PROJ. POCTI/SOC/13151/1998
RELATÓRIO DE INVESTIGAÇÃO

INTERMEDIÁRIOS CULTURAIS, ESPAÇO PÚBLICO E CULTURA URBANA

UM ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA DOS CIRCUITOS CULTURAIS GLOBAIS EM ALGUMAS CIDADES PORTUGUESAS

Invest. Responsável	**CARLOS FORTUNA**
Investigadores	**CLAUDINO FERREIRA** **HELENA SANTOS** **PAULA ABREU** **PAULO PEIXOTO**
Bolseiras	**CLÁUDIA CARVALHO** **PATRÍCIA CORREIA** **TÂNIA COSTA**
Auxiliar Invest.	**SARA MELO**

Julho 2003

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO 1

1 O OBSERVATÓRIO DAS INICIATIVAS CULTURAIS
A CONSTRUÇÃO DE UM INSTRUMENTO METODOLÓGICO CENTRAL 5

Introdução 5
Fontes do Observatório de Imprensa 7
Modo de pesquisa 8
Tratamento da informação: constituição de uma base de dados 10
O Observatório de Imprensa e as três tabelas de dados 13
Anexos 21

2 MÚSICA E ESPECTÁCULO NA CIDADE
GEOGRAFIAS, TEMPOS E CONTEXTOS DA PERFORMANCE MUSICAL 25

Introdução 25
O espectáculo da música ao vivo em Portugal: tendências evolutivas e perspectivas de análise 27
O OIC/Imprensa–'Espectáculo Musical': metodologia e fontes 40
Indicadores gerais e estrutura da informação 45
Tempos e palcos do espectáculo musical 50
Nota final 88
Bibliografia e fontes 90
Anexos 93

3 PONTES PARA A CULTURA
A ORGANIZAÇÃO DA CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA – PORTO 2001 95

Introdução 95
O programa de investigação: a intermediação cultural, os grandes eventos e a Capital Europeia da Cultura 96
A pesquisa empírica sobre a Porto 2001: estratégias metodológicas 117
A base de imprensa 'Eventos': síntese da informação arquivada 124
Um balanço sinóptico das dimensões em análise 133
Bibliografia e fontes 161
Anexos 164

4 | A REINVENÇÃO DA CIDADE
AS INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS E CULTURAIS NOS CENTROS HISTÓRICOS E O PATRIMÓNIO COMO RECURSO DE PROMOÇÃO URBANA 185

Introdução 185
A base de dados 'Património': objectivos, metodologias e fontes 187
Resultados quantitativos 188
A função e o estatuto dos *centros históricos* no contexto urbano 207
Instrumentos de intervenção nos *centros históricos* 213
Centros históricos e espaços públicos 218
Risco e segurança nos *centros históricos* 221
Tradições, festividades e manifestações recreativas e culturais nos *centros históricos* 231
Centros históricos, marketing e ideologias urbanas 239
Centros históricos e retórica patrimonial 251
Centros históricos e polémicas públicas 253
Bibliografia e fontes 269
Anexos 274

5 | A INTERMEDIAÇÃO CULTURAL NA SUA DIMENSÃO DE CRIAÇÃO
ALGUNS CASOS EMPÍRICOS ILUSTRATIVOS 279

Introdução 279
Criteriação geral para um desenho empírico 281
Casos, redes, histórias 309
Caracterização geral do painel de entrevistados 316
Breve nota final 322
Referências bibliográficas 323

APRESENTAÇÃO

A importância que a cultura tem vindo a assumir na sociedade portuguesa nas últimas décadas tem sido associada ao crescimento do sector cultural, decorrente da proliferação das actividades de criação e produção artística, da expansão das indústrias culturais, mas também da transformação das condições do consumo e da prática lúdica e cultural. Esse crescimento manifesta-se sobretudo na multiplicação das actividades de um conjunto vasto e heterogéneo de profissionais da intermediação cultural que desempenham funções de articulação não apenas no interior dos mundos da cultura onde operam, mas também entre estes e outros mundos sociais (nomeadamente o da economia e da política).

O papel dos intermediários culturais tem, por isso, vindo a marcar cada vez mais a reconfiguração dos ambientes sócio-culturais, particularmente em contexto urbano. As cidades são os espaços privilegiados do cruzamento e do contágio entre campos complexos da acção, nelas se inscrevendo as mais significativas *zonas de intermediação* social e cultural que pautam as dinâmicas de transformação contemporâneas.

Foi com o objectivo de dar conta de alguns destes processos, identificando os seus principais agentes, as condições do seu desempenho e a forma como actuam no espaço de algumas cidades portuguesas, que se desenvolveu o projecto *Intermediários culturais, espaço público e cultura urbana*, cuja

concepção envolveu a definição de objectos empíricos diversos, correspondentes a diferentes universos da actividade cultural.

A estratégia de pesquisa delineada tratou de ensaiar cruzamentos analíticos sobre vários mundos da cultura, onde operam conjuntos diversos de profissionais, evoluem diferentes processos e modos de organização das funções de intermediação cultural, estabelecendo distintas inscrições nos espaços urbanos.

Como a seu tempo foi indicado nos relatórios intercalares, os objectos seleccionados foram, então:

- a produção e difusão da música popular urbana;
- a realização de grandes eventos culturais ;
- os processos de patrimonialização e dinamização dos centros culturais das cidades.

Complementarmente, foi integrada uma sondagem ao universo das artes médias, considerado particularmente revelador de mecanismos de intermediação associados à institucionalização de mundos culturais emergentes.

Dando origem a linhas de pesquisa autónomas, estruturadas em torno de hipóteses e de dimensões analíticas próprias, os campos de observação referidos foram explorados de acordo com uma estratégia metodológica comum, que privilegiou as abordagens qualitativas e envolveu sobretudo técnicas de pesquisa documental e de entrevista. Transversal às três áreas de observação foi a opção de pesquisa sobre materiais de imprensa e de concepção de um protocolo comum de recolha e tratamento da informação neles contida. Este envolveu uma parte importante dos esforços de pesquisa, tendo vindo a revelar-se como um significativo *output* do próprio projecto, constituído por uma base de dados e pelo próprio instrumento conceptual e analítico, que esperamos venha a ser rentabilizado em futuras pesquisas.

O relatório que em seguida se apresenta sintetiza alguns dos principais resultados de investigação de cada uma das linhas de pesquisa do projecto. A

sua apresentação tem um teor sobretudo descritivo, dando conta das principais dimensões analíticas que foram sendo desenvolvidas ao longo do processo de pesquisa. Os tratamentos analíticos mais sofisticados e as análises conceptuais mais profundas reservam-se para textos que serão publicados oportunamente. Também as abordagens teóricas mais genéricas foram sendo sistematizadas em artigos publicados ao longo do período de duração do projecto (deles se dá conta no formulário deste relatório), esperando-se que outros venham ainda a ser publicados.

A investigação desenvolvida no âmbito do projecto sustenta, ainda, a elaboração de vários trabalhos académicos em curso. Como consta do anexo técnico do dossier de candidatura, estão associadas a esta pesquisa as dissertações de doutoramento de dois dos membros da equipa de investigação, cuja conclusão se prevê para um futuro relativamente próximo. O mesmo se aplica às duas dissertações de mestrado, da responsabilidade de duas das bolseiras que colaboraram no projecto. Uma encontra-se já em fase final de elaboração, enquanto a outra será concluída a curto prazo.

Finalmente, um outro instrumento de difusão dos resultados é a publicação de um número temático da *Revista Crítica de Ciências Sociais*, entitulado *Cultura e Cidade,* no qual serão editados um conjunto de artigos relacionados com os temas e as matérias desenvolvidas no projecto. A sua publicação está prevista para o final de 2003, devendo incluir dois artigos da responsabilidade de membros da equipa que conduziu a pesquisa, e ainda três outros artigos de colaboradores e interlocutores, nacionais e internacionais, com quem os investigadores mantiveram um diálogo próximo.

A responsabilidade do desenvolvimento e conclusão do projecto *Intermediários culturais, espaço público e cultura urbana* foi partilhada por uma equipa de quatro investigadores do Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra – Carlos Fortuna, Claudino Ferreira, Paula Abreu e Paulo Peixoto –, com a colaboração de uma investigadora da Faculdade de Economia da Universidade do Porto – Helena Santos. A coordenação científica do projecto esteve a cargo de Carlos Fortuna,

investigador responsável do mesmo, e envolveu a participação activa de três bolseiras de investigação – Tânia Costa, Claudia Carvalho e Patrícia Correia – e de uma assistente de investigação contratada – Sara Melo –, cujo trabalho e dedicação foram indispensáveis ao sucesso da pesquisa. O seu contributo para os resultados do projecto são visíveis nomeadamente nos Documentos de Trabalho que foram sendo elaborados ao longo dos dois anos de pesquisa e que se anexam a este relatório.

Para terminar, uma breve referência à estrutura deste relatório, que se divide em cinco grande capítulos. O Capítulo 1 é dedicado à exposição da estratégia metodológica do projecto e, em particular, de um dos seus principais instrumentos, transversal às três àreas de pesquisa, o *Observatório das Iniciativas Culturais*. Os Capítulos 2, 3 e 4 apresentam, respectivamente, os resultados de investigação produzidos relativamente ao universo da música popular urbana, dos grandes eventos culturais e dos processos de patrimonialização urbana e revitalização sócio-cultural dos centros históricos. O Capítulo 5, da autoria de Helena Santos, condensa os contributos de um trabalho que esta investigadora tem vindo a desenvolver há alguns anos acerca de expressões artísticas intermédias ou médias e ao qual este projecto permitiu dar continuidade, numa vertente mais focalizada sobre os seus profissionais. Acompanham este relatório um conjunto autónomo de quatro Documentos de Trabalho, elaborados ao longo do processo de pesquisa. Estes assumem o estatuto de relatórios de trabalho, elaborados com objectivos de sistematização de vários tipos de informação e ensaio de análises exploratórias dos mesmos.

1 O OBSERVATÓRIO DAS INICIATIVAS CULTURAIS

A CONSTRUÇÃO DE UM INSTRUMENTO METODOLÓGICO CENTRAL

Introdução

Um dos traços estruturantes da investigação desenvolvida no âmbito do projecto *Intermediários culturais, espaço público e cultura urbana* reside na diversidade dos objectos empíricos que sustentaram o desenvolvimento das problemáticas acerca da intermediação cultural. Essa heterogeneidade de campos de observação esteve na base de uma opção metodológica plural, que adoptou uma diversidade de procedimentos técnicos e envolveu estratégias de pesquisa relativamente autónomas.

Este primeiro Capítulo tem como principal objectivo apresentar as linhas gerais da metodologia adoptada, dedicando particular atenção ao instrumento que aglutinou investimentos de todas as linhas de investigação. Referimo-nos ao *Observatório das Iniciativas Culturais* (OIC) e, particularmente, à sua componente de observatório de imprensa.

A definição da estratégia metodológica adoptada pelas diversas áreas de investigação reflecte uma opção por uma abordagem predominantemente qualitativa, adequada aos objectivos que presidiram à investigação e aos objectos empíricos seleccionados. Dessa opção, enunciada na formulação inicial do próprio projecto, decorreu o recurso a técnicas intensivas de recolha de dados (pesquisa documental e entrevista) e a protocolos eminentemente

qualitativos de tratamento e análise da informação. A pesquisa documental teve como objectivo principal a identificação dos contornos temporais, espaciais e institucionais dos três universos em análise, orientando-se para a recolha de informação secundária diversa, nomeadamente legislação e documentação de enquadramento político ou institucional, dados estatísticos e documentos de imprensa. Por seu lado, a realização de entrevistas, embora tenha obedecido a definições amostrais variáveis de acordo com os três campos em análise, centrou-se sobre os profissionais da intermediação cultural que actuam em cada um desses campos, as funções desempenhadas, as lógicas subjacentes à sua actividade, os contextos organizacionais em que a exercem e as respectivas trajectórias sócio-profissionais.

A pesquisa empírica realizada no âmbito das três linhas de investigação teve, contudo, um instrumento metodológico comum: o OIC, desenvolvido como protocolo de recolha e tratamento de informação documental, com o objectivo de sintetizar informação publicada na grande imprensa nacional. Esta foi assumida como uma fonte complementar às tradicionais fontes estatísticas e documentais (legislação, documentos oficiais de entidades públicas ou privadas). Simultaneamente, a lógica de produção e divulgação da informação encontrada na imprensa foi tratada como um objecto de análise em si mesmo, revelador de lógicas mais gerais de intermediação cultural, que são o objecto principal do projecto.

Pensado como instrumento transversal às áreas em estudo, o OIC procura dar conta das iniciativas culturais que têm lugar no âmbito dessas mesmas esferas de actividade, integrando dois dispositivos:

- um dispositivo principal, que consiste num instrumento de recolha e tratamento de informação divulgada na imprensa, construído a partir de uma selecção de periódicos de circulação nacional;
- um dispositivo complementar, relativo à recolha de informação divulgada pelas próprias entidades promotoras de iniciativas. Este foi pensado para uma fase posterior à solidificação do observatório de

imprensa, com o objectivo de complementar e controlar a informação recolhida através deste.

A construção do Observatório de Imprensa do OIC teve início em Julho de 2000, envolvendo três procedimentos principais: a selecção dos jornais que viriam a constituir as fontes do mesmo Observatório; a definição do modo de pesquisa; e, por último, a elaboração de um instrumento de classificação e arquivo da informação recolhida.

1.1 | Fontes do Observatório de Imprensa

Atendendo às esferas de actividade cultural em estudo – a música popular urbana, os grandes eventos culturais de âmbito internacional e os actuais processos de patrimonialização e dinamização cultural dos centros históricos das cidades – e à necessidade de uma cobertura nacional de acontecimentos e iniciativas nestas áreas, foram seleccionados como fontes do Observatório de Imprensa dois jornais diários de âmbito nacional: o *Jornal de Notícias (JN)* e o *Público.*

Esta selecção foi realizada tendo em atenção três critérios principais. O primeiro diz respeito aos indicadores de audiências médias, nos últimos anos. Segundo o *Bareme–Imprensa* da Marktest, o *JN* é o diário nacional com audiências médias mais elevadas nos últimos anos, em Portugal. O *Público*, sendo um jornal recente, tem mantido audiências médias que o posicionam em terceiro lugar (a par com o clássico *Diário de Notícias*).[1]

O segundo critério de selecção refere-se a características editoriais partilhadas pelos dois diários. Sediados em duas cidades diferentes (Porto e Lisboa, respectivamente), ambos os jornais possuíam, à data, duas edições diárias, semelhantes no formato geral, mas distintas pela inclusão de secções ou cadernos de notícias regionais diferenciados. Essas edições destinavam-se a uma distribuição regional, uma no Norte e Centro e outra no Centro e Sul do

[1] Para uma consulta sobre a evolução das audiências médias dos jornais diários ver *http://www.marktest.pt/produtos_serviços/Bareme_Imprensa/*.

País. Os dois diários complementam-se ainda pelo facto de melhor reflectirem a realidade da região onde se encontram sediados, mas também por apresentarem diferentes taxas de penetração nas regiões Norte e Sul: o *JN* com uma maior implantação no Norte do País, e em particular no Porto; o *Público* mais lido pelos leitores do Sul, especialmente de Lisboa.

O último dos critérios de selecção diz respeito ao modo de operacionalização da pesquisa. *JN e Público* dispõem ambos de edições *online* (actualmente disponíveis em *http://jn.sapo.pt/*, *http://www.publico.pt*) possibilitando uma pesquisa diária mais eficaz e um arquivo de informação mais prático.

A inclusão do *JN* na amostra de periódicos nacionais utilizados na elaboração do referido observatório justifica-se também pelo facto de este ter sido o Jornal Oficial da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Este estatuto tornou a sua inclusão incontornável, na medida em que uma das linhas de investigação do projecto incide, precisamente, sobre a organização desse evento.

1.2 Modo de pesquisa

Como referimos anteriormente, a pesquisa foi realizada *online*, embora sobre as edições escritas dos referidos jornais, acessíveis nas suas páginas electrónicas. A busca foi executada através dos motores de pesquisa aí disponíveis, recorrendo a uma lista de palavras ou descritores que foram previamente seleccionados e testados de modo a corresponder aos objectivos das três áreas de investigação.[2]

Atendendo à duração do projecto, a pesquisa de informação foi inicialmente prevista para um período compreendido entre Janeiro de 2000 e Junho de 2002.[3] Todavia, o desenvolvimento do processo de pesquisa e de tratamento

[2] Os descritores usados na pesquisa foram os seguintes: música; Porto 2001; Parque das Nações; Expo'98; património mundial; património cultural; centros históricos; zonas históricas.

[3] O facto de as tarefas de pesquisa relativas ao Observatório de Imprensa apenas terem tido início no segundo semestre de 2000 obrigou ao recurso à pesquisa manual nas edições em papel dos seis meses anteriores. E embora o *JN* possuísse, à data, um arquivo *online* de acesso livre (não restrito apenas às edições dos últimos sete dias, como acontecia com o *Público*), dificuldades operacionais do mesmo impuseram a realização da pesquisa manual, também no caso desse jornal.

da informação recolhida nos jornais *Público* e *JN* veio a revelar problemas, colocados sobretudo pelo elevado volume de documentos que foram constituindo o *corpus* documental do Observatório de Imprensa. Os limites temporais do projecto e dos recursos disponíveis impuseram, por isso, a necessidade de algumas opções.

Assim, a pesquisa sobre iniciativas e acontecimentos no domínio da música foi limitada ao período entre Janeiro de 2000 e Dezembro de 2001. Para além das razões operacionais, relativas à escassez de recursos e ao elevado volume de informação, as análises provisórias da informação mostraram que a unidade temporal adequada seria a dos 12 meses. Na impossibilidade de recolher informação sobre todo o ano de 2002, era aconselhável trabalhar apenas com a informação relativa aos anos de 2000 e de 2001.

Em relação à pesquisa sobre os grandes eventos culturais de âmbito internacional, o problema colocou-se relativamente aos volumes de informação e à possibilidade da sua classificação e tratamento no ano de 2001. A realização da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura acrescentou uma quantidade de informação difícil de manipular. A análise provisória da informação relativa ao ano de 2000 conduziu à opção de, para o ano de 2001 e para os primeiros seis meses de 2002, classificar e tratar apenas os documentos seleccionados a partir do *JN*. De facto, uma breve análise sobre o ano de 2000 permitiu detectar uma relativa duplicação da informação recolhida nos jornais *Público* e *JN*. Considerando o facto de o *JN* ser um jornal do Porto e, acima de tudo, o jornal oficial da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura, foi decidido tratar apenas a informação recolhida neste jornal.[4]

No que respeita à pesquisa sobre os processos de patrimonialização e de dinamização cultural das cidades não se colocaram este tipo de problemas pelo que, tal como estava inicialmente previsto, a recolha documental reportou-se, para os dois jornais indicados, ao período de tempo que decorreu entre Janeiro de 2000 e Junho de 2002.

[4] A pesquisa sobre o jornal *Público* foi realizada e a informação encontra-se arquivada, possibilitando consulta e tratamentos complementares.

A Figura 1.1 apresenta sinteticamente o arco temporal e as fontes sobre as quais incidiu a pesquisa, de modo a constituir o *corpus* de documentos do Observatório de Imprensa.

Figura 1.1
Fontes e períodos da pesquisa na imprensa

Jornais/Fontes	Áreas de Pesquisa		
	Música	Grandes Eventos	Património
Público	Jan. 2000 / Dez. 2001	Jan. 2000 / Jun. 2002*	Jan. 2000 / Jun. 2002
Jornal de Notícias	Jan. 2000 / Dez. 2001	Jan. 2000 / Jun. 2002	Jan. 2000 / Jun. 2002

* Informação recolhida e arquivada mas não classificada

1.3 | Tratamento da informação: constituição de uma base de dados

A pesquisa e a selecção de documentos descritas no ponto anterior envolveram a constituição de um arquivo organizado dos documentos, em suporte de papel. O objectivo central residia, contudo, na classificação e no tratamento da informação neles contida, com vista à análise dos dados e à produção de resultados. Esse trabalho envolveu, em primeiro lugar, a concepção de grelhas de classificação e análise, sobre as quais foi constituída uma base de dados, capaz de armazenar informação classificada, mas também de garantir operações básicas de descrição, selecção e cruzamentos de informação.[5]

O carácter significativamente distinto da informação contida nas notícias recolhidas, nomeadamente no que diz respeito às três áreas de pesquisa, impôs a elaboração de diferentes grelhas de classificação e análise e,

[5] Essa base foi elaborada em formato *Access*, uma vez que este programa consiste num Sistema de Gestão de Bases de Dados (SGBD) que permite criar e gerir ficheiros de base de dados. O *Access* permite registar, actualizar, manter e disponibilizar informação de uma forma simplificada e acelerada, ou seja, facilitando o seu manuseamento. Este programa tem ainda outras mais valias, possibilitando a articulação entre tabelas distintas (onde são armazenados os dados, de acordo com campos pré-estabelecidos) e a exportação de dados para outras aplicações informáticas, úteis na análise da informação.

consequentemente, a concepção de uma base de dados constituída por tabelas distintas mas articuladas entre si.[6]

A base de dados elaborada para agregar a informação recolhida através do Observatório de Imprensa, e que foi designada *Intermediários*, é assim constituída por três tabelas principais:

- **'Música'** (incorporando a informação classificada de todas as notícias relacionadas com espectáculos musicais e mercado discográfico);
- **'Eventos'** (integrando a informação classificada de todas as notícias sobre a Expo'98, o Parque das Nações e a Porto 2001);
- **'Património'** (incluindo a informação classificada de todas notícias associadas aos Centros Históricos, às cidades Património Mundial da Humanidade e ao programa Polis).

Estas três tabelas têm uma construção analítica própria, traduzida num elenco de campos de classificação que operacionalizam as grelhas de análise previamente elaboradas. Esses campos são apresentados de forma funcional através do formulários associados a cada tabela.[7]

Condensando informação relativa a objectos de investigação distintos, as três tabelas partilham um conjunto de campos comuns, aos quais se acrescentam outros que sintetizam a informação específica de cada área de pesquisa.

Os campos comuns dizem respeito sobretudo à identificação dos documentos e das fontes. O primeiro é a 'Área temática', que identifica a área ou linha de

---

[6] Uma base de dados em *Access* envolve um conjunto de instrumentos ou objectos – tabelas, formulários, relatórios e consultas –, usados para gerir e apresentar dados. As *tabela*s são a componente mais importante de uma base, pois constituem os dispositivos que permitem armazenar a informação classificada. Uma tabela é uma série de dados, organizados em registos e em campos específicos. Os registos (ou linhas de uma tabela) armazenam a informação relativa a uma unidade de observação ou documento. Um campo é um elemento da tabela (uma coluna) que guarda a informação classificada sob uma determinada categoria. Uma base de dados pode ser constituída por diferentes tabelas que, no entanto, podem estar interligadas.

[7] Os formulários são a porta de entrada das tabelas, permitindo visualizar a estrutura dessas mesmas tabelas. A sua principal vantagem reside no facto de possibilitarem a introdução ou a modificação dos dados num ambiente mais funcional, que pode ser definido pelo utilizador. Assim, às três tabelas principais correspondem três formulários distintos: Música; Eventos; Património (Anexo 1.1).

pesquisa no projecto (a *música* popular urbana, os grandes *eventos* culturais e os processos relativos ao *património* e à dinamização cultural dos centros históricos das cidades). O 'Número de registo' é o segundo destes campos, identificando a unidade de informação que é sujeita a classificação. A utilidade deste campo prende-se com a possibilidade de localizar, no arquivo em papel, a notícia ou documento de onde é retirada a informação classificada. A informação contida em cada notícia/documento pode dar origem a diversos registos sequenciais, uma vez que a unidade observação é o acontecimento ou objecto de análise.

Outros campos comuns são os que dizem respeito à identificação das fontes e dos documentos: o 'Jornal', o 'Título da notícia' e a 'Data' da mesma. Estes campos são importantes porque contextualizam o documento e permitem localizar no tempo a informação classificada.

São igualmente comuns às três tabelas os campos relativos ao 'Tema' e ao 'Sub-tema'. Estes constituem elementos de natureza analítica, que permitem catalogar a informação contida em cada registo segundo grandes categorias temáticas.[8]

O último campo comum a todas as bases é o das 'Palavras-chave', uma categoria descritiva que permite a articulação das três tabelas de dados. As palavras-chave identificam uma vasto leque de informação presente nos documentos e que não tem necessariamente classificação nos campos específicos da base. Sendo comum às três tabelas, a lista das palavras-chave é um instrumento de classificação que permite pesquisas transversais às três áreas. Este é, portanto, um campo que merece particular atenção. O elenco comum de palavras-chave (Anexo 1.2) foi sendo alterado ao longo do processo de classificação de dados, à medida que esta tarefa sugeria a inclusão de novas palavras ou a supressão de outras (que se revelam inoperacionais ou se sobrepõem).

[8] Estes campos são comuns porque surgem nas três tabelas (ou sub-bases). Contudo, o elenco de temas e sub-temas é diferente consoante estejamos a tratar da tabela da 'Música', dos 'Eventos' ou do 'Património'.

Para além deste conjunto de campos, as três tabelas ou sub-bases de dados definem-se por um conjunto de campos específicos, que traduzem objectivos de pesquisa particulares e grelhas analíticas autónomas.

1.4 | O Observatório de Imprensa e as três tabelas de dados

A tabela de dados 'Música'

A informação recolhida através do Observatório de Imprensa sobre o universo da música em Portugal visa complementar e dialogar com as informações estatísticas que dispomos acerca dos espectáculos de música e do mercado discográfico no nosso país. Neste sentido, o objectivo da tabela de dados da 'Música' é o de condensar de forma organizada um conjunto de informações que permitem reconstituir os principais traços da esfera do espectáculo musical em Portugal e da dinâmica do mercado das edições discográficas nacionais.

O *corpus* de documentos é constituído por todas as notícias publicadas nos jornais *Público* e *JN*, entre Janeiro de 2000 e Dezembro de 2001, pesquisadas a partir do tema música e que digam respeito a: espectáculos musicais realizados no nosso país ou realizados por artistas portugueses fora do país; lançamentos de discos por editoras sediadas em Portugal e de intérpretes portugueses ou de Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. A unidade de registo considerada para a análise de conteúdo dos documentos foi, assim, o espectáculo musical ou o lançamento de disco que eram objecto de notícia.

O Quadro 1.1 sintetiza o número de registos classificados na base da 'Música', de acordo com a fonte de informação e o ano a que se referem essas mesmas fontes.

Quadro 1.1
Nº de registos da base 'Música', por fonte e ano

Fonte	2000	2001	Total
Jornal de Notícias	2.310	3.287	5.597
Público	2.654	2.873	5.527
Total	**4.964**	**6.160**	**11.124**

Os 11.124 registos condensam a informação contida nas notícias, classificando-a de acordo com uma grelha de categorias (ou campos) que se estrutura da seguinte forma:

- Um conjunto de campos já descritos anteriormente, que identificam e contextualizam a informação: 'Área temática', 'Nº de registo', 'Jornal', 'Título da notícia', 'Autor' e 'Data'.
- Dois campos de classificação temática: o 'Tema' e 'Sub-tema'.
- O 'Tema' é uma categoria que identifica os dois universos empíricos em análise: o *Espectáculo* e o *Mercado discográfico*. Por razões que se prendem com o tipo de informação que foi sendo encontrada nas notícias analisadas, estes dois grandes temas foram subdivididos em quatro grandes temas:

  Espectáculos: refere-se a notícias que dizem respeito a eventos musicais que ocorreram no período anterior ao da publicação da notícia, no próprio dia da publicação da notícia ou que vão ter lugar nos três dias que se seguem ao dia em causa;

  Espectáculos-programação: refere-se a notícias que dizem respeito a eventos musicais que se anunciam para uma data posterior aos três dias após a publicação da notícia;

  Mercado discográfico: notícias relativas a lançamentos de discos de artistas portugueses ou de expressão portuguesa e a polémicas do mercado discográfico, que se referem ao período anterior ao da publicação da notícia, a esse mesmo dia ou aos três dias que se seguem ao dia da notícia em causa;

  Mercado discográfico-programação: notícias referentes a lançamentos de discos de artistas portugueses ou de expressão portuguesa e a polémicas do mercado discográfico anunciadas para um futuro próximo (depois de três dias após a publicação da notícia).

  Os 'Sub-temas' são sub-categorias analíticas dos 'Temas' que permitem identificar os grandes tipos de espectáculos musicais, de lançamentos discográficos e editoras, de sectores deste mercado e alguns mecanismos do seu funcionamento.

Os temas *Espectáculos* e *Espectáculos-programação* estão divididos, cada um deles, nos seguintes sub-temas: *Festival* (ciclos / projectos / jornadas / programa); *Festas* (populares, académicas e festas de cidades); *Espectáculo pontual* (evento único, não inserido em modalidades de programação como festivais, digressões...); *Espectáculo no estrangeiro* (espectáculo de artistas portugueses no estrangeiro); *Digressão* (espectáculo integrado numa digressão do grupo ou do artista); *Clubes* (espectáculos que têm lugar em cafés, *pubs*, discotecas); *Porto 2001* (espectáculos enquadrados na programação da Porto 2001); *Programa multidisciplinar* (espectáculo que congrega várias expressões artísticas).

Aos temas *Mercado discográfico* e *Mercado discográfico-programação* também correspondem um conjunto de sub-temas: *Discos em Portugal* (discos de artistas portugueses, lançados e editados em Portugal); *Discos no estrangeiro* (discos de artistas portugueses lançados e editados no estrangeiro); *Discos de africanos* (discos de músicos africanos de língua portuguesa, editados em Portugal); *Editoras/etiquetas* (sempre que há referência a editoras e etiquetas); *Comércio convencional* (referências a comércio a retalho); *Comércio on-line* (referências a vendas de discos *online*); *Software de distribuição online* (sempre que há referências a empresas de distribuição de música *online*, como o MP3 e o Napster); *Prémios* (referências a prémios relacionados com o mercado discográfico).

- Um conjunto de campos ou categorias de carácter descritivo,[9] que condensam informações básicas acerca de:

  – espectáculos e dos músicos e intérpretes neles participantes;

  – localidades onde ocorrem, de modo a identificar a distribuição espacial de cada tipo de eventos musicais e a desenhar o mapa dos espectáculos e as manchas da sua concentração ou dispersão no país;

[9] Estas categorias foram pensadas sobretudo para dar conta dos temas 'Espectáculos' e 'Espectáculos-programação', que incluem a esmagadora maioria dos registos e, por isso, das notícias analisadas. Para evitar a duplicação de formulários ou a multiplicação de campos, optou-se por atribuir a alguns destes campos designações abrangentes, capazes de albergar informações relativas a espectáculos ou ao mercado discográfico. É o caso dos campos relativos aos espectáculos (ou eventos do mercado discográfico), aos músicos, aos organizadores e à temporalidade desses mesmos eventos. Este procedimento não levanta qualquer problema, na medida em que os temas são categorias mutuamente exclusivas, que serão sujeitas a uma análise autónoma.

– tipo de equipamentos e/ou espaços públicos onde acontecem os espectáculos, com o objectivo de melhor conhecer as principais infraestruturas que sustentam a apresentação do espectáculo musical, assim como de identificar novas formas de apropriação do espaço público pelo espectáculo musical;

– principais intervenientes e/ou organizadores dos eventos musicais, com vista à construção de uma tipologia analítica destes intermediários;

– distribuição temporal (ao longo do ano) dos acontecimentos, de forma a identificar os ritmos e a épocas dos espectáculos.

- Um campo relativo à classificação por 'Palavras-chave', também já descrito.
- Um campo refúgio, reservado a 'Outras Informações', consideradas relevantes nomeadamente na especificação de aspectos relativos à informação classificada nos outros campos.

A tabela de dados 'Eventos'

A tabela 'Eventos' tem como objectivo arquivar e sistematizar informação de teor factual sobre a forma de organização, o funcionamento e o programa de acção da Porto 2001, por um lado, e da Expo'98 e do projecto urbano que lhe deu continuidade, o Parque das Nações, por outro. No primeiro caso, os registos acompanham a preparação e realização da Capital Europeia da Cultura, arquivando informação relativa ao funcionamento e às iniciativas da Sociedade Porto 2001. No segundo caso, acompanham as actividades decorrentes do desmantelamento e reconversão da estrutura organizacional da Expo'98, nomeadamente a acção de gestão e programação cultural do Parque das Nações levada a cabo pela Parque Expo Serviços. Em ambos os casos, o que está em causa é reconstituir o conjunto das iniciativas, dos critérios de actuação, dos processos e modalidades organizacionais, dos recursos humanos e competências profissionais, das redes de cooperação institucional e inter-individual, dos discursos e das retóricas que sustentam a concepção, planeamento e realização dos dois projectos.

O *corpus* documental que suporta a base é constituído por todas as notícias recolhidas na edição do *JN* entre Janeiro de 2001 e Junho de 2002, a partir de uma pesquisa sobre os seguintes temas: Porto 2001, Parque das Nações e Expo'98. Como se referiu atrás, constituiu-se um *corpus* complementar, arquivado em papel e não classificado na base de dados informatizada, com as notícias recolhidas no *Público* no mesmo período e utilizando os mesmos descritores de pesquisa. A unidade de registo utilizada para introdução de informação na base não é a notícia, mas cada acontecimento ou facto identificado nas notícias que seja pertinente para os objectivos da investigação atrás referidos.

O Quadro 1.2. identifica o número total de registos da base 'Eventos', por ano de edição das notícias.

Quadro 1.2
Nº de registos da base 'Eventos', por fonte e ano

Fonte	2000	2001	2002	Total
Jornal de Notícias	445	951	62	1.458

A informação resultante da classificação das notícias recolhidas no *JN* foi registada numa ficha composta pelos seguintes campos:

- Um conjunto de campos de informação geral, que identificam a tabela, a ficha e a fonte da informação registada: 'Área temática' (com o código único *Eventos*, que identifica a tabela); 'Nº de registo' (nº da ficha na tabela); 'Jornal' e 'Data' (origem da informação).
- Um campo que classifica a notícia de onde a informação foi retirada com 'Palavras-chave'.
- Um conjunto de campos que classificam e registam descritivamente a informação essencial para efeitos de análise da Porto 2001, a Expo'98 e o Parque das Nações:

  – 'Temas': classifica a informação registada em três grupos temáticos: *Porto 2001*, *Parque das Nações* e *Expo'98*.

– ‘Sub-temas’: classifica a informação de acordo com dez linhas de análise dos dois projectos em causa: *Enquadramento normativo* e institucional dos projectos e das respectivas sociedade promotoras; *Política do evento* (linhas de orientação política e estratégica dos respectivos programas de acção); *Estrutura organizacional* de suporte ao planeamento e execução dos projectos; *Serviços externos* (serviços de assessoria técnica, administrativa e cultural a que as sociedades promotoras recorrem no âmbito do seu funcionamento); *Parcerias* (acções e protocolos de cooperação estabelecidos com parceiros externos); *Promoção* (instrumentos e estratégias de promoção, marketing e publicidade dos projectos); *Programação* (realizações culturais efectuadas ou projectadas); *Equipamentos* culturais envolvidos no programa de acção dos projectos, quer como espaços de programação, quer como objectos de intervenção urbanística; *Formação* (iniciativas no domínio da formação técnica, cultural e artística); *Reabilitação urbana* (acções de renovação e requalificação urbanas associadas aos projectos).

– ‘Acontecimento’: descrição sumária da informação contida na notícia a respeito do acontecimento ou facto que é objecto do registo.

– ‘Actores institucionais’, ‘Actores Individuais’, ‘Informação actores’: nestes campos é registada informação sobre todos os actores, institucionais ou individuais, que a notícia identifica como estando envolvidos no acontecimento ou facto relatado. Estes actores são ainda classificados como *Internos* ou *Externos*, consoante estejam ou não formalmente vinculados à estrutura organizacional dos projectos em análise.

– ‘Observações’: registam-se neste campo informações adicionais pertinentes para efeitos de análise.

A tabela de dados ‘Património’

No domínio específico da terceira linha de pesquisa – ‘Património’ – um dos objectivos fundamentais da base de dados é referenciar e caracterizar as principais dinâmicas que marcam a transformação em curso dos centros históricos das cidades. Para além da análise mais detalhada, conseguida através dos estudos de caso, a base constitui um dispositivo que permite proceder a algumas generalizações e comparações entre vários centros históricos. Revelando-se o instrumento que melhor permite captar as polémicas

públicas associadas às transformações em curso nos centros históricos, a base de dados possibilita, através da análise qualitativa das notícias recolhidas, a caracterização do novo estatuto emergente dos núcleos antigos no contexto citadino, assim como a identificação das formulações ideológicas e dos modelos urbanos de referência que se perfilam hoje tanto nas intervenções como nos discursos políticos e técnicos sobre as cidades. Acresce a isto que as notícias de imprensa se constituem inquestionavelmente como um instrumento especialmente adequado para referenciarmos os operadores individuais e institucionais que actuam nos centros históricos.

A operacionalização da pesquisa baseou-se na utilização de quatro descritores que guiaram a busca efectuada no *Público* e no *JN* entre Janeiro de 2000 e Junho de 2002: património mundial, património cultural, centros históricos e zonas históricas. No Quadro 1.3. apresenta-se o número total de registos constantes da tabela 'Património'.

Quadro 1.3
Nº de registos da base 'Património, por fonte e ano

Fonte	2000	2001	2002	Total
Jornal de Notícias	232	322	179	733
Público	160	293	209	662
Total	**392**	**615**	**388**	**1.395**

Considerando não apenas os três casos seleccionados para estudo no âmbito do projecto (Coimbra, Guimarães e Porto), mas também a relevância mediática assumida pelos bens classificados como património mundial ou por candidaturas a este estatuto, definimos algumas categorias base para arrumar os resultados da pesquisa. O tema da base 'Património' cinde-se, assim, em vários 'Sub-temas': *Angra do Heroísmo, Aveiro, Aldeias Históricas, Braga, Coimbra, Douro Vinhateiro, Évora, Guimarães, Lisboa, Porto, Santarém, Sintra* e *Outras cidades/locais*. Estes sub-temas identificam processos e casos de intervenção nos centros históricos que, ao longo do período analisado, e como demonstrou a análise exploratória da notícias publicadas nos três últimos meses de 1999, aparecem mais recorrentemente na imprensa. Foi também

elaborada uma lista de ‘Palavras-chave’ para caracterizar a natureza, o tipo e os agentes das intervenções no património e nos centros históricos, bem como os objectivos, as polémicas e os programas que enquadram essas intervenções.

O registo de informação é efectuado numa ficha cuja estrutura é composta pelos seguintes campos:

- Um grupo de campos de informação geral que permite identificar a tabela, a ficha e a fonte de informação: ‘Área temática’, ‘Nº de registo’, ‘Jornal’ e ‘Data’.
- Um campo onde a informação é registada a partir de uma lista de ‘Palavras-chave’ comuns às outras tabelas.
- Um conjunto de campos onde é registada a informação relevante para efeitos de análise: os ‘Temas’ e ‘Sub-temas’ acima identificados, o ‘Título da notícia’, o ‘Acontecimento’ que dá origem à notícia, os ‘Actores’ mencionados e um campo adicional de ‘Observações’ onde são registadas informações adicionais pertinentes.

Anexo 1.1

Formulários da base 'Intermediários'

Música

centro de estudos sociais

Area tematica

N.ºReg

Titulo

Data

Jornal

Autor

Tema

Sub tema

Evento CD

Localidade:

Onde terá lugar

Grupo Banda Músico

Quem Organiza/Editora

Data Realização/ Lançamento

Palavras chave

Outras informações

☐ Repetida

Eventos

centro de estudos sociais

Area tematica | N.º Reg

Jornal | Data

Temas | Localidade | Data da realiz

Sub-tema | Onde

Acontecimento

Actores institucionais | Actores Individuais

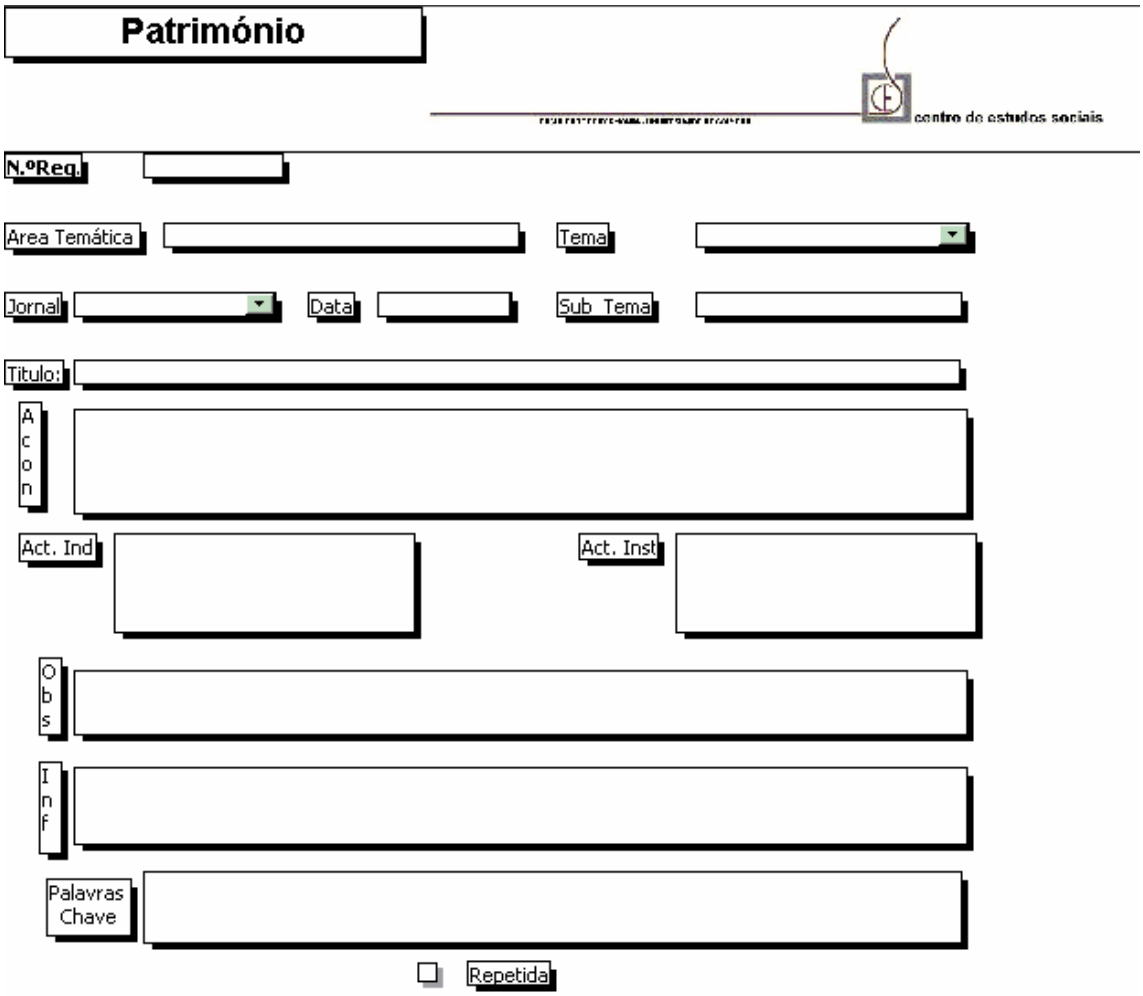
Interno

Externo

Informação actores | Observações

Palavras-Chave

Repetida


Património
centro de estudos sociais
N.ºReg.
Area Temática
Tema
Jornal
Data
Sub Tema
Titulo:
Acon
Act. Ind
Act. Inst
Obs
Inf
Palavras Chave
Repetida

Anexo 1.2

Lista de palavras-chave da base 'Intermediários'

- Associações locais
- Aveiro
- Braga
- Centros históricos
- Comércio tradicional
- Discos
- Espectáculos musicais
- Évora
- Expo'98
- Frentes de água
- Guimarães
- Imagens das cidades (marketing e promoção das cidades)
- Lisboa
- Músicos
- Novos equipamentos culturais
- Operadores associativos (pequenas associações culturais)
- Operadores empresariais (empresas de produção, distribuição, consultoria, prestação de serviços)
- Operadores estatais centrais
- Operadores estatais locais
- Operadores individuais (gestores, programadores, técnicos, etc.)
- Operadores institucionais (grandes instituições e equipamentos culturais, públicas ou privadas)
- Organização Porto 2001
- Outros operadores
- Parcerias
- Parque das Nações
- Parque Expo
- Património cultural / histórico
- Património mundial
- Polémicas
- Polis
- Políticas culturais / políticas urbanas
- Porto
- Porto 2001
- Prémios
- Programas
- Reconversão funcional (equipamentos não culturais reconvertidos)
- Requalificação urbana (requalificação física)
- Revitalização urbana (requalificação sócio-cultural)
- Roterdão 2001
- Santarém
- Sintra
- Usos transgressivos (iniciativas culturais em espaços/equipamentos não vocacionados ou especializados nessas actividades)
- Zonas pedonais

2 MÚSICA E ESPECTÁCULO NA CIDADE:

GEOGRAFIAS, TEMPOS E CONTEXTOS DA PERFORMANCE MUSICAL

Introdução

O presente capítulo sistematiza o conjunto de problemáticas de investigação, de procedimentos metodológicos e de resultados analíticos que foram produzidos no âmbito da linha de pesquisa acerca do universo da música popular urbana.

De acordo com o que consta do enunciado do projecto de investigação, a pesquisa conduzida acerca da música popular urbana foi desenvolvida em torno de dois campos empíricos e analíticos distintos:

- o campo da produção e difusão da música gravada;
- o campo da produção e distribuição do espectáculo musical ao vivo.

Constituindo duas faces do universo musical, cuja actividade se sustenta mutuamente (Leroy, 1994), obedecem, contudo, a lógicas de organização e funcionamento distintas e mobilizam redes de actores sociais (institucionais, empresarias e individuais) relativamente autónomas.

A investigação conduzida acerca do campo da produção e difusão da música gravada centrou-se sobre a actividade das editoras fonográficas no nosso país e, simultaneamente, sobre o perfil social e a actividade dos seus principais profissionais, com o objectivo de dar conta dos processos de intermediação cultural associados à indústria fonográfica. As metodologias adoptadas

incidiram fundamentalmente sobre a pesquisa documental (de dados estatísticos, de legislação e de políticas de enquadramento) e sobre a realização de entrevistas. A informação recolhida constitui a base empírica de uma dissertação de doutoramento ainda em curso. Nesse contexto, será objecto de um tratamento e análise sistemáticos e de uma discussão intensa, cujos resultados serão divulgados aquando da apresentação da mesma dissertação de doutoramento.[1]

No que concerne ao campo do espectáculo ao vivo, a pesquisa empírica foi conduzida com o objectivo de combinar diferentes abordagens metodológicas: a pesquisa documental (estatísticas; instrumentos de definição política e de enquadramento legislativo), a elaboração de um observatório de imprensa (que integra o *Observatório das Iniciativas Culturais – OIC* e cujo relatório metodológico é apresentado no Capítulo 1); a realização de um painel de entrevistas. A dimensão das tarefas relativas à pesquisa documental e, sobretudo, à elaboração do observatório de imprensa absorveram os esforços de investigação nesta linha de pesquisa. Por essa razão, tornou-se inviável a realização do painel de entrevistas que inicialmente havia sido planeado.

O texto do relatório, que em seguida se apresenta, centra-se sobre o trabalho realizado acerca do mercado do espectáculo musical, procurando enunciar, num primeiro ponto, os objectivos que presidiram ao trabalho, num segundo ponto, as estratégias metodológicas e os problemas empíricos delas decorrentes e, por último, uma súmula dos principais dados apurados. O derradeiro ponto assume um estatuto essencialmente descritivo, tendo por base um conjunto de indicadores que se encontram ainda em apuramento de construção. O trabalho de discussão teórica e conceptual mais aprofundado será objecto de divulgação em artigo a publicar oportunamente.

[1] A referida dissertação foi incluída como um dos *outputs* esperados do projecto, constando do Anexo Técnico do formulário de candidatura do próprio projecto.

2.1 | O espectáculo da música ao vivo em Portugal: tendências evolutivas e perspectivas de análise

O *Observatório de Iniciativas Culturais* (OIC) foi construído em torno de um instrumento central de recolha e tratamento de documentos de imprensa, que pretende sintetizar informação difundida nos grandes jornais de circulação nacional. No que diz respeito ao universo da música, a concepção do *OIC/Imprensa* obedeceu a um objectivo principal de observação de alguns traços essenciais da esfera do espectáculo musical ao vivo no nosso país.

A preocupação em formular um instrumento de pesquisa que permitisse o desenvolvimento de uma análise, ainda que exploratória e indirecta, sobre a esfera do espectáculo musical relaciona-se directamente com duas circunstâncias de carácter distinto. A primeira dessas circunstâncias diz respeito ao estado actual do conhecimento empírico acerca desta esfera de actividade. A segunda remete para possibilidade de aplicação analítica de algumas hipóteses teóricas acerca da organização dos mercados culturais, considerando os traços que têm vindo a ser descritos como característicos da oferta cultural no nosso país.

O conhecimento empírico que temos acerca da esfera do espectáculo musical é muito limitado. As poucas análises disponíveis resultam de estudos indirectos, dominantemente centrados sobre a intervenção do Estado, central e local, no apoio e dinamização da actividade cultural.[2] Os dados empíricos são limitados, dizendo respeito aos indicadores do espectáculo público e das despesas públicas no domínio da cultura, publicados pelo INE na série *Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio*.[3]

---

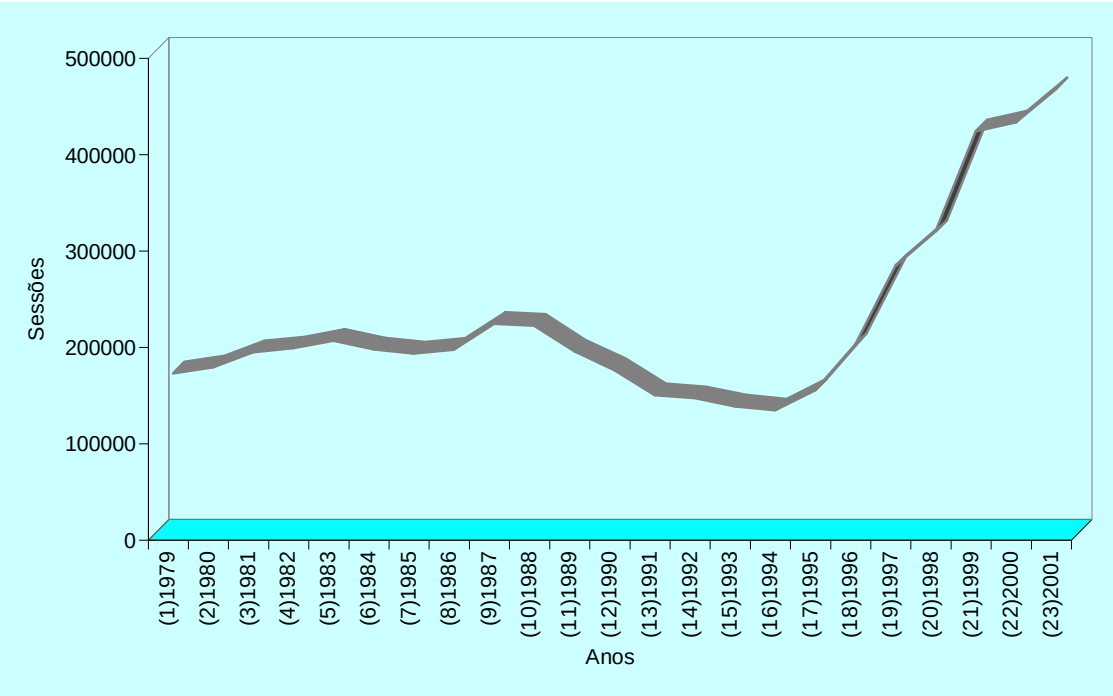
[2] Referimo-nos particularmente aos trabalhos desenvolvidos pelo Observatório das Actividades Culturais – OAC, que têm vindo a sistematizar dados e informação relativos às políticas culturais em Portugal (Santos, 1998), a apoios estatais a festivais de música (Neves e Martinho, 1999) e às despesas municipais com cultura (Neves, 2000).

[3] Os indicadores acerca dos espectáculos públicos centram-se sobre as suas diversas modalidades, recorrendo a nomenclaturas e variáveis que têm vindo a ser alteradas ao longo do tempo, dificultando a sua análise comparada. Esses indicadores, entre os quais se encontram alguns referentes a espectáculos musicais, contabilizam fundamentalmente o n.º e o tipo de sessões realizadas, o n.º de espectadores e o n.º de recintos utilizados, sendo possível analisá-los de acordo com a sua distribuição temporal (a série temporal mais alargada situa-se entre 1961 e 2001, embora apenas para o conjunto global dos espectáculos públicos) e a sua

De um modo geral, os indicadores aí contidos são relativamente rudimentares, permitindo apenas análises circunscritas. As séries temporais ajudam, contudo, a observar como o sector tem evoluído de uma forma global.

Aquilo que podemos observar é que, considerando a evolução dos espectáculos públicos nos últimos 25 anos, o número de sessões cresce nos primeiros 10 anos, decresce ligeiramente nos 7 anos seguintes e, a partir de 1995, recupera o crescimento (cf. Gráfico 2.1). Os últimos anos revelam, aliás, um crescimento exponencial, mostrando como a oferta de espectáculos públicos tem vindo a aumentar de forma muito acentuada nos últimos oito anos.

Gráfico 2.1
Evolução do número de sessões de espectáculos públicos (1979-2001)

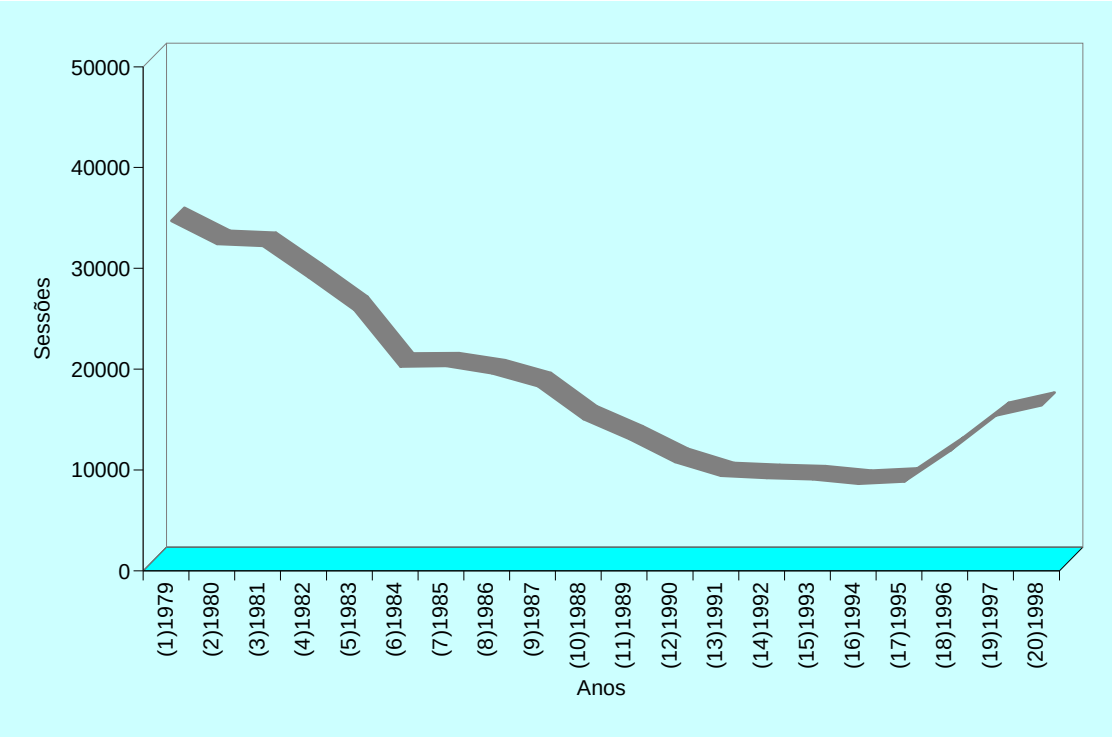


Fonte: INE, Séries Cronológicas

distribuição geográfica. Só muito recentemente (desde 1999) foram introduzidas variáveis relativas a uma tipologia de recintos de espectáculo e das respectivas entidades proprietárias ou exploradoras. Os dados de que a Inspecção Geral das Actividades Culturais – IGAC (instituto que sucedeu à anterior Direcção Geral dos Espectáculos) dispõe, e que resultam dos licenciamentos de recintos, entidades promotoras de espectáculos e dos próprios espectáculos, provavelmente permitiriam melhorar este conhecimento. Contudo, até ao momento, esta informação não se encontra tratada e disponível para consulta pública.

A curva da evolução das sessões de espectáculos públicos deve ser analisada tendo em conta a evolução de um outro indicador, relativo aos espectadores destes mesmos espectáculos. Como o Gráfico 2.2 mostra, o número de espectadores diminui substancialmente até aos finais dos anos 80 (portanto, nos primeiros dez anos). A primeira metade da década de 90 representa um período de estabilidade e é a partir de 1995 que a curva do número de espectadores inflecte o seu sentido, revelando uma recuperação nítida das audiências destes espectáculos.

Gráfico 2.2
Evolução do número de espectadores de espectáculos públicos (1979-1998)



Fonte: INE, Séries Cronológicas

Estas tendências têm de ser interpretadas de forma cuidadosa. Os indicadores apresentados dizem respeito a todos os espectáculos públicos, incluindo as sessões de cinema e os respectivos espectadores. Como se poderá verificar confrontando estes gráficos com aqueles que dizem respeito aos mesmos indicadores do cinema (cf. Anexo 2.1, no final do texto), o perfil de evolução geral do espectáculo público é profundamente marcado pela evolução do

sector do cinema. Este sofreu, ao longo dos últimos anos, uma profunda transformação. Sentindo fortemente os impactos da expansão da televisão (pública e privada) e da indústria do vídeo, o cinema atravessou uma profunda crise que afectou o sistema de distribuição e de exploração dos equipamentos de exibição. Só na década de 90 se reconfigurou o mapa da oferta de cinema a nível nacional, marcado pela forte concentração do sector da distribuição e a reconstituição da rede de equipamentos, cada vez mais composta por complexos de pequenas salas situadas predominantemente nos espaços de grandes superfícies ou centros comerciais. Este movimento reflecte-se mais directamente na curva do indicador relativo ao número de sessões e, indirectamente, na curva de distribuição das audiências, que revelam uma recuperação mais lenta.

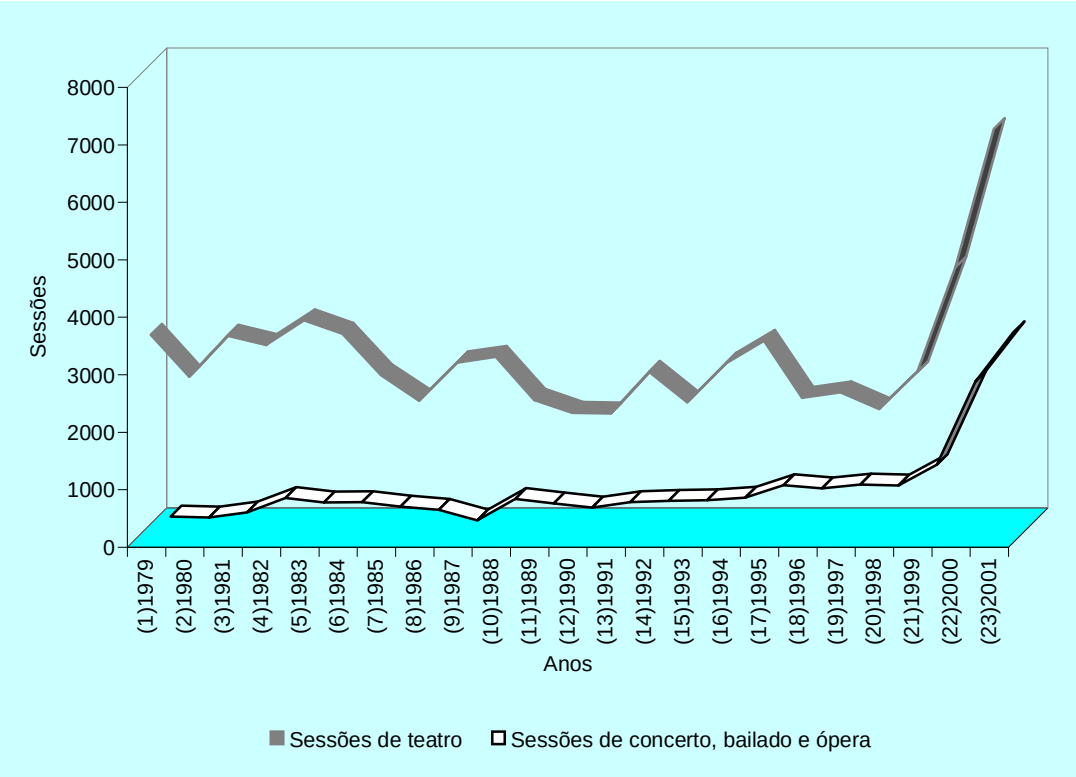
Neste sentido, a referência aos espectáculos públicos parece insuficiente quando queremos avaliar a evolução dos espectáculos das artes performativas, ou aquilo que podemos designar como o espectáculo ao vivo.

A evolução do universo dos espectáculos ao vivo tem uma configuração heterogénea, variável em função do tipo de artes performativas que consideramos. Recorrendo aos indicadores disponíveis nas séries cronológicas do INE, tomamos por referência duas modalidades performativas: a dos espectáculos de teatro e a dos espectáculos musicais (incluindo concertos, bailado e ópera).

O perfil de evolução dos indicadores do espectáculo ao vivo nos últimos vinte e cinco anos permite dar conta de diferenças claras relativamente à evolução dos indicadores equivalentes do espectáculo público na sua totalidade (ver Gráficos 2.3 e 2.4). A principal diferença encontra-se no facto de os dados relativos aos espectáculos de teatro e de música não revelarem quebras tão acentuadas quanto aquelas que observamos para os espectáculos públicos (sobretudo nos primeiros dez anos). A ela se associa uma outra, relativa ao momento a partir do qual se observa o crescimento mais acentuado dos indicadores. No caso dos espectáculos ao vivo esse momento de inflexão situa-se em 1998 e não em 1995, como acontecia nos espectáculos públicos.

Estas diferenças acentuam a ideia de que a evolução dos dados relativos ao espectáculo público é claramente marcada pela evolução dos espectáculos de cinema, recomendando prudência na análise desse indicador.

Gráfico 2.3
Evolução do número de sessões de teatro e de concerto, bailado e ópera (1979-2001)[4]



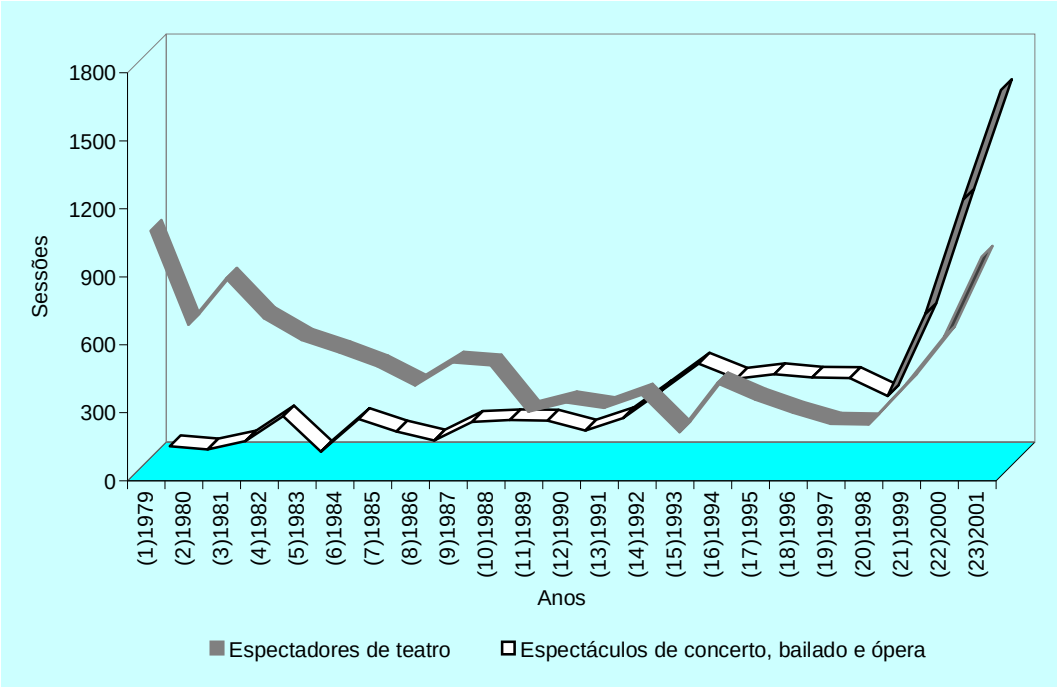
Fonte: INE, Séries Cronológicas

Centrando a nossa atenção sobre os dados relativos ao teatro e à música, damos conta de duas formas de evolução relativamente distintas. O teatro revela uma mais forte implantação de actividades de produção. O número de sessões de teatro é sempre superior ao número de sessões de concerto, bailado e ópera, revelando uma forte implantação da actividade teatral. Esta não impede, contudo, que se observe um decréscimo da actividade entre 1979

[4] A série relativa às sessões espectadores de concerto e bailado apenas contém dados até 1998 (embora, para 1987 apenas existam dados relativamente à ópera). Os valores introduzidos para 1999, 2000 e 2001 foram retirados das estatísticas dos respectivos anos, incluindo concertos de música clássica, ligeira, recitais de coros, dança clássica e moderna. Em 1999 e 2000 não estão incluídos alguns dados relativos à Região Autónoma dos Açores por razões de confidencialidade.

e 1991 (embora esse decréscimo não seja linear). O início da década de 90 revela o arranque de um movimento de recuperação (ainda que com oscilações) que se acentua particularmente depois de 1998. Por seu lado, as actividades de produção de espectáculos musicais revelam uma tendência de crescimento que, embora seja tímida nos primeiros onze anos, se fortalece a partir da década de 90 e dispara nos últimos três anos.

Gráfico 2.4
Evolução do número de espectadores de teatro e de concerto, bailado e ópera (1979-2001) [5]



Fonte: INE, Séries Cronológicas

No caso do teatro, a evolução da actividade performativa distancia-se um pouco da evolução das respectivos públicos, que revelam uma mais acentuada diminuição até 1993 (Gráfico 3.4). 1994 constitui um ano de mudança,[6]

[5] Tal como no Gráfico 2.3, a série relativa a espectadores de concerto e bailado apenas contém dados até 1998 (embora, para 1987 apenas existam dados relativamente à ópera). Os valores introduzidos para 1999, 2000 e 2001 foram igualmente retirados das estatísticas dos respectivos anos. Em 1999 e 2000 também não estão incluídos alguns dados relativos à Região Autónoma dos Açores.

[6] Vale a pena recordar que 1994 foi o ano de *Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura*, um acontecimento que parece ter marcado não apenas o panorama da criação e produção cultural, mas também a dinâmica dos públicos da cultura.

assinalando uma recuperação do número de espectadores que, apesar de ser hesitante até 1998, se acentua fortemente nos últimos três anos. Por seu lado, os públicos de concertos de música, de bailado e de ópera revelam, desde 1979, uma tendência de crescimento sustentado. Essa progressão intensifica-se na década de 90 e, mais uma vez, dispara exponencialmente nos últimos três anos.[7]

O recurso a estes indicadores serve para mostrar os contornos mais gerais de um quadro cuja compreensão necessita de uma atenção focalizada sobre aspectos particulares. No entanto, quer por razões que se prendem com a comparabilidade dos indicadores construídos ao longo do tempo, quer ainda por outro tipo de obstáculos relativos às regras de produção das próprias estatísticas, não é possível aumentar substancialmente o grau de desagregação da informação (por exemplo, por unidades geográficas ou territoriais ou por tipo de espectáculos). Por outro lado, um conhecimento mais aprofundado da esfera do espectáculo ao vivo exigiria uma produção mais abundante de indicadores, nomeadamente relativos ao tipo de promotores de espectáculos, à distribuição sazonal dos mesmos ou ao tipo de espaços ou equipamentos que eles têm lugar.[8]

Todavia, na sua fragilidade, os dados analisados permitem evidenciar um aspecto importante: aquele que diz respeito ao alargamento das actividades performativas, quer na vertente da sua produção e oferta, quer na vertente da participação e da procura por parte dos seus públicos.

Esta tendência de dinâmica crescente do espectáculo ao vivo espelha as mudanças socioculturais ocorridas no nosso país nas últimas décadas, que, como temos vindo a referir no contexto de outros trabalhos (Fortuna, Ferreira e

[7] Sobre a evolução dos últimos três anos, que em todos os casos revela um acentuadíssimo crescimento de sessões e espectadores, deve assinalar-se a mudança de instrumento de recolha de informação usado pelo INE e, sobretudo, a reformulação da base de operadores culturais ao qual é aplicado o inquérito de recolha de informação. A redefinição destes dois elementos pode explicar, em parte, essa intensificação dos ritmos de crescimento dos espectáculos e das suas audiências.

[8] Desde 1998 que passaram a ser publicados indicadores relativos ao tipo de recintos utilizados e ao tipo de promotores de espectáculos. No entanto, além das tipologias usadas serem excessivamente genéricas, estes indicadores não são passíveis de cruzamento com dados relativos a número de sessões ou de espectadores.

Abreu, 1999; Fortuna e Silva, 2001; Fortuna, 2002), têm projectado a cultura para o centro das arenas política, social e mesmo económica.

Manifestando-se de forma diferenciada em diversos sectores da actividade cultural, a nova centralidade da cultura traduz a convergência de factores internos, nacionais e locais, e de factores externos, associados à intensificação dos processos de globalização.

A nível interno, destacam-se algumas das transformações de carácter sócio-epacials, respeitantes aos processos de qualificação escolar e profissional das populações, sobretudo das gerações mais jovens, e à sua crescente concentração em mais e maiores centros urbanos. Mas devem igualmente considerar-se as transformações económicas, sobretudo as que concernem o desenvolvimento e a expansão das indústrias culturais, do lazer e da informação. Estes dois tipos de factores foram constituindo um crescente interesse e apetência pelo consumo de objectos e serviços culturais, cada vez mais próximos, abundantes e diversificados.[9] As cidades tornaram-se os espaços privilegiados dos mercados culturais, oferecendo oportunidades crescentes quer no domínio da criação, produção e distribuição cultural, quer no domínio dos consumos e das práticas de cultura.[10]

Simultaneamente, do ponto de vista externo, a globalização dos mercados da cultura, quer nos segmentos mais especializados da criação e produção artística, quer nas diversas fileiras das indústrias culturais, contribuíram para acentuar as necessidades de concentração urbana das actividades culturais. A intensificação dos fluxos de circulação de bens ou obras culturais e a constituição de circuitos culturais cada vez mais organizados a escalas nacionais e internacionais ampliou a geografia dos campos culturais (Lash e Urry, 1994), arrastando os seus operadores e as cidades onde estes baseiam a

[9] Sobre as transformações do consumo e da prática cultural no nosso país ver Conde (1997) e Fortuna, Ferreira e Abreu (1999).

[10] Pedro Costa trabalha com particular atenção estes cruzamentos entre as economias urbanas e economias da cultura, analisando os ‘efeitos de meio’ que explicam a associação entre a esfera da cultura e os espaços das cidades (Costa, 1999 e 2002).

sua actividade para uma competição que deixa de ter por referência o espaço regional ou nacional.

Pierre-Michel Menger (1993) chama a atenção para as dinâmicas contraditórias geradas por este conjunto de processos. Na sua opinião, eles tendem a estimular a competição cultural entre cidades, favorecendo estratégias de descentralização da actividade cultural. Mas, simultaneamente, sobretudo no que diz respeito a segmentos da criação artística mais especializados, estes processos tendem a estimular a centralização destas actividades nos grandes centros urbanos, que potenciam massa crítica e economias de escala, favorecendo a hegemonia das grandes capitais culturais.

É, aliás, por referência a este conjunto de dinâmicas culturais e económicas, que podemos perceber a forma como, em Portugal, se têm vindo a estruturar as políticas públicas no domínio da cultura. Estas têm vindo a caracterizar-se por uma autonomização das esferas de intervenção do Estado central e do Estado local, que deixam ao Estado central o principal papel de suporte às instituições, criadores e equipamentos culturais com capacidade de projecção nacional e internacional. Aliás, como tem vindo a defender Claudino Ferreira (1998, 2002 e Cap. 3 deste relatório), o já longo ciclo de grandes eventos culturais internacionais que o Estado português tem promovido ou nos quais tem patrocinado uma forte representação portuguesa, espelham uma clara estratégia de suporte à internacionalização da cultura e arte portuguesas e, através delas, do país e de algumas das suas cidades (nomeadamente, Porto e Lisboa).

É à luz deste quadro mais geral, cujos traços elementares acabámos de enunciar, que entendemos poder ser feita a discussão acerca do crescimento da esfera do espectáculo no nosso país. As suas principais características estruturais, embora se relacionem com especificidades do tecido cultural e urbano português, actualizam, seguramente, os constrangimentos e as possibilidades associadas às actuais dinâmicas globais da economia e da cultura. Torna-se, por isso, necessária uma perspectiva de observação que centre o seu olhar sobre as formas locais da(s) cena(s) musical(ais). Para além

de indicadores que apontam o crescimento da oferta de espectáculos ao vivo no nosso país, é fundamental procurar o conhecimento das suas configurações específicas, quer no que diz respeito a segmentos culturais particulares (neste caso, o segmento do espectáculo musical), quer ainda nas suas dimensões espaciais e geográficas.

De facto, ao contrário do que acontece nos domínios do que Diana Crane (1992) designou como *recorded cultures* (de que é um exemplo típico o universo da música gravada), cuja produção, distribuição e consumo são cada vez desmaterializados e deslocalizados, as esferas das actividades culturais performativas dependem sempre de uma (re)produção localizada. E embora os circuitos de apresentação e performance estejam já hoje organizados a escalas nacionais ou internacionais, eles dependem sempre de tempos, espaços, operadores e consumidores locais ou localizados em lugares concretos. As lógicas culturais e económicas contemporâneas ditam, como observámos anteriormente, as cidades como centros privilegiados do espectáculo musical.

Foi neste sentido que procuramos desenvolver um instrumento empírico e analítico que nos permitisse captar com mais detalhe a cartografia do espectáculo de música ao vivo e a sua articulação com os contextos sociais, económicos e políticos das diferentes regiões e cidades do país.

Antes de apresentarmos alguns dos resultados que apurámos, vale a pena recordar alguns dos traços da oferta cultural no nosso país, que servirão de pano de fundo para a análise e interpretação do panorama performativo musical.

Caracterizada como um sector de actividade de características eminentemente urbanas, a oferta cultural tende a concentrar-se na duas grandes áreas urbanas do país, primeiro em Lisboa e depois, a uma maior distância, no Porto. Nestes centros estão concentradas as maiores instituições, os maiores e mais importantes equipamentos e o maior número de operadores culturais, de criadores artísticos e de outros profissionais de suporte à criação e produção artística ou cultural. Acrescenta-se a isto a importância da intervenção do Estado, central e local, na dinamização dos mercados da cultura. Esta

manifesta-se na constituição, manutenção e desenvolvimento de diversas infraestruturas culturais públicas (equipamentos; instituições e serviços), mas também no apoio ao sector não-público, quer no domínio das infraestruturas, quer ainda no que concerne à criação, produção e programação cultural. [11]

As fragilidades estruturais do tecido e da dinâmica das actividades culturais, mais evidentes nos meios urbanos de pequena e mesmo média dimensão, têm vindo a ser contornadas pela instalação de lógicas de produção, difusão e, sobretudo, programação assentes na realização de eventos culturais de diversa natureza.[12] Caracterizados por uma maior ou mais intensa oferta cultural, concentrada em espaços e tempos delimitados, esses eventos assumem duas expressões fundamentais: a organização de festas (urbanas, populares ou mesmo académicas) multifacetadas e de eventos culturais mais ou menos especializados, de duração limitada, em espaços circunscritos e de ocorrência regular, frequentemente designados como festivais.

A importância das festas está associada a um alargamento das formas de cultura de representação,[13] que desde sempre atravessaram os rituais de celebração (religiosos, académicos, civis ou políticos). Hoje encontram-se disseminadas no país, muito para além da tradicional esfera religiosa e do espaço rural, acompanhando a descentralização das instituições do Estado local e do próprio sistema de ensino superior. As funções de representação das festas – religiosas, populares, das cidades ou académicas – cruzam-se com

[11] A macrocefalia cultural de Lisboa e Porto resultam de factores diversos, relacionados com o sentido das intervenções do Estado, mas também com lógicas específicas dos campos e mercados culturais. Esta tendência tem sido contrariada por algumas iniciativas políticas centrais que visam a infraestruturação cultural dos centros urbanos à escala nacional, de que são exemplo a rede nacional de museus e de bibliotecas, o programa de recuperação da rede de cine-teatros, ou o esforço de constituição de Centros Regionais de Artes do Espectáculo e de apoio à formação de orquestras regionais ou os programas de estímulo à itinerância cultural (sobre a evolução das políticas culturais ver Documento de Trabalho 2, que se anexa a este relatório). Mas também por uma crescente importância da intervenção cultural das autarquias locais, visível, nomeadamente, no crescimento do volume de despesas dos municípios consagradas à cultura (cf. Neves, 2000). De sentido oposto são as tendências que marcam os mercados das indústrias culturais, atravessados por processos de concentração (da produção, da distribuição e mesmo do comércio retalhista) que se traduzem também do ponto de vista geográfico.

[12] Sobre a estrutura da oferta cultural em cidades portuguesas de pequena e média dimensão, ver Silva *et al*. (1998) e Silva (2002).

[13] Sobre a noção de cultura de representação, ver Silva (1994).

outras lógicas que atravessam as relações entre a cultura e a política. Associam-se a estratégias de promoção das imagens das cidades e ao seu marketing turístico e cultural, a políticas de integração social e identitária, ou ainda a oportunidades de dinamização e programação cultural (Fortuna, 2002).

O recurso ao modelo de organização de festivais parece revelar uma convergência de alguns destes factores com condicionantes específicas da esfera cultural. A flexibilidade do modelo organizacional destes eventos permite minorar as dificuldades que muitos operadores culturais (públicos e privados) têm em sustentar uma produção e uma programação regular. Simultaneamente, facilitam a congregação de vontades de criadores e produtores para o investimento em projectos que reunam diferentes parceiros, suscitem a partilha de experiências, ofereçam oportunidades de projecção nacional ou mesmo internacional do seu trabalho e de integração em redes ou circuitos culturais internacionais. Os festivais constituem ainda um modelo de organização cultural que serve os esforços daqueles que se dedicam a expressões artísticas marginais ou ensaiam vias de afirmação na cena cultural e a programação em áreas especializadas, com procuras limitadas ou de elasticidade reduzida. Possibilitam também uma aproximação à política de autarquias locais ou a opções estratégicas de mecenato de empresas, potenciando oportunidades de promoção de imagens de prestígio de instituições, de grupos e profissionais, bem como dos locais que os acolhem (cidades, concelhos, paisagens....) ou instituições que os apoiam ou patrocinam.

A pluralidade de factores envolvidos na popularização deste modelo de organização de oferta cultural ajuda a explicar a diversidade de formatos encontrados e a dificuldade crescente de definição mais abstracta desta forma de acção cultural.

Vale a pena notar, contudo, que esta não é uma tendência exclusivamente doméstica, local ou mesmo nacional. Ela é observável à escala internacional, reflectindo não apenas, ou principalmente, a estrutura dos mercados culturais locais, mas a dinâmica dos mercados internacionais. Profundamente marcados

pelos processos de globalização, os circuitos culturais organizam-se cada vez mais em plataformas internacionais, caracterizados pela intensificação da circulação de obras, criadores e projectos, e movimentos de sentido divergente, como sejam os de concentração e hegemonização (empresariais, institucionais, espaciais ou urbanas), e os de diversificação de circuitos especializados, paralelos ou marginais. Neste contexto, a flexibilidade do(s) modelo(s) de organização de festivais oferece inúmeras possibilidades de afirmação ou disputa de posições e de estratégias de intervenção nos campos culturais, quer ao nível dos mercados locais (nacionais ou urbanos), quer ainda ao nível dos mercados internacionais.

As dúvidas que se colocam a propósito do recurso frequente ou mesmo intenso à organização de festas e de festivais para a elaboração de agendas culturais, no nosso país, prendem-se com os efeitos que essa opção arrasta relativamente à estruturação da esfera cultural, particularmente à escala local ou urbana. Temo-nos interrogado sobre as vantagens ou as desvantagens que a aposta na sua realização pode trazer para a consolidação de infra-estruturas culturais e para o investimento na produção e criação cultural e artística.[14] No entanto, equacionando estes mecanismos organizacionais como plataformas de intermediação entre criadores, produtores e outras actividades e profissionais de suporte e apoio, podemos admitir as potencialidades destes eventos na dinamização dos ambientes culturais urbanos e dos seus mercados culturais, particularmente aqueles se encontram mais fragilizados e afastados face ao centros que dominam os circuitos culturais. Pensamos sobretudo em dois tipos de elementos distintos: a mobilização de uma grande diversidade de agentes culturais, eventualmente pouco visíveis quando olhamos para as actividades mais especializadas e para a formas de intervenção cultural mais institucionalizadas; a utilização de uma pluralidade de espaços que ultrapassam as fronteiras dos equipamentos culturais estabelecidos e que possibilitam a apropriação cultural (ainda que temporária) de locais – públicos,

[14] Sobre estas dúvidas, ver a discussão feita a propósito dos festivais de cinema de animação, banda desenhada, fotografia e jazz realizados no nosso país (Santos e Abreu, 2002).

privados, paisagísticos ou naturais – não convencionais, contribuindo para uma dessacralização da cultura e dos seus espaços.

2.2 | O OIC/Imprensa – 'Espectáculo Musical': metodologia e fontes

Foi neste contexto geral, de um conhecimento empírico limitado e de uma imagem da oferta cultural nacional marcada pela hegemonia de Lisboa e Porto, pela importância da intervenção do Estado central e local e pela crescente importância de eventos culturais temporários, que foi delineado o Observatório de Iniciativas Culturais/Imprensa para a área do Espectáculo Musical.[15]

De facto, o OIC/Imprensa–'Espectáculo Musical' (como a partir deste momento o passaremos a designar) foi concebido com o objectivo de recorrer à informação da imprensa como suporte empírico para a elaboração de agendas anuais de espectáculos musicais. Através dessas agendas procurou-se operacionalizar algumas das questões apresentadas anteriormente. Sintetizando informações básicas acerca dos espectáculos, pretendeu-se construir um instrumento capaz de cartografar dimensões essenciais do mercado do espectáculo musical ao vivo: a temporalidade ou sazonalidade desse mercado; a sua distribuição na geografia do país; os contextos ou modos da sua produção; os operadores culturais envolvidos na sua organização; os espaços ou equipamentos onde acontecem os espectáculos.

Foi seguindo estas dimensões analíticas que foram construídas as categorias que constituem a estrutura da base de dados do OIC–Imprensa relativo ao espectáculo musical.[16] A construção deste instrumento suscita algumas anotações metodológicas a propósito da natureza das fontes e do estatuto dos dados nelas recolhidas.

A primeira observação diz respeito à definição da unidade de análise e de registo. O objectivo de constituir agendas anuais de espectáculos implicou a

[15] Embora a base de dados da 'Música' contenha informações acerca do mercado discográfico, a sua estrutura foi concebida a pensar no espectáculo musical e a esmagadora maioria dos registos dizem respeito a informação contida em notícias acerca desses mesmos espectáculos.

[16] Para uma apresentação sistemática da estrutura da base de dados ver Capítulo 1.

adopção de uma unidade de registo definida por cada um dos espectáculos noticiados. E na medida em que cada um dos documentos (ou notícias) pode conter informação relativa a mais do que um espectáculo, as unidades de registo (ou classificação) distinguem-se das unidades de análise, ou seja, o dos documentos recolhidos. O número de registos classificados é, neste caso, superior ao número de documentos seleccionados.

A segunda das observações remete exactamente para o estatuto dos espectáculos que vieram a ser classificados e a definir as agendas elaboradas para os anos de 2000 e 2001. De facto, estas agendas não traduzem a informação sobre os espectáculos realizados, mas sobre os espectáculos noticiados. O elevado volume de documentos recolhidos e de registos classificados não permitiu que as tentativas efectuadas para controlar as repetições de notícias de um mesmo espectáculo fossem bem sucedidas. Tanto mais quanto esse controle se deveria realizar não apenas sobre as notícias repetidas num único jornal, mas em dois jornais distintos. Esta dificuldade foi ultrapassada com a definição de uma categoria analítica (o 'Tema') que distingue as notícias referentes a espectáculos já realizados ou a acontecer dentro de um prazo muito curto (um máximo de três dias depois da data da notícia) e aquelas que se referem ao anúncio de espectáculos programados para um futuro mais ou menos próximo (e que provavelmente estarão na origem de notícias posteriores, acerca da sua realização). O primeiro tema foi designado *Espectáculo* e o segundo *Programação*. Sendo mutuamente exclusivos, a utilização dos dois temas para a classificação geral dos registos permitiu constituir dois grandes conjuntos de informação, autónomos entre si. A sua análise comparativa permite controlar as diferenças entre as agendas de espectáculos noticiados como programação e as agendas de espectáculos noticiados a propósito da sua realização.

Para além desta estratégia de classificação e análise, a elaboração de agendas anuais de espectáculos noticiados assume como pressuposto geral de partida a existência de uma forte correlação entre as notícias sobre espectáculos que surgem na imprensa (nomeadamente nos dois jornais usados por nós como

fontes documentais) e os espectáculos efectivamente anunciados e/ou realizados.

A imprensa constitui um dos sistemas de intermediação entre a esfera da produção e distribuição cultural e a esfera da prática e do consumo cultural, actuando como um sistema de *gatekeeping* (Hirsh, 1990; Crane, 1992), isto é, de selecção e tradução da informação entre os dois campos da actividade cultural. Neste sentido, embora a informação contida na imprensa não espelhe directamente a realidade, ela contém uma representação que não se pode distanciar em absoluto dessa realidade. O pressuposto de correlação entre espectáculos noticiados e espectáculos realizados assenta exactamente nesse estatuto de intermediação que caracteriza o sistema de informação da imprensa. Os indicadores elaborados a partir dos dados classificados são, portanto, entendidos como indicadores brutos da realidade, com potencialidades interessantes de ilustração sobre a variabilidade de diferentes dimensões da realidade. Naturalmente, a sua análise não ilude, antes procura incorporar, o carácter aproximado de tais indicadores. Eles contêm virtudes e defeitos, revelam com mais nitidez os segmentos dominantes no mercado, ao mesmo tempo que invisibilizam os mais periféricos ou marginais.

A terceira observação que gostaríamos de fazer relativamente à metodologia adoptada e aos dados empíricos produzidos refere-se à diferente consistência dos indicadores elaborados.

Tal como se encontra descrita no Capítulo 1, a estrutura da base de dados do OIC/Imprensa–'Espectáculos Musicais' caracteriza-se por dois conjuntos distintos de categorias analíticas. Um primeiro conjunto é constituído por categorias de contextualização das fontes e dos documentos ('Número de registo', 'Jornal'; 'Título da notícia', 'Data da notícia' e 'Autor da notícia') que, dizendo respeito a informações claras e objectivas, não levantam qualquer tipo de problemas de fiabilidade ou consistência. Um segundo conjunto composto de categorias de natureza mais analítica, que visam classificar e sintetizar a informação contida nos documentos ('Tema', 'Sub-tema'; 'Evento'; 'Músicos'; 'Localidade'; 'Onde se realiza'; 'Quem organiza'; 'Data de realização'). É entre

estas últimas categorias ou indicadores que se observam diferenças de consistência. Essas diferenças relacionam-se com dois tipos de factores:

- a eventual imprecisão da definição conceptual das categorias;
- a variabilidade e imprecisão das informações contidas nas notícias analisadas.

