



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Rita Isabel dos Santos Henriques

A CULTURA E A EXPERIÊNCIA DA CIDADE
UM ESTUDO SOBRE A CULTURALIZAÇÃO URBANA
NUMA CIDADE DO INTERIOR

Tese no âmbito do Doutoramento em Sociologia orientada pelo/a
Professor Doutor Claudino Ferreira e apresentada à Faculdade de
Economia da Universidade de Coimbra

Maio de 2022

A CULTURA E A EXPERIÊNCIA DA CIDADE.
UM ESTUDO SOBRE A CULTURALIZAÇÃO
URBANA NUMA CIDADE DO INTERIOR.

Rita Isabel dos Santos Henriques

Tese no âmbito do Doutoramento em Sociologia orientada pelo Professor Doutor Claudino Ferreira e apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Agradecimentos

A realização desta tese apenas foi possível graças à colaboração de um conjunto de pessoas que, de uma forma ou de outra, ajudaram à sua construção. Embora correndo o risco de, involuntariamente, não referir a importância de alguns nomes, quero deixar aqui os meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que, de diversas formas, contribuíram para este processo.

Ao orientador da tese, o Professor Claudino Ferreira, pela dedicação e interesse com que acompanhou este projeto, e cujos conselhos, questões e desafios colocados fizeram avançar a investigação e lhe conferiram uma parte do seu carácter inovador e original.

À organização do festival Jardins Efémeros que, desde o primeiro contacto, se mostrou interessada no tema a desenvolver e disponível para todas as solicitações. Os resultados obtidos não teriam sido alcançados não fosse a sua abertura e entusiasmo pelo projeto e a ajuda concedida no momento de entrada no campo. Da mesma forma, agradeço aos colaboradores do festival e aos agentes do tecido cultural independente de Viseu, bem como à Câmara Municipal de Viseu. A profundidade da análise deve-se à disponibilidade e interesse de todos estes interlocutores. Devo igualmente expressar a minha imensa gratidão a todos os residentes e comerciantes do Centro Histórico de Viseu entrevistados, que amavelmente abriram as portas das suas casas e lojas para conversarem sobre o festival. A simpatia, a amabilidade, a disponibilidade e o entusiasmo com que sempre fui recebida contribuíram de forma inexprimível para uma sensação de propósito, essencial para continuar a percorrer este caminho.

Aos meus colegas do programa de Doutoramento em Sociologia, com quem partilhei este percurso e com quem a discussão e troca de ideias permitiu, em muitos momentos, o adensamento da pesquisa.

Por fim, agradeço de forma especial àqueles que me apoiaram sempre nestes anos. Ao meu pai, Francisco, por me lembrar incansavelmente do valor do trabalho e da honestidade. À minha mãe, Graça, por me ensinar a ser compassiva comigo mesma nos momentos mais desafiantes. Ao meu avô António e ao meu avô Manuel, cuja memória me ajuda todos os dias a estar onde estou. Ao João, por nunca duvidar de mim e por me assegurar, todos os dias e de todas as formas, de que o sucesso estaria no fim deste caminho.

Resumo

Enquadrada num sistema económico que privilegia tendencialmente a produção e o consumo de experiências, a vivência urbana contemporânea é, crescentemente, uma experiência culturalizada. Tal tendência ganha especial visibilidade em cidades de menor dimensão, à medida estas são reposicionadas na rede urbana com base em estratégias de culturalização, que valorizam as qualidades simbólicas dos espaços e criam condições para a (re)produção e consumo das suas ambiências. Integradas numa lógica de planeamento institucional da cidade, as estratégias de culturalização urbana tornam-se um pilar onde assentam projetos mais alargados de desenvolvimento social e económico. Destas estratégias fazem parte as intervenções artísticas temporárias que, ao intervirem no espaço público, interferem diretamente nos processos de produção de sentido e apontam para formas alternativas de organização do espaço, das suas vivências, perceções e apropriações. Enquanto estratégia de culturalização, estas intervenções podem ser mobilizadas por agentes independentes do terceiro sector cultural, mas também por atores institucionais, como o poder público, assumindo relações de complementaridade ou de resistência. Partindo do caso específico do festival Jardins Efémeros, em Viseu, visto como um dispositivo decorrente e constituinte dos processos e tendências para a culturalização urbana, propomo-nos analisar os contornos de que se revestem estas estratégias nas cidades de média dimensão do interior. Ancorado numa análise de natureza qualitativa, o estudo explora os modos como o festival incorpora e se relaciona com as estratégias de culturalização identificadas na cidade de Viseu, os posicionamentos e discursos subjacentes à sua organização e programação e as modelações a que vão sendo sujeitos mediante as negociações que têm lugar no panorama cultural da cidade. Paralelamente, e usando o festival como lente, procuramos perceber como as estratégias de culturalização podem modelar os usos, perceções e significados atribuídos aos espaços, construindo dinâmicas de durabilidade. Pretendemos demonstrar que não existe uma ideia homogénea de culturalização, estando a esta subjacentes diferentes discursos e intencionalidades, e que os seus dispositivos, embora concorram sempre para uma produção culturalizada do espaço, são mobilizados com recurso a lógicas justificativas distintas.

Palavras-chave: Culturalização urbana; Cidades médias; Interior; Jardins Efémeros; Viseu.

Abstract

Framed in an economic system that privileges the production and consumption of experiences, the contemporary urban experience is an increasingly culturalized one. This tendency gains a special visibility in smaller cities, as they are repositioned in the urban network through culturalization strategies, which value the symbolic qualities of urban spaces and create the conditions for the (re)production and consumption of their ambiances. Integrated in the institutional planning of the city, urban culturalization strategies become a pillar where broader social and economic development plans are anchored. Artistic temporary interventions are a part of these strategies which, by intervening in the public space, directly interfere with the processes of production of meaning and point to alternative ways of organizing space, its experience, its perceptions, and its appropriations. As a culturalization strategy, these interventions can be mobilized by independent agents of the cultural sector, but also by institutional actors, such as the political powers, materializing relationships of complementarity or resistance. As a starting point, we look at the specific case of the festival Jardins Efémeros, in Viseu, both as an arising and contributing device towards the processes and tendencies of urban culturalization. We propose to analyze the outlines of these strategies in medium-sized cities of the interior. Through qualitative analysis, this study explores the ways in which the festival incorporates and relates to the urban culturalization strategies identified in the city of Viseu, the underlying positionings and discourses of its organization and program and the modulations they are subjected to within the negotiations that take place in the city's cultural setting. At the same time, we use the festival as a lens in order to understand how urban culturalization strategies can modulate the uses, perceptions and meanings ascribed to urban spaces, thus building durability dynamics. We intend to demonstrate that a homogenous notion of urban culturalization does not exist, as it is supported by different discourses and intentions, and that its devices, despite always contributing to a culturalized production of space, are mobilized through distinct justifications.

Key-words: Urban culturalization; Medium cities; Interior; Jardins Efémeros; Viseu.

Lista de Siglas

ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela

ARU – Área de Reabilitação Urbana

CCDR – Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional

CHV – Centro Histórico de Viseu

CIC – Comissão Interministerial de Coordenação

CIM – Comunidade Intermunicipal

CMV – Câmara Municipal de Viseu

DGArtes – Direção-Geral das Artes

JE – Jardins Efémeros

PEDU – Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano

PNPOT – Plano Nacional para a Política do Ordenamento do Território

PNCT – Plano Nacional para a Coesão Territorial

POLIS – Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades

PROSIURB – Programa de Consolidação do Sistema Urbano Nacional e de Apoio à Execução dos Planos Diretores Municipais

PVI – Programa de Valorização do Interior

INE – Instituto Nacional de Estatística

IPV – Instituto Politécnico de Viseu

SRU – Sociedade de Reabilitação Urbana

Lista de Figuras, Imagens, Gráficos, Mapas, Quadros e Tabelas

Figuras

Figura 1. A População	109
Figura 2. A Educação	111
Figura 3. A Economia	114
Figura 4. Serviços e Infraestruturas	115
Figura 5. A Cultura	125
Figura 6. Exemplos de Intervenções dos JE.	137
Figura 7. Atividades e espaços do Mescla.	142
Figura 8. Exemplos de dinâmicas de apropriação dos formatos e programação dos JE.	201
Figura 9. Instalação da horta biológica no Mercado 2 de Maio.	204
Figura 10. Exemplos da instalação do jardim na Praça D. Duarte (fot. F. Carqueja, 2014).	241
Figura 11. Instalação central na Praça D. Duarte: Peça para Perséfone, de Gabriela Albergaria. 1 e 2. Vistas da instalação central (fot. F. Carqueja). 3. Atuação de Peter Gabriel Duo na instalação central (fot. F. Carqueja).	244
Figura 12. Modelação do espaço público. 1. Crianças brincam na instalação da Praça D. Duarte (fot. R. Henriques, 2018). 2. Pessoas fazem uso da instalação para usufruírem do espaço público (fot. R. Henriques, 2018). 3. Público apropria-se do espaço por meio da intervenção artística no Adro da Sé (fot. R. Farias). 4. Convívio entre públicos no Largo Pintor Gata por meio das arquiteturas dos JE (fot. R. Henriques, 2018). 5. Instalação de mobiliário urbano no Largo Pintor Gata por parte da CMV (fot. R. Henriques, 2019). 6. Instalação de plantas na Praça D. Duarte por parte da CMV (fot. R. Henriques, 2018).	253
Figura 13. Exemplos de uso de espaços devolutos ou subutilizados. 1. Exposição no interior de um prédio na Praça D. Duarte. 2. Instalação dentro de uma casa na Rua Direita. 3. Sede da organização do festival, numa loja fechada na Rua do Comércio. 4. É preparada uma exposição numa loja fechada na Rua Direita. 5. Exposição num edifício devoluto da Rua Direita. 6. Concerto nos Claustros da Sé. (Fots. R. Henriques, 2018).	256
Figura 14. Exemplos do esforço de reabilitação. 1 e 2. Exemplos de espaços usados para intervenções dos JE, que ainda conservam as marcas do festival, mas que continuam desocupados e à venda (fots. R. Henriques, 2018) 3. Loja na Praça D. Duarte, na altura desocupada, onde funcionou uma residência artística no âmbito dos JE, em 2018 (Fot. F. Carqueja, 2018). 4. A mesma loja, um ano depois, ocupada por um café (fot. R. Henriques, 2019).	258
Figura 15. Esta Rua Não Acaba Aqui. 1. Mapa das intervenções na Rua Direita (retirado da folha de programação da edição de 2013 dos JE). 2. Criação de um espaço convivial na Rua	265

Direita (fot. L. Belo) 3. Exposição Nada a Fazer?, de Pedro Pais Correia. Na imagem, vêem-se fotografias dos inúmeros anúncios de venda, trespasse e aluguer nas janelas das lojas da Rua Direita (fot. L. Belo). 4. Instalação onde se lê, na parede, a enunciação de memórias associadas à Rua Direita (fot. F. Rodrigues).

Figura 16. 1. Logradouro da Boa Morte, uma instalação arquitetónica efémera que alerta para os espaços escondidos do CHV (fot. F. Carqueja, 2015). 2. Casa dos Sons, um palco construído aproveitando um vazio urbano (fot. F. Carqueja, 2014). 3. Instalação central na Praça D. Duarte na fase de construção, obedecendo à geometria da praça (fot. R. Henriques, 2018). 4. Instalação Megafone, pensada para as traseiras da Sé, um lugar geralmente subaproveitado (fot. E. Ferrão, 2013). 277

Figura 17. Conjuntos da instalação Tília, de João Loureiro e Rafael Gomes. 1. Tília I, instalação nos Claustros da Sé (fot. F. Carqueja, 2017). 2. Tília II, instalação nas escadas da Igreja da Misericórdia (fot. F. Carqueja, 2017). 278

Figura 18. Exemplos da amabilidade e da ambiência construída nos JE. 1. Crianças dançam no Largo Pintor Gata (fot. R. Henriques, 2018). 2. Públicos apropriam-se da instalação central na Praça D. Duarte e são chamados a participar da intervenção (fot. R. Henriques, 2018). 3. Apropriação do mobiliário colocado na Rua da Senhora da Boa Morte (fot. F. Carqueja, 2014). 4. Duas senhoras conversam sentadas na instalação central (fot. E. Ferrão, 2014). 290

Figura 19. Intervenção no seio do projeto “O meu corpo é o meu campo de batalha”, na Rua Direita. 1. Transeuntes atentam nos cartazes afixados nas montras. 2. Pormenor dos cartazes, onde se leem frases provocatórias, como: “Uma princesa não intimidada. Opte por dominá-la mais” ou “Uma princesa não incomoda. Opte por agradar mais”. (fots. R. Henriques, 2018). 292

Figura 20. Esquematização das relações que constituem e modelam os processos de culturalização e o panorama cultural de Viseu. 305

Imagens

Imagem 1. Casulo, do Atelier do Rossio, Cristina Baccari e Vanda Rodrigues (fot. E. Ferrão, 2014). 231

Imagem 2. Instalação "A Hera", de Beatriz Rodrigues, criada na edição de 2013 dos JE, na fachada de um edifício (fot. R. Henriques). 266

Gráficos

Gráfico 1. Existência de Instrumentos de gestão autárquica específicos da área da cultura. (Fonte: Gama e Costa, 2020: 4). 26

Gráfico 2. Grau de articulação das políticas culturais municipais à dimensão nacional. (Fonte: Gama e Costa, 2020: 5). 27

Gráfico 3. Evolução da População no Concelho de Viseu. (Fonte: INE, Censos 2021). 109

Gráfico 4. População residente nos 10 municípios mais populosos da região Centro. (Fonte: INE, Censos 2011). 109

Gráfico 5. Evolução da População de Viseu por Grupo Etário. (Fonte: INE, Censos 2021). 110

Gráfico 6. Taxa de Analfabetismo por Sexo (%) (Fonte: INE, Censos 2011; Pordata. Não foram considerados dados relativos ao último censo populacional por não se encontrarem ainda publicados). 112

Gráfico 7. Nível de Escolaridade da População em Viseu. (Fonte: INE, Dados Provisórios dos Censos 2021). 113

Gráfico 8. População empregada em Viseu por sector de atividade. (Fonte: INE, Censos 2011. Não foram incluídos dados relativos ao último censo populacional por não se encontrarem ainda disponíveis). 114

Mapas

Mapa 1. Identificação dos municípios de baixa densidade. (Fonte: Deliberação 55/2015 da CIC). 22

Mapa 2. Centros Urbanos Regionais e Estruturantes. (Fonte: Centro 2020, Abordagens Territoriais). 24

Mapa 3. Municípios de baixa densidade da região Centro (Fonte: Ministério da Coesão Territorial). 108

Mapa 4. Percentagem de jovens na Região Centro em 2011 (esquerda) e Percentagem de Idosos na Região Centro em 2011 (direita). (Fonte: INE, Censos 2011). 110

Mapa 5. Percentagem da população que completou o ensino superior na região Centro. (Fonte: INE, Censos 2011). 112

Mapa 6. Economia da região Centro por sector de atividade. (Fonte: INE, Censos 2011. Não foram incluídos dados relativos ao último censo populacional por não se encontrarem ainda disponíveis). 114

Mapa 7. Delimitação (a vermelho) da ARU de Viseu. (Fonte: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/reabilitacao-urbana/area-de-reabilitacao-urbana/>). 120

Mapa 8. Pormenor do Centro Histórico de Viseu. A amarelo estão assinalados os espaços e zonas em que os Jardins Efémeros atuaram de forma continuada e consistente ao longo dos anos. (Mapa elaborado por R. Henriques a partir da aplicação GoogleMaps, 2019). 134

Quadros

Quadro 1 – Dados referentes às entrevistas 100

Quadro 2 – Perfil Sociográfico dos Comerciantes e Habitantes do CHV entrevistados 103

Tabelas

Tabela 1. Principais categorias e subcategorias e seus objetivos para a análise de conteúdo das entrevistas dirigidas aos Colaboradores dos JE e aos Agentes Culturais Locais. 105

Tabela 2. Principais categorias e subcategorias e seus objetivos para a análise de conteúdo das entrevistas aos Comerciantes e Habitantes do CHV. 106

Tabela 3. Índice de Envelhecimento da População. (Fonte: Anuário Estatístico da Região Centro, 2018, INE; Censos 2021).	111
Tabela 4. Fonte: CCDRC (http://datacentro.ccdrc.pt/).	113
Tabela 5. Fonte: CCDRC (http://datacentro.ccdrc.pt/).	113
Tabela 6. Dados referentes à área da saúde em Viseu para 2018. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro, 2018).	115
Tabela 7. Despesas das Câmaras Municipais com a Cultura e o Desporto. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018)).	125
Tabela 8. Dados sobre espetáculos ao vivo. (Fontes: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018) e CCDRC (http://datacentro.ccdrc.pt/)).	125
Tabela 9. Bens imóveis por município. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018)).	126
Tabela 10. Dados estatísticos sobre museus e espaços expositivos. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018)).	126
Tabela 11. Algumas perceções dos habitantes e comerciantes do CHV entrevistados acerca das atividades e intervenções culturais na cidade e no CHV.	159
Tabela 12. Perceção dos comerciantes e habitantes do CHV acerca da cidade de Viseu.	170
Tabela 13. Exemplos de responsabilidades assumidas pelos agentes do tecido cultural associativo. Os excertos apresentados são apenas alguns exemplos.	190
Tabela 14. Perceções dos comerciantes e habitantes do CHV das intervenções culturais na cidade.	211
Tabela 15. Perceções dos habitantes e comerciantes do CHV acerca dos efeitos dos JE sobre os usos e espaços.	259
Tabela 16. Modos de participação da comunidade local nos JE	270
Tabela 17. Perceção dos comerciantes e habitantes do CHV entrevistados acerca da durabilidade dos efeitos dos JE.	293

Nota: todas as fotografias e imagens apresentadas na tese que não são da autoria da autora foram retiradas da página oficial de Facebook dos Jardins Efémeros (<https://www.facebook.com/jardinsefermeros>) e são acompanhadas pela identificação dos autores, nomeadamente: E. Ferrão, F. Carqueja, F. Rodrigues, L. Belo e R. Farias

Índice

Introdução	1
Capítulo I – O Espaço Urbano Contemporâneo: Problemáticas e Reflexões	9
1. A Experiência da Cidade Contemporânea	9
2. Pequenas e Médias Cidades: entre o cosmopolitismo e as dinâmicas locais	15
2.1. Pequenas e Médias Cidades: uma breve caracterização	15
2.1.1. As Pequenas e Médias Cidades Portuguesas: imagens em transição	20
2.1.2. O Lugar Cultural dos Pequenos e Médios Centros Urbanos	32
2.2. Territórios Assimétricos	40
Capítulo II – A Culturalização da Experiência Urbana	44
1. A Economia Simbólica e a Criação de Espaços	44
2. A Culturalização da Cidade	50
2.1. A Culturalização Urbana: exploração de um conceito	50
2.2. Eventos e a Festivalização do Espaço Urbano	57
2.3. A Intervenção Artística Efémera no Espaço Público	60
2.3.1. O Potencial Estético do Espaço Urbano	65
2.3.2. Intervenção Artística no Espaço Público: um renascimento da esfera cultural pública	66
3. Da Intervenção Efémera à Transformação Durável	74
Capítulo III – Um Exemplo da Culturalização Urbana no Interior: Os Jardins Efêmeros e a Cidade de Viseu	84
1. O Objeto da Pesquisa	84
1.1. Da Questão de Partida ao Estudo de Caso	84
1.2. Descrição e Relevância do Estudo de Caso: os Jardins Efêmeros	85
1.3. A Problemática	88
1.4. A Estratégia de Pesquisa	93
2. O Contexto	107
2.1. O Território	108

2.1.1.	O Centro Histórico de Viseu	118
2.1.2.	Novas Estratégias de Posicionamento	122
2.2.	A Cultura	124
3.	Os Jardins Efémeros: história breve de uma intervenção no espaço	132
Capítulo IV – Os Jardins Efémeros no Panorama Cultural da Cidade – Perceções e Posicionamentos		146
1.	Municipalização da Cultura	147
2.	Condição Descentralizada	170
3.	Diferentes Papéis para Diferentes Atores	187
4.	Entre o Ânimo e a Exaustão	205
5.	Síntese: contradições da culturalização urbana em Viseu	216
Capítulo V – Jardins Efémeros: Marcas Permanentes de uma Intervenção Temporária		221
1.	Responsabilidade	221
1.1.	Responsabilidades para com o Panorama Cultural Local	222
1.1.1.	Descentralização da Cultura Contemporânea	223
1.1.2.	Capacitação do Tecido Cultural e Associativo Independente	226
1.1.3.	Qualificação de Públicos	236
1.2.	Responsabilidades para com o CHV	248
1.2.1.	Revitalização Social e Reabilitação Urbana	249
1.2.2.	Relação com a Atividade Comercial	262
1.2.3.	Envolvimento da Comunidade Local	268
2.	Reflexividade	275
3.	Amabilidade	282
4.	Balanço: durabilidade possível de uma intervenção efémera	295
Conclusões Finais		299
Referências Bibliográficas		315
Anexos		335
Anexo 1 – Perfil Sociográfico dos Entrevistados		335

Anexo 2 – Guião de Entrevista – Comerciantes e Habitantes do CHV	336
Anexo 3 – Guião de Entrevista – Colaboradores do Festival Jardins Efémeros	337
Anexo 4 – Guião de Entrevista – Agentes Culturais Independentes	338
Anexo 5 – Guião de Entrevista – Diretora do Festival Jardins Efémeros	339
Anexo 6 – Guião de Entrevista – Ex-Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Viseu	341

Introdução

A feitura da cidade é sempre uma experiência de ausência de cidade, porque o que se pretende que ela seja é sempre diverso daquilo em que efectivamente se torna. Há apenas experiências da cidade, momentâneas e localizadas, que se podem distinguir pelo sentido forte que criam ou que deixam.

(Carla Augusto, Folha de Programação da II Edição dos JE)

Independentemente dos díspares níveis de interação social atingidos obra a obra, ao final, note-se como tal tipo de evento urbano, na diversidade de práticas artísticas, é impossível de aglutinar um único modelo de ação face à forma da cidade. É isso que gera, por determinado tempo, a sua abordagem da multitudine, acabando por mapear um território na efemeridade da sua constituição como assunto público, e assim reconfigurando os quotidianos nele patentes.

(Caeiro, 2014: 151)

A nossa experiência do mundo, do tempo e dos outros, e os sentidos que lhe atribuímos, é profundamente mediada pela cidade, pelas suas estruturas físicas e sociais, que se contaminam mutuamente. Mas o que define essa experiência? De acordo com Carlos (2007), a experiência urbana tem vindo a ser naturalizada, no sentido em que a sua análise enquanto realidade material é frequentemente esvaziada do conteúdo das relações sociais que lhe dão forma e sentido. Porém, se é o valor de uso e a prática social que conferem riqueza ao espaço urbano, àquele tem vindo a ser sobreposto o valor de troca, definido pelas flutuações de mercado, pelas lógicas do trabalho e pelas determinações dos poderes públicos. A produção do espaço urbano passa a ser determinada pelo seu consumo, adaptado aos imaginários que simultaneamente alimentam e decorrem de uma economia simbólica e experiencial. Com efeito, de acordo com Pais (2015), mais do que um lugar para habitar, a cidade é um lugar para imaginar. Porém, o autor sublinha que esses imaginários expressam menos da cidade do que a relação afetiva e identitária que têm com ela aqueles que a habitam. São frequentemente pensados e estruturados com base em projetos e modelos de desenvolvimento urbano que circulam globalmente e que interpretam o espaço urbano simultaneamente como local e bem de consumo, interpretação essa que inevitavelmente modela a experiência e a vivência quotidiana do mesmo e que frequentemente se sobrepõe a lógicas mais orgânicas da sua apropriação e uso. É neste enquadramento que surgem as combinações e as disparidades entre o “mundo dos constrangimentos reais”, o “mundo imaginário” e o “mundo cifrado das políticas culturais” (Pais, 2015: 90). As conjugações e os desencontros entre estes mundos determinam uma experiência urbana crescentemente caracterizada por uma oscilação

entre dinâmicas de pluralização e de redução. Por um lado, acentua-se a plasticidade dos espaços e das suas valências, bem como a multiplicidade e justaposição dos usos e significados que lhes são associados. Por outro, a adaptação da cidade a tendências e modelos globalizados de (re)produção do espaço reduzem-no frequentemente a um determinado imaginário da cidade e da urbanidade como uma experiência simultaneamente única e diversa, mas que, na verdade, replica outras configurações e outros modos de estar e usar a cidade, frequentemente assentes numa valorização e apropriação temporárias.

As estratégias de culturalização urbana adquirem um papel determinante na construção desses imaginários e, portanto, na modelação das experiências e relações que têm lugar no e com o espaço urbano. Partindo do pressuposto de que as cidades sempre foram lugares culturais, entendemos a culturalização urbana no sentido que lhe atribui Reckwitz (2017): um conjunto de estratégias, como a revitalização dos centros das cidades, a festivalização dos espaços, a implementação de estratégias de *marketing* territorial ou a curadoria de atmosferas urbanas, que simultaneamente respondem e alimentam um ideal de criatividade que contamina todos os aspetos da vida quotidiana na pós-modernidade, orientando-os para a produção e experiência da novidade estética, e ao qual a cidade deve também responder, tornando-se local de criação e consumo de símbolos, experiências e atmosferas. Estas inscrevem-se, por natureza e por desenho, no território do efémero e do temporário tendo, não obstante, a capacidade e o potencial para a produção de dinâmicas de durabilidade graças ao seu carácter modelador dos sentidos e das apropriações feitas do espaço. Sendo-lhe reconhecido esse potencial, as estratégias de culturalização urbana passam a integrar, de uma forma ou de outra, os modelos de organização, gestão e experiência das cidades, estando incluídas em discursos e planos políticos para o desenvolvimento socioeconómico urbano e em estratégias económicas de distinção e mercantilização da cidade (Costa e Lopes, 2018), modelando igualmente os imaginários e as expectativas daqueles que usam o espaço urbano quotidianamente e daqueles que o procuram com base em estímulos associados a uma economia simbólica e experiencial. Tal integração faz da efemeridade da experiência estética um estado permanente, assente na sobreposição de atmosferas, usos, valências e significados dos espaços urbanos.

Apesar da mudança de uma racionalidade intencional para uma valorização da experiência sensível e afetiva (Reckwitz, 2017), estas estratégias não deixam de incorporar uma finalidade nem de integrar um plano, um projeto daquilo que pode ser a cidade e a sua relação com a cultura. É nesse sentido que é possível falar nessa “ausência de cidade”: as estratégias de culturalização produzem e impõem sobre o espaço urbano determinadas visões, usos e apropriações de uma cidade que não está lá ainda, e que poderá nunca estar, exceto como possibilidade inscrita no campo do transitório e do efémero, como uma verdadeira experiência sobre o que pode ser a cidade.

Mas esta experiência, que sempre traduz e adapta um determinado ideário, dependendo de quem a constrói, assentará inevitavelmente, tal como todos os processos que constituem a cidade e a vida urbana, em negociações e lutas que deixam marcas mais ou menos permanentes, mais ou menos tangíveis, nos lugares e nas formas como os mesmos são vividos, percebidos, e recordados pelos seus utilizadores. Uma das preocupações centrais desta investigação é precisamente a de perceber a forma como a implementação das estratégias de culturalização impactam sobre as vidas e rotinas dos utilizadores quotidianos do espaço e sobre as formas como percebem e se relacionam com o espaço. A outra refere-se aos contornos que estas estratégias adquirem em cidades de média dimensão e em territórios descentralizados.

A análise da relação entre as estratégias de culturalização e a modelação do espaço urbano e da sua experiência tem vindo a ser tradicionalmente explorada tendo como referência a realidade das grandes cidades do Norte global, onde sempre se verificou um “efeito de meio” que favorece a concentração de atividades culturais. Porém, estas estratégias revestem-se de especificidades próprias no contexto de cidades de menor dimensão, e particularmente no contexto dos territórios de baixa densidade. É esse o panorama que pretendemos analisar detalhadamente a partir da exploração do caso do festival Jardins Efémeros, em Viseu, que, juntamente com outras estratégias, mobilizadas por diferentes agentes, concorre para uma produção culturalizada da cidade, dos seus espaços e dos seus usos. O foco nestas duas questões permite-nos aceder não apenas aos pressupostos sobre os quais assentam as estratégias de culturalização nas cidades médias e periféricas, mas também às disputas e equilíbrios, aos encontros e desencontros que as constituem e, por fim, à forma como estas intervenções de carácter culturalizante deixam a sua marca na cidade e nas pessoas que a habitam, projetando o potencial para a sua durabilidade.

* * *

Tendo em conta estas duas dimensões interrogativas iniciais, exploramos o caso do festival Jardins Efémeros como dispositivo culturalizante, integrante do conjunto de estratégias de culturalização urbana que têm vindo a ser postas em prática por diferentes agentes na cidade de Viseu. O interesse do festival enquanto objeto de estudo reside, por um lado, nos seus pressupostos de modelação percetiva do espaço por via da intervenção artística temporária, na sua longevidade, por outro lado e, por outro ainda, nas relações que tece com a comunidade local de habitantes e comerciantes, com outros agentes culturais na cidade e com o poder público local. A conjugação destes três aspetos faz dos Jardins Efémeros uma lente privilegiada para a observação e análise 1) das tendências, disputas e lógicas que organizam o panorama cultural da cidade de Viseu e 2) dos múltiplos planos em que é conseguida a modelação dos usos e perceções

do espaço por via da intervenção artística temporária. Foram estas as linhas orientadoras que guiaram a investigação e que permitiram colocar um conjunto de questões mais específicas, a que a investigação procura dar resposta: quais as principais tendências que estruturam o panorama cultural local? O que significam e representam as estratégias de culturalização numa cidade média de um território descentralizado? Quem são os seus principais agentes e em que sentidos e com que motivações as mobilizam? Quais as linhas programáticas do festival Jardins Efémeros e de que forma dialogam com outras estratégias e dispositivos de culturalização na cidade de Viseu? Qual o imaginário de cidade que subjaz a essa programação? Esse imaginário concorre para ou contraria aquele que é promovido institucionalmente? O que representa o festival para os seus promotores e para a comunidade local?

A resposta a estas questões só foi possível mediante a constituição de um plano de observação situado do festival enquanto objeto de estudo, integrando-o no seio do conjunto das tendências culturais, sociais e económicas que constituem o panorama cultural de Viseu, e olhando-o simultaneamente como seu produto e gerador. Assim, perspetivamos o festival não apenas como o reflexo de uma conjuntura particular, que tendencialmente reforça a culturalização do espaço e da sua experiência, mas como um dispositivo essencial ao estabelecimento dessa conjuntura. Este enquadramento duplo do objeto concede-nos acesso aos processos e lógicas de construção do festival e da sua programação e à sua relação com um conjunto de dinâmicas externas que condiciona algumas das suas características. Enquanto dispositivo de intervenção culturalizante no espaço urbano, o festival traduz uma visão específica da cidade e da sua relação com a prática cultural e artística que, em alguns aspetos, reforça e coincide com outras estratégias de culturalização presentes em Viseu e, em outros aspetos, exige a negociação de visões, objetivos e modelos de desenvolvimento urbano e do papel da cultura no mesmo. A análise deste quadro negocial permite a identificação dos principais posicionamentos, discursos e referentes que os diferentes agentes mobilizam ao intervir na cidade, mas também a hibridez dos mesmos. Sendo certo que todas estas estratégias produzem uma experiência culturalizada da cidade, a culturalização urbana não constitui um processo homogéneo, sendo suportada por diferentes interesses, motivações e lógicas de atuação, que se tornam aparentes na relação do festival com o território físico e social e com outros agentes no campo, cujos discursos vão sendo adaptados consoante os posicionamentos que pretendem adotar. As diferentes valorizações patentes nesses discursos conferem-lhes um carácter performativo, cuja análise possibilita o mapeamento das diferentes direções em que são operacionalizadas as estratégias de culturalização urbana em Viseu, e que poderá ser aplicável a outras cidades de menor dimensão do interior.

Paralelamente, interessa-nos saber de que forma as estratégias de culturalização urbana, entre as quais o festival, impactam sobre as rotinas, práticas e perceções da comunidade que as recebem e como, a partir daí, as mesmas podem alcançar alguma durabilidade e sustentabilidade.

Por ser um lugar para imaginar, a cidade não deixa de ser um lugar para habitar, um espaço vivido. É essa a escala que, segundo Carlos (2007), tem vindo a ser descurada face à crescente mercantilização do espaço urbano e das suas características mais identitárias. Exploramos, por isso, a forma como esses imaginários, construídos e impostos pela culturalização urbana, reverberam na comunidade local, correspondendo ou não às suas próprias visões da cidade, do espaço público e da forma como o mesmo deve ser organizado e experienciado. Complementamos a análise do festival, das suas lógicas organizadoras e das suas relações com outros atores na cidade com a análise da sua relação com o tecido físico e social do Centro Histórico de Viseu, onde o mesmo atua. Esta complementaridade tem como objetivo alcançar uma leitura mais alargada e completa do festival, em particular, e das estratégias de culturalização, em geral, e das reais consequências da sua intervenção na cidade. A análise assim conduzida suporta uma orientação que nos acompanha desde o início da investigação: não existe uma única perceção de cidade, de espaço público urbano, nem uma experiência urbana universal. Perante tal reconhecimento, as estratégias de culturalização incorporam uma contradição essencial: ao mesmo tempo que procuram replicar no espaço público uma ambiência de diversidade, multiplicidade e cosmopolitismo, reduzem-no frequentemente a um determinado tipo de experiência, ao qual pode não corresponder na totalidade.

* * *

A tese estrutura-se em cinco capítulos, organizados em torno das questões de partida e das perspetivas orientadoras da análise, sendo o primeiro e segundo capítulos dedicados a uma exploração teórica acerca dos pressupostos subjacentes à ideia de culturalização urbana, o terceiro à abordagem metodológica e à apresentação do objeto de estudo, e o quarto e quinto à análise empírica do caso dos Jardins Efémeros enquanto estratégia de culturalização urbana na cidade de Viseu.

Debruçando-nos com maior detalhe sobre cada um deles, procurámos, ao longo do primeiro capítulo, dar conta de algumas das mudanças estruturais na organização dos espaços urbanos e das suas funções e vivências, e da crescente importância das práticas culturais neste processo de reestruturação urbana. Face ao aumento do peso de uma economia simbólica e experiencial (Zukin, 1995; Reckwitz, 2017), a cultura é olhada como recurso essencial para a criação de estratégias de diferenciação e de projeção externa positiva, diversa e coesa da cidade, sendo mobilizada nesse sentido por agentes políticos, económicos e sociais. Estas questões ganham contornos específicos quando vistas à escala das cidades pequenas e médias do interior do país. Frequentemente, estes centros urbanos de menor dimensão são sujeitos a uma simplificação da sua posição política, socioeconómica e cultural que não corresponde à sua real

complexidade, sendo a sua realidade e o seu papel enquanto polos de produção e de consumo cultural muitas vezes desvalorizado no quadro das políticas de desenvolvimento e coesão territoriais. Neste capítulo, e perante a constatação de um conjunto de assimetrias territoriais no que se refere à cultura em Portugal, olhamos para algumas das orientações políticas e económicas que têm vindo a ser dirigidas aos territórios de baixa densidade e às cidades que neles se encontram, bem como para as soluções encontradas para tentar reverter esse desequilíbrio. Este exercício constitui uma base que permitirá um adensamento da análise da realidade particular da cidade de Viseu.

No segundo capítulo, exploramos o conceito de culturalização urbana, central para o desenvolvimento desta investigação, conforme o define Reckwitz (2017): um conjunto de estratégias cujo objetivo é o aumento, a intensificação e a concentração de símbolos e atmosferas na cidade e que fomentam a criação e o reforço de vínculos afetivos e sensoriais entre indivíduo e espaço (Reckwitz, 2012), tornado palco de consumos estetizados por via da modelação dos seus usos e significados. Reconhecemos que, embora a cultura seja e tenha sempre sido um fator determinante na forma como as cidades são planeadas, percebidas e vividas, o modo como é mobilizada e instrumentalizada neste regime da culturalização urbana confere-lhe características particulares, adquirindo um tipo de presença e uma capacidade de modelação do espaço urbano que a torna central na definição de estratégias de desenvolvimento local. Observamos particularmente um dos seus dispositivos mais facilmente identificáveis: o da festivalização e espetacularização do espaço público das cidades por via da intervenção artística temporária. Estas intervenções, pensadas com base na produção e fruição estetizada no espaço, reforçam e alargam as suas características simbólicas e estéticas e, conseqüentemente, modelam a possibilidade da sua apropriação, favorecendo uns usos e excluindo outros. Coloca-se, como é comum em estudos acerca dos impactos dos festivais e eventos culturais urbanos (Richards e Wilson, 2004; Alves, Cerro e Martins, 2010; Brown e Trimboli, 2011), a questão da durabilidade dos seus efeitos. Propomos a análise da mesma com base em três ideias essenciais: a responsabilidade, a reflexividade e a amabilidade (Fontes, 2011).

No terceiro capítulo, apresentam-se o objeto de estudo e os pressupostos metodológicos que orientam a investigação. Neste capítulo, expõe-se em detalhe a problemática essencial e o conjunto de hipóteses orientadoras da investigação, bem como a relevância e atualidade de que se reveste o caso do festival Jardins Efêmeros face às mesmas, as quais justificam a sua escolha enquanto objeto de estudo. Na definição da estratégia de pesquisa, expõe-se a dificuldade de adaptação dos métodos de pesquisa ao campo da contingência e do transitório, em que se insere o festival enquanto projeto, mas também os próprios referentes daqueles que o produzem e as perceções dos que o experienciam. A investigação terá de ser orientada por um modelo de análise que suporte a fluidez de que se reveste o festival, o terreno social, político e económico em que

se insere e as impressões que produz e sobre as quais assentam os seus efeitos e, simultaneamente, que permita situar o caso no seu contexto. A análise assim conduzida permitirá estabelecer um conjunto de relações entre a ação do festival, as estruturas e as perceções que o organizam e o conjunto de estratégias de culturalização que, a um nível mais abrangente, atuam na cidade de Viseu. Combinamos, desta forma, uma perspetiva de análise situada, que reconhece as lógicas, os argumentos justificativos e as contradições encontradas no seu seio, simultaneamente como fator determinante e como produto de determinados posicionamentos e práticas sociais (Callon, 1986; Boltanski e Thévenot, [1991] 2006; Barthe et al., 2016), com uma perspetiva de inspiração fenomenológica (Merleau-Ponty, [1945] 1999; Jopling, 1996; Mannen, 2007; Getz, 2007; Ziakas e Boukas, 2014). Ao focarmo-nos na natureza das experiências e nos significados que lhes são atribuídos, tornar-se-ão aparentes as diferentes perceções do festival e de outras estratégias de culturalização urbana, mas será igualmente possível alcançar uma reflexão crítica acerca das mesmas por parte dos vários interlocutores, entre promotores, *stakeholders*, comerciantes e habitantes.

Neste capítulo, encontra-se igualmente uma descrição das três fases que estruturaram o trabalho de campo, entre a pesquisa documental sobre as políticas públicas de Viseu, momentos de observação direta e as entrevistas dirigidas a quatro grupos de atores: os colaboradores do festival, os agentes culturais locais, os comerciantes e os habitantes do CHV.

Os capítulos quarto e quinto são dedicados à análise dos resultados obtidos a partir do trabalho de campo, e que se estruturam em dois planos distintos, mas indissociáveis, e cuja relação é essencial para o entendimento das formas como se estruturam as estratégias de culturalização nas cidades médias dos territórios de baixa densidade, da forma como são mobilizadas e legitimadas pelos diferentes atores, e da forma como são percebidas e vividas pela comunidade local.