As dificuldades associadas à definição conceptual das categorias apenas se colocaram no caso da categoria 'Sub-tema', que visava identificar o tipo de evento no contexto do qual se realizaria o espectáculo noticiado. A classificação dos registos em 'Sub-temas' implicava, de facto, dois tipos de classificação:

- uma primeira classificação em quatro sub-temas mutuamente exclusivos – *Espectáculo pontual*, *Festival*; *Festas*; *Espectáculo no estrangeiro*;
- uma segunda classificação, cruzada com a primeira, de acordo com mais quatro sub-temas – *Clubes*; *Digressão*; *Porto 2001* e *Programa multidisciplinar*.

Esta duplicação analítica revelou-se problemática ao longo do trabalho de codificação, que se tornou difícil e complexo em virtude do segundo grupo de sub-temas apenas poder ser usado em associação com um dos quatro primeiros. Este complicador levou a que na fase de processamento da informação se tivesse de proceder à recodificação de um número moderado de registos mal classificados.

Os restantes problemas de consistência observados relevam da variabilidade e da imprecisão da informação contida nas notícias. As maiores dificuldades foram encontradas nas categorias relativas à identificação dos organizadores dos espectáculos ('Quem organiza') e à identificação dos espaços onde os mesmos tinham lugar ('Onde se realiza'). Mas também nas categorias relativas à 'Data de realização' e à 'Localidade' (geográfica) na qual aconteciam esses

espectáculos se observam ausências de informação (como também na identificação dos 'Músicos' intervenientes).[17]

Trata-se de dificuldades inerentes ao tipo de fontes usadas no trabalho e que, embora não conhecêssemos na sua verdadeira dimensão, já prevíamos vir a encontrar. Como veremos adiante, ao longo da apresentação de resultados, estas contingências dos dados empíricos não prejudicaram, contudo, o interesse analítico e heurístico dos indicadores.

Para terminar, vale a pena assinalar o facto de as tarefas de tratamento e análise dos dados estarem ainda em curso. Os resultados que nos propomos apresentar traduzem uma primeira abordagem dos dados, que exigem um grande esforço de elaboração analítica. Não esqueçamos a natureza qualitativa da abordagem adoptada, o elevado número de documentos envolvidos e o gigantesco número de registos (11.124) introduzidos. Considerando que o trabalho de classificação da informação contida nesses registos foi desenvolvido com base numa grelha analítica constituída por uma parte importante de categorias temáticas, de classificação aberta e codificação nominal, perceber-se-á o tempo envolvido em tarefas posteriores, de fechamento analítico e de codificação das respectivas categorias, bem como de apuramento das primeiras contagens de ocorrências.

Uma das vantagens deste exercício reside no apuramento conceptual e analítico que as tarefas de manipulação e análise de dados têm permitido e que esperamos venham a dar outros frutos em pesquisas empíricas futuras.

[17] Não pretendemos desenvolver aqui uma análise crítica das fontes, mas podemos assinalar que entre os dois jornais utilizados no estudo como fontes documentais existem diferenças assinaláveis. Na generalidade, as notícias recolhidas do jornal *Público* revelam um maior cuidado e rigor de informação do que as recolhidas do *Jornal de Notícias*, caracterizadas por informação mais vaga e imprecisa.

2.3 | Indicadores gerais e estrutura da informação

Precedendo a análise substantiva da informação sintetizada na base de dados do OIC/Imprensa–'Espectáculo Musical', começamos por nos deter sobre alguns indicadores gerais que nos permitirão desenhar o perfil global da informação que dispomos e que nos propomos apresentar neste Capítulo.

A base de dados do OIC/Imprensa –'Espectáculo Musical' contém 10.678 registos, correspondentes aos espectáculos musicais noticiados no *Jornal de Notícias (JN)* e no *Público*, nos anos de 2000 e 2001.[18]

A distribuição desses registos por ano permite-nos dar conta de um mais elevado número de registos introduzidos a partir de notícias publicadas em 2001 (ver Quadro 2.1). Esta diferença explica-se sobretudo tendo em atenção o facto de 2001 ter sido o ano em que decorreu, na cidade do Porto, a Capital Europeia da Cultura. Este grande evento cultural envolveu uma forte componente musical, traduzida na importância do projecto da Casa da Música e num importante investimento na programação de espectáculos musicais, cuja realização, na cidade do Porto e noutras cidades do Norte do país, foi objecto de ampla cobertura noticiosa por parte de todos os meios de comunicação social, nomeadamente pela imprensa.

Quadro 2.1
Nº de registos por fonte e ano[19]

Fontes	2000	2001	Total
JN	2.185	3.157	5.342
Público	2.542	2.794	5.336
Total	**4.727**	**5.951**	**10.678**

[18] A base de dados da 'Música' contém, de facto, 11.124. Todavia, 446 registos são relativos aos temas associados ao mercado discográfico (*Mercado discográfico* e *Mercado discográfico – Programação*). Por razões que já foram enunciadas, estes dados não serão objecto de atenção neste relatório.

[19] O quadro 2.1 e todos os quadros e gráficos que se seguem têm como fonte o OIC/Imprensa, base de dados da 'Música'. Todos excluem os 446 registos relativos ao 'Temas' do Mercado Discográfico.

A distribuição de registos por fonte e por ano mostra como os dois jornais que serviram de fontes à informação recolhida e classificada produziram contributos distintos para o número total casos na base. Destaca-se um crescimento substancial, em 2001, do número de registos de espectáculos musicais que têm por fonte o *JN*. Esta variação estará seguramente associada ao que poderemos designar "efeito Porto 2001". O *JN* é um jornal sediado no Porto, com uma forte implantação regional,[20] que, em 2001, assumiu o estatuto de jornal oficial da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Neste sentido, é compreensível que o impacto mediático deste evento se traduza com maior visibilidade na informação veiculada pelo *JN*. Os registos introduzidos a partir de espectáculos musicais noticiados no *Público* revelam maior constância nos dois anos em análise, embora seja também observável um acréscimo de registos em 2001, provavelmente atribuível à projecção da programação musical da Porto 2001 na imprensa nacional.

Como referimos anteriormente, os registos relativos a espectáculos musicais noticiados na imprensa foram introduzidos de acordo com uma classificação em dois grandes temas, mutuamente exclusivos, que definem conjuntos distintos de informação. O tema *Espectáculos* classificou todos os registos referentes a notícias de espectáculos musicais já realizados ou a realizar num prazo de dias muito curto. O tema *Programação*[21] classificou os registos de notícias que divulgam espectáculos programados para um futuro mais ou menos próximo. O Quadro 2.2 sintetiza a informação classificada em cada um dos temas, nos dois anos em análise.

Os dados permitem-nos observar os espectáculos musicais que são objecto de maior atenção por parte dos jornais diários. Independentemente do ano a que nos referirmos, os espectáculos musicais mais noticiados são aqueles que têm lugar nos dias que antecedem cada edição diária dos jornais ou no mesmo dia

[20] Sobre os índices de leitura do *JN* e do *Público* ver Freitas *et al.* (1997) e, para algumas cidades do Norte e Centro de Portugal, Silva (2002).

[21] Na tabela da base de dados estes tema foi designado como *Espectáculo-Programação*. Por motivos que se prendem com a facilidade de designação e com requisitos das funções operacionais de pesquisa e enumeração nas aplicações informáticas usadas (*Access e Excell)*, o tema passou a ser nomeado apenas como *Programação*.

da edição. Os espectáculos que se anunciam para o futuro mais ou menos próximo captam uma menor atenção dos jornais diários.

Quadro 2.2
Nº de registos por tema e ano

Tema	2000	2001	Total
Espectáculos	3.040	3.806	6.846
Programação	1.687	2.145	3.832
Total	**4.727**	**5.951**	**10.678**

Para além de uma diferença quantitativa entre estes dois grandes tipos de notícias sobre espectáculos, poderemos dizer que existe também uma diferença qualitativa. Uma diferença do conteúdo informativo das mesmas que, embora não tenha sido explorada de forma sistemática na nossa análise, pode ser brevemente enunciada. De um modo geral, os espectáculos que já ocorreram dão origem a mais notícias na imprensa e a notícias mais diversas, umas de carácter mais simplesmente informativo, outras com um discurso mais narrativo e em formato de reportagem, outras ainda com um tom mais opinativo ou mesmo com estatuto de crítica musical. As notícias que fazem eco de espectáculos que se espera que venham a acontecer no futuro são mais frequentemente caracterizadas por um tom e um conteúdo estritamente informativo.

Estas diferenças de tratamento editorial da informação sobre espectáculos musicais decorre, naturalmente, da lógica subjacente à produção informativa na imprensa. De facto, se as notícias relativas a acontecimentos culturais ocupam um lugar relativamente secundário na estrutura editorial dos jornais diários, elas tornam-se menos relevantes quando o seu objecto informativo não se enquadra no tempo curto da informação diária. Nestes casos, os processos de selecção editorial actuam de forma mais restrita, deixando transparecer um maior peso de critérios associados à relevância mediática dos eventos ou dos próprios intérpretes musicais (músicos, bandas, orquestras...), ou ainda à

capacidade de projecção mediática das instituições ou dos produtores de espectáculos musicais.[22]

Passando agora para uma referência à distribuição dos registos do OIC/Imprensa – 'Espectáculo Musical' por 'Temas', por ano e por fonte (Quadro 2.3) poderemos dar conta da existência de diferenças editoriais entre os jornais que constituem as fontes do observatório. As notícias recolhidas revelam o distinto tratamento dado pelos dois diários aos dois tipos de informação (ou notícias) acerca de espectáculos musicais.

Como mostra o Quadro 2.3, o *Público* tende a dar mais importância à informação sobre espectáculos já realizados ou a realizar proximamente. O número de registos introduzidos no tema *Espectáculos* a partir de notícias deste jornal é superior, em ambos os anos, ao números de entradas no mesmo tema feitas a partir de documentos provenientes do *JN*. No que diz respeito ao tema *Programação* a relação é exactamente inversa.

Quadro 2.3
Nº de registos por 'Tema', ano e fonte

	Fonte	2000	2001	Total
Espectáculos	*JN*	1.285	1.838	3.123
	Público	1.755	1.968	3.723
	Total	**3.040**	**3.806**	**6.846**
Programação	*JN*	900	1.319	2.219
	Público	787	826	1.613
	Total	**1.687**	**2.135**	**3.832**

Estas diferenças apontam para linhas editoriais distintas, nomeadamente no que diz respeito a assuntos relativos à cultura e, em particular, a acontecimentos musicais. O *JN* revela um perfil que acentua a dimensão informativa, nomeadamente sobre factos que virão a ter lugar no futuro e sobre os quais é possível elaborar artigos estritamente informativos. O *Público*,

[22] São exemplo disto as notícias relativas ao anúncio da programação da temporada de música da Fundação Calouste Gulbenkian, a qual envolve a divulgação de espectáculos que podem acontecer a uma distância de muitos meses. Ou ainda as notícias relativas aos grandes festivais de Verão, como o Festival do Sudoeste ou o Festival de Vilar de Mouros, produzidos e promovidos por uma das maiores empresas de produção de espectáculos musicais no país.

privilegiando notícias sobre acontecimentos passados ou de realização muito próxima, dá maior espaço a notícias de carácter crítico ou opinativo.

A observação do cruzamento entre o 'Tema' dos registos, o ano das notícias que lhes deram origem e a fonte introduz, mais uma vez, a referência ao efeito contextual relativo à realização da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Este evento decorreu ao longo de todo o ano de 2001, propondo uma programação cultural que se estendeu pelos doze meses e que foi objecto de anúncio prévio, em alguns casos já em 2000. Talvez por essa razão a diferença entre espectáculos registados no tema *Programação*, em 2000 e em 2001, não seja tão acentuada quanto aquela que se verifica para o tema *Espectáculos*. A mesma razão pode ajudar a explicar a maior relevância do tema *Programação* nos registos introduzidos a partir do *JN*, e a mais acentuada diferença entre o seu número em 2000 e em 2001. Afinal, não podemos esquecer que o *JN* foi o jornal oficial da Porto 2001, constituindo um canal privilegiado de divulgação antecipada das agendas culturais associadas ao evento.

Estas observações, feitas a propósito da estrutura dos registos da base de dados OIC/Imprensa – 'Espectáculos Musicais', têm por objectivo dar conta de alguns efeitos contextuais, associados à natureza dos dados em análise, que serão tidos em consideração ao longo dos diferentes pontos do Capítulo, que apresentaremos em seguida.

Destaca-se particularmente o que designámos por "efeito Porto 2001", relativo ao impacto da realização deste grande evento, não apenas sobre a divulgação mediática de acontecimentos culturais (neste caso concreto, musicais), mas sobre a própria configuração da oferta cultural local e regional. Este efeito será tido em consideração na análise da informação classificada, embora seja difícil avaliar a importância do seu impacto real. Tal só seria possível se pudéssemos desenvolver trabalho empírico para os anos que precederam a realização da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura e para os anos que lhe sucederam (o ano de 2002 e 2003, actualmente em curso). Só um trabalho dessa natureza permitiria uma discussão mais alargada acerca dos processos de intermediação associados à realização destes grandes eventos e à sua relação

com as funções de mediação desempenhadas pelos *media*, particularmente a imprensa.

A referência às variações segundo a fonte e o tema serviram também para revelar algumas das diferenças existentes entre os jornais que tomamos como fontes para o nosso observatório dos espectáculos musicais. Essas diferenças não nos parecem, contudo, ser particularmente importantes para o trabalho analítico que nos propomos fazer nos próximos pontos.

2.4 | Tempos e palcos do espectáculo musical

Segundo as Estatísticas da Cultura dos anos de 2000 e 2001, recentemente publicadas pelo Instituto Nacional de Estatística, o número de sessões de espectáculos musicais (concerto, bailado e ópera) realizadas em cada um destes anos foi, respectivamente, de 2.462 e 3.322. Este indicador, construído a partir de uma recolha de informação realizada através de inquérito dirigido aos produtores de espectáculos, dá-nos a imagem possível acerca do universo do espectáculo musical português. Como todos os indicadores estatísticos, os seus valores numéricos reflectem cores mais pálidas do que aquelas que pontuam a actividade performativa musical que ocorre em Portugal. Não obstante, são o indicador mais tangível dessa mesma realidade.

O OIC/Imprensa – 'Espectáculo Musical' não regista informação sobre o número de espectáculos, mas sobre o eco que estes têm na imprensa nacional. Não fornece critérios que ajudem a aferir a validade das estatísticas nacionais, pelo contrário, requer precauções na sua manipulação e análise. Mas se podemos sugerir um exercício que ensaie um teste de validade dos indicadores do OIC/Imprensa, basta que nos debrucemos sobre o número de registos de espectáculos contidos na base de dados deste observatório, para cada um destes anos.

Assim, referentes ao ano de 2000, o OIC/Imprensa–'Espectáculo Musical' contém 4.727 registos. E relativamente a 2001, 5.951. Se considerarmos que neste observatório se acumulam registos de espectáculos noticiados como

Programação futura e como *Espectáculos* já realizados ou a realizar no imediato, e que as fontes de imprensa são duas, poderemos pensar que existe, para cada ano, uma duplicação de informação. Assumindo que estes cálculos são plausíveis, o número aproximado de espectáculos noticiados na imprensa será, em média, de 2.363, no ano 2000 e 2.975, no ano 2001. O que parece significar que entre a informação contida na nossa base de dados e as estatísticas oficiais existe alguma coerência.

A principal vantagem dos dados do OIC/Imprensa–'Espectáculo Musical' sobre as estatísticas do INE é a de permitir explorar dimensões analíticas que não estão contempladas nos dados oficiais.

Neste ponto do Capítulo, propomo-nos fazer a apresentação dos principais resultados referentes a indicadores de três dessas dimensões. Uma dimensão temporal, que procura delinear os tempos e os ritmos desta actividade. Uma dimensão espácio-geográfica, que esboça os contornos do mapa dos espectáculos de música. E uma dimensão relativa aos contextos de realização desses mesmos espectáculos, identificando tempos e espaços distintos.

Os ritmos sazonais do espectáculo

Um dos objectivos subjacentes à elaboração deste observatório corresponde à operacionalização de indicadores capazes de dar conta da distribuição sazonal e espacial da oferta de espectáculos musicais no nosso país. Através deles procura-se equacionar algumas hipóteses acerca da estruturação da oferta cultural no nosso país, testando a sua utilidade na análise da esfera do espectáculo musical. Essas hipóteses dizem respeito à sustentabilidade da oferta de espectáculos musicais ao longo do ano, tendo em consideração características fundamentais dessa mesma oferta no nosso país. Essas características remetem para a fragilidade do tecido cultural nacional, tanto no que diz respeito à criação e produção cultural, como também à sua divulgação e distribuição. Esse facto traduz-se numa estrutura de oferta cultural que depende não apenas da programação elaborada por instituições e equipamentos culturais, cuja lógica tenderá a revelar uma maior regularidade

anual, mas em grande medida da organização de inúmeros eventos culturais, que tendem a ser mais frequentes nos meses estivais.

Os dados de que dispomos a partir da divulgação dos espectáculos musicais na imprensa permitem-nos trabalhar a variável temporal a partir de dois indicadores: a 'Data de realização' do espectáculo identificada na fonte; e a 'Data da notícia' em que espectáculo é divulgado. De uma forma geral, poderemos dizer que o indicador mais fiável, isto é, mais aproximado à realidade será, sem dúvida, o da 'Data de realização' dos espectáculos. No entanto, esta observação pode ser relativizada se considerarmos que os registos de espectáculos estão classificados em dois grandes 'Temas': *Espectáculo* e *Programação*. No primeiro tema, que agrupa os espectáculos noticiados aquando da sua realização próxima, a discrepância entre datas de realização e datas da fonte espera-se reduzida.[23] No tema *Programação*, que agrupa os espectáculos divulgados na imprensa como programação futura, haverá certamente um maior desfasamento entre indicadores, pressupondo-se que a distribuição relativa à data da fonte antecipe, de um modo geral, as tendências de distribuição do indicador relativo à data de realização.[24]

Os gráficos que em seguida se apresentam (Gráficos 2.5, 2.6, 2.7 e 2.8) desenham a distribuição mensal dos espectáculos musicais registados em cada um dos temas e para cada um dos indicadores referidos.

Na observação imediata destes gráficos destacam-se, num primeiro plano, duas diferenças substanciais:

- Uma diferença assinalável entre as linhas da distribuição sazonal dos espectáculos musicais incluídos no tema *Programação* e aqueles classificados no tema *Espectáculos*.

---

[23] Vale a pena assinalar que a classificação segundo datas (de realização ou da fonte) é feita à escala dos meses e não dos dias. Esse facto reforça o pressuposto segundo o qual, nos registos classificados no tema *Espectáculos*, existe uma reduzida discrepância entre os indicadores.

[24] O problema que enfrentamos no recurso ao indicador relativo à data de realização relaciona-se com o facto de existirem registos para os quais não foi possível identificar a data de realização. O número de casos com ausência de informação não é particularmente significativo, mas é maior entre os registos do tema *Programação* (69 em 3.771: 1,83%) do que entre os registos do tema *Espectáculos* (18 em 6.777: 0,27%).

- E uma diferença entre as distribuições de ambos os temas nos anos de 2000 e de 2001.

A diferença entre as curvas da *Programação* e dos *Espectáculos* leva-nos a reforçar a observação feita anteriormente, que realçava o facto de os jornais diários tenderem a privilegiar a divulgação de informação relativa aos espectáculos musicais a realizar no curto prazo ou já realizados, em detrimento da divulgação de agendas de espectáculos a realizar no médio ou longo prazo. A diferença entre as curvas de distribuição dos anos de 2000 e 2001, para ambos os temas e indicadores, indicia a presença do "efeito Porto 2001". Este deve ser tido em consideração na interpretação do acréscimo de espectáculos noticiados em 2001, quer como *Programação*, quer como *Espectáculos* realizados.

Gráfico 2.5
Distribuição mensal dos registos de espectáculos musicais, por data de fonte, no tema *Programação* (2000 e 2001)

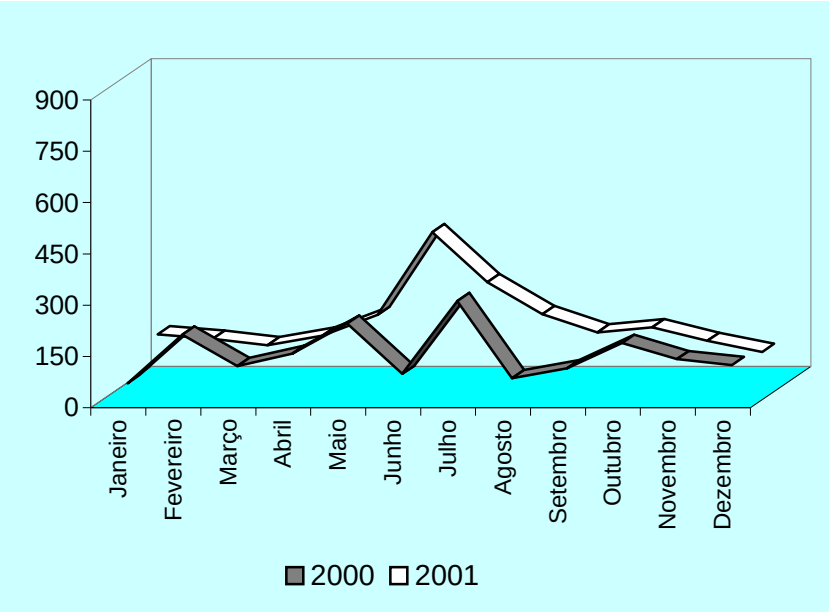


Gráfico 2.6
Distribuição mensal dos registos de espectáculos musicais, por data de realização, no tema *Programação* (2000 e 2001)

A análise específica dos gráficos permite observar os efeitos de sazonalidade revelados pelos dados contidos no OIC/Imprensa – 'Espectáculo Musical'. Os Gráficos 2.5 e 2.6 apresentam a distribuição mensal do tema *Programação*, usando, o primeiro, a 'Data da fonte' a partir do qual o registo foi classificado e recorrendo, o segundo, à 'Data de realização' indicada nessa mesma fonte. As linhas que representam a distribuição têm um perfil similar,[25] mostrando uma forte associação entre os dois indicadores. Contudo, tendo em atenção a maior fiabilidade da variável relativa à data de realização dos espectáculos musicais divulgados na imprensa, fixaremos a nossa atenção no Gráfico 2.6.

A observação deste revela a sazonalidade da agenda de espectáculos, que tem o seu pico de ocorrências nos meses estivais (entre Maio e Agosto), diminuindo a partir do Outono, até apresentar os valores mais baixos nos meses de Inverno. E nem mesmo em 2001, o ano em que poderíamos esperar que a programação da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura projectasse um maior equilíbrio na variação anual de espectáculos musicais, isso acontece.

[25] O Gráfico 2.5 apresenta, por comparação com o Gráfico 2.6, uma curva de distribuição com um ligeiro enviezamento à esquerda. Este efeito, mais visível para 2001 que para 2000, revela o efeito de antecipação temporal que o uso do indicador relativo à data da fonte fazia já prever.

Os efeitos da agenda musical da Porto 2001 revelam-se apenas no acréscimo do número de ocorrências observado ao longo do ano.

Gráfico 2.7
Distribuição mensal dos registos de espectáculos musicais, por data de fonte, no tema *Espectáculos* (2000 e 2001)

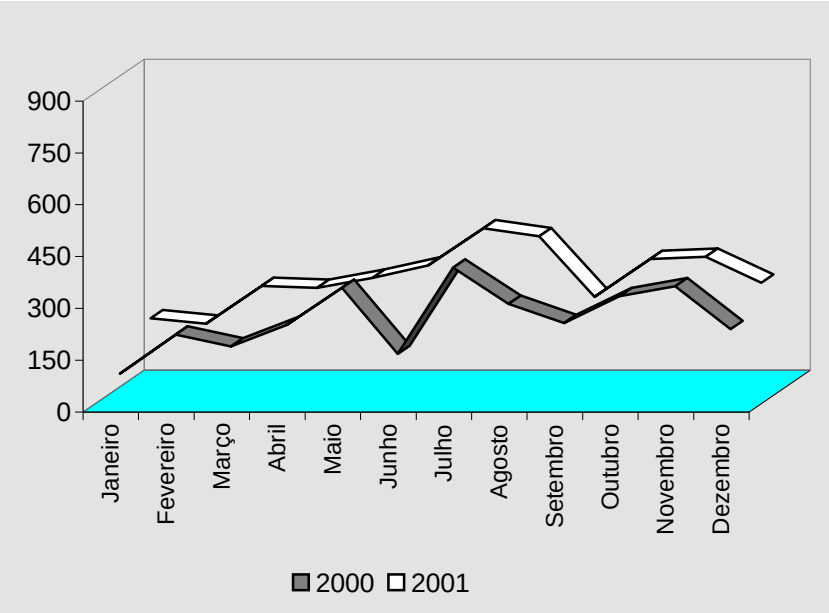
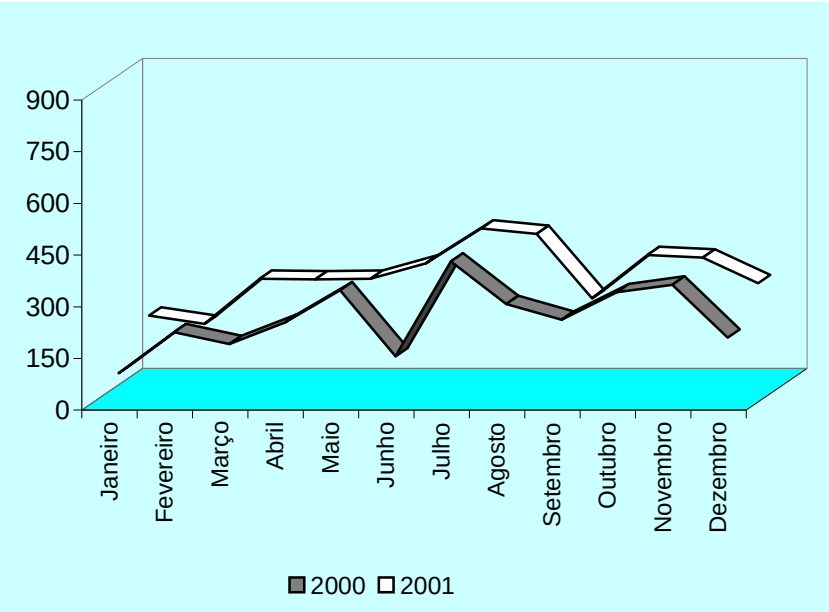


Gráfico 2.8
Distribuição mensal dos registos de espectáculos musicais, por data de realização, no tema *Espectáculos* (2000 e 2001)



Os Gráficos 2.7 e 2.8 apresentam a distribuição dos registos de *Espectáculos*, desenhando curvas que nos permitem concluir que, no que se refere a este tema, é indiferente o uso do indicador 'Data da fonte' ou 'Data de realização'. Do ponto de vista substantivo, estes gráficos permitem-nos dar conta de uma variação mensal menos desigual que a evidenciada pelos gráficos relativos ao tema *Programação*. De um modo geral, as curvas representadas dão conta da ocorrência de um maior número de espectáculos musicais nos meses de Verão, embora a passagem para o Outono não mostre uma quebra muito acentuada. Os meses de Inverno representam, esses sim, o período de menor actividade no domínio do espectáculo musical. E também aqui, as diferenças entre o ano 2000 e 2001 não apontam para uma alteração substantiva de perfis, mas apenas para uma maximização das ocorrências.

A observação destes dados indicia a importância que os eventos estivais têm na dinâmica da oferta de espectáculos musicais no nosso país. Esses eventos envolvem a realização de festas (académicas, urbanas ou populares) que têm lugar sobretudo entre os meses de Maio e Agosto.[26] Mas também de inúmeros festivais, alguns exclusivamente dedicados à música, outros envolvendo programações diversificadas, cuja realização se intensifica neste período. Esta leitura parece ser justificada pela distribuição de ocorrências nos meses de Abril e Maio e nos meses de Setembro a Novembro. Os primeiros são marcados pelas festas académicas que têm lugar de Norte a Sul, em quase todas as cidades onde existem estabelecimentos de ensino superior. Os meses de Outono têm os seus calendários culturais menos marcados pelas festas, mas ainda assinalados pela realização de importantes festivais de música, em diferentes pontos do país.

Teremos oportunidade de explorar de forma mais cuidada e sustentada estas interpretações quando analisarmos os dados relativos às categorias definidas

[26] Devemos assinalar que o Verão é uma época particular para a imprensa. A diminuição do ritmo de actividades sociais que alimentam as secções nucleares dos jornais (nomeadamente as actividades políticas, judiciais ou mesmo económicas) pode explicar uma maior atenção dada por estes às actividades culturais. No entanto, parece-nos que estas especificidades inerentes às fontes e, portanto, aos dados que estamos a trabalhar não chegam para explicar o empolamento de espectáculos musicais noticiados no Verão.

pelos 'Sub-temas', que classificam os espectáculos de acordo com os contextos em que ocorrem. Essa análise de crivo mais fino será feita tendo apenas em consideração os registos relativos ao tema *Espectáculos*. Esta opção tem dois tipos de razões. As que dizem respeito à diferente consistência da informação classificada sob os dois temas e que, como referimos anteriormente, recomendam a utilização preferencial dos dados relativos ao tema *Espectáculos*. E razões de carácter mais pragmático, decorrentes do volume de informação disponível e das tarefas de apuramento de resultados necessárias à sua análise e apresentação. A conjugação dos dois tipos de condicionalismos conduziram-nos a essa opção.

A geografia dos espectáculos

A apresentação e análise dos indicadores relativos à distribuição mensal dos registos dos temas *Programação* e *Espectáculos* serviu para um primeiro confronto empírico das hipóteses relativas à fragilidade da estruturação das actividades culturais, particularmente no que diz respeito à sua tradução na produção e divulgação do espectáculo.

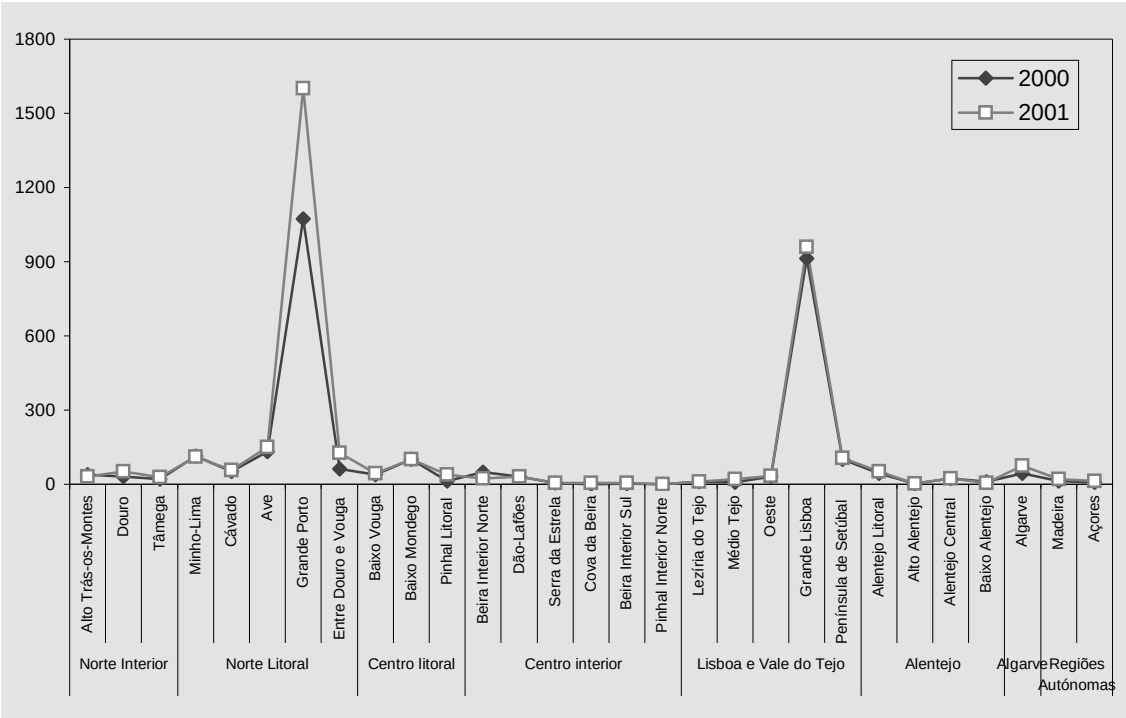
O confronto com a distribuição espacial dos registos dos mesmos temas permitir-nos-á uma primeira abordagem das questões levantadas pela conhecida concentração geográfica das actividades e dos agentes de criação, produção, divulgação e distribuição cultural nas duas grandes áreas urbanas do país – Lisboa e Porto.

Antes de iniciarmos a sua apresentação é, todavia, conveniente fazer algumas anotações metodológicas que apontam para os limites impostos pelo instrumento de recolha e tratamento da informação empírica que constitui o OIC/Imprensa – 'Espectáculos Musicais'. Trata-se de referenciar não apenas o já designado "efeito Porto 2001", que aqui tenderá a inflaccionar os registos de espectáculos realizados no área do Grande Porto, mas de assinalar também um outro efeito associado à natureza das próprias fontes documentais. De facto, o *JN* e o *Público* são jornais diários sediados, respectivamente, no Porto e em Lisboa. Não será por isso estranho que tendam a veicular mais informação acerca do que acontece nessas mesmas cidades, nomeadamente

em termos culturais. É, contudo, difícil avaliar a importância deste efeito num contexto de reconhecida hegemonia cultural destes dois grandes centros urbanos.[27]

Os Gráficos 2.9 e 2.10 apresentam a distribuição geográfica dos registos de *Espectáculos* e *Programação*, nos dois anos considerados na nossa análise.

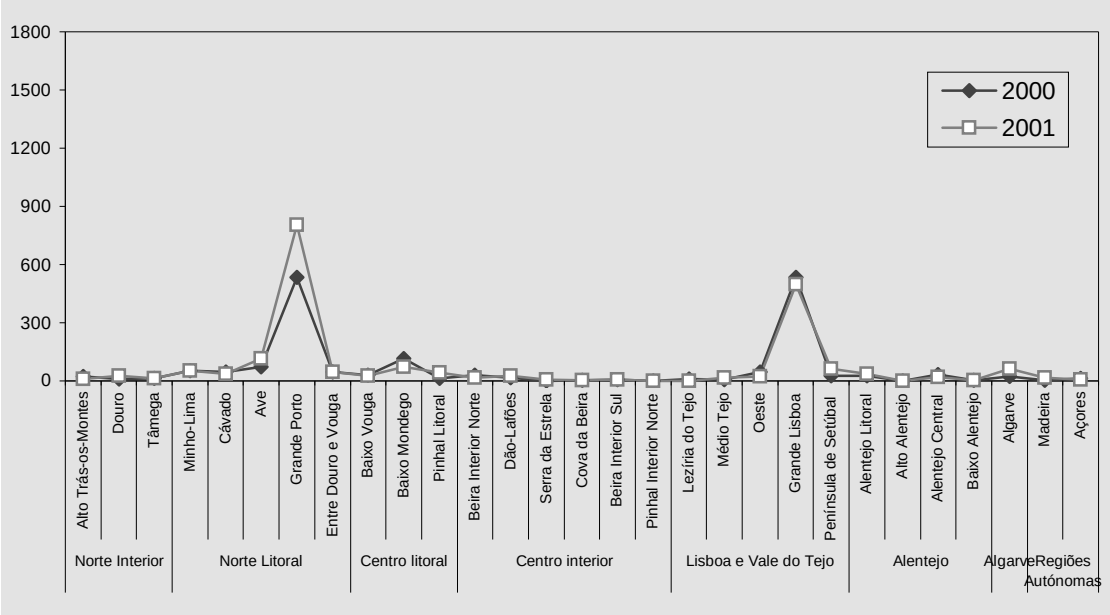
Gráfico 2.9
Distribuição geográfica dos registos de *Espectáculos*, por NUTs II e III
(distinguindo o litoral e o interior do Norte e Centro)[28]



[27] Seria importante controlar a validade dos nossos dados, comparando a sua distribuição com os dados oficiais (das Estatísticas da Cultura) relativos se não ao espectáculo musical, pelo menos ao espectáculo público no seu conjunto. No entanto, embora já se encontrem publicadas a Estatísticas de 2000 e 2001, não é possível aceder aos dados desagregados por NUTs III e, muito menos, por concelho.

[28] No tema *Espectáculos* existem 72 registos (45 em 2000 e 27 em 2001) sem informação sobre a localidade de realização dos espectáculos musicais e ainda 69 registos relativos a espectáculos realizados por artistas portugueses no estrangeiro.

Gráfico 2.10
Distribuição geográfica dos registos de *Programação*, por NUTs II e III
(distinguindo o litoral e o interior do Norte e Centro)[29]



Embora tendo em atenção o facto de o número total de registos ser substancialmente menor no tema *Programação*, podemos observar como as linhas que sintetizam a distribuição geográfica dos espectáculos classificados em cada um dos temas desenham perfis semelhantes.

Em ambos os gráficos se destacam, de forma abrupta, os picos relativos aos espectáculos musicais realizados ou com realização anunciada para o Grande Porto e a Grande Lisboa. Estes dois núcleos urbanos concentram a esmagadora maioria das actividades do espectáculo musical noticiadas nos jornais nacionais.[30] Os dados reflectem a mais acentuada das grandes assimetrias culturais do país: a hegemonia cultural de Lisboa e Porto,

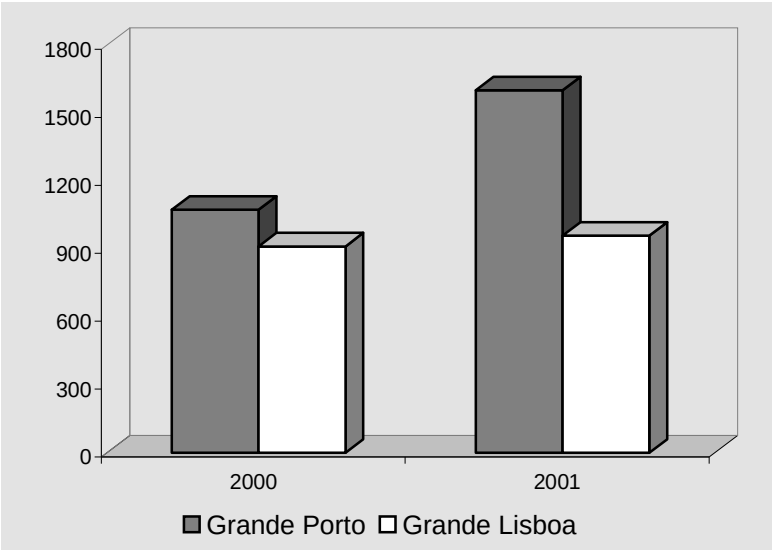
[29] No tema *Programação* existem 102 registos (50 em 2000 e 52 em 2001) sem informação sobre a localidade em que terão lugar os espectáculos anunciados e 52 registos relativos a espectáculos no estrangeiro.

[30] Embora admitamos que esta concentração possa traduzir alguns efeitos associados à natureza dos dados com que trabalhamos (provenientes de jornais nacionais sediados em Lisboa e Porto) não seria sensato pensar que os desequilíbrios observados são apenas resultado de lógicas mediáticas de produção e divulgação da informação. Sobretudo se considerarmos que, em 2000 como em 2001, o número de registos observados para o Grande Porto e a Grande Lisboa são, por si só, o dobro dos que se observam para o resto do país, em cada ano.

reproduzida aqui no volume da oferta de espectáculos musicais das duas cidades.

As variações observadas entre 2000 e 2001 espelham, de forma clara, o impacto da programação da Capital Europeia da Cultura no domínio da realização de espectáculos de música, na área do Grande Porto. A importância deste grande evento cultural, que ocorreu ao longo de 2001, talvez ajude a explicar o facto de os dados revelarem o Grande Porto como um palco mais favorável à realização de espectáculos musicais do que a Grande Lisboa (como, aliás, se pode observar com maior destaque no Gráfico 2.11).

Gráfico 2.11
Distribuição dos registos de *Espectáculos* anunciados para o Grande Porto e a Grande Lisboa (2000 e 2001)



De facto, a Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura constituiu um evento de grande envergadura, cuja preparação se iniciou muito antecipadamente e que envolveu a realização de um programa de actividades culturais que começou ainda em 2000.[31] Desse ponto de vista, os efeitos deste evento são visíveis em antecipação, não só porque a sua organização envolveu o que poderemos chamar de uma pré-programação, mas também porque as dinâmicas criadas em torno dos processos de organização e produção do evento se encontravam

[31] Sobre a programação da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura ver Documentos de Trabalho 3 e 4

accionadas muito antes deste ter lugar. Essas dinâmicas produziram sinergias externas que certamente se reflectiram na dinâmica da esfera cultural local.

Esta é uma hipótese de explicação dos dados recolhidos a partir do 'OIC/Imprensa – Espectáculo Musical', que revelam a inesperada vantagem da esfera do espectáculo do Grande Porto, quando comparada com a da Grande Lisboa. Essa hipótese pode acrescentar-se a outras hipóteses, relativas aos efeitos de tradução inerentes à produção e divulgação da informação na imprensa. Hipóteses que apontam para linhas editoriais distintas entre os jornais *JN* e *Público* e dão conta do perfil mais descritivo, factual e localista da edição do *JN*, que tenderia por isso a maximizar o número de notícias relativas à realidade do Grande Porto. Um facto que seria acentuado pelo estatuto assumido pelo *JN* junto da Porto 2001, enquanto jornal oficial do evento e canal privilegiado de divulgação das actividades culturais de alguma forma associadas ao evento ou simplesmente associadas ao Porto.

Este tipo de explicações pode ser complementado por uma análise mais próxima da distribuição da oferta de espectáculos musicais em cada uma desta grandes áreas urbanas, apresentadas nos Gráficos 2.12 e 2.13.

Gráfico 2.12
Distribuição dos registos de *Espectáculos* noticiados para os concelhos da Grande Lisboa (2000 e 2001)

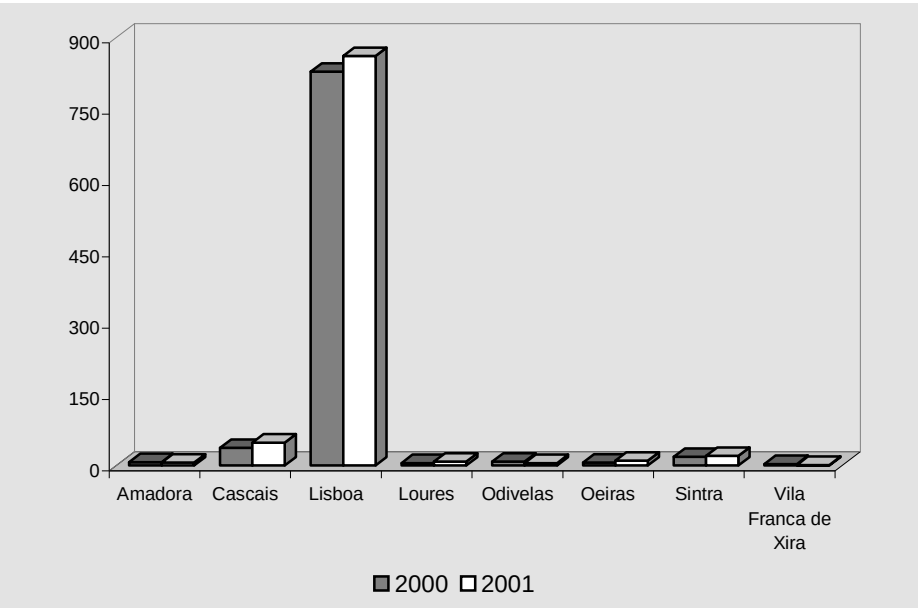
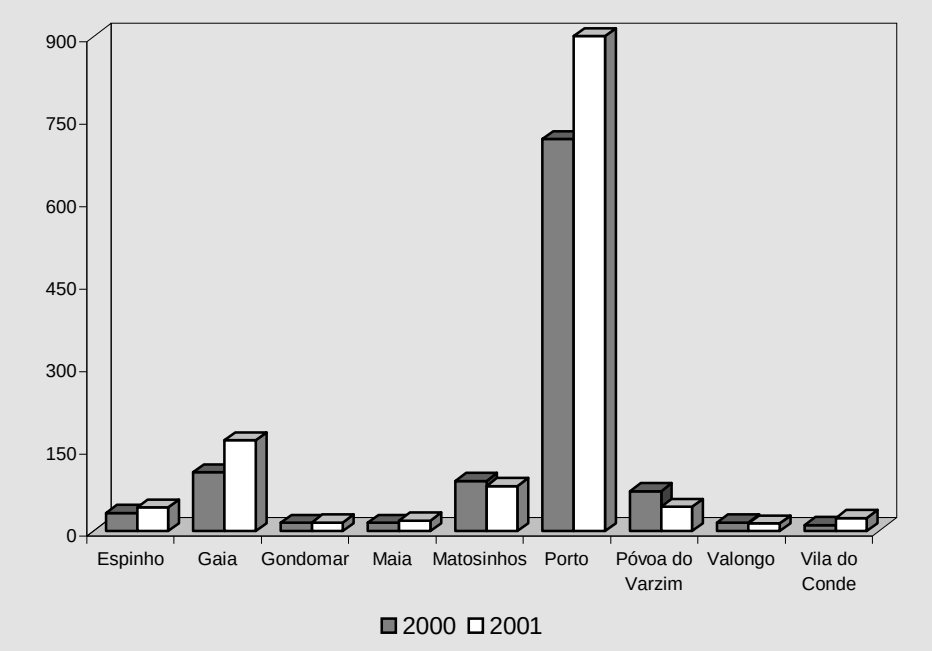


Gráfico 2.13
Distribuição dos registos de *Espectáculos* noticiados para os concelhos do Grande Porto (2000 e 2001)



A observação destes gráficos permite, mais uma vez, dar conta da importância do "efeito Porto 2001" sobre as notícias de espectáculos musicais realizados no Grande Porto. Esse efeito é particularmente visível na análise desagregada dos concelhos, onde se destaca o crescimento exponencial do volume de registos de espectáculos realizados em 2001, no concelho do Porto. Os seus impactos nos restantes concelhos da área urbana do Porto revelam-se desiguais. É visível um crescimento relativamente importante em Gaia, enquanto em Espinho, Maia ou Vila do Conde se manifestam acréscimos muito modestos que parecem não existir (senão *a contrario*) em Matosinhos, na Póvoa de Varzim ou mesmo em Valongo ou Gondomar.

A relativa constância das distribuições observadas para os concelhos da Grande Lisboa, nestes mesmos dois anos, acrescenta um factor de controle relativamente às variações encontradas no Grande Porto. De facto, embora em alguns concelhos da Grande Lisboa se dê conta de pequenos acréscimos nos volumes de espectáculos noticiados, o perfil geral da distribuição não é muito alterado. A comparação entre os dois gráficos (2.12 e 2.13) permite, no

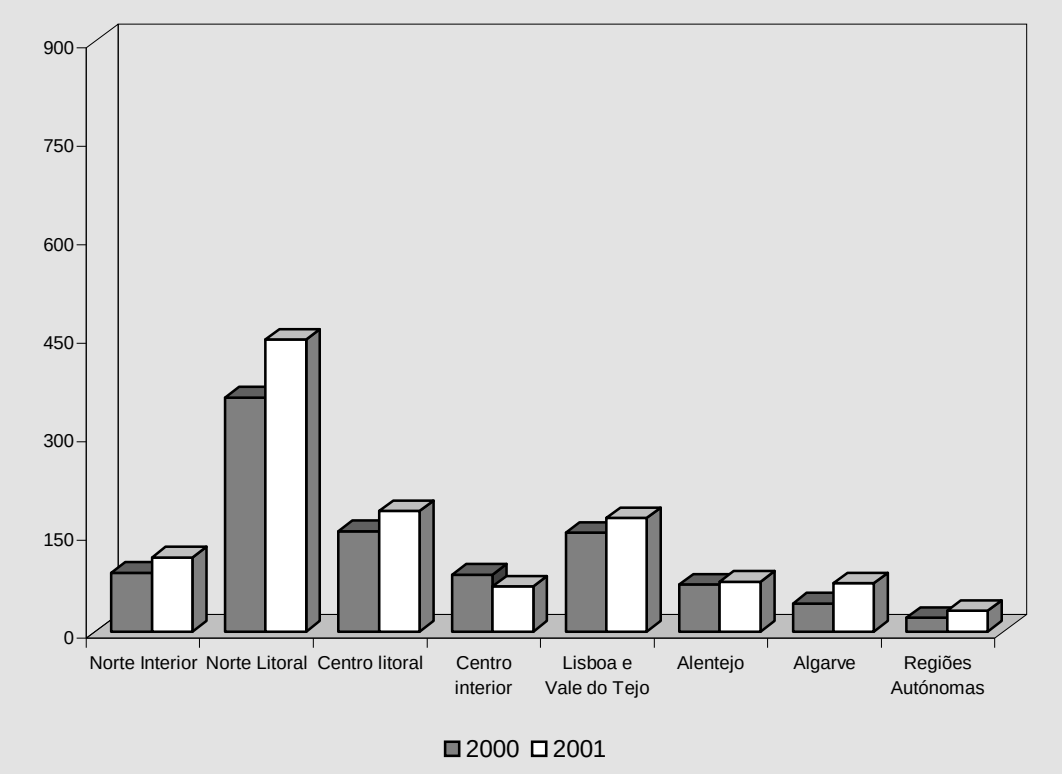
entanto, verificar uma mais forte polarização dos registos de espectáculos realizados na zona da Grande Lisboa. Aqui parecem ser mais intensos os efeitos da centralidade do concelho de Lisboa sobre os restantes concelhos desta grande área urbana. No caso do Grande Porto, embora seja clara a polaridade do concelho do Porto na estrutura da esfera local do espectáculo musical, parecem existir concelhos, nomeadamente Gaia e Matosinhos, com uma assinalável capacidade de dinamização cultural.

Os dados que estamos a apresentar têm um estatuto empírico relativamente frágil, mas a análise dos seus indicadores pode ajudar-nos a pensar algumas pistas de investigação interessantes, nomeadamente aquelas que remetem para a identificação de configurações específicas das esferas culturais locais. De facto, a dinâmica das esferas das artes do espectáculo dependem de contextos de organização e produção culturais localizados, constituindo uma parte importante das 'culturas urbanas' identificadas por Diane Crane (1992). Neste sentido, é muito provável que as diferenças dos tecidos urbanos e culturais constituídos pelos concelhos da Grande Lisboa e do Grande Porto se reflictam sobre traços específicos das suas esferas culturais.

Se o dado mais relevante da leitura dos Gráficos 2.9 e 2.10 diz respeito à hegemonia avassaladora das esferas do espectáculo musical do Grande Porto e da Grande Lisboa, uma releitura atenta dos mesmos gráficos permite observar uma segunda linha de fragmentação da oferta de espectáculos musicais, delineada entre as regiões do litoral e do interior do país. Essa fragmentação torna-se mais clara quando consideramos a distribuição regional dos registos de *Espectáculos* apresentada no Gráfico 2.14, da qual se excluíram os registos relativos aos espectáculos noticiados para as duas grandes áreas urbanas do país.

Nesse gráfico vemos nitidamente como as regiões do litoral apresentam uma maior oferta de espectáculos, se comparadas com as do interior. Um desequilíbrio que reproduz, no contexto da esfera da cultural, as assimetrias socioeconómicas que têm marcado o desenvolvimento desigual destas duas faixas do território nacional.

Gráfico 2.14
Distribuição dos registos de *Espectáculos*, por NUTs II
(sem Grande Porto e Grande Lisboa)



Entre as franjas costeiras destaca-se de forma enfática o eixo de concelhos do Norte Litoral, onde o volume de espectáculos registado é o mais elevado. E na sua continuidade, embora com menores volumes de espectáculos noticiados, o Centro Litoral e a Região de Lisboa e Vale do Tejo. Esta concentração da oferta de espectáculos musicais nas regiões litorais é compreensível tendo em conta as características sócio-espaciais e socioeconómicas destas regiões. Estas destacam-se pela densidade das suas redes urbanas, constituídas por cidades de pequena e média dimensão, pela concentração de populações numerosas e relativamente jovens, pela forte e dinâmica implantação de diversas actividades económicas e pela localização de importantes instituições de ensino superior público e privado. Um conjunto de condições que tendem a favorecer o dinamismo da oferta e procura culturais.

No Sul do país, destaca-se sobretudo o Algarve, região onde a importância das actividades do sector do turismo ajudam a explicar uma mais visível oferta

musical. As regiões do interior (Norte, Centro, Alentejo) são aqui representadas por um número diminuto de espectáculos musicais noticiados. Vale a pena, contudo, realçar as pequenas variações observadas nas regiões de Dão-Lafões, Beira Interior Norte e Alentejo Central. Elas traduzem a importância e o dinamismo de cidades como Viseu, Guarda ou Évora, permitindo-nos destacar a forte associação entre dinâmicas urbanas e dinâmicas culturais. [32]

As duas linhas de fragmentação – entre as áreas urbanas do Grande Porto e da Grande Lisboa e o restante território nacional; e entre as regiões do litoral e do interior do país – observáveis na distribuição geográfica dos registos de *Espectáculos* musicais traduzem conhecidos desequilíbrios da estrutura da oferta cultural no nosso país, mas dizem-nos pouco sobre natureza desses mesmos desequilíbrios.

O OIC/Imprensa – 'Espectáculos Musicais' contém informações que nos permitem explorar alguns dos traços que caracterizam a estrutura da oferta musical que observámos, para lá das assimetrias de volume ou de densidade geográfica identificadas nas variáveis até agora analisadas. Trata-se de dimensões relativas ao tipo de operadores responsáveis pela produção dos espectáculos, aos contextos de produção em que estes tomam forma e ao tipo de espaços onde têm lugar. Embora neste relatório apenas possamos explorar a informação relativa aos contextos em que são produzidos os espectáculos, esses indicadores permitem abrir janelas sobre uma discussão acerca da sustentação e da sustentatibilidade das cenas musicais urbanas, atendendo, em simultâneo, a algumas das características dos mercados da música.

Contextos de realização e circuitos da música ao vivo em Portugal

Um dos objectivos da análise dos dados classificados no OIC/Imprensa – 'Espectáculos Musicais' centra-se na possibilidade de identificar alguns dos

[32] Na região de Dão-Lafões vale a pena realçar os contributos de Tondela, uma pequena vila que se destaca pela implantação de um importante grupo de Teatro – o ACERT – de projecção nacional, que desempenha um importante papel de dinamizador da produção e oferta cultural local. E ainda a dinâmica introduzida pela recente instalação do Centro Regional de Artes do Espectáculo no Teatro Viriato, sob a direcção de Paulo Ribeiro, na cidade de Viseu. Évora foi a cidade que ensaiou a primeira experiência de instalação de um Centro regional de Artes do Espectáculo, a funcionar no Teatro Garcia de Resende.

contextos da organização de eventos musicais, de modo a distinguir os contributos dados à cena musical por formatos de produção diversos, associados a realizações especificamente musicais ou a outro tipo de iniciativas de dinamização e animação cultural local. Trata-se de explorar hipóteses que têm vindo a ganhar corpo a partir de dois pontos distintos de observação da esfera cultural no nosso país:

- aquele que se tem concentrado sobre o perfil de evolução das políticas culturais do Estado central e das próprias autarquias locais;[33]
- e aquele que se tem focalizado sobre a oferta cultural de algumas cidades médias.[34]

Ambas as perspectivas têm vindo a revelar a dicotomização dos campos de intervenção do Estado, traduzida na atribuição, aos organismos centrais, da prioridade do investimento, apoio e regulação dos grandes equipamentos, instituições e criadores culturais nacionais, localizados sobretudo em Lisboa e Porto e, complementarmente, do financiamento de grandes eventos realizados um pouco por todo o país, mas com reconhecida projecção nacional e internacional; e às autarquias locais uma crescente responsabilidade na dinamização das esferas culturais locais.

Numa primeira abordagem, esta divisão de responsabilidades políticas parece dar conta de um esforço meritório de investimento e descentralização cultural. No entanto, o retrato dos ambientes culturais das cidades médias portuguesas, que tem vindo a ser revelado por estudos relativamente pontuais, desvela paisagens urbanas caracterizadas pela frágil infraestruturação de equipamentos e serviços culturais, mesmo quando considerados os segmentos mais especializados e localizados dos mercados das indústrias culturais

[33] Sobre este assunto ver o relatório elaborado pelo *Observatório das Actividades Culturais* sobre a evolução das políticas culturais em Portugal (Santos, 1998), bem como o relatório elaborado por Claúdia Carvalho no contexto do actual projecto e apresentado como *Documento de Trabalho N.º2*, que se anexa ao relatório.

[34] Os resultados das pesquisas desenvolvidas acerca da esfera cultural de cidades médias portuguesas podem ser encontrados nos trabalhos publicados por Augusto Santos Silva (1998 e 2002), o último dos quais resultou de um projecto cuja equipa de investigação integrava todos os investigadores do projecto a que este relatório diz respeito.

(cinema, livro, música gravada...), e uma pouco densa e relativamente volúvel oferta cultural urbana, ancorada sobretudo em operadores de intermediação cultural (programação, divulgação e distribuição cultural), mais do que em agentes de produção e criação localizados nessas cidades.

Neste contexto, é importante questionar o protagonismo que as autarquias locais têm vindo a assumir na dinamização cultural das cidades, contribuindo para uma discussão não tanto acerca dos seus méritos, mas sobretudo acerca da sua capacidade ou suficiência na prossecução de uma política que procure descentralizar, corrigindo as excessivas assimetrias culturais do país.

A problematização do papel do Estado local na dinamização das esferas culturais locais surge a partir de dois pontos de observações possíveis:

- Um relaciona-se com os (re)conhecidos constrangimentos financeiros, técnicos, humanos e mesmo organizacionais que muitas autarquias enfrentam, particularmente as de menor dimensão, limitando as suas possibilidades de intervenção em esferas ou mercados relativamente especializados e organizados a escalas dominantemente nacionais e internacionais.
- Outro reporta-se ao conhecimento que hoje dispomos acerca das modalidades de intervenção que têm vindo a ser adoptadas pelas autarquias. O estudo realizado sobre algumas cidades médias do Norte e Centro de Portugal (Silva, 2002) revela a importância do peso da iniciativa autárquica na programação cultural das cidades, não apenas através dos equipamentos e serviços que são da sua responsabilidade, mas também pela organização directa de eventos multifacetados (nomeadamente festas municipais, programas de animação estival) que têm funções de mobilização e celebração intra-locais e de projecção externa (regional, nacional ou mesmo internacional), e pelo apoio a realizações e acontecimentos promovidos por outros agentes, locais ou não, de difusão e distribuição cultural.

A adopção, por razões de ordem diversa, de estratégias de intervenção cultural que privilegiam um papel preferencial de catalisador directo das dinâmicas de

oferta cultural local tem conduzido as autarquias a descurar o investimento na infraestruturação local. Esta omissão diz menos respeito aos esforços accionados na instalação equipamentos e dos serviços culturais de base, onde são visíveis alguns esforços notáveis,[35] mas reporta-se sobretudo às suas responsabilidades de definição de estratégias de estímulo e apoio aos agentes e às actividades de produção e criação artísticas e culturais estabelecidas localmente. Uma opção que privilegia os efeitos mais imediatos e visíveis da intervenção política, mas que é questionável tendo em conta a já volátil dinâmica cultural das cidades portuguesas, fortemente dependente de circuitos culturais externos, de formatos organizativos nem sempre solidificados e de operadores culturais instáveis.

No campo da música, estas condições de intervenção política do Estado combinam-se com características específicas dos mercados da produção e distribuição musical. Estes fazem parte de uma das mais importantes indústrias culturais, predominantemente organizada à escala nacional e internacional. E embora o segmento da música ao vivo ou do espectáculo musical seja aquele que mais se articula com actividades, instituições e espaços localizados, especialmente em contexto urbano,[36] ele não deixa de estar dominantemente estruturado em torno de circuitos internacionais ou nacionais.

A inscrição das cidades nestes circuitos tem vindo a fazer-se por três vias principais (também variáveis em função das especificidades de diferentes subcampos musicais):

1. como resultado da vitalidade das esferas culturais urbanas, ou seja, da regular actividade de criadores, instituições ou equipamentos sediados nas cidades e integrados nesses mesmos circuitos;

---

[35] São disso exemplo o envolvimento de muitas autarquias na constituição da Rede Nacional de Bibliotecas Públicas e o investimento de várias câmaras na recuperação e construção de equipamentos especificamente culturais (como o Teatro Aveirense em Aveiro, o Centro de Artes Visuais em Coimbra, o Teatro Circo em Braga, entre outros).

[36] Por comparação com o segmento da música gravada, cujos contextos de produção e distribuição se encontram claramente dominados por grandes corporações transnacionais (as designadas *majors* da indústria fonográfica) e por companhias internacionais de base regional ou nacional. Sobre esta questão ver Burnett (1996), Taylor (1997) e Negus (1999). Sobre o caso português ver Neves (1998).

2. como consequência da expansão da actividade das indústrias da cultura, lazer e entretenimento, nomeadamente da designada economia nocturna;[37]
3. ou ainda como consequência da adopção de modelos de organização (da distribuição) cultural largamente divulgados a nível internacional, como sejam os eventos culturais de realização mais ou menos regular, de duração limitada e de carácter eminentemente temático.[38]

As cidades mais ricas em recursos culturais, sejam eles provenientes de esferas culturais e artísticas nelas sedimentadas ou de indústrias e mercados culturais mais flexíveis, ocupam posições que definem a própria topografia dos circuitos culturais. As cidades com recursos menos abundantes procuram a participação mais ou menos estável nesses circuitos, lançando mão de estratégias que podem privilegiar as suas economias culturais ou algum(ns) dos segmento(s) artísco(s) mais dinâmicos localmente.[39]

Conhecendo a realidade da oferta cultural no nosso país, cujos traços mais gerais já vimos que se reflectem também no domínio do espectáculo musical, vale a pena interrogarmo-nos sobre o tipo de estratégias que dominam a produção dos espectáculos de música em Portugal

O tratamento da informação contida nas notícias que suportam o OIC/Imprensa – 'Espectáculos Musicais' foi desenvolvido de forma a incluir uma classificação

---

[37] Paul Chatterton e Robert Hollands publicaram muito recentemente um interessante trabalho onde analisam com detalhe alguns dos principais traços da economia nocturna das cidades. Estes autores descrevem a estrutura desta economia florescente, identificando diferentes circuitos nocturnos (alternativo, residual e *mainstream*) e destacando a tendência para uma cada vez mais acentuada estandardização de serviços, actividades e espaços, produzida pelo crescente domínio de grandes corporações internacionais (Chatterton e Hollands, 2003).

[38] Um exemplo da importância dos grandes eventos, particularmente dos festivais, na estruturação dos mercados da música ao vivo é-nos apresentado por Julien Besançon (2000) num trabalho de publicação ainda recente. Besançon dá conta do vasto universo de festivais musicais em França, dedicando a sua atenção à análise de algumas características deste formato de programação cultural. Em Portugal, Claudino Ferreira tem vindo a desenvolver uma importante reflexão acerca da importância dos grandes eventos culturais na transformação da esfera cultural portuguesa nas últimas duas décadas (Ferreira 1998, 2002 e capítulo 3 deste relatório).

[39] Podemos observar em trabalho anteriormente desenvolvido que os circuitos de produção e difusão cultural são diversos, espelhando cruzamentos complexos entre hierarquias culturais, lógicas mercantis e sistemas urbanos (. Santos e Abreu, 2002).

dos contextos em que são organizados os espectáculos musicais noticiados, operacionalizando algumas das hipóteses que acabámos de apresentar. A categoria que alberga esta classificação é a do 'Sub-tema' e inicialmente foi pensada para dar conta de quatro principais contextos de produção de espectáculos:

1. a actividade de equipamentos, instituições ou agentes culturais, cuja programação se desenvolve com uma relativa regularidade;
2. as agendas de programação de clubes ou bares nocturnos, onde habitualmente se cruzam os universos da música gravada e da música ao vivo;
3. os programas de festas que assinalam celebrações religiosas ou cívicas, populares ou académicas, que têm lugar sobretudo entre os meses de Maio e Setembro e que pressupõem uma combinação híbrida de actividades rituais, lúdicas, de entretenimento e de programação cultural, da qual faz parte uma habitual e forte componente de espectáculo musical;
4. as agendas de eventos culturais, frequentemente designados de festivais (jornadas, projectos, ciclos...), na sua maioria com carácter disciplinar ou temático, que concentram num tempo curto e num espaço normalmente delimitado uma intensa programação musical (ou multidisciplinar).

O exercício de aplicação desta categoria à análise da informação contida nas notícias de espectáculos realizados mostrou, no entanto, alguns problemas operacionais, uns de definição analítica, outros de carácter empírico. Os últimos remetem para a variabilidade da informação contida nas notícias de imprensa, que muitas vezes não permite identificar e, por isso, distinguir os contextos de produção dos espectáculos. Esses contextos são normalmente referidos quando dizem respeito a acontecimentos mais ou menos extraordinários, isto é, quando remetem para programas de festas ou festivais, ou então quando se realizam em espaços particulares, como sejam os clubes ou bares (que têm uma política agressiva de autopromoção). Os espectáculos

musicais enquadrados em agendas de instituições, organizações ou equipamentos culturais nem sempre surgem claramente associados a estas, sendo difíceis de destrinçar de múltiplos outros, produzidos pontualmente ou irregularmente por numerosas e diversas entidades, em variados espaços.

Do ponto de vista analítico, colocou-se o problema dos critérios de definição conceptual das subcategorias que, tal como estavam formuladas, activavam diferentes princípios de classificação dos contextos organizativos do espectáculo (relativos a formatos, operadores ou espaços), pressupondo possibilidades múltiplas de combinação. De facto, os espectáculos realizados em clubes ou bares podem estar enquadrados na programação de festas (académicas, por exemplo) ou em festivais (de música pop/rock, electrónica, de dança...), sendo o lugar de cruzamento de diferentes circuitos e modalidades de organização do espectáculo ao vivo. E instituições culturais que desenvolvem actividades de programação cultural regular podem ser, elas próprias, organizadoras de festivais especializados.

Estas dificuldades obrigaram a uma solução pragmática, que combinou o recurso a subcategorias de definição mais ampla e admitiu a possibilidade de múltipla classificação dos registos. Os contextos de organização dos espectáculos foram identificados através da aplicação das seguintes modalidades de classificação:

- três subcategorias principais, mutuamente exclusivas: *Espectáculo pontual*; *Festival*; *Festas*;[40]
- três subcategorias secundárias, que cruzam com as anteriores: *Clubes*; *Digressão*; *Porto 2001*.[41]

[40] Foi também definido um 'Sub-tema', designado *Espectáculos no estrangeiro*, que tinha por objectivo classificar os registos referentes a notícias de espectáculos de artistas portugueses realizados no estrangeiro. Este 'Sub-tema' revelou-se uma categoria residual (classifica 69 registos de *Espectáculos*) e não foi considerado na análise.

[41] Inicialmente foi introduzida mais uma subcategoria, que procurava identificar o carácter disciplinar ou multidisciplinar dos espectáculos musicais (*Programa multidisciplinar*). As dificuldades observadas na sua aplicação e o facto de ela não remeter para qualquer contexto ou formato organizativo dos espectáculos levou ao seu posterior abandono.

No primeiro grupo de subcategorias, o *Espectáculo pontual* agrega os espectáculos musicais que se realizam foram do enquadramento de formatos organizativos excepcionais (*Festas* e *Festivais*), albergando a programação de equipamentos e de instituições culturais e uma miríade de outros espectáculos cujo enquadramento organizativo não é possível distinguir. O segundo grupo de subcategorias constitui-se como um recurso de classificação das primeiras, permitindo identificar os espectáculos realizados em *Clubes*, aqueles que se enquadram em *Digressões* de grupos, bandas, artistas... e os que integraram a programação da "Porto 2001".

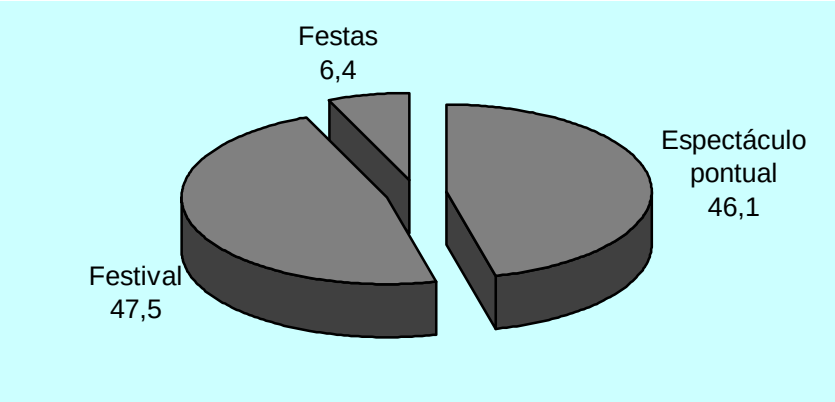
Quadro 2.4
Distribuição dos registos de *Espectáculos* por 'Sub-tema' de classificação

Sub-temas principais		Sub-temas secundários	
Espectáculo pontual	3.124	Digressão	170
Festival	3.215	Porto 2001	533
Festas	436	Clubes	442
Total	**6.775**	**Total**	**1.145**

A distribuição que o Quadro 2.4 mostra permite ver como a esmagadora maioria dos registos de *Espectáculos* apenas foi classificada nos principais 'Sub-temas', não sendo particularmente relevante a distribuição do registos classificados secundariamente. Este facto prende-se com o tipo de informação disponibilizada pelas fontes, as quais impõem limites incontornáveis a esta investigação. Assim, e para efeitos da presente análise, vamos centrar a nossa atenção apenas nos resultados obtidos a partir dos 'Sub-temas' *Espectáculo pontual*, *Festival* e *Festas* (apresentados no Gráfico 2.15).

A definição do conteúdo dos três 'Sub-temas' pressupõe uma hipótese de trabalho que aponta o *Espectáculo pontual* como a categoria mais representativa no contexto da oferta de música ao vivo. Contudo, o perfil da estrutura da oferta cultural no nosso país e, em particular, nas cidades portuguesas, já descrito por nós anteriormente, destaca a importância crescente da organização de *Festas* e *Festivais* na dinamização do universo de apresentações musicais ao vivo, particularmente fora dos dois grandes pólos de actividade cultural no país (Lisboa e Porto).

Gráfico 2.15
Distribuição dos registos de *Espectáculos* pelos principais 'Sub-temas' (%)



O significado dos dados apresentados no Gráfico 2.15 reside na clareza com que evidenciam a forma como a imprensa reflecte essas tendências. Surpreende o equilíbrio que encontramos entre os espectáculos identificados com um enquadramento em *Festivais* e aqueles que decorrem da actividade mais ou menos regular dos agentes da produção e divulgação musical no nosso país.

Se é verdade que devemos temperar a interpretação destes resultados com as precauções que a natureza dos dados impõe, também é verdade que não podemos ignorar os indícios que os mesmos nos dão relativamente a uma tendência que vem sendo enunciada a partir de outros indicadores.[42] O recurso ao formato cultural dos *Festivais* constitui um traço marcante na estruturação do universo da música ao vivo, complementando as formas mais tradicionais de organização do espectáculo musical.

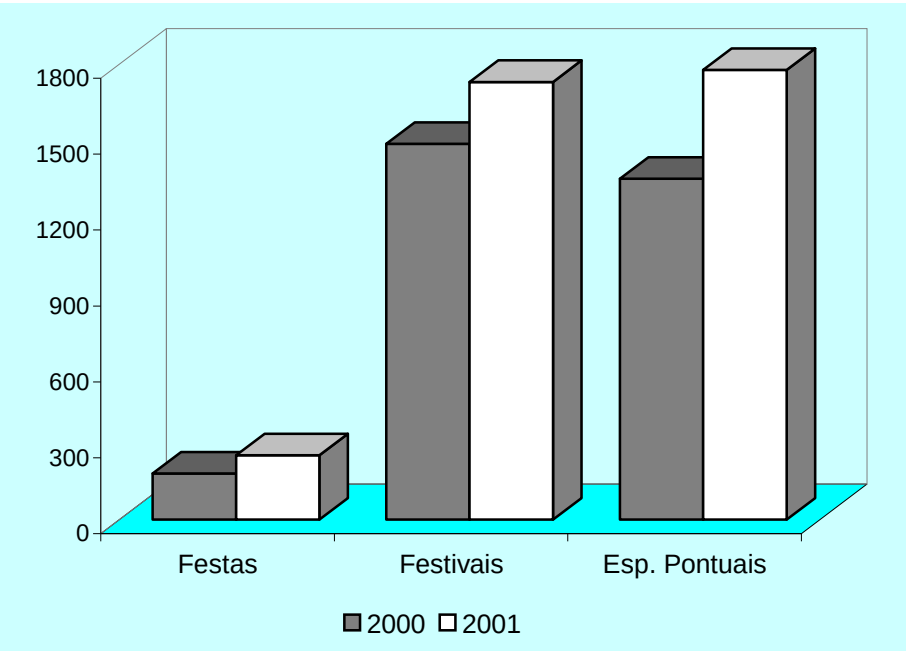
O contributo dado pela multiplicação do tipo e número de *Festas* é substancialmente mais diminuto, traduzindo circunstâncias diversas. As *Festas* são acontecimentos multifacetados, que envolvem programações lúdico-culturais muito diversas. Embora a sua realização envolva uma constante componente musical, a sua projecção, nomeadamente mediática, não se fará

[42] Para além dos resultados empíricos de estudos citados anteriormente, o trabalho de Teresa Duarte Martinho e José Soares Neves (1999) sobre a evolução dos apoios concedidos pelo Estado central à organização de festivais esboça uma significativa tendência de crescimento e proliferação destes acontecimentos e do suporte público que lhes tem sido dado.

necessariamente por via dos espectáculos musicais que incluem. Para além disso, também o carácter local de muitas destas *Festas* as torna menos noticiáveis pelos jornais de circulação nacional. Essa característica, de eventos multifacetados, contrasta, aliás, com o contributo dado pelos *Festivais* que oferecem, na sua maioria, uma programação disciplinar, frequentemente, especializada (em géneros ou formas musicais específicas) e uma organização com mais preocupações de promoção externa.[43]

O exercício de desagregação destes dados por anos (2000 e 2001) é-nos apresentado no Gráfico 2.16 e mostra, mais uma vez, o que temos vindo a designar por "efeito Porto 2001" e algumas das suas nuances específicas.

Gráfico 2.16
Distribuição dos registos de *Espectáculos* por 'Sub-temas' e por anos (2000 e 2001)



[43] A popularização deste formato organizativo criou uma espécie de mercado de *Festivais*, dinamizado por uma dupla lógica competitiva: *i)* a que está subjacente à captação de apoios públicos, sobretudo dos organismos centrais do Ministério da Cultura, ou mesmo privados; *ii)* a que se relaciona com a disputa de reconhecimento (por parte dos *media* e por parte de potenciais públicos). Essa competição 'mercantil' reflecte-se em fortes investimentos promocionais que têm uma tradução óbvia na imprensa.

Neste caso, os espectáculos musicais que registámos a partir das notícias da imprensa revelam como a realização da Capital Europeia da Cultura parece ter contribuído sobretudo para um reforço da oferta musical produzida pelos agentes culturais implantados localmente (captada pelo 'Sub-tema' *Espectáculos pontuais*). Este dado é relativamente surpreendente pelo facto de estarmos a falar de um evento que tem, por definição, um carácter extraordinário, assumindo características que têm algumas semelhanças com a lógica organizativa dos *Festivais*.[44] Poderia esperar-se que a estrutura e lógica de projecto subjacente à realização da Porto 2001 se reflectisse num acentuado recurso a formatos culturais similares. E, de facto, o Gráfico 2.16 mostra como o número de *Festivais* que tiveram lugar (e notícia) em 2001 é superior ao que se observa em 2000. No entanto, esse diferencial é mais acentuado quando nos reportamos à evolução do número de *Espectáculos pontuais*.

A interpretação destes dados deve considerar elementos que não se prendem apenas com o modelo organizativo dos grandes eventos culturais (que compactam em períodos de tempos delimitados uma programação cultural muito diversa, produzida de acordo com uma lógica orientada para um projecto e não como resultado esperado da actividade de instituições, criadores, podadores, serviços ou equipamentos culturais). Ela deve levar em conta os efeitos multiplicadores associados à realização destes eventos, que produzem sinergias nos campos culturais envolvidos e nas arenas urbanas onde têm lugar. Aliás, as indicações sinalizadas por estes dados vão ao encontro de um dos traços centrais da estratégia de programação da Porto 2001, analisada no Capítulo 3 deste relatório: o facto de ela ter assentado numa cooperação estreita entre a organização do evento e os principais operadores culturais da cidade e da região, traduzida na articulação entre os respectivos programas culturais. Essa opção terá permitido sustentar um reforço, pelo menos temporário, da oferta cultural no Porto e nas cidades que se encontram ligadas à rede urbana da região litoral norte do país.

[44] Para uma análise mais específica do formato organizativo da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura ver o Capítulo 3 deste relatório.

As várias interpretações que possamos fazer acerca dos ecos que a programação de concertos musicais no nosso país produz na imprensa não apagam o elemento que mais se destaca dos gráficos que acabámos de apresentar. Referimo-nos ao perfil dicotómico da imagem da cena musical portuguesa projectada nos *media*, composta a partir de dois contributos principais:

- o que provém da actividade dos agentes no campo musical e de contributos de numerosos outros operadores mais ou menos marginais a esse mesmo campo, que ampliam os limites institucionais, geográficos e sociais desse mesmo campo;
- e o que provém da (variável) institucionalização de eventos musicais diversos, não necessariamente associados a agentes de produção, criação ou difusão musical.

Essa dicotomização será sintomática da fragilidade da esfera musical portuguesa, particularmente dependente de circuitos de distribuição não directamente associados a infraestruturas culturais locais. Essa hipótese pode ser corroborada com uma análise mais detalhada dos dados do OIC/Imprensa – 'Espectáculo Musical', nomeadamente comparando a distribuição sazonal e geográfica dos espectáculos classificados em cada uma das categorias de análise.

Temporada de concertos e estações de festas e festivais

Uma das diferenças que pode ser assinalada para os contextos de produção de espectáculos musicais que temos vindo a analisar remete para ritmos e temporalidades próprias, que decorrem das lógicas que enquadram cada um desses contextos.

Os Gráficos 2.17 e 2.18, que se apresentam em seguida, mostram as linhas da distribuição temporal de *Espectáculos pontuais*, *Festivais* e *Festas* e permitem comparar os anos de 2000 e 2001.

Gráfico 2.17
Distribuição mensal de *Espectáculos* realizados no contexto de *Festas*, *Festivais* e *Espectáculos pontuais* (2000)

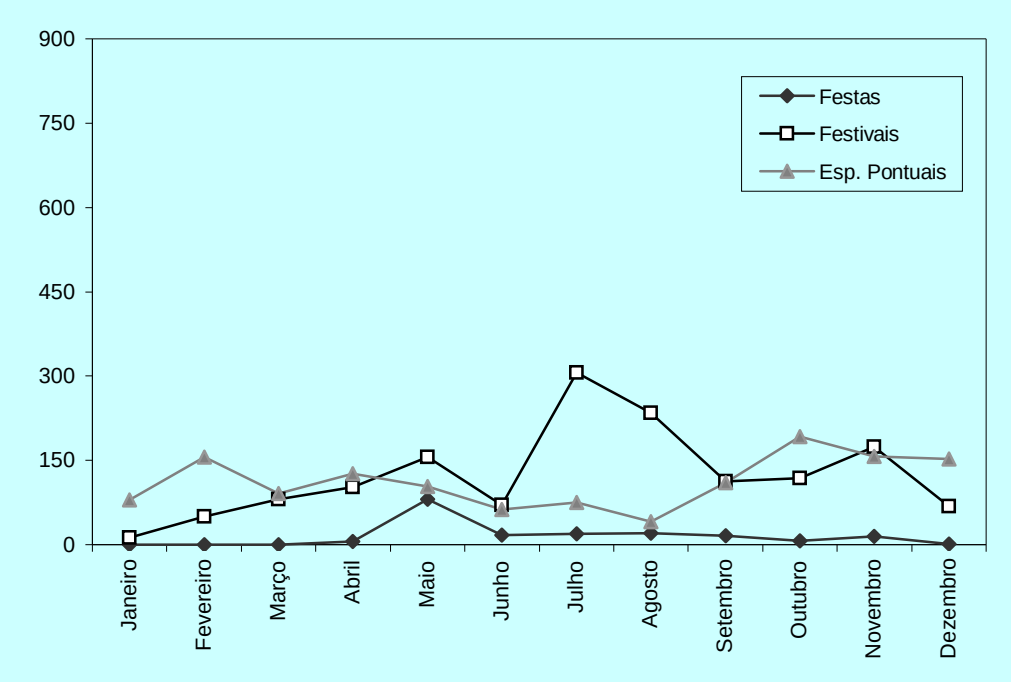
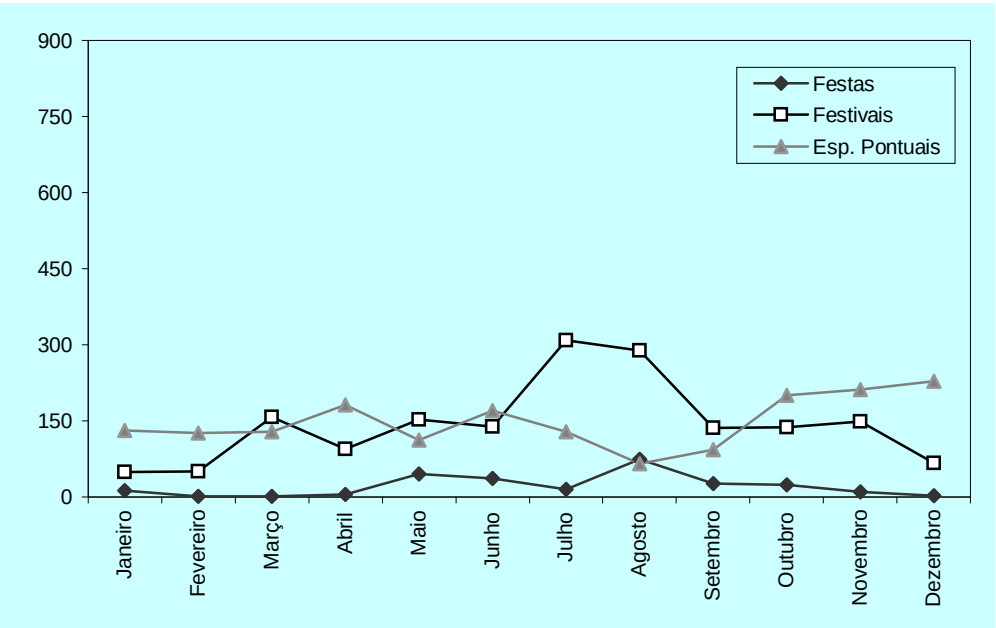


Gráfico 2.18
Distribuição mensal de *Espectáculos* realizados no contexto de *Festas*, *Festivais* e *Espectáculos pontuais* (2001)



Os *Espectáculos pontuais*, que decorrem da actividade regular de instituições, serviços, equipamentos ou criadores, acontecem com regularidade ao longo de todo o ano, numa sequência que tem ritmos mais intensos nos meses que vão do início do Outono ao final da Primavera e ritmos mais brandos nos meses de Verão. A sua produção reflecte lógicas eminentemente artísticas e associa-se aos ritmos dominantes das actividades sociais, políticas ou económicas, que têm anualmente períodos de maior acalmia. Como seria de esperar, e não obstante as variações anuais, associadas aos calendários específicos das temporadas musicais, os *Espectáculos pontuais* apresentam uma maior constância ao longo do ano, distinguindo-se dos ciclos temporais de *Festivais* e *Festas*.

Os *Festivais* são eventos com uma temporalidade inversa à que observámos para as programações ordinárias, iniciando uma actividade mais intensa com a Primavera e estendendo-se até aos meses de Outono. A sua organização resulta de estratégias de superação de deficiências na produção e circulação de obras performativas em campos musicais especializados e em contextos geográficos específicos. Obedecendo a lógicas dominantemente artísticas, os *Festivais* complementam as agendas de programação que surgem da actividade dos agentes culturais do campo.

O pico da ocorrência dos *Festivais* acontece no Verão, nos meses de Julho e Agosto, revelando a forma como estes eventos musicais, embora orientados sobretudo por objectivos artísticos, têm vindo a ser associados a estratégias políticas locais, que procuram promover actividades lúdico-culturais capazes de atrair e fixar turistas e de projectar no exterior (ao nível regional, nacional ou mesmo internacional) a imagem das cidades ou dos concelhos.[45]

As *Festas*, por seu turno, assinalam calendários completamente distintos, sendo mais frequentes no Verão e, no caso das festas académicas, nos meses

[45] Embora uma esmagadora maioria dos festivais ocorra nas cidades, alguns são promovidos em espaços marcadamente rurais, de grande beleza paisagística e natural. É o caso dos grandes festivais de música pop/rock, como o célebre Vilar de Mouros, mas também Paredes de Coura, Sudoeste Alentejano (na Zambujeira do Mar) ou mesmo o mais recente, realizado pela primeira vez este ano, nas Dunas de S. Jacinto, no concelho de Aveiro.

de Abril ou Maio, antecedendo o final do ano lectivo.[46] São acontecimentos associados a celebrações públicas (de rituais cívicos, políticos e religiosos), promovidos ou apropriados pelas autoridades locais, que os tomam como pretexto e oportunidade para a realização de actividades de animação cultural dirigidas às populações locais, mas também aos visitantes, mais frequentes na época estival.

As *Festas* constituem, aliás, um dos principais, senão mesmo o principal instrumento de programação cultural ao alcance de muitas autarquias locais. E em contextos urbanos de frágil ou débil estruturação cultural, as festas locais representam os momentos altos das temporadas locais. Em casos excepcionais, como seja o de Lisboa, a organização das festas da cidade constitui uma oportunidade única de promoção de estratégias de integração cultural na cidade, associando manifestações da cultura popular a muitas outras realizações de cariz diverso.

A comparação das distribuições anuais de *Espectáculos pontuais*, *Festivais* e *Festas* em 2000 e em 2001 permite dar conta da complementaridade dos contextos ou modos de produção do espectáculo. Mas permite também destacar como, apesar das variações específicas associadas a cada modo de produção, o número de espectáculos realizados no âmbito de *Festivais* se encontra relativamente próximo daqueles que acontecem no âmbito da actividade regular da esfera musical. Trata-se de um indicador que mais uma vez indicia a importância destes eventos na dinamização da oferta de espectáculos no nosso país.

Cartografias variáveis dos circuitos musicais

A análise dos padrões de distribuição geográfica de *Espectáculos pontuais* e de *Festivais* ajudar-nos-á a explorar essa hipótese, permitindo relacionar esses mesmos padrões com os mais vincados vectores de estruturação da oferta

[46] Em alguns casos, as festas académicas têm um segundo momento marcante: o que se segue ao início do ano lectivo, quando têm lugar os principais rituais e actividades de recepção e acolhimentos de estudantes recém chegados ao Ensino Superior (e que se situa entre os meses de Outubro e de Novembro).

cultural no país (polarização nas áreas urbanas de Lisboa e Porto e assimetrias entre litoral e interior).