Deste modo, e tendo como ponto de entrada o caso dos Jardins Efémeros, no quarto capítulo centra-se a análise nas diferentes conceções e traduções dos processos de culturalização na cidade de Viseu e nas diferentes estratégias e dispositivos que os compõem, nas relações e diálogos estabelecidos entre as mesmas e entre os atores que as mobilizam e na forma como impactam sobre as configurações do espaço urbano e sobre o quotidiano daqueles que o habitam. Esta análise coloca a descoberto a complexidade do quadro em que desenvolvem as estratégias de culturalização urbana, entre a sua integração nas políticas de desenvolvimento urbano e a sua real tradução nas vivências e práticas espaciais quotidianas. Neste capítulo, são trabalhados quatro temas essenciais, cuja definição foi feita a partir das diferentes categorias e subcategorias analíticas (expostas na secção 1.4 do terceiro capítulo), que permitem desenhar as principais tendências e tensões que atravessam o panorama cultural de Viseu e caracterizam a sua culturalização. São eles a municipalização da cultura, uma tendencial concentração das

responsabilidades na área cultural no órgão municipal, observada principalmente pelos agentes culturais e pela organização do festival Jardins Efémeros e que, de resto, decorre de um conjunto de determinações ao nível do governo central e das características próprias dos territórios de baixa densidade; a condição descentralizada e a forma como esta determina as dinâmicas culturais observadas na cidade de Viseu; os diferentes papéis assumidos pelos diferentes atores, onde se exploram os diferentes posicionamentos e campos de ação dos mesmos e que levam ao estabelecimento de relações mais ou menos tensas de aproximação e distanciamento; e, por fim, o equilíbrio entre ânimo e exaustão, que caracteriza as perceções e interpretações da comunidade do Centro Histórico de Viseu em relação à crescente culturalização deste espaço, e que deixa entrever um desencontro entre as políticas definidas para o espaço urbano, as movimentações do tecido cultural independente e as reais necessidades do espaço e da população que o habita e usa quotidianamente.

O quinto capítulo dedica-se de forma mais particular ao caso concreto do festival Jardins Efémeros. Entendemo-lo como um dos dispositivos associados às estratégias de culturalização urbana e exploramos a forma como dialoga e se relaciona com outras intervenções de teor culturalizante na cidade, com as características do espaço e com as necessidades da comunidade local, reforçando ou contrariando determinadas tendências decorrentes da culturalização da experiência do Centro Histórico de Viseu. Estas questões são discutidas a partir da exploração destas relações, tendo como foco as estratégias de construção de dinâmicas de durabilidade por parte da organização do festival. Exploramos a hipótese de estas se estruturarem em três pilares: o da responsabilidade, o da reflexividade e o da amabilidade (Fontes, 2011). A partir da triangulação destes três modos de impressão do festival na cidade, será possível fazer uma avaliação não só da sua durabilidade física e formal, visível na sua influência nos modos de organização dos espaços e dos seus usos, nas marcas deixadas na sequência do festival, ou nas relações e tendências estabelecidas no seio do panorama cultural local, mas também imaterial, expressa na modelação de perceções, memórias e identidades associadas a determinado lugar.

Capítulo I – O Espaço Urbano Contemporâneo: Problemáticas e Reflexões

Muitas das discussões acerca da cidade e da vida e experiência urbanas revolvem em torno de temáticas como a correspondência entre alterações nas estruturas económicas e demográficas de produção e consumo e modificações nas formas de conceber, imaginar e viver a cidade. Anteriormente um polo de produção material, a cidade contemporânea é cada vez mais um polo de produção imaterial e simbólica, sendo a cultura uma das principais formas de consumir e vivenciar o espaço urbano. Num ambiente de crescente competitividade interurbana, conceito pluridimensional e assente em processos económicos e socioculturais complexos (Seixas e Costa, 2011), a organização, produção e consumo da cidade e do espaço urbano são alvo de estratégias de diferenciação, que as tornem capazes de atrair capital humano, económico e simbólico e que as insiram em redes de prestígio nacionais e internacionais. Estas estratégias são mobilizadas por um conjunto diversificado de agentes, desde os políticos e institucionais, aos decisores económicos ou ao tecido associativo. Porém, a estas transformações associa-se uma tendência para a fragmentação e desvinculação de laços sociais, e dos laços entre espaços e indivíduos, consequência de um paradoxal cruzamento entre a construção e a valorização de uma identidade local e a importação de modelos de atualização do espaço da cidade para acomodar procuras e consumos globalizados. O resultado será uma atomização do indivíduo, uma perda de força mobilizadora do espaço público e uma transitoriedade dos vínculos e referências.

Estas questões têm vindo a ser amplamente discutidas, sobretudo com referência às grandes cidades, não sendo absoluta a sua tradução no caso dos centros urbanos de pequena e média dimensão, cuja posição e papel cultural são frequentemente secundarizados pelas políticas de desenvolvimento territorial, assim como pela investigação e o debate científico. No entanto, a realidade das dinâmicas culturais destes centros é complexa e apresenta tonalidades que lhe são específicas. Ao longo das secções seguintes, exploraremos essa complexidade olhando especificamente para o caso das cidades médias do interior português, colocando em destaque a posição ambivalente em que se encontram: entre referências locais e aspirações globais, entre um território denso e tendências de despovoamento.

I. A Experiência da Cidade Contemporânea

Desde sempre, as cidades tiveram, pela sua dinâmica própria, um efeito de atração temporário ou definitivo sobre os indivíduos (Beaujeau-Garnier, 1980). Focando-nos na realidade

da evolução das cidades ocidentais, percebemos que na época moderna as condições de atratividade da cidade eram mais apelativas para trabalhadores em busca de melhores condições de vida e de trabalho. Com a evolução do processo de desindustrialização e terciarização da economia, as cidades tornaram-se não apenas espaços de trabalho, mas também de consumo, apelativos para uma nova classe de trabalhadores, mais jovens, mais qualificados e com maiores probabilidades de ascensão social, bem como maior disponibilidade para a fruição cultural.

Este processo é indissociável da passagem de um paradigma económico industrial para um assente na atividade do sector terciário. Esta mudança, que se continua a acentuar, é composta por uma associação de movimentos centrífugos e centrípetos (Mendes, 2010). Os primeiros dizem respeito à fixação das indústrias primárias, em particular as de produção em série, fora da cidade, ao passo que os segundos referem-se às atividades terciárias, que reclamam o centro como seu polo nuclear. A esta mudança está ligado um movimento de reestruturação demográfica que aponta para um regresso aos centros das cidades, frequentemente associado a processos de gentrificação ou enobrecimento (Costa, 2000). Estes processos definem-se como uma recentralização urbana e social, seletiva e alimentada por novas procuras, “promotora de uma crescente valorização e reutilização, indiciando, por conseguinte, novos processos de recomposição (...) da textura sócio-espacial” (Mendes, 2010: 479-480). Assim, esta tendência traduz uma “reestruturação global do espaço urbano, ligada a uma terciarização fulgurante, a uma desindustrialização acentuada e a uma forte privatização dos consumos” (Lopes, 2000a: 78). Resultam consequências não só ao nível do ambiente construído, mas também do tecido social. Entre antigos residentes idosos, novos residentes jovens, a rotina dos trabalhadores dos serviços e as novas dinâmicas trazidas por novos grupos (imigrantes, turistas, entre outros), a cidade passa a movimentar uma massa muito heterogénea de indivíduos, complexificando a leitura do território:

“A cidade de hoje é cada vez mais ilegível, num movimento que alguns interpretam positivamente como a ‘explosão’ de uma estética da diversidade. Neste contexto as identidades tendem a ser transitórias e plurais (...).” (Lopes, 2000a: 77)

Sobre o conceito de legibilidade, Lynch caracteriza-o como a facilidade com que as partes de uma cidade podem ser reconhecidas e organizadas (Lynch, 1960). Teixeira Lopes (2000a) também o entende como a capacidade de uma cidade produzir uma imagem clara, o que terá uma importância decisiva no estabelecimento de trocas e laços pessoais, solidificando vivências e práticas. No entanto, a crescente diversidade e heterogeneidade das populações urbanas traduz-se em processos de diversificação e fragmentação de imagens e identidades.

Esta questão remete para processos não só culturais, mas também económicos e sociais, que inscrevem na cidade a desigualdade, a diferenciação e a disputa pelo poder de produção social do espaço. São diversas as forças que constroem e moldam a cidade e essas relações conflitantes de poder são traduzidas no território através das práticas sócio-espaciais e da apropriação do espaço, como assinala Henri Lefebvre ([1974] 1991). O desenho e o funcionamento da cidade mudam com a sociedade. Harvey (2008: 24), tal como Lefebvre, associa a urbanização a um fenómeno de classe, uma vez que, desde a sua génese, o urbano desenvolve-se em redor de uma concentração de valor, o que impulsiona a dinâmica capitalista.

É também (mas não só) segundo esta dinâmica que as cidades ocidentais se vão organizando, redesenhando as suas redes internas e entre centro e periferia consoante mudanças nos sistemas de produção. Assim se explicam as tendências para uma centralização na cidade no período industrial, seguido de um movimento de afastamento do centro e deslocalização para a periferia das atividades industriais, mais exigentes em termos de espaço, assim como a suburbanização das populações. Nos centros, prosperam as atividades terciárias e os *business districts*. Estas mudanças não ocorrem sem a criação de tensões sociais, entre populações desfavorecidas que se vêm deslocadas em consequência de processos de recuperação ou revitalização urbana, minorias que procuram um espaço de representação, classes que reivindicam uma higienização do espaço urbano, entre outros grupos e sectores sociais. Harvey refere-se a este tipo de transformação, por norma enquadrada em esquemas de política urbana ou de crescimento económico, como um ato de “destruição criativa”¹ (Harvey, 2003: 9; Harvey, 2008: 33), uma vez que são geralmente as classes marginalizadas que mais sofrem no meio destes processos, que acabam por dividir e fragmentar o espaço urbano. Sob estas condições, os ideais de identidade urbana, cidadania e pertença são desafiados e esse desafio, assim como as tensões que provoca, acabam por moldar igualmente o espaço urbano, construído por relações e redes de sociabilidade.

Estamos, assim, verdadeiramente perante uma cidade fragmentada (Zuber, 2008), em que grupos sociais muito diferentes e indivíduos das mais diversas pertenças e condições ocupam o mesmo espaço e fazem-no de forma camaleónica, ou seja, de acordo com os seus consumos e interesses. Esta mudança e mistura dos residentes, traduz-se numa mudança e mistura dos usos (Lopes, 2000a) que, segundo Barata Salgueiro, vai favorecer um tipo de apropriação pontual do espaço:

¹ A expressão é inspirada no pensamento de Schumpeter ([1942] 2003), que se refere à “destruição criativa” como o processo essencial subjacente à dinâmica transformadora do capitalismo, segundo a qual existe um movimento incessante de destruição do antigo para a criação do novo.

“A principal característica que importa sublinhar na cidade fragmentada é a existência de ‘enclaves’, o caráter pontual de implantações que introduzem uma diferença brusca em relação ao tecido que os cerca”. (Salgueiro, 1999: 227).

Ainda segundo Barata Salgueiro, a continuidade entre centro e periferia rompe-se, desafiada pela multiplicação das centralidades (Salgueiro, 1999). Nesta mesma linha, também Pedro Costa aponta para as novas relações entre centros e margens, abordando a cidade como um espaço de liminaridade, ou seja, um espaço onde se jogam relações entre centros e margens através da interação entre atores e suas práticas e representações (Costa, 2000). A tendência aponta, então, para uma estrutura policêntrica e reticulada, não só ao nível dos serviços e equipamentos, mas também em relação aos usos que diferentes grupos fazem do mesmo espaço: grupos ou atividades marginais podem tornar determinado espaço central para si, ou até tornarem-se centrais para a cidade (Costa, 2000).

A criação de novas centralidades, que desafiam os princípios funcionalistas da cidade industrial, lançam as bases de um território ligado em rede, onde assume relevância o individualismo e o ecletismo contemporâneos, menos suscetíveis a tipologias e definições, e que resultam numa adesão mais fugaz a estilos de vida e comportamentos (Mendes, 2010). Porém, à medida que a diversidade social e a pluralidade de estilos de vida ganham importância, assiste-se a um movimento contrário, de recrudescimento de particularismos, que se reflete numa crescente vontade de diferenciação. Com efeito, a globalização traz consigo duas experiências contrárias, mas coexistentes: a da homogeneização e a da diferenciação (Mateus, 2010; Menezes, 2012). Se, por um lado, as novas tecnologias, a mobilidade e a produção e consumo em massa apontam para uma certa homogeneização de práticas e valores, assiste-se, por outro, e simultaneamente, a uma vontade de diferenciação. Também Ribeiro (2018) aponta para a falta de adesão plena à homogeneização, dando conta de tendências de resistência e de revalorização das identidades, tradições e práticas locais.

Paralelamente, as abordagens à experiência da cidade descrevem-na frequentemente como anónima e isoladora (Tonkiss, 2006: 10). Com efeito, embora existam esforços para encontrar novas bases para a formação de comunidades, e embora a noção de comunidade seja feita e refeita no meio urbano, é possível olhar para a indiferença como um fator constituinte das relações entre sujeitos urbanos. A indiferença, a impessoalidade e a instrumentalidade que pautam as relações sociais em meio urbano podem ser vistas como um bem que envolve um certo tipo de liberdade solitária e individualista, sendo a solidão aqui entendida como uma forma tácita de relação social, uma maneira de estar com os outros. Esta forma de distância social, acompanhada de proximidade física, produz uma perspectiva relativista de tolerância da diferença: como o outro não é objeto de preocupação ou interesse afetivo, também não é objeto de antipatia.

Na sequência desta problemática, ligada à flexibilidade e mobilidade das relações entre indivíduos, surge a da apropriação do espaço. A cidade pode ser caracterizada como um espaço de contradição. Há uma grande propensão da natureza humana para simplificar a informação e os estímulos e transformá-los em fórmulas compreensíveis (Yencken, 2013). É por isso que as abordagens à temática das cidades são normalmente colocadas segundo sistemas dentro dos quais a sua complexidade é mais compreensível: a cidade pode ser entendida, assim, como um sistema económico, como um sistema político, como um sistema de relações sociais, como um sistema ecológico, como uma série de estruturas físicas (espaços e suas relações) e, finalmente, e de maior relevância para este projeto, como uma série de relações experienciais (Yencken, 2013: 3-4).

Perante a fragmentação e o policentrismo que hoje caracteriza o território urbano, há a tendência de o colocar dentro de sistemas económicos e políticos que capitalizem a sua diversidade e que a tratem em termos bastante definidos e muitas vezes totalizantes. No entanto, a cidade não é – nem deve ser vista como – um artefacto criado politicamente ou um ambiente criado *a priori* e independentemente do tecido social. Pelo contrário, a cidade constitui-se pelas e espelha as relações humanas criadas pela territorialidade:

“The city is, rather, a state of mind, a body of customs and traditions, and of the organized attitudes and sentiments that inhere in these customs and are transmitted with this tradition. The city is not, in other words, merely a physical mechanism and an artificial construction. It is involved in the vital process of the people who compose it: it is a product of nature and particularly of human nature.” (Park e Burgess, 1984).

Dentro desta linha de pensamento, torna-se necessário relembrar a teorização de Lefebvre sobre o espaço enquanto uma construção social e não como uma realidade material que existe em si (Lefebvre, [1974] 1991). Marcado por contradições, o espaço social constrói-se, segundo o autor, através de três elementos ou processos: a prática espacial (dimensão material da atividade e interações sociais), as representações do espaço (emergem da prática e demarcam e definem o espaço, como um esquema de referências) e os espaços de representação (a ordem material que aflora das duas dimensões anteriores pode tornar-se um veículo de significado e simbolizar não só o espaço mas as relações de poder ou os papéis sociais). A esta tríade, Lefebvre faz corresponder os conceitos de espaço percebido, concebido e vivido, respetivamente (Lefebvre, [1974] 1991: 40). O espaço percebido diz respeito ao que pode ser apreendido pelos sentidos. Essa percepção é componente integral de toda a prática social e relaciona-se diretamente com a materialidade do espaço. Já o espaço concebido diz respeito à representação mental do mesmo, que se constitui como referência. Por fim, o espaço vivido refere-se ao mundo tal como ele é experimentado pelos seres humanos na prática da sua vida quotidiana. Desta forma, o espaço

social, e em particular o espaço social urbano, inclui não só a materialidade concreta que o constitui, mas também um conceito pensado e uma experiência vivida. A materialidade em si não possui existência quando vista a partir de uma perspectiva social sem o pensamento que a expressa e sem o elemento do vivido (Schmid, 2012).

Ainda na linha da produção do espaço, é útil pensar no trabalho de Uriarte (2014) que, no seguimento de Lefebvre, deixa de entender o espaço urbano como um mero pano de fundo ou produto acabado. O espaço é um conjunto de relações sociais em constante produção e reprodução. Assim, produzir espaço significa sempre colocar algo em relação (Uriarte, 2014). A autora propõe o termo de antropologia dos espaços urbanos para definir a área de estudo do espaço vivido e da forma como os seus ocupantes ou habitantes o vivenciam e definem, fora de forças abstratas, como a do mercado ou a da especulação imobiliária.

“Nesta perspetiva, a cidade é considerada como uma constelação de múltiplos espaços heterogêneos, que se encontram ora justapostos, ora separados, sendo em ocasiões contraditórios entre si e, em outras, complementares. A cidade seria o conjunto, sempre em processo de se fazer, de agrupamentos com formas mais ou menos definidas.” (Uriarte, 2014: 115)

Assim, o espaço urbano é definido pelo conjunto de relações que lhe dão uso, entendido este como o ato de negociar algo com o próximo. Através destas negociações, cada indivíduo ou grupo faz a sua apropriação do espaço por via de práticas que modificam um espaço natural ao criar um outro que, por ter sido produzido pelas necessidades próprias de cada um, entra em relação (seja esta de complementaridade ou contrariedade) com os usos iniciais do espaço (Uriarte, 2014).

Esta questão pode ser vista como sendo profundamente política. Pressões políticas e financeiras definem os espaços da cidade, impondo-lhe determinados usos e fronteiras, moldando-o às exigências funcionalistas do capitalismo. No entanto, os novos usos e apropriações fazem deles espaços de reação e, nas palavras de Lefebvre, espaços de diferenciação ou diferenciais (Lefebvre, [1974] 1991). O espaço normalizado, higiénico e racional, que reflete as relações de produção típicas do capitalismo, concebido por Lefebvre como “espaço abstrato”, tem como correlato o “espaço diferencial”, que emerge das suas próprias contradições: “as reduções, manipulações, funcionalismos, pressões suscitam o seu oposto, isto é, necessidades, sonhos, vontades outras, diferentes” (Uriarte, 2014: 127). Estes são espaços verdadeiramente produzidos, uma vez que correspondem às necessidades daqueles que os usam e que deles se apropriam. No pensamento de Lefebvre, entende-se por apropriação as práticas que modificam um espaço natural, criando um outro que, produzido pelas necessidades de determinado grupo ou indivíduo, reinterpreta a lógica do espaço abstrato.

2. Pequenas e Médias Cidades: entre o cosmopolitismo e as dinâmicas locais

A discussão anterior remete-nos em larga medida para a especificidade de um tipo particular de espaço urbano: as grandes cidades, regionais ou metropolitanas. Com efeito, ao longo dos últimos anos e ao nível das cidades ocidentais, vem-se assistindo a movimentos de recentralização do espaço urbano, de regresso à cidade que, para além de se traduzirem numa reestruturação e revitalização dos espaços e dos seus usos, celebram também a cultura urbana de ecletismo, de mistura de práticas e estilos de vida, de diferença. No entanto, a experiência da cidade assim descrita será sempre ambivalente: a pontualidade e fugacidade de adesão ao espaço e práticas culturais urbanas tanto pode resultar num sentimento de pertença, inclusão e comunidade, como pode suscitar sentimentos de alienação, desorientação e exclusão. Impõe-se a reflexão: será este o caso para as cidades de pequena e média dimensão e poder-se-á aplicar este discurso às cidades médias portuguesas?

2.1. Pequenas e Médias Cidades: uma breve caracterização

A tendência dominante da investigação no âmbito dos estudos urbanos negligenciou as dinâmicas culturais dentro das cidades de pequena e média dimensão (Bell e Jayne, 2006). No entanto, estas são, em termos quantitativos, o tipo de formação urbana mais comum. Com efeito, a pesquisa acerca do urbano tem sido dominada por estudos acerca de grandes cidades do Norte Global, que procuram sobretudo produzir um discurso generalizável daquilo que caracteriza o urbano, acabando por inibir o impacto desta área do conhecimento sociológico ao negligenciar a diversidade das formas, práticas e identidades urbanas. Na procura de modelos arquetípicos e generalizáveis de desenvolvimento urbano económico, social e cultural, tem-se dado um lugar reduzido às interrogações sobre o papel e lugar das pequenas e médias cidades. No entanto, o seu papel social, económico e cultural não deve ser ignorado: dentro da hierarquia urbana, estas cidades de menor dimensão constituem-se como intersecções importantes entre lugares de diferentes escalas, mediando o urbano e o rural, bem como o local e o global (Bell e Jayne, 2006; Misra e Mishra, 2017). Por outro lado, estas cidades têm igualmente uma vida cultural importante:

“(...) one aspect of small and intermediate urban centres which has gone virtually unmentioned is the fact that they so often serve as the focus for social life and social contacts in their area. (...) Such centres may be the place where young people in the area socialize (...) and where there are opportunities for sport, recreation and for attending religious services and festivals. Certainly it is within many such centres that the culture of the area has its most concentrated expression.” (Hardoy e Satterthwaite, 1986: 410)

Assim, as pequenas e médias cidades, além de ocuparem um lugar específico dentro da rede urbana enquanto entrepostos do desenvolvimento económico de um país, são também palco de uma vida social e cultural própria que pode ajudar a definir o seu posicionamento na hierarquia urbana. No entanto, do ponto de vista cultural, estas cidades ocupam uma espécie de “terceiro lugar” face ao domínio assoberbante das grandes cidades (Garrett-Petts, 2005), que gozam de uma área de influência maior, de uma massa crítica diversificada e da existência de equipamentos com capacidade e condições para o acolhimento de uma oferta cultural constante e variada.

Não é incomum definir-se as médias e pequenas cidades por oposição àquilo que é uma grande cidade ou uma metrópole (Costa, 2000): são vistas como aglomerados urbanos que, tendo condições humanas e estruturais para garantir a sua governação equilibrada, não padecem de forma tão crítica dos males das grandes cidades (poluição, trânsito, entre outros). Ao serem assim definidas por oposição, sabemos o que estas pequenas e médias cidades não são, mas não exatamente o que são. Autores como Bell e Jayne (2006, 2009) e Lopes (2000b) opõem-se a uma definição estritamente quantitativa daquilo que são as pequenas e médias cidades.

“As novas políticas urbanas têm vindo (...) a rejeitar fatalismos anteriormente tidos como insuperáveis. De facto, não só não existe uma identificação automática entre dimensão populacional e dinamismo demográfico e socioeconómico, como a posição ocupada na hierarquia do sistema urbano não corresponde, necessariamente, ao potencial de um centro urbano.” (Lopes, 2000b: 81)

Com efeito, os valores quantitativos, embora sejam auxiliares, tendem a ser inadequados devido à diversidade das construções hierárquicas simbólicas e materiais das redes urbanas em diferentes países. À escala europeia, são consideradas cidades médias aquelas que possuem entre 100 e 250 mil habitantes (Costa, 2000: 16), mas, no caso especificamente português, os valores serão mais baixos, uma vez que há uma rede considerável de cidades que, não chegando ao valor demográfico assinalado, adquirem funções e características atribuídas tipicamente às cidades médias. Não obstante, os valores quantitativos podem ser úteis ao demonstrar que, a nível nacional e a muitos outros, esta forma urbana é de uma ocorrência muito comum: “(...) small

cities are everywhere, contain a large proportion of urban humanity and are a major engine for the growth of urbanity itself.” (Bell e Jayne, 2006: 689)

O conceito de cidade média tem vindo a ser associado a duas conceções distintas: uma com respeito à sua dimensão urbana, considerando-a como uma aglomeração cuja dimensão física permite um equilíbrio entre dinâmicas sociais e a sua própria governabilidade, e outra ao seu papel nas políticas de desenvolvimento e ordenamento territorial (Costa, 2000). Ao longo das últimas décadas, estas formações urbanas de menor dimensão têm sofrido mudanças significativas em termos demográficos, económicos e sociais. A emergência de uma economia de serviços, que suplanta as tradições industriais, obriga ao reposicionamento das próprias cidades num contexto pós-industrial. A competição entre cidades, a facilidade de fluxos de indivíduos e a necessidade de atração de residentes e trabalhadores reforça a preocupação com a construção de um “sentido de lugar” (Duxbury, 2012). Este assentará num equilíbrio entre a reinvenção e modernização das imagens da cidade, mas também numa referência às suas tradições. Neste contexto, a cultura e as práticas culturais são vistas como ferramentas indispensáveis para alavancar não só o desenvolvimento económico e a atratividade das pequenas e médias cidades, mas também a criação de um sentido de pertença e de reforço de elos entre a comunidade e o próprio espaço.

O potencial simbólico dos espaços e a sua intervenção cultural, seja no sentido da simples estetização do espaço, seja no sentido da reinvenção dos imaginários a ele associados, começam a ocupar um lugar muito relevante nas estratégias políticas e de planeamento urbano, que procuram reposicionar e redefinir os papéis das pequenas e médias cidades no panorama nacional. Contudo, estas são muitas vezes influenciadas pelo discurso que pauta as estratégias de desenvolvimento cultural nas grandes metrópoles. Com efeito, as políticas públicas de base cultural e orientadas para a agenda criativa, cujas principais expressões se observam nos centros urbanos de grande dimensão, têm vindo a colonizar os discursos e as práticas de planeamento urbano nas pequenas e médias cidades (Ferreira, 2010; Ferreira e Quintela, 2020; Markusen e Gadwa, 2010). Porém, não é absoluto que sejam estes os únicos referentes. Há, na verdade, inúmeros exemplos de cidades de pequena e média dimensão que contrariam tendências de desvitalização através da cultura, como tem sido mostrado por investigação realizada em países como o Canadá (Garrett-Petts, 2005; Dubinsky, 2006) ou o Reino Unido (Bell e Jayne, 2006; Evans e Foord, 2006). No entanto, há um indiscutível viés da literatura na ligação da cultura e do desenvolvimento urbano essencialmente às grandes metrópoles (Selada, Cunha e Tomaz, 2012).

Esta inclinação leva a uma tendência de reprodução de modelos de desenvolvimento urbano de base cultural por parte de centros urbanos de menor dimensão, que procuram reproduzir, em condições diferentes, casos de sucesso. Porém, para lá de induzir uma deturpação do potencial cultural e criativo das cidades em causa, a transferência rápida de políticas culturais

(Van Heur, 2010b) tende a reproduzir modelos, muitas vezes com resultados inadequados à realidade das pequenas e médias cidades. Face a este cenário, e apesar do domínio da grande teoria relativa às grandes cidades, começam a afirmar-se reflexões que vão no sentido de dar aos pequenos e médios centros uma maior relevância dentro dos estudos urbanos e que acabam por influenciar as políticas públicas de ordenamento do território. Não raro, estas políticas traduzem-se em medidas de turistificação das cidades em questão ou na “festivalização” (Bennett, Taylor e Woodward, 2014) da sua experiência urbana típica. Em consequência, ganham corpo verdadeiras políticas de eventos que, embaladas pela economia simbólica (Zukin, 1995) e pela economia experiencial (Pine e Gilmore, 1999), tornam-se uma das principais formas de produzir e consumir o espaço urbano. Decisores políticos esforçam-se, assim, por criar cidades dinâmicas e agitadas do ponto de vista cultural (Richards e Palmer, 2010), apostando na realização de festivais, feiras, exposições e eventos desportivos, na procura de criar um sentido de lugar forte que consiga colocar e definir a cidade no mapa nacional e mesmo global.

“At a time when economic systems are no longer predictable, in order to remain competitive, cities are turning to strategies that focus on their own innate resources – their histories, spaces, creative energy and talents. Pressures of globalization and problems caused by economic restructuring, as well as the need to establish new civic identities, have prompted cities to utilize ‘cultural’ assets and resources in an attempt to become distinctive, to regenerate the urban fabric and to create economic, social and cultural prosperity. (...) No city believes it is too small or too complex to enter the market of planning and producing events. (Richards e Palmer, 2010: 2).

Ao longo dos anos, as pequenas e médias cidades têm sido vistas pelas políticas públicas como importantes pilares do processo de crescimento económico de determinado país e como meios para a correção de eventuais desarranjos e desigualdades territoriais, ao “evitar os inconvenientes da excessiva concentração tanto de população como de actividades (...), estimulando, assim, mecanismos de desconcentração” (Ferrão, Henriques e Neves, 1994: 1124). Neste sentido, os aglomerados urbanos de menor dimensão são tratados, no que ao desenvolvimento económico e ordenamento territorial diz respeito, como “cidades intermédias” ou intermediárias (Ferrão, Henriques e Neves, 1994). Por um lado, esta conceção retoma a ideia de uma dimensão equilibrada e razoável (suficientemente grande, sem o ser em demasia) e, por outro, ultrapassa o plano dos critérios puramente estatísticos:

“Na verdade, se a ideia de «cidade média» nos remetia directamente para os números e para os aspectos quantitativos (dimensão em função do número de habitantes e posição no *ranking* urbano), a noção de «cidade intermédia/intermediária», pelo contrário, tem implícitos valores de natureza qualitativa; por outras palavras, já não é a dimensão média que caracteriza

exclusivamente, ou de forma fundamental, uma «cidade intermédia/intermediária». (Ferrão, Henriques e Neves, 1994: 1128).

Este conceito encara as cidades pequenas e médias num contexto relacional, dentro de formas de organização territorial estruturadas em rede. Assim, a cidade intermédia deixa de ser apenas uma posição dentro da hierarquia urbana, para passar a ser vista como uma cidade com possibilidades de integração nos sistemas urbanos nacionais e mesmo internacionais. Desta forma, e como já foi atrás referido, estas cidades constituem-se como um elo de ligação entre territórios marginais ou esquecidos e os grandes centros urbanos, ganhando perspetivas sérias de afirmação nos sistemas urbanos em que participam.

O reforço do papel das cidades enquanto elementos estruturantes do território vem na sequência de mudanças institucionais e sociais. Por um lado, a redução da intervenção do Estado central, tanto pela afirmação e consolidação do poder comunitário no contexto europeu (Benko, 1990), como pela transferência de funções para o nível regional e municipal, e, por outro, a terciarização da economia, favorecem formações urbanas descontínuas, mas fortemente ligadas em rede, bem como a fixação das populações nos centros urbanos. A atração destes centros prende-se sobretudo, segundo Ferrão, Henriques e Neves (1994), com a existência de ambientes favoráveis à inovação e ao investimento e, portanto, à captação de mão-de-obra qualificada (estabelecimentos de ensino superior e de investigação, entre outros), com a existência de um ambiente económico diversificado e de redes e infraestruturas de transportes e comunicações. No entanto, há ainda que referir a importância detida pelas cidades a um nível simbólico e experiencial: a memória histórica das cidades, a possibilidade de experiências estéticas e culturais no espaço urbano, reúnem vantagens neste domínio.

Este discurso e as decorrentes políticas para as cidades que procuram o desenvolvimento económico através da afirmação do espaço urbano como um espaço de experiências encontram ressonância numa das teorias que mais discussão tem causado nos últimos anos: a ideia da cidade criativa (Landry e Bianchini, 1995; Florida, 2005; Evans, 2001). Embora não se refiram especificamente às pequenas e médias cidades, estes autores estabelecem um modelo de desenvolvimento económico para as cidades baseado na sua capacidade criativa. Florida (2005) entende que o sucesso da cidade contemporânea depende da sua capacidade de atração da chamada “classe criativa” – jovens qualificados, tolerantes e abertos a experiências multiculturais. A existência desta classe depende de um conjunto de fatores que Florida define como os três T’s: tecnologia, talento e tolerância. Assim, além de criarem condições para a fixação das indústrias e tecnologias e dos seus trabalhadores, estas cidades devem ter um ambiente tolerante e multicultural, indo ao encontro do tipo de experiências e de vivência do espaço urbano que a classe criativa procura. Landry e Bianchini (1995), por sua vez, não fazem depender a criatividade de uma só classe, encarando-a como uma característica intrinsecamente humana. Deste modo, as cidades devem criar condições para que a criatividade flua no seu seio, sendo uma dessas condições a presença da cultura e das indústrias criativas. Este modelo de cidade liga-se à ideia de

planeamento cultural (Reckwitz, 2017), que coloca a ênfase no aproveitamento dos recursos culturais específicos das cidades.

Embora estes modelos de desenvolvimento urbano sejam generalizações feitas com foco em centros urbanos de uma dimensão considerável, o modelo da cidade criativa vem sendo namorado, moldado e adaptado aos discursos de cidades de menor dimensão. De facto, e como já acima se mencionou, é possível dizer-se que há uma apropriação dos imaginários tipicamente metropolitanos por parte das cidades médias.

“Partly, this is an effect of an uncritical reproduction of popular concepts such as the creative city, the creative class, and cultural regeneration – concepts derived from theories profoundly shaped by their metropolitan bias – but it is also a result of the policy tendency to look for ‘best practices’ in cities much larger than and only partly comparable to one’s own city.” (van Heur, 2010a: 190).

Deparadas com um cenário de declínio económico e demográfico, as pequenas e médias cidades procuram respostas através do recurso a soluções que se provaram sucessos em outras cidades, importando modelos de desenvolvimento cultural que nem sempre se adequam às necessidades reais dos centros urbanos mais pequenos. Assim, os gestores e decisores políticos acabam por importar para as pequenas cidades imaginários típicos das cidades globais, procurando nelas inculcar ideias de cosmopolitismo, diversidade e inovação. No entanto, as políticas de desenvolvimento económico de base cultural assim implementadas costumam, muitas vezes, ser apenas exercícios de retórica (Waitt e Gibson, 2009) e onde estes projetos de reposicionamento da cidade nem sempre alcançam os objetivos desejados. Tal não significa que, nestas cidades de menor dimensão, não haja um lugar para a cultura ou que seja impossível criar práticas de (re)criação e consumo cultural da cidade.

Todo este quadro, de intensificação das tendências de globalização, de contínua concentração de pessoas nos centros urbanos e de uma crescente articulação entre os grandes polos urbanos e os de menor dimensão, tem levado a uma intensa fase de transformação identitária das cidades (Fortuna e Peixoto, 2002) a que o contexto nacional não fica indiferente.

2.1.1. As Pequenas e Médias Cidades Portuguesas: imagens em transição

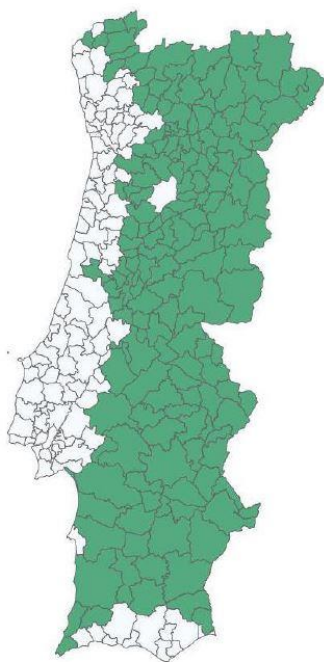
No contexto da rede urbana portuguesa, que embora se caracterize como desequilibrada – tanto pela bicefalia causada pela atração dos grandes centros de Lisboa e do Porto (Januário e

Guerra, 2019), como pela dicotomia interior (rural e crescentemente despovoado) /litoral (industrializado e populoso) – as pequenas e médias cidades têm vindo a ser alvos de planos e programas de desenvolvimento que vêm contribuindo para a sua afirmação enquanto focos importantes para o desenvolvimento local e regional, integrando-se na hierarquia urbana através de processos políticos, económicos, espaciais e físicos, sociais e culturais e contrariando dinâmicas de êxodo para os dois grandes centros urbanos.

Acompanhando tendências mundiais, o processo de crescimento das cidades em Portugal foi feito de avanços e recuos. Ao longo das décadas de 1950 e 60, embora se verificasse uma progressiva concentração urbana, Portugal era ainda um país marcado sobretudo pela ruralidade, onde a apropriação do espaço público e a vivência cultural do espaço era condicionada, em grande parte, pelas convivências familiares e pela forte intervenção estatal na organização da vida pública. No plano cultural, a vida urbana era, com efeito, muito condicionada pela debilidade das classes médias, e sobretudo pela fraca expressão que, em contraste com o que se observava na Europa central e do norte, revelavam as novas classes médias urbanas mais qualificadas. O estudo pioneiro de Nunes e Miranda (1969) dá justamente conta do quanto a estrutura de classes em Portugal nessa época, marcada pela polarização social e pelo forte predomínio de classes ligadas a uma sociedade de cariz ainda fortemente rural, limitava o desenvolvimento socioeconómico e sociocultural da sociedade portuguesa e, conseqüentemente, da sua realidade urbana.

Após a Revolução de Abril, as tendências de transformação e de modernização socioeconómica e sociocultural do país concorreram para uma mudança acentuada da realidade urbana e dos modos de vida nas cidades (Viegas e Costa, 1998). A tendência para a concentração de indivíduos nos meios urbanos acentuou-se, acompanhada pelo gradual crescimento das novas classes médias urbanas escolarizadas, portadoras de novos padrões de consumo e estilos de vida, e pelo realinhamento das políticas urbanas, que foram gradualmente somando às medidas de infraestruturação dos territórios estratégias de modernização sociocultural que iam simultaneamente ao encontro das expectativas dessas classes emergentes e das tendências de modernização europeias (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999; Fortuna e Silva, 2001; Fortuna, 2002).

Neste contexto, e na sequência da europeização de Portugal, já nos anos 1990, o espaço urbano, a sua vivência e apropriação passam a ser marcados por tendências globais de consumo, de diversificação de estilos de vida, de individualismo. A competitividade interurbana começa a marcar estratégias políticas, sobretudo as referentes ao ordenamento do território. Assim, para lá da atenção dada à resolução de problemas nos grandes centros urbanos, começa a ser notada a necessidade e as vantagens de um reforço e valorização dos centros de menor dimensão, no sentido de reequilibrar a rede urbana. Não obstante, verifica-se um adensamento das diferenças e distâncias entre os territórios do litoral e os do interior do país, deparando-se este último com um



Mapa 1. Identificação dos municípios de baixa densidade. (Fonte: Deliberação 55/2015 da CIC).

conjunto de desafios como a perda demográfica, de atratividade e de competitividade, comuns aos territórios de baixa densidade. Esta designação obedece a um critério multifacetado, que abarca a densidade populacional, a demografia, o povoamento, as características físicas do território, as características socioeconómicas e as acessibilidades (Deliberação 55/2015 da Comissão Interministerial de Coordenação - CIC) e motiva o desenho de estratégias para uma discriminação positiva destes territórios. Como é evidente no Mapa 1, mais de metade dos 278 municípios de Portugal Continental pertencem a territórios de baixa densidade, correspondendo estes a áreas duplamente desfavorecidas, perante uma baixa densidade demográfica, mas também relacional, dado o nível reduzido de interações quer entre pessoas, quer entre instituições (Mota, 2019). Estas condições revelam um círculo vicioso (Ramos, 2014), no qual as dimensões da baixa densidade demográfica, do envelhecimento populacional, o esvaziamento das zonas rurais, o volume reduzido de massa crítica e de instituições dinamizadoras se reforçam mutuamente, resultando em baixos níveis de interação entre indivíduos e instituições, na falta de cooperação entre entidades diferentes e na baixa participação nos processos de decisão, o que contribui para a perda de competitividade e relevância do território. De acordo com Covas e Covas (2015), esta tendência é o resultado de opções políticas e temporárias, que não levam em conta as particularidades dos territórios. Porém, a perspetiva segundo a qual são encarados estes territórios e as cidades de dimensão pequena e média que os estruturam tem vindo a evoluir no sentido de um abandono dos referenciais de natureza demográfica e funcional e de uma conceção mais abrangente, menos hierarquizada e relacional do sistema urbano. Assim, e de acordo com estas novas perspetivas, o desenvolvimento das cidades passa a aproveitar os impulsos decorrentes da valorização de fatores específicos dos centros urbanos (como, por exemplo, as suas potencialidades turísticas), bem como da inserção da cidade em redes de cooperação territorial (Ferrão, 1997).