Os Gráficos 2.19 e 2.20 apresentam essa distribuição e dão conta de um padrão relativamente estável nos dois anos que consideramos neste trabalho. Uma observação cuidada destes gráficos permite destacar três aspectos principais.

- O primeiro diz respeito à já observada concentração de espectáculos musicais em Lisboa e Porto, sejam estes realizados no âmbito de *Festas* e *Festivais* ou resultado da dinâmica artística das esferas musicais destas cidades.[47]
- O segundo remete para comparação dos perfis de distribuição de *Espectáculos pontuais* e de *Festivais* nas áreas do Grande Porto e da Grande Lisboa. Embora estes constituam os dois grandes pólos culturais do país, os dados que possuímos indiciam uma estrutura diferencial da oferta musical nos dois centros urbanos. Lisboa evidencia uma oferta regular mais intensa, enquanto o Porto mostra uma maior dependência relativamente à realização de *Festivais*.
- O terceiro dá conta do que acontece fora dos grandes centros urbanos (de Lisboa e Porto), onde o número de espectáculos noticiados é substancialmente mais reduzido, sendo o contributo dos *Festivais* frequentemente mais importante que o da oferta local mais ou menos regular (*Espectáculos pontuais*).

São três aspectos que dão conta da volátil estrutura do mercado da música ao vivo no nosso país que, para além das assimetrias internas, se revela fortemente dependente de circuitos de distribuição e de mecanismos de intermediação cultural, de que os *Festivais* são o exemplo mais claro (e as *Festas* um sucedâneo mais longínquo e com menor grau de formalização).[48]

---

[47] Não seria de esperar outra coisa, considerando a polarização geográfica de *Espectáculos* que foi apresentada nos Gráficos 2.9 e 2.10.

[48] Como referimos noutro lugar, esta situação dá conta da relação desigual entre os mercados da música gravada e da música ao vivo. Embora os circuitos de distribuição da primeira se

Gráfico 2.19
Distribuição geográfica dos registos de *Festas*, *Festivais* e *Espectáculos pontuais* por NUTS II e III (2000)

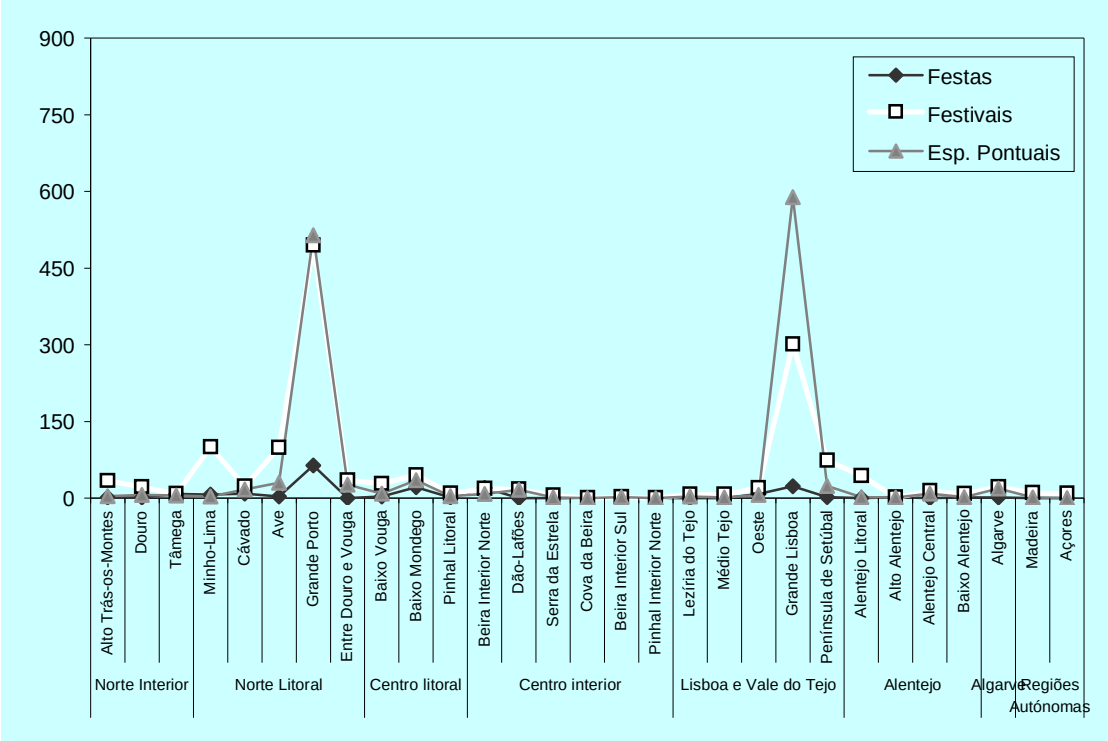
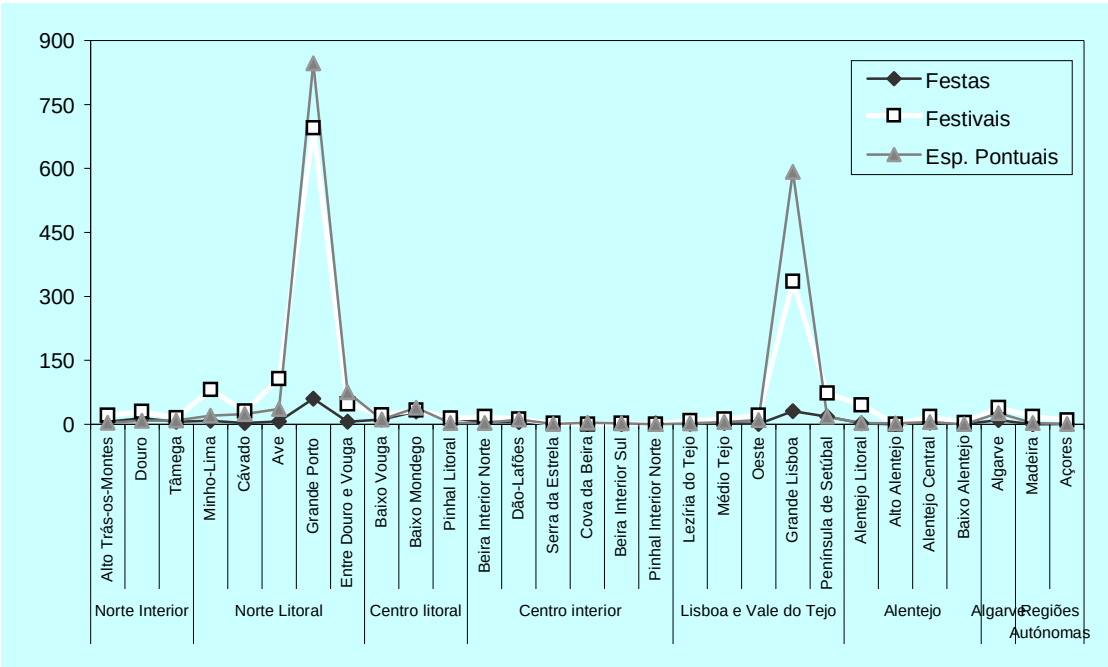


Gráfico 2.20
Distribuição geográfica dos registos de *Festas*, *Festivais* e *Espectáculos Pontuais* por NUTS II e III (2001)



encontrem também concentrados em Lisboa e Porto, continua a ser mais fácil adquirir um CD (ou uma cassete) ou entrar numa discoteca, do que assistir a um concerto (cf. Abreu, 2000).

O facto mais relevante da estrutura da oferta de espectáculos de música é, seguramente, aquele que dá conta da incontornável hegemonia dos dois maiores centros urbanos do país, observável para os três circuitos de produção aqui representados. Uma situação ainda mais acentuada se considerarmos um dado complementar, relativo ao contributo que a actividade da economia nocturna dá para o universo musical urbano. Dos 442 registos de *Espectáculos* realizados em *Clubes* (cafés, bares ou mesmo casinos), a esmagadora maioria (89%) tiveram lugar nestas duas grandes áreas urbanas.

Quadro 2.5
Distribuição dos *Espectáculos* realizados em *Clubes*

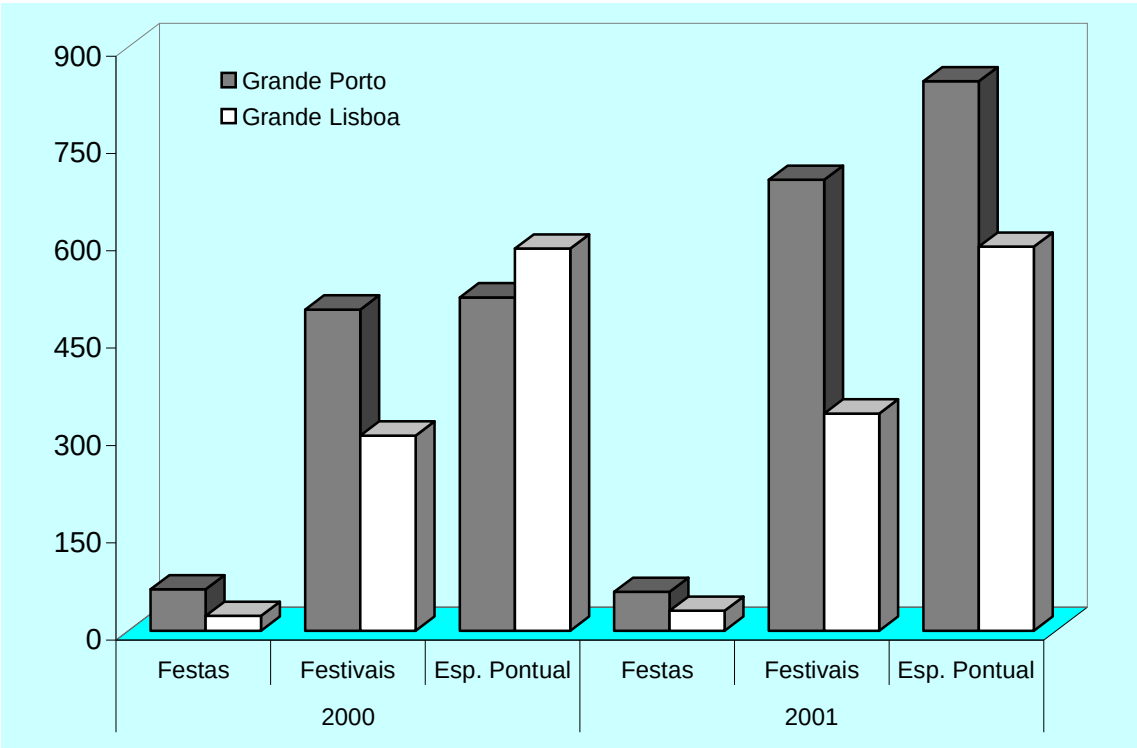
	Nº registos	%
Grande Porto	286	65%
Grande Lisboa	107	24%
Resto do País	49	11%
Total	**442**	**100%**

E como referimos anteriormente, embora possamos admitir que a natureza das fontes e dos dados contribua para ampliar o efeito de concentração de espectáculos musicais registados em Lisboa e no Porto,[49] não é difícil admitir a verosimilhança desta situação. Aliás, a análise comparada das características da oferta musical nestas duas cidades contribui para reforçar essa ideia, mostrando diferenças que têm um significado importante, pela complexificação que introduzem na tese da macrocefalia das duas áreas urbanas.

No Gráfico 2.21 podemos observar com mais destaque, a forma como a imprensa representa as esferas do espectáculo musical do Grande Porto e da Grande Lisboa, relacionando-as com modos de produção devedores de lógicas desigualmente distribuídas.

[49] No caso dos *Espectáculos* realizados em *Clubes*, os cuidados com os dados da imprensa devem ser ainda maiores. Este circuito de actividade é o mais mercantilizado dos circuitos do espectáculo, obedecendo a lógicas comerciais que compreendem políticas agressivas de promoção e marketing. Os clubes de maior dimensão e localizados em centros urbanos com mercados culturais e de lazer mais competitivos (como será o caso de Lisboa e Porto) investem mais nesse domínio e tendem a ver as suas actividades mais frequentemente noticiadas nos jornais. Estas razões servem para justificar o facto de não darmos particular atenção às discrepâncias entre os valores encontrados para a Grande Lisboa e o Grande Porto.

Gráfico 2.21
Distribuição geográfica dos registos de *Festas*, *Festivais* e *Espectáculos Pontuais* nas áreas da Grande Lisboa e do Grande Porto



Relativamente a Lisboa, a imprensa faz eco de uma arena do espectáculo musical menos dependente do modelo organizativo dos *Festivais* e mais abundante em *Espectáculos pontuais*, quer eles resultem de agendas culturais regulares (de instituições e equipamentos culturais), quer sejam o produto de uma intensa dinâmica dos mercados culturais e, em particular, do mercado da música. Mesmo considerando algumas reservas relativamente ao estatuto da informação que estamos a trabalhar, esta imagem é muito plausível. É em Lisboa que estão sediadas algumas das maiores instituições de produção e de ensino musical (entre outras, a Orquestra Gulbenkian, Teatro Nacional de S. Carlos, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Hot Club de Portugal, Escola Superior de Música, Conservatório Nacional), os maiores e mais dinâmicos equipamentos culturais (de que são exemplos o Centro Cultural de Belém, a Fundação Calouste Gulbenkian, o Teatro Nacional de S. Carlos, o Coliseu dos Recreios, o Teatro Camões, o Pavilhão Atlântico) e se concentram múltiplas actividades de produção e intermediação cultural

(produtoras de espectáculos, produtoras musicais, editoras, televisões, rádios nacionais...).

O Porto projecta a imagem de uma arena musical performativa onde os *Festivais* parecem ocupar um lugar tão importante quanto o da produção atribuível à iniciativa de agentes locais. Dispondo de importantes equipamentos culturais (como o Teatro Rivoli, o Coliseu,o Auditório do Museu de Serralves, o Teatro Nacional de S. João, o Auditório Carlos Alberto, o Palácio de Cristal/Pavilhão Rosa Mota), a cidade acolhe um menor número de instituições musicais relevantes (a recente Escola Superior de Música e de Artes do Espectáculo, o Conservatório Nacional, a recém reestruturada da Orquestra Nacional do Porto, o Círculo Portuense de Ópera) e, sobretudo, um mercado de produção e intermediação menos denso e activo.

O projecto da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura foi, neste contexto, particularmente relevante. Envolvendo várias dimensões de intervenção na cidade, incorporou em duas das mais relevantes – a programação cultural e os equipamentos culturais – uma forte preocupação com o campo musical. Estimulou a consolidação do projecto da Orquestra Nacional do Porto, mas sobretudo lançou o projecto da *Casa da Música*, que contemplou a concepção e construção de um equipamento especificamente destinado à actividade musical (a futura Casa da Música, localizada na Praça Mousinho de Albuquerque/Rotunda da Boavista) e o desenvolvimento de um projecto artístico multifacetado (no qual se incluem o já conhecido e activo *Remix Ensemble*, o Estúdio de Ópera e o Departamento Educativo). No domínio da programação, promoveu e acolheu um grande número de iniciativas em diversas áreas musicais (a erudita, o jazz, o pop/rock, a música electrónica e de dança, a música popular...).[50]

O "efeito Porto 2001" é, aliás, visível no Gráfico 2.20, relativo ao ano de 2001, onde o número de registos de *Espectáculos pontuais* no Grande Porto é substancialmente mais significativo do que em 2000. Ainda assim, neste área

[50] Sobre o peso da componente musical no programa de intervenção da Capital Europeia da Cultura, ver Capítulo 3 deste relatório e Documentos de Trabalho 3 e 4, em anexo.

urbana, os *Festivais* parecem desempenhar um importante papel de dinamização do espectáculo musical, provavelmente mais importante nos concelhos mais periféricos (e podemos lembrar, a título de exemplo, o Matosinhos Jazz, o Festival Internacional de Música da Póvoa do Varzim, o Festival Internacional de Música de Espinho, o Festival de Música da Maia).

O terceiro aspecto que vale a pena realçar do padrão de distribuição geográfica dos modelos de produção de espectáculo diz respeito ao facto de, fora dos grandes centros urbanos (de Lisboa e Porto), o número de espectáculos realizados no âmbito de *Festivais* superar aqueles que resultam da actividade e iniciativa local (*Espectáculos pontuais*). Tal facto parece significar que a vida musical da maioria das cidades portuguesas depende quase em absoluto da realização de *Festivais* de música (sejam eles que tipo forem).

Gráfico 2.22
Distribuição geográfica dos registos de *Festas*, *Festivais* e *Espectáculos pontuais* por NUTs II e III (excluindo o Grande Porto e a Grande Lisboa), no ano de 2000

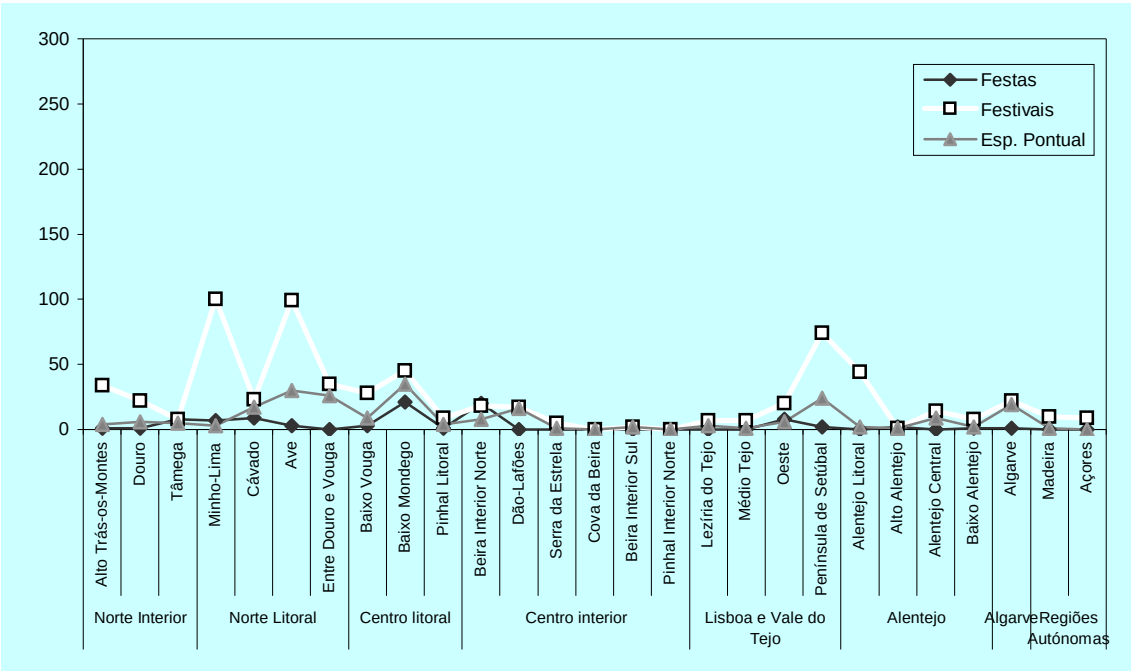
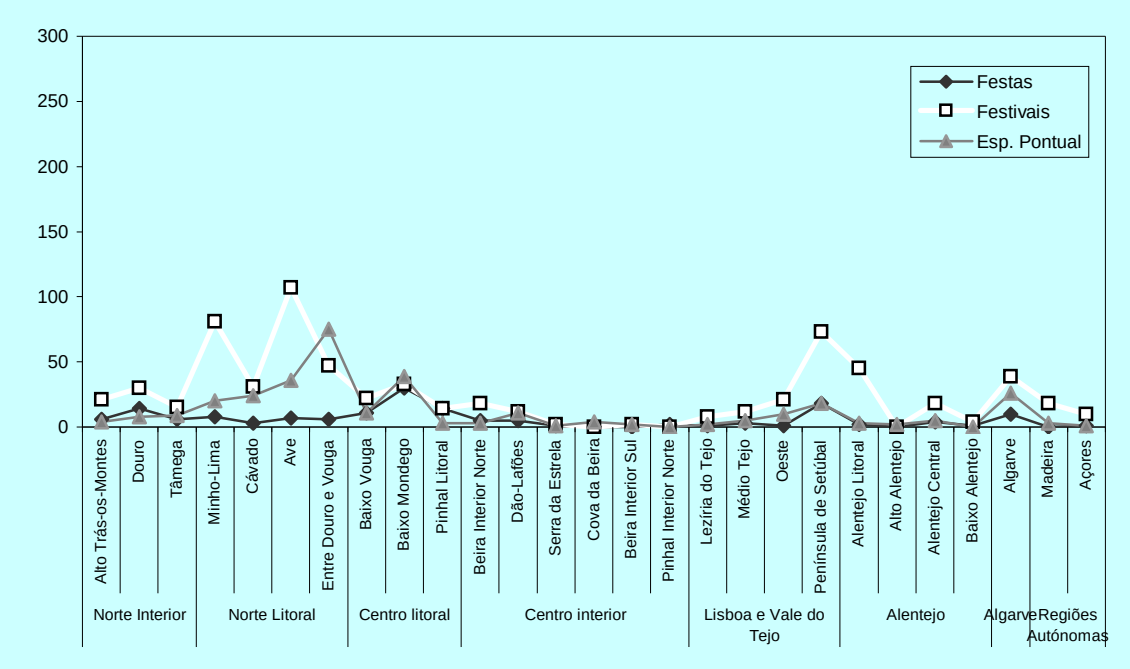


Gráfico 2.23
Distribuição geográfica dos registos de *Festas*, *Festivais* e *Espectáculos pontuais* por NUTs II e III (excluindo o Grande Porto e a Grande Lisboa), no ano de 2001



Mais uma vez, a adopção de uma estratégia de aproximação focalizada sobre a oferta de concertos fora dos dois grandes centros urbanos contribui para a identificação de variações específicas. Estas ajudam a introduzir nuances na tendência que acabámos de enunciar e permitem anotar diferenças que remetem para traços concretos de ambientes culturais locais. Os Gráficos 2.22 e 2.23 apresentam a variação geográfica do tipo de espectáculos no país a uma escala mais aproximada da realidade (tendo sido retiradas as ocorrências na Grande Lisboa e no Grande Porto).

As principais nuances introduzidas pela perspectiva dada por estes dois gráficos dizem respeito aos maiores ou menores equilíbrios entre os três modos de promoção do espectáculo que podemos observar em diferentes regiões.

De um modo geral, podemos observar que as regiões do Norte do país e do Litoral (Centro e Sul) reflectem uma oferta de espectáculos mais dinâmica que as regiões do Interior. Um dado já esperado, considerando a maior densidade da sua rede urbana e da população aí residente. Não obstante, as regiões do

Norte merecem uma atenção particular por ser nestas que se observa um maior equilíbrio entre os vários contextos de produção de espectáculos.

Nas regiões do interior (sobretudo do Centro Interior e das franjas mais interiores da região de Lisboa e Vale do Tejo) o panorama surge absolutamente distinto. A oferta de espectáculos apresenta-se de tal forma reduzida que não tem qualquer significado a distinção entre os seus modos de produção. Estes dados parecem indiciar a manifestação de uma assimetria de tal maneira forte que, sobretudo se pensarmos na comparação com a Grande Lisboa e o Grande Porto, poderemos entender a situação destas regiões como estando próxima do 'grau zero' do mercado do espectáculo musical. Claro que deveremos considerar que o trabalho sobre dados de imprensa amplifica exponencialmente a assimetria entre estas duas realidades, porque a distância física entre as duas contribui para tornar invisíveis os acontecimentos mais longínquos.

Nas regiões do litoral, os dados que temos vindo a trabalhar permitem identificar três situações com traços relativamente distintos. A primeira refere-se às regiões da periferia do Grande Porto, nomeadamente, as regiões do Cávado, Ave e de Entre Douro e Vouga. Embora caracterizadas por desequilíbrios entre os diferentes circuitos do espectáculo, estas regiões apresentam volumes de oferta que se distanciam de outras zonas do litoral e dão continuidade à dinâmica observada no Grande Porto. A segunda situação diz respeito a duas regiões onde o equilíbrio entre os três circuitos do espectáculo parece ser o maior, revelando-se como um indicador positivo. Trata-se dos casos da região do Baixo Mondego (na qual se situa a cidade de Coimbra) e do Algarve (Faro e outras cidades algarvias), onde os registos de *Espectáculos pontuais* se aproximam mais dos registos de *Festivais*. Coimbra (ou o Baixo Mondego) apresenta, aliás, a peculiaridade de uma representação aproximada dos registos de *Espectáculos pontuais*, de *Festivais* e de *Festas*,

dando conta de uma arena de espectáculos musicais senão muito rica, pelo menos mais equilibrada que a da maioria das cidades médias portuguesas.[51]

Por último, a terceira situação que vale a pena assinalar refere-se a regiões que, ao contrário das duas anteriores, projectam a sua imagem na arena do espectáculo musical português com base na oferta promovida pela realização de *Festivais* com forte projecção nacional. São disso exemplo as regiões do Minho-Lima, do Alentejo Litoral ou mesmo da Península de Setúbal e os festivais de Vilar de Mouros e de Paredes de Coura (na região de Minho-Lima), do Seixal e do Meco (na Península de Setúbal) ou ainda do festival do Sudoeste Alentejano (na Zambujeira do Mar, Alentejo Litoral).

Esta tendência, observada a partir da imagem projectada na imprensa nacional, confirma a tese da macrocefalia da esfera cultural portuguesa e, mais particularmente, do seu campo musical. Este parece ter a sua base geográfica nas cidades de Lisboa e Porto (ainda que com grande vantagem para Lisboa), projectando-se para todo o país através da realização de uma conjunto diverso de eventos, de realização mais ou menos regular, mas com uma inscrição temporal no ano muito curta.

Nota final

Tal como anunciámos na introdução deste Capítulo, a informação que aqui foi apresentada diz respeito ao universo performativo da música, deixando para outros lugares e outros contextos científicos a análise do esfera da música gravada e a problematização da relação entre estas duas esferas da actividade musical.

Relativamente ao universo do espectáculo, os dados que apresentámos têm o estatuto de informação secundária, produzida a partir do recurso a fontes

[51] Estes dados vão no mesmo sentido do que foi observado no estudo realizado por nós entre 1997 e 1998 e cujos resultados se encontram publicados em Santos *et al.* (1999), Fortuna e Abreu (2001), Abreu (2001) Silva *et al.* (2002). Nesse trabalho tivemos oportunidade de observar que, por comparação com outras cidades do litoral Centro e Norte do país, Coimbra apresentava não apenas elevados índices de consumos e práticas culturais, como também indicadores de uma oferta cultural variada e importante.

documentais indirectas (provenientes da imprensa diária nacional). A necessidade de trabalho sobre este tipo de informação decorre da frugalidade dos indicadores estatísticos nacionais, pouco flexíveis no que diz respeito às possibilidades de desagregação e cruzamento.

Ao longo do capítulo que agora termina, identificámos três dimensões fundamentais na definição da estrutura de produção do espectáculo musical: os tempos e ritmos sazonais, a sua cartografia regional e três principais contextos da sua realização. Da sua exploração e análise resultaram observações que mostram como, neste domínio, se actualizam as assimetrias já observadas no contexto mais global da oferta cultural. Mas mais do que isso, deu-se conta de contextos específicos de produção do espectáculo, que avançam algumas indicações sobre a natureza dessas variações assimétricas da cena musical

Encontram-se ainda em fase de apuramento final os dados relativos ao tipo de equipamentos onde ocorrem e ao perfil dos operadores que promovem os espectáculos musicais. Esperamos poder apresentar os resultados dessa análise dentro em breve.[52] Eles serão particularmente úteis na identificação de traços mais específicos, que permitam apurar as imagens que captamos na imprensa acerca da geometria variável das configurações locais da cena performativa musical no nosso país.

[52] O apuramento destes indicadores exigiu tarefas mais complexas dos que aqueles que foram aqui apresentados. Provenientes dos campos mais abertos da base de dados da 'Música' ('Onde terá lugar' e 'Quem organiza'), as informações acerca dos equipamentos e dos operadores envolveram árduas operações de elaboração de tipologias, testes de consistência e tarefas de recodificação sistemáticas. O elevado número de registos contidos na base acrescentou ainda uma lenta e prolongada manipulação da informação.

Bibliografia e fontes

Referências bibliográficas

Abreu, Paula (2000), "Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns contextos da prática cultural", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº56,. 123-147.

Abreu, Paula (2001), "Públicos culturais das cidades ou nas cidades? Algumas observações a partir de um estudo comparado de cidades portuguesas", *in* Magda pinheiro, Luís V. Baptista e Maria João vaz (orgs), *Cidade e metrópole. Centralidades e marginalidades*. Oeiras, Celta, 159-170.

Besançon, Julien (2000), *Festival de musique. Analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*. Paris, L'Harmattan.

Burnett, Robert (1996), *The Global Jukebox. The International Music Industry*. Londres e Nova York, Routledge.

Chatterton, Paul e Hollands, Robert (2003), *Urban Nightscapes. Youth Cultures, Spaces and Corporate Power*. Londres e Nova York, Routledge.

Conde, Idalina (1997): "Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995)", *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23, 117-188.

Costa, Pedro (1999), "Efeito de «meio» e desenvolvimento urbano: o caso da fileira da cultura", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 29, pp. 127-149.

Costa, Pedro (2000), "Centros e margens: produção e práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa", *Análise Social*, Vol. XXXIV, n.º153, 957-983.

Crane, Diane (1992), *The Production of Culture. Media and Urban Arts*. Londres, Sage.

Ferreira, Claudino (1998), "A Exposição Mundial de Lisboa de 1998", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 51, 43-67.

Ferreira, Claudino (2002), "Processos culturais e políticos de formatação de um mega-evento: do movimento das exposições internacionais à Expo'98 de Lisboa", *in* Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto, Edições Afrontamento, 255-313.

Fortuna, Carlos (2002), "Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico", *Revista Crítica de Ciências Sociais,* 63, 123-148.

Fortuna, Carlos e Abreu, Paula (2001), "Consumos e práticas culturais: Coimbra e outras paragens", *OBS*, nº9, 8-16,

Fortuna, Carlos e Silva, Augusto Santos (2001), "A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural", *in* Boaventura Sousa Santos, *Globalização: fatalidade ou utopia*, Porto, Edições Afrontamento, 409-461.

Fortuna, Carlos; Ferreira, Claudino e Abreu, Paula (1999), "Espaço público urbano e cultura em Portugal", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 85-117.

Freitas, Eduardo de, *et al*. (1997): *Hábitos de Leitura. Um Inquérito à População Portuguesa*, Lisboa, Dom Quixote.

Hirsch, Paul M. (1990) [1972], "Processing Fads and Fashions. An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems.", *in* Simon Frith e Andrew Goodwin (eds) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres, Routledge, 127-139.

Lash, Scott e Urry, John (1994), *Economies of Signs and Space*. Londres, Sage.

Leroy, Dominique (1994), «Crise économique et rôle capital du maintien et du développement de la vie artistique par le spectacle vivant», *in* Maria de Lourdes Lima dos Santos (coord.), *Cultura & economia – Actas do colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*. Lisboa, Edições do ICS/UL, 113-125.

Martinho, Teresa Duarte e Neves, José Soares (1999), "Festivais de música em Portugal", *Folha OBS*, nº 1, 1-5.

Menger, Pierre-Michel (1993), "L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, nº 6, 1565-1600.

Negus, Keith (1999), *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres e Nova York, Routledge.

Neves, José Soares (1998), *Os profissionais do disco. Um estudo da indústria fonográfica em Portugal.* Lisboa, Observatório das Actividades Culturais/OAC.

Neves, José Soares (2000); *Despesas dos municípios com cultura.* Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Santos, Helena e Abreu, Paula (2002), "Hierarquias, fronteiras e espaços. O(s) lugar(es) das produções intermédias", *in* Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto, Edições Afrontamento, 211-253.

Santos, Helena *et al,* (1999), "Consumos culturais em cinco cidades: Aveiro, Braga, Guimarães e Porto. Relatório do inquérito por questionário administrado em 1997", *Oficina do CES*, nº146.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (1998), *As políticas culturais em Portugal – relatório nacional. Programa europeu de avaliação das políticas culturais nacionais*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Silva, Augusto Santos (1994), *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da cultura popular*. Porto, Edições Afrontamento.

Silva, Augusto Santos (2002), “A dinâmica cultural das cidades médias: uma sondagem do lado da oferta”, *in* Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto, Edições Afrontamento, 65-107.

Silva, Augusto Santos, Brito, Paula; Santos, Helena e Abreu, Paula (2002), “As práticas e os gostos: uma sondagem do lado das procuras de cultura e lazer”, *in* Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (orgs.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto, Edições Afrontamento, 109--210.

Silva, Augusto Santos; Babo, Elisa; Santos, Helena; Guerra, Paula (1998), "Agentes culturais e públicos para a cultura: alguns casos de uma difícil relação", *Cadernos de Ciências Sociais*, nº 18, pp. 67-105.

Taylor, Timothy D. (1997), *Global Pop. World Music, Worl Markets.* Londres e Nova York, Routledge.

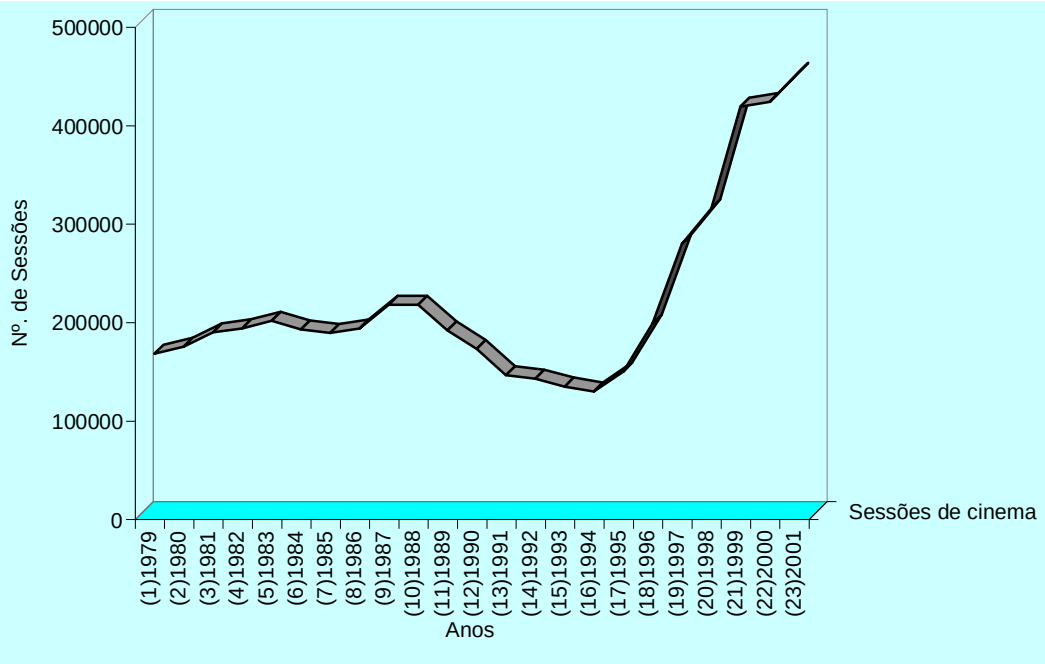
Fontes

Instituto Nacional de Estatística (INE), *Séries Cronológicas* (http://www.ine.pt/prodserv/series/Topico.asp).

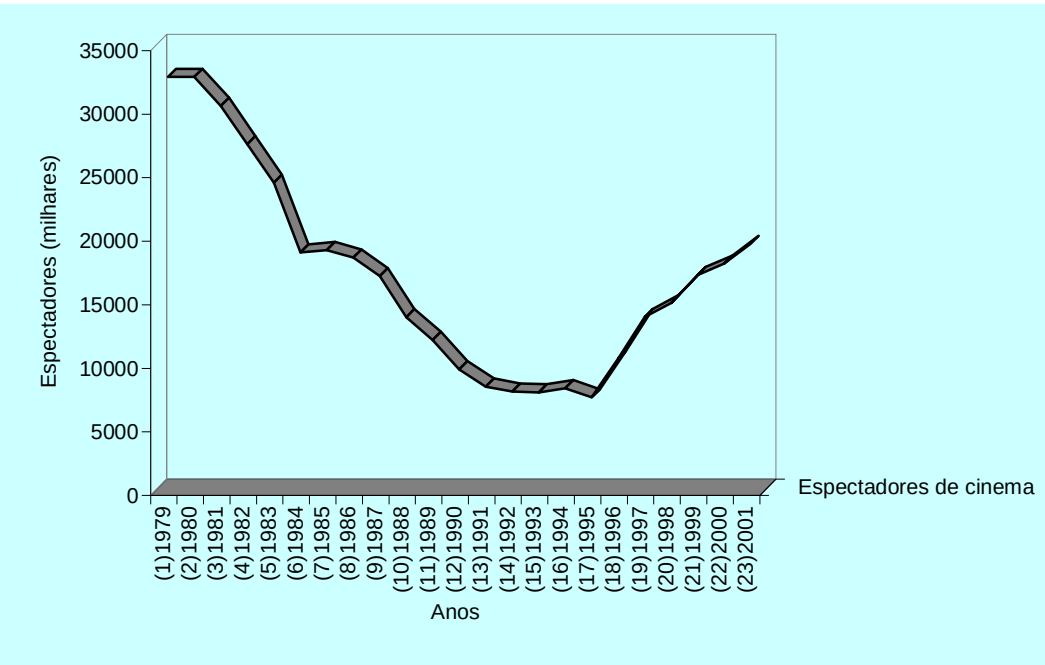
Instituto Nacional de Estatística (INE), *Estatísticas da Cultura, do Desporto e Recreio*, 1999, 2000 e 2001.

Anexo 2.1

Evolução do número de sessões de cinema (1979-2001)



Evolução do número de espectadores de cinema (1979-2001)



Fonte: INE, *Séries Cronológicas*

3 PONTES PARA A CULTURA

A ORGANIZAÇÃO DA CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA – PORTO 2001

Introdução

Apresenta-se neste Capítulo uma síntese da informação recolhida e das linhas de orientação analíticas perseguidas no âmbito da pesquisa sobre a realização da Capital Europeia da Cultura – Porto 2001.

Tal como foi delineada no quadro do presente projecto de investigação, a pesquisa empírica sobre a Porto 2001 teve como objectivo produzir informação original e sistemática sobre a realização do evento, de modo a possibilitar a sua abordagem comparativa com as duas outras realizações de grande dimensão e prestígio internacional que, recentemente, marcaram o panorama cultural português: a Capital Europeia da Cultura – Lisboa 1994 e a Exposição Mundial de Lisboa de 1998. Em conformidade com a formulação original do projecto, os instrumentos de pesquisa sobre a Porto 2001 foram desenhados de maneira a permitir o diálogo com a informação mobilizável a respeito dos outros dois eventos: no caso da Expo'98, por via da pesquisa empírica desenvolvida pela equipa de investigação no âmbito de outros projectos e agora prolongada pela recolha adicional de informação documental sobre o Parque das Nações; no caso da Lisboa 94, pelo recurso a fontes secundárias e ao levantamento de documentação complementar relativa à organização e à programação do evento.

Este Capítulo está organizado em quatro secções. No ponto 3.1 enunciam-se o quadro de problematização que conduziu a pesquisa e as principais linhas de interpretação que a análise da informação recolhida procurou explorar. No ponto 3.2 dá-se conta dos instrumentos metodológicos utilizados e faz-se o balanço das suas virtudes e limitações. No ponto 3.3 apresenta-se uma síntese dos materiais empíricos resultantes da aplicação de um desses instrumentos: a base 'Eventos' do Observatório das Iniciativas Culturais. Finalmente, no ponto 3.4 procede-se a um balanço sumário das principais linhas de caracterização e análise da Porto 2001 sugeridas pela informação produzida, seguindo as principais dimensões com base nas quais se estruturou a pesquisa empírica.

3.1 | O programa de investigação: a intermediação cultural, os grandes eventos e a Capital Europeia da Cultura

Na origem desta linha de investigação esteve a intenção de questionar, de forma articulada e comparativa, o papel que realizações de grande dimensão e impacto público, como a Expo'98 e as Capitais Europeias da Cultura de 1994 e 2001, têm vindo a desempenhar, em Portugal, no plano da difusão e promoção cultural em contexto urbano. A relevância analítica dos três eventos decorre desde logo da notoriedade e do impacto que assumiram no panorama cultural português mais recente, concentrando uma atenção da opinião pública e uma afectação de recursos que raramente a cultura tem merecido entre nós. Mas decorre igualmente do facto de, pela sua própria natureza, eles constituírem contextos privilegiados para a observação de algumas das dimensões mais decisivas dos processos de reconfiguração da esfera cultural, sobretudo daqueles que se reportam às actividades e formas de intermediação: as modalidades de articulação entre os sectores público e privado na organização da oferta cultural; a integração entre políticas culturais e políticas urbanas, ou, de forma, mais ampla, entre a cultura e a revitalização económica e simbólica das cidades; a associação entre arte, entretenimento e turismo; o diálogo e a interpenetração entre géneros e linguagens culturais, entre cultura de massas e cultura erudita, entre expressões culturais locais e globais; a importância

crescente dos sistemas de intermediação na estruturação da esfera cultural e o protagonismo cultural e político dos intermediários; as tendências cruzadas de especialização, profissionalização e flexibilização do trabalho de difusão e divulgação cultural. A particular intensidade com que, nos grandes eventos, estes processos se revelam faz deles contextos particularmente interessantes não apenas de intermediação cultural, mas também de mediação entre o mundo da cultura e os outros mundos sociais.[1]

Na tradição analítica das ciências sociais, e sobretudo no quadro disciplinar da sociologia e da economia, a abordagem deste tipo de realizações tem privilegiado sobretudo a avaliação dos seus impactos, reflectindo em larga medida as preocupações políticas que enformam os elevados investimentos públicos que a sua organização comporta. Sem pôr em causa a importância e a pertinência desse tipo de abordagem, importa no entanto reconhecer as suas limitações, que são de resto extensíveis à generalidade das análises que se debruçam sobre os resultados finais dos eventos. Pela sua própria natureza, tais análises tendem a iludir a complexidade subjacente à organização dos grandes eventos, sujeitando-os a uma avaliação que pressupõe uma uniformidade estratégica e programática que está longe de corresponder à realidade organizacional e processual da sua produção. O que é na verdade característico deste tipo de realizações é a sua complexidade, o facto de neles se cruzar um conjunto muito heterogéneo, e por vezes conflitual, de actores, intenções programáticas, interesses, racionalidades e lógicas de actuação.

Tendo em vista a necessidade de resgatar essa complexidade e de fazer dela o factor primordial da caracterização dos grandes eventos e da avaliação dos efeitos que são passíveis de gerar, optou-se aqui por uma estratégia de abordagem centrada nas condições e nos processos de concepção, planeamento e organização dos eventos. Pretendeu-se, assim, questionar não

[1] Para um desenvolvimento destas questões, veja-se o trabalho de Ferreira (2002a), onde é sistematizada a formulação teórica e analítica que suporta a abordagem dos grandes eventos no âmbito do presente projecto de investigação. Aí se pode encontrar uma discussão pormenorizada sobre os processos de intermediação cultural e o papel dos intermediários na estruturação da esfera cultural, no quadro da qual se equaciona muito especialmente a importância que os grandes eventos como as Capitais Europeias da Cultura e a Expo'98 têm vindo a desempenhar no panorama cultural português.

as suas performatividades, mas as condições em que essas performatividades se forjaram. Reflectindo sobre os museus e as práticas expositivas, Sharon Macdonald (1998) argumenta que uma das principais vocações da investigação deve ser a de desvendar e compreender o lado menos visível das exposições: os processos e os contextos particulares que produzem os resultados finais, apresentados ao público e aos analistas como algo fechado em "caixas transparentes". A autora defende que o que é fundamental é que se abram essas caixas e se explorem os processos de produção que a sua aparente transparência obscurece, à luz dos quais aquilo que é apresentado ao olhar do observador como uma afirmação inequívoca se revela afinal bem mais equívoco e complexo. Foi nessa mesma linha de interrogação que orientámos a pesquisa para a reconstituição dos condicionalismos contextuais, das formas de cooperação e negociação, dos compromissos institucionais e programáticos e das contingências processuais que presidiram à produção dos eventos e por referência aos quais os seus resultados finais devem ser interpretados.

Especificidades dos grandes eventos como formas de intermediação cultural

A investigação foi equacionada por referência a duas questões complementares, ambas visando o desenvolvimento de uma matriz analítica capaz de possibilitar a avaliação sustentada do significado sócio-político e sócio-cultural dos eventos e do modo como se articulam com as dinâmicas de transformação em curso no Portugal contemporâneo. Em primeiro lugar, tratava-se de *problematizar a natureza específica dessas formas de intermediação cultural* e de ponderar as condições e as implicações políticas, económicas e culturais da sua realização na recente conjuntura nacional. Apesar das diferenças que os distinguem, os dois tipos de iniciativas – as Exposições Internacionais e as Capitais Europeias da Cultura (daqui em diante designadas respectivamente de Expos e CEC) – partilham traços comuns, que os singularizam face a outras modalidades de intermediação cultural e por referência aos quais devem ser interpretados.

Em ambos os casos estamos perante formas de intervenção cultural resultantes da mobilização e adaptação local de *modelos pré-formatados* de cariz internacional. Este aspecto tem implicações importantes na concepção programática dos eventos, nomeadamente na centralidade atribuída ao alinhamento e à exposição internacional (sobretudo europeia) do país e das cidades anfitriãs. Tais implicações revelam-se igualmente no modo como a organização dos acontecimentos tende a reproduzir um conjunto de fórmulas programáticas e de potencialidades instrumentais que foram sendo tipificadas no quadro dos ciclos internacionais em que os eventos se inserem, ainda que adaptando-as, com graus variáveis de originalidade e inovação, aos interesses e às intenções particulares dos organizadores e dos patrocinadores locais.[2]

Do ponto de vista programático, e no plano estritamente cultural, ambos os tipos de eventos correspondem a *iniciativas multidisciplinares*, assentes na combinação de diversas formas e géneros de expressão cultural, artística e lúdica. No seu carácter multidisciplinar, não apenas promovem a co-presença e a difusão conjunta de produções e expressões culturais diferenciadas, como estimulam de forma particularmente intensa o diálogo e a contaminação entre elas, tanto do lado da produção, como do lado do consumo e da recepção. Ambos representam igualmente contextos excepcionais de oferta e divulgação cultural. Por quatro razões: pela ampliação temporária, a uma escala e densidade inusitadas tanto nas cidades anfitriãs como a nível nacional, da oferta de cultura; pelo carácter internacionalizado dessa oferta; pela sua

[2] A importância do jogo que, na organização dos grandes eventos, se estabelece entre o formato pré-estabelecido e o programa de acção definido localmente foi assinalada e detalhadamente analisada por Ferreira (1998 e 2002b), num estudo sobre a Expo'98 de Lisboa. Embora as conclusões aí enunciadas a respeito das Expos sejam transponíveis, nos seus aspectos mais gerais, para as experiências das CEC, tal transposição deve ser feita tendo em consideração as diferenças entre os dois formatos. Na verdade, o formato das Expos é, do ponto de vista programático, mais prescritivo do que o das CEC que, tomando como referência um conjunto de princípios orientadores genéricos, possibilita uma maior autonomia e liberdade programática aos organizadores locais (cf. Corijn e van Präet, 1997). Em ambos os casos, porém, as bases regulamentares e doutrinárias que suportam institucionalmente os ciclos de eventos e a estandardização de modelos e fórmulas de acção que se foram afirmando ao longo da sucessão histórica das realizações impõem-se como matrizes referenciais para a organização de cada novo projecto.

orientação para um público numeroso e heterogéneo; pelo efeito de forte visibilização da produção local.[3]

A excepcionalidade programática dos grandes eventos, que se manifesta igualmente na dimensão gigantesca dos recursos – financeiros, humanos e organizacionais – mobilizados para a sua organização, está no entanto longe de se esgotar naqueles aspectos. Na verdade, e de uma forma mais ampla, ela remete para um dos traços mais característicos deste tipo de realizações: o facto de serem concebidas e planeadas, e retoricamente legimitadas, como instrumentos para produzir efeitos de grande alcance e em vários planos. Desde logo, naturalmente, no plano cultural, como se depreende do que atrás foi dito. Entre os objectivos estratégicos declarados pelos organizadores das duas CEC portuguesas e da Expo'98, destacavam-se ambiciosos desígnios culturais: conquistar novos públicos e concorrer para a democratização do acesso à cultura; dinamizar os tecidos culturais locais, através do estímulo à produção e à criação e do apoio à divulgação; requalificar culturalmente as cidades, por via da sua integração nos circuitos culturais internacionalizados; promover internacionalmente a imagem e a cultura do país. Deste quatro desígnios, o último é talvez aquele que maior relevância assume, por ter sido sobretudo nele que incidiu a aposta dos poderes públicos, e em especial do Estado central, ao assumirem o patrocínio dos eventos. Como tivemos oportunidade de argumentar noutro lugar (Ferreira, 1998 e 2002b), os grandes eventos perfilam-se como os acontecimentos maiores, pelo seu carácter especialmente prestigiante e mediático, de um ciclo de iniciativas de promoção cultural do país no plano internacional[4], em que, no regime democrático do pós 25 de Abril, o Estado investiu tanto com o objectivo de divulgar a cultura portuguesa, como de, através dela, conquistar maior notoriedade e visibilidade política e diplomática para o país, sobretudo no contexto europeu.

---

[3] Para uma ilustração de alguns destes efeitos excepcionais na Expo'98 e na Porto 2001, vejam-se, respectivamente, os trabalhos de Santos e Costa (1999) e Santos (2002).

[4] Entre essas iniciativas de promoção e representação cultural do país no plano internacional, destacam-se a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura de 1983, a Europália 1991, a representação na Expo'92 de Sevilha, a exposição de arte barroca na National Gallery de Washington em 1993, a 49ª Feira do Livro de Frankfurt em 1997, a participação na ARCO de 1998.

Mas as potencialidades instrumentais que tornam este tipo de eventos tão aliciantes para os seus promotores vão muito para além do domínio estritamente cultural. Tantos as CEC como as Expos são em geral planeadas como oportunidades para pôr em marcha ou acelerar *programas locais de acção*, que se podem orientar para múltiplos objectivos: dinamização de sectores económicos específicos, atracção de turistas, captação de investidores externos, celebração ou reforço das identidades colectivas, renovação ou regeneração urbana, promoção e marketing das cidades. Estes dois últimos aspectos merecem especial atenção, dada a importância que assumiram nos três eventos em discussão. Embora em graus e com enquadramentos diferenciados, em todos eles a componente festiva e de programação cultural se articulou com um projecto de intervenção urbanística e de promoção externa da cidade, por via da afirmação da sua vitalidade e modernidade culturais.[5] Se a este aspecto acrescentarmos o facto de os três eventos terem sido assumidos como projectos públicos, tutelados e patrocinados pelos Estado central, mas envolvendo na sua organização as administrações locais e múltiplos agentes e sectores da sociedade civil, identificamos uma das linhas mais fecundas de questionamento do significado da sua realização na recente conjuntura nacional: a associação entre cultura, política, mercado e marketing na definição de estratégias de modernização e internacionalização do país e das suas cidades.

[5] Embora presente em todos eles, o estatuto que a intervenção urbanística assumiu nos três eventos é diferenciado. A Expo'98 destaca-se claramente como o caso mais ambicioso dos três, tendo associado ao programa cultural uma grande operação de requalificação urbana, projectada com vista à reconversão de uma antiga zona industrial num espaço privilegiadamente vocacionado para funções culturais e lúdicas. No Porto, as acções de reabilitação urbana, distribuídas entre projectos de renovação e construção de novos equipamentos, tiveram igualmente uma forte expressão, tendo sido desde o início assumidas como um dos grandes objectivos estratégicos da realização. Lisboa 94 foi uma experiência mais modesta neste plano, destacando-se o projecto de reabilitação da Sétima Colina e a renovação de alguns dos principais equipamentos culturais da cidade. Nos três casos, a linguagem da promoção e do marketing urbanos, orientada para a veiculação de uma imagem culturalmente cosmopolita, dinâmica e renovada das cidades, esteve omnipresente no discurso programático e estratégico dos organizadores. Vejam-se, este respeito, Roseta (1998), Ribeiro (1998) e Holton (1998), sobre Lisboa 94; C. Ferreira (1998 e 2002b), V. M. Ferreira (1996), V. M. Ferreira *et al.* (1997), Castro, Lucas e Ferreira (1997), Ferreira e Indovina (1999), Carrière e Demazière (2002) e AML (2000), sobre a Expo'98; e CMP (2001), sobre a Porto 2001.

Esta associação é complexa e não é este o espaço para a aprofundar. Pretendemos apenas salientar alguns dos principais eixos de problematização que ela suscita, dada a sua relevância para a presente pesquisa. Observamos nestes eventos a expressão de uma tendência para a utilização instrumental da *cultura como meio para o desenvolvimento de políticas urbanas e de representação*, ou, noutros termos, para a elaboração de estratégias de requalificação material e simbólica das cidades. O que aqui está em causa é o modo como, através desta forma de investimento público na cultura, se visam objectivos económicos e políticos que, em última instância, apontam para o reposicionamento das cidades (e de alguns dos seus actores) na competição inter-urbana, tanto à escala nacional como à escala internacional, num processo de mimetização da aposta cultural e turística que tem pautado a reconversão pós-industrial de cidades europeias em fase de desindustrialização, como por exemplo Barcelona ou Glasgow.

A questão da promoção e do marketing urbano é aqui crucial. Operações culturais e urbanísticas de grande dimensão, a Expo'98 e as duas CEC foram também concebidas como programas de revalorização, reinvenção e projecção dos recursos materiais e simbólicos de Lisboa e do Porto, com vista à afirmação de uma imagem de cosmopolitismo, modernidade e centralidade europeia. Através daqueles eventos, as duas cidades, relativamente periféricas no cenário internacional, puderam converter-se, pelo menos temporariamente, em "cidades simbolicamente globais" (Fortuna,1997). Essa conversão, que remete sobretudo para os domínios da imagem e da representação, foi essencialmente uma tarefa de promoção e marketing. O que resulta daqui é que, nos três grandes eventos, tanto a componente cultural, como a própria componente urbanística, foram em larga medida condicionadas, e por vezes mesmo sobredeterminadas, pela lógica promocional. Ou, por outras palavras, pela lógica do mercado, aqui reflectida na racionalidade empresarial que, por intermédio do discurso do marketing e da competitividade inter-cidades, vai invadindo o campo da administração e das políticas urbanas.

O problema que daqui decorre, e que a inspiração em experiências tomadas como paradigmáticas, como as atrás referidas acentua, é o desequilíbrio entre

as lógicas do mercado e as lógicas da cidadania que projectos desta natureza podem introduzir no planeamento da regeneração social e cultural das cidades. Há seguramente, a este respeito, diferenças significativas entre as duas CEC e a Expo'98, bem como tendências contraditórias em cada um dos eventos.[6] Mas em todos eles é impossível não reconhecer, no planeamento das operações culturais e urbanas, sintomas de uma sobrevalorização da projecção de imagens apelativas para os agentes dos mercados internacionais – os turistas, os consumidores, os investidores externos, os parceiros europeus – em detrimento da consideração dos interesses, do bem-estar e das necessidades específicas dos cidadãos e das realidades urbanas locais.

O raciocínio inverso pode, no entanto, ser também feito, sobretudo se se tomar em conta o carácter referencial que, entre nós, a Expo'98 e as CEC assumiram como *modelos de intervenção urbana.*[7] Esse carácter referencial assinala a importância crescente que a cultura vem assumindo na definição de políticas e de estratégias de intervenção urbana, num processo que, noutro lugar (Fortuna, 2002; Fortuna, Ferreira e Abreu, 1999), associámos à inflexão culturalista que vem pautando o "terceiro ciclo de governação" das cidades no Portugal democrático – o "ciclo da europeização". Que efeitos transformadores sobre a esfera cultural decorrem daqui, é uma questão a avaliar futuramente, ponderando com algum distanciamento temporal não apenas a diversidade dos casos, mas também a heterogeneidade das dinâmicas por eles geradas. Os estudos realizados noutros países mostram que os grandes projectos de intervenção cultural promovem tanto efeitos de estandardização da oferta e do

[6] Em termos globais, e considerando apenas as estratégias de actuação das organizações dos eventos, a Porto 2001 aparece claramente como o caso em que, em termos práticos, o discurso e a acção promocionais e as lógicas da publicidade e do marketing menos expressão assumiram na modelação do evento e do seu programa de acção.

[7] A forma como as referências à Expo'98 invadiram, a partir de meados da década de 1990, os discursos político e técnico sobre a renovação urbana, é disso bem sintomática. Tal carácter referencial não se limita, porém, apenas ao plano discursivo. Exemplos ilustrativos de como os grandes eventos, e sobretudo a Expo'98, adquiriram um estatuto modelar para a intervenção urbana encontramo-los, entre outros, no protagonismo assumido pela Parque Expo'98 na preparação dos projectos urbanos desenvolvidos no quadro do programa Polis, no lançamento da candidatura portuguesa à organização do Campeonato Europeu de Futebol de 2004, que teve no principal mentor da Exposição Mundial, A. Mega Ferreira, um dos primeiros entusiastas, ou na iniciativa do Ministério da Cultura de criar a Capital Nacional da Cultura, programa inaugurado em Coimbra em 2003.

consumo culturais, sujeitando-os às lógicas globalizantes da industrialização e da mercantilização da cultura, dos lazeres e do turismo, como efeitos de dinamização e de fortalecimento das redes e dos tecidos culturais locais, abrindo espaço para a renovação das instituições locais e para a iniciativa criativa daquilo a que Diana Crane (1992) chama de artes urbanas.

Seja qual for o balanço que, deste ponto de vista, o futuro permitirá fazer, parece indiscutível que a realização da Expo'98 e das CEC ampliou as oportunidades para a actuação dos agentes culturais nacionais, e muito especialmente dos intermediários culturais que, na sua condição de organizadores e promotores dos eventos, conquistaram um forte protagonismo não apenas no plano cultural, mas também na produção política, material e simbólica das cidades. Na verdade, a notoriedade e a capacidade de acção que os eventos em causa proporcionaram aos diversos tipos de intermediários envolvidos na sua organização (como comissários, administradores, consultores, directores artísticos, programadores, planeadores urbanísticos, responsáveis pela imagem e promoção dos eventos) atribuiu-lhes um elevado poder de influência quer sobre a definição das estratégias e das políticas urbanas, quer sobre a renovação das imagens e das representações simbólicas das cidades.

Condições e processos de organização dos eventos

A segunda linha de problematização condutora da pesquisa procurava questionar as *condições e os processos de organização dos eventos*, de modo a possibilitar uma avaliação sustentada da forma como desempenham o seu duplo papel mediador: o papel de intermediação entre a criação e a recepção culturais; o papel de mediação entre o mundo da cultura e outros mundos sociais. Como facilmente se depreende do que atrás foi dito, a organização de grandes eventos é um processo complexo. Tal complexidade decorre não apenas da dimensão e da dispersão programática dos projectos, mas também da heterogeneidade dos actores e dos interesses que neles se envolvem e do carácter negocial e dinâmico que caracteriza o seu planeamento e organização.

Com efeito, na formulação e operacionalização destes projectos intervêm três tipos de determinantes, de cujo jogo cruzado dependem em larga medida os seus resultados finais: *efeitos de contexto*, isto é, o conjunto das condições económicas, políticas e sócio-culturais no quadro das quais os projectos são gerados e se estabelecem os vínculos entre a organização de cada evento, a conjuntura em que ele se desenvolve e os traços estruturais que organizam a realidade envolvente; *circunstancialismos processuais*, isto é, processos de cooperação, concertação e coordenação entre actores e instituições, que se traduzem nas formas e nas práticas organizacionais que sustentam a concepção e execução de cada projecto; e finalmente *protagonismos individuais*, ou seja, as marcas personalizadas deixadas em cada projecto pelos seus líderes e principais promotores. O jogo cruzado que se estabelece em cada projecto entre estes três tipos de determinantes atribui-lhes um razoável grau de contingencialidade, a que a análise deve manter-se tão atenta quanto aos efeitos de conjuntura e de estrutura que decorrem do seu enraizamento social.

É verdade que a realização dos grandes eventos reflecte em larga medida tendências mais amplas, que remetem quer para os traços estruturais, quer para os processos conjunturais que pautam, às escalas local, nacional e global, a realidade socioeconómica, política e cultural de que participam. Enunciámos atrás algumas das dimensões em que mais visivelmente se fizeram sentir nas duas CEC e na Expo'98 essas tendências: a mobilização de formatos relativamente estandardizados e consagrados internacionalmente para o desenvolvimento de programas de acção que prolongam dinâmicas locais em curso; a instrumentalização dos grandes eventos ao serviço de estratégias e de políticas culturais, urbanas e de representação política e diplomática; a inscrição das tendências contemporâneas de recomposição da esfera cultural na modelação programática dos eventos; a articulação entre a realização dos eventos e o alinhamento europeu do país e das suas elites.

A esses aspectos podemos ainda acrescentar alguns outros, muito directamente associados a especificidades da conjuntura nacional. Os três eventos, e sobretudo a Expo'98, constituíram ocasiões de celebração

ritualizada da democratização política e da modernização económica e sócio-cultural do país e das suas duas principais cidades.

A Expo'98 foi deste ponto de vista o caso mais significativo, revestindo-se simbolicamente do carácter de grande festa comemorativa de uma modernidade recém conquistada. A sua realização, nos moldes em que ocorreu, não seria certamente possível fora do ambiente de relativo optimismo e de elevação das aspirações que, no plano interno, os sinais de modernização acelerada e de aproximação aos padrões europeus de qualidade de vida, que os anos oitenta trouxeram consigo, permitiram alimentar entre a população portuguesa, e muito especialmente entre as suas elites políticas. Foi nesse mesmo ambiente, amplificado simbólica e emocionalmente pela preparação da própria Exposição Mundial, que se geraram também os projectos da Porto 2001 e do Campeonato Europeu de Futebol de 2004, cada um à sua maneira igualmente investido daquele cariz celebratório. Num plano mais material, as CEC e a Expo'98 reflectiram ainda os processos de transformação estrutural que marcaram o país nas últimas décadas, com destaque, por um lado, para o crescimento das classes médias e o correspondente aumento e diversificação das procuras culturais e lúdicas e, por outro, para o desenvolvimento das actividades, das competências e dos profissionais do sector cultural, que encontraram naquelas realizações um terreno propício à sua expansão.

No entanto, é também verdade que os grandes eventos incorporam um elevado grau de contingência, fruto em grande medida da natureza e da autonomia relativa do seu processo organizacional. A maneira como as tendências estruturais descritas se inscrevem em cada evento é muito variável e de desfecho incerto, dependendo tanto dos arranjos institucionais e dos compromissos que se vão estabelecendo no decurso do seu planeamento e execução, como das orientações que neles imprimem os líderes e os diversos tipos de protagonistas envolvidos na organização.

Deste ponto de vista, ganham particular relevo as condições e o modo de funcionamento da estrutura organizacional dos eventos. É no quadro dessa estrutura que se estabelecem as modalidades de coordenação com base nas

quais são obtidos os recursos, traçados os objectivos programáticos, definidas as linhas de acção, mobilizados os parceiros para o desenvolvimento do programa. É também no seu âmbito que se desenrolam os processos de tradução e negociação das sensibilidades, dos interesses e das dinâmicas mais amplas que sustentam os empreendimentos e se dinamizam as redes de cooperação entre actores e instituições envolvidos nos projectos. Ou seja, é na acção da estrutura organizacional que se concretiza a dupla função de mediação que, como referimos acima, os grandes eventos desempenham. Daí a importância central que lhe é atribuída na presente pesquisa.

Em termos gerais, a realização dos grandes eventos assenta numa *estrutura organizacional de projecto*, de duração efémera e orientada para a prossecução de objectivos relativamente bem delimitados, cujo funcionamento deve ser ponderado em três planos articulados.

O primeiro plano é o da *matriz institucional* que suporta a organização dos eventos. Nele se joga o enraizamento institucional dos projectos e a sua ligação ao meio envolvente.[8] Nos casos em discussão, a matriz institucional resultou da constituição de sociedades anónimas de capitais públicos, tuteladas e reguladas pelo Estado, que se fez representar nos seus órgãos sociais, mas cujas equipas organizadoras foram dotadas de autonomia programática e executiva. O envolvimento do Estado, elemento central do enraizamento institucional dos três projectos, revestiu no entanto modalidades diversas na Expo'98 e nas duas CEC: enquanto na primeira a tutela institucional foi plenamente assumida pelo Estado central, através do Governo, cabendo às autarquias um estatuto relativamente secundário e, do ponto de vista prático, essencialmente consultivo, nas segundas a base institucional assentou numa parceria mais partilhada entre o Estado central e as autarquias.

[8] As considerações que aqui se tecem em torno das implicações das estruturas organizacionais de projecto são em boa medida inspiradas na abordagem de Sydow e Staber (2002), e muito especialmente na forma como estes autores ponderam simultaneamente o carácter contingencial que caracteriza o seu funcionamento e os constrangimentos estruturais que nelas se afirmam por via do seu enraizamento institucional. Para estes autores, a natureza do enraizamento institucional dos projectos é um factor decisivo não só da sua viabilidade, mas também dos dinamismos que são passíveis de gerar no tecido socioeconómico local.

Esta matriz institucional tem, do ponto de vista analítico, duas implicações decisivas. Primeiro, os programas de acção dos eventos devem ser interpretados como um produto da forma como, em cada um, foram institucionalmente resolvidas as disputas de poder e as dissonâncias programáticas entre duas entidades distintas: as equipas organizadoras, mais orientadas por uma racionalidade empreendedora, sustentada em valores e critérios de actuação associados às filiações sócio-profissionais e ideológicas dos seus membros; e as entidades estatais tutelares (o Governo e as autarquias), mais orientadas por uma racionalidade política, que associa a retórica da defesa do interesse público à representação e legitimação do poder político.[9] Depois, as modalidades de articulação com o meio envolvente que, em cada evento, se estabeleceram devem igualmente ser vistas à luz da forma como, no quadro daquela tensão e sob as condições e a legitimidade proporcionadas pelo enquadramento institucional público, se definiram estratégias de mobilização dos parceiros chamados a cooperar como patrocinadores, colaboradores em iniciativas, criadores culturais ou prestadores de serviços. Conjuntamente, estas duas questões revestem-se de uma elevada importância, não apenas analítica, mas também política, já que nelas se joga a capacidade que as organizações dos eventos tiveram de aproveitar o espaço de oportunidades proporcionado, mas também condicionado, pelo enquadramento estatal para promover ou estimular dinamismos nos tecidos culturais locais e, portanto, para gerar efeitos duradouros às escalas local e nacional.

O segundo plano analítico remete para a natureza e as lógicas de funcionamento das *estruturas de organização interna* dos eventos, que está na

[9] O contraste entre a maneira como se desenrolaram os projectos urbanos da Expo'98 e da Porto 2001 são exemplarmente ilustrativos a este respeito. No primeiro caso, a forma relativamente pacífica e concertada como o projecto foi internamente traçado e desenvolvido resultou em boa medida da delegação na Sociedade Parque Expo, pelo Estado central e com a concordância tácita das autoridades municipais, da responsabilidade plena pelo planeamento e desenvolvimento do plano de intervenção urbanística. Já no caso da Porto 2001, o carácter problemático e conflitual com que se desenrolou o projecto urbano não pode deixar de ser associado à disputa, nunca resolvida, entre a Câmara Municipal do Porto e a sociedade promotora da CEC em torno da distribuição de competências, da definição dos critérios de actuação e da hierarquização de prioridades a que deveria obedecer a intervenção urbanística.

origem do carácter culturalmente heterogéneo e polissémico dos seus programas. É equívoco e redutor pretender ver na Expo'98 e nas CEC orientações programáticas uniformes e coerentes. Pelo contrário, é mais adequado entender cada uma delas como um programa complexo, que se decompôs em múltiplos sub-programas, entre os quais se estabeleceram relações ora de complementaridade e convergência, ora de conflitualidade e dispersão. O seu carácter de multi-eventos, como os qualifica M. L. Lima dos Santos (1994), não significou apenas diversidade disciplinar, significou igualmente pluralidade (por vezes mesmo cacofonia) programática. E se isto é válido para a caracterização das actividades que preencheram os seus programas, é-o também para a sua componente simbólica e ideológica, isto é, para as mensagens, os sentidos e as representações que a sua realização pôs a circular (cf. Ferreira, 1998).

Tal heterogeneidade decorre em primeira instância de três traços inerentes às lógicas de funcionamento organizacional dos grandes eventos. Primeiro, os programas finais são, na sua forma e no seu conteúdo, resultado das transformações que vão ocorrendo à medida que a informação circula entre os vários patamares da hierarquia organizacional e que os conceitos e as orientações estratégicas gerais, concertados nos níveis superiores de decisão, são operacionalizados nos diversos sectores e departamentos da organização, funcionalmente investidos de tarefas e objectivos específicos e autónomos: programação em áreas culturais distintas, promoção e marketing, gestão financeira e administrativa, projectos urbanos, etc.. Depois, na programação dos eventos combinam-se concepções e racionalidades heterogéneas, transportadas pelos diversos tipos de profissionais recrutados para as equipas organizadoras, cujo desempenho é mediado pelos respectivos repertórios culturais e ideológicos de referência e pelas suas lealdades aos campos sócio-profissionais de origem. Finalmente, a programação dos eventos está sujeita a um elevado grau de contingência, em virtude dos circunstancialismos que afectam as estruturas organizacionais deste género: a necessidade de reequacionar permanentemente os projectos, em função das pressões do tempo limitado e do carácter incerto e negocial de que se reveste a mobilização

de recursos; as mudanças das lideranças políticas das entidades tutelares; a tensão entre a sujeição a um programa e a um conjunto de interesses institucionais que ultrapassam a organização e a necessidade de os seus membros defenderem e legitimarem os seus próprios interesses e práticas organizacionais.

Por último, o terceiro plano remete para a *acção dos intermediários culturais* envolvidos nos eventos, quer directamente, como membros das equipas organizadoras, quer indirectamente, como colaboradores na sua montagem e execução programática: gestores e consultores culturais, comissários, directores artísticos, programadores, produtores de obras e acontecimentos. No desempenho das suas funções – em que assumem os papéis de planeadores, líderes, decisores, ideólogos, produtores simbólicos, *gatekeepers*, angariadores e administradores de recursos – associam trabalho criativo, executivo, negocial e simbólico. Deles, mais do que de quaisquer outros intervenientes, dependem não apenas o perfil e os conteúdos dos eventos, mas também os efeitos culturais mais duradouros que a sua realização é passível de gerar localmente, quer sobre a oferta, quer sobre a procura cultural. Por duas razões. Desde logo porque, em virtude da dimensão excepcional e do carácter prestigiante dos grandes eventos, as suas opções programáticas têm um forte poder de influência sobre as agendas culturais locais, concorrendo para a visibilização e a consagração de alguns criadores, obras, instituições e áreas de expressão cultural e para a invisibilização de outros. Depois, porque o seu trabalho de mobilização de actores e instituições é um factor decisivo dos potenciais efeitos de dinamização e recomposição do tecido cultural local: da emergência de novas iniciativas; do robustecimento dos actores e das instituições instaladas; da sua inserção em redes nacionais ou internacionais; do agenciamento de financiadores para a actividade artística; das parcerias e modalidades de cooperação entre agentes dentro e fora do campo cultural; do diálogo entre géneros distintos de expressão artística; do alinhamento da oferta local com as tendências internacionais; da internacionalização da produção local.

Por outras palavras, eles são os actores principais dos processos de mediação que se estabelecem no âmbito dos projectos. A forma como os projectos se articulam com o meio envolvente está, por isso, muito directamente associada ao perfis, às trajectórias, às reputações e, sobretudo, aos capitais sociais dos intermediários culturais envolvidos, sobretudo daqueles que assumem papéis de liderança.[10] Deste ponto de vista, o alcance e o sentido dos efeitos gerados pela excepcional efervescência cultural que a Expo'98 e as CEC trouxeram ao país e às duas cidades não podem deixar de ser tão associados às condições contextuais e à natureza específica dos eventos, quanto aos perfis sócio-profissionais, aos universos culturais de referência, às trajectórias e aos desempenhos dos seus organizadores.

Invertendo a perspectiva, devemos igualmente reflectir sobre a importância dos grandes eventos para a organização das actividades de intermediação cultural e para a ampliação do espaço de actuação dos intermediários. Como tivemos oportunidade de argumentar noutro lugar (Ferreira, 2002a), nos grandes eventos manifestam-se com grande intensidade os processos cruzados de especialização, profissionalização, comutabilidade, flexibilização e mobilidade, com base nos quais se organizam as actividades de intermediação cultural.

Note-se, a este respeito, a grande heterogeneidade dos perfis e dos padrões de inserção sócio-profissionais dos actores recrutados para as CEC e a Expo'98. Na organização dos três eventos encontramos tanto profissionais especializados em domínios bem delimitados de intermediação cultural, como operadores que acumulam, em regime flexível e móvel, experiências de administração e programação cultural com outras experiências profissionais (artistas, intelectuais, quadros e directores dos serviços e da administração pública, políticos, etc.), como ainda personalidades que assumem funções de intermediação a título absolutamente ocasional e excepcional.

[10] A importância das redes relacionais e dos capitais sociais dos líderes é, de resto, um aspecto em que os grandes eventos reproduzem um dos traços essenciais não apenas da organização do sector cultural em geral, mas também dos modelos organizacionais de projecto que encontramos, por exemplo, nas indústrias culturais (cf. Ekinsmyth, 2002).

Para além disso, dada a diversidade de iniciativas e projectos que alimentam, os grandes eventos constituem também um espaço de oportunidades excepcional para o desenvolvimento da actividade dos intermediários culturais. Se, como bem ilustram os casos em discussão, o sucesso dos eventos depende das reputações e das competências dos seus organizadores, é também verdade que através deles se afirmam ou consagram reputações, se renovam as redes relacionais e, consequentemente, se ampliam as oportunidades de acesso não apenas aos mercados culturais nacionais, mas também aos mercados internacionais. Por isso, na organização dos grandes eventos encontramos contextos privilegiados para a análise dos processos de constituição e recomposição das redes de actores e instituições que se estruturam em torno dos vários circuitos culturais em se inscrevem, sejam eles os circuitos nacionais alimentados pela proliferação de projectos de cariz cultural nas cidades portuguesas (festivais, feiras, projectos urbanístico-culturais, etc.) ou os mercados e os circuitos internacionais em que as CEC e as Expos procuram integrar-se.

A Capitais Europeias da Cultura e a Porto 2001

Na já longa história das Capitais Europeias da Cultura, mais do que os ideais doutrinários e políticos que presidiram à formulação original da iniciativa, reflecte-se uma das principais tendências que, nas últimas décadas, têm marcado as estratégias e as políticas culturais e económicas urbanas, sobretudo em contextos de desindustrialização: o investimento na promoção do "capital cultural" das cidades[11] como factor de regeneração socioeconómica local, de renovação das imagens das cidades, de reforço da competitividade

[11] A noção de "capital cultural" aqui utilizada reporta-se aos recursos e aos atributos culturais dos lugares e das cidades que são passíveis não apenas de lhes conferir singularidade e, portanto, de servirem como factor de atracção de turistas e consumidores, mas também de serem valorizados e explorados economicamente, sobretudo pela economia de serviços, e de sustentarem o desenvolvimento daquilo que Sharon Zukin (1995) designa de "sistemas de produção simbólica": as actividades especializadas de produção artística e simbólica, a oferta e as instituições culturais e artísticas, o património edificado, as qualidades estéticas dos lugares e das paisagens, os modos de vida e as culturas locais. A intenção de promover o reforço e o desenvolvimento do potencial económico destes recursos e de fazer deles um factor da renovação e de projecção externa de imagens apelativas dos lugares tem estado no centro de muitas estratégias e políticas de desenvolvimento cultural de bairros, cidades ou regiões.

nos mercados internacionais e de atracção de investimentos, agentes económicos, turistas e consumidores (Richards, 2000). Deste ponto de vista, e como procurámos argumentar acima, as CEC apenas se diferenciam de outros grandes eventos nas suas especificidades de forma e conteúdo programático.

Na origem do lançamento das CEC pelos responsáveis ministeriais da cultura dos Estados membros da Comunidade Europeia, em 1985, esteve uma concepção fundamentalmente europeísta e cultural do programa. Partindo do reconhecimento da Europa como uma realidade cultural caracterizada simultaneamente pela diversidade e a partilha de traços comuns e endossando um propósito genérico de fazer dessa riqueza um factor de união e interconhecimento entre as populações dos Estados membros, o programa foi dotado de dois objectivos complementares: tornar as culturas das cidades, regiões ou países acessíveis a uma audiência europeia; proporcionar a criação de uma imagem da cultura europeia como um todo (Myerscough,1994; Corijn e van Präet, 1997).

Iniciado em 1985, com a designação de Atenas como primeira CEC, o funcionamento do programa é regulado pelo Conselho de Ministros da União Europeia, assentando em acordos inter-governamentais, contando ainda com apoios financeiros da Comissão Europeia que, apesar de terem vindo a aumentar ao longo do tempo, constituem em regra uma parte muito reduzida dos orçamentos gerais. A regulação institucional da iniciativa no quadro da União Europeia é mínima, não indo muito além da gestão da atribuição anual da designação aos Estados membros e deixando às cidades e aos países promotores total liberdade e autonomia de escolha dos modelos organizacionais e de definição dos programas.

As experiências acumuladas ao longo do funcionamento do programa mostram, no entanto, um razoável e crescente distanciamento entre, de um lado, os ideais culturais, educativos e europeístas originais e, do outro, as estratégias programáticas e os objectivos perseguidos pelos organizadores de cada evento (Corijn e van Präet, 1997). Na verdade, a designação CEC tem sido utilizada fundamentalmente como um instrumento ao serviço da promoção

e do desenvolvimento de projectos locais, sejam eles a regeneração dos tecidos cultural, económico e urbano, o marketing das cidades à escala nacional e europeia, ou ambos conjuntamente. Em qualquer dos casos, a pedra de toque da atractividade da designação parece residir precisamente nas potencialidades de valorização do "capital cultural" local e, por via dele, da regeneração, do desenvolvimento socioeconómico e do reposicionamento das cidades na competição interurbana, que a organização das CEC encerra, pelo menos aos olhos dos seus promotores (Richards, 2000; Sjøholt, 1999).

Figura 3.1
Capitais Europeias da Cultura, 1985-2003

Ano	Cidade(s)	Ano	Cidade(s)
1985	Atenas	2000	Avignon
1986	Florença		Bergen
1987	Amesterdão		Bolonha
1988	Berlim		Bruxelas
1989	Paris		Cracóvia
1990	Glasgow		Helsínquia
1991	Dublin		Praga
1992	Madrid		Reiquejavique
1993	Antuérpia		Sant. Compostela
1994	Lisboa	2001	Porto
1995	Luxemburgo		Roterdão
1996	Copenhaga	2002	Bruges
1997	Tessalonica		Salamanca
1998	Estocolmo	2003	Graz
1999	Weimar		

Isso mesmo tem sido assinalado pela generalidade dos estudos, mesmo por aqueles que, como é o caso do trabalho de John Myerscough (1994), procuram avaliar o contributo das CEC para a promoção da "cultura comum europeia". Esses estudos ilustram a diversidade de orientações, de estratégias e de objectivos que as CEC têm seguido.

John Myerscough (1994), por exemplo, distingue três orientações programáticas, em função dos objectivos predominantes em cada caso concreto: (i) regeneração de *infraestruturas* culturais ou socioeconómicas

(Atenas, Glasgow, Lisboa); (ii) *programação de festivais* (Florença, Dublin); (iii) afirmação de *conceitos artísticos* (Amesterdão, Berlim, Madrid, Antuérpia).

Já Eric Corijn e Sabin van Präet (1997) distinguem quatro tipos de experiências: (i) a das *cidades históricas* (Atenas, Florença), que promoveram a sua herança histórica e cultural; (ii) a dos *centros culturais* (Paris, Madrid, Berlim, Amesterdão), onde a designação se diluiu face a uma capitalidade cultural já consagrada; (iii) a dos *projectos de enobrecimento urbano* (Glasgow), onde a aposta se orientou para a regeneração material e simbólica da cidade, por via da sua afirmação como centro cultural; (iv) a dos *projectos efémeros* (Dublin), que apostaram num programa modesto e com alcance fundamentalmente local.

Greg Richards (2000), por seu turno, recuperando a interpretação dos organizadores de Copenhaga 1996, vê na história das CEC uma tendência evolutiva a caminho de uma lógica programática cada vez mais complexa, integrada e ambiciosa. Essa evolução traduzir-se-ia nos seguintes cinco níveis, temporalmente sucessivos: (i) o *festival de verão* (Atenas, Florença, Paris); (ii) o *festival anual* (Amesterdão, Dublin, Madrid); (iii) a *cidade artística* (Berlim, Antuérpia); (iv) o *ano da capital cultural* (Glasgow); (v) a *capital cultural* (Copenhaga), nível que expressa o mais alto grau de ambição e em que os projectos reflectem um plano de desenvolvimento estratégico multi-sectorial e de grande extensão, tanto geográfica como temporalmente.

Por referência a estes ensaios de tipificação, a Porto 2001 parece perfilar-se como um evento centrado nas *infraestruturas* e num *projecto de enobrecimento urbano*, vocacionado para a *afirmação de uma capitalidade cultural* que escapava às imagens tradicionais da cidade (cf. Fortuna e Peixoto, 2002). Com efeito, no âmago da Porto 2001 encontramos um projecto de reafirmação da capitalidade da cidade, formulado com base na associação entre duas vertentes estratégicas: por um lado, um programa cultural extenso e ambicioso, que pretendeu conjugar a valorização do património e dos recursos culturais locais com o alinhamento com a oferta internacional; por outro lado, um programa de requalificação urbanística, vocacionado não apenas para as

infraestruturas culturais, mas também para a reabilitação de algumas zonas da cidade.

Essa capitalidade, que os organizadores pretenderam projectar tanto a nível nacional como internacional (sobretudo no contexto europeu e do norte ibérico), teve por principal referência a cidade de Lisboa, reproduzindo de resto um traço duradouro da construção identitária local (*ibid*). O reposicionamento da "cidade invicta" face a Lisboa foi na verdade um tema omnipresente no discurso e nas intenções declaradas dos organizadores do evento, formalizado sob os tópicos da necessidade de compensar a forte centralização, nomeadamente cultural, de que a capital do país tem beneficiado historicamente e de reequilibrar as capacidades de projecção internacional das duas cidades. O lançamento da CEC de 2001 e a ambição cultural e urbana do seu projecto não são, deste ponto de vista, dissociáveis da realização da Expo'98. Tendo surgido no decurso da preparação deste evento e na sequência das polémicas que ele gerou em torno da concentração dos investimentos públicos na capital, a iniciativa constituiu-se como uma espécie de replicação no Porto, num plano e a uma escala diversas, da oportunidade que constituiu para Lisboa a Exposição Mundial.

Mas a riqueza do evento, na sua complexidade e singularidade, está longe de poder ser captada por um exercício de tipificação comparativa tão generalizante e que, por isso, se pode mostrar equívoco, até porque as tipologias enunciadas atrás se reportam fundamentalmente às versões mais oficiais, e retóricas, que os eventos apresentam de si mesmos. Ela apela, antes, a uma abordagem que capte mais em detalhe, por exemplo, o modo plural como a afirmação de capitalidade cultural, omnipresente na retórica do evento, encontrou tradução (e transformação) nos vários sub-programas em que se desdobrou a CEC. Ou a forma conflitual como as quatro áreas de intervenção estratégica enunciadas na formalização do projecto – "programação cultural", "infraestruturas culturais", "requalificação urbana e ambiental", "revitalização económica" – se articularam (ou se desvincularam) entre si, nos seus ritmos, calendários e opções prioritárias, em função das expectativas, das pressões e dos interesses introduzidos no processo de

organização pelos vários parceiros envolvidos. Ou ainda a maneira como, em iniciativas diversas, se manifestaram orientações programáticas mais centradas ora na conceptualização e inovação cultural, ora no envolvimento da população local, ora em preocupações de integração e participação social, ora na produção e difusão de imagens promocionais do evento e da cidade.

Recuperando a metáfora fundadora da Porto 2001, a complexidade do evento apela a uma compreensão mais atenta à forma como, nas várias áreas de actuação da CEC e ao longo do desenrolar do processo, se edificaram ou bloquearam as pontes entre o projecto e a cidade, os agentes políticos, económicos e culturais, o evento local e os seus espaços de projecção externa, a acção realizadora e o discurso promocional. Foi precisamente para a reconstituição dessas pontes e bloqueios, tal como se arquitectaram no quadro da organização do evento, que se orientou a estratégia de pesquisa aqui seguida.

3.2 | A pesquisa empírica sobre a Porto 2001: estratégias metodológicas

A pesquisa empírica sobre a Porto 2001, seguindo a filosofia geral do Observatório das Iniciativas Culturais[12], assentou na combinação de dois instrumentos principais de recolha de informação: o levantamento de documentação relativa ao processo de planeamento e organização do evento, junto das entidades envolvidas (a Sociedade Porto 2001, a Câmara Municipal do Porto, o Ministério da Cultura); a constituição de uma arquivo de artigos de imprensa relativos ao evento.

A recolha de documentação junto das entidades envolvidas na organização da Porto 2001 foi acompanhada da realização de entrevistas exploratórias com informadores privilegiados, todos eles ligados à estrutura organizacional. Incluem-se, nesta base de informação, quer documentos de cariz mais formal e público – legislação regulamentadora do projecto, relatórios de contas e

[12] Ver Capítulo 1.

actividades, materiais de divulgação e promoção editados, programas oficiais – quer documentos de circulação limitada e em suporte mais precário – relatórios de imprensa, balanços provisórios de actividades dalguns departamentos, documentos de trabalho diversos, textos de suporte à candidatura.[13]

O arquivo de imprensa resultou da recolha de artigos publicados na edição diária do *Jornal de Notícias (JN)*, ao longo dos anos de 2000, 2001 e primeiro semestre de 2002. Para lá da Porto 2001, foram igualmente recolhidas notícias sobre a Expo'98 e o Parque das Nações, com o objectivo de completar a informação já disponível sobre a Exposição Mundial de Lisboa e facilitar a análise comparativa. Os artigos foram tratados como fontes de informação factual e registados numa base informática elaborada em articulação com as outras linhas de investigação do projecto.[14] Para efeitos de controlo da informação registada, criou-se um segundo arquivo com notícias recolhidas no jornal *Público*. Um outro arquivo complementar, constituído por artigos de opinião, permitirá tratamentos futuros mais aprofundados sobre as percepções e as reacções públicas ao evento.

A produção e o tratamento da informação documental foram estruturados de acordo com nove dimensões analíticas, que operacionalizam as linhas de questionamento condutoras da pesquisa e cujos objectivos empíricos se sistematizam abaixo:

1. *Enquadramento normativo e matriz institucional da Porto 2001*

   Reconstituição do enquadramento normativo do projecto e da matriz institucional de suporte à sua organização; identificação dos estatutos, poderes

[13] No final deste Capítulo, na secção "Bibliografia e fontes", apresenta-se uma selecção das principais fontes documentais utilizadas. Não se incluem nessa lista os materiais promocionais, os documentos legislativos e os documentos de trabalho de circulação mais restrita que, apesar de terem sido objecto de tratamento e análise, não são directamente referenciados neste relatório. Para o levantamento de toda essa informação, bem como para o estabelecimento dos contactos com informadores privilegiados, a investigação contou com a prestimosa cooperação institucional da Sociedade Porto 2001. Um agradecimento muito especial deve ser feito ao Dr. Nuno Messias, pela sua disponibilidade e empenho no apoio ao trabalho de pesquisa.