Estas novas perspetivas espelham-se nas políticas nacionais de ordenamento do território sobretudo a partir das duas últimas décadas do século XX, com a introdução dos Planos Diretores Municipais (Decreto-Lei 208/82 de 26 de maio) e com a elaboração de Planos Regionais

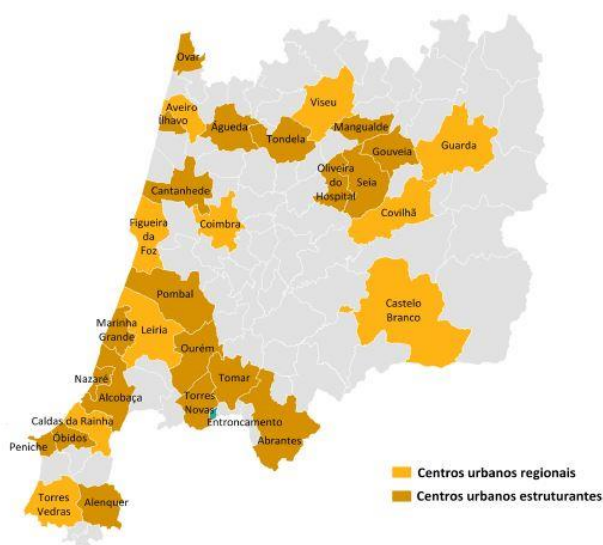
de Ordenamento do Território (Decreto-Lei nº 176-A/88 de 18 de maio) que, de forma indireta, beneficiam também a posição das cidades médias, uma vez que lhes garantiam um reforço do seu papel enquanto polos estruturantes das regiões em que se inserem (Costa, 2000). A própria adesão de Portugal à Comunidade Europeia favoreceu as políticas de planeamento e desenvolvimento regional e das cidades, ao melhorar o seu posicionamento ao nível estrutural (melhoria das acessibilidades, da habitação e de equipamentos sociais, culturais e desportivos, infraestruturas básicas). Por sua vez, os próprios municípios começam a desenvolver estratégias próprias de melhoria da sua atratividade e competitividade, através da associação em rede e da cooperação com outras entidades públicas e privadas, entre outros exemplos. É neste contexto que surgem programas de valorização das potencialidades e dinâmicas regionais e de apoio ao reposicionamento estratégico das cidades, como o PROSIURB² (implementado em 1994 para promover a consolidação de centros urbanos estratégicos, com especial enfoque na melhoria das infraestruturas) (Costa, 2000: 197), ou o POLIS³ (dedicado sobretudo ao reforço da qualidade de vida das cidades, intervindo nas vertentes urbanística e ambiental).

Estes programas de apoio ao desenvolvimento foram recentemente atualizados no âmbito da Estratégia para a Coesão Territorial, onde se expõe um conjunto de pressupostos para o desenvolvimento equilibrado do território com base em princípios colaborativos, na proximidade das decisões e na operacionalização de políticas públicas devidamente contextualizadas, que enquadram as cidades pequenas e médias como polos estruturantes dos territórios designados de baixa densidade e que se concentram no interior do país. Neste sentido, a Estratégia para a Coesão Territorial procura colocar em marcha um conjunto de medidas e iniciativas sensíveis às especificidades territoriais e criar, assim, oportunidades para o seu desenvolvimento socioeconómico sustentável, evidenciando alguns princípios associados à governança territorial (Ferrão, Tulumello e Bina, 2015: 151), segundo a qual é necessário mobilizar a comunidade local, as entidades públicas e empresas e organizações privadas. O envolvimento de atores diversificados e a distribuição de poderes por diferentes níveis administrativos permite uma descentralização dos diálogos e uma concertação de interesses, cujo resultado é o alcance de um maior dinamismo económico e qualidade de vida das populações. De acordo com este pressuposto, as medidas e instrumentos enquadrados na Estratégia para a Coesão Territorial procuram mobilizar os vários intervenientes, desde as Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional (CCDR's), às Comunidades Intermunicipais (CIM's), às autarquias locais, às instituições de ensino, ao terceiro sector, entre outros, de modo a descentralizar os

² Programa de Consolidação dos Sistema Urbano Nacional e de Apoio à Execução dos Planos Diretores Municipais (Despachos MPAT 6/94 e 7/94).

³ Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades (Despacho Nº 47/A/MAOT/99).

discursos e os processos de tomada de decisão e a contextualizar adequadamente as medidas políticas e as estratégias a implementar.



Mapa 2. Centros Urbanos Regionais e Estruturantes. (Fonte: Centro 2020, *Abordagens Territoriais*).

A Estratégia para a Coesão Territorial tem como suporte de partida o Plano Nacional para a Política do Ordenamento do Território (PNPOT), que incorpora dois objetivos estruturantes para o desenvolvimento territorial do interior: promover o desenvolvimento urbano mais compacto e policêntrico e promover o desenvolvimento integrado dos territórios de baixa densidade através do reconhecimento das necessidades específicas das áreas

mais vulneráveis. Tendo em conta estes horizontes, o plano para a coesão territorial persegue duas dimensões estratégias distintas. Por um lado, a Estratégia Nacional de Desenvolvimento Regional reconhece a importância de uma política para as cidades que, nestas áreas mais distantes dos grandes centros, desempenham um importante papel enquanto prestadoras de serviços e centralizadoras de infraestruturas, tornando-se polos estruturantes contra o despovoamento do interior. Assim, esta abordagem estratégica atesta a importância essencial dos polos urbanos de pequena e média dimensão na sustentabilidade do desenvolvimento dos territórios de baixa densidade do interior, por articularem a relação entre o rural e o urbano e por mobilizarem investimento, conhecimento, emprego e qualidade de vida, contribuindo para a fixação de pessoas nessas áreas. Por outro, o plano para a coesão territorial propõe ainda uma Estratégia de Valorização do Interior, que se estrutura a partir da atualização do Programa de Valorização do Interior (PVI)⁴ de modo a assegurar a sua transversalidade e a concertação de valências, bem como a promoção da articulação entre os diferentes agentes no território. Este programa estrutura-se em 4 eixos distintos, que vão desde a valorização dos recursos endógenos dos territórios de baixa densidade, à cooperação transfronteiriça, à captação de investimento e fixação de pessoas, ao aumento da competitividade dos territórios. Ambas as dimensões assentam no princípio colaborativo da governança territorial, indo ao encontro da valorização do potencial de

⁴ O PVI substitui o anterior Programa Nacional para a Coesão Territorial (PNCT), e onde já se encontravam expressas preocupações específicas com os territórios de baixa densidade do interior do país (Resolução do Conselho de Ministros n.º 18/2020).

desenvolvimento endógeno dos territórios, sem, contudo, excluir os estímulos exógenos (Mota, 2019).

Neste mesmo plano, o acordo de parceria Portugal 2020 e o Programa Operacional da Região Centro (Centro 2020) perseguem objetivos semelhantes, tendo como base uma estratégia de desenvolvimento regional colaborativa e construída através da mobilização de vários agentes regionais para a redução das assimetrias que se verificam nos territórios de baixa densidade do interior, tendo sido os fundos comunitários aplicados no aumento dos níveis de produtividade, na formação e qualificação da população, na fixação de população jovem com formação superior, na industrialização do tecido económico e no reforço da coesão territorial a partir da estruturação de uma rede policêntrica de cidades de média dimensão. O programa privilegia as sub-regiões NUT III como escala de intervenção e propõe um conjunto de abordagens territoriais que procuram combater os desequilíbrios regionais, diversificar a economia, melhorar as condições de vida das populações e valorizar os recursos endógenos com capacidade de diferenciação. De entre estes objetivos, destaca-se a promoção de um desenvolvimento urbano sustentável através da valorização da estrutura urbana do território e do reforço da atratividade e competitividade dos centros de pequena e média dimensão. Tal como nos casos anteriores, os planos propostos no âmbito do Centro 2020 assentam igualmente numa lógica de governança territorial, que envolvem os decisores políticos locais e regionais, o tecido empresarial, o científico e tecnológico e os agentes institucionais, públicos e associativos. Os alvos destas medidas são os centros urbanos regionais e estruturantes (Mapa 2) e privilegiam planos de mobilidade urbana, de regeneração urbana e de integração de comunidades desfavorecidas, que tenham impactos significativos para a articulação com outros instrumentos de revitalização, para a redensificação do território e para a regeneração de áreas específicas, como os centros históricos ou as zonas ribeirinhas.

Embora as políticas e medidas patentes nos vários planos e instrumentos de coesão e desenvolvimento territorial abarquem várias dimensões estratégicas, fica clara a tendência para o reforço da posição das cidades médias e de outros centros urbanos de menor dimensão, enquanto sustentáculos das regiões em que se encontram inseridas, bem como com a sua definição de acordo com critérios mais qualitativos e não puramente estatísticos. Para lá do conjunto de programas definidos para a coesão territorial, este papel tem vindo a ser reforçado ao longo dos anos pelos sucessivos processos de descentralização de competências do Estado central para as instâncias regionais e locais, que visa uma maior aproximação e participação dos processos de tomada de decisões, uma melhor adequação das mesmas ao território e um fortalecimento da importância administrativa destes polos, com particulares consequências para os territórios de baixa densidade ou do interior. É nestas áreas, a braços com desafios sociais, demográficos, económicos e de sustentabilidade, que os conjuntos urbanos, ainda que de pequena e média

dimensão, ganham uma extensão considerável na mobilização de investimentos, recursos, pessoas e empregos, o que se traduz também no plano da cultura.

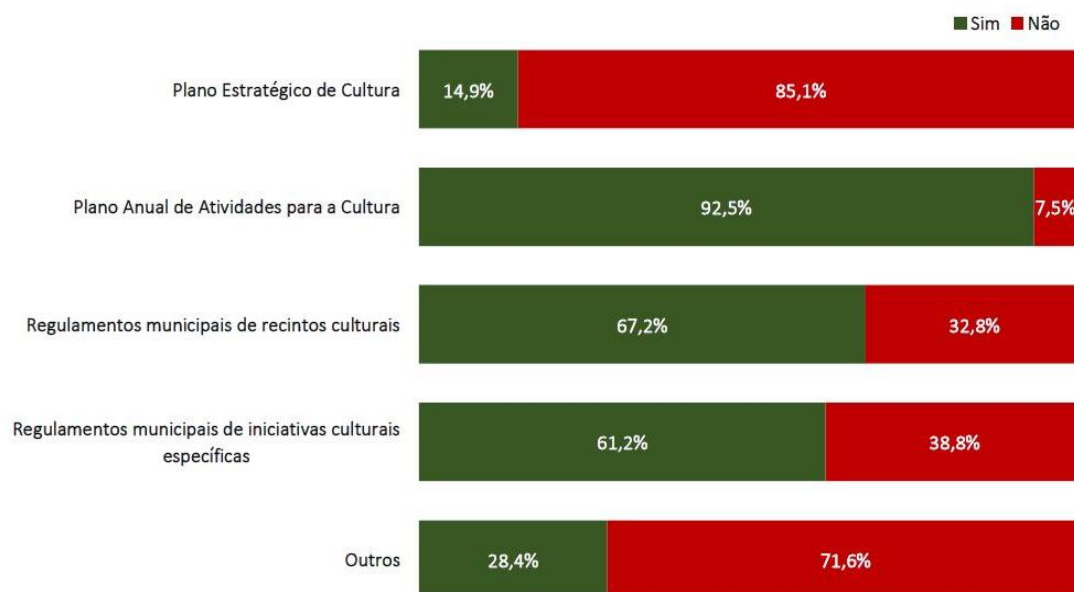


Gráfico 1. Existência de instrumentos de gestão autárquica específicos da área da cultura. (Fonte: Gama e Costa, 2020: 4).

O plano de passagem de competências na área da cultura e da educação para as CCDR's e para as autarquias locais, a par do trabalho desenvolvido por estruturas como as Direções Regionais de Cultura, são indicativos da tendência para descentralização e reforço das cidades médias também no âmbito da cultura. Porém, este reforço continua a encontrar algumas dificuldades na sua implementação, que decorrem do mesmo quadro de desinvestimento e êxodo que condiciona transversalmente o desenvolvimento nos territórios de baixa densidade: o envelhecimento populacional, os baixos níveis de qualificação, a falta de proximidade das instituições, a escassez de investimentos e a dificuldade de fixação de pessoas. Se o sector da cultura pode ser essencial para contrariar estas tendências, pode ser também ser deixado de lado pelas autarquias perante um contexto que exige frequentemente investimentos noutros sectores, como a infraestruturação ou a regeneração física de determinadas áreas. Com efeito, o facto de esta ser uma área que apenas nos últimos anos tem vindo a ganhar destaque nas estratégias de diferenciação das pequenas e médias cidades justifica uma das constatações do sumário executivo “Cultura no pós-Centro 2020” (Gama e Costa, 2020): a existência de órgãos autárquicos específicos da área da cultura ainda não é uma prática ancorada nos municípios da região Centro, onde 85,1% dos mesmos não têm um plano municipal de cultura.

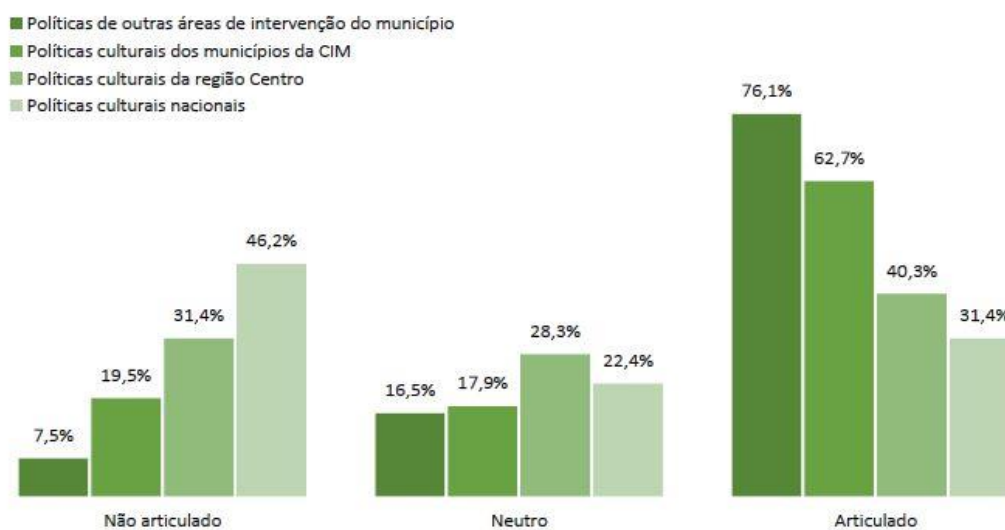


Gráfico 2. Grau de articulação das políticas culturais municipais à dimensão nacional. (Fonte: Gama e Costa, 2020: 5).

De acordo com o mesmo relatório, dedicado aos impactos do programa Centro 2020 no sector cultural, os autores identificam uma relativa escassez de infraestruturas dedicadas ao mesmo, sendo que a “maioria dos municípios tem 3 ou menos monumentos, 1 sítio, 4 imóveis de interesse público e 1 imóvel de interesse municipal” (Gama e Costa, 2020: 6). Destaca-se, porém, o elevado nível de associativismo, cuja ação se enquadra maioritariamente nos domínios das artes do espetáculo, das atividades interdisciplinares e do património cultural. Embora um dos principais desafios seja o grau de articulação das políticas municipais, regionais e nacionais (Gráfico 2), uma das oportunidades identificadas no relatório é a criação de redes colaborativas que possibilitem a definição de uma política cultural integrada e que facilitem o acesso a financiamentos para a mesma, garantindo a sua continuidade. Neste sentido, têm vindo a ser implementadas estruturas de programação e dinamização cultural em rede, entre municípios e instituições, no sentido de promover a qualificação e o desenvolvimento cultural sustentável dos territórios de baixa densidade. Neste quadro, as cidades de pequena e média dimensão procuram afirmar-se novamente como polos estruturantes das áreas em que se inserem, uma vez que é aí que se situam os principais espaços dedicados à produção e fruição cultural, tendo capacidade para mobilizar públicos e realizar iniciativas que podem contribuir para o desenvolvimento sustentável, sobretudo quando aliadas a outros sectores, como o da inovação e o do turismo.

Não obstante, verifica-se ainda em Portugal uma grande desigualdade de recursos físicos e humanos entre as áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto e as pequenas e médias cidades do interior. Nas primeiras, a dimensão favorece a concentração intensa das esferas de criação/produção e de receção/consumo, que se reforçam mútua e ciclicamente. Por sua vez, às cidades do interior e de menor dimensão faltam “limiares mínimos de oferta e de procura,

economias de escala, diversificação e especialização de mercados, bem como um universo de valores e práticas centrados na procura de consumos culturais mundanos e em estratégias auto-identitárias” (Lopes, 2000a: 85).

Paralelamente às medidas políticas tomadas no sentido do reforço dos centros médios urbanos, muitas cidades de menor dimensão têm vindo, ao longo dos anos, a procurar contrariar essa tendência de crescente invisibilidade (Ferrão, Henriques e Neves, 1994) através de, por exemplo, e como foi já referido, estratégias de cooperação económica com outras cidades, inserindo-se, assim, numa rede territorial que lhes permita contrariar a falta de recursos e de apoios. Por outro lado, perante a competição entre cidades, há uma crescente necessidade de estas redefinirem a sua imagem e criarem um sentido de identidade que, para lá de criar ou reforçar sentimentos de pertença, projete igualmente uma imagem para o exterior que torne a cidade atrativa para turistas, consumidores, profissionais qualificados, empreendedores, investidores. Para tal, as pequenas e médias cidades, tal como as de maior dimensão, empregam estratégias típicas do *marketing* territorial:

“(…) entendemos o *marketing* territorial como um instrumento estratégico cuja finalidade é, por um lado, responder de forma positiva às necessidades das pessoas que vivem num determinado território, intervindo em aspectos que melhorem a qualidade de vida e o sentimento de identidade e pertença a esse mesmo território e, por outro, melhorar a qualidade e competitividade do território, criando dinâmicas de promoção e divulgação que permitam atrair mais indivíduos e empresas para esse mesmo espaço.” (Gama e Barros, 2009/2010: 94).

Inserido nestas estratégias está também o investimento e o apoio à cultura, que, se num primeiro momento se focou sobretudo nas infraestruturas e equipamentos, foca-se hoje cada vez mais na culturalização do espaço público e da experiência urbana. Esta tendência reflete-se no esforço feito pelas cidades, maiores ou menores, no sentido da renovação ou construção de novas imagens, capazes de funcionar, por um lado, como elementos aglutinadores das comunidades e, por outro, como alavanca do crescimento e desenvolvimento económico ao projetar uma imagem favorável da cidade para fora de si mesma. Como foi já discutido acima, uma imagem coerente e consistente da cidade contribuirá para a solidificação de pertenças, práticas e sociabilidades, ao passo que a sua ilegibilidade colocará a mesma em risco de desvitalização (Lynch, 1960; Lopes, 2000a). Estas imagens podem ser, segundo Fortuna e Peixoto (2002), de duas naturezas distintas: ou são orgânicas, evoluindo passivamente ao longo do tempo, apoiadas na reprodução histórica de estereótipos; ou são induzidas, formadas e recriadas sob a influência de estratégias de promoção, de requalificação e revitalização dos espaços, da organização de eventos culturais e de alterações nas paisagens físicas urbanas. De qualquer das maneiras, sejam induzidas ou orgânicas, as imagens que são produzidas e reproduzidas pela cidade não são únicas nem estanques. Na

medida em que traduzem modos de ver, podem ser reais ou imaginadas, individuais ou coletivas, causadoras de disrupção ou de consenso.

“É esta pluralidade de imagens que, no limite, ao originar práticas e representações sempre desigualmente partilhadas por um grupo social, acaba por estipular os contornos da identidade de um objecto, sendo que umas, por serem mais duradouras ou mediáticas, se revelam mais operantes e outras, mais fugazes ou menos abrangentes, não são tão perceptíveis enquanto referências identitárias.” (Fortuna e Peixoto, 2002:18).

A questão das identidades culturais urbanas encontra-se, no entanto, num cruzamento paradoxal (A. F. Costa, 2002) entre tendências globalizantes e, simultaneamente, de diferenciação. Muitas vezes, as identidades das cidades e as imagens a elas associadas tendem a ser redutoras e baseadas em estereótipos (Fortuna e Peixoto, 2002) que, criados a partir de uma característica identitária da cidade, são reproduzidos ao longo do tempo e que, embora funcionem como um referencial importante, tendem a ser redutores e simplificadores da complexidade da realidade urbana. As cidades pequenas e médias portuguesas são muitas vezes colocadas dentro de imaginários coletivos que reforçam esses traços, acabando frequentemente por criar uma ideia de identidade única da cidade e por reduzir as possibilidades e multiplicidades das relações de pertença que cada indivíduo mantém com o espaço urbano.

Estas conceções tendem a surgir e a manifestar-se no contexto de ações públicas que visam a mobilização de uma identidade coletiva, mas também de uma identificação para o exterior. Ao pensarmos, por exemplo, na “Cidade do Conhecimento” ou na “Cidade dos Estudantes”, pensamos quase automaticamente em Coimbra; ao pensarmos na “Cidade Berço” pensamos em Guimarães; ao pensarmos na “Cidade Jardim”, pensamos em Viseu; e assim acontece com muitas outras cidades portuguesas de média dimensão. Embora aqueles não sejam os únicos elementos que as caracterizam, são os que, assentes em características históricas reproduzidas ao longo do tempo, as tornam mais facilmente identificáveis ao olhar exterior. Estes processos de identificação e de construção da imagem de uma cidade ocorrem ao mesmo tempo que os novos contextos urbanos e as forças da globalização alargam e potenciam as interconexões, os sincretismos e a multiplicidade de pertenças (A. F. Costa, 2002).

Efetivamente, a difusão de referências culturais e a transformação dos estilos de vida, correlatos dos processos de globalização e do imediatismo das comunicações, aceleram os mecanismos de transformação das paisagens urbanas no aspeto material, mas também no plano simbólico e representacional (Fortuna e Peixoto, 2002). Essa transformação identitária não dispensa, porém, os referentes culturais e históricos que marcam e estruturam a imagem da cidade ao longo do tempo. Como referem Fortuna e Peixoto, é um processo que “passa, no fundo, por revelar os elementos que, na sua história secular, vão sendo valorizados e desvalorizados,

esquecidos ou notabilizados, no plano simbólico em que as cidades se representam e são representadas” (Fortuna e Peixoto, 2002: 19).

A propósito dos processos de renovação das imagens e dos modos de relação com os espaços da cidade, Fortuna introduz o conceito de *destradicionalização*, caracterizando-o como “um processo social pelo qual as cidades e as sociedades se modernizam, ao sujeitar valores, significados e ações a uma nova lógica interpretativa e de intervenção” (Fortuna, 1997: 3). A construção da imagem das cidades e a modelação das relações individuais com o espaço são sempre resultado de processos de recomposição em que ganham cada vez mais fôlego, em detrimento de critérios funcionais e quantitativos, qualidades estéticas e simbólicas. Claro que as cidades são compostas por arranjos sociais variados e distintos, pela sua economia, pela sua política e pelo seu passado – e todos estes elementos contribuem para a formulação ou reinvenção da identidade da cidade. No entanto, há uma cada vez maior inclinação para o uso de práticas culturais e artísticas, em especial as que entram em diálogo com os espaços urbanos, históricos ou não, e os recodificam, alterando os seus usos, mesmo que de forma efémera, e moldando a relação dos indivíduos com os mesmos.

De um modo geral, a dinâmica observável nas pequenas e médias cidades portuguesas, notória ao longo das últimas décadas, no sentido da redefinição e reinvenção das suas imagens e identidades tem vindo a contrariar certos pressupostos de tradicionalismo e de inércia económica, social e cultural a que estes centros urbanos de menor dimensão estão muitas vezes associados. Em grande parte dessas cidades, é possível encontrar um forte ancoramento ao seu passado histórico – uma figura ou um acontecimento –, que é muitas vezes usado como fator mobilizador de uma identidade e pertença comuns. Os processos de revitalização ou reinvenção das imagens destas cidades podem, no entanto, seguir tendências mais tradicionalistas, com grande enfoque no património, nos elementos tipicamente locais ou regionais, ou podem arriscar caminhos de maior inovação e experimentação no sentido de *destradicionalizar* imagens e processos de identificação com os espaços.

Tal inclinação para uma hibridização do espaço entre o tradicional e o experimental enquadra-se numa tendência para a valorização do potencial simbólico dos espaços urbanos e da importância de elementos mais qualitativos (simbólicos, estéticos, sensoriais) na definição dos mesmos. No entanto, esta instrumentalização dos espaços, envolvida na crescente importância de uma economia simbólica, falha, em muitos casos, na consideração e exploração de processos endógenos de identificação dos indivíduos com aqueles (Duxbury e Murray, 2010). De uma forma geral, a economia simbólica é definida por três características essenciais: é urbana; é baseada na produção de símbolos como bens de consumo; e, por fim, é baseada na produção, de forma consciente, dos espaços tanto como objetos como símbolos de cidade e de cultura (Zukin, 1995). Nesta perspetiva, a cultura funciona como fator de diferenciação, acabando por inverter o seu

significado histórico: se antes era um decorrer da riqueza material, passa agora a ser um meio de produção da mesma. Assim, no contexto urbano, aplicável tanto aos grandes como aos polos de menor dimensão, o investimento na economia simbólica justifica-se por uma série de pressupostos, como a ideia de que a cultura atrai investimentos e torna a cidade um campo de inovação através do reforço do carácter de unicidade e identidade do espaço urbano.

Esta ideia de unicidade é, no entanto, frequentemente associada a uma noção de urbanidade e de experiência urbana cosmopolita, ou seja, à criação de uma ambiência urbana que gere condições de abertura, de inclusão, de experimentação. Neste sentido, é possível afirmar, até certo ponto, que as pequenas e médias cidades tendem a espelhar ambientes e experiências urbanas típicas dos grandes centros, em modo de se constituírem como uma alternativa aos mesmos. No entanto, em grande parte destas cidades de menor dimensão o património histórico e a própria antiguidade e memória da cidade jogam papéis impossíveis de ignorar na construção de novas sensibilidades, identidades e imaginários. Espaços e tradições religiosos ou populares são elementos sensíveis que revelam identidades profundamente enraizadas e tipicamente associadas a determinada cidade. No entanto, o esforço de *destraditionalizar* estas práticas e estes lugares não implica o seu desaparecimento ou substituição por uma nova forma de vivência urbana e de experiência e convivência dentro da esfera pública urbana. Implica, sim, a sua tradução e adaptação às novas formas e necessidades sociais urbanas (Tonnelat, 2010). Estas novas formas, moldadas por processos e tendências globalizantes que diversificam estilos de vida, modos de adesão à esfera pública e de vivência da cidade podem, eventualmente, levar à diluição de identidades locais, mas também podem levar ao seu reforço, ao contribuir para a diversificação dos modos de relação do indivíduo com a cidade (Fortuna, 1997).

Embora os novos tipos de sociabilidades e a diversificação dos referentes culturais possam contribuir para uma experiência urbana mais eclética e cosmopolita, nos centros urbanos de dimensão mais reduzida a vivência do espaço e os modos de relação com o mesmo são necessariamente diferentes dos que se encontram nas grandes cidades. A pequena escala permite redes de relacionamento mais próximas e informais entre os indivíduos e entre estes e os espaços. Desse modo, as redes de comunicação tornam-se mais ágeis e flexíveis, densificando os contactos entre agentes culturais, decisores políticos e habitantes (Lopes, 2000a). No entanto, esta é uma característica ambivalente. Se, por um lado, a pequena dimensão facilita o interconhecimento e a construção de redes de colaboração que permitam a construção de uma identidade e de um imaginário urbanos coesos, pode, por outro, dar azo a conflitos de difícil resolução por parte daqueles indivíduos ou instituições que não se revêm nos projetos de intervenção na paisagem urbana, seja por ideologia ou por protagonismo. Da mesma forma, é nestas pequenas e médias cidades que, frequentemente por debilidade da sociedade civil, a forte intervenção do poder autárquico local pode criar vantagens no sentido de uma maior proximidade e entendimento entre

partes, como pode cair no risco de criar redes clientelares internas, que acabam por impor um gosto particular. Se estas questões existem em qualquer espaço urbano, elas tornam-se mais visíveis nos de menor dimensão, onde os apoios e recursos são mais limitados, mas também onde pode persistir um imaginário específico da cidade que se opõe a iniciativas de intervenção urbana mais experimentais e inovadoras. Ainda assim, o investimento cultural que se tem vindo a sentir nestas cidades (Fortuna e Abreu, 2001) tem vindo a modificar profundamente a sua paisagem cultural, promovendo e contribuindo para a formação e fixação de uma massa crítica, essencial para a sustentabilidade cultural.

Este investimento, como foi referido, assenta na premissa de que, face ao retraimento da esfera pública, à massificação dos consumos e diminuição da intervenção estatal, as práticas culturais podem ajudar a garantir a redinamização do espaço público (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999), constituindo-se como um importante elemento de adesão à esfera pública e ao espaço urbano. Para as cidades de menor dimensão, a estruturação de um campo cultural ativo pode ser um elemento decisivo numa estratégia de desenvolvimento que não englobe apenas uma visão endógena e para que não se diluam as suas presenças num quadro de forte competição interurbana. O grande desafio para estes pequenos meios reside, assim, num equilíbrio entre referenciais históricos e patrimoniais e práticas menos experimentadas, num diálogo entre tradição e modernidade que não recorra a leituras essencialistas da cidade e da sua história. Este equilíbrio requer tato, em particular no que toca à aproximação de práticas de vanguarda de um público menos sensibilizado para as mesmas. Deste modo, para lá da matriz definida como local, a diversificação de formas e géneros culturais e artísticos, em contacto recorrente e contextualizado com os públicos, poderá funcionar como uma forma de descodificar espaços e de abrir o espaço público a novas de formas interpretação, identificação e pertença por parte dos indivíduos.

2.1.2. O Lugar Cultural dos Pequenos e Médios Centros Urbanos

Apesar do muito que se tem estudado e escrito ao longo das últimas décadas sobre cidades criativas, e ainda mais sobre o papel de relevo que a cultura desempenha no desenvolvimento socioeconómico das cidades, tem-se dado pouco espaço à compreensão da real complexidade cultural, social e morfológica das pequenas e médias cidades (van Heur, 2010a; Chen *et al*, 2018). Ao analisar-se, ainda que genericamente, a produção académica feita sobre esta temática, torna-se evidente que há uma marginalização das contribuições dos centros urbanos de menor dimensão.

Para lá do já referido domínio do imaginário metropolitano sobre as políticas culturais e urbanísticas das pequenas e médias cidades, há um viés geográfico no que toca aos estudos sobre dinâmicas culturais urbanas (van Heur, 2010a) que dá predominância, por um lado, aos estudos sobre grandes metrópoles e, por outro, à produção anglo-saxónica (Gibson e Klocker, 2004). Apesar de haver, em conjunto com estudos relativos às grandes metrópoles, outros focados em cidades de menor dimensão – como Wollongong, na Austrália (Waite e Gibson, 2009), Kamloops, no Canadá (Garrett-Petts, 2005) ou Glasgow, na Escócia (Evans e Barton, 2015) – verifica-se ainda uma certa marginalização das dinâmicas culturais das pequenas e médias cidades e do seu papel nos vários circuitos culturais.

A conceptualização das pequenas e médias cidades encontra-se, assim, muito dependente da teoria das grandes cidades, por oposição às quais são definidas: privilegiam a escala humana, a proximidade e a relação com aspetos tradicionais, históricos e patrimoniais, por oposição à visão de uma metrópole moderna e acelerada, onde o tempo e as relações sociais de interconhecimento e proximidade escasseiam. Esta oposição não é, como asseguram Bell e Jayne (2006: 13), necessariamente anti-urbana, podendo, ainda assim, assumir um carácter anti-metropolitano. Com efeito, a oposição dentro da qual são definidos os centros urbanos de menor dimensão parece deixá-los apenas com duas escolhas para o seu desenvolvimento e para a sua promoção externa: ou a cópia dos formatos de desenvolvimento territorial e socioeconómico das grandes cidades ou a diferenciação dos mesmos (Bell e Jayne, 2006: 12). Esta dicotomia aponta para uma redução simplista da complexidade real das pequenas e médias cidades que, perante reconfigurações económicas e sociais, que acontecem também à pequena escala, lutam por uma definição que leve em conta questões como o equilíbrio entre o êxodo demográfico e fluxos de novos habitantes, a resistência a uma regeneração urbana puramente estética e comercial, a relação reflexiva entre planeamento urbano e cultural e comunidade, a promoção das múltiplas facetas e valências da cidade, o estabelecimento de redes económicas de cooperação para o desenvolvimento, ou a promoção do envolvimento da comunidade em projetos comuns e novas formas de governança.

No campo cultural, esta oposição entre grandes cidades e polos urbanos de menor dimensão faz-se sentir de forma particular:

“(…) if not by definition, then certainly by default, ‘culture’ is associated with big city life: big cities are commonly equated with ‘big culture’; small cities with something less” (Garrett-Petts e Dubinsky, 2005: 1).

No contexto português, à semelhança do que se pode verificar na maioria dos países ocidentais (Lorenzen, Scott e Vang, 2008), o sector cultural tem vindo a assumir um papel central na reconfiguração dos espaços urbanos e na organização das sociabilidades que neles ocorrem.

Assiste-se a uma culturalização inédita, presente tanto em discursos, como em iniciativas, sejam elas políticas, económicas ou simbólicas (Conde, 1996). Esta é uma realidade que abrange não só as grandes cidades de Lisboa e do Porto, mas que também se estende às pequenas e médias cidades, embora com algumas especificidades. Nestas últimas, o poder autárquico local afigura-se como decisivo, uma vez que são os municípios que mais investem direta e indiretamente no financiamento, gestão e promoção da atividade cultural, ultrapassando, inclusivamente, o investimento assegurado pelo Estado central (Neves, 2000; Garcia et al., 2014; Silva, Babo e Guerra, 2015: 106). Este investimento ocorre apesar de um contexto de constrangimentos financeiros, técnicos e humanos que muitas autarquias de menor dimensão enfrentam, o que limita em grande medida as suas possibilidades de intervenção em esferas culturais relativamente especializadas ou a sua participação em redes culturais organizadas a um nível nacional e internacional (Fortuna *et al.*, 2003: 67). Ainda assim, o investimento cultural ao nível local, que passou por várias fases e momentos, desde o investimento nas infraestruturas e equipamentos até à capacitação e fixação de públicos, atesta a importância ganha pelo sector cultural na legitimação de poderes públicos, ao ser articulado com outros campos de intervenção política, como a economia ou a ação social (Silva, 2007). Pesem embora assimetrias no que respeita à distribuição demográfica e de recursos culturais, as cidades pequenas e médias portuguesas têm vindo a moldar a sua imagem em torno da cultura (Fortuna e Abreu, 2001), fazendo dos processos de culturalização, que adiante abordaremos, parte integrante dos seus planos de intervenção e desenvolvimento territorial.

Enquanto cidades intermédias, ou intermediárias, (Ferrão, Henriques e Neves, 1994; Seixas, 2011), as pequenas e médias cidades ocupam uma posição crucial para a estruturação e dinamização do território, agindo como ponto de encontro entre uma cultura local e uma global. Assim, são meios propícios tanto à tradução local de tendências globais, quanto à globalização de referentes culturais locais, constituindo-se igualmente como entreposto entre uma cultura urbana e um mundo ainda muito marcado por antecedentes rurais. Ao posicionarem-se desta forma, e perante um contexto de competição interurbana, estes centros urbanos de menor dimensão apropriam-se de um discurso que é, por um lado, vernacular e próprio e, por outro, de valores de dimensão mais cosmopolita e globalizada. Deste modo, estas cidades inserem-se frequentemente em circuitos nacionais ou internacionais que celebram, por um lado, aspetos típicos da sua cultura local, e que, paralelamente, demonstram o seu carácter pluralista e aceitador de outras realidades⁵. São exemplos as integrações destas cidades em círculos de celebração da gastronomia ou do

⁵ Por exemplo, a definição da cidade de Viseu como Capital Nacional da Gastronomia, no ano de 2019, e como Cidade Europeia do Folclore, em 2018.

folclore, de mostras de fazeres tradicionais, mas também de descentralização de práticas culturais e artísticas mais cosmopolitas⁶.

Por outro lado, estas cidades embarcam igualmente em tendências que, de uma forma ou de outra, crescentemente caracterizam e regulam as formas segundo as quais as cidades, maiores e menores, se organizam espacial e socialmente. Uma dessas tendências é a da chamada “Smart City”, ou Cidade Inteligente. Embora as definições acerca do que é uma cidade inteligente ainda não estejam propriamente fixas (Caragliu, del Bo e Nijkamp, 2011), até pelos diferentes eixos em que se estrutura (desde a economia, ao ambiente, à mobilidade urbana e aos processos de governança), trata-se, brevemente, de um rótulo que se procura associar a cidades que, tendo como objetivo uma maior sustentabilidade urbana e qualidade de vida, investem no uso das tecnologias de informação e comunicação para promover um ambiente urbano mais sustentável do ponto de vista dos serviços, infraestruturas e mobilidades, mas também mais relacional, sendo a exploração do espaço e a relação entre este e os indivíduos cada vez mais mediada pelo uso das novas tecnologias⁷. Outra tendência que estas cidades tentam incorporar é a da “Green City”, ou cidade sustentável, formato no qual existe uma adoção consciente do objetivo comum de diminuir o impacto ambiental da cidade como um todo, conseguido através da adoção de modelos de governança que incluam o município, o sector privado e os cidadãos⁸.

De um modo geral, e de forma mais ou menos integrada, os municípios portugueses têm vindo a incorporar estas preocupações nos seus planos estratégicos. Pela sua dimensão, que propicia uma maior concentração e uma proximidade das relações entre os diferentes agentes, as pequenas e médias cidades portuguesas poderão ter maior facilidade na implementação destas estratégias.

Do mesmo modo, estas cidades têm vindo a incorporar estratégias de culturalização⁹ nos modos como são geridas, organizadas e vividas. Apesar da escassez de literatura dedicada a esta temática, é possível constatar que o já referido investimento autárquico em práticas de cultura nas pequenas e médias cidades caracteriza-se, por um lado, por uma aposta na melhoria, gestão e programação das infraestruturas e equipamentos de responsabilidade municipal e, por outro, pelo apoio direto ou indireto a uma lógica de criação e produção que é externa aos poderes políticos

⁶ Por exemplo, a cidade da Guarda recebe, desde 2016, o Simpósio Internacional de Arte Moderna.

⁷ São exemplos o uso de aplicações móveis para navegar na cidade, a exploração digital de monumentos históricos ou mesmo a existência de redes públicas de Internet.

⁸ Ações incluem frequentemente o redesenho do plano urbanístico para garantir maior eficiência de recursos, o uso crescente de energias renováveis, a criação de hortas comunitárias, a recuperação e construção de edifícios energeticamente eficientes, a transformação dos centros em zonas pedonais, entre outras.

⁹ No próximo Capítulo, discute-se o conceito de culturalização, que é central nesta tese, de forma detalhada. De forma sintética, ele procura dar conta da importância central que a cultura vem ocupando na modelação das cidades e da vida urbana, quer como instrumento e recurso estratégico de políticas locais e dinâmicas económicas, quer como referente dos modos de viver e valorizar a cidade por parte de residentes, visitantes, turistas.

locais (Silva *et al.*, 1998). A este respeito, são notórias dificuldades na definição de estratégias de estímulo e apoio às atividades de criação e produção artísticas e culturais localmente estabelecidas (Fortuna *et al.*, 2003: 68; Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999). Face a esta realidade, é comum a inserção das mesmas em redes de coprodução, que acabam por inscrever as cidades em circuitos de programação em rede que concorrem tanto para o dinamismo da cidade em si, como para a sustentabilidade cultural do território em que a mesma se insere¹⁰, bem como para a democratização da oferta cultural. As cidades com maior dinamismo cultural irão ocupar posições que definem o próprio desenho da rede, ao passo que as cidades com menos recursos culturais procurarão uma participação estável nessa mesma rede com o intuito de beneficiar a sua posição (Fortuna *et al.*, 2003: 68). Segundo Fortuna *et al.* (2003: 68-69), a inscrição das cidades nestes circuitos de programação cultural em rede decorre, por um lado, da vitalidade das esferas culturais locais e dos agentes e instituições que mantêm uma atividade regular nas cidades; por outro, da expansão das atividades ligadas aos sectores da cultura e das indústrias culturais; e ainda por outro, da adoção e adaptação de modelos de organização cultural divulgados internacionalmente. Este tipo de organização em rede, seja entre estruturas e agentes culturais, seja entre municípios, possibilita o acesso de cidades de menor dimensão a vários circuitos culturais, desde os mais massificados aos mais restritos e especializados, contribuindo para a manutenção da sua relevância na rede urbana, bem como para a promoção de uma identidade cultural regional comum. Através de um aproveitamento mais eficiente dos equipamentos culturais municipais e da atracção e capacitação de públicos, a programação em rede pode promover a implementação de uma programação mais permanente, que poderá ter efeitos positivos nas dinâmicas associativas locais, bem como na economia urbana, esbatendo os efeitos do declínio populacional (Rebelo, Correia e Cristóvão, 2007).