[14] Trata-se da base 'Eventos' que, como se referiu no Capítulo 1, integra a base geral de imprensa 'Intermediários'.

e competências das entidades envolvidas; avaliação do relacionamento entre essas entidades.

2. *Orientação política global e estratégia programática do evento*

   Sistematização dos princípios orientadores da política do evento e dos conceitos e objectivos estruturantes do programa de acção, tal como estes aparecem formulados nos discursos oficiais e nas estratégicas retóricas de legitimação da CEC; confronto entre as concepções, os objectivos e as linhas de acção programática atribuídas globalmente ao projecto e as suas traduções nos vários sectores da organização (programação cultural nas várias áreas, reabilitação urbana, promoção e marketing, etc.); avaliação do discurso programático e retórico sobre a relação entre o evento, a cidade do Porto e o país.

3. *Estrutura organizacional*

   Reconstituição da estrutura e dos modos de funcionamento organizacional da Sociedade Porto 2001 e dos seus reajustamentos ao longo do processo: estrutura hierárquica, departamentalização funcional, distribuição de competências e poderes de decisão; identificação dos modos de organização dos diversos tipos de trabalho envolvidos (concepção, planeamento, administração, programação, execução, comunicação com exterior, trabalho retórico e ideológico, etc.) e da sua distribuição pelas diversas funções e funcionários; reconstituição dos perfis sócio-profissionais e das modalidades de colaboração na Porto 2001 dos actores directamente envolvidos na organização, com particular destaque para aqueles que concentraram maiores responsabilidades na concepção do evento e na tomada de decisões estratégicas (cargos de chefia superior e intermédia, cargos técnicos especializados).

4. *Programação cultural*

   Sistematização e caracterização da programação da Porto 2001, ponderando a sua distribuição por áreas de programação e por domínios disciplinares, o balanço entre produções nacionais e internacionais, a definição de públicos alvo e as afluências; identificação dos espaços e equipamentos utilizados, bem como dos tipos de parceiros mobilizados, quer como criadores e prestadores de serviços, quer como co-organizadores e co-produtores.

5. *Programa de reabilitação urbana*

   Identificação e caracterização genérica das acções e projectos de reabilitação urbana integrados na Porto 2001, conferindo especial atenção àqueles que se reportam a infraestruturas culturais; avaliação da articulação entre a Sociedade Porto 2001 e a Câmara Municipal do Porto na gestão dos processos de reabilitação urbana.

6. *Parcerias e serviços externos de consultoria e assessoria*

   Identificação e tipificação das parcerias e acções de cooperação estabelecidas entre a Sociedade Porto 2001 e entidades externas; identificação e caracterização dos serviços de assessoria e consultoria prestados por empresas e operadores individuais nos seguintes domínios: gestão, planeamento e controlo administrativo; programação cultural e artística; produção de realizações (espectáculos, exposições, intervenções de rua, etc.) e de conteúdos culturais e artísticos; apoio técnico especializado à produção de eventos; promoção e marketing.

7. *Promoção, marketing e publicidade*

   Caracterização das acções e campanhas de promoção, divulgação e publicidade da CEC, em Portugal e no exterior; identificação e caracterização dos instrumentos e das acções de cooperação ou de articulação com os agentes do sector turístico; avaliação da formulação do discurso promocional sobre o evento, a cidade do Porto e o país.

8. *Formação*

   Caracterização das iniciativas promovidas ou apoiadas pela Porto 2001 no domínio da formação em áreas culturais, identificando a natureza dos cursos, os objectivos, os públicos alvos, os parceiros envolvidos.

9. *Polémicas, tensões e conflitos*

   Identificação e caracterização dos principais domínios em que se geraram polémicas e conflitos a respeito da realização do evento, quer entre as entidades e as personalidades envolvidas directamente na organização, quer entre estas e actores externos.

A opção por uma estratégia de pesquisa baseada fundamentalmente em instrumentos de cariz documental justifica-se por duas razões. A primeira é de natureza teórico-analítica e remete para os objectivos de pesquisa e o quadro

de problematização apresentados no ponto anterior.A informação documentada nos registos oficiais e documentos de trabalho da organização do evento e no arquivo de imprensa forneceu à investigação materiais indispensáveis para as questões em análise, que dificilmente seriam acessíveis, quer em quantidade, quer em fiabilidade, através de outro tipo de dispositivo de observação. Na verdade, o que se pretendeu foi acumular informação, extensa e diversificada, que permitisse reconstituir e analisar em detalhe os processos de concepção, planeamento e organização do evento: as opções e as decisões traçadas pelos organizadores e os responsáveis institucionais, as retóricas discursivas de suporte ao projecto, os conteúdos programáticos, os actores e instituições envolvidos, as parcerias e modalidades de cooperação estabelecidas entre o projecto e o meio envolvente, as fórmulas e as soluções organizacionais encontradas, as polémicas e os problemas gerados pela realização do evento.

A segunda razão é de ordem mais prática e prende-se com os condicionalismos que a especificidade da situação em análise impõe à observação. Como referimos atrás, a lógica de organização de um evento desta natureza promove uma grande dispersão das decisões e das linhas de acção seguidas, que se desdobram pelas várias instituições, secções orgânicas e actores que cooperam no processo. Além disso, o processo de organização é muito dinâmico, sofrendo quotidianamente pequenas, ou grandes, mutações, que se reflectem quer nas orientações e nas decisões postas em prática, quer nas percepções e nos discursos que sobre elas expressam os actores envolvidos. Isto torna o recurso a outro tipo de fontes, como por exemplo os testemunhos orais, muito problemático, não só do ponto de vista da sua fiabilidade, mas também da sua viabilidade. Na verdade, a pressão do tempo limitado, que é característica das estruturas organizacionais de projecto como esta, tornava praticamente inviável o desenvolvimento de uma estratégia de pesquisa que, por implicar a multiplicação dos informadores e dos contactos, se tornaria muito dependente de uma disponibilidade que os informadores não tinham para oferecer a um observador externo. Deste ponto de vista, os registos documentais proporcionaram uma base de informação

mais segura e adequada às necessidades impostas pela economia da pesquisa.

Naturalmente, a adopção desta estratégia acarreta para a investigação limites e inconvenientes. A documentação produzida pelas entidades promotoras do evento tem um carácter oficial que, embora por isso mesmo se adeque aos objectivos da investigação, não deixa de revelar limitações. Obedecendo a critérios e a interesses institucionais e organizacionais, essa documentação é omissa em relação a alguns aspectos pertinentes para a investigação. São exemplos os conflitos e as tensões que emergem no decurso do projecto entre as entidades nele representadas institucionalmente ou entre os seus promotores e os parceiros externos; as reacções geradas no meio envolvente e na opinião pública; a relação entre o projecto e outras dinâmicas localmente em curso que, apesar de lhe serem estranhas, se cruzam com ele. O recurso à cobertura do evento pela imprensa permitiu precisamente colmatar estas insuficiências e acrescentar informação preciosa sobre o modo como o projecto se inseriu na conjuntura em que se desenvolveu.

A informação divulgada pela imprensa, por seu turno, apesar de extensa e diversificada, em consequência da atenção mediática que projectos como este concentram, coloca também problemas específicos, quando utilizada, como é o caso, como fonte factual. Por um lado, está longe de ser exaustiva na cobertura dos acontecimentos e dos processos, sujeitando-os a critérios de selectividade e de prioridade que são muito próprios do funcionamento do campo jornalístico. Por outro lado, é com frequência imprecisa na identificação de factos, datas, instituições, personalidades. Mas estas limitações podem ser controladas e complementadas pela informação sistematizada na documentação oficial. A articulação e o confronto entre as duas fontes distintas proporciona, em síntese, não apenas uma informação densa e abrangente, mas também um instrumento de controlo sobre a fiabilidade de ambas.

Apesar das virtualidades que, para os efeitos da presente investigação, devemos reconhecer a este dispositivo de observação, há um domínio em que ele revela limitações incontornáveis: a análise aprofundada dos perfis e dos

modos de actuação, no projecto e para além dele, dos intermediários culturais envolvidos. Essa análise implica o recurso a instrumentos de outra natureza, que permitam recolher informação directamente junto dos actores. Os recursos orçamentais disponíveis não permitiram a completa aplicação desses instrumentos no quadro da execução do presente projecto de investigação. Em complementaridade com os instrumentos principais, atrás descritos, ensaiou-se a aplicação de um inquérito por questionário aos funcionários e colaboradores da Sociedade Porto 2001, com o objectivo de obter uma primeira aproximação aos seus perfis sócio-profissionais e às suas experiências no evento e no domínio da intermediação cultural em geral.[15] Em virtude dos condicionalismos atrás referidos, a aplicação do inquérito revelou-se difícil e os seus resultados foram manifestamente insuficientes (obtiveram-se apenas onze respostas) para sustentar análises conclusivas.

No entanto, a informação resultante do inquérito serviu de base para a elaboração de um plano de entrevistas a intermediários culturais que estiveram envolvidos na organização da Porto 2001. Esse plano de entrevistas, que a equipa de investigação decidiu aplicar para lá dos recursos disponíveis no projecto, está neste momento em fase de aplicação. As entrevistas são centradas na biografia profissional dos entrevistados e permitirão captar, para além das questões mais gerais, relacionadas com os processos de formação e modelação das experiências profissionais no domínio da intermediação cultural, aspectos detalhados das lógicas processuais e da natureza do trabalho de concepção e organização da Porto 2001. Os resultados deste dispositivo de análise permitirão, assim, completar a abordagem do evento, aprofundando uma dimensão que os instrumentos documentais apenas permitiram abordar de forma aproximativa.[16]

[15] Reproduz-se no Anexo 3.1 o enunciado do inquérito aplicado.

[16] Uma vez concluída a aplicação e análise das entrevistas, os seus resultados serão enviados à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, para serem anexados ao presente relatório.

3.3 | A base de imprensa 'Eventos': síntese da informação arquivada

A base constituída a partir dos registos recolhidos na imprensa constitui um instrumento cujas potencialidades não se esgotam na presente investigação. Pelo contrário, ela foi construída com versatilidade suficiente para poder ser utilizada em investigações futuras, que pretendam analisar de outros pontos de vista o evento, reconstituir informação sobre aspectos particulares da sua realização ou explorar avaliações comparativas com outros contextos de pesquisa.

Em termos globais, e para lá da categorização e sistematização dos dados, ela revela duas utilidades adicionais para a presente pesquisa. Por um lado, permite fazer uma reconstituição cronológica da sequência dos factos mais relevantes da organização do evento, constituindo assim um meio de aceder à dimensão processual do evento. Por outro lado, oferece uma perspectiva sobre a maneira como a CEC foi sendo reflectida pela imprensa, constituindo, por essa via, um meio de aceder às imagens que o evento projectou para o espaço mediático e para a opinião pública em geral.

No Capítulo 1 descrevemos em detalhe o processo de construção da base, bem como os critérios que presidiram à selecção e à codificação da informação registada. Apresentamos aqui uma breve síntese da informação constante da base acerca da Porto 2001, acompanhando os seus principais campos de registo.

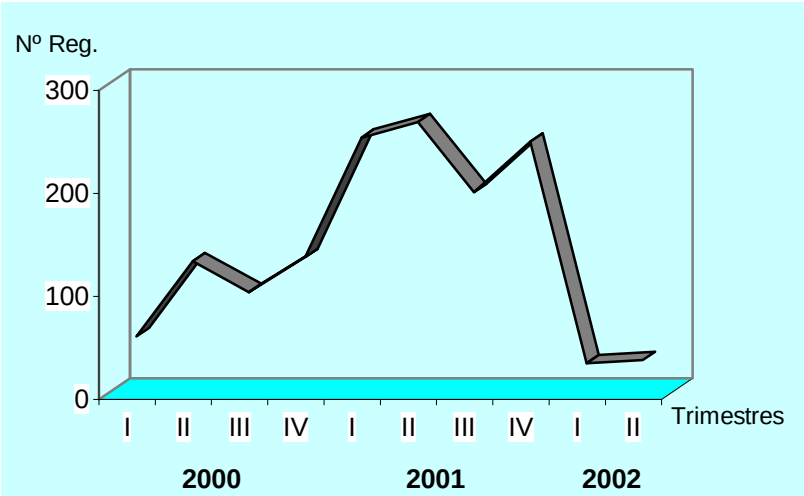
No seu conjunto, a base integra 1.458 registos, 1.424 sobre a Porto 2001, os restantes sobre o Parque das Nações e a Expo'98 (Quadro 3.1).

Quadro 3.1
Base de imprensa 'Eventos': distribuição dos registos por 'Áreas temáticas'

Áreas temáticas	Nº registos
Porto 2001	1.424
Parque das Nações	29
Expo´98	5
Total	**1.458**

A distribuição temporal dos registos relativos à Porto 2001[17] reflecte quer a variação da intensidade dos acontecimentos associados ao evento, quer a sua actualidade jornalística, concentrada sobretudo em 2001. À medida que se aproxima o início do ano, a informação divulgada pela imprensa aumenta exponencialmente, reduzindo drasticamente após o encerramento do programa (Gráfico 3.1). O carácter muito acentuado da quebra do número de registos na primeira metade de 2002 resulta sobretudo do esgotamento do interesse mediático do assunto e não significa que, do ponto de vista processual, o projecto tenha deixado de ser gerador de actividade e de acontecimentos relevantes. Pelo contrário, e como sabemos, aspectos como o balanço final do evento e o rescaldo dos seus resultados, a continuação dos trabalhos de reabilitação urbana e o planeamento, infraestrutural e organizacional, de equipamentos como a Casa da Música, prolongaram o projecto muito para lá da sua expressão programática anual. É de resto a esses assuntos que se reportam, no essencial, os registos de 2002.

Gráfico 3.1
Distribuição trimestral dos registos da base 'Porto 2001': Janeiro 2000-Julho 2002

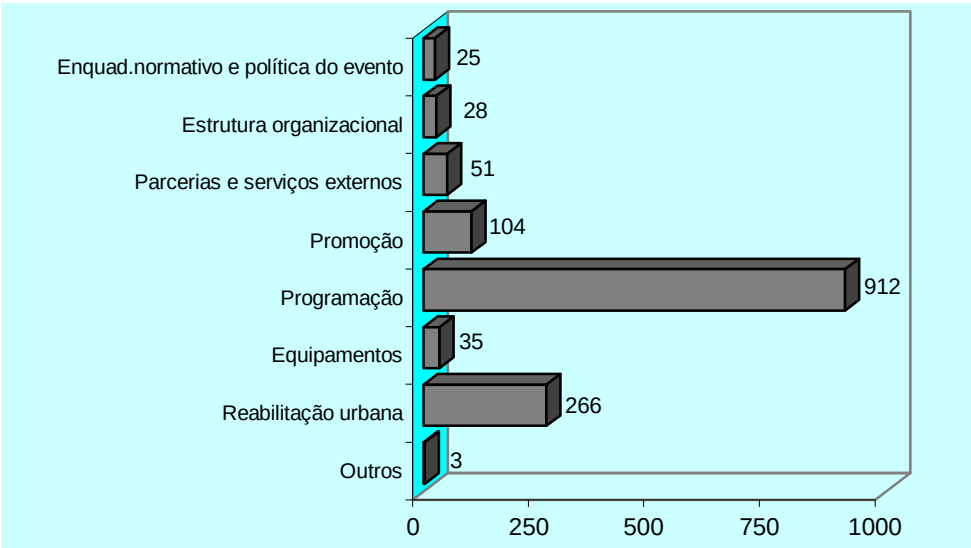


Nota: No trimestre II de 2002 incluem-se os registos relativos ao mês de Julho

[17] Trabalhamos neste Capítulo apenas com os registos relativos à área temática 'Porto 2001', que foram organizados numa sub-base a que atribuímos o mesmo nome e à qual passamos a referir-nos daqui em diante.

O mesmo efeito duplo se verifica quando consideramos a expressão quantitativa dos diversos sub-temas com base nos quais foi classificada a informação (Gráfico 3.2). Também aqui se salientam os domínios em que o projecto produziu resultados publicamente mais visíveis e mais passíveis de suscitar a atenção mediática. A programação cultural é, de muito longe, o tema sobre o qual mais extensa e diversificada é a informação produzida, seguindo-se a reabilitação urbana. Em relação aos outros temas, apesar da sua menor expressão quantitativa, a base proporciona informação preciosa, que está ausente da documentação oficial, sobre, por exemplo, a evolução dos planos para os equipamentos culturais considerados estruturantes para o projecto e a cidade, as modalidades de concertação e os desentendimentos entre as entidades envolvidas na organização do evento, as polémicas e as tensões geradas em torno do programa de reabilitação urbana.

Gráfico 3.2
Nº de registos por 'Sub-tema', na base 'Porto 2001'



A sondagem dos processos subjacentes às modalidades de participação na actividade cultural de diversos tipos de operadores, em particular os intermediários, e do funcionamento das redes que se constituem em torno de eventos e projectos culturais era, como referimos atrás, um dos objectivos principais da pesquisa. Deste ponto de vista, a base de imprensa possibilita a identificação de um extenso leque de actores individuais que, a títulos diversos,

participaram no evento, proporcionando sobre eles informação vital para uma primeira aproximação não apenas às redes e às linhas de continuidade que se estabeleceram entre este e outros projectos culturais, mas também aos perfis e às trajectórias sócio-profissionais dos intermediários culturais.

A base identifica e caracteriza igualmente perto de três centenas de actores institucionais que cooperaram na realização da CEC (Quadro 3.2), permitindo avaliar a natureza e os domínios da sua participação, bem como o alcance do efeito de mobilização de instituições e iniciativas gerado pelo projecto. Este é claramente um domínio em que de forma muito evidente a base de imprensa se revela um instrumento fundamental de exploração e reconhecimento de um campo muito heterogéneo e complexo, como é o da intermediação cultural, e da sua articulação com outros domínios de actividade. Além disso, trata-se simultaneamente de um instrumento imprescindível de suporte ao desenvolvimento de estratégias de análise mais aprofundadas e pormenorizadas, como o plano de entrevistas atrás enunciado.

Quadro 3.2
Actores institucionais identificados na base 'Porto 2001', por 'Sub-tema'[18]

Sub-temas	Nº de instituições	Nº de registos
Enquad.normativo e política do evento	5	5
Estrutura organizacional	5	16
Parcerias e serviços externos	56	74
Promoção	45	59
Programação	188	415
Equipamentos	16	29
Reabilitação urbana	64	295
Outros	1	1
Total	**297**	**894**

Nota: o total da coluna "Nº de inst." corresponde ao número de instituições distintas identificadas e não ao somatório das linhas (algumas instituições repetem-se em vários sub-temas).

A identificação e caracterização dos espaços e equipamentos onde ocorreram iniciativas no âmbito da CEC constituiu outra das preocupações subjacentes à construção da base de imprensa, tendo em vista, em complemento com a

[18] Apresenta-se no Anexo 3.2 a lista completa dos actores institucionais identificados na base.

informação constante da documentação oficial, avaliar a expressão e as implicações espaciais da realização do evento, dentro e fora da cidade do Porto. Os Quadros 3.3 e 3.4 sintetizam a informação produzida a esse respeito (o primeiro quantifica o número de espaços identificados e o segundo o número de registos sobre cada tipo de espaço), operacionalizando uma grelha classificatória onde se consideram oito tipos de espaços distintos e a sua localização dentro ou fora da Área Metropolitana do Porto.[19]

Os dois primeiros tipos de espaços da grelha utilizada referem-se a equipamentos especializados na oferta cultural, distinguindo-se entre si pela sua dimensão e pela sua importância estratégica na estruturação da oferta local ou da programação do evento. No primeiro tipo – equipamentos âncora – incluem-se infraestruturas como o Teatro Nacional de São João, a Casa das Artes, a Fundação de Serralves, o Coliseu, o Palácio de Cristal, a Biblioteca Almeida Garrett, a Cadeia da Relação; no segundo, salas de exposição e espectáculo, auditórios, pequenos teatros, museus e centros culturais, sedes de associações culturais.

O terceiro tipo refere-se a estabelecimentos onde se localizam actividades de ensino ou investigação científica. O quarto tipo inclui espaços de cariz monumental ou religioso onde, com regularidade variável, ocorrem actividades culturais ou lúdicas.

Os tipos restantes reportam-se a espaços não directamente dotados de vocação cultural: equipamentos de grandes instituições públicas ou privadas (Câmara Municipal, bancos, hospitais, etc.), espaços comerciais ou de serviços (centros comerciais, cafés, bares), espaços públicos abertos (ruas, praças, jardins), outros espaços temporariamente afectos a actividades culturais (por exemplo, armazéns e edifícios comerciais, industriais ou de serviços inactivos).

[19] Apresenta-se em Anexo 3.3 a lista completa dos espaços identificados na base.

Quadro 3.3
Tipos de espaços referenciados na base 'Porto 2001', onde ocorreram iniciativas ligadas à CEC (programação cultural, acções de promoção, cerimónias oficiais)

Tipos de Espaços	Nº de espaços referenciados		
	Dentro da A.M. Porto	Fora da A.M. Porto	Total
Equipamentos culturais âncora	13	8	21
Salas e outros equipamentos culturais	33	6	39
Estabelecim. de ensino e instit. científicas	14	0	14
Espaços monumentais e de vocação religiosa	15	0	15
Equipam. e espaços institucionais não culturais	6	0	6
Espaços comerciais ou de serviços	18	1	19
Espaço público aberto*	–	0	–
Outro tipo de espaços	10	1	11
Total	**109**	**16**	**125**

* Não é possível quantificar os espaços incluídos no tipo "Espaço público aberto" (onde se incluem ruas, praças, parques, jardins, etc.), uma vez que algumas iniciativas culturais da CEC abrangeram amplas zonas urbanas, tornando impraticável a enumeração dos espaços públicos envolvidos.

Quadro 3.4
Nº de registos na base 'Porto 2001', por tipos de espaços onde ocorreram iniciativas ligadas à CEC (programação cultural, acções de promoção, cerimónias oficiais)

Tipos de Espaços	Nº de registos		
	Dentro da A.M. Porto	Fora da A.M. Porto	Total
Equipamentos culturais âncora	350	41	391
Salas e outros equipamentos culturais	94	6	100
Estabelecim. de ensino e instit. científicas	23	0	23
Espaços monumentais e de vocação religiosa	54	0	54
Equipam. e espaços institucionais não culturais	9	0	9
Espaços comerciais ou de serviços	25	1	26
Rua e espaço público aberto	54	0	54
Outro tipo de espaços	22	1	23
Total	**631**	**49**	**680**

Os dois quadros ilustram a diversidade de espaços envolvidos pelas actividades da CEC (note-se que não se consideram aqui as acções de reabilitação urbana), sugerindo o seu forte impacto territorial, sobretudo à escala local. Naturalmente, e em virtude da importância quantitativa que as actividades resultantes da programação cultural ocupam na base, os equipamentos de vocação cultural concentram o maior número de registos.

Seguem-se, a alguma distância, os espaços públicos abertos e os espaços monumentais. Olhando estes dados a partir de outra óptica, podemos ver neles um sinal da visibilidade que a CEC trouxe aos lugares especializados da cultura e às instituições a eles associadas, mas também a outros espaços que, por via da actividade cultural, adquiriram, pelo menos temporariamente, maior notoriedade e atenção públicas.

Finalmente, o campo das 'Palavras-chave' oferece um instrumento adicional de análise, dotado de duas funcionalidades principais: classificar os registos de acordo com tópicos e critérios de análise transversais às outras linhas de investigação do projecto; introduzir critérios de classificação complementares ou mais pormenorizados do que os que resultam da organização dos registos a partir de um campo estruturante (o 'Sub-tema'). O Quadro 3.5 apresenta as palavras-chave com maior expressão quantitativa na base.

Quadro 3.5
Nº de registos por palavras chave, na base 'Porto 2001'

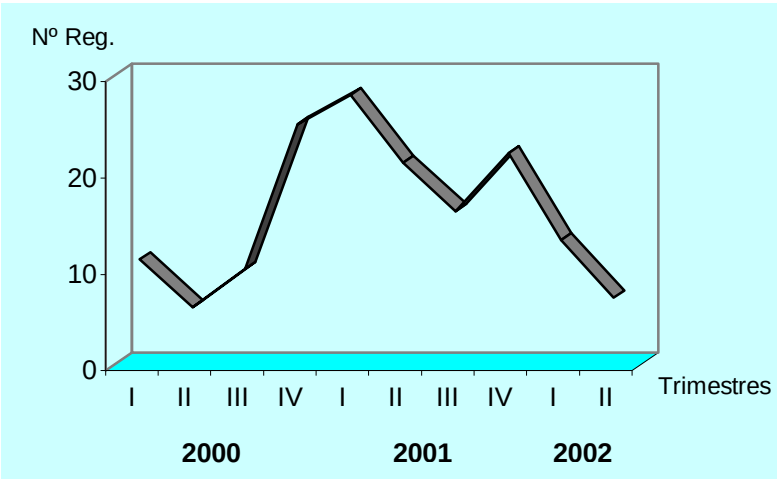
Palavras chave	Nº registos
Centros históricos	15
Comércio tradicional	15
Espectáculos musicais	205
Músicos	110
Novos equipamentos culturais	23
Operadores associativos	142
Operadores empresariais	89
Operadores estatais centrais	53
Operadores estatais locais	170
Operadores individuais	503
Polémicas	159
Reabilitação e requalificação urbana	287
Roterdão 2001	29
Usos transgressivos de espaços	18

Há dois aspectos a salientar neste Quadro. Em primeiro lugar, o campo das 'Palavras-chave' operacionaliza uma tipificação dos operadores culturais envolvidos no evento em função da sua natureza, complementando os dados de caracterização registados nos outros campos. Distinguem-se, assim, operadores individuais e operadores institucionais/colectivos, diferenciando-se,

entre estes últimos, os de natureza associativa, os empresariais e aqueles que estão directamente vinculados à administração pública, quer central, quer local.

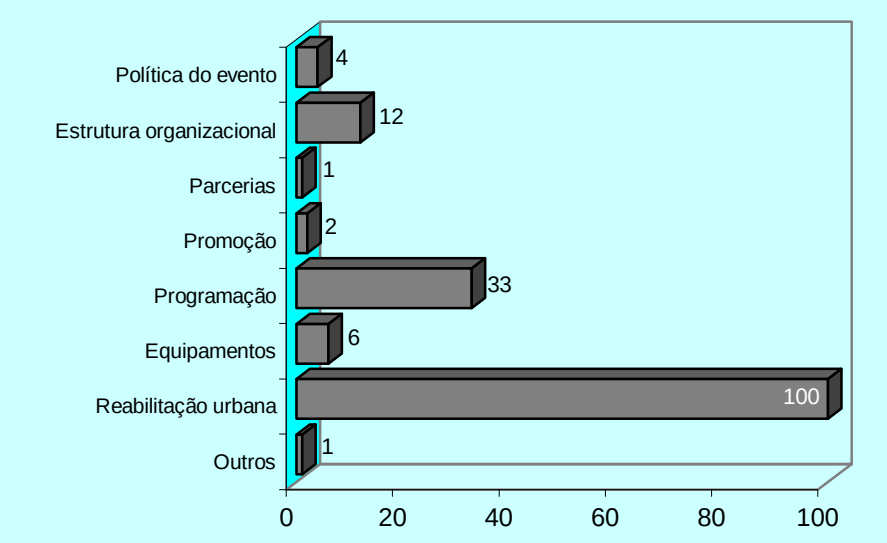
Em segundo lugar, merece especial atenção o descritor *polémicas*, identificativo dos registos que dão conta das tensões, conflitos e polémicas suscitadas pela organização da CEC. Como se observa no Gráfico 3.3., a distribuição temporal dos registos sobre as polémicas, embora acompanhando com alguma proximidade a distribuição da totalidade dos registos, apresenta uma maior concentração em dois períodos: na viragem de 2000 para 2001 e no final de 2001. Nesta calendarização podemos intuir os efeitos de uma economia temporal dos conflitos, que parece privilegiar os momentos de antecipação das acções e das decisões mais definitivas, ora a respeito do evento, ora a respeito da continuidade dos projectos por ele iniciados e não concluídos. Mas devemos ver também um resultado das lógicas informativas jornalísticas que, durante o decurso da CEC, parecem ter privilegiado sobretudo a programação cultural, concedendo maior destaque a outros assuntos nos momentos em que a programação não tinha ainda, ou não tinha já, relevância mediática.

Gráfico 3.3
Distribuição trimestral dos registos relativos a *polémicas*, na base 'Porto 2001':
Janeiro 2000-Julho 2002



Nota: No trimestre II de 2002 incluem-se os registos relativos ao mês de Julho

Gráfico 3.4
Nº de registos relativos a *polémicas*, por 'Sub-tema', na base 'Porto 2001'



Quanto aos motivos das polémicas, eles reportam-se maioritariamente ao programa de reabilitação urbana (Gráfico 3.4), reflectindo quer as tensões entre os promotores e a população (residentes e comerciantes) a respeito das opções traçadas, dos ritmos de execução e das implicações para a vida quotidiana local, quer as disputas e divergências entre a Sociedade Porto 2001 e a Câmara Municipal do Porto acerca da gestão dos projectos e das obras. Estas últimas divergências, a que acrescem as tensões entre os promotores locais e o poder central, representado pelo Ministério da Cultura, estão também na origem da maioria das polémicas geradas em torno das políticas do evento e da sua estrutura organizacional, bem como de uma parte das que aparecem associadas à programação. Para lá deste aspecto particular, a expressão do tema programação no gráfico (o maior número de registos a seguir à reabilitação urbana) justifica-se naturalmente pelo carácter sempre polémico das opções programáticas, em virtude da diversidade de opiniões que geram entre os comentadores e das reacções que suscitam entre os actores que se consideram desfavorecidos por tais opções.

3.4 | Um balanço sinóptico das dimensões em análise

O conjunto da informação produzida no âmbito da pesquisa foi sistematizado e tratado, para efeitos de síntese neste relatório, em quatro áreas analíticas, que reorganizam as nove dimensões de análise acima enunciadas. Nos relatórios analíticos parciais sobre a Porto 2001,[20] que se anexam, encontram-se balanços detalhados dessa informação, elaborados de acordo com os critérios condutores da pesquisa. Tendo por base os materiais trabalhados mais extensamente nesses relatórios, apresentamos aqui uma breve e esquemática sinopse das principais questões por referência às quais, em cada uma dessas quatro áreas, se deve caracterizar, analisar e interpretar a organização do evento.[21] Deixamos de lado, neste Capítulo, a questão do programa de reabilitação urbana e ambiental, por ela se encontrar parcialmente abordada no Capítulo 4 e remeter para problemas cuja especificidade nos afasta do tema central que aqui nos ocupa – a organização e intermediação cultural na Porto 2001.[22]

Objectivos gerais e filosofia programática da Porto 2001

Tal como na grande maioria das CEC, a formulação programática da Porto 2001 revelou uma orientação muito mais centrada na afirmação de um projecto moldado à medida local do que na perseguição dos ideais europeístas subjacentes ao conceito original do programa. Dialogando embora, numa perspectiva eminentemente retórica, com esses ideais, o discurso justificativo e programático da Porto 2001 enfatizou fundamentalmente os objectivos da

[20] Trata-se de dois documentos de trabalho parcelares (Documentos de Trabalho 2 e 3 anexos ao relatório), elaborados ao longo do desenvolvimento do projecto com o objectivo de organizar, sistematizar e explorar a informação produzida, apoiar a afinação permanente dos instrumentos metodológicos e sustentar a discussão dentro da equipa de investigação sobre as linhas de análise e interpretação a seguir.

[21] Abstemo-nos de identificar aqui de forma sistemática as fontes que sustentam este balanço, remetendo para esse efeito para os relatórios parciais referidos. Assinalamos apenas aquelas em que mais directamente se repescam enunciados, formulações ou expressões utilizadas ao longo do texto, identificando-as pela sua numeração na lista incluída na secção “Bibliografia e fontes”.

[22] Para uma abordagem descritiva deste programa remetemos igualmente para os relatórios parciais sobre a Porto 2001.

requalificação interna e da projecção externa da cidade, sobretudo pelas vias cultural, urbanística e turística.

Na verdade, dois tópicos revelam-se centrais nesse discurso, assim como na arquitectura do programa de acção da CEC: a *afirmação de uma capitalidade cultural* e a *renovação urbana* da cidade, esta última vocacionada simultaneamente para a requalificação e o reforço das infraestruturas culturais, a regeneração do património histórico-monumental e a melhoria das condições habitacionais e de funcionamento das actividades económicas na baixa portuense. Ambos os desígnios foram projectados tendo em vista tanto a redinamização interna da vida da cidade, como a sua promoção externa, seguindo um modelo que se foi consagrando na história recente das CEC, como tivemos oportunidade de argumentar atrás.

Neste desígnio de requalificação estratégica da cidade, que os organizadores do evento assumiram como objectivo primordial, Lisboa surge igualmente como um referente fundamental. É sobretudo no material divulgado pela imprensa (os discursos e as tomadas de posição dos responsáveis) que podemos surpreender o modo como a concepção da Porto 2001 foi enquadrada por uma preocupação de afirmar, face a Lisboa, uma segunda capitalidade no país, bem como de fazer do evento uma oportunidade de requalificação e promoção equivalente ao que representara para Lisboa a Expo'98. Deve recordar-se que o lançamento e a formalização da iniciativa ocorreu, por iniciativa do Ministro da Cultura e com o envolvimento empenhado da Câmara Municipal do Porto, em 1997, em pleno processo de edificação da Expo'98. A Exposição Mundial gerava então, entre a opinião pública e na esfera política, dois tipos de apreciações que, conjugadamente, estimularam a decisão de avançar com a candidatura do Porto a CEC: por um lado, uma valorização dos grandes projectos como oportunidades para gerar ou acelerar dinâmicas regeneradoras dos espaços urbanos; por outro lado, avaliações críticas, assumidas sobretudo por personalidades ligadas ao Porto e ao norte do país, sobre a excessiva concentração de investimentos em Lisboa. A Expo'98 foi assim o modelo de referência mais próximo para o lançamento da iniciativa de 2001, não só ao

nível das motivações, mas também da concepção geral do projecto, isto é, da definição dos seu objectivos estratégicos e do seu modelo de funcionamento.

No plano discursivo, a sustentação retórica da candidatura e a definição estratégica do programa de acção da Porto 2001 desdobraram-se pelo enunciado de uma metáfora central, quatro razões justificativas da atribuição à cidade da designação CEC e dois princípios orientadores.

A *metáfora das pontes*, recuperando um traço persistente da imagem e da paisagem física da cidade, foi tematizada de forma a ilustrar as múltiplas ligações que o projecto se propunha estabelecer ou reforçar: entre a cidade, o país e a Europa; entre as diversas formas e géneros culturais e entre a cultura e os outros domínios da vida urbana; entre a temporalidade efémera do evento, a sua capacidade de capitalizar os recursos tradicionais da cidade e a sua vontade de produzir efeitos duradouros no futuro (Fontes VII e XI).

As *razões* invocadas pelos promotores do projecto para justificar a pertinência da atribuição ao Porto da designação CEC foram de quatro ordens:

- *razões políticas*:
  endossando um entendimento das CEC como instrumentos de relançamento de cidades médias, como o Porto, no contexto europeu e, por essa via, de reforço de uma cidadania europeia mais abrangente; endossando também a necessidade de recuperar o défice de investimento público na cidade do Porto ao longo de muitas décadas e, desse modo, promover uma maior descentralização à escala nacional;
- *razões patrimoniais*:
  valorizando a singularidade e a autenticidade patrimonial do centro histórico do Porto, reconhecido pela UNESCO como património mundial da humanidade;
- *razões culturais*:
  justificando a CEC 2001 como corolário e instrumento de reforço das políticas culturais e das dinâmicas de desenvolvimento cultural em curso localmente;
- *razões de afirmação contemporânea*:
  invocando a necessidade, mas também a capacidade, de afirmação internacional da cidade, por via de um reforço das suas competências culturais, nomeadamente científicas, técnicas e artísticas (Fontes II e VII).

Os dois *princípios orientadores* procuraram articular retoricamente os objectivos locais do programa de acção com a filosofia europeísta da iniciativa: "cruzar localismos e internacionalização", através de manifestações culturais heterogéneas e plurais; "capitalizar o evento a favor da cidade, da sua população e da sua cultura", criando um melhor e mais envolvente ambiente urbano e fomentando os reforço das relações da cidade com parceiros europeus, africanos e da América Latina (Fontes II e VII).

Do ponto de vista programático, e em articulação com aqueles princípios gerais, a Porto 2001 elegeu *quatro domínios de intervenção estratégica*, a que foram associados objectivos específicos a cumprir:

- *Programação cultural*:

  consolidar dinâmicas culturais recentes; diversificar e qualificar as expressões e os agentes culturais locais; legar à cidade novas iniciativas e projectos culturais, que perdurassem para lá de 2001; valorizar as expressões da cultura e das identidades populares locais; incentivar o intercâmbio entre criadores e produtores locais, nacionais e estrangeiros; alargar e fidelizar públicos; envolver culturalmente a população e incentivar a criação de uma imagem cultural da cidade.
- *Infraestruturas culturais*:

  revitalizar o património edificado da cidade e as infraestruturas culturais existentes e construir novas infraestruturas de importância cultural estratégica; destacam-se, neste plano, a Casa da Música, a Biblioteca Almeida Garrett, o Museu Nacional Soares dos Reis, o Auditório Nacional Carlos Alberto, o Coliseu do Porto, a Cadeia da Relação/Centro Português de Fotografia, o Mosteiro de S. Bento da Vitória.
- *Requalificação urbana e ambiental*:

  requalificar funcional, estética e ambientalmente o espaço público da baixa portuense e melhorar a sua imagem; regenerar espaços de interesse histórico e patrimonial; melhorar a acessibilidade e mobilidade na baixa.
- *Revitalização económica*:

  criar uma imagem de qualidade na baixa; fortalecer o comércio e fidelizar os consumidores; rejuvenescer a população residente na baixa e diminuir a insegurança e a desertificação nocturna (Fontes II, VII, IX e XIV).

O balanço da concretização destes objectivos não cabe no âmbito desta pesquisa, remetendo para estudos sobre impactos com um horizonte temporal longo. No entanto, tanto os balanços internos da organização, como os reajustamentos programáticos que foram sendo feitos ao longo do processo, como ainda os ecos do evento na imprensa, mostram, em primeira instância, um forte desequilíbrio entre a área da programação cultural – a que no curto prazo mais resultados produziu – e as restantes áreas, cujos objectivos foram sendo remetidos para horizontes temporais mais latos ou mesmo avaliados pelos próprios promotores com alguma reserva, face às ambições iniciais. Deste ponto de vista, a "revitalização económica" aparece como a área estratégica que de forma mais explícita é assumida como mal sucedida pelos organizadores.

Naturalmente, nestes desequilíbrios reflectem-se não apenas os desajustes entre as intenções iniciais e as capacidades de concretização, mas também o jogo entre a formulação prática do programa, que envolveu actores institucionais com concepções e interesses diversos, e a componente retórica do discurso que sustentou e legitimou politicamente a sua realização. Deste ponto de vista, aliás, o projecto Porto 2001 revelou-se particularmente interessante pela forma como nele a dimensão retórica do discurso se misturou com a afirmação de uma filosofia programática que proclamou o estado de regeneração/reconstrução física da cidade, que se prolongou ao longo (e para lá) do ano de programação, como um traço constitutivo e intencional da própria lógica de acção cultural e política do evento e dos efeitos duradouros que pretendeu estimular. Este entendimento, endossado sobretudo pela liderança organizacional, não foi obviamente consensual, gerando reacções muito contraditórias e alimentando polémicas dentro da própria estrutura institucional da CEC, nomeadamente entre a equipa organizadora e a Câmara Municipal do Porto.

A Casa da Música foi, a este respeito, um caso exemplarmente ilustrativo. Projectada como equipamento emblemático da CEC, tanto no plano material como no plano simbólico, a sua conclusão foi sendo sucessivamente adiada, acabando por ser remetida muito para lá da conclusão do evento. Nas

polémicas que tal facto suscitou ao longo do projecto, e em função das conjunturas e do posicionamento dos intervenientes, o equipamento foi tematizado ora como sinal dos insucessos do evento, ora como símbolo positivo de uma filosofia de acção que pretendeu privilegiar projectos de efeito estruturante e durador, independentemente dos calendários efectivos da sua concretização, em detrimento de acções mais mediáticas e simbólicas mas de impacto efémero.

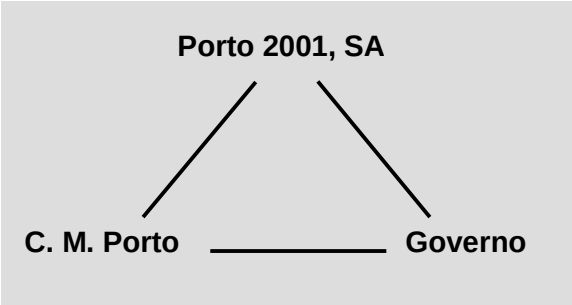
Modelo organizacional do evento: do enquadramento normativo à estrutura de funcionamento da Porto 2001

Inspirada no modelo institucional seguido pela Expo'98, a organização da Porto 2001 assentou na constituição de uma sociedade anónima de capitais públicos – a Porto 2001, SA[23] – que integrou como accionistas a Câmara Municipal do Porto e o Governo, representado por vários Ministérios (cabendo especial importância ao Ministério da Cultura).

A realização do evento foi assim sustentada numa *matriz institucional* composta por três entidades distintas, cuja orgânica de articulação era, no plano formal, relativamente simples: o Governo e a autarquia dividiam entre si a tutela institucional do projecto e garantiam o seu financiamento; a sociedade Porto 2001 assumia a responsabilidade pelo planeamento e execução, gozando de autonomia programática, organizacional e executiva, mas dependendo institucionalmente das duas entidades tutelares que, na condição de accionistas, integravam os seus órgãos sociais.

[23] Criada pelo Decreto-Lei nº 418-B/98 de 31 de Dezembro e alterada pelo Decreto-Lei nº 38/2001 de 8 de Fevereiro.

Figura 3.2
Matriz institucional da Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura



Do ponto de vista prático, no entanto, o funcionamento desta estrutura institucional revelou-se bem mais complexo e dilemático, assumindo frequentemente um carácter conflitual, que foi decisivo no processo de organização do evento e na sua imagem pública. Na verdade, ao longo do processo foram múltiplos os desentendimentos entre as três entidades, adquirindo nalguns momentos forte intensidade e grande expressão na comunicação social.

Destacam-se, neste plano, dois tipos de conflitos. O primeiro foi o que se gerou entre a Sociedade Porto 2001 e o Ministério da Cultura em torno das competências e dos critérios relativos à gestão das verbas para programação cultural provenientes daquele Ministério. Este desentendimento acabaria por conduzir à demissão do primeiro Presidente do Conselho de Administração da Porto 2001, Artur Santos Silva, e à sua substituição por Teresa Lago, que manteria o cargo até ao final do projecto.

O segundo tipo de conflitos a merecer destaque – o mais marcante e que se prolongou com múltiplos incidentes ao longo de todo o processo – foi o que se estabeleceu entre a Câmara Municipal do Porto e a Sociedade Porto 2001 a respeito dos critérios de actuação e da distribuição de poderes, competências e responsabilidades no planeamento e administração do programa de requalificação urbana.[24]

[24] Num dos relatórios parciais sobre a Porto 2001 (Documento de Trabalho 4 anexo) pode encontrar-se uma descrição pormenorizada dos episódios mais significativos destas tensões.

Na origem desta conflitualidade encontramos três razões principais. A primeira remete para a própria natureza da matriz institucional, que colocou em confronto entidades com interesses, lógicas de actuação e racionalidades distintas e que, como ilustram os casos referidos, se revelaram com frequência dificilmente compagináveis. Neste plano, deve assinalar-se a condição particularmente dilemática que este tipo o modelo adoptado atribui à sociedade organizadora, dividida entre a lealdade às entidades tutelares, com quem tem que concertar posições, e a lealdade à dinâmica organizacional autónoma que se gera no seu interior. Esta última sobrepõe aos interesses e critérios políticos dos accionistas uma racionalidade própria, fruto do funcionamento de uma equipa directamente responsável pelas tarefas de concepção, planeamento e execução do projecto.

Como é característico deste género de estruturas organizacionais, a resolução daquele dilema depende em larga medida do grau de autonomia conquistado pela equipa organizadora, ou a ela permitido pelas instituições tutelares, e da capacidade dos líderes concertarem compromissos ou imporem uma qualquer forma de centralização de poderes. No caso da Porto 2001, prevaleceu a insolvência destas questões e o processo decorreu num equilíbrio instável e sempre disputado de poderes, sobretudo entre as lideranças da Câmara Municipal do Porto e da Sociedade Porto 2001.

A segunda razão remete para a ambiguidade na distribuição de competências entre as três entidades, ambiguidade essa que se tornou manifesta sobretudo na execução do programa de reabilitação urbana. Uma vez mais, a autarquia e a sociedade organizadora mantiveram uma disputa permanente em torno dos limites das respectivas competências e responsabilidades nesse domínio, questão que o enquadramento estatutário do projecto, muito inspirado no modelo da Expo'98, não conseguiu resolver.

Finalmente, uma terceira razão prende-se com o carácter personalizado que a tensão entre a Presidente da Porto 2001, Teresa Lago, e o Presidente da Câmara, Nuno Cardoso, assumiu. Na verdade, os conflitos entre as duas entidades foram também, em muitas das suas expressões, tradução dos

desentendimentos e disputas entre os dois líderes, que a partir de certa altura assumiram um cariz manifestamente pessoal.

No *plano financeiro*, a Porto 2001 perfila-se no panorama das CEC como um dos eventos que mais elevado investimento envolveu. O orçamento global aprovado em 2001 pelos órgãos sociais para o período de 1999-2002, ascendendo a cerca de 226,5 milhões de euros (Fonte IX), destaca-se, a grande distância, dos valores da generalidade das CEC, que raramente terão ultrapassado os 50 milhões de euros, excepções feitas a Copenhaga (cerca de 100 milhões) e Tessalónica (perto de 300 milhões).[25] Este carácter excepcional está fundamentalmente relacionado com a importância que no projecto do Porto assumiu a componente de reabilitação urbana, representando 39% da distribuição orçamental, se considerarmos apenas a requalificação urbana e ambiental, e atingindo 69%, se acrescentarmos o investimento em equipamentos culturais (Quadro 3.6).

Quadro 3.6
Distribuição por rubricas do orçamento aprovado para o período 1999-2002
(valores em milhões de euros)

Rubricas	Valor	%
Despesas de funcionamento*	51,4	23
Equipamentos culturais	66,8	30
Requalificação urbana e ambiental	88,8	39
Outros projectos culturais	19,5	9
Total	**226,5**	**100**

* Incluem despesas com programação cultural, produção e formação.
Fonte: Fonte IX.

O Quadro 3.7 dá conta das fontes de financiamento do projecto, tal como são apresentadas em Março de 2002 pelo *Relatório e contas do exercício de 2001* (Fonte IX). Como podemos verificar, para lá do capital social, subscrito maioritariamente pelo Estado central, e o forte contributo do Ministério da Cultura, a CEC de 2001 apostou numa estratégia de diversificação de

[25] Estes dados são retirados de Richards (2000) e a sua fiabilidade merece algumas reservas. Eles permitem, no entanto, ter uma noção aproximada do carácter excepcional dos valores envolvidos na Porto 2001.

financiamentos, salientando-se o recurso a múltiplos programas europeus, canalizados através de vários Ministérios, e a patrocínios e mecenato por parte de financiadores privados.

Quadro 3.7
Fontes de financiamento da Porto 2001
(valores em milhões de euros)

Tipo	Fonte	Valor
Capital social	Estado	35,3
	C.M. Porto	5,5
Entradas facultativas	Min. da Cultura	20,0
Financiamentos públicos	Min. do Planeamento	78,8
	Min. do Ambiente e Ord. do Territ.	20,5
	Min. da Cultura	15,5
	Min. da Economia	8,0
Comparticipação da UE	Programa Cultura 2000	0,5
Receitas próprias estimadas	Patrocínios e mecenato	12,0
	Concessões	9,5
	Obras por conta de terceiros	3,5
	Bilheteira e *merchandising*	1,8
Total		**210,8**

Fonte: Fonte IX.

Do ponto de vista da *estrutura de funcionamento organizacional*, importa distinguir três níveis.

O primeiro é o nível de decisão superior, composto pelos órgãos sociais da Porto 2001 (Assembleia Geral, Conselho de Administração, Conselho Consultivo, Fiscal Único), que integrou os representantes dos accionistas, para lá de figuras recrutadas pela sua relevância na vida política, económica e cultural local.

O segundo é o da equipa organizacional,[26] departamentalizada em sete áreas diferenciadas[27] e comandada hierarquicamente pela Comissão Executiva,

[26] A equipa formalmente vinculada à Sociedade Porto 2001, cuja dimensão variou ao longo do processo, atingiu em 2001 o seu volume máximo: 50 funcionários. Era uma equipa relativamente jovem (36 anos de idade média), sexualmente equilibrada, com um ligeiro predomínio de mulheres (56%) e um nível médio de qualificação escolar muito elevado (70% com grau igual ou superior a licenciatura) (Fonte IX).

encimada pelo/a líder do projecto, o/a Presidente do Conselho de Administração. A área central do organigrama, a "Programação cultural", foi por seu turno dividida em seis sub-áreas, que reflectem a organização temática e disciplinar do programa cultural: "Música" (área associada à "Casa da Música", autonomizada como departamento em virtude da especificidade e complexidade do projecto de edificação do novo equipamento); "Audiovisual e multimédia"; "Artes visuais e património"; "Envolvimento da população"; "Pensamento, ciência, literatura, projectos transversais"; "Artes do palco e animação da cidade".

Finalmente, o terceiro nível é o da articulação entre a Sociedade Porto 2001 e um vasto conjunto de operadores institucionais e individuais, chamados a cooperar como parceiros, consultores ou prestadores de serviços, articulação essa com base na qual foi arquitectada e executada a programação cultural do evento e administrada a sua gestão executiva. [28]

Há dois aspectos principais a assinalar em relação ao funcionamento desta estrutura organizacional e aos seus efeitos sobre os resultados do evento.

O primeiro prende-se com a *multiplicidade e dispersão das lideranças, das autorias e das responsabilidades* que se afirmaram na arquitectura e desenvolvimento do programa de acção do evento e lhe atribuíram um carácter inerentemente heterogéneo e disputado. Este carácter deve ser considerado em paralelo com a lógica de integração programática promovida pela retórica de suporte ao projecto, no quadro da qual se estabilizou o conjunto de princípios orientadores identificado no ponto anterior. Nos três níveis

[27] Em 2001, o organigrama da Porto 2001 estruturava-se nas seguintes sete áreas departamentais: "Direcção administrativa e financeira", "Direcção de comunicação e marketing", "Relações institucionais e inter-regionais", "Programação cultural", "Casa da Música", "Renovação urbana, equipamentos culturais e revitalização económica", "Direcção de relações públicas". Este organigrama reflecte a estrutura base da orgânica da Porto 2001 desde a constituição da sociedade, embora se tenham verificado pequenos ajustamentos ao longo do tempo (ver a evolução e a composição completa do organigrama nos Documentos de Trabalho 3 e 4 anexos).

[28] Retomaremos adiante a questão dos parceiros privilegiados da Porto 2001 no domínio da programação cultural. Entre os consultores que prestaram serviços de apoio à administração do projecto, são de referir: Arthur Andersen (contabilidade); Quaternaire (economia e habitação); Kaiser Cinclus (requalificação urbana e ambiental); Young & Rubican e Sino (publicidade e marketing) (Fontes IX, XIII e XIV).

organizacionais atrás referidos encontramos outros tantos patamares de decisão e de afirmação de concepções e linhas de orientação programática, em que se projectaram não apenas as racionalidades próprias das várias entidades, áreas departamentais e domínios disciplinares em que se desdobrou a estrutura organizacional, mas também as concepções e as idiossincrasias das várias personalidades que, quer na qualidade de programadores e responsáveis administrativos da equipa, quer na qualidade de consultores e parceiros, intervieram na formulação do projecto. Na verdade, o projecto articulou múltiplas lideranças, sobretudo no domínio da programação cultural, onde pontuaram especialistas e personalidades que privilegiaram princípios de autonomia na sua actuação e que coexistiram com uma liderança mais administrativa e política assumida pela figura hierárquica de topo: o/a Presidente do Conselho de Administração.[29] Esta heterogeneidade foi ainda acentuada pelo peso que assumiram na programação do evento as principais instituições culturais locais, que nele inscreveram as suas lógicas específicas de acção cultural.

Um segundo aspecto de que a análise da informação dá conta prende-se com a *diversidade de linguagens e de abordagens* com que as várias áreas da organização do evento (e muito especialmente as que mais directamente envolveram trabalho de produção e difusão de imagens e mensagens sobre o evento e a cidade: a programação cultural, a comunicação e marketing, a renovação urbana) traduziram e reequacionaram as mensagens e o discurso programático de base. Este discurso foi assim reelaborado em versões que enfatizavam: ora a tradição e a história local, ora a inovação e a mudança; ora a originalidade e o valor estético da oferta cultural, ora o seu potencial de mobilização e envolvimento popular; ora a excepcional efervescência cultural imposta pelo evento, ora os efeitos de mudança duradoura sobre o tecido urbano; ora a dimensão cultural e artística do evento, ora a sua dimensão turística, ora ainda a sua dimensão política; ora a importância estratégica do evento à escala local, ora a sua relevância no plano nacional e internacional.

[29] Ver nos relatórios parciais sobre a Porto 2001 a lista completa dos vários colaboradores que integraram ao estrutura organizacional do projecto e a distribuição de competências entre eles.

Neste jogo que, no plano simbólico, se estabeleceu entre a procura de uma mensagem homogénea e integrada e a sua retradução numa diversidade de fórmulas discursivas, encontramos um factor decisivo do modo como o evento concorreu para a transformação da imagem e dos imaginários da cidade, tanto para consumo interno como externo.

Um último aspecto a considerar no que diz respeito ao funcionamento organizacional do projecto é o da *rede de suporte* constituída pelos parceiros chamados a cooperar, que prolongou o campo organizacional activado pelo evento muito para lá dos limites da estrutura formal da Sociedade Porto 2001. Em termos globais, a informação disponível dá conta de uma forte capacidade de mobilização de parceiros e cooperantes públicos e privados, não apenas à escala local, mas também à escala nacional, para os vários domínios de intervenção. Considerando os diversos protocolos estabelecidos entre a Porto 2001 e parceiros externos, ganham especial expressão três tipos de parcerias: as relativas ao financiamento global do projecto; as relativas ao financiamento e execução das obras com equipamentos culturais e renovação urbana; e as relativas à co-produção ou cooperação no domínio da programação cultural e da formação.

Em relação ao primeiro tipo, e como vimos atrás, a Porto 2001 apostou numa estratégia de mobilização de financiadores em que ganham relevo não apenas as instituições públicas, através das quais foram canalizados financiamentos europeus, mas também entidades privadas, através do mecenato. A aposta no mecenato, foi, na verdade, uma das bandeiras do projecto, que pretendia também por essa via criar sinergias capazes de assegurar formas de continuidade do financiamento da cultura na cidade do Porto. Os acordos de mecenato envolveram cerca de duas dezenas de empresas e instituições, na sua maioria grandes empresas à escala nacional, distribuídas entre mecenas institucionais da CEC e patrocinadores de iniciativas específicas do programa cultural.

A avaliação do funcionamento das relações com os mecenas por parte da própria organização, embora apontando para um balanço geral positivo

(traduzido quantitativamente na expressão do seu contributo para o orçamento do projecto, assinalável à luz da debilidade histórica do mecenato cultural em Portugal), identifica igualmente problemas e bloqueios, quer processuais, quer relacionais. Salienta-se, a este respeito, o descontentamento manifestado pelos mecenas em relação aos efeitos de visibilização e publicitação da sua imagem proporcionados pelo evento, considerado aquém das expectativas iniciais (Fonte V).

No domínio das obras com equipamentos culturais e renovação urbana, devem diferenciar-se, de um lado, os parceiros mobilizados como financiadores e promotores – sobretudo instituições públicas vinculadas ao Estado central – e, do outro, a rede de entidades locais (empresas do sector dos serviços, associações de comerciantes e moradores, sindicatos) com as quais se estabeleceram acordos de cooperação com vista à criação de condições facilitadoras do desenvolvimento das obras. Neste último caso, a mobilização dos actores como parceiros ou mediadores da concertação entre Sociedade Porto 2001 e a população local não impediu que tais actores se tenham contado simultaneamente entre os protagonistas das acções de crítica e contestação ao desenvolvimento do projecto urbano, como se constata pelo cruzamento entre as fontes oficiais e a análise dos materiais de imprensa.

Finalmente, a programação cultural a as acções de formação envolveram um leque muito amplo e diversificado de instituições e operadores que, sem desconsiderar a sua amplitude nacional, sugere um forte envolvimento da comunidade cultural local na organização do projecto. Mais do que a expressão quantitativa deste envolvimento, traduzida nas várias dezenas de agentes que quer as fontes oficiais, quer a base de imprensa permitem identificar, o que é relevante aqui é a sondagem dos efeitos de estímulo à gestação de novas iniciativas ou ao robustecimento dos pequenos operadores que – a par com os grandes operadores já instalados, que puderam graças ao evento reforçar a sua implantação local – encontraram na CEC um terreno propício à sua projecção. Esta sondagem implica, naturalmente, o desenvolvimento de instrumentos analíticos mais detalhados e vocacionados para o estudo de casos do que aqueles que foi possível desenvolver no quadro da presente

investigação, mas para os quais a informação produzida, e sobretudo a base de imprensa, se revela um ponto de partida precioso.

Tal como na questão da renovação urbana, também no domínio da programação cultural o funcionamento das relações de parceria e cooperação suscitou tensões e críticas à CEC. Neste aspecto particular, a base de imprensa proporciona menor volume e qualidade de informação do que era esperado, o que resulta sobretudo dos critérios jornalísticos, que deram menor expressão a este tipo de polémicas, em benefício das polémicas em torno das obras e da renovação urbana.[30] Ainda assim, a informação disponível permitiu detectar dois motivos principais de crítica e insatisfação face à actuação da Porto 2001: os critérios de selecção de parceiros; alguns desencontros de interesses e prioridades entre a organização da CEC e os parceiros envolvidos.

A estratégia de comunicação: promoção, marketing e publicidade

A estratégia de comunicação da Porto 2001 centrou-se fundamentalmente no desenvolvimento de campanhas direccionadas para dois conjuntos de alvos e objectivos: a captação de públicos para o programa cultural; a sensibilização de potenciais patrocinadores e mecenas para o financiamento do projecto.

Para o desenvolvimento desta estratégia, foi traçado um *plano global* a ser executado em oito fases, cujos objectivos e instrumentos, tal como foram traçados pelo Departamento de Comunicação e Marketing, se encontram sintetizados na Figura 3.3.

[30] Deve referir-se, no entanto, que está também aqui presente um efeito dos critérios editoriais específicos da fonte escolhida – o *JN*. Na verdade, o confronto com a base complementar, constituída por artigos do jornal *Público*, mostra que este dá maior expressão às questões especificamente culturais, que nele são tratadas com maior pormenor. As limitações agora encontradas serão, por isso, futuramente compensadas com um tratamento mais sistemático da base de imprensa complementar

Figura 3.3.
O plano global de comunicação da Porto 2001: fases, objectivos e meios

Fase 1: "Posicionamento" (Jan.-Mar. 2000)
Lançar conceito da CEC; credibilizar projecto; minimizar efeitos da mudança na Presidência do C.A.
Dirigida a potenciais mecenas, público nacional e agentes de turismo.
Meios: TV nacional ; imprensa nacional e internacional.

Fase 2: "Criação de expectativas" (Maio-Jun. 2000)
Credibilizar evento; gerar expectativas; informar eventos já programados.
Dirigida a potenc. mecenas, público nacional e potenciais visitantes ao Porto.
Meios: MUPIs nac.; radio nac.; TV nac. e galega.; imprensa nac. e intern.

Fase 3: "Lançamento da programação" (Out.-Nov. 2000)
Credibilizar evento; gerar expectativas; informar eventos já programados.
Dirigida a potenc. mecenas, público nacional e potenciais visitantes ao Porto.
Meios: cinema nac.; TV nac. e galega.; imprensa nac. e intern.

Fase 4: "Abertura da Porto 2001" (Jan. 2001)
Assinalar arranque da CEC; mobilizar população para Abertura; posicionar Porto 2001 como grande evento nacional.
Dirigida a público nacional e população do norte do país.
Meios: MUPIs, TV, radio e imprensa nacionais.

Fase 5: "Geração de tráfego" (Fev.-Jun. 2001)
Gerar tráfego aos eventos da CEC; manter notoriedade; reforçar comunicação durante o período de férias e feriados.
Dirigida a público nacional e população do norte do país.
Meios: MUPIs, TV e imprensa nacionais.

Fase 6: "Campanha de verão" (Jul. 2001)
Manter níveis de procura dos eventos durante férias.
Dirigida a público nacional, população do norte do país e população da Galiza.
Meios: TV nacional e galega.

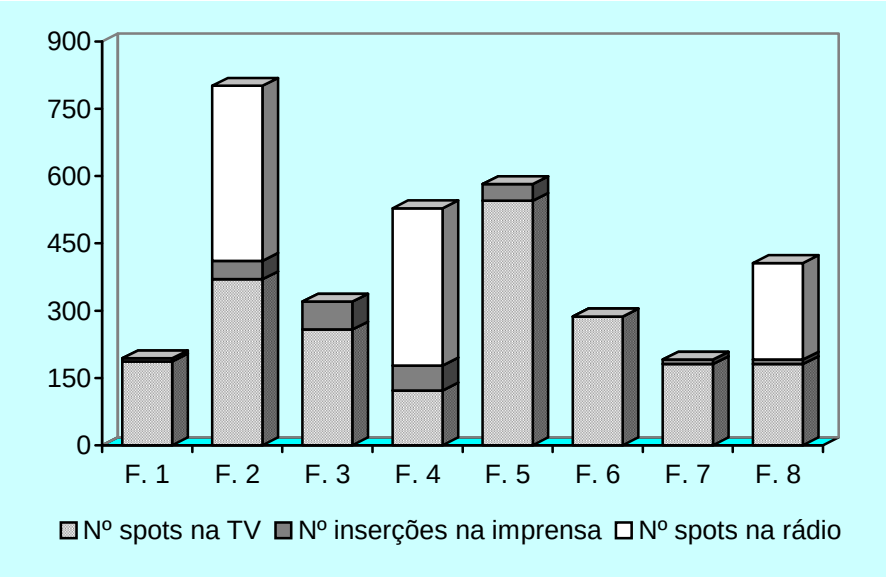
Fase 7: "Última oportunidade" (Out. 2001)
Manter níveis de procura dos eventos, argumentando aproximação do final da CEC.
Meios: TV e imprensa nacionais

Fase 8: "Encerramento" (Nov.-Dez. 2001)
Mobilizar população para Encerramento; divulgar informação sobre programa de encerramento
Dirigida a potenciais mecenas, público nacional e agentes de turismo.
Meios: TV, radio e imprensa nacionais.

Fonte: Fonte V

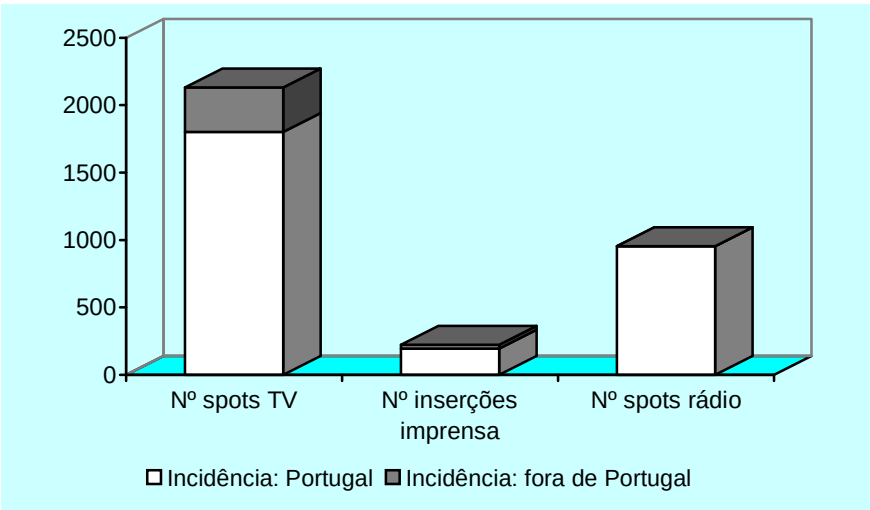
Os Gráficos 3.5 e 3.6 oferecem, por seu turno, uma perspectiva sobre os meios publicitários utilizados nas oito fases e a sua incidência geográfica.

Gráfico 3.5.
Meios publicitários utilizados nas oito fases do plano global de comunicação[31]



Fonte: Fonte V

Gráfico 3.6
Incidência geográfica dos meios publicitários utilizados no conjunto das oito fases do plano global de comunicação



Fonte: Fonte V

[31] Não se incluem no gráfico dois meios também utilizados nas campanhas publicitárias, por a ordem de grandeza da sua expressão quantitativa exercer um efeito de distorção gráfica sobre a representação global: os MUPIs e as exibições em salas de cinema. No primeiro caso, foram colocadas: 3.015 faces na Fase 2; 450 na Fase 4; e 3.096 na Fase 5. No caso das exibições em salas de cinema, realizaram-se 13.636 na Fase 3. A utilização dos MUPIs e das exibições no cinema ocorreu apenas no espaço nacional (Fonte V).

Figura 3.4.
Estratégia de comunicação de eventos específicos

"Lançamento do logotipo" (Junho 1999)
Produzir e dar relevo mediático ao lançamento do logotipo, com acontecimento ao ar livre dirigido à comunicação social e às pessoas e entidades ligadas ao concurso para o logo e à Porto 2001; produção de vídeos sobre o Porto e o logo; distribuição de t-shirts com logo.

"Manta de cultura" (Junho 2000)
Produção da maior manta de tecido do mundo, envolvendo na sua confecção centenas de instituições do país (escolas, IPJ, estab. prisionais, centros comerciais, instit. sociais) e culminando na cobertura do Parque da Cidade com o resultado do trabalho colectivo (24.000 metros quadrados de tecido); incluiu campanha em MUPIs, TV e imprensa nacionais.

"Martelo S. João" (Junho 2000)
Produção do Martelo de S. João Porto 2001, com design próprio, e distribuição de cerca de 100.000 exemplares; incluiu campanha na TV, rádio e imprensa nacionais.

"Abertura da Porto 2001" (Janeiro 2001)
Evento organizado em três momentos: cerimónia protocolar, dirigida a figuras institucionais nacionais e estrangeiras; espectáculo de luz, som e fogo-de-artifício na Ribeira, dirigido à mobilização popular; concerto, dirigido ao público jovem; a organização do evento envolveu ainda parcerias com imprensa nacional e galega, para divulgação de informação sobre a CEC.

"Ponte de sonhos" (Junho 2001)
Evento organizado na Ribeira pela "Animação da cidade", vocacionado para a mobilização popular, foi alvo de campanha em MUPIs, TV e imprensa nacionais.

"Um Porto de fado" (Agosto 2001)
Realização de uma campanha na imprensa nacional, associada ao ciclo "Um Porto de fado" e dirigida a turistas e imigrantes.

"Encerramento" (Dezembro 2001)
Envolvimento directo do Departamento de Comunicação e Marketing na concepção e organização da cerimónia de encerramento da Porto 2001, constituída por um programa variado de actividades culturais ao longo de 25 horas e visando não só celebrar a conclusão da CEC, mas também assinalar simbolicamente a continuidade da actividade cultural na cidade.

Fonte: Fonte V

Em complemento com os meios publicitários acima identificados, o Departamento de Comunicação e Marketing desdobrou a sua acção em múltiplas iniciativas de comunicação promocional da CEC[32] e no lançamento de

[32] Utilizando os meios de comunicação habituais: produção e distribuição, junto de um conjunto diverso de alvos, de materiais informativos e promocionais (brochuras, desdobráveis, cartazes, faixas, vídeos, objectos alusivos ao evento, etc.), presença em feiras turísticas e eventos de relevo comercial e cultural, acções de mailing dirigidas a operadores turísticos, inserções publicitárias em revistas especializadas no sector dos congressos e viagens de incentivo, etc. (Fontes V, IX, XIII e XIV).

um conjunto de sete campanhas de marketing de outros tantos acontecimentos específicos, considerados particularmente importantes pelo seu potencial de atracção e envolvimento de públicos (Figura 3.4). Em ambos os casos as acções foram direccionadas sobretudo para o mercado nacional. Tal como se verificou com o investimento publicitário, também aqui a promoção externa, com muito menor expressão, foi direccionada essencialmente para o mercado espanhol e, dentro deste, para a Galiza (Fonte V).

No seu conjunto, a informação sistematizada revela um estratégia de comunicação direccionada fundamentalmente para a atracção de *públicos potenciais* para o *programa cultural do evento*, sendo esses públicos alvejados num raio geográfico que privilegiou, em primeira instância, a *cidade e a região envolvente*, depois o espaço nacional e, finalmente, a região da Galiza. Como podemos verificar, muito menor expressão tiveram as acções direccionadas para outros tipos de interlocutores (institucionais, empresariais[33], turísticos), para o espaço internacional e para a promoção da imagem global do evento, nas suas diversas vertentes e ambições programáticas, e da cidade.[34]

Deste ponto de vista, o plano de comunicação da Porto 2001 contrastou de alguma forma com a experiência da Lisboa 94, sobretudo em virtude da maior ênfase colocada por esta última na promoção da imagem do próprio evento, nas suas múltiplas ambições programáticas e simbólicas, e, por via dele, no marketing da cidade. Na CEC de Lisboa a componente promocional e publicitária assumiu uma importância estratégica central no planeamento do evento, não apenas enquanto veículo de divulgação do programa cultural junto dos seus públicos alvo, mas também, e sobretudo, de uma intensa campanha de promoção e marketing da cidade, direccionada para a afirmação externa, e a celebração interna, de uma imagem de modernidade e de aproximação aos

[33] Com excepção, naturalmente, das acções direccionadas, sobretudo nas fases iniciais do plano de comunicação, para a captação de potenciais mecenas.

[34] Esta estratégia de comunicação implicou uma secundarização assumida da promoção mais alargada da cidade e da região nos mercados turísticos internacionais, aspecto considerado pela organização do evento como responsabilidade das entidades municipais e dos agentes turísticos locais (Fontes V e IX), o que não deixou de suscitar algumas reacções críticas e de insatisfação, sobretudo por parte destes últimos.

padrões urbanísticos, culturais, paisagísticos e estéticos das cidades europeias mais desenvolvidas (Holton, 1998). Esta campanha prolongou-se ainda numa série de intervenções decorativas do espaço público, de modo a torná-lo mais mobilizador para a população local e atraente para os visitantes.[35]

A importância atribuída na Lisboa 94 à componente promocional e publicitária traduziu-se igualmente no investimento financeiro nesse sector (perto de um milhão de contos, correspondendo a cerca de 15% do orçamento global do evento), que representou uma aposta excepcional e pioneira no panorama cultural português, face à fraca valorização que, na época, se concedia ainda à publicitação da actividade cultural (Santos, 1998). No caso da Porto 2001, embora esse valor tenha sido, em termos absolutos, superior, ficou, em termos relativos, bastante aquém: o orçamento executado pelo Departamento de Comunicação e Marketing no triénio 1999-2001, num montante próximo de 10 milhões de euros (Fonte V), correspondeu apenas a cerca de 4,5% do orçamento total do projecto, valor que sobe para 7,5% se, para facilitar a comparação com Lisboa 94, excluirmos do orçamento total as verbas atribuídas a requalificação urbana e ambiental. Esta contenção orçamental no domínio da comunicação e marketing constituiu, de resto, uma opção assumida pela organização e justificada em nome da concentração de recursos na realização do programa cultural e urbanístico.

Um outro aspecto particularmente decisivo na definição e no desenvolvimento da estratégia de comunicação da Porto 2001 prende-se com os efeitos condicionantes exercidos pelos incidentes e problemas organizacionais que marcaram o processo de preparação do evento. Adquirem aqui particular relevo dois aspectos: a situação de instabilidade e de incerteza criada junto da opinião pública e dos interlocutores da organização pela persistente tensão entre a Sociedade Porto 2001 e os seus dois accionistas; o prolongamento

[35] Num registo irónico, Kymberly Holton (1998) caracteriza a estratégia promocional e de intervenção no espaço público levada a cabo no âmbito da Lisboa 94 como uma forma de "vestir a cidade para o sucesso", conformando-a, através de operações de cosmética urbanística, aos padrões estéticos e ambientais das cidades do norte europeu mais desenvolvido.

temporal da estabilização definitiva do programa cultural, que apenas ficou pronto para divulgação pública muito próximo do início do evento.

Estes aspectos acrescentaram às opções atrás referidas um outro critério decisivo na definição da estratégia de comunicação: a necessidade de lidar com um razoável grau de *incerteza e indefinição* quanto ao "produto" a comunicar. O próprio balanço interno do Departamento de Comunicação e Marketing (Fonte V) enuncia estes efeitos condicionantes, enfatizando as limitações resultantes para o desenvolvimento da sua acção: no primeiro caso, a necessidade de reorientação da estratégia promocional, de modo a compensar a insegurança e a falta de confiança institucional criada pela tensão política junto dos interlocutores privilegiados (patrocinadores, instituições parceiras, públicos potenciais); no segundo, a indeterminação quanto aos públicos alvo a atingir, face ao conhecimento incompleto do programa cultural durante a fase crucial de preparação das campanhas de marketing e publicidade.

Num curioso exercício de reflexão autocrítica sobre as condições de funcionamento do projecto, o mesmo balanço salienta ainda um outro factor problemático, associado à complexidade organizacional do evento: as dificuldades de articulação e conciliação de estratégias com os parceiros da Sociedade Porto 2001 no domínio da programação. Essas dificuldades traduziram-se, por um lado, na incapacidade de estabelecer um plano concertado para a promoção simultânea do programa no seu todo e das várias iniciativas culturais que o integraram e, por outro lado, na competição entre a Sociedade Porto 2001 e os seus parceiros pela captação de mecenas.

Programação cultural e formação

A programação cultural representou cerca de 13% (29,7 milhões de euros) do orçamento global da Porto 2001. Como se pode verificar pelo Quadro 3.8, a distribuição orçamental pelas sete áreas em que se organizou a programação (a que se acrescentam, no Quadro, os eventos de abertura e encerramento e as despesas com relações institucionais, formação e produção) privilegiou a

música, facto associado à centralidade que o projecto da Casa da Música ocupou no programa.

Quadro 3.8
Distribuição do orçamento por áreas de programação cultural, 1999-2001
(valores em milhares de euros)

Áreas	Valor	%
Abertura e encerramento	2.384	8
Animação da cidade	1.596	5
Artes do palco	5.776	19
Artes plásticas e arquitectura	5.048	17
Audiovisual e multimédia	3.093	10
Envolvimento da população	1.486	5
Música	7.672	26
Pensamento, ciência, literatura, Roterdão	2.080	7
Rel. institucionais, formação, produção	609	2
Total	**29.743**	**100**

Fonte: Fonte IX.

Na distribuição por áreas de programação das iniciativas levadas a cabo (Quadro 3.9), destacam-se as artes do palco, o pensamento, ciência e literatura e a música, aquelas em que foi mais elevado o número de eventos promovido. No que diz respeito ao número de sessões, evidenciam-se as áreas das artes plásticas e arquitectura e das artes do palco. No primeiro caso, no entanto, a inflação dos números deve ser relativizada tendo em conta que cada dia de exposição é contabilizado como uma sessão.

Quadro 3.9
Sessões e eventos por áreas de programação cultural (%)

Áreas	Eventos	Sessões
Artes do palco	27,3	14,1
Música	17,3	2,9
Pensamento, ciência, literatura	19,6	3,2
Cinema, audiovisual e multimédia	6,0	5,4
Envolvimento da população	11,1	5,0
Animação da cidade	4,7	5,2
Artes plásticas e arquitectura	8,0	63,2
Abertura	0,7	0,1
Encerramento	5,3	0,9
Total	**100,0**	**100,0**
N	**450**	**3.869**

Fonte: Santos (2002: 39).

Foi sobretudo na concepção da estratégia de programação cultural que a *metáfora das pontes* serviu de mote organizador do discurso, da filosofia e da arquitectura programáticas. Sob o lema das pontes e das múltiplas ligações que a metáfora pretendeu ilustrar no domínio da cultura e da relação entre esta e outras dimensões da vida urbana, o discurso retórico da Porto 2001 sustentou a estratégia global de programação em três conceitos estruturantes e cinco critérios de actuação, formulados em consonância com os grandes objectivos estratégicos enunciados pela organização: "consolidar as dinâmicas culturais recentes"; "diversificar e qualificar as diferentes expressões culturais e os seus agentes"; "legar novas iniciativas e projectos, que se reproduzam e propaguem para além de 2001" (Fonte IX).

Os *três conceitos* – as "pontes" entre "a memória e o futuro", "a paisagem e a cidade" e "o eu e o outro" – reflectem uma filosofia de acção especialmente sensível às tendências culturais contemporâneas de transposição de fronteiras e de contaminação entre temporalidades, territorialidades, géneros e universos de referência cultural. Mas reflectem também a vontade da organização sublinhar a intenção de fazer do acontecimento efémero uma momento gerador de efeitos qualificantes duradouros sobre o contexto urbano.

Com base nesta conceptualização, "escorada na necessidade de integração de saberes, de cruzamento de linguagens", o discurso programático elegeu cinco *critérios* de actuação principais:

- privilegiar a qualidade e a inovação artística e cultural;
- fortalecer as estruturas e os operadores culturais locais;
- promover a internacionalização cultural da cidade, articulando a sua exposição à oferta e à produção internacional com o fortalecimento da produção e das expressões locais;
- mobilizar públicos para a cultura, ampliando-os, formando-os e promovendo a sua aproximação aos criadores;

- articular a cultura com outros campos sociais e outros domínios da vida urbana, fazendo dela um factor de reflexão sobre a, e de identificação com a cidade (Fontes IX, XI, XIII e XIV).

A tematização da metáfora das pontes constituiu o elo de ligação entre os discursos das várias áreas de programação, encontrando neles múltiplas variações, traduções e desenvolvimentos, com base nos quais se constituíram as retóricas que sustentaram, fornecendo-lhes coerência e integração global, os objectivos específicos traçados para cada área. Em todas elas perpassa na verdade uma forte propensão para a valorização de alguns tópicos, que se repetem em modulações várias: a ligação entre o passado cultural local e a projecção da cidade no futuro como capital também de cultura; a integração entre saberes eruditos e populares e entre expressões artísticas consagradas e experimentais; a intenção de fazer da cultura um lugar de cidadania e participação transversal, transpondo fronteiras e derrubando barreiras sociais; a ênfase forte numa postura cultural transgressiva e inovadora, promotora da diluição das fronteiras culturais, da contaminação entre géneros e linguagens, da subversão das convenções e das visões convencionais sobre a cultura e a cidade. Este último tópico encontrou uma expressão especialmente vincada na concepção da área "Pensamento, ciência, literatura, projectos transversais". Exemplos ilustrativos são a invocação da "cartografia" urbana como modelo inspirador do espírito de "cruzamento" a que a programação pretendia obedecer, ou a recusa em aceitar a existência de "espaços malditos na cidade", ideia condutora de iniciativas em espaços pouco convencionais, como o hospital psiquiátrico (Fontes XI e XV).

Numa visão panorâmica da estratégia da programação cultural da Porto 2001, evidenciam-se alguns traços especialmente marcantes, sobretudo numa óptica comparativa com as outras CEC e, em particular, com a Lisboa 94. Pretendemos aqui enunciar apenas três dos mais relevantes.

Em primeiro lugar, e como observa igualmente M. de Lourdes Lima dos Santos (2002), a *diversidade* temática, disciplinar e de abordagens culturais constituiu uma marca característica da programação da Porto 2001. Deste ponto de vista,

é de assinalar a maior expressão que, por exemplo em comparação com Lisboa 94, tiveram, por um lado, a divulgação nos domínios da ciência e pensamento e, por outro, as iniciativas mais vocacionadas para as tradições e as formas de expressão das culturas populares presentes no território urbano e para o envolvimento directo das associações e das diversas franjas da população local (referimo-nos fundamentalmente à programação nas áreas da "animação da cidade" e "envolvimento da população").

Esta diversidade prolongou-se ainda na estratégia de diversificação dos espaços de intervenção. A par com a utilização de equipamentos convencionais de oferta e divulgação cultural, a programação da Porto 2001 dispersou-se por um conjunto muito heterogéneo de espaços, reconvertendo temporariamente a funções culturais lugares tradicionalmente não vocacionados para o efeito. Para lá do espaço público da rua, lugar privilegiado de iniciativas de entretenimento e animação sócio-cultural, contaram-se entre esses espaços cafés, bares, antigas instalações industriais e comerciais, estabelecimentos educativos, hospitalares e prisionais, igrejas e outros equipamentos de raiz religiosa.[36]

Um segundo traço remete para a importância que assumiu na programação a *cooperação com as principais instituições culturais* da cidade. Essa cooperação traduziu-se tanto na mobilização dos seus equipamentos para servirem de palcos privilegiados à actividades da CEC, como na concertação de estratégias programáticas entre as instituições e a organização da Porto 2001, através da celebração de acordos e parcerias de co-produção e de articulação entre as respectivas iniciativas. Ganham relevo, neste plano, as seguintes instituições: o Teatro Nacional S. João e o Auditório Nacional Carlos Alberto, na programação teatral; o Balleteatro, na dança; o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, o Centro Português de Fotografia e o Museu Nacional Soares dos Reis, nas

[36] Entre os vários tipos de espaços aqui incluídos, merecem destaque os seguintes, pela poeminência que a própria organização do evento lhes atribuiu: Museu do Carro Eléctrico, Pavilhão Acácio Lello, estabelecimentos prisionais de Custóias e Paços de Ferreira, diversas Faculdades da Universidade do Porto, Centro Educativo de Santo Aleixo, Central Eléctrica do Freixo, Labirintho, Hospital Conde Ferreira, sedes de diversas associações culturais e recreativas (Fonte VIII). Vejam-se também, a este respeito, os diversos tipos de espaços identificados através da análise da base e referidos na secção 3 deste Capítulo.

artes plásticas; a Orquestra Nacional do Porto, na música; a Culturporto (Fontes IX, XI e XIII). Para lá do domínio estrito da programação cultural, são ainda de referir a Associação Empresarial de Portugal e o Instituto de Emprego e Formação Profissional, parceiros privilegiados da Porto 2001 no desenvolvimento de acções de formação em diversos domínios profissionais relacionados com a prática e a organização culturais (Fontes VI e IX).

Finalmente, o terceiro traço prende-se com o forte investimento em *infraestruturas culturais*, orientado quer para a renovação de equipamentos já existentes, quer para a dotação da cidade com novos equipamentos de valor considerado estratégico. Como se depreende do peso relativo da sua dotação orçamental, a requalificação infraestrutural da cidade, no domínio cultural, constituiu um dos eixos estruturantes do programa de acção da Porto 2001 e um dos aspectos, a par com o projecto paralelo de reabilitação urbanística, que de forma mais clara assinalou a diferença de ambições em relação à CEC de Lisboa. Tal como acontecera em Lisboa em 1994, também a Porto 2001 apostou, mas com maior fôlego, na execução ou na comparticipação em projectos de renovação de alguns equipamentos da cidade, visando a melhoria das suas condições de funcionamento, não apenas para albergar a programação do ano cultural, mas também para o desenvolvimento futuro das suas actividades. Incluem-se neste caso as obras de beneficiação do Museu Nacional Soares dos Reis, do Coliseu do Porto e do Auditório Nacional Carlos Alberto, bem como a requalificação da Cadeia da Relação e do Mosteiro de S. Bento da Vitória, para albergarem, respectivamente, o Centro Português de Fotografia e a Orquestra Nacional do Porto. Mas o alcance maior da acção da Porto 2001 neste domínio, aquele que mais a diferenciou da Lisboa 94, traduziu-se no investimento em novos equipamentos/instituições culturais: a comparticipação na construção do Edifício Cultural do Palácio (para albergar a Biblioteca Almeida Garrett e a Galeria de Exposições Municipal) e a criação da Casa da Animação e da Casa da Música.

Este último projecto, assumido desde o início como a obra emblemática do evento, reflecte bem, nas suas ambições e vicissitudes, o modo como se manifestaram na Porto 2001 as potencialidades e os problemas característicos

das estratégias de desenvolvimento de projectos culturais estruturantes com base na realização de grandes eventos.

A Casa da Música foi concebida como um projecto ambicioso, visando dotar a cidade simultaneamente de um equipamento de referência às escalas nacional e internacional e de um programa de acção cultural de excelência, que permitisse ultrapassar o défice de dinamismo que, na óptica dos seus promotores, se vinha sentindo na cidade no sector da música. Para esse efeito, o projecto procurou desde a origem associar ao lançamento da obra física – ela própria investida do elevado valor arquitectónico atribuído pelo carácter arrojado e inovador do projecto do conceituado arquitecto Rem Koolhaas[37] – o desenvolvimento das condições para a constituição das estruturas funcionais que suportariam o seu programa cultural: o Remix – Ensemble Casa da Música / Orquestra de Jovens; o Estúdio de Ópera do Porto; o Departamento Educativo. A programação musical da Porto 2001 foi igualmente concebida de modo a estimular os dinamismos e as articulações com os operadores musicais locais que no futuro a Casa da Música deveria prolongar (Fontes IX, X e XI).

O desenvolvimento do projecto foi no entanto afectado por várias vicissitudes, que adiaram a conclusão da obra e a entrada em funcionamento do equipamento muito para além da conclusão da CEC. Cerca de um ano e meio passado sobre o encerramento da Porto 2001, e apesar de a obra estar em fase de conclusão, mantêm-se ainda as incertezas quanto ao futuro modelo de gestão e funcionamento da Casa da Música e prolongam-se as polémicas públicas em torno do assunto. Entre as questões relativamente às quais se mantém a indefinição, conta-se o grau de envolvimento e de responsabilidade

[37] O projecto da Casa da Música, com um orçamento estimado em 2001 em cerca de 42 milhões de euros, foi vocacionado para a construção de um edifício capaz de albergar, em condições de excelência, salas de ensaio e apresentação de diversos géneros musicais e tipos de agrupamentos, estúdios de gravação e espaços de divulgação musical e entretenimento. Entre os espaços projectados na concepção do edifício, destacam-se: um grande auditório, com capacidade para 1.300 espectadores; um pequeno auditório polivalente, com capacidade para cerca de 300 espectadores; uma área para desenvolvimento de projectos educativos; um espaço para apresentação de projectos musicais e multimédia envolvendo novas tecnologias; oito salas de ensaio, duas das quais servindo também de estúdios de gravação; um centro de documentação; um restaurante, um espaço para comercialização de produtos ligados à música e *foyers* para exposição e projecção de materiais multimédia (Fontes IX, X e XI).

do Estado na futura gestão e tutela do equipamento, o que deixa igualmente em aberto a forma como se irão desenvolver as funções originalmente projectadas.

Estas incertezas reflectem em grande medida um traço que se manifesta com frequência nos projectos associados a grandes eventos e que é produto da natureza estrutural da sua lógica de organização: uma vez concluído o evento efémero e desfeito o espaço de concertação institucional e de funcionamento organizacional que o sustentou, e sobretudo que sustentou os seus programas mais visionários, diluem-se também as bases com que se idealizou a continuidade dos projectos lançados para funcionarem no longo prazo. Salvaguardadas as diferenças de pormenor, os problemas, as incertezas e os eventuais reequacionamentos programáticos que afectam no presente, ou virão a afectar no futuro, o projecto da Casa da Música não diferem muito, estruturalmente, do que aconteceu por exemplo no pós-Expo'98 com o Pavilhão de Portugal, o Teatro Camões, o Parque Verde da zona envolvente à exposição ou o próprio projecto de desenvolvimento do Parque das Nações. Num caso como no outro, os problemas parecem residir menos na natureza específica dos projectos e dos entendimentos e desentendimentos que se estabelecem em seu torno do que na incontornável alteração das condições conjunturais que marca a passagem da fase de planeamento e realização dos eventos para a fase do seu rescaldo.