Apesar de tudo, a programação em rede implica a pré-existência de uma malha consistente de agentes (municipais, culturais, associativos) que tenham capacidade de sustentar o funcionamento da mesma. A debilidade da iniciativa privada e do envolvimento de grande parte das instituições públicas, locais ou nacionais, tanto do lado da participação da esfera pública, como do lado do mercado cultural, fazem da atuação do poder autárquico uma variável decisiva na dinamização da esfera cultural pública das pequenas e médias cidades (Silva *et al.*, 1998; Silva, 2002: 85, Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999: 95-103; Gomes, Lourenço e Martinho, 2006:

¹⁰ Em Portugal, são exemplos de circuitos de coprogramação e coprodução a Rede Cultural Viseu Dão Lafões (que une as estruturas da Acert - Tondela, Teatro do Montemuro – Castro Daire, Teatro Viriato - Viseu, Cine Clube de Viseu, Binaural/Nodar – Vouzela), a Rede 5 Sentidos (que une as estruturas do Centro Cultural Vila Flor – Guimarães, o Teatro Viriato – Viseu, o Maria Matos Teatro Municipal – Lisboa, o Teatro Municipal da Guarda e o Teatro Virgínia – Torres Novas), a Artéria (que une os municípios de Belmonte, Coimbra, Figueira da Foz, Guarda, Ourém, Tábua, Viseu e Fundão), e o Projecto 5 Municípios, 5 Culturas, 5 Sentidos (que articula os municípios de Idanha-a-Nova, Óbidos, Águeda, São Pedro do Sul e Lousã).

32). Não obstante o papel central (não só enquanto facilitador, mas também enquanto ator cultural) dos municípios, particularmente visível nos centros urbanos de menor dimensão, verifica-se uma ampliação e diversificação dos atores sociais e dos lugares a partir dos quais a cultura é produzida e consumida (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999: 86).

Assiste-se, assim, a uma multiplicação dos atores culturais pertencentes a um terceiro sector, que se distancia quer da lógica estatal, quer da lógica do mercado, e que é composto sobretudo por associações, cooperativas e fundações. O trabalho destas estruturas define-se, geralmente, pela pequena escala, pela proximidade e pela combinação de funções (criação, mediação, divulgação produção, fruição e consumo), funcionando normalmente ou fora do mercado, ou em mercado assistido (recorrendo a fundos de financiamento ou a formas de mecenato). Este terceiro sector cultural integra a essência das dinâmicas e tensões do panorama cultural destas cidades, que se tece entre o poder autárquico, por um lado, a autoridade do Estado central, por outro, e as lógicas da ação associativa (Silva, 2002: 85). Sendo a relação deste sector com o Estado central uma relação distanciada, a sua relação com o poder político local é estabelecida sobre um plano de tensões e disputas, que se tornam tanto mais visíveis à pequena e média escala. Segundo Silva (2002), estas disputas dividem-se em critérios de empenhamento (até que ponto a cultura constitui uma área de real investimento autárquico), de finalidade (aposta na cultura como ferramenta de legitimidade política ou aposta no desenvolvimento do sector cultural), de qualidade (opção por efeitos de retorno, projeção de imagem, formação de públicos, e outros) e, por fim, da relação com atores culturais, individuais ou coletivos. Esta pauta-se por um jogo de equilíbrios entre apoio e aproveitamento, entre colaboração e concorrência, entre parceria e tutela, entre interesse e distância (Silva, 2002: 84). A forma como estes equilíbrios são geridos é variável, de acordo com cada caso particular. Ainda assim, é possível afirmar que, de uma forma geral e referindo-nos à realidade cultural das pequenas e médias cidades portuguesas, as Câmaras Municipais ocupam um lugar incontornável (Gomes, Lourenço e Martinho, 2006: 32), sendo responsáveis por alguns equipamentos, que gerem de forma direta ou indireta, mantendo agendas mensais ou anuais, onde se responsabilizam por programas de animação concelhia. No diálogo com o terceiro sector da cultura, este é normalmente pautado por uma sustentação financeira, logística ou técnica das associações e dos agentes culturais independentes que operam nas cidades (Silva, 2002: 82-83).

No entanto, a centralidade do apoio camarário, quer ao nível de financiamentos, quer ao dos apoios logísticos e técnicos, a par do seu protagonismo enquanto agente de criação e produção cultural local e regional, não deixa de ter os seus riscos. Um deles é, por um lado, a criação de redes clientelares, devido ao favorecimento tendencioso de certos agentes em detrimento de outros e, por outro, aquilo que Silva e Santos (2010: 20) identificam como a “municipalização da cultura”, que decorre da concentração, nos órgãos de poder locais, das responsabilidades culturais

ao nível programático, de produção, de mediação e de distribuição da oferta cultural. Por outro lado, esta responsabilidade pela prestação de um serviço transversal a toda a comunidade, que depende da criação de consensos e que está associada a uma necessidade de garantir o reconhecimento e a legitimidade da utilidade municipal neste campo, acaba inevitavelmente por constringer a iniciativa artística que possa desafiar esses mesmos consensos:

“[Há uma] Posição de divergência, de problematização, que casa mal com o consenso que vem estruturando a cena cultural local e o seu discurso de representação e abrangência.” (Silva e Santos, 2010: 24-25).

Neste sentido, parece que, ao passo que as instituições municipais, enquanto produtoras e distribuidoras de bens culturais, procuram uma ação mais compreensiva e transversal, o terceiro sector cultural dá, em casos específicos, prioridade à criação estética e à experimentação artística. Importa igualmente referir que, embora algumas instituições deste terceiro sector privilegiem o experimentalismo, é também ele que frequentemente promove as expressões mais vernaculares e tradicionais.

Um outro aspeto importante relativo às dinâmicas culturais nas pequenas e médias cidades é a centralidade das atividades de mediação na oferta cultural, por contraponto às atividades de criação (Silva e Santos, 2010; Seixas, 2011). De acordo com Martinho (2011: 9-10), a mediação cultural engloba uma série de ações que visam fazer aceder segmentos de públicos ao universo artístico, de modo a que este seja compreendido e apropriado pelos primeiros. Segundo a autora, é uma atividade que articula os níveis das políticas e programas artísticos e educativos com o das instituições que mantêm um programa cultural consciente da importância deste tipo de atividades para captar e fidelizar públicos. Embora se verifiquem dinâmicas nos círculos de criação e produção, sobretudo no campo das práticas artísticas mais experimentais ou marginais, as atividades de mediação cultural têm uma forte presença nestas cidades (Costa, 2018), onde se sente ainda uma necessidade de aproximar públicos de certas formas e práticas artísticas, bem como de criar ou reforçar hábitos de consumo exo-domiciliares (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998/1999). Sob este prisma, as práticas de mediação cultural, fortemente presentes no contexto dos polos urbanos de menor dimensão, podem concorrer para os processos de democratização cultural, ao promoverem e alargarem a acessibilidade de bens culturais e artísticos, ao melhorarem as condições de usufruto desses bens e ao suscitar contextos de aproximação recíproca (Santos e Silva, 2002: 28). Neste sentido, ao equacionarmos a democratização do acesso à cultura também a partir da qualificação e valorização dos espaços públicos, dado o peso das associações civis e do poder municipal na estruturação da oferta e consumo culturais, torna-se visível a relação recíproca entre a esfera cultural e a pública.

Neste quadro, tona-se aparente que a definição das pequenas e médias cidades não é construída por oposição, mas sim por relações de complementaridade. Confrontadas com contextos de perda demográfica, de desinvestimento industrial e, conseqüentemente, de relevância na rede urbana, a cultura torna-se, para estas cidades, uma ferramenta preciosa para a afirmação e valorização da sua identidade, para a coesão da comunidade e para a atracção e fixação de capital humano e económico (Silva et al., 2018). Os esforços sucessivos de descentralização de competências no âmbito da cultura (e não só) do Estado central para o local, que são eles próprios questionáveis, levaram a uma reconfiguração daquele que é o papel e o lugar cultural das cidades médias. A (re)invenção do seu imaginário passa cada vez mais por um equilíbrio entre dinâmicas locais e globais, entre imagens orgânicas e induzidas, entre um pendor cosmopolita e uma conservação dos seus traços endógenos, e a sua ação neste campo estrutura-se cada vez mais pelo trabalho em rede, em paralelo à afirmação da sua unicidade.

Com efeito, relativamente a este último aspeto, é importante referir que a economia cultural das pequenas e médias cidades assenta em grande parte na procura de nichos de mercado que procuram a exclusividade e a unicidade do património local e regional, natural ou construído (Ferreira, 2013; Lorenzen, Scott e Vang, 2008). Dentro desta economia, insere-se a modalidade do turismo criativo (Duxbury e Richards, 2019). Ancorado na economia experiencial (Pine e Gilmore, 1999), o turismo criativo oferece aos participantes a oportunidade para desenvolverem a sua criatividade através da participação ativa em atividades de criação, normalmente relacionadas com produtos ou modos de fazer específicos da zona em que as atividades são desenvolvidas (Richards e Raymond, 2000). O facto de muitas cidades de pequena e média dimensão começarem a investir neste tipo de turismo, que se apoia nos recursos endógenos, concorre para o reforço do argumento de que estas cidades procuram um equilíbrio entre a valorização e conservação do seu património único e a globalização e modernização desses mesmos referentes.

Assim, estes centros urbanos assumem-se verdadeiramente como cidades “intermédias” (Ferrão, Henriques e Neves, 1994) também no campo da cultura. Por um lado, a sua inserção em redes colaborativas de programação, criação e produção artística, de valorização patrimonial e de aproveitamento turístico reverte o isolamento associado à interioridade e contrariedades de teor mais quantitativo (número de habitantes, área de influência, acessibilidade, entre outros). Esta estruturação em rede incorpora ainda preocupações com a descentralização da cultura num território onde a sua oferta e diversidade de propostas são mais escassas. Por outro lado, a afirmação destas cidades enquanto polos de criação, produção e consumo cultural pode contribuir para a sustentabilidade cultural do território em que se inserem, na medida em que estruturam os circuitos da criação e do consumo e em que contribuem para a emergência de novos cenários

territoriais, que vão para lá da dicotomia rural/urbano e que se estabelecem também através da cultura.

Deste modo, as pequenas e médias cidades encontram o seu lugar cultural em diferentes esferas, que complexificam a sua leitura: atuam como ferramentas para a descentralização cultural, como polos de estruturação e de sustentabilidade do tecido cultural, social e económico a um nível regional, mas também mantendo uma vida cultural própria, que ora pende para a preservação do vernáculo, ora para a criação de um ambiente cosmopolita, ora para um equilíbrio entre os dois. Esta vida cultural própria, que depende, frequentemente, de posicionamentos e objetivos políticos ou económicos específicos, é determinante na criação ou reinterpretação de um imaginário da cidade, na formação de uma identidade coletiva e na organização do espaço público, bem como na reestruturação de relações de centralidade e marginalidade. Não obstante, constata-se a existência de territórios diferentes para as artes e para a cultura em Portugal.

2.2. Territórios Assimétricos

Num estudo sobre criatividade cultural no território português, Fernandes e Gama (2012) concluem que “[à] medida que os índices de tecnologia são menos representativos, observa-se uma associação direta a sub-regiões com níveis de desenvolvimento mais baixos, como os casos da Serra da Estrela, Pinhal Interior Norte e Sul, Alto Trás-os-Montes, Beira Interior Norte, entre outros, sub-regiões localizadas no Interior do continente português” (Fernandes e Gama, 2012: 5). O estudo foi elaborado segundo o índice de criatividade proposto por Florida (2005), assente nos fatores de tolerância, talento e tecnologia. Embora as contradições do modelo da cidade criativa tenham sido já bem exploradas por vários autores (Pratt, 2011; Peck, 2005; McCann, 2007; Ferreira, 2010), o foco colocado em dimensões como a densidade ou a diversidade reforça as desvantagens competitivas das cidades de menor dimensão, sendo particularmente visível nos territórios de baixa densidade ou do interior de Portugal (Silva *et al.*, 1998). Com a aprovação do Decreto-Lei 50/2018 de 16 de agosto¹¹, avança-se num novo processo de descentralização das competências do Estado central para as autarquias, que é complementado pelos programas de fomento e pelas políticas de coesão territorial já aqui tratadas. No âmbito da cultura, para lá do planeamento e gestão dos equipamentos culturais municipais e do património municipal, da proposta de classificação, manutenção e recuperação de imóveis de interesse municipal, do apoio

¹¹O Decreto-Lei está disponível para consulta em: <https://dre.pt/pesquisa/-/search/116068877/details/maximized>.

a projetos de agentes culturais não profissionais e de atividades culturais de interesse municipal, entre outras¹², juntam-se agora as competências de gerir, valorizar e conservar património cultural de âmbito local, bem como os museus que não sejam nacionais, de executar o controlo prévio e fiscalizar espetáculos e, por fim, de recrutar e gerir os trabalhadores afetos a estas áreas.

Não se pretendendo aqui uma discussão acerca dos moldes em que o processo de descentralização se processa atualmente, serve este exemplo de mote para discutir as assimetrias territoriais no sector cultural. Com efeito, é possível identificar na atual política de descentralização cultural algumas contradições, que condicionam a forma como esta se lê no território. Entre essas contradições estão a falta de correspondência entre a transferência de competências para as autarquias locais e o aumento de recursos financeiros, bem como a inconsistência das políticas de investimento e de desenvolvimento cultural dos territórios de baixa densidade. A título de exemplo, os resultados dos grupos de discussão entre decisores políticos e agentes do sector cultural, patentes no relatório de Gama e Costa (2020: 15-16), referente à cultura na Região Centro no rescaldo do programa Centro 2020, demonstram que, em relação às políticas nacionais para a cultura desde 2015, estas têm vindo a menosprezar a importância da planificação estratégica da cultura e a secundarizar a sua escala municipal, não perceberam a importância da cultura no combate à desertificação, nem promoveram uma articulação entre CIM's e municípios. Por sua vez, em relação ao programa Centro 2020 e à sua aplicação ao campo da cultura, os respondentes acreditam que o mesmo promoveu insuficientemente a ligação da cultura aos territórios e eliminou práticas positivas de anteriores Programas Operacionais Regionais, desvalorizou a articulação entre associações, ensino, empresas e mecenato, e funcionou de forma avulsa e em função da sensibilidade dos decisores políticos. Assim, embora se registem alguns impactos positivos, como o reforço do trabalho colaborativo e em rede e o apoio à criação de produtos culturais e criativos distintivos, ficam patentes as insuficiências das políticas e programas definidos para o desenvolvimento cultural do interior.

Pese embora a existência de projetos e iniciativas que contribuem para o atenuar destas assimetrias, elas continuam a encontrar-se nas condições para a criação, produção e fruição cultural entre as cidades do litoral e as do interior. A falta de uma política transversal para uma descentralização efetiva no campo da cultura leva a que criadores e profissionais desta área se concentrem nos grandes centros urbanos, onde encontram maiores probabilidades de alargar o seu círculo de colaborações e de valorizar o seu trabalho. Ao mesmo tempo, as políticas de descentralização que existem concentram o poder de ação nos municípios, o que acarreta os seus próprios constrangimentos para a inovação e criação artística e independente. O peso que as estratégias de culturalização têm hoje na forma como as cidades se organizam e se desenvolvem

¹² As competências encontram-se devidamente discriminadas no artigo 20º do Decreto-Lei 159/99 de 14 de setembro, disponível para consulta em: <https://dre.pt/pesquisa/-/search/570562/details/maximized>.

coloca frequentemente a cultura ao serviço de uma política em particular, devendo cumprir objetivos e desígnios específicos. Esta instrumentalização da cultura, decorrente da sua municipalização, traduz-se na falta de autonomia dos agentes, criadores e programadores dos equipamentos culturais municipais, que têm de apelar a um público consensual. De facto, como foi acima, referido, a responsabilidade municipal de prestação de um serviço cultural a toda uma comunidade é, normalmente, caracterizada por uma ação mais transversal e abrangente, de forma a garantir a legitimidade da atuação municipal neste campo. Por outro lado, enquanto principais financiadores da atividade cultural independente, as autarquias estabelecem meios de apoio para a mesma, mas que estão eles próprios associados a uma perceção de cultura e de cidade que é definida politicamente e que está dependente de outros fatores de desenvolvimento das cidades. Assim, mesmo os projetos da iniciativa da sociedade civil estão sujeitos ao cumprimento de determinados desígnios para serem elegíveis para os apoios camarários. Deste modo, a excessiva municipalização da cultura, a falta de autonomia dos agentes culturais e a debilidade ou falta de sustentabilidade da iniciativa do terceiro sector colocam algumas dificuldades ao sector cultural no interior. Embora estes constrangimentos se possam sentir de igual forma nas grandes cidades do litoral, poderão aí ser contornados por outras vias, como pelo envolvimento do sector privado, pela colaboração entre associações e agentes e por uma relação mais racional entre a autarquia e o terceiro sector cultural. Para os territórios de baixa densidade, esta dinâmica pode ser contornada através do planeado reforço do papel cultural das CCDR's, que eventualmente se tornarão as interlocutoras estratégicas privilegiadas para a aproximação e articulação com os agentes no território.

Ainda assim, na procura de se reposicionarem na rede urbana, algumas destas cidades do interior colocam a ênfase do desenvolvimento local e regional ao serviço de “chavões” que ajudam a identificar as suas principais características ou potencialidades. Estes chavões podem alicerçar-se nas tradições locais ou no seu papel histórico, como podem também assentar numa imagem definida estratégica e politicamente e com um propósito de projeção quase promocional. De qualquer das formas, fazendo a cultura parte destas estratégias, pode acontecer que as propostas culturais ou artísticas favorecidas (quer ao nível dos apoios, quer ao nível da visibilidade) são as que se enquadram nesta visão estratégica, determinando as condições em que o sector cultural se desenvolve no interior. Nas pequenas e médias cidades do interior, a escassez de públicos sensibilizados para propostas artísticas mais experimentais ou de vanguarda condiciona frequentemente a sua realização e os apoios e a visibilidade que lhes são destinados. Deste modo, a dependência de determinadas características culturais e patrimoniais e de “chavões” para o desenvolvimento local pode resultar numa uniformização das propostas e projetos culturais que constituem o panorama local e, por conseguinte, no reforço da perceção da falta de qualificação e preparação dos públicos locais. Nestas condições, o aumento do dinamismo

dos panoramas locais dos centros urbanos dos territórios de baixa densidade não se reflete, frequentemente, num aumento da diversidade das propostas, mas na monodependência de uma marca ou cunho distintivo que se pretende dar ao território. Por contraste, as cidades de maior dimensão do litoral atuam e definem-se em campos mais diversos, havendo igualmente uma maior abertura para propostas artísticas e culturais diferenciadas. A maior área de influência e a existência de uma massa crítica mais alargada e diversificada também determinam a quantidade e diversidade de propostas nos centros urbanos de maior dimensão do litoral.