Bibliografia e fontes

Referências bibliográficas

AML (org.) (2000), *Colóquio Lisboa depois da Expo*. Lisboa: Assembleia Municipal de Lisboa.

Carrière, Jean-Paul; Demazière, Christophe (2002), "Urban Planning and Flagship Development Projects : Lessons from Expo 98, Lisbon", *Planning, Practice and Research*, 17(1), 69-79.

Castro, Alexandra; Lucas, Joana; Ferreira, Vítor Matias (1997), "O plano de urbanização da Expo'98 e os compromissos da política urbana de Lisboa", *Sociologia – Problemas e Práticas*, 24, 197-209.

CMP (2001),*Comité de Desenvolvimento Económico e de Regeneração Urbana - Meeting - Porto, Janeiro 2001.* Porto: Câmara Municipal do Porto.

Corijn, Eric; van Präet, Sabine (1997), "Capitais Europeias da Cultura e políticas de arte", *in* Carlos Fortuna (org.), *Cidade, cultura e globalização. Ensaios de sociologia.* Oeiras: Celta: 137-164.

Crane, Diana (1992), *The Production of Culture. Media and the Urban Arts.* Newbury Park, Londres e Nova Deli: Sage.

Ekinsmyth, Carol (2002), “Project Organization, Embeddedness and Risk in Magazine Publishing”, *Regional Studies*, 36 (3), 229-242.

Ferreira, Claudino (1998), "A Exposição Mundial de Lisboa de 1998. Contextos de produção de um mega-evento cultural", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 51, 43-67.

Ferreira, Claudino (2002a), “Intermediação cultural e grandes eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das culturas urbanas”, *Oficina do CES*, 167.

Ferreira, Claudino (2002b), “Processos culturais e políticos de formatação de um mega-evento: do movimento das Exposições Internacionais à Expo’98 de Lisboa”, *in* Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (org.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento, 255-313.

Ferreira, Vítor Matias (1996), "A Expo'98 e a Metrópole de Lisboa", *in Lisboa Expo 98. Projectos*. Lisboa: Blau, 35-38.

Ferreira, Vítor Matias *et al.* (1997), *Lisboa, a metrópole e o rio. Centralidade e requalificação das frentes de água*. Lisboa: Bizâncio.

Ferreira, Vítor Matias; Indovina, Francesco (org.) (1999), *A cidade da Expo'98. Uma reconversão na frente ribeirinha de Lisboa?* Lisboa: Bizâncio.

Fortuna, Carlos (1997), "Introdução. Sociologia, cultura urbana e globalização", *in idem* (org.), *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta, 1-28.

Fortuna, Carlos (2002), "Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 123-148.

Fortuna, Carlos; Ferreira, Claudino; Abreu, Paula (1999), "Espaço público urbano e cultura em Portugal", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 52/53, 85-117.

Fortuna, Carlos; Peixoto, Paulo (2002), “A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas”, *in* Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (org.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento, 17-63.

Holton, Kymberly DaCosta (1998), “Dressing for Success. Lisbon as European Cultural Capital”, *Journal of American Folklore*, 111 (440), 173-196.

Macdonald, Sharon (1998), "Exhibitions of Power and Powers of Exhibition: an Introduction to the Politics of Display", *in idem* (ed.), *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge: 1-24.

Myerscough, John (1994), *European Cities of Culture and Cultural Months*. Glasgow: The Network of Cultural Cities of Europe.

Ribeiro, Maria Teresa de Melo (1998), *Lisboa 94 no mapa das "Capitais Europeias da Cultura": eventos culturais e desenvolvimento local*. Lisboa: Universidade de Lisboa (diss. mestrado).

Richards, Greg (2000), “The European Cultural Capital Event: Strategic Weapon in the Cultural Arms Race?”, *International Journal of Cultural Policy*, 6 (2), 159-181.

Roseta, Inês (1998), *Cultural Policy and Hallmark Events as Tools for Urban Regeneration: the Case of Lisbon European City of Culture 1994*. Londres: London School of Economics and Political Science (MA diss.).

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1994), “Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura”, *Análise Social*, 125/126, 417-439.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (1998), *As políticas culturais em Portugal.* Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.) (2002), *Públicos do Porto 2001.* Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos; Costa, António Firmino da (coord.) (1999), *Impactos culturais da Expo'98.* Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Sjøholt, Pewter (1999), “Culture as a Strategic Development Device: The Role of ‘European Cities of Culture’, With Particular Reference to Bergen”, *European Urban and Regional Studies*, 6 (4), 339-347.

Sydow, Jorg; Staber, Udo (2002), “The Institutional Embeddedness of Project Networks: The Case of Content Production in German Television”, *Regional Studies*, 36 (3), 215-227.

Zukin, Sharon (1995), *The Cultures of Cities*. Cambridge, Mass.: Blackwell.

Fontes seleccionadas

I - CMP (s/d), *Porto 2001. Capitale Européene de la Culture*. Câmara Municipal do Porto.

II - Comissão Instaladora (1998), *Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. Relatório da Comissão Instaladora* (28 de Setembro de 1998).

III - Costa, Artur (2001), “Revitalização do comércio e serviços na baixa portuense”, *in Comité de Desenvolvimento Económico e de Regeneração Urbana - Meeting - Porto, Janeiro 2001.* Porto: Câmara Municipal do Porto, 16-45.

IV - Cunha, Paulo Sarmento e (2001), “O projecto de requalificação urbana da Porto Capital Europeia da Cultura”, *in Comité de Desenvolvimento Económico e de Regeneração Urbana - Meeting - Porto, Janeiro 2001.* Porto: Câmara Municipal do Porto, 131-143.

V - Departamento de Comunicação e Marketing (2002), *Resumo geral*. Relatório do Departamento de Comunicação e Marketing da Porto 2001, 28 de Março de 2002.

VI - IEFP/Porto 2001 (2002), *Balanço genérico e qualitativo do plano de formação*. Documento de trabalho.

VII - Melo, Manuela (1997), “Porto, 2001: Cidade Europeia da Cultura”, texto de apresentação da candidatura no Luxemburgo, em 7 de Novembro de 1997.

VIII - Porto 2001 SA (2001), *Balanço dos primeiros seis meses de actividade*. Relatório para imprensa, 13 de Julho de 2001.

IX - Porto 2001 SA (2002), *Relatório e contas do exercício de 2001*. 23 de Março de 2002.

X - Porto 2001 SA (s/d), *Casa da Música*. Brochura de divulgação.

XI - Porto 2001 SA (s/d), *Programa cultural*.

XII - Porto 2001 SA (s/d), *Programa cultural*. Brochura de divulgação.

XIII - Porto 2001 SA (s/d), *Relatório e contas do exercício de 1999*.

XIV - Porto 2001 SA (s/d), *Relatório e contas do exercício de 2000*.

XV - Silva, Paulo Cunha e (2001), “Cidade e programação cultural. O caso do Porto em 2001”, *in Comité de Desenvolvimento Económico e de Regeneração Urbana - Meeting - Porto, Janeiro 2001.* Porto: Câmara Municipal do Porto, 144-162.

Anexo 3.1

Guião do inquérito aos funcionários da Porto 2001

INQUÉRITO SOCIOLÓGICO AOS PROFISSIONAIS DA "PORTO 2001"

O Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra está a realizar um estudo sociológico sobre os profissionais que actuam nos sectores cultural e artístico. Este estudo integra-se no projecto "Intermediários Culturais, Espaço Público e Cultura Urbana", coordenado pelo Doutor Carlos Fortuna e apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. A realização da "Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura" é um dos acontecimentos que o estudo analisa, procurando dar conta do seu papel na organização da oferta cultural e do modo como para o evento contribuem diferentes tipos de profissionais.

A sua colaboração é, por isso, preciosa para a nossa investigação, razão pela qual lhe pedimos que responda ao questionário anexo. A informação que nos vai prestar é, naturalmente, confidencial, destinando-se apenas a fins analíticos.

O questionário é de preenchimento simples e rápido. Os espaços destinados às respostas aparecem assinalados com [.....] e devem ser preenchidos com texto ou com [**X**], quando se tratar de perguntas em que há várias alternativas de resposta. O questionário pode ser directamente preenchido na versão electrónica e remetido para o nosso endereço electrónico <cidades@sonata.fe.uc.pt> ou impresso e entregue em envelope fechado a Ana Tavares (Secretariado da Direcção de Operações), onde o recolheremos. Pode igualmente ser-nos remetido por correio para "Projecto Intermediários Culturais; Centro de Estudos Sociais, Apartado 3087, 3001-401 Coimbra".

Agradecemos muito a sua colaboração neste estudo. Ficamos inteiramente disponíveis para prestar qualquer informação sobre o nosso trabalho. Caso assim o pretenda, teremos também muito prazer em, após a sua conclusão, lhe fazer chegar uma cópia do estudo. Basta, para tal, que nos informe sobre a forma como poderemos endereçá-la. Mais informações sobre o trabalho que estamos a desenvolver pode ser encontrada na página electrónica do Núcleo de Estudos sobre Cidades e Culturas Urbanas do Centro de Estudos Sociais (http://www.ces.fe.uc.pt/nucleos/cidades/index.html).

O responsável pela administração do questionário

Claudino Ferreira
(Investigador do Centro de Estudos Sociais)

Contactos:
Centro de Estudos Sociais
Apartado 3087, 3001-401 Coimbra
Tel. 239 855570/80; Fax: 239 855589
URL: http://www.ces.fe.uc.pt
E-mail: cidades@sonata.fe.uc.pt

I - CARACTERIZAÇÃO SÓCIO-DEMOGRÁFICA

1. Sexo: Masculino ..... Feminino .....

2. Idade: ..... anos

3. Lugar de residência: Concelho: ..... Distrito: .....

4. Concelho de naturalidade: .....

II - FUNÇÕES ACTUAIS NA PORTO 2001

5. Assinale no quadro, por favor, a área do organigrama da Porto 2001 em que trabalha:

1. RELAÇÕES INSTITUCIONAIS E INTER-REGIONAIS	.....
2. PROGRAMAÇÃO CULTURAL	.....
2.1. COORDENAÇÃO DA PRODUÇÃO	.....
2.1.1. PRODUÇÃO	.....
2.1.2. EDIÇÕES	.....
2.1.3. TERRENO	.....
2.1.4. MONTAGEM	.....
2.1.5. DIRECÇÃO TÉCNICA	.....
2.1.6. DIRECÇÃO DE CENA	.....
2.1.7. LOGÍSTICA TRANSPORTES	.....
2.2. MÚSICA	.....
2.3. AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA	.....
2.4. ARTES VISUAIS E PATRIMÓNIO	.....
2.5. ENVOLVIMENTO DA POPULAÇÃO	.....
2.6. PENSAMENTO... PROJ. TRANSV.	.....
2.7. ARTES DE PALCO	.....
2.8. ANIMAÇÃO DA CIDADE	.....
3. CASA DA MÚSICA	.....

4. RENOV. URBANA E EQUIPAM. CULTURAIS	.....
4.1. REQUALIFICAÇÃO URBANA 1	.....
4.2. REQUALIFICAÇÃO URBANA 2	.....
4.3. REVIT. ECONÓMICA E HABITACIONAL	.....
4.4. GESTÃO PR. COMÉRCIO E HABITAÇ.	.....
4.5. EQUIPAMENTOS CULTURAIS	.....
4.6. ASSESSORIA DE ARQUITECTURA	.....
4.7. GESTÃO GERAL DO PROJECTO	.....
5. DIR. OPERAÇÕES ADM. E FINANCEIRAS	.....
6. DIR. DE COMUNICAÇÃO E MARKETING	.....
6.1. PRODUÇÃO E MERCHANDISING	.....
6.2. TRÁFEGO DE AGÊNCIA E MEIOS	.....
6.3. MERCADO EXTERNO E APOIOS	.....
7. RELAÇÕES PÚBLICAS	.....
7.1. PROGRAMAÇÃO CULTURAL	.....
7.2. RENOVAÇÃO URBANA	.....
8. OUTRA (INDIQUE QUAL)	.....
.....	

6. Identifique o cargo e descreva sumariamente as funções que exerce na Porto 2001:

Cargo: .....

Funções: .....

7. Especifique o tipo de funções que exerce. São funções:

- De direcção superior (Administração, Comissão Executiva) .....
- De direcção/chefia intermédia (de área/secção) ..... (tem funcionários sob seu comando)
- Técnicas especializadas .....
- Administrativas .....

8. Qual é a designação da categoria profissional que consta no seu contrato com a Porto 2001?

.....

9. Qual é a natureza jurídica da sua relação com a Porto 2001?

- Contrato a termo certo .....
- Contrato de avença .....
- Prestação de serviços (recibo verde) .....
- Outra situação ..... Qual? .....

10. Em que regime de dedicação trabalha na Porto 2001?

- A tempo integral .....
- A tempo parcial .....

11. Qual a duração do seu contrato?

De .....*(mês, ano)* a .....*(mês, ano)*

III - FORMAÇÃO ACADÉMICA E PROFISSIONAL

12. Indique, por favor, qual é o seu nível de instrução:

- Até ao 9º ano (antigo "unificado" ou antigo 5º ano) ..... ⇒ **Passar à P. 14**
- 12º ano (antigo "propedêutico" ou antigo 7º ano) ..... ⇒ **Passar à P. 14**
- Ensino Médio/Superior (Politécnico ou Universitário) ..... ⇒ **Passar à P. 13**

13. No caso de ter concluído ou frequentado o ensino médio ou superior (Politécnico ou Universitário), assinale abaixo os níveis que concluiu ou frequentou. Indique igualmente, por favor, as respectivas áreas de especialidade e o ano em que concluiu ou frequentou pela última vez (caso esteja ainda a frequentar algum nível de formação superior, assinale na última coluna).

Tipo de formação	Designação da área de formação	Ano de conclusão (indique ano)	Último ano de frequência (indique ano)	Está a frequentar (assinale X)
Cursos Médios	1	.....	.....	.....
	2	.....	.....	.....
Bacharelatos	3	.....	.....	.....
	4	.....	.....	.....
Licenciaturas	5	.....	.....	.....
	6	.....	.....	.....
Mestrados	7	.....	.....	.....
	8	.....	.....	.....
Doutoramen-tos	9	.....	.....	.....
	10	.....	.....	.....

14. Possui outros diplomas de formação (obtidos por exemplo em acções de formação profissional, cursos breves ou pós-graduações)?

Não .....

Sim ..... **14.1.** Indique quais (identificando área de especialidade, tipo de acção de formação, instituição e ano em que a obteve):

1. .....
.....
2. .....
.....
3. .....
.....
4. .....
.....
5. .....
.....

IV – PERCURSO E EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

15. Exerce outra actividade profissional em paralelo com a sua actividade na Porto 2001 (ou mantém outra actividade profissional que interrompeu temporariamente durante a sua experiência na Porto 2001, mas que virá a retomar posteriormente)?

a) Não exerce nem mantém, temporariamente interrompida, qualquer outra actividade profissional ..... ⇒ **Passar à P. 17**

b) Exerce simultaneamente outra actividade profissional ..... ⇒ **Passar à P. 16**

c) Mantém outra actividade profissional, embora temporariamente interrompida ..... ⇒ **Passar à P. 16**

16. Caso tenha respondido afirmativamente [b) ou c)] à pergunta anterior, caracterize por favor essa actividade, preenchendo o quadro que se segue.

Actividade profissional complementar actual

1. Cargo/categoria profissional

.....

2. Profissão desempenhada (descrever sucintamente designação e funções)

.....

.....

3. Situação na profissão:

- Trabalhador p/ conta de outrém .....
- Trabalhador p/ conta própria ..... (free-lancer, profissão liberal)
- Patrão, empresário .....
- Outra situação. Qual? .....

4. Nessa profissão, exerce funções de direcção/chefia (tem trabalhadores sob seu comando)?

- Sim .....
- Não .....

5. Em que tipo de instituição exerce essa profissão?

- Empresa privada .....
- Socied. capitais maioritariam. públicos .....
- Organismo/instituto do Estado central .....
- Autarquia .....
- Outro tipo de instituição pública ..... (escola, universidade, museu, etc.)
- Assoc./instit. privada s/ fins lucrativos .....
- Outro tipo de instituição. Qual? .....

.....

6. Localização da instituição (ou sede da actividade, no caso de prof. liberal):

6.1. Concelho: .....

6.2. Distrito: .....

7. Sector principal de actividade da instituição (ou da actividade exercida, no caso de prof. liberal):

- Activid. de comunicação e imprensa ..... (rádio, televisão, imprensa, jornalismo, agências de notícias, media electrónicos)
- Actividades artísticas e do espectáculo ..... (artes cénicas, música, espectáculos, activ. literárias, artes plásticas, cinema, vídeo)
- Actividades de arquitectura .....
- Actividades gráficas e de design ..... (não incluídas nas anteriores)
- Publicidade .....
- Activid. de bibliotecas, arquivos, museus .....
- Educação e ensino .....
- Actividades associativas diversas ..... (não incluídas nas anteriores)
- Administração pública central, regional ..... ou local
- Outra actividade do comércio ou serviços ..... Qual? .....
- Outra actividade dos sector industrial ..... Qual? .....
- Outra actividade do sector primário ..... Qual? .....

8. Duração desta experiência profissional: desde ..... (ano)

17. Pedimos-lhe, agora, que nos caracterize as suas experiências profissionais anteriores, caso as tenha tido. Para cada experiência profissional que teve, preencha por favor, seguindo uma ordem cronológica (da mais recente para as mais antigas), um dos quadros que se seguem.

17.1. Experiência profissional anterior – 1

1. Cargo/categoria profissional

.....

2. Profissão desempenhada (descrever sucintamente designação e funções)

.....

.....

3. Situação na profissão:

- Trabalhador p/ conta de outrém .....
- Trabalhador p/ conta própria .....
(free-lancer, profissão liberal)
- Patrão, empresário .....
- Outra situação. Qual? .....

4. Nessa profissão, exercia funções de direcção/chefia (tinha trabalhadores sob seu comando)?

- Sim .....
- Não .....

5. Em que tipo de instituição exercia essa profissão?

- Empresa privada .....
- Socied. capitais maioritariam. públicos .....
- Organismo/instituto do Estado central .....
- Autarquia .....
- Outro tipo de instituição pública .....
(escola, universidade, museu, etc.)
- Assoc./instit. privada s/ fins lucrativos .....
- Outro tipo de instituição. Qual? .....

.....

6. Localização da instituição
(ou sede da actividade, no caso de prof. liberal):

6.1. Concelho: .....

6.2. Distrito: .....

7. Sector principal de actividade da instituição (ou da actividade exercida, no caso de prof. liberal):

- Activid. de comunicação e imprensa .....
(rádio, televisão, imprensa, jornalismo, agências de notícias, media electrónicos)
- Actividades artísticas e do espectáculo .....
(artes cénicas, música, espectáculos, activ. literárias, artes plásticas, cinema, vídeo)
- Actividades de arquitectura .....
- Actividades gráficas e de design .....
(não incluídas nas anteriores)
- Publicidade .....
- Activid. de bibliotecas, arquivos, museus .....
- Educação e ensino .....
- Actividades associativas diversas .....
(não incluídas nas anteriores)
- Administração pública central, regional .....
ou local
- Outra actividade do comércio ou serviços .....
Qual? .....
- Outra actividade dos sector industrial .....
Qual? .....
- Outra actividade do sector primário .....
Qual? .....

8. Duração desta experiência profissional: de ..... (ano) a ..... (ano)

17.2. Experiência profissional anterior – 2

1. Cargo/categoria profissional

.....

2. Profissão desempenhada (descrever sucintamente designação e funções)

.....

.....

3. Situação na profissão:

- Trabalhador p/ conta de outrém .....
- Trabalhador p/ conta própria .....
(free-lancer, profissão liberal)
- Patrão, empresário .....
- Outra situação. Qual? .....

4. Nessa profissão, exercia funções de direcção/chefia (tinha trabalhadores sob seu comando)?

- Sim .....
- Não .....

5. Em que tipo de instituição exercia essa profissão?

- Empresa privada .....
- Socied. capitais maioritariam. públicos .....
- Organismo/instituto do Estado central .....
- Autarquia .....
- Outro tipo de instituição pública .....
(escola, universidade, museu, etc.)
- Assoc./instit. privada s/ fins lucrativos .....
- Outro tipo de instituição. Qual? .....

.....

6. Localização da instituição
(ou sede da actividade, no caso de prof. liberal):

6.1. Concelho: .....

6.2. Distrito: .....

7. Sector principal de actividade da instituição (ou da actividade exercida, no caso de prof. liberal):

- Activid. de comunicação e imprensa .....
(rádio, televisão, imprensa, jornalismo, agências de notícias, media electrónicos)
- Actividades artísticas e do espectáculo .....
(artes cénicas, música, espectáculos, activ. literárias, artes plásticas, cinema, vídeo)
- Actividades de arquitectura .....
- Actividades gráficas e de design .....
(não incluídas nas anteriores)
- Publicidade .....
- Activid. de bibliotecas, arquivos, museus .....
- Educação e ensino .....
- Actividades associativas diversas .....
(não incluídas nas anteriores)
- Administração pública central, regional .....
ou local
- Outra actividade do comércio ou serviços .....
Qual? .....
- Outra actividade dos sector industrial .....
Qual? .....
- Outra actividade do sector primário .....
Qual? .....

8. Duração desta experiência profissional: de ..... (ano) a ..... (ano)

17.3. Experiência profissional anterior – 3

1. Cargo/categoria profissional

.....

2. Profissão desempenhada (descrever sucintamente designação e funções)

.....

.....

3. Situação na profissão:

- Trabalhador p/ conta de outrém .....
- Trabalhador p/ conta própria ..... (free-lancer, profissão liberal)
- Patrão, empresário .....
- Outra situação. Qual? .....

4. Nessa profissão, exercia funções de direcção/chefia (tinha trabalhadores sob seu comando)?

- Sim .....
- Não .....

5. Em que tipo de instituição exercia essa profissão?

- Empresa privada .....
- Socied. capitais maioritariam. públicos .....
- Organismo/instituto do Estado central .....
- Autarquia .....
- Outro tipo de instituição pública ..... (escola, universidade, museu, etc.)
- Assoc./instit. privada s/ fins lucrativos .....
- Outro tipo de instituição. Qual? .....

.....

6. Localização da instituição (ou sede da actividade, no caso de prof. liberal):

6.1. Concelho: .....

6.2. Distrito: .....

7. Sector principal de actividade da instituição (ou da actividade exercida, no caso de prof. liberal):

- Activid. de comunicação e imprensa ..... (rádio, televisão, imprensa, jornalismo, agências de notícias, media electrónicos)
- Actividades artísticas e do espectáculo ..... (artes cénicas, música, espectáculos, activ. literárias, artes plásticas, cinema, vídeo)
- Actividades de arquitectura .....
- Actividades gráficas e de design ..... (não incluídas nas anteriores)
- Publicidade .....
- Activid. de bibliotecas, arquivos, museus .....
- Educação e ensino .....
- Actividades associativas diversas ..... (não incluídas nas anteriores)
- Administração pública central, regional ..... ou local
- Outra actividade do comércio ou serviços ..... Qual? .....
- Outra actividade dos sector industrial ..... Qual? .....
- Outra actividade do sector primário ..... Qual? .....

8. Duração desta experiência profissional: de ..... (ano) a ..... (ano)

18. Pedimos-lhe, finalmente, que nos refira outras experiências ou colaborações que tenha tido noutros eventos culturais (festivais de arte, feiras ou certames artístico-culturais, representações culturais portuguesas no estrangeiro, Lisboa'94, Expo'98, etc.).
Para cada uma dessas experiências, para lá da identificação do evento, refira por favor a sua data, localização e as funções que desempenhou. Caso estas experiências ultrapassem as seis, refira apenas as seis que considera mais relevantes para a sua carreira profissional.

1. .....
.....
.....
2. .....
.....
.....
3. .....
.....
.....
4. .....
.....
.....
5. .....
.....
.....
6. .....
.....
.....

Agradecemos muito a sua colaboração no preenchimento deste questionário.
Poderá deixar as suas observações nas linhas que se seguem.
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Anexo 3.2

Actores institucionais identificados na base de imprensa 'Porto 2001'

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Enquadramento normativo e política do evento	Casa da Música	1
	CM Porto	1
	Soc. Roterdão 2001	1
	STCP	1
	Universidade Sénior da Foz	1
Estrutura organizacional	Associação Portuguesa de Programadores Culturais	1
	CM Porto	6
	Com. Parlamentar Acomp. da Assembl. República	5
	Junta Metropolitana do Porto	1
	Ministério da Cultura	3
Parcerias e serviços externos	AEP	1
	Alcaide Santiago de Compostela	1
	APDC	1
	BCP	1
	Bienal da Prata	2
	Casa da Animação	2
	Centro Português de Fotografia	2
	CGD	1
	Cinemateca	1
	CM Gaia	1
	CM Porto	10
	Cooperativa Árvore	1
	Culturporto	1
	DGOTDU	1
	EN	1
	ESMAE	2
	Faculdade de Arquitectura do Porto	1
	Faculdade de Belas Artes do Porto	1
	Fantasporto	1
	Federação Internacional de Arquivos de Filmes	1
	FNAC	1
	Fundação de Serralves	1
	Fundação Júlio Resende	1
	Grupo Lusomundo	2
	ICEP	1
	IEFP	1
	Instituto de Financiamento e Apoio ao Turismo	1
	Instituto do Vinho do Porto	1
	JN	1
	Junta Metropolitana do Porto	1
	Ministério da Ciência e Tecnologia	1
	Ministério da Cultura	1
	Ministério da Economia	1

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Parcerias e serviços externos	Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território	1
	Ministério do Planeamento	1
	Ministério do Trabalho e Solidariedade	1
	Ministério dos Negócios Estrangeiros	1
	Museu Nacional Soares dos Reis	1
	Parque Expo 98	1
	Portgás	1
	Porto Senior	1
	Portugal Telecom	2
	RAR	1
	RTP	2
	Secretaria de Estado do Comércio	1
	Secretaria de Estado do Trabalho e Formação	1
	Secretaria de Estado do Turismo	1
	Sindicato dos Trabalhadores da Construção do Norte	1
	SMAS-Porto	1
	Soc. Roterdão 2001	2
	Sonae	1
	Sonae Imobiliária	1
	STCP	2
	TV Cabo	1
	UNICER	1
	Universidade do Porto	1
Promoção	AICART	1
	Associação de Moradores da Zona das Fontainhas	1
	Ass. Fam. e Amigos dos Militares Dest. para Balcãs	1
	Associação Luso-Africana Ponto nos Is	1
	Associação Olho Vivo	1
	Auditório Nacional Carlos Alberto	1
	Casa da Música	1
	Centro Juvenil Campanhã	1
	Centro Português de Fotografia	2
	Clube Via Norte	1
	CM Gaia	1
	CM Matosinhos	1
	CM Porto	9
	CM Vila Franca de Xira	1
	CTT	1
	DREN	1
	Editora "101 Noites"	1
	Embaixada da Hungria	1
	Embaixada de Portugal em Londres	1
	Eurosondagem	1
	Fundação Calouste Gulbenkian	1
	Fundação de Serralves	1
	ICEP	2
	Imprensa Nacional Casa da Moeda	1

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Promoção	Instituto Orff	1
	JN	3
	Jornal Universitário do Porto	1
	Ministério da Comunidade Flamenga	1
	Ministério da Cultura	1
	Município de Roterdão	1
	Projecto do Globo Turístico	1
	RAR	1
	Região Militar Norte	1
	RTP	1
	SIC	1
	Sindicato dos Trabalhadores da Construção do Norte	1
	Soc. Roterdão 2001	2
	Sociedade de Turismo de Santiago	1
	TAP	1
	Teatro Nacional de São João	1
	Teatro Só	1
	Televisão da Jordânia	1
	TSF	2
	TVI	1
	UNICER	1
Programação	110W	1
	Academia Contemporânea do Espectáculo	3
	AEP	31
	AICART	3
	Aliança Artesanal	1
	ANTROP	1
	APEL	4
	Associação Comercial do Porto	3
	Associação Cultural In Si(S)tu	2
	Ass. de Estud. da Fac. de Arquitectura do Porto	1
	Associação de Moradores da Zona das Fontainhas	1
	Ass. Fam. e Amigos dos Militares Dest. para Balcãs	1
	Associação Garagem	4
	Associação O Regresso das Caravelas	1
	Associação p/ o Festival Internacional de Marionetas	2
	Associação Portuguesa de Imagem	1
	Associação Portuguesa de Management	2
	Associação Social e Cultural de S. Nicolau	1
	Auditório Nacional Carlos Alberto	6
	Balleteatro	1
	Banco de Portugal	1
	BIAL	1
	Campo das Letras	2
	Casa da Animação	9
	Casa da Música	5
	Casa Museu Abel Salazar	1

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Programação	CCB	4
	Centre du Patrimoine Maroco-Lusitanien	1
	Centre National de Recherche Scientifique	1
	Centro Arte Contemporânea Witte de With	3
	Centro Cultural Português de Mindelo	1
	Centro de Património Luso-Marroquino	1
	Centro de Cultura Urbana Contemporânea	1
	Centro de Emprego de Matosinhos	1
	Centro de Estudos de Música Barroca	1
	Centro Dramático Galego	1
	Centro para a Cultura e Artes Visuais de Itália	1
	Centro Português de Fotografia	1
	Centro Regional de Sangue do Porto	1
	Centro Regional do Porto da Universidade Católica	1
	Centro Social e Paroquial de S. Nicolau	1
	Centro Transdisciplinar de Estudos da Consciência	4
	Cineclube do Porto	1
	Cinema Novo	2
	Cinemateca Portuguesa	2
	Círculo de Amigos de Agostinho da Silva	1
	Club de Tango do Porto	1
	Clube Português de Automóveis Antigos	1
	CM Porto	25
	Coelima	1
	Coliseu do Porto	3
	Comissão Nacional Euro 2004	1
	Companhia de Dança Roc in Lichen	2
	Companhia de Teatro de Braga	1
	Companhia Les Ballets de la B	1
	Companhia O Olho	1
	Companhia Paulo Ribeiro	1
	Companhia RE.AL	1
	Companhia Victoria	1
	Confraria Lusa Brasileira	1
	Contexto Editora	1
	Coop. de Artesanato do Minho Aliança Artesanal	1
	Cruz Vermelha (delegação do Porto)	1
	Cruzada de Bem Fazer Campanhã	1
	Culturporto	22
	Departamento de Arquivos da CM Porto	1
	Departamento de Museus e Património Cultural	1
	Departamento de Psicologia da Univ. do Minho	1
	Dramat	2
	DREN	1
	Echos Produções	1
	Editora Assírio e Alvim	1
	Editora Civilização	1

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Programação	Embaixada Italiana em Portugal	1
	ESAP	1
	Escola de Dança Ginasiano	1
	Escola E B 2/3 do Viso	1
	Escola Superior de Arte e Design	2
	ESMAE	5
	Espaço T	4
	Eu Japan Fest Committee	1
	European Film Academy	1
	Fábrica de Movimentos	5
	Faculdade de Arquitectura do Porto	2
	Faculdade de Belas Artes do Porto	2
	Faculdade de Letras do Porto	2
	Fantasporto	3
	FEDER	1
	Fed. das Associações Juvenis do Distrito do Porto	1
	Federação Internacional de Arquivos de Filmes	1
	Festeixo	1
	Festival della Riviera	1
	FITEI	1
	Fundação Belmiro de Azevedo	1
	Fundação Calouste Gulbenkian	1
	Fundação de Serralves	11
	Fundação Elídio Pinho	1
	Galeria Antiks-Design	1
	Grupo de Estudos de História de Viticultura Duriense	1
	Grupo Folclórico da Freguesia de Lordelo do Ouro	1
	ICAM	1
	IEFP	1
	Instituto de Biologia Molecular e Celular	1
	Instituto de História de Arte da FLUP	1
	Instituto de Sociologia da FLUP	1
	Instituto Orff	5
	Instituto Português da Juventude	2
	Instituto Português de Oncologia do Porto	1
	Instituto Superior de Assistentes e Intérpretes	1
	IPATIMUP	4
	IPPAR	1
	Irmandade da N. Senhora da Lapa	1
	JN	4
	Jornal Expresso	1
	Junta de Freguesia da Campanhã	1
	Junta de Freguesia da Foz do Douro	1
	Le Monde Diplomatique	1
	Liga de Profilaxia do Alcoolismo e Toxicomanias	1
	Madragoa Filmes	1
	Meta Mortem Fase	1

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Programação	Ministério da Cultura	7
	Mundo da Canção	2
	Município de Roterdão	1
	Museo Intern. delle Marionette Antonio Pasqualino	1
	Museu de Haia	1
	Museu do Carro Eléctrico	1
	Museu Municipal de Amadeo Souza Cardoso	1
	Museu Nacional Soares dos Reis	1
	Música no Coração	1
	National Film Board of Canada	1
	NetPeople	1
	Núcleo de Criação Teatral do ESMAE	1
	Núcleo Etnografia e Folclore da Academia do Porto	1
	Núcleo de Experimentação Coreográfica	1
	Odisseia	1
	Orfeão da Foz	1
	Orquestra Nacional do Porto	2
	Palácio da Bolsa	1
	Pararede	1
	Paróquia de S. Nicolau	1
	Plataforma de Dança Italiana	1
	PME Capital	1
	Porto Editora	2
	Porto Sénior	1
	Porto&ventos	2
	Produtora Olho	2
	Produtora Pulso	1
	Produtora Zen	1
	Programa Operacional da Região Norte	1
	Projecto Renovar Paranhos	1
	PSD	1
	Quasi Edições	1
	Rancho Folclórico do Porto	1
	RAR	1
	Realizar - Eventos Especiais	2
	Rede Europeia Serv. Educ. dos Teatros de Ópera	1
	Revista Prototypo	1
	Romaeuropa	1
	RTP	2
	Seiva Trupe	1
	Sentidos Grátis	1
	Sete Pés	10
	SIC	1
	Soc. Roterdão 2001	19
	STCP	2
	Swatch	1
	Teatro Art'Imagem	7

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Programação	Teatro Assédio	2
	Teatro Bruto	1
	Teatro da Garagem	1
	Teatro de Marionetas do Porto	1
	Teatro do Ferro	2
	Teatro do Noroeste	1
	Teatro Helena Sá e Costa	1
	Teatro Nacional de São João	16
	Teatro o Bando	1
	Teatro Rivoli	2
	Théatre de L'Arc-en-Terre	1
	TVI	1
	União dos Editores Portugueses	2
	UNICER	1
	Universidade Católica Portuguesa	1
	Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro	1
	Universidade do Autodidacta e da Terceira Idade	1
	Universidade do Porto	1
	Universidade Fernando Pessoa	2
	Universidade Sénior da Foz	1
	Vau Produções	1
Equipamentos	AEP	1
	Associação Amigos do Coliseu	3
	Centro Português de Fotografia	3
	CM Espinho	1
	CM Maia	1
	CM Porto	4
	Coliseu do Porto	1
	Comporto	1
	ESMAE	1
	Instituto Politécnico do Porto	1
	Instituto Português de Museus	2
	IPAE	3
	Ministério da Cultura	3
	Museu Nacional Soares dos Reis	2
	Orquestra Nacional do Porto	1
	Reséau Varése	1
Reabilitação Urbana	ANTROP	1
	Archeo'estudos	1
	Arquivo Histórico do Porto	1
	Associação Campo Aberto	1
	Associação Comercial do Porto	39
	Associação Cultural do Porto	1
	Associação de Deficientes	1
	Associação de Moradores das Fontaínhas	1
	Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal	1
	Associação Ecologista Fapas	1

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Reabilitação Urbana	Associação Olho Vivo	1
	Associação Portuguesa de Direito de Consumo	1
	Associação Terrazul	1
	BE	3
	Casa da Animação	1
	CDS/PP	2
	CDU	4
	CM Gaia	2
	CM Matosinhos	2
	CM Porto	118
	Comissão de Comerciantes da Zona dos Clérigos	1
	Comissão de Rua de Santo Ildefonso	1
	Cons. Contacto, Monte & Monte, C. Gabriel Couto	1
	Consórcio Ecop, Imoloc, Cofina	7
	Construtora do Tâmega	2
	CRUARB	3
	Empresa Alberto Couto Alves	1
	EN	1
	Faculdade de Engenharia do Porto	1
	Fundo de Turismo	1
	Gabinete de Arqueologia Urbana do Porto	2
	Gabinete do Parque da Cidade	1
	Imoloc	1
	Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre de Tombo	1
	IPPAR	1
	JSD	2
	Junta de Freguesia das Fontaínhas	1
	Junta de Freguesia de Nevogilde	6
	Metro do Porto, SA	2
	Ministério da Cultura	8
	Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território	3
	Ministério do Planeamento	3
	Movimento Cívico pelo Parque da Cidade	9
	Neves & Pascaud	3
	Ordem dos Arquitectos	1
	Pauta - Arquitectos Associados, LDA	1
	PCP	1
	Portgás	1
	Portugal Telecom	1
	PS	9
	PSD	9
	Secr. de Estado da Indústria, Comércio e Serviços	7
	Secr. de Estado das Pequenas e Médias Empresas	1
	Sindicato dos Trabalhadores da Construção do Norte	1
	SMAS Porto	1
	Sopol	1
	SPEL	2

Sub-tema de class. dos registos	Actores institucionais	Nº de registos
Reabilitação Urbana	STCP	2
	Tintas Cin	1
	TV Cabo	1
	UIHSNP	1
	União Ass. Hotelaria e Restauração do Norte	1
	UNIHSNOR	6
	URBE- Núcleos Urbanos de Pesquisa e Intervenção	2
Outros	PS	1
Total		**894**

Anexo 3.3

Espaços referenciados na base de imprensa 'Porto 2001', onde ocorreram iniciativas ligadas à CEC (programação cultural, acções de promoção, cerimónias oficiais)

Espaços	Concelho	Nº de registos
AICART	Porto	1
Alfândega	Porto	9
Aniki-Bóbó	Porto	1
Antiga Sede da Caixa Geral de Depósitos	Porto	1
Armazém nº 8	Porto	1
Armazéns da Real Companhia Velha	V. N. Gaia	1
Arquivo Distrital do Porto	Porto	1
Arrábida Shopping	Porto	1
Associação Cultural Os Filhos de Lumière	Porto	1
Ateneu Comercial do Porto	Porto	2
Auditório Municipal de V. Conde	Vila Conde	2
Auditório Musical de Miragaia	Porto	1
Auditório Nacional Carlos Alberto	Porto	1
Balletaeatro	Porto	9
Bar 31	Porto	1
Bar Maus Hábitos	Porto	2
Barco atracado no Cais da Rua do Ouro	Porto	1
Biblioteca Almeida Garrett	Porto	53
Cadeia da Relação/ Centro Português de Fotografia	Porto	5
Cadeia de Paços Ferreira	Paços Ferreira	1
Café Âncora d'Ouro - Piolho	Porto	2
Café Avis	Porto	1
Café Cenáculo	Porto	1
Café Ceuta	Porto	1
Café Literário da Feira do Livro do Porto	Porto	1
Café Majestic	Porto	1
Caixa Geral de Depósitos	Porto	1
Casa da Cultura de Paranhos	Porto	1
Casa das Artes	Porto	11
Casa do Infante	Porto	4
Casa Museu Guerra Junqueiro	Porto	2
Casa Oficina António Carneiro	Porto	1
Casa Tait	Porto	2
CCB	Lisboa	2
Central Eléctrica do Freixo	Marco Canaveses	2
Centro Comercial Colombo	Lisboa	1
Centro Cultural de Aveiro	Aveiro	1
Centro Cultural Português/Instituto Camões	Vigo	1
Centro Multimeios de Espinho	Espinho	1
Centro Regional de Artes Tradicionais	Porto	1
Cine Teatro S. Pedro	Espinho	1

Espaços	Concelho	Nº de registos
Cinema Batalha	Porto	1
Cinema Trindade	Porto	1
CM Porto	Porto	2
Colégio de Santo António	Porto	1
Coliseu de Lisboa	Lisboa	1
Coliseu do Porto	Porto	28
Convento de S. Bento da Vitória	Porto	7
Cooperativa Árvore	Porto	8
Discoteca Indústria	Porto	1
Edifício 4.0	Porto	1
ESAP	Porto	1
Escola E B 2, 3	Porto	1
Escola Fernanda Canossa	Porto	1
Escola Profissional -Centro Juvenil de Campanhã	Porto	1
Escola Secundária Soares dos Reis	Porto	4
ESMAE	Porto	3
Espaço 2001	Porto	11
Espaço Odisseia Media Lounge	Porto	1
Espaço Tzero.com.palco	Porto	1
Espaço público aberto (ruas, praças, parques, etc.)	Porto	54
Estabelecimento prisional de Custóias	Matosinhos	1
Estúdio Latino	Porto	1
Estúdio Zero	Porto	1
Europarque	Sta. Maria Feira	32
Exponor	Porto	1
Faculdade de Arquitectura do Porto	Porto	1
FNAC de Santa Catarina	Porto	2
FNAC do Norte Shopping	Matosinhos	1
Fórum Cultural de Ermesinde	Porto	1
Fórum da Maia	Maia	1
Fundação Cupertino de Miranda	Porto	7
Fundação de Serralves	Porto	67
Galeria da Restauração	Porto	1
Galeria Imagolucis	Porto	1
Galeria Liesbeth	Roterdão	1
Hard Club	V. N. Gaia	4
Hospital de Santo António	Porto	2
Hospital do Conde Ferreira	Porto	2
Hotel Méridien	Porto	2
Igreja de N. Senhora da Conceição	Porto	1
Igreja de S. Francisco	Porto	1
Igreja de S. João da Foz	Porto	2
Igreja dos Grilos	Porto	4
Igreja Românica de Cedofeita	Porto	1
Instituto de Biologia Molecular e Celular	Porto	1
IPATIMUT	Porto	1
Irmandade da Nossa Senhora da Lapa	Porto	1

Espaços	Concelho	Nº de registos
Livraria Lello	Porto	1
Lugar do Desenho	Porto	1
Mercado Ferreira Borges	Porto	7
Museu do Carro Eléctrico	Porto	1
Museu Kunsthal	Roterdão	1
Museu Nacional da Imprensa	Porto	3
Museu Nacional Soares dos Reis	Porto	5
Museu Romântico	Porto	1
Nave Municipal de Espinho	Espinho	1
Palácio de Congressos de Castela e Leão	Salamanca	1
Palácio da Bolsa	Porto	8
Palácio de Cristal / Pavilhão Rosa Mota	Porto	30
Palácio de Vilar d'Allen	Porto	3
Parque das Nações	Lisboa	2
Pavilhão Acácio Lello	Porto	1
Pavilhão das Buganvílias	Porto	2
Planetário do Porto	Porto	2
Quartel da Arca d'Água	Porto	1
Quartel do Bom Pastor	Porto	1
Restaurante Cafeína	Porto	2
Salão Foz	Lisboa	1
Schouwburg Theatre	Roterdão	1
Sé do Porto	Porto	7
Seminário de Vilar	Porto	1
Silo Espaço Cultural/ Norteshopping	Matosinhos	3
Soc. Euterpe Alhandrense	V. Franca Xira	1
Teatro do Campo Alegre	Porto	29
Teatro Helena Sá e Costa	Porto	21
Teatro Latino	Porto	4
Teatro Nacional de S. Carlos	Lisboa	1
Teatro Nacional de S. João	Porto	17
Teatro Rivoli	Porto	95
Teatro Sá da Bandeira	Porto	12
Teatro Viriato	Viseu	1
Universidade Católica Portuguesa	Porto	1
Universidade do Autodidacta e da Terceira Idade	Porto	1
Universidade Fernando Pessoa	Porto	5
Universidade Lusíada	Porto	1
Total		**680**

4 A REINVENÇÃO DA CIDADE

AS INTERVENÇÕES URBANÍSTICAS E CULTURAIS NOS *CENTROS HISTÓRICOS* E O *PATRIMÓNIO* COMO RECURSO DE PROMOÇÃO URBANA

Introdução

Este Capítulo pretende dar conta da situação actual, em vários domínios, dos núcleos urbanos antigos. Nele se procuram igualmente referenciar os desafios presentes que se colocam aos chamados *centros históricos* do nosso país, em geral, e de algumas cidades, em particular. A abordagem do objecto foca um espectro relativamente amplo, estendendo-se da análise da retórica que traz os *centros históricos* para os palcos mediáticos até aos programas e mecanismos legais e financeiros que estruturam as intervenções nos *centros históricos*, sem deixar de analisar as especificidades e os efeitos dessas intervenções. Neste vasto ângulo de focalização confere-se uma atenção particular às problemáticas relacionadas com as orientações estratégicas e as políticas que motivam as intervenções nos *centros históricos*, às operações de reabilitação e de requalificação urbana e às acções de animação que aí ocorrem.

Os discursos patrimonialistas e as referências a patrimónios culturais e históricos das cidades serão também alvo da atenção deste Capítulo. Em particular, é conferido interesse especial ao património português classificado pela UNESCO como Património Mundial da Humanidade, em termos dos processos de candidatura e de classificação.

O Capítulo baseia-se fundamentalmente na análise dos registos da base 'Património' que integra o Observatório de Imprensa desenvolvido no âmbito

deste projecto. A recolha e o tratamento de notícias de imprensa nacional, realizada no âmbito do Observatório, foi completada por uma pesquisa de monografias históricas, pela realização de entrevistas a residentes e técnicos, pela consulta documental em gabinetes locais de intervenção nos *centros históricos* e por uma recolha de dados estatísticos sobre os *centros históricos* de três cidades: Coimbra, Guimarães e Porto.

Depois de explicitarmos os objectivos da base de dados 'Património', onde foram registadas as notícias de imprensa recolhidas para o período de Janeiro de 2000 a Junho de 2002, caracterizamos, num segundo ponto, a estratégia metodológica e as fontes de informação usadas na análise que efectuámos sobre *centros históricos*. Seguidamente (ponto 4.1), procedemos a uma descrição sucinta da base de dados. Este instrumento permite-nos realizar dois tipos de análise. Uma análise, mais breve, de natureza quantitativa e outra, mais desenvolvida, de teor qualitativo.

No ponto 4.2 apresentamos alguns dados de natureza quantitativa. Com eles procuramos, em função dos objectivos da base de dados referidos no ponto 4.1, fornecer uma panorâmica geral sobre a variação de registos pelos temas e pelos sub-temas definidos no plano de tratamento das notícias e, deste modo, abrir algumas pistas de análise. Estes dados, que, no tratamento aqui efectuado, apenas se reportam aos registos do ano de 2000, permitem ainda identificar os tipos dominantes de operadores que actuam nos *centros históricos*.

A análise qualitativa (pontos 4.3. a 4.10) aborda oito questões principais que, no *corpus* das notícias recolhidas, adquirem uma centralidade inusitada. Essas questões remetem para a função e o estatuto que os *centros históricos* preenchem actualmente no contexto citadino; para os instrumentos de intervenção que estão a contribuir para a transformação dos *centros históricos*; para a relação entre *centros históricos* e espaços públicos; para a relevância que a segurança e a salubridade adquirem nos processos de intervenção e de higienização dos *centros históricos*; para o papel das tradições e das festividades num contexto de animação crescente em que os *centros históricos*

funcionam como palco; para o papel central que os mesmos ocupam no domínio simbólico e emblemático que enforma as acções de *marketing* e as ideologias urbanas da moda; para os conflitos e as polémicas que decorrem das intervenções em curso nos *centros históricos*; e, finalmente, para a retórica patrimonial e os excessos discursivos que pautam as intervenções nos *centros históricos*.

4.1 | A base de dados 'Património': objectivos, metodologias e fontes

O objectivo primário perseguido através da elaboração da base de dados 'Património' é obter informação em periódicos portugueses de circulação nacional e local sobre as temáticas abordadas nesta linha de investigação do projecto. As notícias foram ordenadas por temas: *centros históricos*, *património mundial* e *património cultural*. As razões que motivaram a escolha dos dois últimos temas prendem-se com o facto de as transformações em curso nos *centros históricos* se fazerem acompanhar de uma retórica patrimonial recorrente. Além disso, a figura de património mundial da UNESCO tornou-se um *leitmotiv* quase incontornável das políticas de intervenção nos *centros históricos*.

Cientes de que ao alargarmos a pesquisa às designações de *património cultural* e de *património mundial* estaríamos a multiplicar significativamente o número de notícias recolhidas, tomámos esta opção por fazermos assentar a nossa pesquisa na hipótese que postula que em larga medida os chamados *centros históricos* estão na origem do aparecimento de um novo mundo alegórico urbano fortemente caracterizado pelo exacerbamento da retórica patrimonial. Referenciar e caracterizar as principais dinâmicas que marcam a transformação em curso dos *centros históricos*, identificar as ideologias e os modelos urbanos que estão na moda, proceder à caracterização do novo estatuto emergente nos núcleos antigos no contexto citadino e referenciar os operadores individuais e institucionais constituem outros objectivos da elaboração da base de dados 'Património'.

Como dissemos na Introdução, a base de dados 'Património', incluída no Observatório de Imprensa,[1] é um entre vários instrumentos a que recorremos para analisar as transformações que estão a acontecer nos *centros históricos* das nossas cidades. A este instrumento há que acrescentar a realização de entrevistas estruturadas a agentes institucionais, a consulta de documentação variada em gabinetes locais especializados em intervenções nos *centros históricos*, a realização de histórias de vida de moradores das três cidades tomadas como estudos de caso (Coimbra, Guimarães e Porto), a recolha de informação divulgada pelas entidades que, nos diferentes domínios, actuam nos *centros históricos* e a análise, em cada uma destas três cidades, de 15 monografias locais e de jornais locais para os anos de 1961, 1971, 1981, 1991, 2001 e 2002. Com estas metodologias complementares pretendemos ultrapassar as limitações analíticas inerentes a uma abordagem demasiado dependente do curto prazo e excessivamente centrada em fontes jornalísticas, tantas vezes superficiais e povoadas de lugares comuns.

Como indicado no Capítulo 1, as fontes que permitiram a recolha das notícias incluídas na base de dados 'Património' foram o *Jornal de Notícias (JN)* e o *Público*. Os jornais locais consultados através de pesquisa sistemática nas três cidades analisadas com maior detalhe, e que aqui são marginalmente utilizados como fontes no âmbito da análise qualitativa, foram o *Diário de Coimbra*, O *Povo de Guimarães* e o *Comércio do Porto*.

4.2 | Resultados quantitativos

A base de dados onde foram armazenadas as notícias, designada 'Património' no contexto do Observatório de Imprensa inerente ao projecto a que este relatório se reporta, engloba informação acerca dos *centros históricos* portugueses, informações relativas ao património cultural, aos espaços considerados património mundial existentes no país, e também sobre o programa Polis. Contudo, a análise do *corpus* de notícias relativas ao programa Polis não é efectuada neste Capítulo.

[1] Sobre a construção do Observatório de Imprensa ver Capítulo 1.

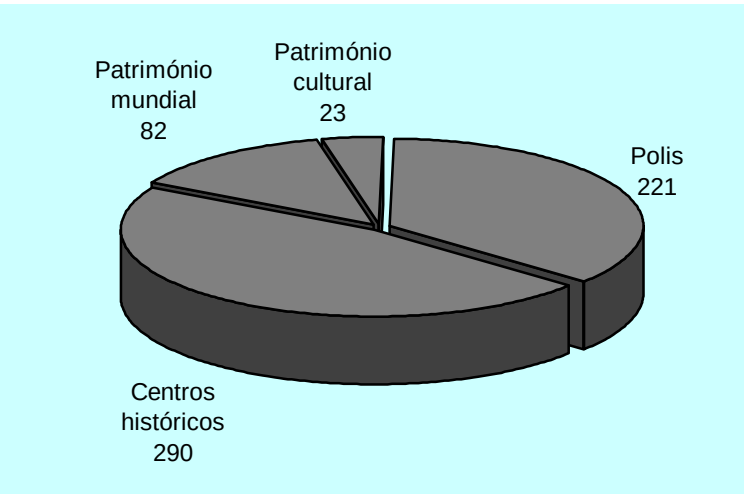
Apresentam-se, de seguida, alguns dos resultados obtidos após o tratamento quantitativo dos dados inseridos na base de dados 'Património'.

Variação do número de registos por tema

O número de registos por tema dá-nos, desde logo, uma ideia clara sobre as temáticas que suscitaram maior interesse na imprensa portuguesa ao longo do ano de 2000.

O tema, entre os 4 retidos, que, no ano de 2000, mereceu maior atenção por parte dos periódicos seleccionados, e que se evidenciou, claramente, pelo maior número de notícias pesquisadas, foi aquele que dá conta de acontecimentos diversos ocorridos nos *centros históricos*. Na verdade, o tema *Centros históricos* abarca 290 das 616 notícias, o que corresponde a 47% dos registos inseridos na base de dados 'Património' (Gráfico 4.1). As questões especificamente associadas ao património (*Património mundial* e *Património cultural*) surgem com menos frequência na imprensa nacional, representando apenas, respectivamente, 13% e 4% do total de registos inseridos no conjunto dos dois temas (105 registos). O tema referente ao programa Polis reuniu 221 registos, o que corresponde a 36% do total das notícias pesquisadas nos dois periódicos.

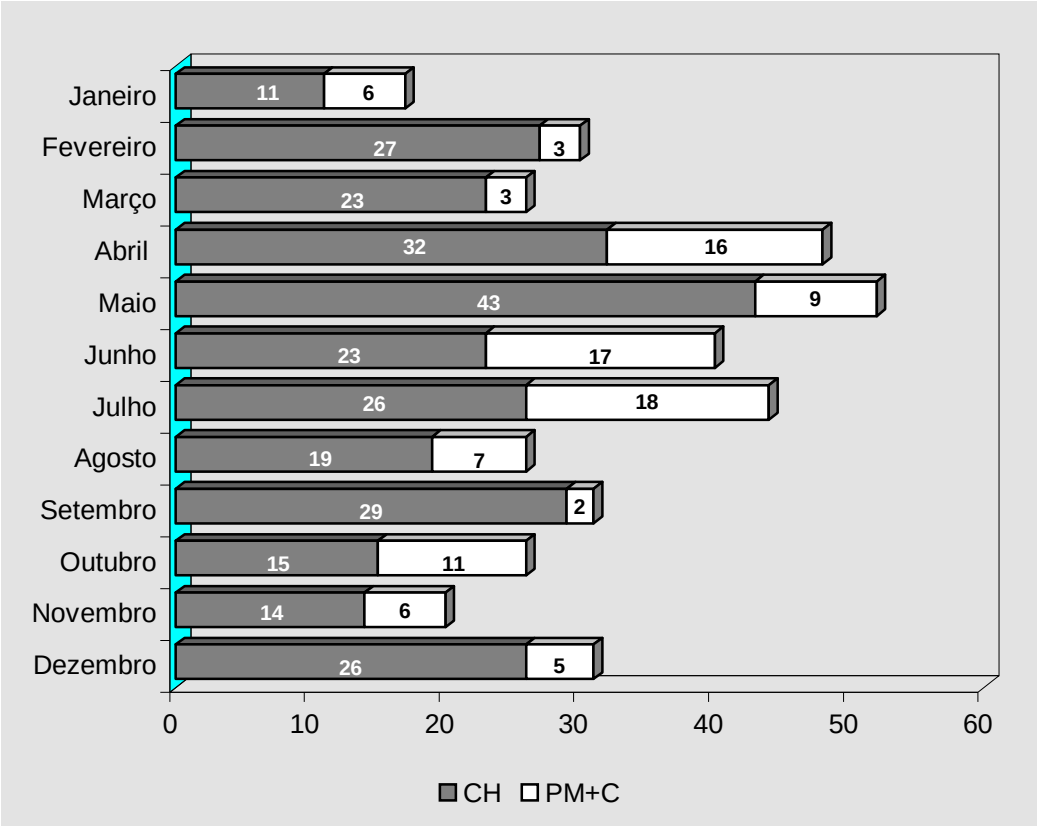
Gráfico 4.1
Variação de registos por 'Tema'



Variação de registos ao longo do ano de 2000

A observação da variação de registos ao longo de 2000 (Gráfico 4.2) aponta para a presença recorrente quer do tema *Centros históricos*, quer do tema *Património* (*Património cultural* e *Património mundial*), embora o primeiro alcance valores sempre superiores aos do segundo.

Gráfico 4.2
Variação de registos ao longo do ano



Se retivermos o tema *Centros históricos*, verificamos que alguns meses se destacam pelo elevado número de registos, nomeadamente os meses de Abril, Maio, Julho, Setembro e Dezembro. Estes meses correspondem supostamente às épocas do ano em que os *centros históricos* adquirem maior dinamismo, quer pelo adensamento dos fluxos turísticos (a partir de Abril-Maio), quer pela animação que neles ocorre (Julho-Setembro), quer ainda pela sua importância enquanto zonas comerciais e lúdicas que explica, em boa parte, o elevado número de registos em Dezembro.

Para além destas explicações de carácter geral, há ocorrências que, pontualmente, justificam um certo inflacionamento da abordagem do tema na imprensa. Isto significa que acontecimentos pontuais ou imprevistos que possam ocorrer num *centro histórico* num determinado mês ou ano, como, por exemplo, a realização de eleições autárquicas, são susceptíveis de causar algumas alterações nas tendências identificadas no parágrafo anterior. A corroborar esta tendência, e a tese aqui defendida de que os centros históricos são um elemento incontornável de uma nova sintaxe do espaço urbano assente numa retórica política omnipresente, verificamos que o ano de 2001 e o primeiro semestre de 2002 são, relativamente a 2000, particularmente produtivos em termos de produção de notícias sobre *centros históricos*. Recordemos, de modo a sustentar este argumento que em Dezembro de 2001 ocorreram eleições autárquicas.

Maio é o mês em que mais atenção se deu às várias questões relativas aos *centros históricos*. A polémica e a discussão geradas à volta da mudança do Mercado Municipal de Guimarães para a zona de Lameiras, que envolve comerciantes, autarquia e associações foram um dos muitos assuntos focados neste mês. As iniciativas de animação cultural que envolvem a recriação de tradições, tal como aconteceu em Braga com o 'Encontro Internacional de Gigantones e Cabeçudos', de Mercados e Feiras antigas, como aconteceu, por exemplo, em Oliveira de Azeméis, também contribuíram para o aumento de registos neste mês. Na panóplia de questões retratadas inclui-se também o anúncio do alargamento do programa 'Aldeias Históricas', lançado em 1995, a outras zonas do país.

Julho viu o número de registos aumentar graças às comemorações dos 25 anos de existência do CRUARB – Comissariado para a Renovação Urbana da Área da Ribeira Barredo, enquanto que em Dezembro foram, particularmente, as consequências do mau tempo para os *centros históricos* que impulsionaram o número de registos. Em Setembro e Abril, não há um assunto predominante que influencie os valores apresentados, embora ressaltem a iniciativa 'dia sem carros', em Setembro, e as polémicas que rodearam o bairro do Aleixo no Porto, em Abril.

Embora sejam alvo de menor atenção por parte dos periódicos seleccionados, as questões ligadas aos patrimónios, especialmente à classificação de certos locais do país como Património Mundial, são objecto de análise acentuada nos meses de Abril, Maio, Junho, Julho e Outubro. Em Abril destaca-se a preparação da candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial, apresentada posteriormente à entidade responsável pela apreciação da candidatura em 28 de Junho. A questão continuou a ser foco de atenção em Maio, aquando da apresentação pública do projecto. Nesse mesmo mês evidenciou-se a aprovação por parte da Comissão Nacional da UNESCO da candidatura da vila de Marvão, já apresentada em Fevereiro, e testemunhou-se o início do processo de candidatura de Sagres ao mesmo estatuto.

A candidatura do Alto Douro Vinhateiro, continua a marcar os periódicos em Julho, mas a questão que domina é a retirada da candidatura do *centro histórico* de Santarém das propostas a serem submetidas ao Comité do Património Mundial no final desse ano. Na proposta portuguesa de candidatura, de que se excluiu a cidade escalabitana, foi também incluído o *centro histórico* de Guimarães, que foi entregue dentro do prazo previsto, ou seja, até 1 de Julho de 2000.

Santarém volta a ser alvo de atenção em Outubro, quando a polémica sobre a desistência da candidatura a Património Mundial se reacende. Este mês é marcado por outra polémica envolvendo o estatuto de Património Mundial, desta feita no que se refere a Sintra. Uma equipa de peritos da UNESCO visitou esta cidade durante o mês para avaliar a situação desta zona inscrita na lista do património mundial, na sequência de diversas queixas enviadas ao comité do Património Mundial, a denunciar vários tipos de ameaças sobre a zona classificada (Peixoto, 2002a).

Variação de registos por sub-tema

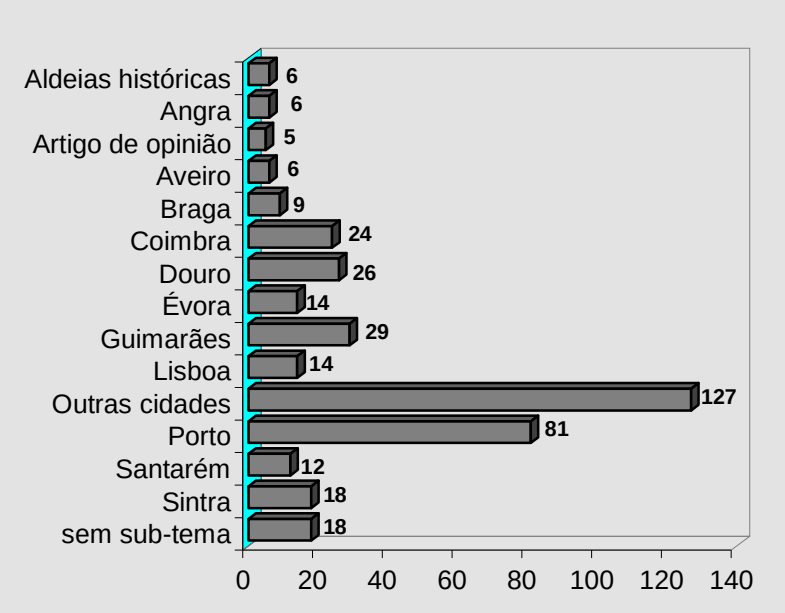
Na base de dados, fizemos com que os sub-temas correspondessem, *grosso modo*, às cidades que pretendemos analisar com mais detalhe. Assim, os sub-temas retidos são: *Angra do Heroísmo*; *Aveiro*; *Aldeias históricas*; *Braga*; *Coimbra*; *Douro*; *Évora*; *Guimarães*; *Lisboa*; *Porto*; *Santarém*; *Sintra;* e, por fim,

a categoria residual *Outras cidades*. A selecção destas "cidades" deve-se ao facto de nelas termos previamente registado, através de uma amostragem de cerca de uma centena de notícias, a ocorrência de casos exemplares cujo acompanhamento pretendíamos garantir.

Não nos causa qualquer estranheza o facto de, quando analisamos o Gráfico 4.3, o valor que sobressai imediatamente ser o valor relativo a *Outras cidades*, categoria preenchida por registos que relatam acontecimentos nos *centros históricos* de outras cidades que não aquelas acima identificadas. Os 127 registos encontrados neste sub-tema contrastam fortemente com o valor de todos os outros, apenas se aproximando o valor do sub-tema *Porto*. Os 81 registos deste sub-tema poderão ser explicados por um conjunto variado de factores. Desde logo o facto de em 2000 estarmos nas vésperas da Capital Europeia da Cultura – Porto 2001, e de este evento compreender inúmeras intervenções no *centro histórico* do Porto, sendo algumas de natureza eminentemente urbanística e outras de cariz marcadamente cultural. Por outro lado, como mencionado, este facto fica a dever-se às comemorações dos 25 anos do CRUARB, que é não só uma das instituições que há mais tempo actua na recuperação dos *centros históricos*, mas também uma daquelas que levou a cabo uma das maiores e mais profundas intervenções ocorridas nos *centros históricos* das cidades portuguesas.

Os restantes sub-temas não recolhem um número tão significativo de registos. *Guimarães*, o *Douro*, *Santarém* e *Sintra* conseguem, ainda assim, diferenciar-se ligeiramente com valores entre os 12 e os 29 registos, explicados facilmente se atendermos ao facto de os *centros históricos* destes locais estarem, à data, ou terem estado envolvidos em processos de candidatura a Património Mundial da Humanidade, ou porque, no caso de Sintra, ocorreram polémicas relacionadas com esse estatuto, sempre tão propício a fortes coberturas mediáticas. *Coimbra*, *Lisboa* e *Évora* podem, igualmente, fazer parte deste grupo, uma vez que os seus *centros históricos*, por bons ou maus motivos, foram recorrentemente objecto de atenção.

Gráfico 4.3
Nº de registos por 'Sub-tema'



A representação gráfica destes dados sofreria alterações significativas caso se optasse pela fragmentação da categoria que recolheu maior número de registos. Ao fazê-lo encontramos uma panóplia de nomes de cidades ou vilas (Anexo 4.1), algumas delas com um número de registos superior ao dos sub-temas predefinidos. Quando consideramos como categorias autónomas as cidades com um número de registos igual ou superior a três, verifica-se um decréscimo imediato da importância percentual do sub-tema *Outras cidades*, o que transforma acentuadamente a representação gráfica (Gráfico 4.4).

A junção de outros sub-temas pertinentes não só reduz significativamente a importância da categoria *Outras cidades*, como faz sobressair sub-temas não referenciados. Este facto revela quão volátil é o tratamento na imprensa suscitado por determinadas ocorrências que têm os *centros históricos* como palco da sua manifestação ou por factores que têm a ver com o dinamismo e os interesses jornalísticos dos correspondentes locais dos periódicos analisados. Entre os novos sub-temas, cidades como Leiria (11 registos), Viseu (9 registos), Cascais (8 registos) e Gaia (7 registos) aproximam-se, por exemplo, dos valores de Braga (9 registos); Angra e Aveiro (6 registos); e Santarém (12 registos).

Gráfico 4.4
Nº de registos por cidades

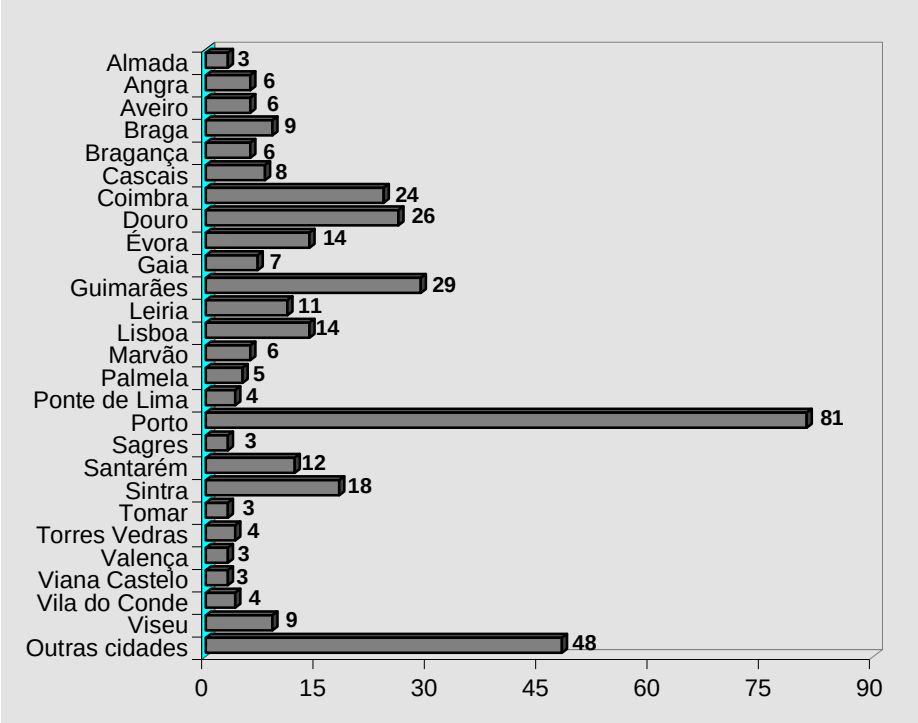
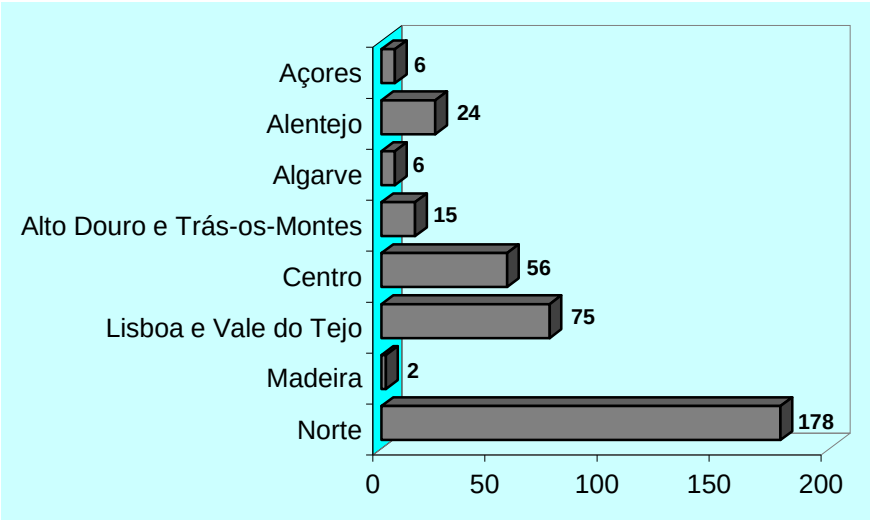


Gráfico 4.5
Nº de registos por NUTs II



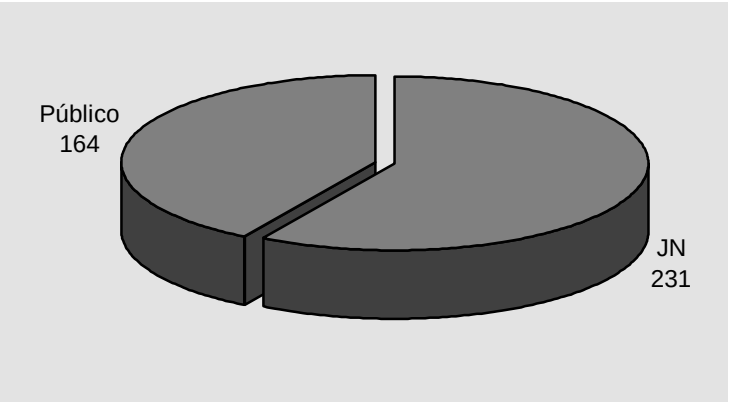
Quando agregamos as diversas cidades por NUTS II torna-se mais clara a concentração de registos nas zonas Norte, Centro e Lisboa e Vale do Tejo

(Gráfico 4.5). Este facto não é alheio à execução dos programas concebidos para fomentar as intervenções nos *centros históricos*, como podemos verificar no ponto 4.4, mais adiante.

Variação de registos por jornal

No ano de 2000, as 365 notícias recolhidas a partir dos descritores *Centros históricos*, *Património mundial* e *Património cultural*, estavam distribuídas da seguinte maneira pelos periódicos seleccionados.

Gráfico 4.6
Nº de registos por jornal

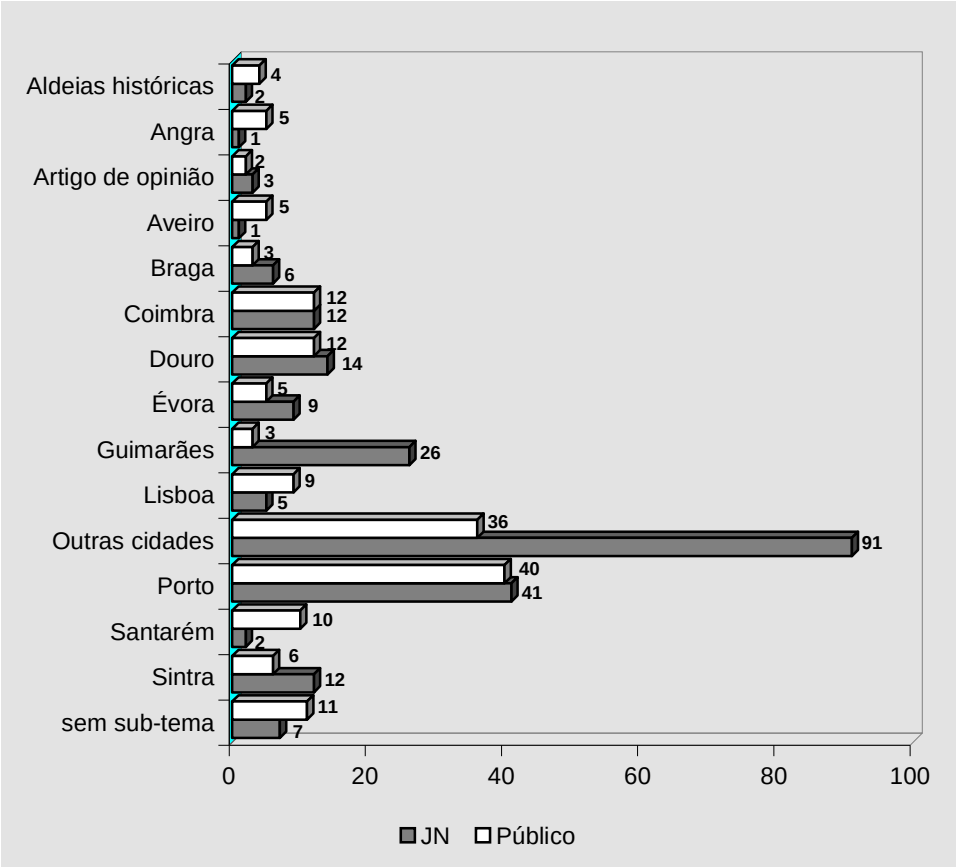


Quando cruzamos esta informação com a incidência de sub-temas por jornal verificamos haver um tratamento diferenciado de um periódico para outro (Gráfico 4.7). O *JN*, sendo embora um periódico de carácter generalista, que publica notícias de todo o país, confere um enfoque especial à região Norte. Não é estranho, portanto, que os sub-temas coincidentes com cidades incluídas na região Norte apresentem valores mais elevados no *JN* do que no jornal *Público*. A diferença de tratamento que a cidade de Guimarães merece nestes dois periódicos é, a este nível, bastante elucidativa. O *JN* é, igualmente, aquele que recolhe um maior número de registos classificados com o sub-tema de *Outras cidades*.

As notícias publicadas no jornal *Público* surgem dispersas geograficamente, mas, tal como aconteceu com o outro periódico, salienta-se o valor da cidade de Lisboa, onde está sediada a redacção do jornal. O Douro e Santarém,

ambas envolvidas em processos de candidatura à UNESCO, e as cidades de Angra do Heroísmo (cidade património mundial) e Coimbra (cidade onde o jornal mantém uma delegação regional particularmente activa) apresentam-se como os locais mais focados pelo *Público*. Neste sentido, o critério que presidiu à selecção das fontes encontra nestes dados a sua justificação plena, já que os critérios editoriais e o enraizamento geográfico dos dois periódicos motivam um tratamento ligeiramente diferente dos acontecimentos noticiados.

Gráfico 4.7
Incidência dos 'Sub-temas' por jornal

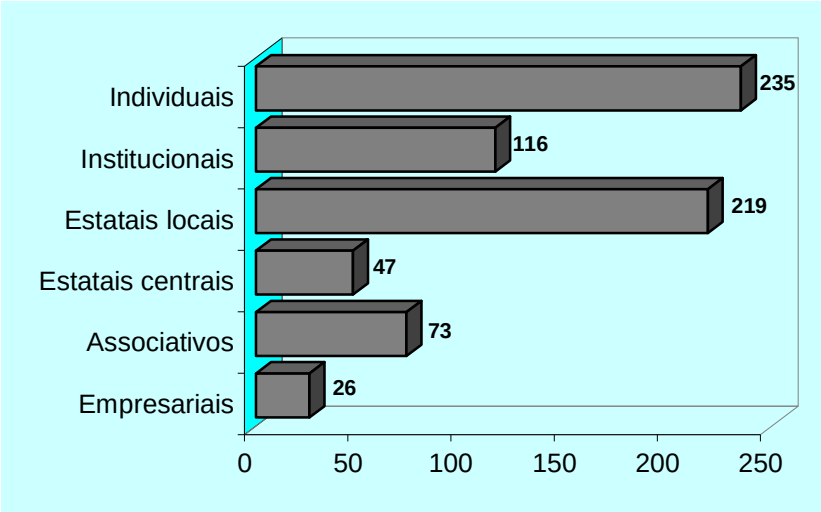


Tipologia de operadores

Nos *centros históricos* e nas questões do património mundial e cultural encontram-se envolvidos inúmeros agentes (Anexo 4.2), dos quais se destacam os operadores individuais e os estatais locais (Gráfico 4.8). De realçar ainda o valor dos operadores associativos, que, se comparado com o

das duas outras bases de dados ('Música' e 'Eventos') incluídas no projecto a que este relatório se reporta, assume na base 'Património' um protagonismo significativo.

Gráfico 4.8
Operadores nos *centros históricos*

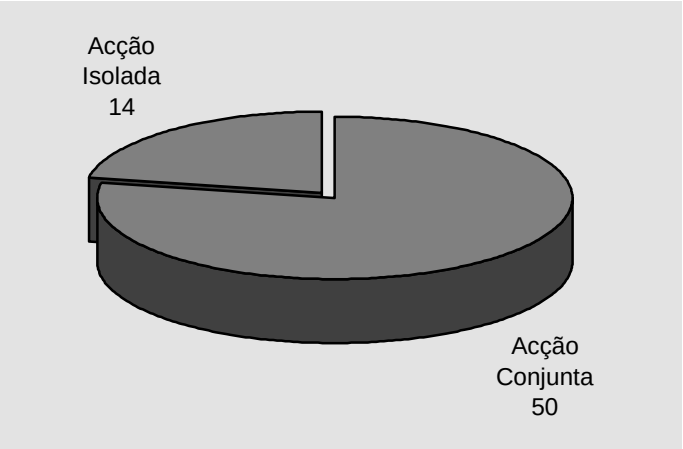


Operadores associativos

Como verificamos através da leitura do Gráfico 4.9, a maioria dos agentes que classificamos como associativos actuam maioritariamente numa acção conjugada. Ou seja, são mencionados na maioria dos casos juntamente com outros actores. Ao analisarmos os registos onde surgem mencionados operadores associativos verificamos que somente em 22% dos casos (16 dos 73 registos) a notícia se refere exclusivamente a estes agentes.

Facilmente se depreende que na categoria *Operadores associativos* estão incluídos vários tipos de associações, que desenvolvem, directa ou indirectamente, a sua actividade no âmbito de intervenções nos *centros históricos*. Interessa aqui perceber quais são esses tipos de associações. Numa análise mais detalhada podemos definir 5 tipos de associações: 1) associações comerciais; 2) associações culturais; 3) associações de municípios; 4) associações de defesa do património e dos *centros históricos*; 5) outras associações.

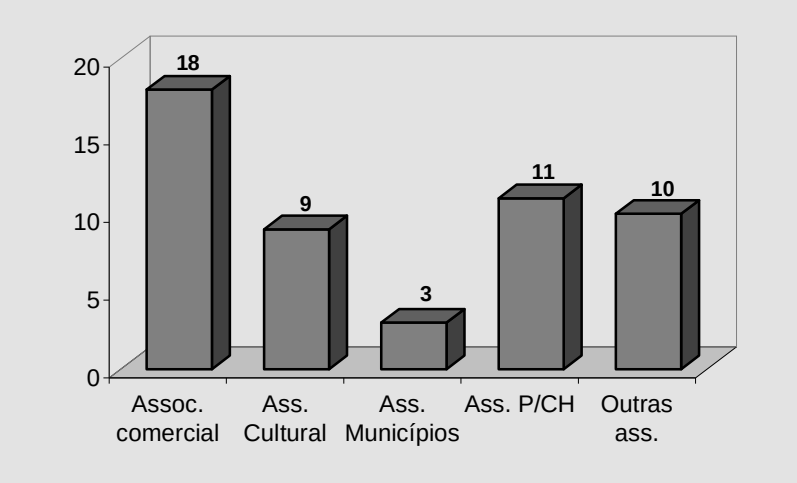
Gráfico 4.9
Acção dos operadores associativos



As associações de carácter comercial (associações comerciais e industriais; associações de comerciantes) são aquelas que se destacam no gráfico apresentado, revelando a sua participação activa e mesmo militante nas discussões que emergem à volta dos *centros históricos* portugueses, que são geralmente, como se sabe, zonas de fixação do chamado comércio tradicional (18 associações). Estas actuam em três contextos principais:

- envolvendo-se frequentemente em conflitos com as autarquias, seja por discordarem da actuação efectiva das mesmas, seja para reivindicar a concretização de interesses específicos;
- participando na renovação urbanística dos *centros históricos* através de candidaturas, ou estimulando candidaturas a programas de urbanismo comercial, como o PROCOM ou o seu substituto URBCOM;
- promovendo ou participando em acções de animação urbana, particularmente em alturas de maior dinamismo comercial, como, por exemplo, o Natal ou a Páscoa.

Gráfico 4.10
Tipos de associações



O segundo valor mais elevado do gráfico é relativo às associações que desempenham um papel fundamental na defesa do património cultural e histórico, e que dirigem a sua acção especificamente para a intervenção nos *centros históricos* das nossas cidades (11 associações). Com um valor aproximado surgem as associações de cariz cultural (9 associações) e com um valor mais baixo surgem as associações de municípios (3 associações).

Podemos, assim, identificar, através dos operadores que actuam no campo dos operadores associativos, interesses de duas ordens distintas. Um interesse de natureza mais comercial e outro de natureza mais cultural. Mas, tão importante quanto a caracterização da natureza dos operadores associativos presentes, são as estratégias de cooperação e de conflitualidade que se estabelecem entre eles.

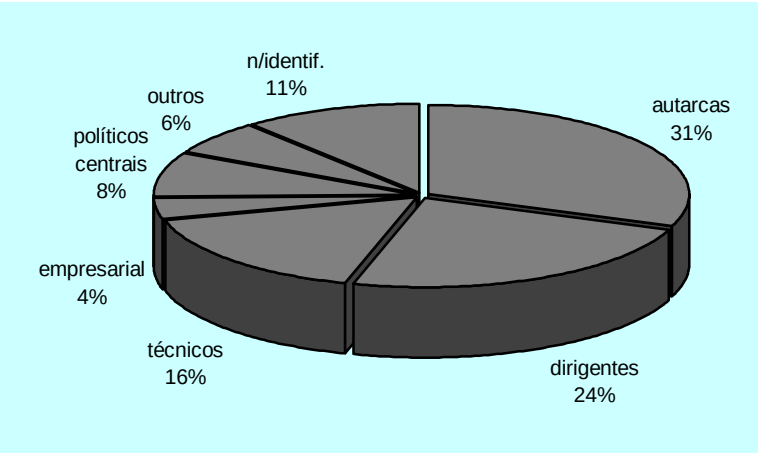
Operadores individuais

Deve notar-se que os actores individuais, na maior parte das vezes, não actuam individualmente, mas em representação de alguma entidade. Porém, quando no corpo da notícia são identificados pelo nome e não pela função que ocupam, ou quando a sua intervenção é noticiada a título individual, são recenseados como operadores individuais. O seu valor, como já vimos, é bastante elevado, mas carece de alguma relativização. Só uma análise mais

detalhada nos poderá revelar que estes actores, efectivamente, não actuam por si, mas integrados nas acções das diversas entidades recenseadas no observatório de imprensa. A importância de registar todos os indivíduos reside na tentativa de identificar intermediários culturais e interlocutores, mesmo que estes estejam incorporados em alguma instituição, como acontece numa parte muito significativa dos casos, de modo a definir um painel de potenciais entrevistados.

Tendo em conta as 'Actividades' que desempenham, verificamos facilmente que os actores individuais se repartem por 7 categorias principais de acções.

Gráfico 4.11
Actividades dos operadores individuais



Analisando o conteúdo das notícias incluídas na base de dados no que respeita aos actores individuais envolvidos, consegue-se perceber que muitos se encontram ligados às autarquias locais, exercendo a função de autarcas (31%), enquanto que outros ocupam posições directivas (24%), sobretudo em entidades de carácter associativo. Quando falamos em *Autarcas* referimo-nos, obviamente, aos presidentes de câmara e de juntas de freguesia, mas incluímos igualmente nesta categoria os vereadores e os deputados municipais. Relativamente aos *Dirigentes* pretendemos agregar nesta categoria indivíduos com funções de direcção, coordenação e representação dentro das inúmeras entidades culturais e associativas que actuam nos *centros históricos*.

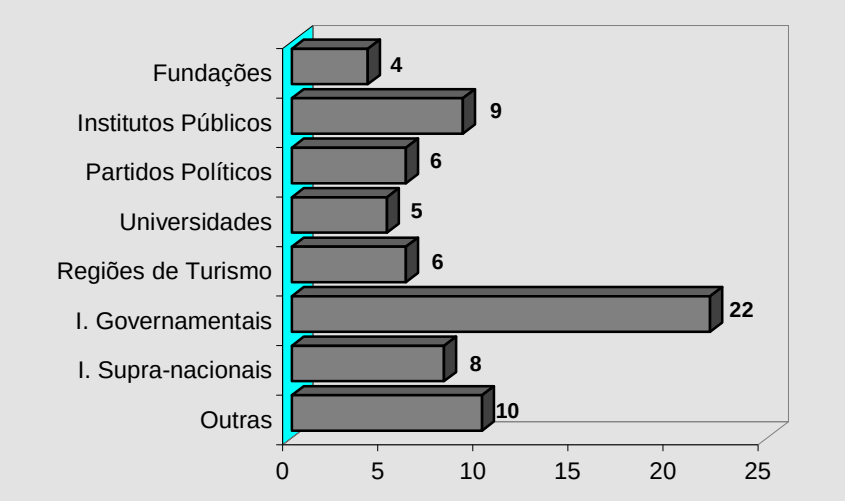
Como é óbvio, os agentes individuais não se limitam a estas funções. As actividades *Técnicas* também fazem parte do conjunto de ocupações desenvolvidas pelos operadores individuais do nosso observatório, sendo o terceiro valor mais elevado do gráfico (16%). Esta categoria compreende quer arquitectos responsáveis por projectos de intervenção nos *centros históricos*, quer técnicos inseridos nas estruturas dos gabinetes técnicos locais das diferentes cidades, quer ainda peritos responsáveis pelas várias candidaturas portuguesas ao estatuto de património mundial da humanidade. Registamos, assim, além das duas naturezas de interesses atrás identificadas (interesse comercial e interesse cultural), um terceiro interesse de natureza profissional que aparece associado ao tema dos *centros históricos*.

Os restantes operadores individuais dispersam-se por sectores tão variados como a administração central (*Políticos centrais* – 8%) e o sector empresarial (*Empresarial* – 4%). Na categoria *Outros* (6%) incluem-se, por exemplo, representantes da Igreja e das forças policiais. Em alguns casos não é possível, através do conteúdo da notícia, identificar as actividades desenvolvidas por estes actores (11%).

Operadores institucionais

Analisando a categoria de operadores institucionais, sentimos, mais uma vez, a necessidade de criar subcategorias, para identificar claramente quem são as instituições que preenchem esta categoria genérica. Ela deixa, desde logo, antever a existência de um quarto tipo de interesse: o interesse de natureza política, que se manifesta de diferentes formas e através de actores de diferentes proveniências institucionais.

Gráfico 4.12
Tipos de instituições



Como se pode verificar (Gráfico 4.12), são as instituições governamentais aquelas que mais se destacam neste gráfico, realçando a presença efectiva dos interesses de natureza política. Nesta subcategoria estão incluídos 22 organismos, tais como as direcções gerais, as comissões de coordenação regional das várias zonas do país, e outros organismos próximos da administração governamental. O segundo valor mais elevado é o dos institutos públicos, tendo sido identificados 9 institutos a actuarem nos *centros históricos* ou nas questões do património.

São 8 as instituições supra-nacionais identificadas no nosso observatório, destacando-se entre elas a Comissão Europeia e a UNESCO. Aproximam-se deste valor o alcançado pelas Regiões de Turismo e pelos Partidos Políticos, tendo sido possível identificar 6 entidades em cada uma destas subcategorias. Cinco Universidades nacionais marcam também presença no tema que estamos a abordar, particularmente através do contributo que dão com estudos sobre as questões relativas a intervenções nos centros urbanos.

O valor mais baixo é o das Fundações. Identificamos 4 fundações, a Fundação para o Desenvolvimento da Zona Histórica do Porto, a Fundação Rei Ramiro, a Fundação Rei Afonso Henriques e a Fundação para o Desenvolvimento do Vale de Campanhã, mas o facto de serem poucas as entidades deste tipo, não

demonstra o peso que elas têm em termos de actividade. Efectivamente o seu número é reduzido, mas a sua acção é muito significativa, particularmente quando comparada com a actividade de outros organismos.[2]

Operadores estatais

Identificados em anexo (Anexo 4.2), os operadores estatais centrais referem-se aos ministérios e às secretarias de estado que intervêm, de algum modo, nas questões abordadas neste Capítulo. O Ministério do Ambiente e do Ordenamento do Território e o Ministério da Cultura são os operadores que mais se destacam pela sua intervenção, quer nos *centros históricos*, quer em acções designadas de defesa do património.

Ao recensear os operadores estatais locais (Anexo 4.2), que, *grosso modo*, correspondem às Câmaras Municipais, identificamos de novo as cidades e as localidades onde ocorrem iniciativas registadas pela imprensa (ver Gráfico 4.4). Ou seja, Coimbra, Évora, Guimarães, Leiria, Lisboa, Porto, e Sintra são as cidades-categorias com mais registos na nossa base de dados, e simultaneamente as Câmaras Municipais destas cidades são também aquelas que mais vezes foram registadas como agentes de intervenções no *património* ou em *centros históricos*. Nesse contexto, aparecem como os operadores estatais mais directamente implicados na responsabilidade de desenvolverem iniciativas, constituindo simultaneamente os alvos preferenciais a quem são dirigidas reivindicações, protestos e exigências relativas a situações inerentes aos *centros históricos*.

As Câmaras Municipais não são os únicos organismos governamentais a operar nos *centros históricos* do país. As Juntas de Freguesia aparecem também como operadores estatais locais, particularmente aquelas que estão localizadas no perímetro dos *centros históricos* urbanos. Alguns exemplos de Juntas de freguesias activas, localizadas em pleno *centro histórico* urbano, e referenciáveis a partir da base de dados de notícias pesquisadas, são: a Junta

[2] A investigação que efectuámos através de entrevistas, consulta documental e acompanhamento do trabalho de técnicos da Fundação para o Desenvolvimento da Zona Histórica do Porto é reveladora desse mesmo facto.

de Freguesia de São Bartolomeu e a Junta de Freguesia da Sé Nova em Coimbra; a Junta de Freguesia das Mercês, a Junta de Freguesia da Encarnação e a Junta de Freguesia de S. Vicente em Lisboa; e a Junta de Freguesia de S. Nicolau, a Junta de Freguesia da Sé e a Junta de Freguesia de Massarelos no Porto.

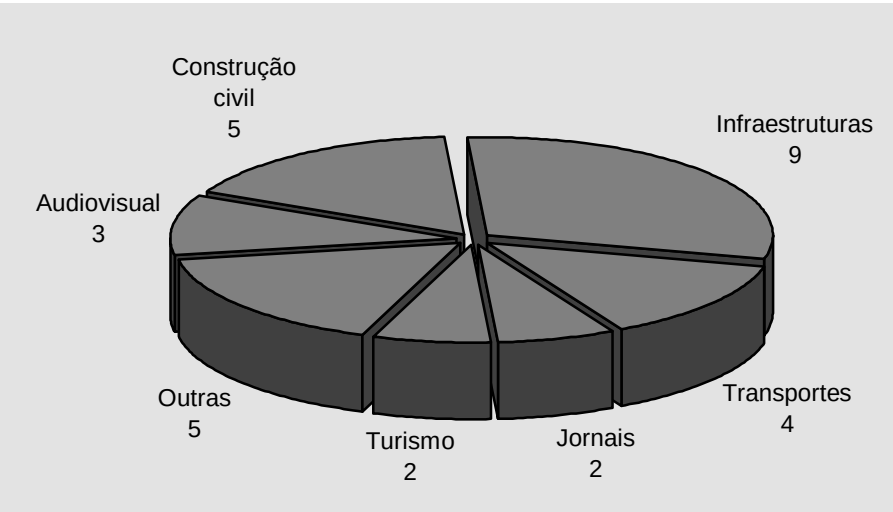
Operadores empresariais

O peso dos operadores empresariais no nosso observatório é pouco significativo, contudo, pareceu-nos também importante perceber que género de empresas opera neste tipo de lugares. Desta forma vale a pena discriminar as empresas (Gráfico 4.13) em:

- empresas ligadas ao audiovisual (nesta categoria identificaram-se 3 empresas, a Arco, a Diamantino Filmes e a Strat), apontando para questões relativas à promoção dos *centros históricos*;
- empresas de construção civil (5 empresas fazem parte desta subcategoria, nomeadamente a Bento Pedroso Construções Lda., a Etemar, a FKC e a Odebrecht), denotando o interesse crescente que o sector da indústria da recuperação e reabilitação de edifícios parece vir a adquirir;
- empresas de instalação de infraestruturas (nesta subcategoria inserem-se 9 empresas cujo objectivo é equipar certos espaços com vários tipos de infraestruturas, tais como a Lusitânia Gás; a Pluricanal; a Tv Cabo Mondego, etc.), simbolizando o carácter funcional e estético das operações em curso nos *centros históricos*;
- empresas de transporte (esta subcategoria envolve, quer empresas de consultadoria em transportes urbanos, tal como a Systra e a Tis, quer operadores de transportes urbanos rodoviários e ferroviários, como a Stagecoach e a REFER), revelando um dos desafios mais prementes que se coloca aos núcleos urbanos mais antigos e o facto de os *centros históricos* funcionarem como palcos de inovação técnica e de experimentalismo no sector das tecnologias de transporte;

- jornais (os jornais *Público* e *JN*, são os periódicos identificados como empresas de imprensa/comunicação social, evidenciando a importância mediática dos *centros históricos*;
- empresas turísticas (a Jeep Turismo e Spidouro foram as 2 empresas com objectivos ligados à promoção turística de uma região ou localidade identificadas no observatório), mostrando a importância turística dos *centros históricos* e o facto de as empresas estarem a descobrir o valor emblemático das cidades para promoção dos produtos e actividades que comercializam;
- outras empresas (esta subcategoria inclui, por exemplo, o BPI, a FNAC, a Livros Horizonte e a Planbelas), sublinhando o facto de os *centros históricos* serem um alvo apetecível para empresas que, através da sua localização nesses espaços, andam à procura de um estatuto de antiguidade.

Gráfico 4.13
Tipos de empresas



4.3 | A função e o estatuto dos *centros históricos* no contexto urbano

A partir deste ponto procedemos a uma análise do conteúdo das notícias, privilegiando uma abordagem qualitativa. A análise é feita a partir de um dos campos da base de dados onde são registadas as sinopses das notícias recolhidas. Em todo o caso, com alguma frequência, recorremos aos textos integrais.

Porque se tornaram, nas últimas décadas, os *centros históricos* um elemento central da dimensão discursiva das intervenções urbanísticas e das políticas de reabilitação urbana? Esta questão é crucial se quisermos questionar o lugar e as funções actuais dos núcleos urbanos antigos nas cidades que crescem para fora dos seus centros tradicionais. Mas leva-nos igualmente a reflectir sobre a cidade que, entre projectos e políticas, ora se parece transformar de uma forma vertiginosa, ora parece permanecer quase imutável na sua morfologia e na sua identidade.

Actualmente podemos olhar para os *centros históricos* como um elemento central de uma nova sintaxe do espaço urbano. Estes lugares das cidades são um instrumento privilegiado para analisarmos a dialéctica urbana da permanência e da mudança e para apreendermos a cidade no seu todo. É um objecto que permite, igualmente, dar conta do hiato entre a cidade imaginada e ensaiada pelos projectos e a cidade vivida, onde as políticas urbanas tantas vezes se demoram.

As nossas cidades, por via das profundas transformações ocorridas na sociedade portuguesa nas últimas décadas, lançam-nos um desafio a vários títulos estimulante. O desafio de equacionar até que ponto as cidades em que vivemos são culturalmente sustentáveis ou simbólica e funcionalmente congruentes com o seu passado recente. Este desafio permite-nos equacionar a questão dos *centros históricos* e da sustentabilidade cultural das cidades (Peixoto, no prelo).

A centralidade que a expressão *centro histórico* adquiriu nos discursos políticos, técnicos e jornalísticos, bem como o grau de reconhecimento e de consensualidade que parece ter obtido junto do público em geral, parece ser

directamente proporcional ao grau de transformação e de urbanização das cidades portuguesas. Na verdade, quanto mais nítidos são os indicadores de transformação, mais acentuada parece ser a sensibilidade suscitada relativamente à urbanidade, aos signos que a tipificam e a uma ideia abstracta de património que os *centros históricos* parecem reificar. Quanto mais rápidas e acentuadas são as mudanças, e mais visíveis e reais se tornam os efeitos da urbanização, maiores são a sensação de perda e a tentação para imaginar um passado harmonioso que, supostamente, se teria desenrolado nos *centros históricos*.

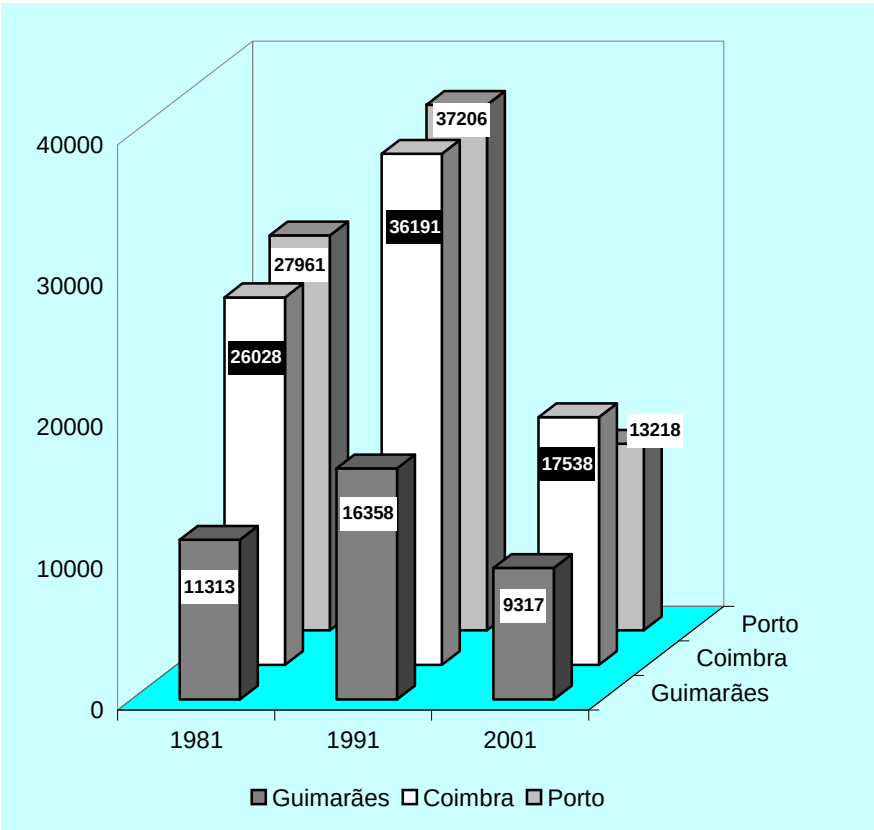
Sendo uma noção relativamente recente, que só ganha sentido face à centralidade de novos espaços citadinos, a expressão *centro histórico* tem vindo a ser recodificada por várias disciplinas científicas, da arquitectura ao urbanismo, passando pela história, pela geografia, pela sociologia, *etc.*, dando origem a uma "metalinguagem do património" (Lamy, 1996). Metalinguagem que se torna evidente quando constatamos que, em muitos casos, aquilo que chamamos *centros históricos* são locais que, em rigor, não são nem centrais nem históricos. Por outras palavras, a expressão *centro histórico*, mais do que remeter para um objecto ou para um espaço, converte-se em representação de alguma coisa. Essa metalinguagem do património, de que a expressão *centro histórico* faz parte, representa tudo o que nos arriscamos a perder no contexto de uma urbanização galopante, incluindo aquilo que, por vezes, nunca se teve: o espaço público, a qualidade de vida, as referências identitárias, a cidade à escala humana.

No contexto das políticas de reabilitação urbana, as verdadeiras razões de multiplicação infindável de projectos e de estratégias de patrimonialização permanecem frequentemente escondidas. Os *centros históricos*, enquanto dimensão da metalinguagem do património, prestam-se a acções pedagógicas, turísticas, políticas, económicas e de experiências técnicas e sociais de ponta (Guillaume, 1990; Ashworth e Tunbridge, 2000).

Neste sentido, a efervescência patrimonial que se manifesta presentemente nos núcleos urbanos antigos não pode deixar de ser vista como uma reacção à

atomização social e ao desenraizamento causados pela aceleração da vida moderna, pelo crescimento das periferias e correspondente desertificação dos centros urbanos e pelo ritmo de desaparecimento de modos de vida tradicionais. Mas esta efervescência patrimonial, visível numa retórica política insinuante, é também um "perfeito *alibi*" para autarcas que, mostrando estar noutro lugar, se desculpabilizam do caos urbanístico que, em tantos casos, tende a grassar à volta dos centros urbanos antigos. A consciência patrimonial subjacente à expressão *centro histórico* funciona, neste contexto, como uma invenção cultural. Ou seja, uma forma de reanimar o presente através da atribuição de uma segunda vida a um passado mais ou menos inerte e supostamente longínquo. Um certo grau de inércia, baseado no princípio de que é preciso morrer para nascer de novo, afigura-se mesmo como necessário para que a revivificação seja bem sucedida.

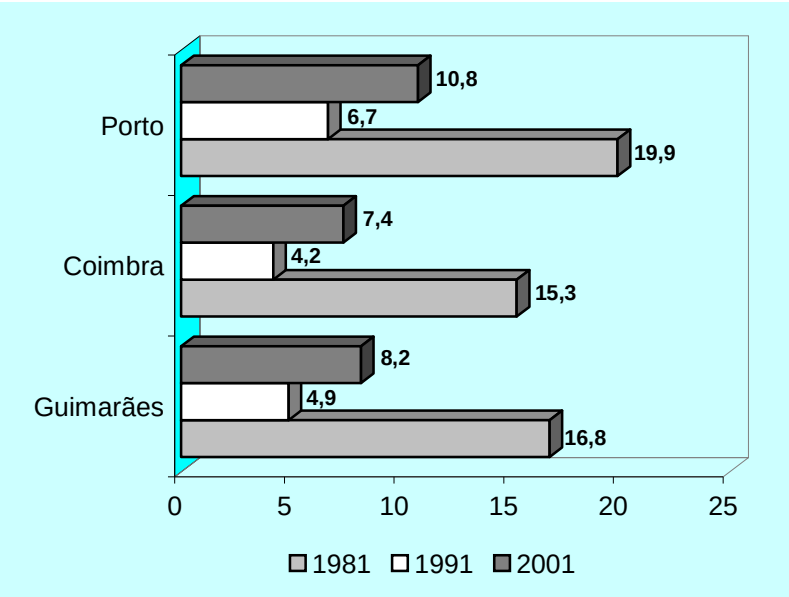
Gráfico 4.14
População residente nas freguesias mais centrais de Guimarães, Coimbra e Porto em 1981, 1991 e 2001



Fonte: INE

Um dos indicadores mais evidentes dessa inércia é a tão falada desertificação dos *centros históricos*. Se, a título de exemplo, considerarmos as freguesias mais centrais[3] das três cidades que analisámos mais detalhadamente neste projecto, verificamos que essa desertificação, nos últimos 10 anos, é particularmente notória. Tanto mais notória se constatarmos (Gráfico 4.14) que, nas três cidades, de 1981 para 1991, a população residente nessas freguesias tinha aumentado consideravelmente. No Porto essa redução é particularmente visível, tendo ocorrido, entre 1991 e 2001, uma redução de quase metade dos efectivos registados no primeiro período.

Gráfico 4.15
População residente sem qualquer nível de escolaridade nas freguesias mais centrais de Guimarães, Coimbra e Porto em 1981, 1991 e 2001 (%)



Fonte: INE

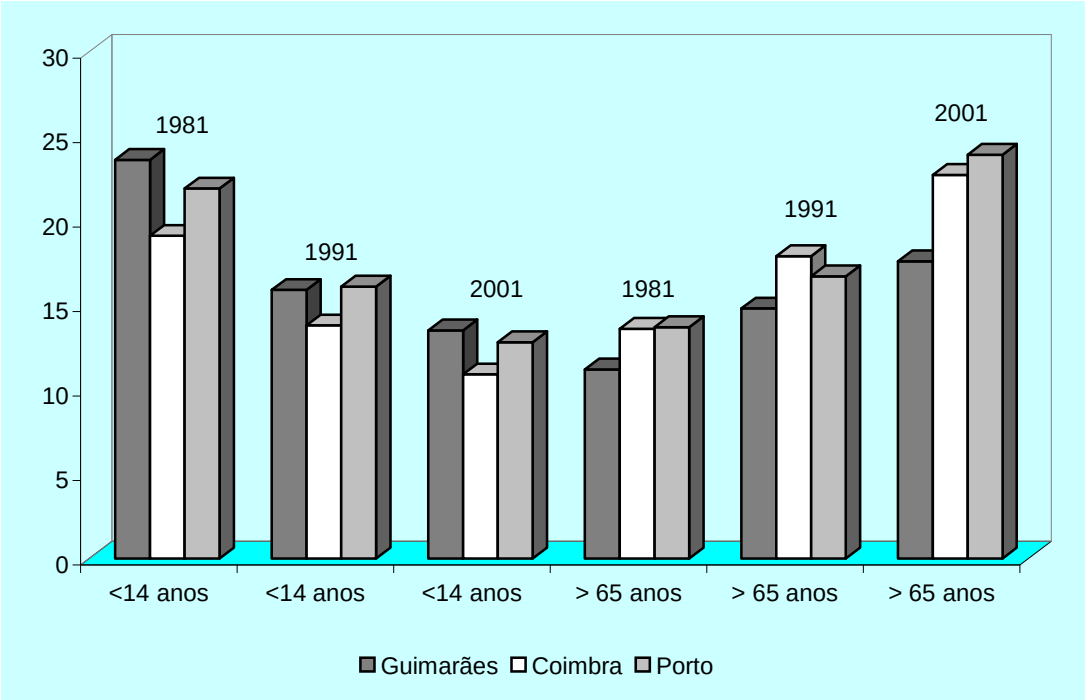
Um outro indicador de desvitalização dos *centros históricos* podem ser as percentagens de população residente das freguesias mais centrais dessas três cidades que não possuem qualquer grau de escolaridade (Gráfico 4.15). Neste campo, embora as diferenças sejam significativas de cidade para cidade (sendo Coimbra a cidade com a percentagem mais baixa de população não

[3] As freguesias mencionadas nos Gráficos 4.14, 4.15 e 4.16 são as freguesias de Oliveira do Castelo, S. Paio e S. Sebastião, em Guimarães; Almedina, S. Bartolomeu, Santa Cruz e Sé Nova, em Coimbra; e Sé, S. Nicolau, Miragaia e Vitória, no Porto.

escolarizada e o Porto a cidade com uma percentagem mais elevada), as percentagens variam entre os 15% e os 20%, para o ano de 1981, descem, em 1991, para valores entre os 4,2% e os 6,7% e voltam a subir, em 2001, para percentagens situadas entre 7,4 e 10,8

Outro indicador do agravamento dessa desertificação, e talvez mais significativo, é o envelhecimento notório da população residente nos chamados *centros históricos* (Gráfico 4.16). Nas três cidades o peso dos residentes com 14 anos ou menos tem vindo a reduzir-se drasticamente entre 1981 e 2001. Em contrapartida, no mesmo período, a população envelhecida, com 65 ou mais anos, tem vindo a crescer percentualmente no conjunto da população residente nas freguesias mais centrais das três cidades.

Gráfico 4.16
População residente com menos de 14 anos e mais de 65 anos nas freguesias mais centrais de Guimarães, Coimbra e Porto em 1981, 1991 e 2001 (%)



Fonte: INE

Estes dados constituem um indicador relevante para retirarmos uma conclusão importante, e nem sempre visível, dado o acentuado grau de degradação atingido pelos *centros históricos*. A desertificação dos *centros históricos* é um

fenómeno relativamente recente. Ainda não há muito tempo o problema das zonas históricas urbanas colocava-se em termos de densidades (populacionais, equipamentos, etc.) exageradas e perigosas se analisadas na óptica do risco social (ver ponto 4.6).

A animação, frequentemente exacerbada, que parece estar a ocorrer nos *centros históricos* (e que analisamos mais detalhadamente no ponto 4.7 deste Capítulo) é o outro lado da moeda da desvitalização. Ou seja, contra a desvitalização há uma revivificação em parte encenada por um certo excesso de animação e recuperação voluntariosa de tradições.

Ouve-se frequentemente dizer que os *centros históricos* estão doentes. Porém, eles não fazem mais do que reflectir as doenças de que a sociedade padece. Ao atacar as doenças dos *centros históricos* procede-se a uma catarse que pretende expurgar a cidade e a sociedade de todos os seus males. Mas essas intervenções restringem-se, frequentemente, a meros paliativos que só a ilusão de tomar a parte pelo todo (o *centro histórico* pela cidade, ou a fachada pelo edifício), permite pensar que as doenças estão a ser combatidas.

Contra os males de que os *centros históricos* padecem têm sido ensaiadas inúmeras e diversas intervenções e avançadas outras tantas propostas. Em 13 de Março de 2000, o *Público* dava conta que "A JSD vai apresentar uma proposta à Assembleia Municipal do Porto para que a renovação urbana em curso na cidade inclua a criação de um 'Pólo Zero' da universidade no *centro histórico* e a instalação de várias residências para estudantes na Baixa portuense. (...) A criação de um 'Pólo Zero' da Universidade do Porto no *centro histórico* implicaria a recuperação de um edifício, que funcionaria como 'espaço cultural privilegiado', vocacionado para os estudantes do ensino superior, com equipamentos como biblioteca, tipografia, centro 'multimedia' e outros." Recordando que 40% da população estudantil da cidade do Porto é constituída por alunos deslocados, Tiago Mota e Costa considerou que 'esta medida permitirá pôr cobro à especulação imobiliária que existe em seu redor' e seria também 'um contributo para a dinamização de uma zona actualmente abandonada, em particular durante a noite' (Público 2000a).

4.4 | Instrumentos de intervenção nos *centros históricos*

Neste ponto enumeramos e caracterizamos alguns dos programas e dos instrumentos jurídicos e financeiros que têm norteado as intervenções nos *centros históricos*.

O **PRAUD** (1988) – Programa de Recuperação de Áreas Urbanas Degradadas – é um programa especificamente pensado para os *centros históricos* que procurou facultar mecanismos essenciais para a sua gestão. Foi criado através do Despacho do Secretário de Estado da Administração Local e Ordenamento do Território (nº 1/88 de 20 de Janeiro), substituindo o **Programa de Reabilitação Urbana** (criado pelo Despacho 4/SEHU/85). Posteriormente foi actualizado pelos Despachos nº 23/90 de 21 de Novembro e nº 19/93 de 21 de Maio (emitidos pela Secretaria de Estado da Administração Local e Ordenamento do Território). A filosofia de fundo do programa é de apostar na recuperação das áreas urbanas degradadas de modo a reduzir, através da possibilidade de ocupação de fogos devolutos nos *centros históricos*, as necessidades de expansão de áreas construídas para suprir as necessidades decorrentes do crescimento populacional. Nesse sentido, o programa aposta na recuperação dos espaços públicos, na promoção da qualidade do ambiente urbano e na salvaguarda do património. Visa concretamente possibilitar aos municípios apoio técnico e financeiro na recuperação de áreas urbanas degradadas, numa perspectiva integrada de reabilitação de espaços públicos, recuperação e preservação do património arquitectónico construído, instalação de equipamentos e dotação de infraestruturas básicas. O programa subdivide-se em duas vertentes. A primeira tem a ver com acções de preparação e acompanhamento de reabilitação ou renovação de áreas urbanas (PRAUD-GTL) e a segunda com operações de reabilitação ou renovação de áreas urbanas degradadas (PRAUD-Obras).

As fontes de financiamento do PRAUD são o Orçamento de Estado e o Orçamento dos Municípios e a sua tutela está a cargo da Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano (DGOTDU) e das

Direcções Regionais do Ambiente e Ordenamento do Território (DRAOT). O apoio mais significativo e visível do PRAUD para acções de preparação ou de acompanhamento de operações de reabilitação ou de renovação urbana resulta de uma comparticipação a fundo perdido, até a um máximo de 75%, em encargos com a instalação e o funcionamento de um Gabinete Técnico Local (GTL). Na vertente PRAUD-Obras a comparticipação estende-se até um limite de 25% dos encargos assumidos pelo município, não sendo comparticipadas as seguintes obras: operações que consistam, exclusivamente na recuperação de um edifício; recuperações de edifícios que se destinem à venda ou aluguer para actividades industriais, comerciais ou de serviços; recuperação de edifícios que se destinem à venda para fins habitacionais; requisições ou expropriações totais ou parciais de prédios.

Os GTL's são uma estrutura municipal destinada a suprir a incapacidade técnica das autarquias no domínio das intervenções nas áreas urbanas degradadas. Embora a comparticipação seja apenas concedida por um ano, eventualmente renovável por igual período, a regra tem sido a integração dos GTL's na estrutura camarária enquanto "Departamentos ou Divisões do Centro Histórico" (Guimarães e Évora, por exemplo). Como o GTL tem uma temporalidade que arrisca deixar trabalhos a meio, a sua integração nas Câmaras é mais que um gesto simbólico denotando preocupações genuínas com o património urbano.

Um dos aspectos interessantes dos GTL's, para além da sua relação directa com os *centros históricos*, é serem constituídos por uma estrutura profissional pluridisciplinar de 8 a 12 elementos. A equipa técnica padrão é constituída por um Coordenador (que geralmente é um arquitecto), um arquitecto, um engenheiro civil, um jurista, um arqueólogo, um desenhador, um medidor orçamentista, um sociólogo e um assistente administrativo. Pode ainda incluir um arquitecto paisagista, um urbanista, um historiador, um assistente social, um economista ou um topógrafo.

Entre as incumbências dos GTL's incluem-se a elaboração de planos de salvaguarda; elaboração de projectos de reabilitação de espaços comuns e de

recuperação de edifícios; elaboração de pareceres sobre o licenciamento de obras na sua área de intervenção; elaboração de candidaturas a programas de financiamento (essencialmente de recuperação e reabilitação urbana). A realização destas incumbências processa-se em duas fases. Numa primeira fase, o GTL procede à caracterização da área em estudo em três domínios: no domínio do património arquitectónico construído; no domínio das infraestruturas; e no domínio das condições de vida das populações residentes. Numa segunda fase, o GTL efectua um diagnóstico da área de intervenção acompanhada por uma proposta concreta, materializada sob a forma de um "plano de salvaguarda". Neste plano devem estar incluídas estratégias de apoio social às populações e estratégias de promoção de eventos e estudos que tenham por finalidade o desenvolvimento socioeconómico e cultural não só da área de intervenção, mas também do próprio concelho. A actividade dos GTL's, consubstanciada em planos urbanísticos e estudos de recuperação, tem constituído, não apenas uma ferramenta de grande utilidade para os municípios, mas também, um modelo de intervenção nos *centros históricos* que, como se disse, tem perdurado para lá da vigência dos GTL's.

Quadro 4.1
Candidaturas/Aprovações de GTL's (1997/2000)

	1997		1998		1999		2000	
Regiões	**Cand.**	**Aprov.**	**Cand.**	**Aprov.**	**Cand.**	**Aprov.**	**Cand.**	**Aprov.**
Norte	4	4	3	3	9	7	6	6
Centro	5	5	12	12	17	13	9	9
Lisboa e V. Tejo	5	5	1	1	2	2	1	1
Alentejo	5	5	6	6	8	6	3	3
Algarve	0	0	2	2	0	0	1	1

Fonte: DGOTDU

O Quadro 4.1 dá-nos uma ideia do volume de aprovação de GTL's entre 1997 e 2000. Estamos perante um volume significativo de criação de gabinetes de intervenção, sobretudo na região centro, que, todavia, não se faz acompanhar, particularmente desde 1998, por um volume relevante de verbas para a realização de obras. Na verdade, a vertente PRAUD-obras foi, desde essa data, limitada, e o programa tem vindo a concentrar-se no pagamento das despesas de funcionamento dos gabinetes. Uma avaliação grosseira deste

programa, corroborada pela avaliação que efectuámos da sua aplicação na cidade de Coimbra, revela que o mesmo contribuiu para uma recuperação significativa dos espaços públicos, tendo tido efeitos muito limitados sobre a recuperação do edificado dos particulares.

Na sequência da promulgação do novo regime de arrendamento urbano foi criado, em 1988 (Decreto-Lei nº 4/88), um programa de recuperação de edifícios degradados designado por **RECRIA** – Regime Especial de Comparticipação na Recuperação de Imóveis Arrendados. O RECRIA é um programa destinado a apoiar financeiramente parte das obras de conservação e beneficiação realizadas em imóveis arrendados, quer essas obras sejam realizadas por senhorios, inquilinos ou pelos municípios em substituição deles. É um programa que, em doze anos de aplicação, se salda por um sucesso relativo, dado terem sido recuperados mais de 10 mil fogos, sendo a comparticipação média de cerca de 41% do valor total das obras. Porém, o RECRIA foi aplicado em menos de 50 municípios (o que é pouco se considerarmos que a Associação Nacional de Municípios com Centro Histórico conta com mais de uma centena de associados) e 95% dos fogos recuperados situam-se em Lisboa e no Porto. E destes 95%, 70% concentram-se em Lisboa.

Para tornar o RECRIA mais bem sucedido o programa tem sido regularmente revisto, destacando-se as novas regras aprovadas em 2000 (Decretos-Lei nº 329-B/2000 e 329-C/2000). A fraca adesão ao RECRIA até à legislação promulgada em 2000, explica-se, entre outras coisas, pelo facto da comparticipação estatal não ser atractiva nem para os inquilinos (que tinham de suportar uma parte significativa dos custos), nem para os proprietários (que, apesar das rendas aumentarem em função das obras, não recuperavam com esse aumento o dinheiro aplicado), nem para as Câmaras Municipais (que, para além dos ónus político de se estarem a substituir coercivamente aos proprietários, eram vítimas das estratégias desses proprietários. Estes não só não pagavam às Câmaras as obras realizadas como, uma vez que a lei estipulava que 70% da renda revertia a favor da autarquia de modo a ressarci-

la, não arrendavam as casas, não pagavam a dívida e iam vendendo o prédio em propriedade horizontal).

A reformulação do RECRIA, ao i) considerar para cálculo da renda o valor das obras realizadas,[4] ao ii) consignar o financiamento através de empréstimo das obras não comparticipadas (prazo de 8 anos para reembolsar o empréstimo a uma taxa de juro inferior a 8%) e, sobretudo, iii) através do aumento da comparticipação do valor global a fundo perdido (o valor do fundo perdido é igual à diferença entre o custo total das obras e a receita total do proprietário ou da autarquia em oito anos; ou seja, o valor da renda reflecte o custo das obras; a parte dos custos que não é reflectida na renda é a fundo perdido), dá mais garantias aos proprietários e às autarquias em termos da recuperação dos investimentos realizados. Além disso, a reformulação do RECRIA lança um novo desafio aos municípios. De forma a evitar a derrocada de prédios em acentuado estado de degradação, a reformulação do programa prevê a possibilidade de demolição de edifícios que sejam considerados irrecuperáveis pela Câmara Municipal. Se depois de notificado pela Câmara a fazer obras, o senhorio se recusar e a Câmara decidir fazê-las ao abrigo do RECRIA, e caso o senhorio não queira arrendar os fogos recuperados para não pagar à Câmara, esta pode arrendar o fogo por um período de 8 anos até ser ressarcida dos custos que suportou. Outra situação que a reformulação do RECRIA procura resolver, moralizando o funcionamento do mercado de arrendamento, são as situações em que os arrendatários não habitam no local arrendado, embora o mantenham na sua posse porque o valor da renda é insignificante, e ao mesmo tempo são proprietários. No caso destes arrendatários que não habitam o fogo e que não permitem que ele seja colocado no mercado de arrendamento, o RECRIA pode ser utilizado como instrumento para aumentar a renda e levar estes falsos arrendatários a libertar o fogo. Se esses arrendatários (ou cônjuge) residirem nas áreas metropolitanas e forem proprietários de qualquer imóvel ou fracção para habitação nessas

[4] Com esta revisão do programa, para fazer face a situações de fracos rendimentos familiares, a aplicação do subsídio de renda em casos de actualização da renda por realização de obras foi revisto com base no rendimento mensal do agregado familiar e no salário mínimo nacional, oscilando o valor do subsídio entre 10% e 25% do aumento da renda.

áreas metropolitanas (ou no município, caso residam fora de Lisboa ou Porto) o subsídio de arrendamento destinado a fazer face ao aumento da renda por realização de obras não é concedido.

O **REHABITA** (1996) é uma extensão do RECRIA "exclusivamente aplicável aos núcleos urbanos históricos declarados áreas críticas de recuperação e reconversão urbanística, nos termos do artigo 41 do Decreto-Lei nº 794/76, de 5 de Novembro" (Decreto-Lei nº 329-B/2000). Assume-se como um programa específico para os *centros históricos* destinado a fomentar a melhoria das condições de habitabilidade das famílias que vivem em edifícios antigos e a contribuir para a melhoria da imagem visual das nossas cidades, designadamente das zonas mais antigas. Aumenta as comparticipações a fundo perdido em 10% em relação ao RECRIA. Trata-se de um programa desenvolvido para responder às solicitações insistentes do município de Lisboa e que, em 6 anos de aplicação, apenas teve candidaturas desse município.

O **SOLARH** (1999) destina-se a apoiar pessoas com parcos recursos financeiros que vivem na sua casa e que não têm disponibilidade para proceder a obras de recuperação dos fogos. Concretamente consiste num apoio financeiro especial, sob a forma de empréstimo sem juros. Destina-se também, depois de ter sido revisto, a senhorios que possuam fogos devolutos e que, por intermédio deste programa, podem recorrer ao crédito para os recuperar e colocar no mercado de arrendamento, destina-se ainda às IPSS e às cooperativas de habitação. Este programa tem tido uma boa aceitação fora de Lisboa e do Porto. O SOLARH, em apenas 1 ano de funcionamento, conheceu a adesão de 92 municípios e registou cerca de 600 candidaturas.

4.5 | *Centros históricos* e espaços públicos

O urbanismo, que ganha raízes com Haussman e se solidifica com Le Corbusier, transporta, nas suas múltiplas vertentes, uma solução científica para o desencantamento resultante do crescimento urbano que a industrialização fomentou. A cidade, que tinha sido promessa de libertação para muitas camadas sociais na época pré-industrial, vai perdendo essa aura à medida que

a explosão demográfica urbana e a intensificação da suburbanização liquidam a utopia da cidade moderna como segundo éden terrestre. A corrente progressista do urbanismo, que se impõe no início da terceira década do século XX, propondo uma "nova urbanidade" em que o funcionalismo é a base da satisfação social, promete reencantar a cidade. O triunfo da filosofia da planificação das cidades e a ambição de dominar a organização espacial por via da construção de cidades *ex nihilo* traduzem o grau acabado da modernidade urbana.

Mas o insucesso do urbanismo moderno, simbolizado pelos discursos da crise do espaço público, pelas preocupações ambientais e patrimoniais, pela exclusão social e pelo incumprimento da "nova urbanidade", conduz, nos anos 80 do século XX, à afirmação de uma nova filosofia de planeamento. As linhas de orientação desta nova filosofia são dominadas pela ideia de reabilitação e de requalificação da "cidade histórica e tradicional" em prejuízo das modalidades de planeamento que apostavam na criação e planificação de novos espaços. Procura-se, assim, refazer a cidade a partir da cidade e não a partir do nada. Na origem desta nova orientação encontra-se a noção de "projecto urbano" que, de um modo muito claro nos anos 1990, ganha forma, no contexto de um processo de estetização urbana, nas noções de planeamento estratégico, cidade sustentável, espaço público, qualidade de vida, cultura urbana, *etc*.

O "projecto urbano", voltado para um urbanismo intensivo, visa essencialmente a concepção de espaços que fomentem uma pluralidade de usos. Esta pluralidade é a base da dinâmica desses espaços e é vista como o ingrediente que estimula a sua apropriação social por via da fomentação de experiências estetizantes. Assim, a política da requalificação aposta no desenvolvimento de lugares de urbanidade que propiciem a reflexividade, a emergência de novos valores e sociabilidades, a criação de um espaço cénico de fruição estética e sensível e a afirmação de uma identidade caracterizada pelo espírito de lugar. Nestes objectivos opõe-se claramente à política de criação de novos espaços e ao urbanismo moderno, uma vez que este, fiel ao princípio da divisão monofuncional do espaço, baseado na quadrilogia habitar/trabalhar/divertir-

se/deslocar-se, levou a que o espaço público fosse devorado pela circulação frenética de indivíduos e automóveis.

Em larga medida, sobretudo no plano retórico das políticas urbanas, os *centros históricos* estão a converter-se em palcos de sociabilidades espectacularizadas e de encenação da vida quotidiana, constituindo-se como uma espécie de nova realidade alegórica das cidades. Alegoria que se manifesta de forma tripartida. Por um lado, os *centros históricos* são cada vez mais apresentados como a expressão concreta de uma ideia, e até de um ideal, de espaço público. Sob a forma figurada da imbricação entre consumo e lazer, os *centros históricos* são uma alegoria desse espaço público, supostamente perdido que urge recuperar. As intervenções mais voltadas para um urbanismo intensivo, assente no desenho urbano, têm ocorrido nos locais onde uma ideia de património se pode juntar a uma ideia de espaço público para ser potenciada como atracção turística. Por outro lado, a animação crescente dos *centros históricos* e a sua turistificação, constituem e originam expressões performativas e plásticas que pretendem sugerir ideais de cidadania e de participação cívica. O espaço recuperado aparece assim como uma nova plataforma que gera significados sociais. Finalmente, os *centros históricos* funcionam como alegoria nas situações em que o seu esplendor e a qualidade urbanística dos seus espaços, as cores garridas das fachadas recuperadas, frequentemente contrastando com o resto da cidade que os envolve, os tornam uma espécie de obra de arte que representa uma ideia abstracta de qualidade de vida. Neste âmbito, funcionam como imagem metonímica da cidade, convidando a tomar a parte, ordenada e embelezada, pelo todo.

Se olharmos para as tendências dominantes do *design* urbano em muitas cidades portuguesas verificamos que o espaço urbano está a ser trabalhado para favorecer as práticas turísticas e de lazer: ruas pedonais, ciclovias, frentes de água com esplanadas (modelo Expo'98), teleféricos, e muitas outras configurações espaciais do mesmo género. Podemos olhar para estas tendências do *design* urbano como símbolos de uma nova economia urbana, de uma nova concepção de espaço público e como indicadores das transformações em curso nas nossas cidades. Símbolos que nos dizem tanto

sobre o presente e o futuro das nossas cidades quanto as torres das igrejas, que se elevam acima dos outros edifícios, nos dizem sobre as dinâmicas dominantes num passado mais longínquo, ou as chaminés das fábricas, a querer tocar o céu, nos podem dizer sobre aquilo que já foram dinâmicas económicas e sociais dominantes noutros tempos.

A regeneração urbana tem recuperado e estetizado não só "tempos mortos", mas sobretudo "espaços mortos" da cidade. Ao fazer isto, o processo de regeneração urbana pôs em marcha uma verdadeira economia simbólica do património. Ou seja, a patrimonialização de inúmeros artefactos mostra a emergência de uma nova economia ligada ao turismo e ao lazer que, mesmo não sendo dominante, simboliza o aparecimento de novas dinâmicas sociais e económicas.

4.6 | Risco e segurança nos *centros históricos*

A realidade vivida pelos habitantes dos *centros históricos* não pode deixar de ser encarada como uma consequência directa das alterações que se produziram na nossa sociedade nas últimas décadas. A urbanização rápida e a explosão de novas áreas residenciais, a 'motorização da sociedade', associadas aos fenómenos de mobilidade social e à procura de melhores condições de residência, tiveram repercussões profundas nos *centros históricos* das nossas cidades.

Algumas funções sociais e económicas associadas a estes espaços alteraram-se ou extinguiram-se, contribuindo para a sua mutação física, e o seu lento abandono. A transformação dos *centros históricos* assumiu, genericamente, duas formas distintas. Nuns casos assistiu-se à invasão dessas zonas da cidade pela função comercial e pela função dos serviços. Noutros casos manifestaram-se situações de abandono progressivo dos *centros históricos* que, aos poucos, se vão esvaziando de qualquer função. Em qualquer das situações a perda de importância da função residencial tornou-se evidente. Esta última situação configura, desde logo, um risco de sustentabilidade cultural.

Esses processos sociais e económicos revestiram os *centros históricos* com novas paisagens e novas sociabilidades. Durante o dia os *centros históricos* são animados pelos habitantes das cidades no decorrer das suas actividades, e por eventuais turistas à procura do património cultural e dos seus simulacros. À noite a desertificação marca presença, exceptuando naqueles *centros históricos* que se converteram, entretanto, em centros de actividades nocturnas de lazer. Esta 'nova' função dos *centros históricos* tem sido recorrentemente apontada como a principal responsável pelo clima de insegurança. O barulho proveniente de cafés, bares e discotecas que invadem os *centros históricos* provocando alguns conflitos com os residentes; os desacatos, vandalismo, banditismo associados ao consumo excessivo de álcool, assim como a presença de traficantes e consumidores de estupefacientes são algumas situações que contribuem para o aumento do sentimento de insegurança entre os residentes e que configuram outras tantas situações de risco. Em casos extremos os moradores sentem-se reféns nas suas próprias casas e falam em clima de terror, perante uma realidade marcada pela prostituição e constantes assaltos, roubos e tiroteios. Alguns testemunhos desta realidade aparecem, com frequência, registados pela imprensa.

Segurança e ordem pública

"O Centro Histórico de Coimbra (...) é caracterizado por habitações caducas, sem o mínimo de condições, onde se acolhem moradores de parcos recursos, com predominância para idosos. (...) [Estes] vão vendo deteriorar-se as condições de habitabilidade" (Jornal de Notícias 2000a).

Esta descrição acerca do *centro histórico* de Coimbra, podia aplicar-se a outros *centros históricos* do nosso país. Os relatos feitos sobre este tipo de espaços são sempre muito idênticos, evidenciando situações de insegurança e de risco, falta de condições de salubridade, degradação habitacional, etc., como se pode ver nos registos abaixo transcritos.

- [Quando se pensa numa] eventual redução do horário do funcionamento dos bares, [a PSP de Chaves] admite que os problemas [insegurança e vandalismo] manter-se-ão com o actual horário – sobretudo os do centro

histórico –, aliados ao excessivo consumo de álcool pelo jovens (Jornal de Notícias, 2000b).

- Quase todos os dias, até às sete da manhã, a música continua como às duas da madrugada e pode acontecer chegarem os serviços de limpeza – o Astória [em Braga] está aberto a partir das oito horas como café –, e encontrar os últimos resistentes (Público, 2000b).
- A Associação para o Desenvolvimento e Defesa da Alta de Coimbra (ADDAC) enviou à Câmara Municipal um abaixo-assinado em que 400 moradores exigem segurança e redução da poluição sonora (Público, 2000c).
- (...) a agitação nocturna que [na Ribeira], por vezes, toma sonoras proporções, nomeadamente as buzinas e os comportamentos mais efusivos de alguns noctívagos, já levou vários moradores a apresentar queixas à PSP (Público, 2000d).

Actos transgressivos isolados transportam, igualmente, alguma intranquilidade para o quotidiano destes espaços. Acontecimentos pontuais, como o caso ocorrido no *centro histórico* do Funchal (sujeito a actos de vandalismo por parte de adeptos duma equipa de futebol nacional), demonstram que o risco é permanente. No "centro histórico, em fase adiantada de recuperação arquitectónica, alguns adeptos pintaram a fachada da capela de S. Tiago Menor, um monumento com 400 anos e que, recentemente, foi restaurado pela Câmara Municipal do Funchal" (Jornal de Notícias, 2000c). O *centro histórico* de Évora foi, igualmente, palco de actos de vandalismo. Metade das 100 bicicletas disponibilizadas para circular no *centro histórico* no Dia Europeu Sem Carros (22 de Setembro de 2000) ficaram danificadas, num acontecimento isolado que revela a fragilidade destas zonas da cidade.

Face a este panorama, algumas medidas são apontadas como urgentes para combater este incómodo problema urbano, constituindo como que uma espécie de cardápio com soluções *à la carte* para as enfermidades dos *centros históricos*, apelando assim a um visível experimentalismo técnico e social (ver ponto 4.7). Umas são de natureza social, outras revestem um carácter mais técnico. Os moradores dos bairros históricos, secundados por alguns dos seus

utentes mais assíduos (comerciantes, consumidores, população em geral) reclamam mais segurança e tranquilidade e exigem, por parte das autoridades competentes, projectos firmes que assegurem a vigilância nestas zonas criticas das cidades. Guimarães conheceu mesmo uma polémica proposta de instalação de um sistema de videovigilância no seu *centro histórico*. A situação actual da maioria dos *centros históricos* mudaria, segundo os relatos dos seus habitantes, caso houvesse um aumento da intensidade de policiamento. "Já se tornou trivial ouvir da boca das populações a 'receita' considerada infalível para o problema [altos índices de criminalidade]: a solução passa por colocar mais polícias na rua, dizem" (Público, 2000e).

Porém, as acções dos agentes de segurança parecem não conseguir resolver os problemas com que os moradores se deparam. Efectivamente, a PSP (Polícia de Segurança Pública) alega não possuir, na maioria dos casos, recursos humanos e materiais para responder eficazmente às necessidades prementes das populações, porquanto, a solução passa pela acção conjunta com outras entidades. Esta realidade, que resulta, do ponto de vista das autoridades policiais, da escassez de meios contribuiu para a deterioração da relação entre forças de autoridade e os moradores, com estes a acusar aqueles de inacção. Por isso, a relação da população residente com os agentes de segurança pública não é, com frequência, harmoniosa. Gera-se, segundo os moradores, um clima de impunidade que conduz claramente ao sentimento de revolta por parte daqueles. Por outro lado, a resposta das forças da ordem refugia-se na justificação de escassez de recursos para justificar, por exemplo, a impossibilidade de erradicação daquele que é recorrentemente identificado como um dos maiores flagelos dos *centros históricos*. "Para a PSP, torna-se claro que não é possível ter um agente da autoridade para cada toxicodependente" (Jornal de Notícias, 2000d).

As Juntas de Freguesia e as Câmaras Municipais são, particularmente, visadas nos protestos dos residentes relativos à denúncia de situações de insegurança e de risco. São, por isso, chamadas a intervir com alguma regularidade e são, sem dúvida, as entidades a que as populações mais se dirigem e,

simultaneamente, aquelas que mais intervêm no domínio público.[5] Pelo papel e função que desempenham, estas entidades vêem-se obrigadas a empreender planos específicos para combater e resolver este problema de insegurança nos *centros históricos* das cidades.

A renovação do mobiliário urbano, particularmente no que respeita a melhorias no domínio da iluminação,[6] a interdição do uso nocturno dos sanitários públicos disponíveis nestas áreas,[7] assim como a possibilidade de emparedar edifícios abandonados e vazios, impedindo que sejam ocupados por sem-abrigo, nomeadamente toxicodependentes, são algumas das soluções que passam exclusivamente pela actuação das autoridades administrativas locais.

A este nível, outra solução frequentemente avançada é a demolição de prédios devolutos que dão muitas vezes lugar a práticas ilícitas. A acção de emparedar edifícios não é completamente eficaz já que estes são, ainda assim, regularmente ocupados de forma clandestina. A decisão de demolir esses prédios apresenta-se ao olhos dos eleitos locais como a mais indicada para a resolução dos problemas que os prédios devolutos impõem, uma vez que "(...) com o local liberto, ninguém terá mais privacidade para actividades ilícitas" (Público, 2000g).

Em algumas autarquias, a pedonalização de ruas e o condicionamento do trânsito têm sido implementados como forma de erradicar os penosos problemas vividos nas áreas mais antigas das cidades. Contudo, estas acções podem ter o efeito contrário ao esperado a nível da segurança pública. Aplicadas com o objectivo de introduzir alterações significativas no ambiente e na vivência destes espaços, estas iniciativas podem, por exemplo, condenar ao desaparecimento a função residencial dos *centros históricos*, aumentando, assim, a sua desertificação. Esta questão será posteriormente desenvolvida na secção sobre a higienização incluída neste ponto do Capítulo, mas revela-se,

[5] Ver gráfico relativo aos Operadores (Gráfico 4.8).

[6] O aumento e melhoria de iluminação permite, tal como nos diz o presidente da Câmara Municipal de Angra do Heroísmo, assegurar "uma melhor, mais apelativa e segura circulação dos cidadão no centro histórico e particularmente na marginal da baía" (Público, 2000f).

[7] A Câmara Municipal de Guimarães optou por esta medida "para que não possam ser utilizados para os toxicodependentes se drogarem" (Jornal de Notícias, 2000d).

desde já, importante perceber alguns dos potenciais efeitos perversos destas medidas.

O parque habitacional e os riscos de segurança

O sentimento de insegurança nos *centros históricos* não se verifica somente no que respeita à ordem pública, mas também a nível do risco inerente à degradação dos edifícios, agravada pela ocupação dos mesmos por uma população desfavorecida e idosa sem alternativas habitacionais. Os bairros históricos das cidades, pelas suas características intrínsecas, constituem eles próprios uma fonte de insegurança. A antiguidade e o mau estado de conservação que distingue o parque habitacional destas zonas da cidade revelam a sua vulnerabilidade face a desabamentos, derrocadas e incêndios.

São estas situações de potencial calamidade que comprovam o agravamento das condições de segurança e salubridade dos *centros históricos*. É perante o risco que se toma consciência da fragilidade destes espaços e do perigo e insegurança constantes a que estão sujeitas as suas populações. “A grande concentração de edifícios centenários, ruas estreitas e, por vezes, de difícil acesso e a sobrelotação de famílias, algumas das quais vivem em situação de grande insalubridade, são o retrato deste espaço da cidade (...)” que faz com que os habitantes do *centro histórico* do Porto tenham de manter-se em alerta constante (Público, 2000h). Em Évora, as “construções antigas e frequentemente inabitadas, clima muito seco e dificuldades de acesso no dédalo de ruelas figuram entre os factores de risco que os bombeiros têm frequentemente denunciado (...)” (Público, 2000i). Nem mesmo nos casos que frequentemente são apontados como bons exemplos de intervenções em *centros históricos*, levando, por exemplo, à sua classificação como património mundial, como é o caso de Guimarães, é possível eliminar certas condicionantes estruturais de risco. “Na cidade histórica, apesar do trabalho de reabilitação que se tem feito nos últimos 15 anos, as ruas são estreitas, as habitações são antigas, escondem materiais facilmente inflamáveis e, nalguns locais, nem os carros dos bombeiros conseguem entrar, ou fazem-no com imensa dificuldade” (Jornal de Notícias, 2000e).

Estes relatos identificam os riscos padrão a que os *centros históricos*, na sua generalidade, estão sujeitos e confirmam o parecer do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), segundo o qual entre "as situações que favorecem a probabilidade de ocorrência de incêndios, contam-se a existência de instalações eléctricas sem os níveis mínimos de segurança, o recurso a materiais combustíveis para a construção, a existência de prédios em ruína e a ocorrência de actividades perigosas" (Jornal de Notícias, 2000f).

Para o agravamento desta realidade contribuem as ruelas estreitas e a anarquia em termos de estacionamento, que dificultam o acesso dos meios de socorro. Não são raras as ocasiões em que os Bombeiros vêem a sua acção dificultada, o que se traduz em morosidade na resposta às situações de emergência, quando se deparam com a exiguidade das artérias da maioria dos *centros históricos*, corrompidas na sua função pelos automóveis estacionados. Para enfrentar este cenário é fundamental uma resposta técnica à medida, o que implica que, por exemplo, "os voluntários adquiram uma auto-escada mais curta e ambulâncias mais pequenas, que possam circular nas ruas do centro histórico" de Cascais (Jornal de Notícias, 2000g). Ou que procedam à aquisição de viaturas de socorro ligeiras, capazes de actuar nos *centros históricos*, tal como aconteceu em Palmela, de modo a permitir que os Bombeiros possam aceder mais fácil e eficazmente aos meandros do centro histórico (Jornal de Notícias, 2000h).

Os inúmeros prédios abandonados existentes podem, igualmente, ser apontados como potenciais focos de incêndio. A maior parte dos incidentes em espaços desocupados têm uma génese comum: "São indigentes que vão ocupando lugares abandonados e acumulando colchões, cobertores, papéis, restos de comida. Depois fazem uma fogueira para se aquecerem e adormecem, ou acendem uma vela para preparar o 'caldo' e injectam-se, e as coisas ficam ali a arder sem que eles sequer se apercebam" (Público, 2000j). Além de serem usados pelos toxicodependentes e mendigos, estes imóveis

são utilizados como depósito de lixo, tornando-os em autênticos focos de incêndios e de insalubridade.[8]

Para combater este flagelo, autarquias, corpos de bombeiros, Protecção Civil e PSP têm-se empenhado em elaborar planos de emergência para os *centros históricos* e, a par disso, realizado inúmeros simulacros de incêndio. Estes exercícios de emergência têm como finalidade testar a operacionalidade das entidades intervenientes, da coordenação da operação e atestar os planos de emergência elaborados. É nestes exercícios de simulação de incêndios que se revelam os pontos débeis dos *centros históricos* quando confrontados com uma situação potencial de catástrofe (Jornal de Notícias, 2000i).

Como se depreende desta análise, muitos dos factores de risco presentes nos *centros históricos* resultam da sua própria materialidade e morfologia (casas antigas, ruas estreitas, materiais inflamáveis), mas podem também relacionar-se, por exemplo, com as condições climatéricas. Efectivamente, em períodos de mau tempo (Invernos marcados por forte chuvas e temporais) verificam-se alguns casos de derrocadas de edifícios. Nestas situações a fragilidade das construções não suporta o peso das intempéries, impondo, por vezes, o realojamento das famílias afectadas. O abandono das habitações pode ser temporário ou definitivo, contribuindo para o esvaziamento da função residencial dos bairros históricos. Em Dezembro de 2000, o *centro histórico* de Coimbra foi palco de uma situação semelhante à descrita quando um "desabamento, para o qual terá contribuído a chuva que tem caído nas últimas semanas, deixou em perigo de ruína outros dois edifícios contíguos, cujos 10 moradores foram ontem realojados" (Público, 2000k).

A higienização dos centros históricos

Um meio de intervir nos *centros históricos* no sentido de alterar o seu estado de insalubridade, de degradação e a imagem negativa que, por vezes, irradiam passa pela higienização destes espaços. Há hoje uma preocupação crescente

[8] Na zona histórica do Porto este locais são designados correntemente por 'entulheiras'. Em entrevistas realizadas no bairro da Sé, onde as entulheiras continuam a existir e a fazer-se notar, essa palavra aparece recorrentemente para designar os locais onde o lixo se acumula com as "pessoas inúteis".

com a *imagem* das áreas históricas das nossas cidades, preocupação essa acompanhada por um esforço continuado de proporcionar melhores condições de vida às populações residentes nesses espaços urbanos. Como é óbvio, um melhoramento das condições de vida das populações traduz-se, inevitavelmente, numa alteração dos modos de vida das mesmas. Conclui-se, portanto, que os processos de higienização têm consequências directas e imediatas a nível da fisionomia dos espaços históricos, mas implicam igualmente interferências na sua vivência.

As operações de higienização dos *centros históricos* assumem diferentes configurações. Assim, podemos encontrar intervenções que se limitem a 'limpar' a paisagem, tais como arranjos dos espaços públicos e das fachadas, retirar antenas dos telhados, introduzir elementos estéticos e festivos, e outras, mais profundas, que alteram significativamente o dia-a-dia destes espaços citadinos, nomeadamente a expulsão de 'marginais' (indesejados).

No vasto conjunto de acções de limpeza dos *centros históricos* incluem-se, por exemplo, a criação, ou melhoramento, da rede de saneamento básico e a remodelação dos sistemas de deposição e recolha de resíduos sólidos urbanos, iniciativa esta que tem sido acolhida em vários pontos do país. O que interessa desde logo relevar são as reivindicações de estatuto de pioneiro na introdução de medidas e equipamentos para resolver problemas; questão esta que é mais detalhadamente analisada no ponto 4.7 deste Capítulo. Viana do Castelo parece ter sido a cidade pioneira neste campo, ao adquirir uma viatura eléctrica para a recolha do lixo do *centro histórico*. A preocupação do município em proteger o património construído conduziu à aquisição de um "veículo que não poluísse, que não fizesse barulho e que fosse fácil de manobrar nas ruas apertadas do centro" (Jornal de Notícias, 2000j). Évora colocou igualmente em prática uma iniciativa similar ao colocar contentores subterrâneos na via pública. Estes cerca de 100 contentores "servirão para depositar resíduos sólidos urbanos de tipo orgânico (lixo doméstico comum). Nos espaços mais amplos serão colocadas baterias de contentores subterrâneos para recolha selectiva (ecopontos)" (Jornal de Notícias, 2000k).

Mas este tipo de medidas, para além de altamente mediáticas e, por isso, politicamente compensadoras para os autarcas, pode trazer outras recompensas não menos desejadas. Veja-se o caso de Vila do Conde, condecorada pela Associação Portuguesa para Estudos de Saneamento Básico como 'Cidade Limpa'. A atribuição deste prémio reconhece o esforço da autarquia em reconverter o seu *centro histórico*, com acções como aquela que permitiu a adjudicação duma "viatura especial para proceder à limpeza das ruas estreitas e cheias de memória da parte antiga, bem como um ciclomotor acoplado com um aspirador, de forma a proceder mais eficazmente à limpeza urbana" (Jornal de Notícias, 2000l).

A limitação da circulação do trânsito e iniciativas como a do 'Dia Europeu sem Carros', realizada em 22 de Setembro de 2000, e replicada anualmente no mesmo mês, demonstram, certamente, que as entidades competentes estão cada vez mais motivadas para intervirem na recuperação e higienização das áreas mais antigas das cidades portuguesas. Mas o carácter meramente emblemático e o forte pendor mediático da iniciativa demonstram, igualmente o quanto certas medidas se restringem ao campo retórico. Ao limitar o acesso automobilístico nestas áreas reduz-se a degradação decorrente da poluição sonora, assim como se garante uma melhoria na qualidade do ar e um embelezamento da própria paisagem visual. Mas estes desideratos só são conseguidos quando as medidas adquirem um carácter duradouro, o que raramente acontece. Além do mais, estas medidas, aparentemente tão desejadas, estão frequentemente envoltas em conflitos, quer com moradores, quer com comerciantes. Trataremos a questão da conflitualidade mais detalhadamente no ponto 4.10 deste Capítulo.

As medidas profiláticas aplicadas aos *centros históricos* não deixam de corresponder, por isso, com muita frequência, a uma higienização de 'fachada' que esconde a impossibilidade de proceder a alterações profundas nos *centros históricos*. A melhoria da imagem (ordenar, embelezar e animar o espaço público, expulsar populações indesejadas, recuperar e pintar as fachadas dos prédios, retirar antenas) nem sempre encontra correspondência ao nível da

melhoria das condições de vida de quem habita e frequenta os *centros históricos*.

O 'dinheiro fácil' que as Câmaras Municipais puderam obter por via dos Quadros Comunitários de Apoio, sobretudo dos dois primeiros, permitiu a recuperação dos espaços públicos de muitos *centros históricos*. Todavia, não obstante algumas operações de 'fachadismo' o essencial do parque habitacional está por recuperar. programas como o PROCOM, especificamente destinado a promover a qualidade estética do comércio em zonas históricas, vieram pôr a nu a dissonância visual que muitas destas operações provocaram. Ao efeito visual dissonante entre o espaço público ordenado e embelezado e o espaço privado degradado corresponde a fachada pintada e recuperada do piso térreo destinado ao comércio sem que os restantes pisos do edifício tenham sido alvo de qualquer intervenção.

Nos *centros históricos* património mundial ou candidatos a esse estatuto as operações de higienização têm assumido, por vezes, contornos mais visíveis, mais voluntaristas e, não raras vezes, mais dramáticos. A título de exemplo, é significativo que a Câmara Municipal de Guimarães tenha destacado um dos seus funcionários para afastar do coração do *centro histórico*, a Praça da Oliveira e a Praça de S. Tiago, os toxicodependentes que aí se costumam reunir. O recurso ao derrame de lixívia (um produto que simboliza a pureza e a higiene) para impedir que os toxicodependentes façam uso dos bancos de pedra da praça (iniciativa que foi adoptada pelo funcionário), é simbolicamente reveladora de medidas de higienização social que estão a ocorrer nos *centros históricos*.

4.7 | Tradições, festividades e manifestações recreativas e culturais nos *centros históricos*

Reinventar a cidade por via de uma criação cultural amalgamada na expressão *centro histórico* exige, numa vida urbana marcadamente dominada pela imbricação das dinâmicas de consumo com as dinâmicas de lazer (ver pontos

4.3 e 4.9), crescentes acções de animação. É destas questões que tratamos neste ponto.

A antiguidade como factor de identidade das cidades

Actualmente muitos centros urbanos têm privilegiado as suas zonas mais antigas como forma de afirmar "uma identidade sólida e estável que é legitimada pela história, caucionada por símbolos, e que é capaz de resistir à erosão do tempo e de converter o passado em elemento renovador" (Fortuna, 1997; Fortuna e Peixoto, 2002). A relação que a cidade estabelece com o passado, o presente e o futuro é complexa. Se, por um lado, aquela sente a necessidade de manter vivos os laços ténues que a ligam ao passado e lhe conferem identidade, por outro aspira a um desenvolvimento centrado no presente e direccionado para o futuro. Numa tentativa de harmonizar esta relação, algumas cidades portuguesas tentam conjugar os elementos deixados pelo passado com o presente, transformando a "antiguidade e os seus símbolos (...) [num] recurso de estratégias que procuram converter a marca de tradição em capital de inovação" para o futuro (Fortuna e Peixoto, 2002: 22).

A antiguidade, olhada por alguns como um entrave ao desenvolvimento aspirado, "adquire um valor estratégico fundamental no sentido em que (...) fornece recursos materiais e simbólicos que alimentam a indústria do turismo cultural e patrimonial por que muitas cidades competem" (Fortuna e Peixoto, 2002). É nesta linha que se insere a filosofia de acção em que muitas autarquias apostam ao investir na animação dos seus *centros históricos*. Estes estão hoje fortemente direccionados para a criação de condições de animação cultural e recreativa, promovendo-se como pólo de atracção turística e habitacional.

O passado recriado nos centros históricos – múltiplas formas de animação

A recriação de feiras e mercados medievais é exemplificativo de como esta forma de animação cultural pode ser um factor de revitalização das funções lúdica, comercial e turística dos *centros históricos*, ao mesmo tempo que

confirma a importância da antiguidade enquanto característica identitária de algumas cidades do nosso país.

Organizados como forma de recompor "ambiências sociais, culturais e mercantis [por exemplo] da época pré-descobrimentos" (Jornal de Notícias, 2000m), tal como aconteceu em Canas de Senhorim em 2000, e em muitos outros locais, os designados 'mercados à moda antiga' ou as 'feiras medievais' constituem um salto no tempo e uma irrecusável oportunidade para promover os *centros históricos* que os acolhem. É nessas ocasiões que as populações podem abeirar-se das zonas mais antigas das cidades para ali conhecerem "o que de mais tradicional existe nas suas terras, desde madeiras e latas a bordados, passando pelos doces, pelas ratoeiras, pelos espantalhos e, também, patos e galinhas"(Jornal de Notícias, 2000n), tal como aconteceu na cidade de Oliveira de Azeméis.

Tudo é reconstituído, desde a gastronomia,[9] passando pelas profissões e personagens emblemáticas,[10] até ao próprio espaço onde decorre o evento, com inúmeras tendas montadas para criar um cenário tão adequado e "autêntico" quanto o possível. Muitas destas feiras e mercados são realizados nos locais precisos onde supostamente eram realizados há séculos atrás. "O rigor da feira começa logo pelo local, já que era ali o mercado antigo"(Jornal de Notícias, 2000o).

Estas iniciativas, ambicionando recriar as actividades que marcaram a economia e a vida urbana portuguesas noutros tempos, acabam igualmente por ser uma forma de revitalizar comercialmente as regiões que as acolhem e reabilitar a sua imagem, nomeadamente através do artesanato. "A feira é já um bom 'negócio'. Vem muita gente de fora, de propósito, só para ver e comprar as coisas que estão expostas nas tendas (...). Muito do artesanato que aqui se vende é feito na altura da feira" (Jornal de Notícias, 2000m). Estas iniciativas

[9] Ex. "Sopa da Pedra, nacos de carne assada em pau de loureiro, ovos de galinha caseira cozidos, tigelas de ovos e leite, e uma infinidade de qualidade de chás que curam todos os males" (Jornal de Notícias, 2000m).

[10] Ex. "Cesteiros, lavadeiras, leiteiras e sapateiros são algumas das personagens que prometem dar mais cor ao centro histórico do concelho" (Jornal de Notícias, 2000n); "saltimbancos, feiticeiras, mendigos, pastores, jesuítas e fidalgos" (Jornal de Notícias, 2000m).

são encaradas, como se depreende desta citação, enquanto montras privilegiadas dos produtos regionais e tradicionais das cidades e regiões.

É por isso que as feiras e mercados se estendem um pouco por todo o país, como constatamos ao analisar as notícias incluídas no observatório de imprensa: "A Zona de Turismo de Guimarães e a Confraria Gastronómica Panela ao Lume vão juntar-se, mais uma vez, para a organização conjunta da II feira medieval de Guimarães" (Jornal de Notícias, 2000p); "Do programa de hoje constam ainda uma feira quinhentista, no centro histórico [de Barcelos] (...)" (Jornal de Notícias, 2000q); "O 'mercado à moda antiga' vai regressar ao centro histórico de Oliveira de Azeméis, nos dias 20 e 21 de Maio, na quarta edição de uma iniciativa organizada pela Câmara local e pelo Grupo Recreativo, Associativo e Cultural de Cidacos" (Jornal de Notícias, 2000o); "(...) em pleno centro histórico da vila de Canas de Senhorim, (...) [decorreu uma] feira medieval que se realiza aqui pela 8ª vez consecutiva (...)" (Jornal de Notícias, 2000m).

O sucesso destas acções de animação, patente na sua repetição ao longo dos anos, é partilhado, normalmente, por várias instituições, estando também por vezes associados a outro tipo de iniciativas, tais como as 'Festas da Cidade', de modo a constituírem-se como eventos de alguma dimensão e massa crítica de modo a serem atractivos para forasteiros.

As conhecidas 'Festas da Cidade', iniciativa de animação cultural que reforça igualmente o sentido da identidade local, aparecem frequentemente associadas aos *centros históricos* das cidades que as organizam. Estes têm sido recorrentemente, como deixámos visível através da análise de várias notícias, escolhidos como um dos palcos privilegiados da cidade para receberem eventos culturais no âmbito das referidas festividades. Estas festas têm como objectivos comemorar a cidade, não deixar cair no esquecimento as tradições que lhe estão associadas, animá-la culturalmente e promover a sua imagem, aliando-se, assim, ao potencial promocional que as zonas históricas oferecem. É, por isso, manifesta a preocupação em incluir os *centros históricos* como cenários da programação cultural que as cidades desenvolvem ao longo do

ano, e em particular no Verão, quando o espaço público se torna propício a espectáculos culturais ao ar livre.

À semelhança do que acontece repetidamente em Campo Maior, com as tradicionais flores de papel a invadirem o seu *centro histórico*, transformando-o para receber de forma animada as festas da cidade (Público, 2000l), também Guimarães acolhe uma iniciativa semelhante: a 'Guimarães Florida'. Esta iniciativa que já conta com 10 edições "destina[-se] a embelezar o centro histórico da cidade com flores e plantas da região." Trata-se de "um concurso/exposição de varandas e janelas decoradas com flores e plantas em todas as ruas, praças e largos do centro histórico" (Público 2000m). Com esta acção pretende-se dinamizar o *centro histórico* da cidade e conferir-lhe um espírito alegre e distinto. A cidade de Barcelos conta também com o seu *centro histórico* para receber as 'Festas das Cruzes' (Jornal de Notícias, 2000q), assim como a Guarda que "ao programar a animação de Verão [procurou] trazer mais vida ao centro da cidade, em especial ao centro histórico" (Público, 2000n), fazendo desse espaço o palco das 'Festas da Cidade'.

Os eventos realizados nas zonas históricas das cidade inserem-se em áreas tão variadas como a música,[11] a dança,[12] o teatro,[13] a animação de rua[14] e circo[15]. Isto revela que as ruas, praças e largos dos *centros históricos* estão a ser invadidas por formas de animação diversificadas, quer se tratem de produções nacionais ou internacionais que na sua concepção foram, muitas vezes, pensadas para serem representadas nesse tipo de cenários. Palmela e Braga são duas cidades que acolhem dois eventos internacionais nos seus *centros históricos*, o FIAR ZERO – Festival Internacional de Artes de Rua e o Encontro Internacional de Gigantones e Cabeçudos, respectivamente.

---

[11] Por exemplo, em Coimbra onde se realizaram "vários espectáculos musicais inseridos no programa Noites de Verão (...)" (Jornal de Notícias, 2000r).

[12] Em Serpa, um "espectáculo de dança que inclui sevilhanas e rumbas marcou (...) o arranque das Noites na Praça, iniciativa de animação que (...) visa contribuir para a dinamização cultural de Serpa e, em especial, da zona histórica da vila" (Público, 2000o).

[13] Na Guarda, onde se realizou um festival de teatro (Público, 2000n).

[14] Em Palmela cujo *centro histórico* acolhe o FIAR-ZERO – Festival Internacional de Artes de Rua (Jornal de Notícias, 2000z).

[15] Na Guarda, que recebeu o VI Encontro Português de Malabarismo (Público, 2000n).

A animação cultural de uma cidade e "a necessidade de manter vivo o seu coração" permitem "manter vivas" certas tradições, como acontece, por exemplo, em Palmela, que vê o seu *centro histórico* animado anualmente pela 'Queima de Judas' (Jornal de Notícias, 2000s). Em Braga, onde se pretende "preservar e divulgar a tradição dos gigantones, cabeçudos e zés-pereiras" (Público, 2000p) o *centro histórico* da cidade é anualmente percorrido por um desfile destas figuras. A iniciativa 'Baixa Anima', destinada à reanimação cultural e económica da Baixa Lisboeta, que inclui animação de rua nos fins-de-semana de Verão, é outro exemplo de como as zonas históricas das cidades têm vindo a tornar-se progressivamente um palco privilegiado para manifestações recreativas e culturais.

Novos equipamentos e reconversão funcional nos centros históricos

As acções de revitalização cultural, todavia, não passam somente por reinventar ou reviver o passado através de feiras e mercados antigos e animar, do ponto de vista festivo, os *centros históricos*. A criação de equipamentos exclusivamente culturais, ou multiusos, a partir de edifícios recuperados para novas funções, permitem envolver a população e chamar outros públicos e residentes aos bairros históricos.

No *centro histórico* do Sardoal, por exemplo, "a antiga 'Casa do Ensaio da Música', (...), que funciona agora como Centro de Convívio, já abriu ao público. O novo centro será, também, utilizado para diversas exposições, assim como para acções de animação teatral e recreativa" (Jornal de Notícias, 2000t). Já em Lisboa a inauguração de uma lavandaria, espaço onde são esperadas acções de animação, é anunciada no âmbito das novas dinâmicas existentes nos *centros históricos*. "O equipamento assumirá também um importante papel nas vertentes de lazer e cultura. De acordo com o presidente da Junta de freguesia de São Vicente de Fora, 'a parte exterior do edifício está preparada para o convívio entre pessoas e para a realização de sessões recreativas e culturais , como espectáculos de fado ou mesmo os que são típicos dos santos populares" (Jornal de Notícias, 2000t).

A criação destes equipamentos, resulta, muitas vezes da acção combinada de várias instituições associativas. Como verificamos no ponto 4.2 o peso da presença de operadores associativos a agir nos *centros históricos* é significativa. Estes operaram a vários níveis, particularmente no que respeita a revitalização dos *centros históricos*. No sector cultural também se denota a sua actividade, como é o caso da cidade do Porto, onde várias associações (por exemplo, a Fundação para o Desenvolvimento da Zona Histórica e o CRUARB) trabalham em parceria com outras entidades para revitalizar e animar a vida do *centro histórico* do Porto.

Experimentalismo técnico e social nos centros históricos

Para além deste tipo de animação, a revitalização dos *centros históricos* é realizada também através de iniciativas técnica e socialmente experimentalistas. Estas são sempre muito enfatizadas na imprensa, não obstante, por vezes, uma avaliação dessas medidas e iniciativas a curto prazo revelar que elas não são sustentáveis e que o seu tempo de vida útil se resume ao seu interesse mediático. O já referido 'Dia Europeu Sem Carros – Na cidade sem o meu carro' é uma iniciativa europeia que tem como objectivo, para além da preservação ambiental, chamar a atenção para os benefícios da limitação do trânsito nas áreas mais antigas das cidades. Pretende-se "não só limitar o trânsito numa determinada área da cidade, mas também mostrar às pessoas que elas podem utilizar outros meios de transporte alternativos e 'amigos' do ambiente. Por isso, o seu objectivo principal é despertar a consciência pública sobre a contaminação e consumo de recursos energéticos causados pelo uso dos carros" (Público, 2000q), bem como "sensibilizar as comunidades citadinas para a necessidade de controlar a chamada ditadura do transporte individual" (Público, 2000r).

Em 2000 esta iniciativa encontrou receptividade em cerca de uma dezena de cidades portuguesas, nomeadamente, Aveiro, Évora, Ponte de Lima, Leiria, Sintra, Lisboa, Beja, Alcochete e Porto, onde no dia 22 de Setembro, "os cidadãos deixar[am] o automóvel em casa e deslocar[am-se] exclusivamente a pé, em transportes públicos ou em veículos não-poluentes" (Público, 2000r).

Tentou-se, desse modo, responder às propostas europeias no sentido de "mobilizar estudantes, cidadãos de todas as idades, grupos sociais e económicos, assim como adaptar os transportes públicos e elaborar circuitos para bicicletas (...)" (Público, 2000r).

A par do programa 'dia sem carros', encontramos a restrição permanente do trânsito nos *centros históricos* e a criação de formas alternativas de mobilidade para essas áreas, o que revela, de algum modo, efeitos positivos e mais duradouros de medidas com carácter experimentalista. A estruturação de uma rede de transportes colectivos especificamente para a circulação nessas áreas, como aconteceu por exemplo em Palmela,[16] inserem-se na filosofia de sensibilizar a comunidade citadina para alterar a vivência dos *centros históricos* em termos de mobilidade.

No mesmo sentido são imaginadas alternativas como as que contemplam os *centros históricos* de Viseu e Coimbra munidos de ligações mecânicas, tipo elevadores, que ligam os *centros históricos* a outras zonas da cidade. A rapidez deste 'meio' de transporte, que permite vencer percursos relativamente longos e ríspidos em escassos minutos, como acontece em Coimbra, visa aproximar as zonas históricas do resto da cidade, "libertando aquela zona da pressão automóvel" (Público, 2000s) e chamar as pessoas a (con)viverem nos *centros históricos*.

A questão da limitação do trânsito nos *centros históricos* das cidades portuguesas não tem sido pacífica, tendo dado origem a alguns conflitos, envolvendo autarquias, associações, comerciantes e moradores. Esta questão será posteriormente desenvolvida no ponto 4.4.8, mas importa aqui demonstrar como as zonas históricas urbanas têm sido alvo de medidas neste domínio. Existe uma preocupação em melhorar o nível de vidas dos moradores dessas áreas, em criar novas vivências ou recriá-las, em tornar esses espaços urbanos atractivos a toda a população, ou seja, em devolver-lhes e/ou reforçar as suas

[16] "A Câmara Municipal de Palmela vai criar no *centro histórico* da vila um serviço de minibus, gratuito. (...) [incluído] na reorganização do tráfego no centro histórico" (Jornal de Notícias, 2000v); "A Câmara Municipal de Palmela quer reduzir a circulação automóvel no centro da vila e garantir o acesso ao centro histórico através de um mini-autocarro, (...) [constituindo] o primeiro passo para a reformulação do tráfego rodoviário" (Jornal de Notícias, 2000x).

funções originais evitando a referida desertificação. No fundo, pretende-se com todos estes tipos de iniciativas devolver os *centros históricos* às cidades, eliminar as barreiras que eventualmente os afastava dos restantes espaços urbanos.

Este experimentalismo estende-se a outro tipo de iniciativas voltadas para a criação de novas funções residenciais, como sejam, por exemplo, a tentativa para criar no *centro histórico* do Porto residências para universitários de modo a rejuvenescer a população que aí reside. Experimentalismo também no domínio da criação e preservação de empregos nas zonas históricas, como é o objectivo do 'Programa de auto-emprego' da Fundação para o Desenvolvimento da Zona Histórica do Porto. Ou então experimentalismo no campo da reabilitação de edifícios, quer ao nível das técnicas de construção, quer no domínio da concessão de direitos de construção em novas áreas urbanas às empresas que apostarem na recuperação do edificado em zonas históricas. Esta medida, sugerida para o Porto, como, de resto, muitas outras correspondem à importação de modelos que as nossas cidades visam aplicar a título experimental nas suas zonas históricas.

4.8 | *Centros históricos*, *marketing* e ideologias urbanas

A identidade e o estilo de uma cidade ou de uma região são, hoje em dia, definidos, de um modo muito nítido, pela valorização ou invenção de um património (Frias e Peixoto, 2002; Frias e Peixoto, no prelo; Peixoto, 2002b). Não é despiciendo salientar que as cidades entraram, em vários domínios, numa lógica de empresarialização, sendo concebidas, frequentemente, como produtos a escoar em certos mercados. É, aliás, por isso que expressões como "gestão urbana", "empresas municipais", "marketing urbano", ou, entre outras, "imagem de marca das cidades" se tornaram tão recorrentes nos nossos dias (Peixoto, 2000). Nesta lógica de promoção de um produto, o património tornou-se um recurso incontornável das estratégias de definição de uma imagem de marca, constituindo-se o *centro histórico* como a "marca" que define um certo valor concorrencial e comunicacional. As cidades históricas representam, aliás,

um dos modelos identitários de desenvolvimento urbano que mais se tem multiplicado (Peixoto, 2001; Peixoto, 2003).

Ideologias do marketing nas cidades portuguesas

Como já foi analisado em pontos anteriores deste Capítulo, actualmente existe uma preocupação genérica com a imagem das cidades, e em particular com as imagens dos *centros históricos* das mesmas. Frequentemente, a imagem que transparece dos nossos *centros históricos* é uma imagem impregnada de negativismo. Esta imagem depreciativa surge associada à sua antiguidade, ao estado de abandono a que foram dotados, à degradação visível num grande número de casos e às actividades ilícitas que progressivamente aí se foram fixando.

Como forma de combater estas imagens negativas, muitas entidades, sobretudo autarquias, têm accionado uma série de iniciativas e projectos. No vasto conjunto de acções incluem-se as já analisadas iniciativas de revitalização cultural dos espaços históricos e a preocupação com a salubridade e a segurança dos *centros históricos*. A par destas encontramos as políticas de *marketing* urbano. Como demos contra noutro lugar, "um dos processos que tem vindo a intensificar-se em reacção aos discursos negativistas que se produzem sobre as cidades (...), é o processo de gestão estratégia das imagens das cidades" (Peixoto, 2000: 100).

As acções de promoção de imagens urbanas diferem de cidade para cidade. Cada uma promove as características que as distingue de outras, que melhor a identificam, embora a suposta e tão propalada distinção nem sempre seja assim tão nítida. Contudo, em todas as acções de *marketing* encontramos um elemento comum: o desejo de transmitir imagens positivas que, de algum modo, atraiam o público a que se dirigem. Assim, o principal objectivo das acções de marketing aplicado às cidades é "(...) afirmar uma identidade e uma imagem forte que lhes permitam alvejar consumidores específicos ou difundir uma representação mais positiva" (Peixoto, 2000: 106).

As campanhas também se distinguem pelos objectivos específicos que encerram. As cidades que querem combater uma imagem cristalizada vêem-se

na contingência de desenvolver campanhas mais agressivas e que impliquem uma certa ruptura com imagens dominantes e amplamente difundidas. Ou seja, neste domínio tanto nos encontramos perante casos em que o que se almeja é vincar características das cidades, como o que se pretende pode ser exactamente o contrário; isto é, afastar uma imagem pela imposição de outra. Foi exactamente isto que aconteceu no Porto que investiu num trabalho de recuperação que "permitiu retirar da Sé o estigma da droga e da marginalidade" (Jornal de Notícias, 2000y). Segundo referiu Rui Losa, director do CRUARB, "essa imagem já não é real" (Jornal de Notícias, 2000y), após um esforço concertado para erradicar a imagem negativa que acompanhava a vida do *centro histórico* portuense. Também a Associação Porto Histórico – Promoção do Turismo do Centro Histórico do Porto – procurou "caminhos no sentido de 'coordenar estratégica e operacionalmente diversas acções' de promoção de um espaço de inegável qualidade urbana e, sobretudo, humana (...)" (Jornal de Notícias, 2000w).

Já a cidade de Lisboa parece apostada em difundir a sua imagem através da promoção do seu património histórico e cultural. De facto, esta cidade, nas inúmeras acções de promoção que vem vindo a desenvolver aos longo dos últimos anos, apresentou em 2000 o 'Eléctrico Cultural', iniciativa que consiste em oferecer "um passeio gratuito ao longo da cidade velha (...) [e que se] justifica com o facto de o eléctrico de colina fazer parte do património histórico e cultural da cidade e ser um transporte do futuro, um factor de reabilitação dos bairros históricos de Lisboa e um *ex-libris* na promoção turística da cidade" (Público, 2000t).

Coimbra, é outra cidade que pretende colar a sua imagem ao património histórico de que é depositária. Com vista à promoção do turismo cultural, a Câmara Municipal desta cidade "está a organizar uma série de percursos temáticos que pretendem dar a conhecer alguns aspectos históricos e patrimoniais da cidade" (Público, 2000u).

Há ainda outras que preferem criar uma nova imagem para a cidade, como o caso de Aveiro que se quer agora impor como a cidade das bicicletas (Público,

2000v). Aveiro foi a primeira cidade do país a implementar uma rede de ciclovia gratuita dispersa pela cidade, mas que incide na zona histórica, que lhe permitirá, a pouco e pouco, ser identificada como a cidade das bicicletas.

Paradoxalmente, associada a uma retórica de criação de lugares e experiências únicas, em que assentam as campanhas de *marketing* urbano, os modelos de desenvolvimento dos centros urbanos antigos acabam, muitas vezes, por levar a que esses espaços se pareçam cada vez mais uns com os outros. Na verdade, sempre que um modelo de desenvolvimento económico parece funcionar num lugar, este modelo é rapidamente importado, replicado ou até mesmo mimetizado, por outros lugares, num processo que poderíamos designar por "*benchmarking* urbano".[17] A corrida ao estatuto de património mundial, as formas de animação, as opções urbanísticas não deixam de ser uma consequência deste efeito de reprodução em série de um modelo de desenvolvimento urbano que, pelo menos aos olhos dos responsáveis locais, cria novas oportunidades de afirmação das cidades, novas vantagens no domínio turístico e comercial e novos elementos que contribuem para reforçar a identidade local. A consequência imediata desta tendência é que, desde os anos 1990, tem aumentado incessantemente o número de cidades históricas que estão a competir pelo mesmo mercado turístico.

Os públicos do marketing urbano

As campanhas de *marketing* urbano são também definidas tendo em conta o público a que se dirigem. Os objectivos são diferentes consoante estamos perante uma mera estratégia de promoção de imagem dirigida ao turismo, ou

[17] A ideia de *benchmarking* desenvolveu-se, particularmente, a partir dos anos 1970, tendo-se consolidado nos anos 1980 e 1990. A sua difusão fica a dever-se às experiências de empresas norte americanas, nomeadamente a *Xerox Corporation*, onde foi adoptada como ferramenta de gestão. Na sua essência, o *benchmarking* consiste em promover a comparação e a aprendizagem com entidades que concorrem no mesmo sector. Esta operação baseia-se em 4 processos fundamentais: desenvolver uma percepção detalhada dos processos de trabalho utilizados; analisar os processos dos outros, sobretudo os mais competitivos; comparar os processos utilizados com os dos outros identificando as desvantagens; dar os passos necessários para colmatar o hiato existente, procurando reproduzir os factores de sucesso dos processos mais competitivos. Podemos argumentar que o *benchmarking* não é uma tendência assim tão nova da indústria nem sequer dos modelos urbanos de desenvolvimento. O que é verdadeiramente relevante são a velocidade e a escala da circulação de modelos urbanísticos globalizados.

perante uma promoção de imagens que pretende chamar a população da cidade (consumidores e residentes) aos *centros históricos*. "As políticas de *marketing* urbano encaram os diversos utentes da cidade na mesma lógica com que a publicidade encara os consumidores a quem é necessário persuadir" (Peixoto; 2000: 105). Trata-se, portanto, de aplicar diferentes campanhas para diferentes públicos, desde turistas e visitantes a residentes, passando por empresas comerciais.

A promoção de uma cidade pode ter vários alcances. Pode ser dirigida à população da própria cidade, dirigida ao público nacional ou ao público internacional. Várias cidades portuguesas pretendem promover o seu *centro histórico* e o seu património cultural dentro da própria cidade, revelando o que parece ser uma tendência geral a nível nacional com o objectivo declarado de devolver as zonas históricas às cidades e dar maior atenção ao património histórico e cultural urbano existente. A cidade do Porto, por exemplo, procura inverter a tendência dos bairros históricos serem somente frequentados pelos seus moradores. A Câmara Municipal do Porto sentiu a necessidade de "chamar toda a população e estimular o interesse imobiliário, comercial e das empresas privadas. (...) [Para isso criou] um roteiro com 4 circuitos pedonais daquela área nuclear do centro histórico do Porto (...) [n]um convite a todos os portuenses para visitar as belezas escondidas na Sé" (Jornal de Notícias, 2000aa). A autarquia quer abrir o bairro à cidade e devolver as pessoas ao bairro, pois "há sempre um património que desconhecemos [e que] é importante divulgar" (*idem*, 2000aa).

Para que os *centros históricos* "não seja[m] conhecido[s] apenas por moradores e turistas" (Jornal de Notícias, 2000y), as entidades responsáveis, pretendem também "chamar a atenção para as coisas que [os cidadãos] vêem todos os dias, mas nas quais não reparam" (Jornal de Notícias, 2000ab). Actualmente a preocupação de divulgar o património existente numa cidade e de sensibilizar as pessoas para a sua preservação é muito notória. O "objectivo de sensibilizar a população para a importância do património começa, agora, a dar alguns frutos" (Jornal de Notícias, 2000ab), por exemplo, em Vila Franca de Xira através do programa 'À Descoberta do Património'. Também em Aveiro, o

projecto ‘Ao encontro das águas de Sal’, encerra o duplo objectivo de “promover o património natural aveirense; e, por outro lado, interpelar a juventude para a sensibilização dos problemas da ria” (Jornal de Notícias, 2000ac).

O Porto volta a ser referido quando se nomeia este tipo de acção virada para o “contacto directo com as pessoas, visando motivá-las para a preservação dos valores dos *centros históricos* e sua harmonização com a vida quotidiana” (Jornal de Notícias, 2000ad). Beatriz Rangel, presidente da APH (Associação Porto Histórico), acredita ser possível originar ou apoiar iniciativas que tenham por finalidade sensibilizar as populações residentes e os agentes turísticos para programas que tornem tais núcleos apetecíveis no domínio da sua frequência, sendo desejável que se faça o balanço do que já foi realizado e que se proceda à divulgação de acções a promover, várias delas integrando-se nas comemorações da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura (Jornal de Notícias, 2000ad).

Pelos vários relatos analisados podemos afirmar que existe actualmente uma estratégia de divulgação do património urbano, dirigida, quer ao público residente nas cidades, quer ao público exterior.

As iniciativas de promoção para o exterior da cidade, nacional ou internacional, são alvo de grande cobertura por parte da imprensa. Efectivamente as campanhas publicitárias turísticas, dirigidas especificamente ao público exterior à cidade são as que surgem em maior número na imprensa portuguesa analisada. Mais uma vez, a cidade do Porto surge nomeada. Esta cidade parece, de acordo com as notícias analisadas, estar preocupada com a sua promoção a vários níveis: a nível local, nível nacional e internacional. Mas as iniciativas levadas a cabo a nível nacional e internacional não diferem muito das postas em prática a nível local. Assim, do mesmo modo que se tentou atrair os portuenses ao *centro histórico* através da construção de roteiros, tenta-se atrair turistas através da criação de um Guia Urbano, escrito em 2 línguas, numa iniciativa claramente dirigida ao público internacional. A ideia é dar a “conhecer o essencial da cidade em termos histórico e patrimoniais, (...)

vias de comunicação, passeios, cruzeiros e restauração. Enfim, como convida o guia, uma forma de se «perder na cidade e encontrar o que se quer»" (Jornal de Notícias, 2000ae).

Em Lisboa "criar um *merchandising* exclusivo da Baixa, com produtos destinados a promover a cidade junto dos turistas que visitam Lisboa e o seu centro histórico" é uma das iniciativas aplicadas recentemente que demonstra a preocupação actual de atrair diversos públicos à cidade e de difundir uma imagem de marca (Público, 2000v).

A promoção de uma cidade pode estar, não raras vezes, associada à promoção da região onde se encontra inserida, e até do país. A cidade do Porto, por exemplo, beneficiou da estratégia implementada conjuntamente pelo ICEP, pela Câmara Municipal do Porto e pela Sociedade Porto 2001, numa acção que pretendeu "promover a imagem de Portugal, incrementar a qualidade competitiva da economia nacional e exaltar as potencialidades turísticas do país" (Jornal de Notícias, 2000af). A iniciativa que consistiu na concretização da exposição *Rondom Porto* (sic), assentou no "triângulo 'cidade do Porto, Alto Douro e Vinho do Porto', (...) abrange[ndo] sempre o Porto, e o Norte de Portugal", pois segundo Manuela Melo, vereadora da cultura da Câmara Municipal do Porto, neste contexto, "não teria sentido uma promoção da cidade isolada" (Jornal de Notícias, 2000af).

Esta campanha de promoção esteve igualmente ligada ao evento Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura. O que nos leva a outro ponto: o da promoção da imagem de uma cidade associada a eventos de carácter cultural.

Marketing urbano associado a eventos culturais e a classificações patrimoniais

A cidade do Porto, já referida inúmeras vezes no que respeita a estratégias promocionais, volta a ser mencionada neste ponto, por força do evento excepcional que acolheu em 2001. À custa deste acontecimento a cidade do Porto viu projectada a sua imagem quer a nível nacional quer a nível

internacional. O número elevado de acções de promoção,[18] que se tornaram visíveis na imprensa, na televisão, no espaço público, etc., é bem demonstrativo de como um evento desta natureza é importante para a promoção da imagem de uma cidade. Um exemplo das acções de promoção em causa foi a já referida mostra *Rondom Porto* (sic), que "concretiz[ou] a estratégia definida pela Comissão Instaladora da Sociedade Porto 2001" e tentou responder à política desta entidade em "atrair congressos de grandes organismos para aliar à animação cultural programada" (Jornal de Notícias, 2000af).

Talvez seja cedo para avaliar os impactos efectivos das campanhas encetadas aquando do acontecimento, mas é possível afirmar que o Porto beneficiou das acções de *marketing* postas em prática ao longo dos 2 anos (2000-2001) que cobriram a preparação e a realização do evento internacional.

Mas a cidade do Porto não foi a única a beneficiar de um acontecimento de projecção internacional para difundir a sua imagem pelo país e pelo mundo fora. As cidades empenhadas nas candidaturas a Património Mundial da Humanidade e aquelas que já gozam desse estatuto, como o Porto, de resto, têm sido alvo de acções publicitárias particularmente activas. Devemos lembrar que "(...) as campanhas de *marketing* urbano, através das quais as cidades se auto-representam, se constituem como uma das dimensões centrais do jogo concorrencial inter cidades (Peixoto, 2000: 101). Assim sendo, na concorrência pelo título de Património Mundial, as cidades desenvolvem intensas campanhas de promoção das suas imagens. Foi isso que se passou, por exemplo, em Guimarães. A *cidade berço* viu o seu *centro histórico* ser premiado com o estatuto de Património Mundial durante a execução do projecto que subjaze a este relatório. Por isso, é interessante analisar e comparar o que foi feito em termos de campanhas publicitárias durante a preparação da candidatura e no momento posterior à atribuição do estatuto. Esta análise será interessante no sentido de verificar o uso que as cidades fazem da sua própria imagem e os modos que escolhem para se auto-

[18] Este assunto é alvo de particular atenção no Capítulo 3 deste relatório, dedicado à Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

representarem. Isto é, se num primeiro momento as cidades promovem a sua imagem como forma de valorizar e enriquecer os processos de candidatura, num segundo momento promovem a cidade através do estatuto que obtiveram.

Guimarães, cidade que em 1985 iniciou o processo de candidatura a património Mundial da Humanidade apostou fortemente na promoção da sua zona histórica para potenciar a obtenção desse mesmo estatuto. Foram diversas as iniciativas de promoção da imagem da cidade de Guimarães e da sua zona histórica.[19] Porém, aquela que talvez tenha tido maior visibilidade a nível nacional foi o anúncio publicitário para a televisão a uma bebida alcoólica filmado no *centro histórico* vimaranense. Para o público menos atento o cenário do anúncio (a Praça da Oliveira no coração do *centro histórico*) terá passado despercebido. Contudo, esta campanha publicitária "arrisca-se a fazer mais pelo turismo da cidade, candidata a Património Mundial da Humanidade, que muitas iniciativas gastronómicas com a chancela da autarquia" (Jornal de Notícias, 2000ag). Afinando por este diapasão, a edilidade vimaranense, na altura em que a cidade adquiriu formalmente o estatuto de património mundial, voltou a repor o anúncio na televisão por sua iniciativa, assumindo os respectivos custos.

A autarquia de Guimarães considerou, aquando da preparação da candidatura a Património Mundial, que era "chegado o momento de apostar mais na promoção e projecção de Guimarães ao nível do mercado nacional e do mercado espanhol, através de uma campanha de imagem que potencie aquilo que melhor identifique a cidade" (Jornal de Notícias, 2000ah). Um acordo rubricado entre a Câmara Municipal de Guimarães e os gémeos Castro, conhecidos mundialmente pelas suas proezas no atletismo, parece levar a bom porto estes objectivos, porquanto a imagem dos dois atletas será utilizada "por forma a promoveram a imagem da cidade de Guimarães" (Jornal de Notícias, 2000ah). Outro acordo estabelecido entre a autarquia, através da Zona de Turismo de Guimarães (ZTG), e duas empresas privadas de transporte de

[19] Podemos referir, a título de exemplo, a participação de Guimarães na 'Mostra das cidades portuguesas património mundial', decorrida em Évora em 1996, tendo Guimarães participado sem ter ainda o estatuto pretendido.

passageiros possibilitou que estas começassem a "circular com fotografias de grandes dimensões do centro histórico de Guimarães (...) [dando] uma maior visibilidade e promoção da candidatura do *centro histórico* da cidade a Património Mundial da Humanidade" (Jornal de Notícias, 2000ai).

Este acordo demonstra bem como a sociedade civil também quis contribuir para o fortalecimento da candidatura do *centro histórico* vimaranense. "A ideia da ZTG mereceu a adesão sem reservas da parte das duas empresas de transporte. O espaço nas 10 viaturas foi cedido com carácter gratuito, o que realça, segundo Amadeu Portilha,[20] o interesse que toda a comunidade vimaranense vem assumindo em relação à candidatura" (Jornal de Notícias, 2000ai). A criação de um Guia Turístico Multimédia, editado pela cooperativa 'Povo de Guimarães', num "trabalho inédito que disponibiliza informações sobre 120 locais, e centenas de imagens que retratam o passado e o presente dos lugares inseridos na zona candidata a património mundial" (Jornal de Notícias, 2000aj) é outra iniciativa apresentada como "contributo da sociedade civil para ajudar Guimarães a alcançar o estatuto de Património Mundial" (*idem*, 2000aj). Uma vez obtido o estatuto, a celebração dessa conquista não deixou de ser assinalada e mediatizada pela colocação de numerosas faixas com a inscrição 'Guimarães Património Mundial', em locais estratégicos da cidade. A Sociedade Martins Sarmento, uma das instituições mais conhecidas e representativas da cidade, colocou na fachada do seu edifício sede uma faixa a saudar Guimarães pela sua conquista.

Para reforçar a candidatura a Património Mundial da Região do Alto Douro Vinhateiro também se usaram estratégias de promoção de imagens. A nível da administração central, o Secretário de Estado do Planeamento "quer avançar com um programa de animação à escala do Douro, para 'potencializar e valorizar' a candidatura deste espaço territorial a Património Mundial" (Jornal de Notícias, 2000ak). Esta iniciativa ajudará, sem dúvida, a candidatura que favorecerá, por sua vez, a economia da região, nomeadamente o turismo de habitação. "Tendo em conta que a viabilidade económica do turismo de

[20] Amadeu Portilha é o responsável pela ZTG.

habitação passa pelo aproveitamento da riqueza histórica da região onde está inserido, revestiu-se de especial interesse a apresentação de Bianchi de Aguiar do projecto de candidatura do Alto Douro Vinhateiro a Património Mundial" (Jornal de Notícias, 2000al) num Seminário sobre 'Turismo em Espaço Rural'. Neste seminário, onde a questão foi debatida, foi realçada a importância da classificação, uma vez que ela constitui "a grande aposta da região no reconhecimento de 'Paisagem Cultural Evolutiva Viva' como destino turístico de excelência, a concorrer com os melhores destinos do Mundo, indiciando um futuro promissor para o Turismo em Espaço Rural, na região (...)" (Jornal de Notícias, 2000al).

Marvão é outra localidade que aposta na obtenção do estatuto de Património Mundial por parte da UNESCO com vista ao desenvolvimento da região. "Marvão vive do turismo, e a sua classificação como Património Mundial é extremamente importante, uma vez que funcionará como cartaz no que concerne ao denominado turismo cultural" (Público, 2000x). O entusiasmo que acompanhou a preparação da candidatura, que durou cerca de ano e meio, e atingiu o auge em Fevereiro aquando da sua entrega à Comissão Nacional da UNESCO, mantém-se elevado, tal como nos revela o presidente da Câmara Municipal do Marvão, Manuel Bugalho, para o qual "a previsível classificação só poderá potenciar a vocação para o turismo – «o pivot do desenvolvimento»"(Público, 2000y). Para conseguir alcançar o tão almejado estatuto Marvão conta ainda com a ajuda de inúmeras caras conhecidas do público português. "São já 15 os nomes de pessoas conhecidas, de uma lista de 50, que confirmaram a sua presença, (...) no Marvão, 'para mostrar à UNESCO que a região tem potencialidades para merecer o título de património mundial'. Entre os 'famosos' contam-se, por exemplo, Rosa Mota, Nuno Gama, Luís Esparteiro, Adelaide Sousa, o actor João Didelet, Lili Caneças, Lúcia Moniz, Rui Unas e Pedro Leitão (Jornal de Notícias, 2000am). A mobilização destas figuras traduz uma nova realidade perante a qual o *marketing* se tornou um elemento crucial. O novo regime de apresentação de candidaturas à UNESCO (apenas uma por país em cada ano) agudizou a concorrência entre

os múltiplos locais portugueses interessados em concorrer (Peixoto, 2002a) e converteu o marketing numa ferramenta essencial dessa competição.

O Porto volta a servir de exemplo de como uma cidade pode fazer uso do seu estatuto para se promover. Em vários textos de imprensa é relembrado o facto de o *centro histórico* do Porto ter sido distinguido em 1996 como Património Mundial. Numa carta dirigida às individualidades convidadas a participar num encontro subordinado ao tema 'Encontro com o Porto Histórico, "Manuel Amaro recorda o 'valor acrescentado' que constitui o facto do *centro histórico* do Porto (...) ter sido classificado como Património Mundial da Humanidade" (2000w). Numa outra notícia destaca-se o facto de estar a circular o Guia Urbano do Porto que apresenta "textos curtos para quem pretende conhecer o essencial da cidade em termos de património histórico e patrimoniais (recorde-se que o centro histórico do Porto é Património Mundial da Humanidade) (...)" (Jornal de Notícias, 2000ae). Num outro registo apresenta-se um meio de promoção do *centro histórico* dizendo-se que se "trata de uma brochura com a descrição pormenorizada de quatro percursos possíveis de visita aos monumentos e locais emblemáticos daquele que é o coração da área classificada como Património Mundial da Humanidade" (Jornal de Notícias, 2000an).

Como dito atrás, em Junho de 2000, Vila do Conde viu ser-lhe atribuído pela Associação Portuguesa para Estudos de Saneamento Básico o prémio 'Cidade Limpa'. "Uma distinção que orgulha a «princesa do Ave»" (Jornal de Notícias, 2000l). Mário de Almeida, presidente da autarquia, considerou a atribuição do galardão como "um estímulo e o reconhecimento de que vale a pena continuar a trabalhar para manter asseada e limpa a cidade, e, em especial, o centro histórico de Vila do Conde" (Jornal de Notícias, 2000l). A distinção concedida é assim instrumentalizada para promover a imagem da cidade.

Instrumentalização do marketing urbano

"A retórica política dos governantes locais tende a concentrar-se à volta das necessidades de desenvolver estratégias sustentáveis de combate ao declínio" (Peixoto, 2000: 100), nem que essas estratégias signifiquem difundir instrumentalmente uma imagem negativa da cidade. O objectivo desta

estratégia está muitas vezes vinculado à dramatização do estado da cidade. Esta dramatização à volta do espaço urbano que recolhe maior investimento simbólico e um consenso local quase absoluto sobre o seu valor identitário não deixa de ser uma operação de *marketing*, embora esteja ancorada numa dimensão negativa.

Por exemplo a cidade de Bragança construiu uma imagem negativa do seu *centro histórico* com o objectivo de criar condições para conseguir beneficiar do programa 'Cultura 2000'. A Câmara Municipal de Bragança "pretende que o local [o centro histórico e a cidadela] seja considerado uma zona de intervenção prioritária, o que permitirá o acesso a candidaturas a programas do parque habitacional" (Jornal de Notícias, 2000ao).

Leiria enveredou também por este tipo de estratégia. A "autarquia decidiu colocar mãos à obra e 'dotar o centro histórico de uma reforçada identidade, através de mecanismos incentivadores de uma nova vivência" (Jornal de Notícias, 2000ap). Isabel Damasceno, presidente da Câmara Municipal de Leiria, tentou deste modo enfatizar uma imagem de degradação da cidade e do seu *centro histórico* para poder concorrer aos instrumentos disponíveis. Só assim, foi possível que Leiria fosse contemplada com uma verba atribuída no âmbito do Programa de Apoio à Modernização do Comércio (PROCOM).

4.9 | *Centros históricos* e retórica patrimonial

A intensificação dos processos de patrimonialização adquire quatro características essenciais (Peixoto, 1997 e 2002b): uma clara tendência para a elasticidade da noção de património; a redução temporal dos processos de patrimonialização; a emergência de uma lógica de gestão e de produção do *património*; e a importância crescente das políticas urbanas locais em relação às políticas do Estado central, mais voltadas para a monumentalização.

O *património*, tornado metalinguagem ao serviço das políticas urbanas, converteu-se numa palavra-chave da retórica urbana e dos discursos performativos dos actores locais. O *património* e as suas representações, configurando uma dimensão retórica muito acentuada, são invenções culturais

que procuram legitimar e naturalizar um determinado tipo de discurso sobre a evolução recente das cidades e que procura responder aos desafios presentes e futuros dos centros urbanos. Neste âmbito, e como vimos no ponto 4.3, o *património* corresponde a uma segunda vida das coisas, que adquirem novos sentidos e funcionalidades.

A retórica patrimonial revela-se, por um lado, no confronto entre um património mais oficial e elitista e um património de objectos vulgares ligados ao quotidiano; mas também no confronto entre um património feito de construções vernaculares monumentalizadas, marcado por uma antiguidade prestigiante, e um património constituído pelos testemunhos mais recentes da actividade humana; revela-se, finalmente, no confronto entre o carácter material dos artefactos patrimoniais e um património intangível, ligado às mentalidades, às representações e ao saber-fazer. Os *centros históricos* desempenham um papel particular e fundamental na produção e difusão desta retórica patrimonial, na medida em que, ao mobilizarem-se para enfrentarem a "crise urbana", contribuem enormemente para um alargamento incessante do campo patrimonial.

A retórica patrimonial é um processo marcado pelo entrelaçamento de uma verbalização excessiva e heterogénea (as múltiplas linguagens do património) com as políticas concretas de reconhecimento oficial de um conjunto vasto de bens que não cessa de se alargar. O património tornou-se a nova pedra filosofal que parece converter em ouro tudo aquilo que toca. Embora a noção de património seja relativamente recente ela tem vindo, recorrentemente, a ser recodificada por várias disciplinas científicas num processo de etiquetagem patrimonial que conduz à constituição de uma metalinguagem do *património*. Esta metalinguagem do património apresenta-se, assim, como um recurso retórico ao serviço das operações de patrimonialização levadas a cabo pelo Estado, por associações locais e por outros actores envolvidos nesses processos. A linguagem pluridisciplinar que envolve a realidade patrimonial funciona, nesse contexto, como o principal instrumento de mediação entre os actores e os objectos patrimonializados e configura a emergência de uma retórica patrimonial abrangente.

A ideia de *património* é, frequentemente, invocada em relação à ameaça do desaparecimento de recursos naturais e culturais, num cenário de uma catástrofe eventual. Deste ponto de vista é sintomático que a retórica patrimonial associada aos *centros históricos* pareça desenvolver-se e ser tanto mais exacerbada quanto maiores são os riscos enfrentados por esses *centros históricos*. O que a retórica patrimonial revela é que o património se presta a acções pedagógicas, turísticas, políticas, económicas e de experiências técnicas de ponta.

As intervenções nos *centros históricos*, os processos e intenções de candidatura a património mundial, a promoção das cidades através da instrumentalização dos *centros históricos* resultam de uma preocupação em criar símbolos de tipicidade e de tradicionalismo, num país que se urbanizou rápida e drasticamente. Reabilitadas e, não raras vezes, exacerbadas enquanto representações territoriais e patrimoniais, estas configurações espaciais (os *centros históricos*) mostram que o *património* se tornou um instrumento privilegiado de uma ideologia territorial, real ou imaginada, de uma sociedade que, parecendo perplexa perante uma transformação súbita, sente a necessidade de se pensar e de se idealizar a si própria enquanto outra. A retórica patrimonial faz parte e confunde-se com este processo de idealização.

A retórica patrimonial está ao serviço da conversão de um passado recente ou inexistente em património. Esta retórica promove, em última instância, a refuncionalização do passado, oscilando entre a reactivação, a reinvenção e a idealização.

4.10 | *Centros históricos* e polémicas públicas

A cidade, como qualquer outro organismo social constituído por várias partes, é palco de constantes conflitos resultantes na dificuldade de manter a harmonia entre elas. Os *centros históricos*, como parte constituinte do todo que é a cidade, são, segundo nos mostram as notícias recolhidas, um espaço propício ao aparecimento de polémicas públicas, umas de fácil resolução, outras mais

complicadas em termos de solução. A origem e a natureza dos conflitos que pautam o dia-a-dia das zonas históricas urbanas são diversas:

- conflitos que envolvem os comerciantes que animam a actividade económica dos *centros históricos*;
- contestação por parte dos moradores dos *centros históricos*;
- controvérsias sobre a acção das diversas entidades que actuam nos *centros históricos*;
- discussões sobre questões de mobilidade nas zonas históricas, quer relativas à limitação do trânsito, quer relativas ao estacionamento nessas área;
- polémicas acerca das intervenções de requalificação urbana nas zonas mais antigas das cidades;
- polémicas relativas a competências institucionais e a legitimidades profissionais.

Conflitos que envolvem os comerciantes que animam a actividade económica dos centros históricos

Os comerciantes que desenvolvem a sua actividade económica nos *centros históricos* portugueses são dos actores mais activos no que respeita à contestação do que consideram estar mal nos espaços que ocupam e frequentam diariamente. Este grupo, munido de recursos mais significativos que os que dispõe uma população idosa e com baixos níveis educacionais, como é aquela que reside nos *centros históricos*, é sempre dos primeiros a dar o alerta para os problemas que interferem no ambiente das zonas históricas das cidades portuguesas e são igualmente os mais reivindicativos.

Na forma de associações comerciais,[21] os comerciantes exigem ser ouvidos e participar nas decisões que afectam a sua actividade. Tal aconteceu em Guimarães, onde “os comerciantes, através da associação que os representa,

[21] Ver ponto relativo aos operadores associativos (4.2), particularmente o ponto referente aos de carácter comercial.

lamenta[ra]m nunca terem sido ouvidos pela autarquia durante este processo[22] e de terem sido confrontados com a decisão já tomada" (Público, 2000w). Noutra situação, os comerciantes dos estabelecimentos comerciais de diversão nocturna do *centro histórico* vimaranense perante "uma carta do presidente da Câmara que dá conta da obrigatoriedade de, a partir das 22 horas, eles passarem a servir bebidas em copos de plástico (...) contesta[ra]m a falta de diálogo da edilidade. [Reforçando que] «estas decisões não deveriam ser impostas desta forma, mas sim, depois de reuniões com as partes interessadas»" (Público, 2000z).

A "política do «quero, posso e mando»" (Público, 2000w), seguida, segundo os comerciantes, pela autarquia vimaranense, não é exclusiva desta cidade. A Associação de Comerciantes do Distrito de Évora (ACDE) também "lamentou (...) não ter sido consultada sobre as alterações ao estacionamento no *centro histórico* da cidade e acusou a autarquia (...)" (Jornal de Notícias, 2000aq). Os comerciantes de Leiria sentiram-se igualmente lesados por esta filosofia de acção e "contesta[ra]m o facto de a Câmara não os ter nem consultado nem sequer informado das intervenções programadas" (Público, 2000aa) para o *centro histórico* desta cidade. Acusadas de pecarem por "individualismo no processo decisório" (Público, 2000ab), as autarquias visadas são colocadas sob a ameaça de verem, no futuro, os executivos camarários em funções serem politicamente penalizados.

As autarquias não são apenas interpeladas pelos comerciantes sobre as decisões unilaterais que tomam, mas igualmente sobre as intervenções de requalificação urbana da sua responsabilidade. Este ponto será posteriormente explorado, mas importa aqui destacar a posição deste grupo de indivíduos actuantes nas zonas históricas. Relativamente às obras de requalificação urbana, os comerciantes percebem que a longo prazo elas poderão trazer vantagens para os seus negócios, mas os avultados prejuízos sentidos a curto prazo, sempre anunciados com grande alarido, empurra-os para a contestação pública.

[22] Processo de transferência do mercado vimaranense, até agora situado numa zona nobre, para um local mais afastado.

Existem situações em que os comerciantes se insurgem exclusivamente contra a demora com que as intervenções se processam e exigem um aceleração dos ritmos de trabalho. É o caso, por exemplo, dos comerciantes do *centro histórico* de Bragança, que no final de 2000 receavam "que as obras do projecto de urbanismo comercial que ali decorriam há mais de um ano não ficassem concluídas antes do Natal" (Público, 2000ac). As obras no âmbito do PROCOM estavam atrasadas, levando ao desespero os comerciantes que apesar de reconhecerem que "as obras são necessárias porque a zona estava muito degradada e os passeios eram demasiado estreitos, o que dificultava o trânsito dos peões", reclamavam para "que as obras decorressem de forma mais rápida" (Público, 2000ac). A Associação Comercial e Industrial de Bragança (ACIB) pressionou simultaneamente "a autarquia, dona da obra, devido aos sucessivos atrasos" (Público, 2000ac) de modo a que os prejuízos dos comerciantes fossem minorados.

Guimarães viveu uma realidade idêntica. Em meados do ano 2000 o "centro histórico da cidade de Guimarães assemelha[va]-se (...) a um verdadeiro estaleiro de construção, tantas [eram] as obras em curso e que, nalguns casos, só ficar[iam] concluídas em Outubro [desse] ano. As queixas de moradores, comerciantes (...) [eram] mais que muitas", algo a que a autarquia já está habituada, como nos diz Alberto Oliveira, responsável pelo pelouro de obras municipais na autarquia vimaranense: "Sempre que há obras, há queixas" (Jornal de Notícias, 2000ar).

As reclamações dos comerciantes visando as intervenções de requalificação urbana não se prendem somente com o que consideram o lento desenrolar das actividades. Muitas vezes os comerciantes não compreendem o modo como as intervenções foram projectadas e as datas que foram definidas para o desenvolvimento dos projectos, o que gera, naturalmente, polémicas sobre o assunto. Tal aconteceu, por exemplo, em Viseu, onde, segundo um comerciante, "o problema não reside nas obras em si, mas na forma como estão a ser realizadas. Quando os trabalhos começaram, os comerciantes tinham a garantia de que estes seriam feitos de forma faseada, mas o que se

está a verificar é que começou tudo ao mesmo tempo, criando um cenário impensável" (Público, 2000ad).

Já no *centro histórico* de Leiria a contestação diz respeito ao modo como decorrem as obras de saneamento e a data escolhida para avançar com as intervenções. "Os comerciantes de Leiria estão descontentes com a forma como as obras de saneamento estão a decorrer no centro histórico. (...) [E] questiona[m], de igual forma, a época escolhida par iniciar os trabalhos, devido à proximidade do Natal" (Público, 2000aa). Esta posição é reforçada pelo testemunho de um comerciante da zona histórica de Leiria que "põe também em causa a forma como a autarquia organizou os trabalhos. 'Há um mês andavam a arranjar os passeios. Agora andam a destruí-los. É caso para perguntar se andam a brincar com o dinheiro dos contribuintes', observa." Outro comerciante, "proprietário de um estabelecimento comercial da área de intervenção, mostra-se igualmente indignado: «Só um intelectual, ou um engenheiro de província, se lembrariam de esventrar, quase ao mesmo tempo, o centro histórico e uma praça representativa de uma cidade sede de concelho e distrito na véspera de Natal»" (Público, 2000aa).

As autarquias às quais são imputadas responsabilidades tentam, de algum modo, responder às queixas e acusações que lhes são dirigidas, por vezes com justificações para a realização das obras, outras vezes comprometendo-se em intervir no desenrolar das mesmas. Na maioria dos casos, as autarquias justificam as intervenções nos *centros históricos* salientando que elas terão "como consequência uma melhoria substancial para estes mesmos comerciantes no futuro." Segundo Américo Nunes, vereador da Câmara Municipal de Viseu, "é natural que os prejuízos que [os comerciantes] estão agora a ter possam ser recuperados com o fim das obras e a melhoria óbvia que estas vão proporcionar no centro histórico" (Público, 2000ad).

Outro forte argumento utilizado pelas autarquias é o de que "não há alturas boas para intervir na[s] zona[s] histórica[s]". Este foi o discurso utilizado, por exemplo, pelo vereador responsável pelas obras públicas no *centro histórico* de Leiria, Fernando Carvalho, que sublinhou que "se as obras tivessem a ser

feitas noutra altura do ano, haveria outras complicações. (...) [Acrescentando que] não há uma fórmula mágica para que as obras fiquem prontas de um dia para o outro."

Face à pressão sofrida pelos comerciantes, as autarquias responsáveis por obras de requalificação urbana, compreendendo a posição dos mesmos, pedem paciência e compreensão, tal como aconteceu em Bragança. O presidente da autarquia, Jorge Nunes, afirmou que "é preciso ter coragem para avançar com obras deste tipo. Temos de ter consciência que não há obras sem transtornos e o que eu peço é a compreensão de todos" (Público, 2000ac).

Para além de exigirem ser ouvidos, e de organizarem acções de protesto, os comerciantes também põem em prática iniciativas que visam o debate de ideias e posições. A sua actividade reivindicativa não se resume a protestar. Existe, por parte dos comerciantes representados pelas suas associações a preocupação de apontar o que está errado, mas simultaneamente, pensar, imaginar, sugerir soluções.

Por exemplo, em Guimarães, criou-se "um movimento de opinião pública contrária à transferência do mercado, situação que (...) os vendedores estão a tentar aproveitar a seu favor, avançando com novas iniciativas de debate público, com o objectivo de mostrar que 'é um erro económico e social' que sairá caro à cidade" (Jornal de Notícias, 2000ar). A Associação Comercial e Industrial de Guimarães (ACIG) percebeu, então, "que o debate deverá ser efectuado em voz alta, publicamente, com argumentação que sustente, de parte a parte, os interesses em confronto" (Jornal de Notícias, 2000at). Com o objectivo de alargar o debate, a mesma associação "convid[ou] (...) vinte instituições vimaranenses, de cariz político, sindical, cultural e educativo, para auscultar a sua posição sobre o assunto e arquitectar estratégias para a manutenção daquele espaço no local em que está" (Jornal de Notícias, 2000at).

Contestação por parte dos moradores dos centros históricos

Outro grupo de actores bastante activo são os moradores dos *centros históricos*. A acção dos comerciantes está frequentemente associada à acção

dos moradores, mas por vezes estes dois grupos entram em confronto directo. É o caso, por exemplo dos moradores que estão contra o barulho vindo dos bares e cafés instalados nas zonas históricas. “Paz e sossego, nem que seja por uma só noite, é o que pedem os moradores da Ribeira, no Porto. Cansadas do barulho associado às dezenas de bares/discotecas espalhados pela zona, as pessoas pedem «um dia de paz e sossego nocturno»” (Jornal de Notícias, 2000au). Este é um claro exemplo de como comerciantes e moradores podem estar de costas voltadas.

Em Coimbra a situação é semelhante. A Associação para o Desenvolvimento e Defesa da Alta de Coimbra (ADDAC) “enviou à Câmara Municipal um abaixo-assinado em que 400 moradores exigem segurança e redução da poluição sonora” (Público, 2000ae), sobretudo na semana festiva da Queima das Fitas que se repete ano após ano no princípio do mês de Maio. Apesar de ser essa a semana mais problemática do ano em termos de poluição sonora, o que é certo é que no resto do ano ela está igualmente presente no quotidiano dos residentes dessa zona da cidade. Verificam-se, a este respeito, queixas pontuais de moradores que se sentem mais importunados com o ruído vindo de casas de diversão nocturna, como é o caso de uma moradora do coração do *centro histórico* conimbricence que durante meses (quase um ano) partilhou o seu sono com o som da Música/barulho proveniente dum bar instalado por baixo da sua residência. Numa acção clara de protesto contra esta situação, a moradora, “de 24 para 25 de Abril de 1999, dormiu na sua cama, mas instalada em plena Sé Velha, em contestação ao funcionamento ilegal do bar.”

Não são só estes os problemas que os moradores contestam. Os problemas de trânsito e estacionamento são outras questões frequentemente apontadas pelos residentes das zonas históricas. Em Évora, por exemplo, “um grupo de moradores já fez saber que não concorda com as alterações” (Jornal de Notícias, 2000av) que a Câmara Municipal introduziu no “regulamento relativo ao ‘selo residente’, que permite o estacionamento gratuito aos moradores do centro histórico” (*idem*, 2000av). Apesar da autarquia alegar que a acção pretende combater alguns abusos verificados, “os moradores protestam, dizendo-se alvo de discriminação” (*idem*, 2000av).

A cidade de Coimbra também se debate com este tipo de problemas, para os quais a Associação para o Desenvolvimento e Defesa da Alta de Coimbra tentou avançar com algumas soluções. Na mesma linha, a mesma associação chamou a atenção para a deficiente recolha do lixo no *centro histórico* da cidade, "aludindo a 'maus cheiros, proliferação de baratas, moscas e outros insectos', e defendendo uma 'forte campanha de sensibilização da população' com vista a promover a recolha selectiva." Só assim será possível "travar o processo de desertificação da Alta (...)."

Apesar dos conflitos que os opõem, estes dois grupos de ocupantes dos *centros históricos* aliam-se quando os problemas exigem união e força. Ou seja, em certas situações podem estar um contra o outro, mas quando a gravidade dos problemas assim o impõe, juntam-se numa luta conjunta pela melhoria das condições de vida nas zonas históricas.

A sua acção conjunta com os comerciantes é para combater os problemas que os afectam mutuamente ou seja, problemas de insegurança, problemas com a mobilidade, com as intervenções urbanas. Exemplo desta actividade conjunta é a manifestação frente ao edifício da Câmara Municipal de Guimarães, "contra os inconvenientes provocados pelas obras em curso nas principais artérias da cidade", levada a cabo por moradores, comerciantes e utentes dos transportes públicos.

A insegurança é uma das principais preocupações dos habitantes dos *centros históricos*, e aquela contra a qual estes mais se debatem. Já analisada anteriormente (ponto 4.6) a questão da insegurança volta a ser alvo da nossa atenção porquanto se denota uma preocupação dos cidadãos em a combater, particularmente os residentes dos bairros onde esta marca presença. Em Viseu, por exemplo, um incidente numa zona histórica da cidade desencadeou uma reacção, até a nível político. "Dezenas de habitantes de Viseu, que moram à beira da Cava de Viriato, um monumento histórico da época romana, queixam-se do ambiente de 'insegurança' que se vive na zona, para o qual muito contribuiu o tiroteio" (Público, 2000af) registado no local. "A propósito

deste caso, a direcção local da JSD reclama, 'de uma vez por todas' a instalação em Viseu de efectivos da polícia judiciária" (*idem*, 2000af).

Os moradores parecem também ter um espírito muito crítico no que respeita às intervenções urbanas operadas nas suas área de residência. Tudo o que seja mudança no traçado arquitectónico do seu território habitacional parece obter resistência. "«Assassinaram a baía com aqueles cais.» O desabafo de um funcionário público da ilha Terceira, nos Açores ilustra a forma como alguns habitantes olham a ocupação de uma parte da enseada de Angra do Heroísmo pela nova marina" (Público, 2000ag). Este testemunho revela um sentimento que parece existir nos *centros históricos* em relação à preservação e manutenção do passado. Isso mesmo revela o testemunho de outro habitante: "Esta baía era muito bonita e se é património [mundial] devia ficar como estava antes" (*idem*, 2000ag).

As intervenções de requalificação urbana do espaço público costumam ter alguma oposição, excepto se significarem a reabilitação das habitações que ocupam. Nestes casos os residentes aceitam as obras, mas reclamam dos atrasos que se verificam. Exemplificativas desta situação são as obras de requalificação que há anos se desenvolvem no *centro histórico* de Lisboa. "O bairro do Castelo de S. Jorge, em Lisboa, está em estado de sítio. As obras nas habitações, iniciadas em 1995, só deverão terminar em 2003 e os moradores estão revoltados com todo o processo que envolve os trabalhos de recuperação" (Público, 2001a). Há moradores que tiveram que se ausentar de suas casas para que as intervenções fossem possíveis, com a garantia de serem breves. Contudo, como nos revela o testemunho de uma moradora e dona da mercearia local, os prazos avançados estão longe de serem cumpridos: "A câmara disse que em nove meses a minha rua ficava pronta. Já passaram 3 anos e eu continuo a viver numa casa alugada em Alverca" (Público, 2001a). Mais grave é a realidade de outra moradora que "há 5 anos deixou a casa onde vivia e ainda não regressou. [E isto porque] «as obras ficaram mal feitas e agora querem que eu saia outra vez. Da primeira vez disseram que demoravam 8 meses e vai fazer no dia 3 de Junho [de 2001] 5 anos. Os arquitectos só estão a fazer porcaria no Castelo»" (Público, 2001a).

Outra situação que originou algum debate e muitas queixas por parte de moradores relativa a intervenções de reabilitação habitacional prende-se com a existência no Porto de "casas recuperadas pela Fundação para o Desenvolvimento da Zona Histórica do Porto (FDZHP) há seis anos que continuam fechadas" (Público, 2000ah). As habitações e os espaços comerciais recuperados pela Fundação há vários anos, "mantêm-se fechados e não há uma data para serem entregues a famílias carenciadas do centro histórico inscritas no programa de realojamentos daquela instituição" (Público, 2000ah), o que muito desagrada, naturalmente, aos residentes que aguardam pelas novas casas. "Enquanto estes imóveis não forem entregues aos novos proprietários, atrasa-se cada vez mais a recuperação de outros espaços – hoje ocupados por estes moradores –, o que se traduz na baixa taxa de execução do Departamento de Reabilitação Urbana da FDZHP e no descontentamento dos habitantes do centro histórico que vêem nesta instituição provavelmente a sua única oportunidade para beneficiar de uma casa condigna" (Público, 2000ah).

Outra consequência imediata desta situação é a persistência de situações como as vividas, por exemplo, por uma moradora que "há 26 anos que habita em S. Nicolau e actualmente vive com 10 famílias num prédio degradado com 3 quartos de banho na rua dos Mercadores" (Público, 2000ai). Representantes dos moradores abordaram Nuno Cardoso, presidente da Câmara Municipal do Porto, "para protestar contra a forma como as residências recuperadas e pertencentes à Fundação de Desenvolvimento da Zona Histórica do Porto (FDZHP) têm vindo a ser atribuídas" (Público, 2000ai), acusando a Fundação de "em vez de estar a fazer um trabalho social, está a agir como uma imobiliária" (*idem*, 2000ai).

Controvérsias sobre a acção das diversas entidades que actuam nos centros históricos

Nos pontos anteriores verificamos que os conflitos entre os vários actores que marcam presença nos *centros históricos* são relativamente frequentes. Mencionamos uma série de conflitos entre *comerciantes* e autarquias, entre

habitantes e associações, entre *comerciantes* e *habitantes*, etc. Já se tornou, de certa forma, habitual a imprensa dar conta destes 'arrufos' alimentados por comerciantes e moradores dos bairros históricos das cidades.

Contudo, os conflitos que pairam no ar das zonas históricas do país não têm origem exclusiva nestes dois grupos de agentes actuantes nos *centros históricos*. Os agentes que passamos aqui a denominar entidades institucionais[23] tendem também a ocupar frequentemente um dos lados do campo de batalha. Neste ponto daremos particular atenção a algumas discussões que envolvem este tipo de entidades.

Os conflitos entre várias entidades parecem inevitáveis num universo tão complexo como são os *centros históricos* portugueses. Por vezes as discussões, polémicas e debates atingem tons mais exacerbados dificultando, ainda mais, a caminhada para alcançar uma solução. "Extremada por posicionamentos políticos irredutíveis, entre a actual maioria e a oposição camarária, a polémica (...) corre o risco de eternizar-se em diálogo de surdos e de discussão de baixo nível, com eventual prejuízo para uma solução concertada que beneficie os principais interessados, os comerciantes" (Jornal de Notícias, 2000at), tal como aconteceu na cidade de Guimarães.

Da análise efectuada percebe-se que a maioria dos conflitos entre entidades institucionais envolvem predominantemente as autarquias locais. Segundo o que se pode compreender da análise da imprensa, estas são as entidades mais visadas nas criticas que dão origem aos conflitos e discussões que animam os bairros históricos das cidades, como comprova o ocorrido em Santarém: "A Câmara Municipal de Santarém admite rever o protocolo assinado com a Associação de Estudo e Defesa do Património Histórico Cultural (AEDPHCS) da cidade, na sequência de uma carta da presidente desta organização publicada num semanário regional. [Em sessão de Câmara, propôs-se a realização dum balanço do protocolo, a avaliação do trabalho feito pela associação] e eventual alteração do documento, em vigor há cerca de 10

[23] Inclui as categorias *Operadores institucionais*, *Operadores estatais locais* e *Operadores associativos* analisadas no ponto 4.2 deste Capítulo.

anos, face à 'arrogância e prepotência' da presidente da direcção daquela organização. Maria Emília Vaz Pacheco criticou, em carta publicada (...) no jornal 'O Ribatejo' a diminuição do subsidio anual da Câmara à associação (...) [O presidente da Câmara já explicou o sucedido e acusou a directora da associação de ser incapaz de dialogar]" (Público, 2000aj).

Em Guimarães a Sociedade Martins Sarmento lançou graves acusações à inércia e apatia que caracteriza as restantes entidades operantes na cidade e em particular no *centro histórico* vimaranense. "Joaquim Santos Simões [presidente da Sociedade], manifestou preocupação pela 'incompreensão que as entidades oficiais, autárquicas e centrais, têm revelado em relação aos projectos da instituição que visam a salvaguarda, estudo e divulgação de um património cultural de interesse nacional, fundamental para gerar fluxos turísticos para a região.' «Em Guimarães pratica-se um turismo a jusante, de hotelaria e de gastronomia, sem preocupação pelo que está a montante, ou seja, aquilo que atrai o turista aos locais. E se Guimarães, com os seus pergaminhos de berço da nacionalidade, é um emblema para o país, a região de Briteiros, com as cidades castrejas, é uma referência para o mundo, [sublinhou, adiantando que] o legado da cultura castreja, ou seja, aquilo que distingue Guimarães e o próprio país em relação a outras culturas, que está a ser ignorado e desprezado, não só em termos patrimoniais, mas, também, turísticos, como se apenas de vulgares ruínas se tratasse»" (Jornal de Notícias, 2000ax).

Como se consegue perceber, as discussões entre este tipo de entidade é bastante importante para os *centros históricos*, na medida em que se levantam questões muito pertinentes e que ajudam a descortinar melhor os problemas que afectam essas zonas das cidades e a perceber quem são os agentes envolvidos na resolução desses mesmos problemas.

Discussões sobre questões de mobilidade nas zonas históricas

As discussões em volta da temática da mobilidade têm vindo progressivamente a ganhar importância nos *centros históricos*. Nos últimos anos tem-se assistido a um aumento do debates acerca desta questão, o que se deve

particularmente à sensibilização gradual para com questões ambientais e conceitos como ‘qualidade de vida’, por um lado, e para com a preservação do espaço público das zonas históricas, por outro.

Foi com esta filosofia em mente que algumas cidades portuguesas avançaram com iniciativas desse género, fechando ou condicionando o trânsito nas áreas mais antigas das cidades. Lisboa e Porto, por exemplo, fecharam respectivamente a zona do Chiado e a Rua de Santa Catarina. Coimbra, que encerrou definitivamente as ruas Ferreira Borges e Visconde da Luz é outro exemplo, assim como Aveiro que encerrou a sua Rua Direita, como muitos outros exemplos podiam ser referidos para outras cidades do país.

Não podemos avaliar as reacções a estas iniciativas, porquanto estas ocorreram anteriormente ao período temporal delimitado no projecto, contudo podemos dar conta das discussões que têm surgido acerca de acções idênticas.

Dependendo da cidade onde estejamos, a reacção à limitação de tráfego ou encerramento de artérias pode ser completamente díspar.

Se estivermos, por exemplo, em Leiria verificamos que tem havido uma forte oposição à iniciativa da autarquia em colocar estacionamentos pagos como forma a controlar o trânsito. “A instalação de novos parques pagos na cidade de Leiria [levou] a oposição a manifestar-se, em bloco, contra a decisão do executivo social-democrata. José Augusto Esteves do PCP alertou que a medida pode contribuir, de forma decisiva, para aumentar a desertificação do centro histórico da cidade (...), [e] question[ou] o executivo: «Como pensam atrair moradores, se, em lugar de criar estacionamentos, os convidam a deixar os automóveis a vários quilómetros de distância?» (...) Mas Fernando Carvalho, vereador da Câmara Municipal, mostrou-se irredutível, garantindo que a medida ajudará a resolver os problemas de trânsito na cidade” (Jornal de Notícias, 2000ay).

Outra realidade diferente vive-se em Setúbal, onde o vereador do pelouro do Turismo pretende “vedar ao trânsito a baixa da cidade, entre o Bonfim e o centro histórico. (...) No entender do autarca a medida justifica-se em função da

falta de espaços de estacionamento no centro de Setúbal, que obsta ao desenvolvimento do sector turístico local. Daí a defesa da construção de um silo-auto. «É inconcebível que toda a gente venha de automóvel para a Baixa. Não podem andar 50 ou 100 metros que não seja de carro», desabafou Machado. Instado pelo *JN* a comentar essas declarações do vereador, o presidente da Câmara reconheceu que (...) «o estacionamento deve ser pago e caro, para que as pessoas não andem de loja em loja com o automóvel»" (Jornal de Notícias, 2000aw).

As introduções inseridas ao regulamento relativo ao 'selo de residente' que permite o estacionamento gratuito aos moradores do *centro histórico* de Évora gerou, como mencionado, alguns protestos. As declarações de um vereador da Câmara de Évora que afirmavam que "o novo regulamento estabelece que os residentes passam a poder estacionar apenas na sua zona de residência e não em todo o centro histórico como até aqui" deu origem à contestação. Esta "começou [em Junho de 2000] quando um grupo de moradores fez circular um abaixo-assinado, protestando contra o que classifica de 'tratamento discriminatório'. Os subscritores do documento admitem a necessidade de melhor organização do espaço, porque a cidade está 'completamente entupida de viaturas', mas criticam a limitação de zonas para estacionamento e a imposição do pagamento de uma taxa" (Jornal de Notícias, 2000aq).

Em Setembro de 2000 esta questão voltou a ser alvo de discussão, aquando do 'Dia Europeu sem Carros'. O debate sobre esta questão foi retomado "garantindo a oposição à maioria CDU que a cidade não está preparada para um futuro próximo com menos viaturas a circular no centro histórico" (Público, 2000ak). O presidente da Câmara Municipal de Évora, por seu lado, garantiu "que a ideia passará por deixar os carros fora de portas e que o programa de requalificação urbana preparado pela autarquia será, em breve, apresentado ao Ministério do Ambiente. (...) [Segundo o vereador responsável pelo Trânsito], 'o município tem em preparação medidas estruturantes para garantir uma menor mobilidade dentro do centro histórico', recordando ainda os esforços desenvolvidos para aumentar a capacidade de estacionamento fora das muralhas e para o reforço dos transportes colectivos" (Público, 2000ak).

Contudo a oposição exige que “a oferta de transportes públicos [tenha] de ter qualidade. É necessário promover a progressiva devolução do *centro histórico* aos peões. Não pela via do proibicionismo, mas pela via da sensibilização e da motivação progressiva, com utilização de meios de transporte adaptados ao centro histórico (...)” (Público, 2000ak).

Em Chaves as reacções contra a construção de um parque de estacionamento subterrâneo fizeram-se sentir por parte da Juventude Social Democrata de Chaves. A preocupação desta entidade não se prende intimamente com a regulação do trânsito, mas antes com os impactos das obras de construção do referido parque. A JSD manifestou-se “por recear que se ‘comprometa um importante património arqueológico’. (...) O Largo das Freiras está localizado na zona histórica da cidade, podendo a construção de um parque subterrâneo vir a destruir o património arqueológico, descoberto ou por descobrir” (Jornal de Notícias, 2000az).

Uma reacção mais pacifica ocorreu em Coimbra, onde a “Assembleia Municipal acatou a recomendação da Câmara e vai abrir uma discussão pública em torno do regulamento do sistema de controlo de acesso de veículos à zonas condicionadas do *centro histórico*. O presidente da Junta de São Bartolomeu, um dos deputados mais empenhados na regulação do trânsito da Baixa, disse ao *JN* que vai promover o mais rápido possível um debate com os moradores da sua freguesia de forma a colher ‘achegas’ ao documento. É que o texto precisa de ser amadurecido” (Jornal de Notícias, 2000ba). As dúvidas são muitas em relação ao regulamento e darão, à semelhança de outras cidades, lugar a muita discussão. Mas para já a contestação no seu sentido mais restrito ainda não se fez sentir.

As discussões saem do *centro histórico* quando, como no caso de Tomar, as alterações impostas ao trânsito nessas áreas afectam directamente outras zonas urbanas. “Tomar vai deixar de ter o seu centro histórico cheio de viaturas que por aí têm de transitar por não haver alternativas. (...) Tudo devido à construção já em curso dos troços regionais do IC3 e IC9, que completarão a variante circular a norte e a nascente do seu perímetro urbano. Mas estes

investimentos rodoviários não agradam a todos os tomarenses e António Freitas, presidente da Assembleia de Freguesia de Alviobeira é um dos mais inconformados" (Público, 2000al). Segundo este autarca as aldeias vizinhas de Tomar não têm estruturas rodoviárias com capacidade para suportar um aumento do fluxo automóvel. "O que vai acontecer em breve é que o trânsito automóvel vindo quer do IC3 quer do IC9, vai convergir em Algaz e, a partir daí, flui em conjunto, passando por dentro de aldeias (...) cujas estradas e pontões não estão preparados para receber o intenso fluxo automóvel que se prevê" (Público, 2000al).

Bibliografia e fontes

Referências bibliográficas

Ashworth, G. J. e Tunbridge, J. E. (2000), *The Tourist-Historic City - Retrospect and Prospect of Managing the Heritage City*. Amsterdão e outros lugares, Pergamon.

Fortuna, Carlos (1997), "Destracionalização e imagem da cidade", *in* Carlos Fortuna (org) , *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras: Celta, 231-257.

Fortuna, Carlos; Peixoto, Paulo (2002), "A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas", *in* Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (org.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento, 17-63.

Frias, Aníbal; Peixoto, Paulo (2002), "Representação imaginária da cidade. Processos de racionalização e de estetização do património urbano de Coimbra", *Oficina do Centro de Estudos Sociais*, 183. Versão electrónica consultável em http://www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/183/183.pdf.

Frias, Aníbal; Peixoto, Paulo (no prelo), "O reencantamento da cidade? Modos e efeitos da estetização do património urbano de Coimbra", *Contextos* – número especial. Associação Portuguesa de Sociologia.

Guillaume, Marc (1980), *La politique du patrimoine*. Paris: Editions Galilée.

Lamy, Yvon (1996), "Des usages du mot aux syntaxes scientifiques", *in* Yvon Lamy (org.), *L'alchimie du patrimoine - discours et politiques*. Talence, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 27-40.

Peixoto, Paulo (1997), *Imagens e usos do património urbano no contexto da globalização*. Tese de mestrado, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (mimeo).

Peixoto, Paulo (2000), "Gestão estratégica das imagens das cidades: análise de mensagens promocionais e de estratégias de *marketing* urbano", *Revista Critica de Ciências Sociais*, 56, 99-122.

Peixoto, Paulo (2001), "As cidades e os processos de patrimonialização: a corrida ao estatuto de *património mundial* e a identidade simbólica das cidades", *in* Magda Pinheiro, Luís V. Baptista e Maria João Vaz, *Cidade e metrópole – centralidades e marginalidades*. Oeiras: Celta, 171-179.

Peixoto, Paulo (2002a), "A corrida ao status de património mundial e o mercado urbano de lazer e turismo", *Veredas – Revista Científica de Turismo*, 1, 23-45. Versão electrónica consultável em http://www.iesp.edu.br/labtur/index-veredas01.html.

Peixoto, Paulo (2002b), "Os meios rurais e a *descoberta* do património", *Oficina do Centro de Estudos Sociais*, 175. Versão electrónica consultável em http://www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/175/175.pdf.

Peixoto, Paulo (2003), "Le patrimoine mondial et l'intensification des processus de patrimonialisation", *Oficina do Centro de Estudos Sociais*, 185. Versão electrónica consultável em http://www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/185/185.pdf.

Peixoto, Paulo (no prelo), "Centros históricos e sustentabilidade urbana", *Sociologia*.

Fontes de imprensa

Jornal de Notícias (2000a), “Rancho das Tricanas oferece banhos à população”. Jornal de Notícias, 7 de Janeiro.

Jornal de Notícias (2000b), “Insegurança percorre ruas do centro histórico da cidade”. *Jornal de Notícias*, 8 de Setembro.

Jornal de Notícias (2000c), “Juve Leo deixou marcas e um rasto de destruição”. *Jornal de Notícias*, 2 de Maio.

Jornal de Notícias (2000d), “Droga no centro da cidade com vigilância mais apertada”. *Jornal de Notícias*, 18 de Abril.

Jornal de Notícias (2000e), “Incêndio a fingir na biblioteca pública”. *Jornal de Notícias*, 11 de Novembro.

Jornal de Notícias (2000f), “Barril de pólvora no centro histórico”. *Jornal de Notícias*, 3 de Agosto.

Jornal de Notícias (2000g), “Carros atrapalham combate às chamas”. *Jornal de Notícias*, 5 de Junho.

Jornal de Notícias (2000h), “Palmela apoia voluntários”. *Jornal de Notícias*, 3 de Outubro.

Jornal de Notícias (2000j), “Carro do lixo amigo do centro histórico”. *Jornal de Notícias*, 25 de Maio.

Jornal de Notícias (2000k), “Centro histórico põe lixo no subterrâneo”. *Jornal de Notícias*, 26 de Setembro.

Jornal de Notícias (2000l), “Vila do Conde ganhou prémio Cidade Limpa”. *Jornal de Notícias*, 26 de Junho.

Jornal de Notícias (2000m), “Canas de Senhorim recuou seis séculos”. *Jornal de Notícias*, 2 de Outubro.

Jornal de Notícias (2000n), “Mercado à moda antiga com preços bem modernos”. *Jornal de Notícias*, 21 de Maio.

Jornal de Notícias (2000o), “Mercado à antiga de regresso”. *Jornal de Notícias*, 17 de Maio.

Jornal de Notícias (2000p), “Praças de mercado e feiras medievais”. *Jornal de Notícias*, 8 de Setembro.

Jornal de Notícias (2000q), “Cortejo evoca 500 anos da Santa Casa”. *Jornal de Notícias*, 30 de Abril.

Jornal de Notícias (2000r), “Noites de Verão irritam pároco”. *Jornal de Notícias*, 28 de Junho.

Jornal de Notícias (2000s), “Queima de Judas em Palmela”. *Jornal de Notícias*, 23 de Abril.

Jornal de Notícias, (2000t), “Centro de convívio na zona histórica”. *Jornal de Notícias*, 18 de Setembro.

Jornal de Notícias (2000u), “Moradores de S. Vicente já podem lavar fora de casa”. *Jornal de Notícias*, 20 de Dezembro.

Jornal de Notícias (2000v), “Minibus é inovação no centro de Palmela”. *Jornal de Notícias*, 14 de Maio.

Jornal de Notícias (2000x), “Palmela limita circulação no centro”. *Jornal de Notícias*, 23 de Setembro.

Jornal de Notícias (2000y), “Descobrir o coração da cidade do Porto”. *Jornal de Notícias*, 21 de Maio.

Jornal de Notícias (2000w), “Porto Histórico’ surge no dia mundial do turismo”. *Jornal de Notícias*, 27 de Setembro.

Jornal de Notícias (2000z), “FIAR invade as ruas de Palmela”. *Jornal de Notícias*, 27 de Julho.

Jornal de Notícias (2000aa), “Mostrar as belezas da Sé a todos os cidadãos do Porto”. *Jornal de Notícias*, 20 de Maio.

Jornal de Notícias (2000ab), “Descobrir o património pelas rotas Marianas”. *Jornal de Notícias*, 23 de Maio.

Jornal de Notícias (2000ac), “Jovens três dias ao encontro da ria”. *Jornal de Notícias*, 23 de Maio.

Jornal de Notícias (2000ad), “Associação Porto Histórico pretende animar a cidade”. *Jornal de Notícias*, 28 de Maio.

Jornal de Notícias (2000ae), “Perder-se na cidade e achar o que se quer”. *Jornal de Notícias*, 22 de Junho.

Jornal de Notícias (2000af), “Roterdão à volta do sabor do Porto”. *Jornal de Notícias*, 2 de Abril.

Jornal de Notícias (2000ag), “Olhar a cidade por uma cerveja”. *Jornal de Notícias*, 20 de Novembro.

Jornal de Notícias (2000ah), “Irmãos Castro promovem Guimarães”. *Jornal de Notícias*, 21 de Abril.

Jornal de Notícias (2000ai), “Centro histórico de autocarro”. *Jornal de Notícias*, 2 de Novembro.

Jornal de Notícias (2000aj), “Visitas à urbe com computador”. *Jornal de Notícias*, 29 de Julho.

Jornal de Notícias (2000ak), “Apelo ao Douro Património Mundial”. *Jornal de Notícias*, 21 de Abril.

Jornal de Notícias (2000al), “Apostar no profissionalismo para vencer no turismo rural”. *Jornal de Notícias*, 9 de Abril.

Jornal de Notícias (2000am), “Rosa Mota corre para a UNESCO”. *Jornal de Notícias*, 07 de Julho.

Jornal de Notícias (2000an), “Mostrar as belezas da Sé a todos os cidadãos do Porto”. *Jornal de Notícias*, 20 de Maio.

Jornal de Notícias (2000ao), “Centro histórico será revitalizado”. *Jornal de Notícias*, 4 de Agosto.

Jornal de Notícias (2000ap), “Coração da cidade à espera das verbas do PROCOM”. *Jornal de Notícias*, 9 de Fevereiro.

Jornal de Notícias (2000aq), “Trânsito contestado no centro histórico”. *Jornal de Notícias*, 27 de Junho.

Jornal de Notícias (2000ar), “Moradores contestam tantas ruas em obras”. *Jornal de Notícias*, 23 de Junho.

Jornal de Notícias (2000as), “Movimento contra mudança de mercado”. *Jornal de Notícias*, 11 de Maio.

Jornal de Notícias (2000at), “Associações querem manter o mercado”. *Jornal de Notícias*, 13 de Maio.

Jornal de Notícias (2000au), “Ribeira quer fechar bares à meia noite”. *Jornal de Notícias*, 7 de Outubro.

Jornal de Notícias (2000av), “Estacionamento no centro passa a ter novas regras”. *Jornal de Notícias*, 14 de Junho.

Jornal de Notícias (2000ax), “Turismo não aproveita património castrejo”. *Jornal de Notícias*, 4 de Julho.

Jornal de Notícias (2000ay), “Centro Histórico da cidade em risco de desertificação”. *Jornal de Notícias*, 16 de Setembro.

Jornal de Notícias (2000aw), “Baixa Sadina pode fechar ao trânsito”. *Jornal de Notícias*, 18 de Março.

Jornal de Notícias (2000az), “«Laranjinhas» contra parque aprovado pelo PSD”. *Jornal de Notícias*, 25 de Abril.

Jornal de Notícias (2000ba), “Acesso de veículos ao centro está em discussão pública”. *Jornal de Notícias*, 27 de Setembro.

Público (2000a), “JSD quer pólo universitário no centro histórico do Porto”. *Público*, 13 de Março.

Público (2000b), “Astória perturba noites de Braga”. *Público*, 1 de Outubro.

Público (2000c), “Menos barulho e mais segurança”. *Público*, 7 de Maio.

Público (2000d), “Febre de Sábado à noite”. *Público*, 1 de Maio.

Público (2000e), “Polícia com má imagem”. *Público*, 7 de Abril.

Público (2000f), “Luz no centro histórico”. *Público*, 18 de Fevereiro.

Público (2000g), “À procura de soluções”. *Público*, 11 de Fevereiro.

Público (2000h), “Moradores vigiam perigo”. *Público*, 19 de Agosto.

Público (2000i), “Fogo revela risco no centro histórico”. *Público*, 4 de Janeiro.

Público (2000k), “Prédios ruíram no centro histórico”. *Público*, 23 de Dezembro.

Público (2000l), “Flores de papel regressam a Campo Maior”. *Público*, 12 de Fevereiro.

Público (2000m), “Flores no centro histórico de Guimarães”. Público, 19 de Maio.

Público (2000n), “Verão animado na Guarda”. Público, 6 de Julho.

Público (2000o), “Noites animadas na zona histórica”. *Público*, 3 de Agosto.

Público (2000p), “Gigantones na rua”. *Público*, 17 de Maio.

Público (2000q), “Na cidade sem o carro”. *Público*, 23 de Abril.

Público (2000r), “Um dia sem carros”. *Público*, 15 de Abril.

Público (2000s), “Chegar à Alta de Coimbra em apenas sete minutos”. *Público*, 8 de Abril.

Público (2000t), “Eléctrico Cultural gratuito mostra zona histórica”. *Público*, 24 de Julho.

Público (2000u), “Roteiros históricos em Coimbra”. *Público*, 21 de Fevereiro.

Público (2000v), “Proposta empresa para gerir a Baixa”. *Público*, 15 de Dezembro.

Público (2000x), “Marvão candidata a património mundial”. *Público*, 17 de Maio.

Público (2000y), “Património Mundial não entusiasma Marvão”. *Público*, 20 de Junho.

Público (2000w), “Comerciantes de Guimarães contra mudança de mercado”. *Público*, 4 de Maio.

Público (2000z), “Bebidas no centro histórico só com copos de plástico”. *Público*, 6 de Julho.

Público (2000aa), “Comerciantes de Leiria contestam obras no centro histórico”. *Público*, 18 de Novembro.

Público (2000ab), “Comerciantes contestam estacionamento no centro”. *Público*, 27 de Junho.

Público (2000ac), “Comerciantes querem fim das obras”. *Público*, 16 de Novembro.

Público (2000ad), “Lojistas de Viseu «em pé de guerra»”. Público, 8 de Agosto.

Público (2000ae), “Menos barulho e mais segurança”. *Público*, 7 de Maio.

Público (2000af), “Insegurança preocupa moradores de Viseu”. *Público*, 1 de Abril.

Público (2000ag), “Uma marina de criticas”. *Público*, 15 de Julho.

Público (2000ah), “Casas recuperadas e fechadas há 6 anos”. *Público*, 12 de Março.

Público (2000ai), “Nuno Cardoso na berlinda”. *Público*, 21 de Maio.

Público (2000aj), “Câmara zanga-se com grupo cultural”. *Público*, 25 de Agosto.

Público (2000ak), “Debate sobre trânsito reacende-se em Évora”. *Público*, 20 de Setembro.

Público (2000al), “Desvio de trânsito do centro histórico afecta aldeias”. *Público*, 18 de Agosto.

Público (2001a), “Moradores do Castelo revoltados com atraso das obras”. *Público*, 5 de Março.

Anexo 4.1

Lista de cidades incluídas no 'Sub-tema' *Outras cidades* da base 'Património' e nº de registos respectivos

Abrantes	1
Alcobaça	1
Alcochete	2
Almada	3
Amarante	1
Barcelos	2
Batalha	1
Beja	1
Bragança	6
Campo Maior	1
Canas de Senhorim	1
Cascais	8
Castelo Branco	1
Chaves	2
Esposende	2
Fão	1
Felgueiras	1
Figueira da Foz	1
Fronteira	1
Funchal	2
Gaia	7
Guarda	1
Lagos	1
Leiria	11
Marinha Grande	1
Marvão	6
Miranda do Douro	2
Monção	2
Montijo	1
Oliv. Azeméis	2
Palmela	5
Ponte de Lima	4
Portimão	1
Sagres	3
Sardoal	1
Serpa	1
Setúbal	2
Silves	1
Tarouca	1
Tomar	3
Torres Vedras	4
V. Franca Xira	1
Valença	3
Viana do Castelo	3
Vila do Conde	4
Vila Pouca de Aguiar	1
Vila Real	2
Vimioso	2
Viseu	9

Anexo 4.2

Operadores actuantes nos *centros* históricos identificados na base 'Património'

Operadores Associativos

- ADLEI
- ACIG
- AEDPHCS
- ARESP
- Ass. Amigos de Pereiros
- Ass. Bombeiros Voluntários de Cascais
- Ass. Comercial Concelhos Abrantes, Constância, Sardoal, Mação
- Ass. Comercial Industrial Coimbra
- Ass. Comercial e Industrial Barcelos
- Ass. Comercial e Industrial de Amarante
- Ass. Comercial e Industrial de Guimarães
- Ass. Comercial e Industrial Leiria
- Ass. Comercial Industrial Bragança
- Ass. Comercial Vila Real
- Ass. Comerciantes Distrito Évora
- Ass. Comerciantes Distrito Viseu
- Ass. Comerciantes do Algarve
- Ass. Comerciantes e Moradores da Zona Histórica do Porto
- Ass. Cultural Artística Ida e Volta
- Ass. Cultural de Arte Viva
- Ass. de Municípios com Centros Históricos
- Ass. de Municípios do Distrito de Setúbal
- Ass. Defesa do Património
- Ass. Defesa do Património Torres Vedras
- Ass. Desenvolvim. Defesa Alta Coimbra
- Ass. Desenvolvimento Leiria
- Ass. Dinamização Baixa Pombalina
- Ass. dos Transportes 2000
- Ass. Empresas do Vinho Porto
- Ass. Gê-Questa
- Ass. Municípios de Trás-os-Montes e Alto-Douro
- Ass. Novo Circo
- Ass. Porto Histórico
- Ass. Portuguesa de Management
- Ass. Promoção Social da Pop. Bairro Aleixo
- Ass. Valorização do Chiado
- Ass. Com. Ind. Região Oeste
- Ass. Comerciantes Cascais
- Clube de Jornalistas de Braga
- Com. de Festas de S. João
- Com. Instaladora Ass. Defesa do CH Leiria
- Com. Instaladora Ass. Bares Zona Hist. Porto
- Confraria do Bom Jesus
- Confraria Gastronómica Panela ao Lume
- Coop. 'Povo de Guimarães'
- FIAR – Associação Cultural
- GAAC
- Grupo de Apoio e da Ass. Cívica do Bairro da Sé
- Grupo Recreativo, Associativo e Cultural de Cidacos
- Grupo Transnacional promoção turística do Douro
- Sindicato Trabalhadores do Comércio
- Soc. Martins Sarmento
- União de Sindicatos de Braga

Operadores Empresariais

- Arco (Centro de Comunicação Visual)
- Bento Pedroso Construções Lda
- BPI
- Cenel
- Diamantino Filmes
- Empresa do Metro do Porto
- Etermar
- Ferreiros & Almeida
- FKC
- FNAC
- Jeep Turismo
- Jornal de Notícias
- Livros do Horizonte
- Lusitânia Gás
- Metro do Porto, AS
- Metro-Mondego
- Odebrecht
- Parques de Sintra-Monte da Lua
- Planbelas
- Pluricanal
- Público
- REFER

- Spidouro
- Stagecoach
- Strat
- Systra
- Telecom
- Tis
- TV Cabo Douro
- TV Cabo Mondego

Operadores Estatais Centrais

- Governo Civil de Braga
- MAOT
- Min. Adm. Interna
- Min. Ciência
- Min. Cultura
- Min. Defesa
- Min. Economia
- Min. Estado e Equipamento Social
- Min. Negócios Estrangeiros
- Min. Solidariedade
- Min. Turismo
- Sec. Estado Comércio Concorrência
- Sec. Estado Juventude
- Sec. Estado Planeamento
- Sec. de Estado da Habitação
- Sec. Estado da Adm Local

Operadores Estatais Locais

- Ass. Freguesia de S. Nicolau
- CM Abrantes
- CM Alcobaça
- CM Alcochete
- CM Almada
- CM Almeida
- CM Amarante
- CM Angra do Heroísmo
- CM Arganil
- CM Aveiro
- CM Beja
- CM Braga
- CM Bragança
- CM Cascais
- CM Chaves
- CM Coimbra
- CM Esposende
- CM Évora
- CM Fão
- CM Figueira da Foz
- CM Fornos de Algodres
- CM Fronteira
- CM Funchal
- CM Gaia
- CM Guarda
- CM Guimarães
- CM Lagos
- CM Leiria
- CM Lisboa
- CM Marvão
- CM Miranda do Douro
- CM Mirandela
- CM Monção
- CM Montijo
- CM Murça
- CM Oliveira de Azeméis
- CM Palmela
- CM Ponte de Lima
- CM Portimão
- CM Porto
- CM Santarém
- CM Serpa
- CM Setúbal
- CM Silves
- CM Sintra
- CM Tabuaço
- CM Tarouca
- CM Tomar
- CM Torres Vedras
- CM Valença
- CM Vila do Bispo
- CM Vila do Conde
- CM Vila Franca de Xira
- CM Vila Pouca de Aguiar
- CM Vila Real
- CM Vimioso
- CM Viseu
- Junta Freg. Santa Maria
- Junta Freg. das Mercês
- Junta Freg. Alviobeira
- Junta Freg. Algodres
- Junta Freg. S. Bartolomeu
- Junta Freg. Belas
- Junta Freg. Canas de Senhorim
- Junta Freg. Encarnação – Bairro Alto
- Junta Freg. Massarelos
- Junta Freg. Piódão
- Junta Freg. S. Nicolau
- Junta Freg. S. Vicente
- Junta Freg. S.Pedro
- Junta Freg. Santa Marinha
- Junta Freg. Sé
- Junta Freg. Sé Nova
- Junta Freg. Fão

Operadores Institucionais

- Adm. Porto de Lisboa
- Adm. Portos de Douro e Leixões
- Arquidiocese de Évora
- Bombeiros de Guimarães
- Bombeiros Voluntários de Cascais
- CCRA
- CCRNorte
- Centro de Estudos e Formação Autárquica
- Com. Nac. UNESCO
- Comissão Avaliação da UNESCO
- Comissão Europeia
- Comité do Património Mundial da UNESCO
- CRUARB
- CTT – Correios de Portugal
- DGEMN
- Dir. Reg. do Centro do IPPAR
- Dir-Geral de Florestas
- Dir-Geral do Comércio e da Concorrência
- Dir-Geral de Transportes Terrestres
- Dir-Geral Turismo
- DRARN
- DSID
- FDZHP
- Fund. Desenvolvimento Vale Campanhã
- Fund. Rei Afonso Henriques
- Fund. Rei Ramiro
- Gabinete da Zona Classificada
- GRUCH
- ICEP
- Icomos
- IHTI
- Inspecção de Bombeiros de Lisboa e Vale do Tejo
- Inst. Conservação da Natureza
- Inst. Português Museus
- Int. Conservação Natureza
- Intervenção Operacional Renovação Urbana
- IPA
- IPAE
- IPPAR
- IUCN
- IUNC
- JSD – Porto
- JSD – Viseu
- Lab. Nac. Eng. Civil
- Missão Permanente de Portugal na UNESCO
- PCP
- PIDDAC
- PNDI
- PP – Aveiro
- Protecção Civil
- PS – Aveiro
- PSD – Aveiro
- PSP
- Reg. Turismo de S. Mamede
- Reg. Turismo do Algarve
- Reg. Turismo do Verde Vinho
- Região de Turismo Dão Lafões
- Região Turismo Verde Minho
- Secretaria Regional do Ambiente
- Serviço Nacional de Bombeiros
- Soc. Porto 2001
- Soc. Portuguesa de Dragagem
- TRANSRIA
- UNESCO
- Univ. Aveiro
- Univ. Coimbra
- Univ. Lusíada
- Univ. Minho
- Univ. Trás os Montes e Alto Douro
- ZTG

5 A INTERMEDIAÇÃO CULTURAL NA SUA DIMENSÃO DE CRIAÇÃO

ALGUNS CASOS EMPÍRICOS ILUSTRATIVOS[1]

Introdução

O ponto de partida para a criteriação do que poderíamos incluir no conceito de *artes de intermediação* é constituído por um dos estudos clássicos da equipa de Pierre Bourdieu: *Un Art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Bourdieu *et al.*, 1965). Aí se desenvolveu um exercício em torno da especificidade do campo cultural para determinadas instrumentalizações sócio-simbólicas, cuja heurística, atendendo às transformações entretanto em curso nas sociedades contemporâneas, se nos afigura crescente, com problematização necessariamente mais ampla do que a inicialmente proposta sobre a fotografia.

Alguns outros trabalhos foram reequacionando aquele conceito, assim como os possíveis campos de aplicação para teste empírico. Em 1990, a propósito de movimentos de reconfiguração do artesanato em Portugal, durante a década de oitenta, propusemos essa classificação para o artesanato de arte, protagonizado por agentes formalmente distintos dos que constituíam o

---

[1] Este Capítulo, da autoria de Helena Santos, apresenta resultados produzidos no âmbito de um trabalho de investigação mais amplo e referenciado a uma problemática também mais abrangente (Santos, 2001). O presente projecto permitiu o prolongamento e aprofundamento empíricos do estudo das "artes médias" em análise nesse trabalho, bem como o desenvolvimento teórico sobre o seu enquadramento no actual contexto cultural e artístico. O Capítulo integra, por isso, informação empírica produzida ao longo de um processo de pesquisa cujo início foi anterior ao presente projecto.

artesanato tradicional (Santos, 1990). A elaboração do resultado parcial que agora apresentamos foi contemporânea, noutro contexto, de um exercício sobre a mesma questão de fundo, a propósito de algumas relações privilegiadas deste tipo de artes com os espaços e as culturas urbanos (Santos e Abreu, 2002), com uma selecção que inclui alguns dos campos aqui apresentados). Finalmente, a propósito do teatro, na vertente de uma breve reflexão em torno da intervenção sociocultural, questionámos a sua classificação como "arte média" (Santos, 2000); e encontra-se ainda em curso um estudo de aprofundamento desta questão numa cidade de média dimensão do Norte, onde uma companhia teatral manifesta exemplarmente a complexidade daquela classificação.

Muito genericamente, falamos de artes médias num duplo sentido: relevando a sua posição ambígua face à hierarquia tradicional das artes (plurais e nem nobres, nem populares); e, simultaneamente, vincando o seu princípio de mediação, isto é de *plataformas de articulação* entre campos.

Os membros desses campos de produção cultural intermédia, sobretudo aqueles que assumem papeis de protagonismo e inovação, centrais para os processos de emergência respectivos, tendem a denotar trajectórias de vida relativamente "erráticas", ou refractadas, designadamente no que respeita aos percursos sociais formalmente esperados (como, de resto, já tivemos oportunidade de referir noutro lugar, a propósito de um destes campos, o artesanato novo, ou urbano, ou, na designação francesa, de arte – cf. Santos, 1990). Propendem, assim, a investir-se aí sentidos de vida e de afirmação estatutária pela diferença e pelo risco – nesse sentido, aqueles espaços revelam frequentemente estratégias de autonomização expressiva que se afiguram frequentemente reféns de efeitos de trajectória, mais do que de lógicas instituintes específicas.

5.1 | Criteriação geral para um desenho empírico

Intentamos aqui uma proposta de recorte empírico amplo, e, sobretudo, pertinente do ponto de vista de algumas reconfigurações do campo artístico português. Nesse esforço de operacionalização, procuramos uma relativa concretização da heurística conceptual proposta. Trata-se de uma selecção de casos ilustrativos, tendo partido de critérios de referenciação ligados à criação artística: delimitámos, no campo da produção cultural disponível em contexto urbano, na segunda metade da década de noventa, seis espaços de produção artística onde os contrapontos institucionais das artes nobres não estivessem generalizadamente presentes, assim como as inscrições directas nas artes populares (em geral englobadas no conceito mais genérico de "manifestações de cultura popular", ou das "artes do povo" – Silva, 1994: cap. IV) – o artesanato de arte, a banda desenhada, o cinema de animação, a música vocal, o teatro de marionetas, o teatro de rua e a educação pela arte.

Todos estes espaços detinham (e detêm) condições para se concretizarem em casos para acompanhamento prolongado, segundo alguns critérios adicionais, num universo geográfico comum (a cidade do Porto). Tomar a cidade do Porto como enquadramento imediato promoveria efeitos de concentração empírica, designadamente para a análise e teste de redes de inter-relação e intermediação relativamente às selecções operadas.

Outro critério de selecção específica passou pela visibilidade pública dos casos, pré-testada durante cerca de um ano, através da consulta da imprensa escrita e de alguma observação directa. Tratava-se de assignar aos casos um mínimo de integração no universo da oferta cultural da cidade, e também do país – sendo que a presença noticiosa/crítica nos órgãos de comunicação escrita constituiria um indicador dessa integração num painel mais vasto da oferta, assim como garantiria um mínimo de reconhecimento às produções artísticas em causa. O recorte conceptual da pesquisa não esperava muito mais do que registos noticiosos da oferta cultural da cidade, já que, por

definição, a ausência de uma crítica especializada corroboraria a classificação inicial daqueles espaços.[2]

Além de pré-teste, a imprensa serviu de suporte, em certo sentido *guião*, permanente, assim como, evidentemente, *um* elemento documental, entre outros, para a aferição e análise que perseguimos. É que, justamente, o tipo de visibilidade procurada na imprensa escrita, canal de comunicação ele próprio produtor de um discurso, permitiria auscultar a relação entre o tipo de artes que pretendíamos e o núcleo duro das artes nobres (regra geral, os textos que surgiam incluíam referências mais ou menos críticas à menoridade dessas artes e/ou dos respectivos artistas). Por outro lado, todos os casos seleccionados e depois acompanhados possuíam um "*dossier* de imprensa", com a arquivação supostamente exaustiva das notícias de informação e crítica sobre o seu trabalho, o que complementava a nossa pesquisa autónoma.

À data do início da investigação, dispúnhamos de algum suporte acerca das dinâmicas culturais de algumas cidades do norte português, e em particular sobre o Porto,[3] o que permitiu delimitar minimamente o tipo de informação procurada, excluindo, como referimos, as expressões mais nobilitadas e em

---

[2] Salvo uma ou outra excepção, circunstanciada em eventos de relativa envergadura (um festival ou uma feira, por exemplo) os nossos casos (e as respectivas áreas de expressão) permaneciam ausentes de registos de crítica de arte – daqui, a centralidade do jornal *Público*, pela presença de uma informação local de espectáculos e iniciativas cultural, assim como do *Jornal de Notícias*, *Primeiro de Janeiro* e *Comércio do Porto*, que cumpriam, basicamente, a sua função informativa *local*, e, esporadicamente, continham crónicas de opinião e/ou comentários, assinados sobretudo por interlocutores de algumas daquelas áreas. *Grosso modo*, a partir de 1997/98, passaram a adquirir uma maior visibilidade, sobretudo na banda desenhada, no cinema de animação e no teatro de marionetas, a que não foram alheios processos de reconfiguração genérica do campo cultural e artístico português (entre os quais é de destacar a criação do Ministério da Cultura, em 1996) e a aproximação e posterior integração relativa do/no mega-evento Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

[3] Pela participação na equipa que elaborou o estudo estratégico do Eixo Atlântico, na área "Dinâmicas urbanas emergentes", e que decorreu entre 1993 e 1994 (Figueiredo e Carregal, 1996; Silva *et al.*, 1998). Registe-se ainda que a investigação beneficiou também da informação resultante de outros dois projectos anteriores: "A sociedade portuguesa perante os desafios da globalização: modernização económica, social e cultural" (PRAXIS/2/2.1/CSH/637/95) e "Culturas urbanas e imagens das cidades: recursos, práticas e acontecimentos culturais em algumas cidades portuguesas" (PCSH/C/SOC/1110/95). Incidindo sobre cinco cidades do norte-litoral (Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto), os dispositivos de observação destes projectos incluíram um observatório de imprensa, entrevistas estruturadas a operadores e a consumidores culturais, um inquérito por questionário sobre práticas de cultura e pequenas monografias no âmbito dos nossos casos de estudo (vd. Santos *et al.*, 1998; Santos *et al.*, 1999; Silva *et al.*, 2000; Fortuna e Silva, 2002).

relação às quais, aparentemente, não se veiculavam problemas de classificação na hierarquia artística; e excluindo as expressões directamente conotadas com a cultura e as tradições populares, isto é: protagonizadas por agentes socialmente próximos desse universo. Na maioria dos casos, os indicadores tinham, portanto, que ser indirectos, como já dissemos, principalmente através de informações acerca de eventos (festivais, espectáculos, lançamentos editoriais, exposições, etc.), que, eventualmente, serviam de pretexto a reportagens.

Desde o início do protocolo exploratório que accionámos um sistema de observação directa basicamente orientado por contactos informais, dentro de uma primeira (muito frouxa e diversificada) rede de interlocutores privilegiados, com alguma relação, ou pelo menos com algum conhecimento, sobre as várias áreas artísticas. Mas não devemos iludir-nos acerca dos procedimentos de pré-selecção e selecção: criteriadas as artes "(inter)médias" e os possíveis territórios de expressão, o enquadramento disponível por uma oferta cultural e artística ela própria rarefeita não deixava grande margem para escolha de casos pertinentes... De facto, a arquitectura conceptual que propomos para as artes (inter)médias sai reforçada neste contexto: a frágil e pouco densa estrutura do campo de produção/criação cultural português propicia o aparecimento de vazios que promovem, não a emergência de espaços concorrentes no interior dos níveis institucionalizados, mas daqueles que se definem pelo carácter híbrido, fluído e potencialmente institucionalizável.

O procedimento de triagem dos casos não deixaria de dar conta, mais tarde, de alguns hiatos. Um dos mais importantes verificou-se na escolha de um teatro de rua. O grupo seleccionado (*Companhia de Teatro e Arte*)[4] não surgia como um teatro especializado em *performances* de ar livre e animação de espaços públicos, apenas, obedecendo ao critério de visibilidade pública procurada, continha essa dimensão. A visibilidade da companhia seleccionada nesse segmento das artes teatrais resultou, em parte não negligenciável, do facto de a autarquia ter iniciado um investimento forte na animação da cidade e ter

[4] Os nomes dos grupos são, naturalmente, fictícios.

recorrido a esse grupo para algumas das actividades de animação de espaços públicos e de animação sociocultural junto das escolas e de associações culturais de base. O trabalho de campo veio, desde cedo, revelar que o teatro de rua não constituía sequer uma vertente dura do projecto do grupo, mas antes uma mais-valia que a companhia utilizava, para responder a uma procura onde havia pouquíssimos interlocutores e assim ocupar um espaço que poderia servir o seu projecto teatral em sentido mais estrito. Neste sentido, o teatro de rua apresentava-se na sua dimensão mais radicalmente intermédia: uma plataforma a-institucional em prol de um projecto de emancipação no quadro do teatro dominante e acreditado como independente (aqui, esta classificação outorga a probabilidade de acesso ao reconhecimento no mercado artístico subvencionado pelo Estado).

Um outro critério de selecção dos casos que contribuía para a hibridez classificatória dos mesmos e dos seus protagonistas em relação à arte passava pela classificação estatutária-profissional. A visibilidade pública que assegurava o nível mínimo de integração nos operadores da oferta cultural e artística permitia, em simultâneo, aferir um grau também mínimo de reconhecimento estatutário-profissional, que, mais uma vez, parecia definido principalmente pela negativa. Contudo, não incluía como referência a localização dos casos, ou dos seus protagonistas mais visíveis, no espaço das produções e criações artísticas amadoras, em sentido mais estrito: *hobbies*, lazeres e fruições mais próximas dos contextos privados, sem as vertentes de representação e apresentação pública; ou ainda iniciativas em torno do movimento associativo sociocultural de base, protagonizadas por núcleos de expressão artística no âmbito do teatro, da música ou das artes plásticas, por vezes ao lado das práticas desportivas e conviviais. Reconhecendo que nestes dois tipos de circuitos amadores encontramos importantes pontos de relação com os percursos que analisámos (como meios e expressões de socialização e familiarização precoce, como contextos de emergência e consolidação de alguns casos, e, mais recentemente, como nichos de mercado em termos de práticas de intermediação por parte de alguns dos nossos interlocutores) – enquanto objectos autónomos de análise não correspondiam aos nossos

propósitos, por se exteriorizarem do trajecto institucionalizante que conduz, potencialmente, à entrada nos circuitos artísticos. A nossa selecção requeria espaços menos condicionados, orientados para afirmações profissionais dos seus criadores e das suas áreas de criação. Naquele sentido estrito, mais próximos das práticas artísticas privadas num caso, das práticas amadoras populares no outro, os espaços amadores tendem a funcionar, para muitos dos nossos interlocutores, como uma espécie de enclaves, segundo figurinos e condições de actualização e transformação diversos, para estratégias de afirmação estatutária-profissional.

As artes médias que preconizamos não se reduzem a lógicas de fruição e degustação privadas da actividade artística ou ao trabalho pedagógico de mobilização e educação sociocultural, e, acima de tudo, não é nesses contextos que desenvolvem a sua *identidade* – ao contrário, deles se demarcam explicitamente, utilizando-os com recurso e/ou necessidade, na construção social estratégica de definição autónoma. Os referentes orientam-se acima de tudo para a afirmação de competências e equivalências ao campo artístico, configurando, aí, *projectos emancipatórios* como superação do estatuto de menoridade a que se consideram votados. Uma das classificações mais profundamente rejeitadas é precisamente a que se refere ao amadorismo: tudo ou quase tudo parece separar os nossos protagonistas desse estatuto, remetido para uma franja de devoção que tende a alimentar-se da combinação de representações e aspirações tão profundas no seu amor à arte quanto numa espécie de consciência da impossibilidade de virem a ser eleitos parceiros nela. A relação entre amadorismo e profissionalismo está longe de se apresentar transparente, e depende das condições próprias de emergência e consolidação de cada área, caso e/ou protagonista. No teatro, por exemplo, a clivagem surge bem mais delimitada no plano das representações e dos discursos, mas com pouca concretização na prática artística – as práticas de teatro amador, popular, são apresentadas como relevando de um campo "de segunda ordem", de que o nosso caso pretende distinguir-se, obedecendo porém a critérios de ordem qualitativa e quase romântica, mais do que à posse de competências e códigos específicos. Já na música vocal, provavelmente o

grau de institucionalização do campo musical contribui para que o grupo que acompanhámos, *Cantus Ensemble*, assuma o estatuto amador – "amador", em música, é sempre aquele que domina um mínimo de técnicas e códigos da linguagem musical. Curiosamente, encontramos idêntica representação sobre os amadores como *amantes competentes* no teatro de marionetas – a área aparentemente mais assumida como *menor* no campo geral específico, que é o teatro, pela importância crescentemente concedida à necessidade de domínio de uma linguagem da manipulação, que é simultaneamente corporal e técnica.

A selecção das áreas e dos casos para estudo foi, portanto, sendo gizada a partir de um conjunto relativamente lato de critérios e hipóteses teóricos, que desde o início procurámos confrontar empiricamente. Intentou-se diversificar as áreas de expressão, por forma a poder contrastar ou/e aproximar os processos gerais em função de cada caso e de cada área de expressão. A diversificação correspondeu a uma decisão ponderada, já que, à partida, dois casos pareciam, idealmente, adequados à opção de trabalho: o grupo de música vocal (*Cantus Ensemble*) e a companhia de teatro de marionetas (*Teatro de Artefactos*). Determo-nos um pouco mais longamente sobre eles contribui para delimitar o conceito de artes de que partimos.

O primeiro porque não correspondia exactamente à tradição coral amadora, onde regra geral encontramos um maestro (director de coro) a conduzir um grupo de amadores/amantes da música, que cantam como actividade secundária, daí se auto-limitando o grupo e os cantores nos seus objectivos artísticos. A hierarquia dos géneros musicais e a respectiva segmentação tende a corresponder à hierarquia e segmentação do exercício das actividades musicais: é frequente encontrarmos a reger coros amadores músicos que não detêm formação especializada em regência coral. As situações variam muito, de acordo com o tipo de grupo coral. A actividade de regência de coros pode, por seu turno, contribuir para certificações posteriores dos respectivos membros (directores e cantores), no interior do campo musical.

Foi seguramente deste último tipo o contexto de emergência do grupo de música vocal que seleccionámos, cujos membros fundadores eram herdeiros

directos de uma longa experiência num dos mais prestigiados coros amadores portugueses. Congregaram-se como pequeno grupo de canto *A Capella*, procurando diferenciar vocal de coral, e desenvolvendo uma actividade musical onde a analogia com os (grandes) coros não deveria verificar-se – mas esta distinção não é clara, e o trabalho de campo veio demonstrar a fluidez da classificação "coral". A demarcação face ao trabalho coral provém, desde logo, da assunção de um tipo de arranjos musicais que originalmente consistiram em trabalhar trechos de música clássica (Bach, em particular), combinando técnicas de *jazz* com especificidades instrumentais vocais. Esse tipo de arranjos foi criado por um músico que fundara, nos anos sessenta, um conjunto vocal de origem francesa que se tornou internacionalmente famoso, no qual, durante cerca de duas décadas, pôde implementar o seu método inovador (como músico-compositor, como director musical e como executante-cantor). Em meados da década de oitenta, o compositor abandonou a actividade no interior do grupo (que continuou a dirigir, do exterior) para se dedicar, justamente, a instituir os seus arranjos como elementos de uma obra musical. Fundou uma editora com o seu nome, ensina em diversos estabelecimentos (universidades incluídas) e apoia a direcção musical de diversos grupos a nível mundial – em suma, reinvestiu a mais-valia adquirida na sua experiência anterior na consagração artística da sua obra, designadamente na garantia de uma herança que pudesse vir a reproduzi-la e valorizá-la. Por um lado, o canto está sujeito a um desgaste superior ao da execução propriamente instrumental – a fase da vida impunha-lhe, portanto, uma opção de mudança. Por outro lado, as condições simbólicas (e materiais) adquiridas em torno da actividade do grupo vocal ter-lhe-ão permitido a conversão do abandono do canto num projecto de rentabilização simbólica do seu género musical, e nomeadamente a assinatura de uma obra singular, em relação à qual dispunha de condições para assegurar a divulgação por outros grupos e a incorporação nos sistemas de ensino. O grupo vocal que estudámos constitui um caso exemplar de assunção dessa filiação musical, tendo trabalhado directamente com o seu fundador: o nosso caso contribuía, assim, para a reprodução de uma fileira musical inovadora, por definição híbrida e transgressora de fronteiras, cuja

estratégia de autonomia se vinha traduzindo no alargamento daquele tipo de arranjos a um leque mais diversificado de géneros musicais, da música clássica/erudita contemporânea ao *pop*, passando, naturalmente, pelo próprio *jazz*.

Noutra vertente, o figurino de dedicação à actividade musical que encontrámos no grupo permanecia amador, se entendermos por isso o facto de nenhum dos elementos deter como profissão principal a actividade no grupo, e, inicialmente, nenhum exercer, sequer, uma actividade musical profissional. Do ponto de vista da execução vocal, o grupo combinava a ideia de um *copy group* com a de instrumentista-intérprete inovador. O conceito de *copy group*, proposto no original por H. S. Bennet[5] para classificar agrupamentos musicais cujo objectivo consiste na reprodução tão fiel quanto possível (na notação musical e na performance ao vivo) de originais gravados, aplicar-se-á aqui, por transposição, à execução de um reportório "testado". Progressivamente, o grupo foi alargando o seu campo de interpretação, não apenas solicitando arranjos sobre música portuguesa e brasileira, como tendo chegado a ensaiar os seus próprios arranjos, e encomendado trabalhos a outros compositores – o que, em termos musicais, denotava, por um lado a procura de uma identidade musical adaptada ao mercado português e à herança e aos projectos próprios dos membros do grupo; por outro lado, o desenvolvimento progressivo de condições de integração no meio musical (uma espécie de ponto de partida para a possibilidade de inovação). Em termos musicais, a actividade do grupo traduzir-se-ia num tipo de execução musical especialmente exigente em disponibilidade de conhecimentos técnicos, ao mesmo tempo que abria um campo de acção artística relativamente inédito no nosso país (e, como vimos,

[5] *Apud* White (1987:191). O grupo de música vocal que estudámos não pode, por definição, fazer essa reprodução, já que, originalmente, as composições têm como objecto instrumentos musicais (com ou sem a presença da voz). O interesse da aplicabilidade do conceito de *copy group*, neste caso, permite realçar o objectivo de arranjar musicalmente os originais por forma a obter uma reprodução tão fiel quanto possível dos mesmos quando executados *A Capella*. Este objectivo corresponde a uma opção que se pode perceber no quadro de um género que não é autónomo, e por isso tende a recorrer a exercícios que demonstrem as potencialidades da voz humana, aproximando-a das execuções mais perfeitas: as instrumentais. É apenas isto que se quer fazer notar, demarcando esta postura dos exercícios de experimentação que autonomizam a voz, e que, tendo toda a pertinência no horizonte de um grupo como o nosso, requerem tempo de maturação no campo artístico.

ainda em fase de institucionalização no campo musical em geral) – em Portugal, não existe uma tradição de canto em conjunto (para não dizermos "coral"…), e menos ainda nas zonas mais informalizadas da interpretação musical em contextos de convivialidade, onde são praticamente ausentes.[6] O percurso deste grupo, formado em 1992, constituiria, assim, um interessante objecto de acompanhamento, quer em torno dos investimentos singulares numa forma de expressão musical inovadora e de confluência, altamente arriscada em termos de exigências performativas e de execução/interpretação; quer nas relações entretecidas entre projectos de profissionalização/ reconhecimento nos meios musicais e constrangimentos de ordem social, técnico-musical e profissional.

Se o *Cantus Ensemble* parecia desbravar um caminho inédito, cujo referente exterior nem sequer se reportava a uma tradição específica, nacional ou local, a companhia de teatro de marionetas incrustava-se numa história mais longa, feita de imaginários populares, não apenas de divertimento mas também de afrontamento e crítica sociais. Herdeira, através do seu director artístico, das artes populares que se prolongaram pelos fantocheiros de feira, o *Teatro de Artefactos* actualizava o conceito de menoridade em relação ao "teatro de actores", mas tendo desde muito cedo investido em estratégias de autonomização e equiparação artística, no campo do teatro e das artes performativas.

Marionetas, fantoches, *Pulcinellas*, *Punchs*, *D. Robertos* são algumas das designações do que vulgarmente se classifica como "marionetas" ou "fantoches", mostrando desde logo pela polissemia como variam com as raízes culturais, que marcaram diferentes tipos de actores, de bonecos e de

[6] Ao contrário do que acontece em muitos outros países europeus, onde o ensino da música se encontra muitíssimo mais enraizado desde os níveis mais elementares, e onde o culto de sociabilidades (não apenas amadoras, no sentido de prestações regulares de agrupamentos, mas também de convívio e contextos de sociabilidade mais, digamos, espontâneas e pontuais), em torno de práticas musicais ou teatrais se encontra bastante mais disseminado. Aliás, uma das referências centrais para a constituição do grupo de música vocal que seleccionámos passou, precisamente, pelo contacto com a realidade de países como a Bélgica e a Suécia (vd., para duas aproximações às "práticas culturais amadoras", respectivamente em França e no Reino Unido: Donnat, 1996 e 1998: cap.VI; Hutchison e Feist, 1991).

manipulação (e de temas). Não são claras as origens desta forma de expressão cómica e satírica, que veio cruzando pantominas populares ainda medievais de animação de feiras e praças urbanas com posteriores apropriações pela ópera e o teatro, sobretudo à medida que aquela se ia fechando aos meios populares, estabelecendo-se como elemento do campo musical e não teatral (vd. McCormick, 1997; Nave, 1990; Passos, 1997).

No trabalho de campo, rapidamente nos demos conta destas dificuldades classificatórias pelos próprios protagonistas do "teatro de marionetas". A companhia que seguimos abordava a questão pelo lado da manipulação como arte (marioneta será *qualquer objecto* que se possa animar pelo corpo). Por seu turno, um marionetista independente, que entrevistámos, propunha a desvalorização da manipulação face ao trabalho de concepção e manipulação *estética* do marionetista – propondo uma clara divisão do trabalho entre o marionetista (mais próximo do encenador) e o manipulador (assignável ao actor-executante).

Muitos protagonistas não dispunham de um discurso consistente sobre o seu campo de trabalho, quer dizer, os seus discursos não explicitavam qualquer denegação da importância em produzir classificações que se tornassem relativamente consensuais no interior do campo, mas antes davam conta da impossibilidade de as construir, dado o estado embrionário do mesmo. Deparámos com um exemplo-limite num ex-actor de teatro e ex-manipulador de bonecos tradicionais, entretanto bonecreiro independente (dedicado ao teatro infantil de fantoches), que sistematicamente assumia *não saber* como designar o género.

Valeria a pena distinguir, no esforço de reconstituição histórica de alguns investigadores dedicados ao estudo das marionetas, as dimensões que se referem mais directamente à procura das origens de um tipo de manipulação de objectos (o que remontará ainda, como dissemos, a manifestações medievais, e que ultrapassa a história da arte teatral clássica), do processo que tenta reconstituir um género de arte dramática (cruzando progressivamente, as artes circenses com a *commedia dell'arte* e, mais tarde, a ópera *buffa*). No

relativo sincretismo de heranças do que hoje se classifica como teatro de marionetas é claro o trabalho (múltiplo) de apropriação e refundação, digamos, intelectual, de um leque de expressões populares, cuja menoridade parece desde muito cedo ter servido propósitos de crítica social e de reacção face à elitização progressiva das artes de palco, entre a música e o teatro.[7] Nas últimas quatro décadas, o teatro de marionetas, ao mesmo tempo que se referencia à prática teatral, integra as tendências de procura de novas formas de experimentação e inovação artísticas, apostando na transversalidade entre as várias artes performativas, que dão conta de tensões estatutárias interessantes.

O grupo que seleccionámos, fundado em 1989, mas com cerca de dez anos de experiências anteriores, detinha uma biografia internacional e nacionalmente credibilizada e dispunha de um espaço próprio, com um teatro de bolso no centro da cidade (um indicador de raridade neste tipo de companhias). Na fase de entrada no campo, prefigurava-se já na companhia um claro investimento numa forma de expressão definida pelos objectos e pelo movimento (objecto/marioneta e corpo humano; teatro e dança), que parecia assegurar uma transição estética progressivamente assumida pelo grupo – em certo sentido, digamos que *para lá* das marionetas e do movimento de recuperação e instrumentalização (nomeadamente pedagógica, orientada para públicos infantis) que o género vinha consignando em Portugal. Nesse movimento de recuperação e reabilitação das marionetas como expressão teatral, destaca-se o papel do Centro Dramático de Évora, depositário de uma das últimas tradições portuguesas de "bonecos" (os Bonecos de St.º Aleixo), e que desde 1987 realiza uma Bienal Internacional de Marionetas – e desde 1997 serve de pretexto à organização de um seminário sobre marionetas, em colaboração com a Universidade de Évora. O Centro Dramático de Évora iniciou o projecto de recuperação dos Bonecos de St.º Aleixo na transição dos anos setenta para os anos oitenta, e tem, com a Universidade, desenvolvido um trabalho importante em torno da investigação, histórica e etnográfica, sobre o teatro de

[7] Cf., sobre a reconfiguração do campo musical, Elias (1993) e, para os séculos XIX e XX, Menger (1983a).

marionetas, com uma forte dimensão multicultural.[8] Pode comparar-se ao trabalho do Centro Dramático de Évora a experiência que deu origem, também no início dos anos 80, à recuperação do espólio das marionetas de S. Lourenço, através da criação do Museu Nacional da Marioneta (em Lisboa) – resultado da actividade da companhia Marionetas de S. Lourenço - Teatro de Ópera, fundada em 1974, na sequência do trabalho anterior da Companhia de Ópera Buffa, apresentando-se como herdeira do teatro operático popular de António José da Silva, *O Judeu*. O principal impulsionador destas iniciativas, José Gil, faleceu em 1998.

Desde o final da década de oitenta que a cidade do Porto é palco de um Festival Internacional de Marionetas, promovido por uma associação criada com o objectivo de o organizar, cuja origem se cruza mais com as dimensões pedagógicas do teatro de marionetas do que com a criação cultural – actualmente plenamente integrado no calendário regular da oferta artística performativa da cidade.[9] O director artístico do grupo que acompanhámos (formalizado em 1987) é, ele próprio, já o dissemos, um depositário das técnicas e do reportório de um dos últimos fantocheiros populares portugueses de *Robertos* – não tendo abandonado essa arte tradicional, que reproduz a título individual, tem no entanto acentuado o percurso experimentalista do teatro que dirige, procurando demarcar-se, como veremos, daquele movimento mais institucionalizante do "género marionetas".

É neste quadro geral de relações de proximidade e demarcação entre áreas de expressão e criação que outra arte performativa parecia dever ser explorada, pelos parâmetros que definíramos: o teatro de rua, um teatro "sem palco", extremamente versátil, de actores ou de manipulação, combinação plural de

---

[8] Para a história da recuperação dos Bonecos de St.º Aleixo, consulte-se o número duplo da revista do Centro Dramático de Évora, sob o título "20 Anos de Descentralização Teatral" (AAVV, 1995: 15 e 80-81).

[9] O figurino do festival, cuja primeira edição data de 1989, tem hesitado entre a regularidade anual e bienal, no âmbito de uma filosofia de emparceiramento e complementaridade, quer com outros eventos artísticos que se têm vindo a consolidar na cidade, quer com as transformações quantitativas e qualitativas mais gerais que o ambiente cultural do Porto tem demonstrado ao longo dos anos noventa. Permanece, no festival, uma vertente importante de formação de públicos infantis.

comédia popular, animação de espaços públicos e artes circenses. Um grupo independente (*Companhia de Teatro e Arte*) apresentava-se, à data da pré-selecção, com uma vertente importante de espectáculos de rua, de que constituíam pontos altos dois tipos de animação: a organização regular, desde 1982, de um festival de teatro anual, que sempre privilegiou um espaço de apresentação alternativo (concretamente os jardins de um importante equipamento cultural e de lazer da cidade).

No balanço dos dez anos de teatro depois do 25 de Abril, apresentado por Carlos Porto, o teatro de rua era anotado como paradoxalmente ausente das múltiplas iniciativas teatrais que se seguiram à revolução (Porto e Menezes, 1985: 36). Neste contexto, aquele grupo, em actividade desde 1981, constituía uma presença de que não havia outros sinais relevantes, e que parecia ainda ligar-se, quer com transformações em curso no campo teatral portuense, quer com novos contextos de requalificação e animação do ambiente cultural da cidade, preconizados pela autarquia.[10] Desde o início da investigação empírica, já o dissemos, o contexto do teatro de rua, tal como o recortáramos para efeitos do estudo, foi talvez dos que mais se alterou, do ponto de vista da realidade teatral nacional, por várias razões. Por um lado, uma transformação importante no teatro em geral, na segunda metade da década de noventa, com entrada de novos grupos e protagonistas com propostas artísticas alternativas e inovadoras, entre as quais a utilização dos espaços públicos se integrava em estéticas contemporâneas de transversalidade (dança, teatro, *performances*, instalações plásticas...). Um bom exemplo é o grupo de teatro O Olho (Almada), e o seu projecto de um "festival paralelo à maior mostra portuguesa de teatro, o Festival Internacional de Teatro de Almada", nas palavras do crítico Manuel João Gomes à terceira edição do festival, sob o sugestivo título "Performers, Performances, Utopias. Festival X anima o Cais do Ginjal" (Gomes, 1997). O Olho e o seu Festival X (realizado em 1995 pela primeira

[10] Em termos muitos gerais, notemos o aparecimento de novas companhias e novas experiências teatrais, directamente ligadas ao ensino profissional artístico; e as mudanças no enquadramento institucional autárquico da área cultural, com a criação, em 1992, de um Pelouro da Animação da Cidade, que apostou fortemente na requalificação cultural da cidade, nomeadamente em termos de animação urbana e estruturação do tecido criativo.

vez) constituem um caso muito interessante de renovação de linguagens artísticas perpassada pelo teatro – e que foi desde o início reputado, justamente, nessa vertente de espécie de vanguarda, rapidamente se institucionalizando. Por outro lado, a já referida crescente procura, por parte das autarquias, de projectos de animação urbana em espaços públicos, vem reforçar a animação teatral de rua, quer pela dimensão sociocultural de intervenção pública nela implicada (vd. Pinto, 1994 e 1995), quer pelas tendências mais gerais de refuncionalização e patrimonialização de espaços públicos.[11] Mais recentemente, a experiência da animação de rua na Expo'98, a cargo do director de uma companhia de teatro pioneiro nesta vertente que cruza teatro e animação sociocultural, O Bando, pode constituir um outro ponto de viragem e abertura para este segmento performativo (cf. Salema e Gomes, 1998; Gomes, 1999).[12] Ao mesmo tempo, a animação de rua não deixa de responder ao aumento da oferta no campo teatral nacional, protagonizado em parte pelas escolas profissionais, que tendem a especializar as suas formações (criando especializações como "teatro de animação", "animação sociocultural", e mesmo, numa vertente mais artística do que de mediação, "teatro de rua"). Mantivemos, portanto, o "nosso caso" inicial – o que "perdemos" na vertente do teatro de rua, ganhámos em termos de congruência do universo de estudo ambíguo e híbrido das artes que preconizamos.

Dois outros dos casos seleccionados referem-se ao cinema de animação (*Animarimagens*) e à banda desenhada (*Bedê-Arte*). O Porto dispunha, desde finais dos anos 80, de um estúdio de cinema de animação vocacionado para a

---

[11] Os movimentos de refuncionalização e patrimonialização arquitectónicas urbanas têm servido, justamente, a institucionalização de espaços alternativos, que, em momentos de maior fragilidade do campo da produção cultural, serviam, por um lado a inexistência de espaços de apresentação por parte sobretudo das companhias de teatro, quer propósitos de intervenção e panfletarismo político. Sobre o último aspecto, já referimos a análise de Porto e Menezes (1985); para as questões mais gerais de patrimonialização e reapropriação dos espaços públicos, consulte-se, para o caso português, Fortuna (1999: cap. 2 e 3); ver ainda, numa perspectiva histórica aplicada à escultura, Settis (1993). Para uma recente aplicação à actividade teatral portuguesa, consulte-se Ribeiro (2000).

[12] Registe-se, porém, que uma outra experiência pioneira, logo depois de 1974, em teatro e animação de rua se encontra na actividade do Chapitô, sediado em Lisboa, com um projecto de intervenção sócio-cultural mais abrangente do que o projecto (interventor, mas orientado pela criação artística teatral em sentido estrito) d' O Bando.

produção de cinema de animação de autor, culminar de cerca de uma década de experiências com vista à criação de condições para efectivação de um projecto duradouro de produção de cinema de animação. Pela banda desenhada, a realização de uma mostra regular do género, desde 1985, era protagonizada por um grupo de jovens aficcionados que vieram a autonomizar-se, em 1994, numa associação cultural especificamente dedicada à realização do salão (para uma reconstituição do processo, vd. Santos, H., 1998).

Não se tratando, por definição, de artes performativas, estas duas formas de expressão artística recolhem uma porventura mais complexa posição no universo artístico. De um lado, desde cedo que o cinema é expressão do desenvolvimento das produções culturais industriais, símbolo de uma cultura de massas, lazer e entretenimento, progressivamente segmentado entre um pólo industrial e um pólo artístico – tanto mais popular o primeiro quanto mais hermético e vanguardista o segundo. Os moldes em que a produção industrial e as comunicações têm hegemonizado os mercados vêm, mais recentemente, recolocar a reflexão sobre as relações entre arte e mercado, sobretudo quando se trata (como é o caso) de artes que emergiram já em contextos novos, isto é, são produtos, não de uma relação que podemos classificar como "artesanal" (derivada de uma afinidade criador-objecto idealmente não mediada, quase física) mas dos próprios contextos tecnológicos e industrializados (veja-se, para um enquadramento, Hobsbawm, 2001).

Importante nesta evolução é sem dúvida a dimensão de reproductibilidade técnica que incorporam estes (novos) segmentos de criação, ausente das artes performativas onde a reprodução, em sentido estrito, é sempre única[13] – a arte cinematográfica constitui um excelente exemplo de apropriação simbólica de um novo meio de expressão como linguagem artística, que sempre coabitou com formas de produção e reprodução mediáticas e industriais, cuja essência é a *recorded culture*, nos termos de Diana Crane (1992). Ou seja, no cinema, o

[13] As reflexões de Walter Benjamin assumem, neste contexto, toda a actualidade: "No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter o seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos." (Benjamin, 1992: 76-77).

processo de registo em suporte reprodutível não constitui uma possibilidade adicional, como em qualquer outra produção artística que se define pela comunhão entre recepção e (re)produção, de que o teatro constituirá, pelo peso tradicional, o expoente – e de que a música rapidamente se libertou, não porque os contextos de audição ao vivo tenham deixado de constituir momentos altos de ritualização estética e por isso imprescindíveis à construção do *auditor competente*, mas porque esses momentos foram deslocados, justamente, para efemeridades onde se sacrificam o rigor e a perfeição de execução e interpretação (garantidas pelos procedimentos técnicos de gravação) à comunhão fruitiva. Na música (que, de resto, deve à difusão radiofónica a integração no mercado cultural industrial), o registo gravado é esperado como o mais perfeito, fruto de todo um conjunto de artificialidades que permitem a depuração do som. Nesse sentido, a melomania constitui um interessante contexto de reflexão, porque, no limite, pode implicar a elisão dos concertos ao vivo, justamente em nome das condições de registo e de audição conseguidas pelos suportes tecnológicos – e, provavelmente, em estreita relação, quer com os processos de mediatização crescentemente associados aos espectáculos musicais ao vivo alastrados aos segmentos mais tradicionais; quer com o carácter mais identitário dos segmentos musicais representativos de subculturas juvenis (cf. Abreu, 1999). Aquele limite da melomania desloca o poder de fixação dos parâmetros da boa execução/interpretação musical para o suporte tecnológico, através do qual um executante/intérprete, livre dos constrangimentos da *performance* ao vivo, atinge, virtualmente, o máximo das suas potencialidades. (Menger, 1983b: 325; para uma discussão assente nos processos de mediação, vd. Hennion, 1993: 359-367).

Mas a mediação do estúdio e do suporte fonográfico não é equivalente à que encontramos no cinema, e que podemos definir como uma *mediação intrínseca ao processo criativo propriamente dito*, diferindo necessariamente criação e apresentação.[14] Encontramos este tipo de relação estreita com os suportes

[14] Anote-se o actual paralelismo (muito relativo) da reprodução fonográfica com a popularização do vídeo, que, em certo sentido, vem substituindo as funções mais familiares e celebrativas da fotografia (Santos e Abreu, 2002).

tecnológicos de reprodução numa outra indústria cultural, a edição (no sentido clássico, que exclui a fileira sonora e visual). Não sem algum paradoxo, na mais antiga das indústrias culturais permanece um dos mais distintivos segmentos do mercado das práticas culturais de produção, circulação e consumo: o segmento literário. Ora, justamente, a banda desenhada representa uma pujante indústria editorial, que se destaca da edição literária pela associação à imagem – e a imagem tende a fazer prevalecer, não a valorização de uma linguagem narrativa autónoma, mas a sua desvalorização, como um processo de simplificação (logo valorização) da escrita (vd. Peeters, 1996). É nítido, neste aspecto, o trabalho simbólico sobre os dispositivos de criação através dos processos de recepção e apreciação, tendentes a circunscrever as obras de arte pela ocultação dos códigos, e portanto pelo trabalho de interposição de competências específicas que a rarefaçam. A distância pressuposta nas práticas de leitura enquanto práticas de distinção cultural erige-se no fechamento dos circuitos de escritores e criadores, elidindo-se os processos de reprodução tecnológica em favor dos processos ritualizados de criação (lenta e individual) e de apropriação/degustação (igualmente lenta e individual), que se fazem contrastar com os ritmos acelerados de difusão e consumo mediáticos. Ou seja: a ligação estreita da banda desenhada com a imprensa escrita – uma indústria cultural – assente, mais uma vez, nas possibilidades de reprodução e difusão, passa sobretudo pelos processos de apropriação e de imposição simbólica que, em sedes de criadores e consumidores de artes nobres, reforçam um dos princípios axiais dessa mesma classificação: o seu carácter excepcional, expressão do que é representado e percepcionado como sublime.

A banda desenhada vem propor uma mestiçagem entre texto escrito e imagem gráfica, apresentando mensagens curtas, e reconhecíveis – o preço da acessibilidade revê-se na tónica aposta aos produtos (em materiais de baixo custo, e inicialmente perecíveis na periodicidade da imprensa) e não aos produtores (muitas vezes anónimos). Decorre portanto a desvalorização dos respectivos processos de criação e inovação, que se espelharão nos consumidores que rapidamente conquista no início do século XX: membros das

classes populares e médias, jovens, crianças, preenchendo funções de lazer e divertimento que não exigiriam, sequer, a mediação de técnicas da leitura convencional (Sabin, 1996: 11-25).

Nos circuitos mass-mediáticos, a progressivamente estreita relação entre a banda desenhada e o cinema de animação torna os dois géneros complementares, mas em ambos desde cedo se denotam estratégias de segmentação pela autonomização de fileiras integráveis nos circuitos artísticos estritos – e é, mais uma vez, nesse jogo de contrastes e diversidades de apropriações que nos interessam estas duas formas de expressão. A sedução e incorporação dos novos suportes técnicos e materiais pelos criadores e artistas constitui um fenómeno inerente à própria história da arte, designadamente como estratégia de depuração da obra de arte. Neste sentido, as artes plásticas constituem uma ilustração interessante, quando, na linha dos *ready-made* wharolianos e da radicalização do valor aposto na assinatura inaugurado por Duchamp, exprimem a crescente demarcação face aos objectos materiais, incorporando as obras em conceitos e efemeridades – tanto mais quanto o "sistema dos objectos" constitui uma pré-aquisição, virtualmente ao alcance, via mercado, de qualquer consumidor profano. Do mesmo modo, a aposta na transversalidade entre géneros, actualmente definidora de essências artísticas, reforça a centralidade da intermediação, crescentemente institucionalizada e profissionalizada – segundo alguns autores, a tendência à profissionalização (e consequente especialização) das actividades de mediação cultural e artística tem vindo a reforçar ainda mais as representações de aleatoriedade e excepcionalidade atribuídas aos mecanismos sociais de consagração artística (Zolberg e Cherbo, 1997: 1-8).

Importa-nos, porém, a focalização de um outro ponto de vista, como temos insistido: aquele que procura auscultar estratégias de autonomização de campos de expressão artística, ancorados em linguagens próprias, em instâncias de consagração específicas e em corpos profissionais reconhecidos. Deste ponto de vista, uma das dimensões mais interessantes corresponde aos esforços de diferenciação entre a banda desenhada e o cinema de animação. Do lado da produção industrial, a indiferenciação funciona como uma espécie

de polivalência, isto é, alarga as possibilidades de reconhecimento junto de mercados que assim são extremamente segmentados, e as representações dominantes entre o cinema de animação e a banda desenhada tendem a assimilar ambas as expressões – daí, a indistinção vulgar que frequentemente classifica os filmes de animação como "filmes de banda desenhada", ou, ainda, mais comumente, "desenhos animados". Nas fileiras artísticas, cada uma procura a sua autonomia, menos, neste caso, entre banda desenhada e cinema de animação, do que relativamente às respectivas artes eleitas como de referência: as artes plásticas, o cinema e a literatura. A banda desenhada procura, naturalmente, a depuração do seu suporte plástico (como literatura visual – "literatura gráfica", nos termos de Rui Zink (1999), enquanto o cinema de animação investe sobretudo numa linguagem cinematográfica específica, de síntese em relação a um leque diversificado de linguagens plásticas (desenho, pintura, escultura, recorte, objectos, fotografia, etc.).[15] Não quer dizer que não se invista transversalmente, em termos de códigos, possibilidades expressivas e/ou técnicas – e a própria mobilidade profissional entre banda desenhada e cinema de animação vem reforçar as relações estreitas entre ambos.

Se nestes territórios mais híbridos as lógicas de experimentação e transgressão constituem recursos para afirmação externa, não é tanto este o plano das suas estratégias de autonomização – as lógicas de inovação na arte contemporânea orientam-se segundo um figurino idêntico, prefigurando cânones que tendem a definir-se pela recusa (por vezes ambivalente) de cânones estilísticos (cf., por exemplo, Eco, 1989: 141). A questão desloca-se para o reconhecimento e a legitimação dos campos de expressão, e portanto os processos pelos quais a liberdade de criação pode ser reconhecida como *específica* de uma linguagem (logo, de uma comunidade artística); ou, pelo contrário, não passar de uma espécie de viveiro eventualmente apropriado por protagonistas consagrados da arte. Entre a banda desenhada e o cinema de animação, este tipo de tensões pode ilustrar-se através de alguns indicadores

[15] Mas não se pense que falar de banda desenhada reduz as potencialidades plásticas a técnicas de pintura e/ou desenho em sentido estrito – encontramos, por exemplo, a utilização de pintura sobre fotografia, ou mesmo fotografia de imagem real, e outro tipo de montagens que constituem apropriações extremamente depuradas de diversas linguagens plásticas.

de permissividade nas transgressões: uma coisa serão as *transgressões internas* (controladamente toleradas); outra as que, no estado actual da (in)definição dos campos respectivos, são percepcionadas como arriscando a identidade própria de cada campo. Uma ilustração muito simples registado no nosso trabalho de campo: as reacções a uma experiência portuguesa de utilização de técnicas de banda desenhada em suporte cinematográfico, elidindo explicitamente o movimento (a animação propriamente dita) e utilizando os balões que caracterizam a banda desenhada (na sequência, de resto, de outras iniciativas, nomeadamente americanas, de cinema de animação), provocou reacções polémicas entre os especialistas – de um lado, os que se mostraram chocados pela "pobreza" de expressão, que não devia considerar-se cinema de animação; de outro, os que mostraram abertura a novas experimentações, mas, no caso concreto, não deixaram de marcar as "insuficiências" técnicas e estéticas do filme em causa…

Interessa-nos, portanto, explorar este tipo de tensões estatutárias e classificatórias, e percebê-las como elementos de processos de construção social e identitária dos protagonistas envolvidos. Este objectivo justificará a inclusão de um outro caso, menos de criação do que de intermediação: uma associação cultural de educação pela arte (*Educ'Arte*), em actividade desde 1975, mas apenas institucionalizada em 1986. O projecto da *Educ'Arte* centrava-se nas práticas musicais, como "tronco comum" para fazer confluir uma pedagogia que manipulava um conjunto de outras práticas de sensibilização cultural e artística – desde a expressão corporal e a dramatização teatral às artes plásticas e artesanais, passando pela escrita, e mesmo, durante algum tempo, a educação física. Uma iniciativa englobante e inovadora, que não se limitava ao interior da "escola", mas integrava acções de animação sociocultural exterior, um trabalho regular com escolas, a edição dos produtos de composição musical e escrita e a apresentação pública dos mesmos. De acordo com as actividades em curso, a associação desde sempre foi mobilizando uma rede relativamente alargada de agentes culturais e criadores, que, numa fase crucial de consolidação do projecto, incluiu muitos dos outros casos (ou dos respectivos protagonistas) que seleccionámos.

Porventura mais do que qualquer outro, este caso seria revelador de interacções fortes, produzidas pela articulação entre trajectórias mais ou menos singulares e o contexto sócio-político da sociedade portuguesa (e da cidade do Porto) no pós-25 de Abril. A *Educ'Arte* constitui, assim, um interessantíssimo objecto de múltiplas intermediações: por definição, a educação pela arte constitui uma área de práticas de mediação, no sentido estrito de práticas de reprodução (intervenção sócio-pedagógica e sensibilização cultural, e formação de públicos em diversos tabuleiros artísticos); move-se, desde o início, em vários patamares da cultura e da arte, segundo objectivos de dessacralização e acessibilidade artísticas que permanentemente questionam as hierarquias estabelecidas (não sem fortes tensões e paradoxos, como veremos a seu tempo); afigura-se, assim, de todos os casos que estudámos, aquele que, desenvolvendo uma maior cumulatividade expressiva, terá levado mais longe um trabalho reflexivo pelo qual vem procurando reconfigurar a dimensão política e democratizante que, em certo sentido, lhe deu origem, num intenso esforço de equilíbrio entre marginalidade e integração face ao campo artístico e social e às suas práticas e instâncias específicas de reprodução.

O ponto de partida para estes seis recortes empíricos situa-se, como referimos na abertura, numa circunscrição anterior, que tomava como exploração um outro campo de expressão: o artesanato.

A possibilidade de ter colaborado numa equipa de investigação sobre o artesanato da região norte de Portugal, entre 1986 e 1992 (cf., para uma contextualização: Silva, 1988), constituiu oportunidade para questionar a eventual emergência de um novo campo, "entre arte e artesanato", protagonizado por uma geração, (mais nova e) urbana, de criadores – a quem os processos de revitalização do artesanato tradicional, ao longo dos anos 80 (principalmente na segunda metade) serviriam de porta de entrada para uma actividade de criação, comparável à classificação francesa de *artisanat d'art* e à de *craft* na nomenclatura anglo-saxónica, numa "zona frouxa" de investimento simbólico entre o artesanato, o *design* e a arte (Zarca, 1986: 12-13, e 1987: 166-185; Hutchison e Feist, 1991: 60-67).

De uma maneira geral, as problemáticas sobre o artesanato prendem-se com os ofícios tradicionais manuais, menorizados pela progressiva autonomização das artes liberais face às artes mecânicas (Heinich, 1993 e 1996). A menorização do artesanato de arte, ou urbano, tende, assim, a surgir como apêndice, ora nas análises sobre os artistas (profissionais), ora sobre os artesãos (no sentido tradicional do termo).

O (novo) enquadramento proporcionado pelo artesanato pôde ser, posteriormente, incorporado num trabalho de reflexão mais geral, onde se procurou destacar a articulação entre este tipo de espaços de produção/criação "médios", e outros espaços sociais tendencialmente intermédios – de posição social ou de classe; de consumos e práticas culturais; de relação com a cultura e a arte (Santos, 1992). O artesanato, na sua versão "urbana", "artística", ou "nova", detém, neste trabalho de investigação, um papel fundamental, não apenas de ponto de partida, mas porque se traduziu num importantíssimo contraponto permanente de referência. Uma consequência dessa maior proximidade com o objecto anteriormente construído e aflorado resultou num acompanhamento menos intensivo, pautado no entanto pela preocupação de actualização – orientada principalmente pela observação directa de eventos e iniciativas, e o estudo de modalidades de enquadramento profissionais e institucionais.

Muita da vitalidade do artesanato em finais dos anos 80 surge esmorecida uma década depois, do ponto de vista do processo de autonomização estatutária colectiva, traduzido numa relativa pulverização dos actores então aparentemente capazes de impulsionar identidades profissionais e sociais através do artesanato. Justamente, um processo inverso ao que, aparentemente, marca os restantes espaços acompanhados, onde múltiplos factores parecem convergir no sentido de uma relativa consolidação artística: mais do que qualquer outro dos campos estudados, o artesanato reflectia estratégias de reconversão que não se esgotavam, nem sequer, por vezes, partiam de objectivos específicos de criação artística – antes prefiguravam projectos de vida culturalmente alternativos, em oposição às tendências hegemónicas de massificação das sociedades contemporâneas, actualizando

os valores de subculturas como a *hippie* e *pop* (Frade, 1994; Santos, 1990; Silva, 1989). Também aqui o novo artesanato pode servir como interessante contraponto, justamente porque faz sobressair uma dimensão que, menos explícita por vezes, se encontra presente em todos os restantes casos (e áreas).

Talvez devamos problematizar este campo de forma inversa: não tendo o artesanato tradicional, efectivamente, saído do seu enclave, terá implicado uma reconfiguração nas estratégias dos novos candidatos, através de uma clivagem mais clara entre aqueles que, beneficiando entretanto de uma redinamização no próprio campo das artes plásticas, por aí terão passado a (poder) procurar o seu percurso; e aqueles que, não dispondo em geral dos recursos exigidos para a competição no mundo artístico, se mantêm representantes de uma geração nova na produção artesanal. Em certo sentido (a proposição não é de aplicação exclusiva ao artesanato) as mudanças mais gerais no campo social e político, e nos vários campos artísticos que se vão podendo autonomizar, dão conta um processo geral pelo qual a(s) arte(s) se presta(m) a reconversões numa dupla acepção. Primeiro, porque se vai fechando o espaço híbrido referido a uma cultura de alternativa e resistência social e política mais ampla, que radica nos anos 1960 e 1970 (enformada por alguns dos movimentos sociais mais expressivos da chamada contra-cultura dos pós-II Guerra – movimento *hippie*, *pop*, feminismo, Maio de 68…), e que teve, no nosso país, condições de expressão depois do 25 de Abril de 1974. A progressiva institucionalização destes movimentos, enquadrada pelas transformações no campo da produção cultural e artística das décadas seguintes (não apenas na sociedade portuguesa, onde o processo se acompanhou de uma normalização política, por razões específicas do contexto político), tende a normalizar os espaços dos possíveis para as estratégias de reconversão social mais ampla: a(s) arte(s) passam a poder acolher novos protagonistas e novas formas de expressão menos dependentes dos cânones estreitos da *noblesse culturel*. Mas, por outro lado, no tempo historicamente curto que abarca o nosso estudo, estes processos gerais aplicam-se directamente a uma espécie de coorte geracional que detém condições para intervir sobre os contornos

institucionalizantes dos novos espaços de expressão e criação, o que significa, entre outros factores, a possibilidade de fazer valer, em sedes próprias inovadoras e portanto ausentes do campo institucional da arte e da cultura, os seus próprios valores e critérios de autonomização.

O conceito de intermédio, ou de arte média, que procuramos nestas áreas actualizar-se-á, assim, num conjunto de dimensões que, em modalidades próprias a cada um (e estamos perante expressões bem diversas entre si!), os atravessam a todos, e, mais do que isso, os unem concretamente, pelo menos nalguma fase do seu processo de emergência e consolidação.[16]

Vale a pena fazer um pequeno apêndice, relativamente ainda outras áreas que, respeitando embora alguns critérios das artes (inter)médias, integram uma diferença de escala (de dimensão e qualificação) relativamente às precedentes, não devendo, por isso integrar o mesmo universo de observação.

Desde logo, o *jazz*, esse espaço de confluência musical, sem dúvida nenhuma apaixonante para quem quiser analisar relações de demarcação e afirmação, mercados de arte, experimentação e indústria, estratégias de profissionalização e intermediação, circuitos de difusão e produção. Ao intentar demonstrar a complexidade musical, teórica e técnica, da dimensão mais "livre" e experimental do *jazz*, a improvisação, um músico de *jazz*, professor no ensino superior artístico, que entrevistámos em 1998, procurava argumentar em torno da *necessidade* da sua inclusão no campo musical *maior*: a capacidade para compor música de *jazz*, e para improvisar num concerto exige longas aprendizagens de regras e procedimentos musicais que não dispensarão a chamada "formação clássica" a que as escolas de música frequentemente restringem o seu ensino. Neste sentido, o *jazz* subsumiria o conceito de obra aberta ao seu limite (Eco, 1989: cap. 1). A noção vulgar de "improvisação" tende a assimilar *jazz* e, usando a abreviatura anglo-saxónica, *impro*. Mas, na verdade, a história do desenvolvimento do *jazz*, com a disseminação de

[16] Evidentemente que esta dimensão de proximidade e entrecruzamento concretos (medidos pela mobilidade em rede de protagonistas entre os vários casos) é reforçada pela proximidade geográfica a que aludimos, por via dos mecanismos de circulação propriamente social dos espaços em questão.

bandas de bar e de animação nocturna, com músicos amadores e profissionais, mostra bem como uma das dimensões fortes dessas bandas assenta(va) na reprodução fiel de originais (*copy-groups*), dependendo as incursões na improvisação (que implica um forte trabalho musical de equipa, e portanto grupos relativamente consolidados) da maturidade musical das bandas. Aqui estaria, porventura, um bom ponto de partida para um desenvolvimento heurístico do nosso tipo de problemática.[17] Porém, a abordagem centrada e intensiva que perspectiváramos ganharia com o excesso de convocação que o campo do *jazz* imporia. Por outro lado, do ponto de vista da procura de um caso ilustrativo e experimental, a utilização de um grupo de *jazz*, constituído e visível, mas pouco consolidado do ponto de vista da relação com os circuitos dominantes do género, tomaria alguma redundância sobre o que utilizámos na música vocal.

Outras áreas da zona intermédia que vale a pena referenciar brevemente são a fotografia, o *design*, a decoração e a moda.

No campo da fotografia, em Portugal, assistimos a importantes passos de institucionalização durante o desenvolvimento desta investigação (referimo-nos, em particular, à criação do Centro Português de Fotografia, em 1997, e à sua instalação na Cadeia da Relação do Porto), que alterarão o desenho de uma área cujos dois mais visíveis acontecimentos têm tido anualmente lugar em Braga (Encontros da Imagem) e Coimbra (Encontros de Fotografia), desde, respectivamente, 1987 e 1981 – acompanhando, de resto, as tendências internacionais de depuração estética da fotografia como contexto de criação de obras de arte. Menos operatória do ponto de vista da pesquisa empírica, que assumia o acompanhamento de grupos de produção/criação mais do que produtores/criadores individuais, a fotografia, com uma dimensão artística que em Portugal tem dado passos significativos, e com ligações à indústria e à vida quotidiana muito particulares, desenquadraria, como o *jazz*, esta procura de casos restritos e de redundância acessível (Santos e Abreu, 2002; para uma

[17] Ensaiado, no contexto português, por Paula Abreu (cf. Santos e Abreu, 2002).

abordagem do campo, atenta sobretudo à sua configuração como elemento de política cultural, cf. Martinho, 1999).

Já quanto à moda, ao *design* e à decoração, tratou-se sobretudo de um outro tipo de restrição (que não deixa de tocar a fotografia…), do ponto de vista da sua prefiguração como signos transversais da cultura de consumo – no sentido em que o conceito chama a atenção para a complexidade relacional de uma dimensão cultural na economia de mercado e uma dimensão económica na cultura e nos bens culturais (Featherstone, 1994: 13-27 e 84-87). Giram, portanto, no centro de uma mediatização cultural que apontaria mais generalizadamente para as discussões em torno das indústrias de consumo, da globalização, e dos entrecruzamentos artísticos e estéticos que não correspondem ao centro deste trabalho. A relação daquelas áreas com a oferta cultural, no sentido de eventos, bens e serviços de cultura, orienta-se hoje, quer pelo lado do mercado de arte mais institucional dos museus e das galerias de arte (mostras de *design* – vestuário incluído – e de peças de decoração), quer pelo das estratégias de afirmação industrial (especialmente no caso dos desfiles de moda, das indústrias de mobiliário e dos projectos de arquitectura e decoração de interiores). Neste sentido, o *design* desde cedo se fez palco de estratégias de conquista e afirmação simbólicas, e de reconversões socioprofissionais, em confluência tensa entre a arquitectura, o estilismo, as artes gráficas e a decoração, cujos discursos profissionais tendem a contornar, explorando a sua ambiguidade, a hibridez entre o conceito de obra de arte e o conceito de objecto industrial.

A nossa problematização situa-se, em termos gerais, neste tipo de fronteiras e lutas sócio-simbólicas, mas a amplitude do campo do *design* implicaria, sem dúvida mais do que o *jazz* (apesar de tudo confinado ao campo musical), uma *alteração da escala de análise*. Noutra vertente, mais substantiva, o processo de construção social do *design*, nomeadamente pelas implicações que introduziu nas relações com os objectos de produção industrial, constitui um dos mais expressivos campos de reflexão sobre as transfigurações simbólicas que visam, por um lado o trabalho de *inculcação ideológica* da sociedade capitalista (para utilizarmos uma expressão cara à crítica neo-marxista dos

anos 60 e 70); por outro lado, as lutas simbólicas pela sua *apropriação artística* (nomeadamente na esteira da Bauhaus). A relação do *design* como resultado de tensões entre a produção industrial e as estratégias de reconfiguração simbólica pelo campo artístico é bem visível no movimento inglês *Arts and Crafts*, protagonizado no final do século XIX por William Morris, um artista plástico nostálgico em relação ao desmoronamento do trabalho artesanal (onde podemos encontrar a origem da nomenclatura). Em finais da segunda década de novecentos, o projecto alemão da Bauhaus desenvolverá uma série de investigações e reflexões teóricas que farão escola nas relações entre a(s) arte(s) e a "sociedade de massas". Nos anos setenta, um dos primeiros estudos críticos sobre o *design*, dando conta da ambiguidade na construção de uma área autónoma, perspectiva-o como um projecto e uma manifestação sociais mais amplos das sociedades de consumo, que, por essa via, se poderiam denominar "sociedades do *design*" – expressão que dá o título ao livro de Adélie Hoffenberg e André Lapidus (Hoffenberg e Lapidus, 1977). Cerca de vinte anos mais tarde, quando as discussões sobre as transformações sociais contemporâneas focalizam, já não tanto a "sociedade de consumo" mas a "sociedade globalizada", onde se estabelecem novas formas de relacionamento e integração entre a cultura e o mercado, Scott Lash e John Urry (1994: 14-15, 111-144) propõem o conceito de "produção *design*-intensiva", como característica da actual produção industrial, referindo-se às indústrias culturais como *design-intensivas avant la lettre*.

Quando pensamos analiticamente artesanato de arte, não podemos ficar indiferentes às relações com a problemática do *design* e dos *designers*. E é justamente desse ponto de vista que eles nos poderão interessar: ao depararmos com as estratégias de eleição estatutária (e artística) dos novos artesãos, que exploram, entre outros, os nichos de mercado que podem eleger formatos de decoração doméstica e materiais e formas de vestuário e adereços de moda em *design* de arte. Mas o *design* intervém também nos restantes casos de estudo, por via de um conjunto de actividades processuais e colaterais que compõem qualquer criação: dos *designs* gráficos para produção de catálogos ou outros suportes impressos, às cenografias teatrais, às

coreografias de espectáculos musicais ou teatrais, às arquitecturas de interiores, de actores (guarda-roupas) ou de palco, e tantas outras... – o termo *design* dá-nos conta de uma extrema fluidez e capacidade de absorção de áreas de especialização e intermediação artística, em particular quando se trata de assumir novas nomenclaturas profissionais, ou (talvez seja mais rigoroso dizê-lo assim:) de desbravar novos nichos de actividades para-artísticas e de mediação.[18] Este é, por excelência, o campo de relação entre a estética e a tecnologia – ou, dito de outra forma, o campo de reconversão funcional da estética através da tecnologia.

A referência ao *design* abre-nos o caminho para uma última nota.

Quando olhamos para os processos de construção e reconstrução de espaços sociais, *não* é apenas no campo cultural que se fazem sentir as estratégias de convergência entre dinâmicas de transformação social mais ampla e a actualização de estratégias de rearranjo de poderes no seu interior por parte de grupos específicos, segundo os campos de possibilidades próprios de cada um – essa é uma lógica social total. A especificidade dos espaços intermédios de produção e criação artística repousa na possibilidade de um exercício que estenda aquele tipo de acções a alguns limites de transversalidade e confluência social e simbólica. Aqueles espaços convocam uma fluidez que está longe de se reduzir aos princípios do campo artístico: regra geral, as lógicas de inovação e vanguardismo no interior do campo artístico assumem as regras próprias desse campo (cf., por exemplo, Bourdieu, 1992; Moulin, 1992 – e o *design* constitui, também nesta dimensão, um interessantíssimo exemplo). O lugar de onde se perspectivam os espaços de expressão a que nos referimos prende-se com processos de interpelação social que, pelas características e trajectórias sociais específicas (dos seus protagonistas e também do espaço social geral), encontram no campo cultural e artístico, em

[18] A obra de Gillo Dorfles (1984) é extremamente elucidativa das estratégias de autonomização do campo, através da construção de um discurso especializado (e, por essa via, especializante). Dorfles intentava rebater as assimilações do *design* à arquitectura e ao urbanismo, e justificá-lo como uma nova actividade artística, em sentido estrito. Vão no mesmo sentido as considerações de Bruno Munari (1984), que, mais explicitamente, reflectia sobre "o *design* como arte".

sentido amplo, possibilidades para estratégias de definição social propriamente dita. Dependendo estas de equilíbrios precários entre movimentos e inscrições estruturais (por isso mesmo estruturantes), ficam devedoras dos capitais disponíveis, do seu valor no espaço social, e das condições de se fazerem valer (eventualmente reconverter) positivamente. Não se trata apenas, por isso, de um jogo interno a "pares" da arte, qualquer que seja a expressão em causa, mas sim de um jogo social mais englobante: as lutas pelo reconhecimento estatutário destas artes passam largamente pelas lutas de afirmação no campo social de sujeitos constrangidos (na dupla acepção de constrangimento e estratégia) a reconverter os seus percursos.

5.2 | Casos, redes, histórias

Do ponto de vista da abordagem empírica centrada nos casos privilegiados, o objectivo afigurava-se duplo: confrontar, no terreno, as formulações teóricas que sugeriam a heuristicidade desse mesmo conjunto de casos, tomando como princípio orientador que a construção teórica não poderia assegurar qualquer evidência empírica (nem o inverso). Impunha-se reconstituir os processos de construção de cada caso particular, articulá-los com os mecanismos de construção singular das trajectórias individuais que em determinado momento nele se implicaram, e com os processos, mais amplos, de sucessivas relações contextuais entre ambos os tipos de processos. Desconstruir, portanto – para reconstruir os mecanismos de produção social que, simultaneamente, nos reenviam para dimensões simbólicas de naturalização incorporada e discursiva dos sujeitos.

A reconstituição propriamente histórica de cada caso, ele próprio no interior de campos mais vastos, haveria de obedecer à procura de entrecruzamento com e pelas histórias de vida que o justificariam. Uma das primeiras e urgente fases do trabalho empírico consistiu, assim, num esforço de montagem a partir das narrativas dos fundadores, que fomos, na medida da informação disponível, articulando com suportes documentais que, quando existiam, eram fragmentados e, digamos, frequentemente colaterais – consulta à imprensa (na

sua maioria segundo *dossiers* organizados pelos próprios grupos, como vimos), registos de actividades e de projectos, processos de candidaturas e/ou solicitações aos mais diversos apoios para actividades, correspondência variada, fotografias, filmes, vídeos, discos… Algum deste suporte documental não se encontrava, sequer, "arquivado", ou mesmo "centralizado", e foi sendo recolhido através de uma rede de interlocutores que, de acordo com a sua eventual ligação a cada caso, o tinham produzido, e/ou guardado como memórias pessoais. Mais do que sublinhar a fragilidade dos suportes de informação, digamos, mais "dura", importa registar que estes procedimentos reforçaram tremendamente a imbricação entre, de um lado, o tipo e o conteúdo da informação disponível e, do outro, aqueles que a produziram, na maioria das vezes movidos por razões afectivas de reservatório pessoal, muito mais do que para efeitos de posterior trabalho analítico – e, nesta última circunstância, diríamos que se tratava acima de tudo da acumulação de uma espécie de capital de reserva face à construção do valor das trajectórias e dos campos.

Por outro lado, as tentativas de enquadrar, digamos, "extensivamente" os campos específicos onde se moviam os nossos casos, objectiva e virtualmente, revelaram-se também assaz despidas de produção reflexiva e crítica. De que falamos quando falamos de banda desenhada, ou de cinema de animação, ou de teatro de marionetas, ou de qualquer outra destas áreas de expressão? Falamos sobretudo *daquilo que falam os seus protagonistas*, e o poder dos seus discursos irá depender dos seus lugares e das suas relações em cada situação. Falamos da ocupação e delimitação de territórios novos (ou reabilitados), propícios, por isso, a lutas relativamente explícitas de classificação e imposição de (futuras) convenções internas, no sentido beckeriano do termo, que intentam o estabelecimento de modalidades de "integração" entre pares e, para continuarmos a usar o registo de Becker (1983 e 1988), "cooperantes". A rara literatura disponível confirma esse mesmo esforço, oscilando entre manifestações de estratégias conducentes à produção de discursos apresentados como objectivos e por isso (formalmente) capazes de efeitos identitários; e uma relativa abundância de registos e depoimentos muito diferentes entre si, testemunhos implicados de agentes directa ou

indirectamente envolvidos (criadores, críticos, ou mesmo públicos qualificados). Uns e outros indiciam uma procura das origens de cada género, simultaneamente hagiográfica e iniciática (e, naturalmente, quase sempre polémica), onde a apropriação de um passado significa ao mesmo tempo o poder de o construir – e onde, especificamente, se investe na duração (mais longa possível) a legitimação do presente. Noutro lugar, designámos (à falta de melhor termo) este processo como um sinal de *heterotopia* (Santos e Abreu, 2002): a transposição para um campo relativamente vazio de normas e princípios de funcionamento próprios dos campos de inserção e mobilidade dos respectivos protagonistas, e em particular dos fundadores e pioneiros – campos esses frequentemente exteriores, como vimos insistindo, mesmo ao campo artístico (que serve de referência, mas de referência demarcada).

Não sem algum efeito de redundância, perceber-se-á com mais clareza, no contexto enunciado, por um lado a pertinência de uma estratégia de investigação assente em registos de vida e em protocolos de observação sistemática; por outro lado, a necessidade de tactear algum alargamento para o exterior de cada caso, nas mesmas áreas de expressão; e para o exterior de cada área, no sentido de recolher (designadamente nos vários segmentos do campo artístico) dados que suportassem um trabalho interpretativo consistente.

As histórias de vida que recolhemos concretizaram-se na realização, entre 1996 e 1999, de entrevistas centradas nos percursos socioprofissionais individuais e nas experiências ligadas aos casos concretos, que nos possibilitaram, regra geral, reconstituir um conjunto básico de dimensões de estruturação das trajectórias individuais e dos próprios casos: o eixo de justificação dos depoimentos foi sempre explicitamente o de um caso, eventualmente de vários, quando o mesmo sujeito perpassava (ou estivera nalgum momento ligado a) várias experiências similares. Esta explicitação, não apenas limitava o escopo da narrativa biográfica, como a deslocava, do ponto de vista do interlocutor, em função de um presente, ou de um momento particular da trajectória (aquele que interceptava o caso em questão): seria a actividade ou a ligação a um *caso* específico (e não apenas a uma área de

criação) que serviria de justificação a um percurso apresentado como "natural", "excepcional" ou "ocasional" (Conde, 1993a, 1993b e 1994).

A administração das entrevistas foi faseada, de acordo ainda com o tipo de relação dos sujeitos aos casos de estudo. Numa primeira fase, recolhemos os depoimentos dos protagonistas e/ou fundadores. Em seguida, entrevistámos os elementos com actividade artística regular nos casos. Passámos depois a um conjunto de agentes que designámos como "de rede" – com relações mais ou menos directas com a actividade artística dos casos, segundo três tipos de situações: colaboração regular; pertença anterior, nomeadamente nos momentos de fundação dos grupos; e ligações privilegiadas com os fundadores em momentos anteriores e decisivos das suas trajectórias profissionais. Numa quarta fase, procurámos interlocutores privilegiados para cada área, no espaço nacional, basicamente criadores com projectos próprios e profissionais da intermediação (críticos de imprensa, gestores de projectos, programadores, produtores, editores, etc.).

O faseamento que acabamos de apresentar não deve, no entanto, ser percebido como uma sucessão de momentos cronológicos e estanques – nem do ponto de vista do plano de trabalho, nem do ponto de vista dos tipos de interlocutores. Uma intensa rede de interacções formais e informais no interior do universo (tomando o conjunto das áreas específicas de abordagem) veio desde cedo revelar um estreito circuito de mobilidades, polivalências, inter-conhecimentos e sociabilidades, que teria pulverizado as mais elementares expectativas de abordagem caso a caso ou área a área (o que se coadunava com as nossas hipóteses, não apenas de fluidez e hibridez, mas ainda relativas ao pouco tempo de consolidação dos projectos e das histórias, singulares e colectivas). Não sendo ainda o momento de particularizar, limitemo-nos a apontar, a título meramente ilustrativo, que alguns fundadores haviam sido, ou vieram a tornar-se entretanto, agentes de mediação profissional e política; ou profissionais relativamente consagrados da criação artística que mantinham relações privilegiadas com alguns dos casos de estudo. Veio assim a confirmar-se o carácter multímodo e polivalente destas actividades profissionais menos definidas e estreitamente dependentes de mecanismos de

instrumentalização, quer de redes sociais, quer das competências acumuladas ao longo de pontos anteriores da trajectória.

A realização das entrevistas em profundidade obedeceu então a critérios de oportunidade relativos ao desenvolvimento do trabalho de campo, seriando os sujeitos a partir dos casos e do preenchimento de uma rede em bola-de-neve. Essa opção implicou algumas filtragens, de que uma das mais importantes resultou na decisão de sacrificar o preenchimento exaustivo de entrevistáveis dentro dos casos, privilegiando pistas de diversificação nas redes. Uma das condições que nos permitiu apostar nesse tipo de flexibilização residiu, sem dúvida, no accionamento de protocolos de observação directa sistemática, que ocuparam porventura o núcleo mais duro das práticas de pesquisa empírica – não apenas possibilitou a inserção (sempre relativa) nos meios, como o desenvolvimento de relações de alguma informalidade e por isso o aprofundamento de dimensões de observação implicada, e ainda a possibilidade de substituir algumas entrevistas, cujas fichas biográficas e de trajectória socioprofissional (e também modos de leitura e produção de discursos) puderam ser obtidos indirectamente.[19]

Em certo sentido, foram idênticos constrangimentos que justificaram os suportes documentais orais e implicaram o reforço do acompanhamento regular das actividades em cada caso. Nos dois primeiros anos (basicamente), assegurámos uma presença regular e frequente interna à actividade dos casos seleccionados: discussões e implementações de projectos, revisões estratégias de actividades; ensaios, produções e montagens de peças de teatro e musicais; realização e produção de filmes; preparação e realização de eventos de apresentação pública (estreias e exibições de filmes, representações teatrais, concertos, audições, conferências, lançamentos editoriais e discográficos, etc.); e ainda gravação e montagem discográfica. Orientámos o plano de observação de acordo com as actividades em curso, as disponibilidades abertas (e condicionadas) pelos próprios casos e os

[19] Vale sempre a pena remetermos, nesta dimensão da investigação, para o texto de António Firmino da Costa (1986), sobre "A pesquisa de terreno em sociologia" – designadamente a referência à procura de "efeitos de redundância" e de "saturação". Cf. também Bertaux (1980).

respectivos interlocutores, e, naturalmente, as condições de (im)possibilidade de acompanhamento simultâneo.

A estratégia geral poderá resumir-se da seguinte forma. Privilegiámos, em cada caso, um projecto que seguimos em profundidade: uma peça de teatro em cada uma das companhias; os ensaios regulares do grupo de música vocal, que na altura antecederam a produção e edição de um disco, e a preparação de alguns concertos; a realização de um filme de animação;[20] a preparação de um evento de banda desenhada (que implicou, entre outras, questões em torno da edição); o trabalho regular da associação de educação pela arte; a feira de artesanato do Porto.

Dois outros projectos foram alvo de observação sistemática, embora muito menos espessa: o festival de cinema de animação de Espinho; e um projecto discográfico exterior ao grupo de música vocal, mas que implicou a sua participação, e se prendia com elementos fundamentais do circuito de redes em torno dos casos. Para além da multiplicidade de dimensões, a montante e a jusante dos "produtos" propriamente ditos, que o acompanhamento de cada um daqueles projectos explorou (eles próprios nucleares para as actividades de cada caso), procurámos marcar presença regular no maior número possível de iniciativas que, mais ou menos directamente, envolviam os nossos casos, ou os seus protagonistas – numa espécie de "acompanhamento de itinerários", ou circuitos, não apenas do lado da produção/criação, mas também de algumas práticas em matéria de consumo cultural e artístico.

Nesta última dimensão, complementámos a observação directa com a administração de uma ficha sociográfica aos públicos de cada caso, na qual nos limitámos a acrescentar algumas questões de enquadramento no consumo cultural da cidade e de relação com a área específica. O carácter complementar das sociografias de públicos justificava-se pela escassez de

[20] Para a observação das várias fases do processo de criação e produção, tivemos que as diluir por vários filmes, o que nos permitiu, por outro lado, ter acesso à modulação das técnicas de animação. À data da entrada no terreno, porém, dava-se no estúdio início a um projecto que iria durar os quatro anos da investigação empírica – o que veio, naturalmente, a constituir um elemento privilegiado para análise.

estudos sobre audiências específicas, mas também (e sobretudo) porque importava fortalecer as possibilidades de contraste e similitude entre os vários casos de estudo, e o seu impacto do ponto de vista das procuras culturais urbanas.[21]

Não obedecemos a um padrão de regularidade e estandardização que, como sabemos, é uma condição de base para a realização de inquéritos por questionário – eles estavam, nesta pesquisa, ao serviço de uma estratégia intensiva. Cremos ter recolhido, nas sucessivas e diversas auscultações aos públicos, informações extremamente pertinentes – o que se reforçará, na sua análise e interpretação, é o *carácter integrado* que desde o início almejámos.

Quando sublinhamos o carácter integrado da pesquisa, tomamos duas implicações de base para o desenho do trabalho de análise e interpretação (para além da relação directa com a assunção dos procedimentos de uma "pesquisa de terreno"). Primeira implicação: em nenhum momento segmentaremos individualmente cada área de expressão, ou caso – a não ser para efeitos analíticos, servindo-nos a diversidade do universo de estudo para argumentos de aproximação, saliência ou contraste entre os vários subcampos em foco. Percorrer caso a caso ou campo a campo corresponderia a distorcer os problemas teóricos de que partíramos. A segunda implicação é complementar da primeira: correremos, assumidamente, o risco dos desequilíbrios entre as abordagens singulares, com uma clara consciência de que haveria muito ainda por desbravar e aprofundar, mas que, justamente, a opção tomada não permitiu.

[21] Em todas as situações de observação, e em particular na fase de auscultação sociográfica aos públicos específicos, a cooperação e o empenho dos protagonistas foi, evidentemente, crucial. No que respeita à banda desenhada e ao artesanato, porém, contámos com uma solicitação da organização do Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora (o que configurou um importante alargamento de campo) e a participação do Centro Regional de Artes Tradicionais do Porto. No caso da Feira de Artesanato, a auscultação prolongou-se por três edições.

5.3 | Caracterização geral do painel de entrevistados

Chegámos ao momento de apresentar um quadro geral sobre o universo de estudo, agora centrado na população que privilegiadamente nos serviu de interlocução directa (os entrevistados formais e um conjunto de fichas de registo).

Em certa medida, trata-se de um conjunto bastante homogéneo, justamente pelo processo de delimitação que o veio a recortar. Desde logo, porque, recorde-se, seleccionámos casos delimitados por uma classificação na produção cultural-artística, impondo-lhes as condições gerais que referimos atrás: i) que não se inscrevessem em géneros "nobres" nem "populares"; ii) que, dentre esses, correspondessem a organizações ou agentes com dimensão adequada à observação directa; iii) que tivessem um grau de visibilidade mínimo, espécie de certificado *a anteriori* de probabilidade de crescimento e processo de legitimação em curso.

Estes critérios assim resumidos implicaram o teste a uma população de agentes envolvidos nos casos (dentro deles ou em rede de relação directa com eles), que procurava testar as hipóteses com que partíramos, nomeadamente a de que recobriam ambivalências de origem social, estatuto e trajectória, que propiciaria a sua presença e acção naqueles casos de classificação artística intermédia.

Em primeiro lugar, verifica-se a multiplicidade das áreas artísticas (genericamente consideradas) a que os interlocutores se reportam simultaneamente, devendo anotar-se que o nosso registo, para este efeito de quadro geral, procurou tomar como referência o grau de relação com os casos acompanhados (o que, como se perceberá, diminuiu a multi-referenciação).

Em segundo lugar, pode observar-se como, para cada "caso", é sempre mais larga a malha de "rede" do que os protagonistas singularizados a um caso de acompanhamento.

Isso não significa, porém, que se trate de um universo fechado. Bem pelo contrário, fomos sucessivamente tendo que accionar procedimentos de

fechamento de campo – estes casos, e os casos que se vão tocando por efeito de rede, tornar-se-iam, teoricamente, insondáveis, como já referimos… O campo cultural português apresenta-se ainda num estádio de estruturação interna embrionário, onde o entrecruzamento entre os subcampos, por um lado, e os diversos elementos de cada um, por outro, são particularmente acentuados. À medida que se vão autonomizando áreas, e dentro delas, especializações – como a dança, por exemplo, para usar um caso que tem marcado o campo artístico dos anos 1990 (e que só a partir de 1996 passou a integrar autonomamente o mercado assistido pelo Estado – cf. Santos, M. L. L. dos, 1998) – vão-se igualmente definindo profissionalizações, não apenas na criação/produção, mas também na intermediação (política incluída).[22]

Os casos que compõem o nosso trabalho não emergiram, nem se desenvolveram, fora deste processo geral. Este ponto é capital: entre condições determinadas e condições determinantes, estes casos desenvolvem-se segundo um processo dialéctico face a outros processos sociais em curso. As fronteiras entre "rede" e "caso" são, portanto, pouco claras. Todos os protagonistas de uma rede (e elas cruzam-se entre si) se movem em espaços que alargam os "casos". Um grupo de teatro é, por exemplo, composto de actores, um director artístico, um produtor, eventualmente um(a) secretário(a) (geralmente um actor), ou, em última instância, pelos membros da associação cultural que lhe serve de suporte legal. Estes elementos constituem "o caso".

Mas, na verdade, as relações de pertença à companhia não se sustentam, necessariamente, na constituição de uma organização comum (que seria comparável a uma relação de sociedade, associativa ou não): predomina o

[22] Veja-se, a título ilustrativo, as oscilações de uma atribuição governativa à Cultura, que se autonomizou desde 1995 (com várias assimilações anteriores da cultura à educação, à "coordenação cultural/científica" e à ciência – cf. Dionísio, 1993; Santos, M. L. L. dos, 1998); e, numa análise que não cabe aqui fazer, a caracterização sociológica e política dos sucessivos responsáveis pelas áreas da cultura, na administração central e local, que denotam, nuns casos, a secundarização da área e a sua instrumentalização político-partidária, e noutros as dificuldades em recrutar especialistas que não o fossem por uma espécie de inerência na produção cultural. Enquanto a primeira situação (secundarização e instrumentalização de outro nível) se refere a lógicas políticas e de poder em sentido mais estrito, a segunda revela-se própria de campos morfologicamente restritos e com fraco grau de diferenciação interna – que, de algum modo, se aplica ao terreno cultural em que a nossa investigação se move, feitas as relativizações necessárias.

regime de "prestação de serviços", onde critérios de afinidade e confiança igualam os, ou sobrepõem-se aos, que designaríamos como estritamente "profissionais". Depois, e continuando o exemplo do teatro, um grupo vive, mais ou menos regularmente, de outras relações profissionais que lhe são essenciais: encenadores, cenógrafos, argumentistas, músicos, *designers*… Para a definição de "rede" convocaram-se todos aqueles que, caso a caso, se nos afiguraram como colaboradores regulares e/ou como figuras essenciais à análise do "caso" (fundação, momentos de ruptura, imagem, etc.).

Essa opção decorre, não apenas de uma perspectiva beckeriana, de procura de redes de cooperação tendencialmente convencionadas, mas, acima de tudo, de uma perspectiva mais alargada e aprofundada de análise de redes cruzadas – de divisão do trabalho, é certo, porém de representações e lutas simbólicas, que não se esgotam na ideia de "redes de casos", mas potenciarão, em nosso entender, a ideia de "casos em rede". Assim, num meio que, estatisticamente falando, é pequeno, e em que as relações se mesclam nas mais diversas dimensões da vida social (em sentido amplo) dos seus intervenientes, porque funciona justamente na base do estabelecimento de cumplicidades (afectivas, de percurso, de inter-conhecimento), essas "redes" podem sobrepor-se, misturar-se, reforçar-se ou desfazer-se.

Notar-se-á, assim, que, num conjunto de pouco menos de centena e meia de indivíduos, as "redes" constituem mais de dois terços. Por outro lado, a restrição dos indivíduos a "casos" é marcada pelas idades mais jovens: mais de metade não ultrapassam os trinta anos, intervalo onde não encontramos ninguém identificado com uma "rede". A idade dá bem conta do tempo necessário à construção de relações de inserção múltipla nos meios da arte.

Quadro 5.1
Algumas características gerais dos agentes directamente implicados na análise, segundo a pertença a um "caso", ou a uma "rede": caso acompanhado; grupo etário; género; categoria profissional (% em coluna)

		Caso		Rede		Total	
		va	%	va	%	va	%
Caso (menções)*	Artesanato	1	2,1	1	1,0	2	1,4
	Banda desenhada	3	6,4	13	13,5	16	11,2
	Cinema de animação	11	23,4	26	27,1	37	25,9
	Música vocal	11	23,4	17	17,7	28	19,6
	Educação pela arte	8	17,0	37	38,5	45	31,5
	Teatro	8	17,0	15	15,6	23	16,1
	Teatro de marionetas	7	14,9	18	18,8	25	17,5
	Total	**47**	**100,0**	**96**	**100,0**	**143**	**100,0**
		Caso		**Rede**		**Total**	
		va	%	va	%	va	%
Grupos etários	<= 30 anos	25	53,2	8	8,2	33	22,9
	31-35 anos	9	19,1	13	13,4	22	15,3
	36-40 anos	9	19,1	23	23,7	32	22,2
	41-45 anos	2	4,3	29	29,9	31	21,5
	> 45 anos	2	4,3	24	24,7	26	18,1
	Total	**47**	**100,0**	**97**	**100,0**	**144**	**100,0**
		Caso		**Rede**		**Total**	
		va	%	va	%	va	%
Género	Masculino	28	59,6	78	80,4	106	73,6
	Feminino	19	40,4	19	19,6	38	26,4
	Total	**47**	**100,0**	**97**	**100,0**	**144**	**100,0**
		Caso		**Rede**		**Total**	
		va	%	va	%	va	%
Categoria profissional (principal)	Directores, quadros dirig. e prof. liberais	2	4,3	4	4,1	6	4,2
	Quad. superiores, exc. professores	2	4,3	3	3,1	5	3,5
	Intermediários culturais	11	23,4	23	23,7	34	23,6
	Profissões artísticas	18	38,3	28	28,9	46	31,9
	Profess. ensino artístico	3	6,4	16	16,5	19	13,2
	Profess. ensino não artístico (qualquer grau)	5	10,6	14	14,4	19	13,2
	Quadros médios	1	2,1	4	4,1	5	3,5
	Empregados	1	2,1	3	3,1	4	2,8
	Estudantes	4	8,5	2	2,1	6	4,2
	Total	**47**	**100,0**	**97**	**100,0**	**144**	**100,0**

*N=144-1 (um produtor cultural sem ligação directa a qualquer caso)

Um outro apontamento de classificação reside da multiactividade profissional da maior parte dos agentes implicados no universo de estudo (vd. Menger, 1997: cap. V). Esta característica dos campos artísticos e culturais corresponde frequentemente, não a duplas, mas a *múltiplas* actividades profissionais, no

sentido literal, cuja predominância pode estar tão relacionada com factores de circunstancialidade (sobrevivência económica temporária, por exemplo), quanto com factores de estratégia e investimento numa "carreira" artística (procura de experiências novas e diversificadas, por exemplo), como ainda com imprecisões na pertença aos campos da arte (como é o caso da posse de profissões "principais" exteriores ou afins à arte). Qualquer que seja a combinação entre estes tipos de factores (nem sempre fáceis de hierarquizar entre si), a distância entre a auto-representação profissional e as categorias institucionalmente disponíveis é, neste trabalho em particular, uma questão nuclear.

O Quadro 5.1 limita-se a dar conta das categorias profissionais relativas à actividade principal, mas no Quadro 5.2 cruzamos as duas actividades "principais".

Quadro 5.2
Categorias profissionais I e II, segundo a pertença a um "caso" ou a uma "rede"
(% em coluna)

		Caso		Rede		Total	
Cat. profissional I	**Cat. profissional II**	**va**	**%**	**va**	**%**	**va**	**%**
Directores, quadros dirigentes e prof. liberais	NTR, porque não tem outra profissão	1	2,1			1	0,7
	Intermediários culturais			1	1,0	1	0,7
	Profissões artísticas	1	2,1	2	2,1	3	2,1
	Profess. ensino artístico			1	1,0	1	0,7
	Total	**2**	**4,3**	**4**	**4,1**	**6**	**4,2**
Quad. superiores, exc. professores	Intermediários culturais	1	2,1	2	2,1	3	2,1
	Profissões artísticas	1	2,1	1	1,0	2	1,4
	Total	**2**	**4,3**	**3**	**3,1**	**5**	**3,5**
Intermediários culturais	NTR, porque não tem outra profissão	4	8,5	9	9,3	13	9,0
	Intermediários culturais	1	2,1	3	3,1	4	2,8
	Profissões artísticas	2	4,3	8	8,2	10	6,9
	Profess. ensino artístico	2	4,3	2	2,1	4	2,8
	Profess. ensino não artístico (qualquer grau)			1	1,0	1	0,7
	Trab. independentes	1	2,1			1	0,7
	Outros/SI	1	2,1			1	0,7
	Total	**11**	**23,4**	**23**	**23,7**	**34**	**23,6**

		Caso		Rede		Total	
Cat. profissional I	**Cat. profissional II**	**va**	**%**	**va**	**%**	**va**	**%**
Profissões artísticas	NTR, porque não tem outra profissão	4	8,5	1	1,0	5	3,5
	Intermediários culturais	4	8,5	7	7,2	11	7,6
	Profissões artísticas	2	4,3	7	7,2	9	6,3
	Profess. ensino artístico	7	14,9	13	13,4	20	13,9
	Profess. ensino não artístico (qualquer grau)	1	2,1			1	0,7
	Total	**18**	**38,3**	**28**	**28,9**	**46**	**31,9**
Professores do ensino artístico	NTR, porque não tem outra profissão	1	2,1			1	0,7
	Intermediários culturais			4	4,1	4	2,8
	Profissões artísticas	1	2,1	11	11,3	12	8,3
	Profess. ensino artístico	1	2,1	1	1,0	2	1,4
	Total	**3**	**6,4**	**16**	**16,5**	**19**	**13,2**
Professores ensino não artístico (qualquer grau)	NTR, porque não tem outra profissão			2	2,1	2	1,4
	Intermediários culturais			1	1,0	1	0,7
	Profissões artísticas	5	10,6	5	5,2	10	6,9
	Profess. ensino artístico			3	3,1	3	2,1
	Profess. ensino não artístico (qualquer grau)			3	3,1	3	2,1
	Total	**5**	**10,6**	**14**	**14,4**	**19**	**13,2**
Quadros médios	NTR, porque não tem outra profissão			2	2,1	2	1,4
	Profissões artísticas	1	2,1	2	2,1	3	2,1
	Total	**1**	**2,1**	**4**	**4,1**	**5**	**3,5**
Empregados	Intermediários culturais			2	2,1	2	1,4
	Profissões artísticas			1	1,0	1	0,7
	Profess. ensino artístico	1	2,1			1	0,7
	Total	**1**	**2,1**	**3**	**3,1**	**4**	**2,8**
Estudantes	NTR, porque não tem outra profissão			1	1,0	1	0,7
	Intermediários culturais	1	2,1	1	1,0	2	1,4
	Profissões artísticas	3	6,4			3	2,1
	Total	**4**	**8,5**	**2**	**2,1**	**6**	**4,2**
Total geral		**47**	**100,0**	**97**	**100,0**	**144**	**100,0**

As "profissões artísticas" constituem, naturalmente, a categoria mais importante (sobretudo entre os elementos dos casos), e, entre elas, predomina a de actor teatral. Seguem-se as de "intermediação cultural", que usamos numa acepção extremamente lata (produtores das diversas áreas de produção artística,

animadores socioculturais, responsáveis por secções culturais em serviços autárquicos, directores artísticos e directores de instituições de produção cultural ou artística, jornalistas, críticos, editores, etc..). Autonomizámos os professores (que constituem a terceira categoria), distinguindo os do ensino não artístico (onde são maioritários os dos segundo e terceiro ciclos) dos professores do ensino artístico (principalmente do ensino superior). Num e noutro caso tomámos uma acepção alargada de "profissões de ensino", o que se traduziu na inclusão dos professores particulares de instrumento (música) e dos formadores de ateliers e *workshops* de artes no "ensino artístico".

Notar-se-á a importância de operar com (pelo menos) as duas actividades profissionais principais, atentando no Quadro 5.2: a combinação de/com actividades de mediação (professores e intermediários culturais em sentido estrito), surge, neste quadro, mais vincado.

O Quadro 5.2 permite ainda introduzir uma questão essencial deste exercício de recorte empírico: a conjugação de lugares *sociais* intermédios e de lugares *culturais* intermédios afigura-se particularmente apreensível nestes espaços *de fronteira* – que é o mesmo que dizer, actualizando com redundância o *continuum*, *intermédios*.

Breve nota final

O exercício que apresentámos é, acima de tudo, de um ensaio de aplicação numa vertente específica de um jogo conceptual em torno de um vector profundamente actual de reconfiguração do campo de produção cultural e artística contemporâneo (Santos, 2001, para um desenvolvimento). É no contraste e na articulação com outros exercícios analíticos e interpretativos que tem de ser equacionado (em especial, vejam-se: Fortuna e Silva, 2001; Ferreira, 2002).

O sentido último da convocação empírica aqui proposta não pode, assim, dispensar o enquadramento num relativamente amplo e ainda em curso itinerário de investigação que tem vindo a cruzar diversas vertentes e diversas equipas, como tivemos oportunidade de referir no início.

Referências bibliográficas

AAVV (1995), "20 anos de descentralização teatral", *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, 15/16.

Abreu, Paula (1999), "Práticas e consumos de música(s): ilustrações sobre alguns contextos da prática cultural", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 56, 123-147.

Becker, Howard S. (1983), "Mondes de l'art et types sociaux", *Sociologie du Travail*, 4, 404-417.

Becker, Howard S. (1988), *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Benjamin, Walter (1992 [1955]), "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", *in idem*, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 71-110.

Bertaux, Daniel (1980), "L'approche biographique: sa validité, ses potentialités", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXIX, 197-225.

Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.

Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chamboredon, Jean-Claude; Lagneau, Gérard; Schnapper, Dominique (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit.

Conde, Idalina (1993a), "Falar da vida (I)", *Sociologia - Problemas e Práticas*, 14, 199-222.

Conde, Idalina (1993b), "Problemas e virtudes na defesa da biografia", *Sociologia - Problemas e Práticas*, 3, 39-57.

Conde, Idalina (1994), "Falar da vida (II)", *Sociologia - Problemas e Práticas*, 16, 41-74.

Costa, António Firmino da (1986), "A pesquisa de terreno em sociologia", *in* Silva, Augusto Santos; Pinto, José Madureira (orgs.), *Metodologia das ciências sociais*. Porto: Afrontamento, 129-163.

Crane, Diane (1992), *The Production of Culture. Media and the Urban Arts*. Londres: Sage.

Dionísio, Eduarda (1993), *Títulos, acções, obrigações. A cultura em Portugal, 1974-1994*. Lisboa: Salamandra.

Donnat, Olivier (1996), L*es amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*. Paris: La Documentation Française.

Donnat, Olivier (1998), *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. Paris: La Documentation Française.

Dorfles, Gillo (1984), *O design industrial e a sua estética*. Lisboa: Presença.

Eco, Umberto (1989 [1962]), *A obra aberta*. Lisboa: Difel.

Elias, Norbert (1993 [1991]), *Mozart. Sociologia de um génio*. Porto: Asa.

Featherstone, Mike (1994), *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: Sage.

Ferreira, Claudino (2002), “Intermediação cultural e grandes eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das culturas urbanas”, *Oficina do CES*, 167.

Figueiredo, António Manuel; Carregal, Anxel Viña (coords.) (1996), *Estudo estratégico das cidades do Eixo Atlântico. Relatório temático: novas dinâmicas urbanas*. Porto: Câmara Municipal do Porto – Pelouro das Relações Internacionais.

Fortuna, Carlos (1999), *Identidades, percursos, paisagens culturais. Estudos sociológicos de cultura urbana*. Oeiras: Celta.

Fortuna, Carlos; Silva, Augusto Santos (2001), "A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural", *in* Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Globalização: fatalidade ou utopia?* Porto: Afrontamento.

Fortuna, Carlos; Silva, Augusto Santos (orgs.) (2002), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento.

Frade, Isabela (1994), *O barato da arte na praça. O artesanato na Feira Hippie de Ipanema*. S. Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de S. Paulo.

Gomes, Manuel João (1997), "Performers, performances, utopias. Festival X anima o Cais do Ginjal", *Público*, 27/Junho.

Gomes, Rui Telmo (1999), "Exercitar o nosso refúgio. Entrevista a João Brites", *OBS* (Publicação Trimestral do Observatório das Actividades Culturais), 6, 5-9.

Heinich, Nathalie (1993), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'age classique*. Paris: Minuit.

Heinich, Nathalie (1996), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck.

Hennion, Antoine (1993), *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

Hobsbawm, Eric (2001), *Atrás dos tempos. Declínio e queda das vanguardas do século XX*. Porto: Campo das Letras.

Hoffenberg, Adélie ; Lapidus, André (1977), *La société du design*. Paris: PUF.

Hutchison, Robert; Feist, Andrew (1991), *Amateur Arts in the UK. The PSI Survey of Amateur Arts and Crafts in the U.K.* Londres: Policy Studies Institute.

Lash, Scott; Urry, John (1994), *Economies of Signs and Space*. Londres, Thousand Oaks e Nova Deli: Sage.

Martinho, Teresa (1999), "O campo da fotografia em Portugal: de 1985 a 1997", *OBS* (Publicação Trimestral do Observatório das Actividades Culturais), 5, 11-16.

McCormick, John (1997), "Tradição e modernidade nas marionetas", *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, 19, 32-36.

Menger, Pierre-Michel (1983a), "De la division du travail musical", *Sociologie du Travail*, 4, 475-488.

Menger, Pierre-Michel (1983b), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: Flammarion.

Menger, Pierre-Michel (1997), *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la multiplication de soi*. Paris: La Documentation Française.

Moulin, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.

Munari, Bruno (1984 [1971]), *Artista e designer*. Lisboa: Presença.

Nave, Gil Salgueiro (1990), "Marionetas. Bonecos de Santo Aleixo", *Adágio. Revista de Arte e Cultura*, 1, 46-52.

Passos, Alexandre (1997), "Estado actual da investigação da marioneta tradicional (bonecos de Stº Aleixo) - subsídios", *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, 19, 24-27.

Peeters, Benoît (1996), *La bande dessinée. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*. Évreux: Flammarion.

Pinto, José Madureira (1994), "Uma reflexão sobre políticas culturais", *in* AAVV, *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local. Actas do Encontro de Vila do Conde, 1-3 de Abril de 1993*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 767-692.

Pinto, José Madureira (1995), "Intervenção cultural em espaços públicos", *in* Santos, Maria de Lourdes Lima dos (org.), *Cultura e economia. Actas do colóquio realizado em Lisboa, 9-11 de Novembro de 1994*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 191-207.

Porto, Carlos; Menezes, Salvato Teles de (1985), *10 anos de teatro e cinema em Portugal, 1974-1984*. Lisboa: Caminho.

Ribeiro, Joana (2000), "A cultura e a (des)diferenciação do espaço público", Comunicação apresentada no IV Congresso da Associação Portuguesa de Sociologia, Coimbra.

Sabin, Roger (1996), Co*mics, Comix, & Graphic Novels. A History of Comic Art*. Londres: Phaidon Press Limited.

Salema, Isabel; Gomes, Manuel João (1998), "«Queremos criar uma nova relação com a rua». Entrevista com João Brites, director artístico do programa de animação da Expo'98", *Público*, 14/Abril.

Santos, Helena (1990), "A arte das artes: percursos no novo artesanato", *Cadernos de Ciências Sociais*, 10/11, 5-63.

Santos, Helena (1992), *Pensar o cultural: itinerário para uma reflexão*. Porto: Faculdade de Economia da Universidade do Porto.

Santos, Helena (1998), "Visitas à banda desenhada", *Oficina do CES*, 131.

Santos, Helena (2000), "Práticas culturais e espaços para intervenção: alguns contextos e desafios, no panorama português", *in* Gómez, J. A. Caride *et al.*, *Animação teatral. Teoria e prática*. Porto: Campo das Letras, 343-378.

Santos, Helena (2001), *«Coisas que dão sentido à vida». Processos de construção social em artes de intermediação*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Santos, Helena; Abreu, Paula (2002), "Hierarquias, fronteiras e espaços: o(s) lugar(es) das produções intermédias", *in* Fortuna, Carlos; Silva, Augusto Santos (orgs.), *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Afrontamento, 211-253.

Santos, Helena; Abreu, Paula; Silva, Augusto Santos; Luvumba, Felícia; Fortuna, Carlos; Ferreira, Claudino; Peixoto, Paulo (1999), "Consumos culturais em cinco cidades: Aveiro, Braga, Coimbra, Guimarães e Porto", *Oficina do CES*, 146.

Santos, Helena; Faria, Margarida Lima de; Abreu, Paula (1998), *Hábitos culturais e práticas de lazer da população do concelho de Aveiro. Resultados de um inquérito*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais / Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra / Faculdade de Economia da Universidade do Porto.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1998), *As políticas culturais em Portugal - relatório nacional. Programa europeu de avaliação das políticas culturais nacionais*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

Settis, Salvatore (1993), "Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique", *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, 6, 1347-1379.

Silva, Augusto Santos (1988), Condições Sociais e Institucionais e Perspectivas de Sucesso para Projectos de Promoção Sociocultural: O Centro Regional de Artes Tradicionais como caso, Porto, Centro Regional de Artes Tradicionais.

Silva, Augusto Santos (1989), *Novos artesãos portugueses: Quantos são, o que fazem?* Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais.

Silva, Augusto Santos (1994), *Tempos cruzados: Um estudo interpretativo da cultura popular*. Porto: Afrontamento.

Silva, Augusto Santos; Babo, Elisa; Santos, Helena; Guerra, Paula (1998), "Agentes culturais e públicos para a cultura: alguns casos de uma difícil relação", *Cadernos de Ciências Sociais*, 18, 67-105.

Silva, Augusto Santos; Luvumba, Felícia; Santos, Helena; Abreu, Paula (2000), *Públicos para a cultura, na cidade do Porto*. Porto: Afrontamento / Câmara Municipal do Porto.

White, Avron Levine (1987), "A Professional Jazz Group", *in idem, Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. Londres e Nova Iorque: Routledge & Kegan Paul, 191-219.

Zarca, Bernard (1986), *L'artisanat français. Du métier traditionnel au groupe professionnel.* Paris: Economica.

Zarca, Bernard (1987), *Artisans, gens de métier, gens de parole*. Paris: L'Harmattan.

Zink, Rui (1999), Literatura gráfica? Banda desenhada portuguesa contemporânea. Oeiras: Celta.

Zolberg, Vera; Cherbo, Joni Maya (ed.) (1997), *Outsider Art. Contesting Boundaries in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.