Ainda assim, com todas estas assimetrias territoriais que afetam as condições para as artes e para a cultura, surgem projetos que, um pouco por todo o país, atuam nas pequenas e médias cidades do interior e que chamam a atenção para as potencialidades destes territórios, resultando numa nova ligação com outros centros e com outras periferias. Com efeito, a estrutura reticulada do sistema urbano português facilita uma pulverização de centralidades, havendo cada vez mais cidades que se afirmam a partir dos seus projetos culturais. Estes projetos, uns mais permanentes e outros mais efémeros, uns em resultado de um programa municipal e outros da iniciativa autónoma, criam uma certa regularidade de oferta cultural, trabalham as potencialidades e disponibilidades de agentes e públicos e inserem-se em circuitos de colaboração na rede urbana. Ao mesmo tempo que se continua a verificar uma concentração das atividades culturais (tanto nas esferas da criação e da produção, como na do consumo) nas cidades de maior dimensão, justificadas pelo “efeito de meio” (Costa, 1999), verifica-se, segundo Lopes (2000b), um movimento paralelo de desterritorialização das práticas culturais, que dilui progressivamente a polarização existente entre os grandes centros urbanos e os de menor dimensão. Esta diluição decorre, contudo, dentro do quadro de tensões acima desenhado: entre a insuficiência de uma descentralização efetiva de meios e profissionais, a crescente municipalização da cultura, a debilidade da iniciativa da sociedade civil e do envolvimento do sector privado.

Capítulo II – A Culturalização da Cidade e da Experiência Urbana

A experiência e a vivência da cidade, e a sua organização física, sempre foram, de uma forma ou de outra e em conjunto com outras condicionantes, mediadas pela relação com a cultura. Nesta perspectiva, a ideia de culturalização da experiência urbana não é algo de inédito. No entanto, são os moldes em que hoje se processa e aciona essa culturalização que tornam esta discussão relevante. Assim, tendo presente a noção de que são múltiplas e diversas as formas de a dimensão cultural marcar a vida, a orgânica e a experiência urbana, referimo-nos à culturalização como uma forma de presença da cultura e, portanto, de modelação cultural da cidade, que inflaciona as relações de índole afetiva e sensorial entre indivíduo e espaço, tornado local de consumo estetizado por via dessa modelação dos seus usos e significados. Esta forma de presença da cultura na cidade encontra-se associada a tendências mais alargadas, nomeadamente do peso significativo da economia simbólica (Zukin, 1995) e estética (Reckwitz, 2017) na organização e estruturação das cidades, bem como da estetização da vida e dos consumos quotidianos.

No seio destas tendências, uma das formas de culturalização mais frequentemente observadas é a festivalização e espetacularização do espaço público urbano, particularmente dos centros históricos das cidades, que são adaptados aos consumos e práticas de uma classe que os procura com base na sua fruição estetizada. Neste quadro, ganham particular relevância as intervenções artísticas temporárias, que fazem uso dos espaços como material e objeto de criação, simultaneamente. Estas intervenções reforçam e alargam as características e o potencial estético do espaço público, mas também a sua dimensão política (Narciso, 2009). No entanto, coloca-se a questão da sua transitoriedade e, conseqüentemente, dos seus efeitos.

I. A Economia Simbólica e a Criação de Espaços

É impossível abordar a problemática das cidades e dos seus processos de renovação em termos de imagem e identidade sem questionarmos a forma como as mesmas usam a cultura como recurso económico. A formação da cidade depende da combinação de uma série de fatores tradicionalmente económicos, como o trabalho, o território e o capital, mas também da forma como os sujeitos manipulam linguagens simbólicas (Zukin, 1995). Assim, a cultura, que sempre foi um substrato da maior importância na criação e definição dos espaços urbanos e das suas

vivências, adquire um papel cada vez mais central na organização política, urbana e económica das cidades. Não sendo este o lugar para retomar o complexo debate em torno da polissemia do conceito, a cultura será aqui entendida, na esteira das teorizações inspiradas em Raymond Williams (1985) e, em particular, na conceptualização da “cultura como texto” proposta por David Hesmondhalgh ([1982] 2012), como um conjunto de objetos e expressões físicas e simbólicas que são criadas e usadas por diversos atores para gerar e fazer circular significação social (Caria, 2008). Estas, sendo o produto de um trabalho mais ou menos especializado e socialmente circunscrito, integram um conteúdo expressivo e criativo que as demarca de outros objetos e atividades sociais, não se limitando apenas aos produtos das atividades artísticas mais formalizadas, englobando igualmente as atividades e produtos da cultura de massas e da cultura popular (Ferreira, 1998).

O domínio da cultura é bastante impreciso (Silva, 1994), o que propicia formas de apropriação heterogéneas por parte de múltiplos atores, que lhe conferem significados e performatividades diversas, dependendo do que está em jogo nos contextos em que essas apropriações ocorrem. No âmbito da proliferação das políticas e estratégias de planeamento e regeneração urbana de base cultural (Ferreira, 2010; Markusen, e Gadwa, 2010; Evans, 2001), que foram ganhando expressão crescente ao longo das últimas décadas, a cultura adquiriu um valor para lá de si própria, passando a ser encarada como uma ferramenta ou um pilar sobre o qual assentam projetos de desenvolvimento urbano, económico ou social. É, efetivamente, uma base muito relevante da economia das cidades, constituindo um dos núcleos das suas vantagens competitivas, capaz de lhes conferir singularidade. Por detrás desta premissa está a ideia de que a cultura e a criatividade atraem investimentos, empregos e, portanto, capital humano. A importância atribuída à cultura, e à criatividade em particular, como um fenómeno social e económico, está bem ilustrada, de resto, nas teorizações acerca da cidade e da classe criativa (Florida, 2005; Landry e Bianchini, 1995), que vêem no capital cultural das cidades uma alavanca para o seu desenvolvimento económico:

“Modern society has become geared to the constant production and reception of the culturally new. This applies to the economy, the arts, lifestyle, the self, the media, and urban development.” (Reckwitz, 2017: vii).

Com efeito, existe uma relação reflexiva entre cultura e lugar, que tem vindo a ser evidenciada pelas diferentes configurações que tomam os processos de culturalização dos espaços urbanos. A concentração da produção e consumo cultural e artístico nos espaços urbanos acaba por ter implicações diferentes para diferentes atores e contextos, que valorizam ora o seu impacto social, ora o seu potencial turístico, ora ainda o seu contributo para o desenvolvimento local

(Currid, 2010). De qualquer das formas, seja qual for a interpretação dada ao papel da atividade cultural e artística no espaço urbano, esta contribui para a noção de “distinção” e unicidade de um lugar, acrescentando ao seu valor simbólico. A valorização simbólica do espaço urbano tem ramificações económicas, que acabam por moldar a paisagem urbana e social de uma cidade.

Zukin (1995) refere-se a estes processos como fazendo parte da “economia simbólica”. Esta é, segundo a autora, definida por três características: é tipicamente urbana; é baseada na produção de símbolos como mercadorias; e, por fim, assenta na produção consciente de espaços como lugares e símbolos da cidade e da sua cultura. Deste modo, esta torna-se um produto da economia simbólica e inverte o seu sentido histórico: antes vista como correlato da riqueza, a cultura é agora vista como condição para a sua geração. O declínio das economias tradicionalmente industriais deu lugar a economias baseadas no conhecimento e na inovação, que enfatizam a flexibilidade e a especialização da organização e da produção. A dispersão geográfica da produção e do consumo, que se praticam hoje a uma escala global, incentivam a replicação e a estandardização de produtos e mercadorias, que acaba por se refletir no desenho das cidades, na forma como os seus espaços são organizados e apropriados. No entanto, paralelamente a esta tendência uniformizante causada por um mercado globalizado, surge a necessidade competitiva de diferenciação e exaltação das características únicas de cada lugar, suprida normalmente através da valorização simbólica dos seus recursos culturais e patrimoniais.

Reckwitz (2017), por sua vez, refere-se aos processos que redefinem a realidade económica, social e urbanística das cidades como fazendo parte de uma “economia estética”:

“(…) the aesthetic economy is more than a symbolic economy or an economy of signs. Signs and symbols are indeed the elementar constituents of the aesthetic economy, but their prime function is to stimulate the senses and the emotions rather than to merely convey meaning.” (Reckwitz, 2017: 124).

Assim, a economia estética está principalmente orientada para a criação e circulação de símbolos, experiências sensitivas e emoções. Segundo o autor, a economia estética não pode ser entendida em termos racionais, pois os seus principais processos são sensitivos e afetivos:

“The aesthetic economy shifts capitalism’s orientation towards the production of novel goods away from its fixation on technical invention and dissolves its borders in two ways: first, the aesthetic economy depends more on permanent innovation on the cultural level of organization and individual skills; and, second, it seeks these innovations increasingly outside of technology in aesthetic novelty – that is, in the production of new signs, sense impressions and affects.” (Reckwitz, 2017: 89).

Embora Reckwitz não se foque diretamente no desenho das cidades e na organização da vida urbana, as suas reflexões não lhes são alheias. A produção do novo torna-se crescentemente simbólica, perceptiva e afetiva, focando-se cada vez mais na criação de experiências ou ambiências¹³ estéticas, no seu sentido clássico de produção de emoções e sensações. Estas experiências pressupõem não só a atribuição ou valorização da componente emocional de um objeto, que deixa de ser exclusivamente material e passa a incluir sobretudo atmosferas imateriais, como também a passagem de um consumidor passivo para um ativo, encarado como parte integrante e funcional dessas mesmas atmosferas.

Na sua qualidade de formas de representação simbólica do mundo, a cultura e as artes tornam-se bens de consumo, tanto em si próprias, como enquanto elementos de uma ambiência construída e, portanto, meios de consumir o espaço. Por ambiência, entende-se aqui um espaço físico, arquitetonicamente organizado, mas também um espaço animado social, psicológica e esteticamente, preparado para o exercício das atividades e convivência humanas. Deste modo, é possível considerar essas ambiências como sendo constituídas por elementos objetivos (o ambiente físico e construído) e subjetivos (práticas sociais, afetividades, percepções sociais). Estas ambiências, criadas ou aproveitadas no âmbito de uma economia simbólica ou estética, tornam-se importantes ferramentas de criação e modelação do espaço público urbano.

Enquadrada no esquema do neoliberalismo, a economia simbólica reforça a tendência crescente para a conceção da cidade como um lugar de consumo (Zukin, 1995), onde a cultura e as artes veem amplificada a sua capacidade para criar e enquadrar uma visão específica da cidade. Há uma ideia amplamente partilhada de que as cidades europeias, e em particular os seus centros históricos, estão votadas a um estado permanente de crise (Rodrigues, 2016), sendo a retoma, requalificação e revitalização da sua malha física e social a principal preocupação nas agendas políticas de cidades por todo o mundo. A valorização simbólica do espaço é levada a cabo por vários atores e toma diferentes configurações. Instituições governamentais, económicas e culturais tentam estabelecer uma vantagem competitiva única relativamente a outras cidades com base na valorização de aspetos culturais particulares (Fortuna, 1999). Enquanto fonte de memórias e imagens, a cultura molda pertenças e identidades. Enquanto ferramenta económica e política, a cultura e as artes podem funcionar como plataforma para a articulação de esforços entre agentes governamentais, educativos e sociais no sentido não só de uma requalificação dos espaços, mas também da sua revitalização e densificação social.

¹³ Este termo refere-se às transformações da cidade moderna, que passam a ser determinadas pelo fabrico de espaços sensíveis. Estas ambiências enquadram-se numa ecologia do sensível, situando-se num cruzamento entre questões de natureza social, estética, urbana, ecológica e política (Rolim, 2013).

Ao intervir no espaço público urbano, a economia simbólica e a cultura têm vindo a funcionar como agentes modificadores das valências, experiências e identificações com esse mesmo espaço. A cultura torna-se assim uma importante ferramenta de enquadramento e humanização do espaço urbano. À medida que os públicos se tornam cada vez mais móveis e diversos, e perante o recuo de instituições tradicionais na organização do espaço público, a produção e consumo culturais tornam-se cada vez mais relevantes na criação e expressão de identidades. Este processo pode ter um carácter democratizante, ao integrar novas imagens nas representações visuais das cidades e ao negociar novas identidades de grupo: “By giving distinct cultural groups access to the same public space, they incorporate separate visual images and practices into the same public cultures.” (Zukin, 1995: 22). Por outro lado, a instrumentalização da cultura a favor do desenvolvimento económico e a ênfase colocada no consumo cultural pode levar à homogeneização do tecido urbano. A reabilitação e enobrecimento dos centros das cidades transformam-nos em lugares de consumo, cuja oferta, embora diversa, se adapta aos padrões de consumo de turistas e visitantes. Proliferam cadeias de restaurantes, alojamentos locais e lojas. Inclusivamente os espaços que se dedicam à comercialização ou consumo daquilo que é mais típico da cidade se multiplicam e reproduzem, sendo a revitalização da cidade, neste sentido, algo de ilusório, ditado pelas lógicas dos mercados globais e não tanto por uma genuína dinâmica local (Miles, 2012). A multiplicação destes espaços, fruto da nobilitação dos centros das cidades, reclassifica-os como zonas de elite, propícios aos consumos de uma certa classe – mais abastada, mais informada e com mais oportunidades de ascensão social (Florida, 2005).

Os espaços de uma cidade nunca são vazios e, ao colocar-se em marcha um projeto de regeneração e estetização urbana, incorre-se irremediavelmente no risco de marginalizar aqueles que inicialmente faziam uso de determinado espaço. Assim, se por um lado há uma maior convivência e sobreposição no espaço de indivíduos com pertenças socioculturais distintas, poderá haver, por outro, um afastamento dos mesmos das suas bases sociais físicas, o que pode resultar, de entre muitas outras causas, de um enfraquecimento do vínculo entre os indivíduos e o espaço que os rodeia, por força de processos de renovação urbana que não levam em conta as reais necessidades da comunidade.

No decorrer destes processos, é impossível não nos determos sobre a forma como a capitalização da cultura desemboca na privatização do espaço público, que é cada vez mais despolitizado pelo domínio de uma lógica de mercado e pelo recuo das instituições públicas tradicionais. Deste modo, a economia simbólica, de forma direta ou indireta, incorrerá sempre num processo de seleção, incluindo determinados utilizadores do espaço e excluindo outros. Assim, a cidade contemporânea, fragmentada, cria uma proliferação de centralidades, mas também constrói marginalidades. A economia simbólica, assim como outros formatos económicos, acaba por ser uma economia segregadora e hierarquizante, que contribui para a

segmentação simbólica e material do espaço urbano entre “espaços figurados” (espaços de desenvolvimento urbano) e “espaços desfigurados” (espaços urbanisticamente decadentes ou abandonados), que a organização social espelha (Ferreira, 2010). No entanto, é necessário lembrar que, paralelamente a processos de fragmentação sócio espacial e de despolitização da esfera pública, é possível identificar esforços de recuperação social do espaço, sobretudo fruto de iniciativas locais ou cidadãs, ou seja, não necessariamente enquadrados em discursos ou projetos políticos oficiais. Com um teor muito mais social e uma lógica de proximidade, estas iniciativas podem constituir uma alternativa mais sustentável e participada para o desenvolvimento de uma cidade em todos os seus aspetos. Desde ações de protesto que, mesmo que de forma passageira, mobilizam os indivíduos, a ações de democratização do acesso à cultura e de aproximação às comunidades por parte das instituições culturais, a projetos de ocupação de espaços devolutos ou abandonados, à realização de eventos que se dedicam à difusão da produção cultural de grupos étnicos, minoritários, amadores ou desfavorecidos.

De uma forma ou de outra, todos estes processos acabam por criar e moldar o espaço e a cultura pública. Para Zukin (1995), criar uma cultura pública envolve moldar o espaço público para a interação social, bem como construir uma representação visual da cidade. A ocupação do espaço público é, assim, decidida muitas vezes por negociações que levam em conta questões de segurança física, identidade cultural e comunidade social e territorial. Para a autora, a reorganização cultural das cidades depende de três mudanças básicas nas formas de identidade cultural: primeiro, a passagem de imagens locais para imagens globais; segundo, a passagem de instituições públicas para privadas; e terceiro, a passagem de comunidades étnica e racialmente homogêneas para comunidades mais diversas (Zukin, 1995: 24). Ao longo das últimas décadas, tornou-se claro que guardar um lugar para a cultura e para as artes na cidade se coadunava com a construção e estabelecimento de uma identidade vendável da cidade como um todo. Independentemente da definição de arte ou cultura utilizada ou de quais os seus benefícios para a população em geral, a visibilidade e a viabilidade da economia simbólica de uma cidade jogam um importante papel na criação e modelação do espaço (Zukin, 1995: 24). Tanto a produção do espaço, fruto da combinação entre investimento de capital e significados culturais, como a produção de símbolos, que se tornam paralelamente moeda de troca comercial e linguagem para a identidade social, são sistemas de produção da economia simbólica cruciais para a vida material de uma cidade.

2. A Culturalização da Cidade

Dominadas por um sistema económico que valoriza crescentemente a produção simbólica e o consumo de experiências, as cidades e a sua organização funcional, social e política passam a ser crescentemente objeto de processos de culturalização (Reckwitz, 2017), que fazem delas polos de produção, bem como de consumo, de novos signos, experiências e atmosferas.

A cidade sempre foi produtora de signos culturais. Os seus habitantes e utilizadores movem-se por entre os espaços de acordo com mapas cognitivos específicos (Certeau, [1980] 1990), carregados de valor simbólico e semiótico, que fazem com que o indivíduo identifique certas atmosferas afetivas e sensitivas com determinado lugar. Enquanto fenómenos sociais totais, ou seja, não apenas enquanto contentores físicos, mas como um conjunto complexo de modos quotidianos de interação entre sujeitos e objetos, as cidades geram uma materialidade social própria ao combinarem diferentes usos do espaço e práticas sociais (Jacobs, 1961). A cidade é a forma como é usada (Reckwitz, 2017: 177), no sentido em que as suas estruturas espaciais influenciam as práticas dos habitantes e utilizadores, ao mesmo tempo que são geradas e moldadas pelos mesmos. Essas práticas envolvem o processamento de símbolos, mapas mentais, imagens e discursos específicos que dotam a cidade de significado cultural.

Assim, a novidade que se apresenta é o facto de esse significado cultural ser agora aproveitado para uma afirmação simbólica da cidade que, segundo Reckwitz (2017), passa de um modelo funcional para se afirmar como cultural, em que as estruturas espaciais de antigos centros administrativos, comerciais ou industriais são progressivamente apropriadas por novas formas de vida, de trabalho, de lazer e de turismo, que lhes incutem o estatuto de centros simbólicos de cultura. Nestes novos centros, a produção e o consumo de ambientes estetizados e de experiências sociais sensitivas e afetivas entre sujeito e espaço passam a ser o foco da sua organização política, social e económica, enquadrados que estão numa economia do simbólico.

2.1. A Culturalização Urbana: exploração de um conceito

A ideia de cultura está associada a um conjunto de pressupostos positivos e, no contexto da cidade contemporânea, faz-se acompanhar de conceitos carregados de valor afirmativo, como “vitalidade”, “dinamismo”, entre outros (Seixas e Costa, 2011). Esta ideia começa a ganhar peso na decorrência da perda de importância de um sistema económico baseado na produção industrial,

que abandona espaços que lhe eram reservados nos centros das cidades, e vai ao encontro de movimentos que encontram expressão no modelo da “cidade criativa” (Florida, 2005; Landry,[1994] 2008). As estratégias de culturalização, neste contexto, servem tanto o propósito de uma revitalização dos centros degradados ou desabitados, como o do redesenho da cidade como uma cidade criativa ou cultural, capaz de afirmar o seu lugar na rede urbana e de atrair investimentos.

De modo a operacionalizar o conceito de culturalização, partimos aqui da conceptualização de Reckwitz (2017), que o define como um conjunto de estratégias que têm como objetivo o aumento, intensificação e concentração de símbolos e atmosferas na cidade. Estas estratégias são constituídas por três processos complementares. Em primeiro lugar, a culturalização envolve um processo de semiotização, ou seja, de aumento ou concentração das qualidades simbólicas dos espaços urbanos, passando a cidade a ser entendida como geradora de símbolos. Seguidamente, a culturalização envolve uma recuperação reflexiva da história que se caracteriza por um novo apreço e apropriação do legado histórico de uma cidade, que se espera harmonizar com as diferentes valências funcionais do espaço urbano. Por fim, as estratégias de culturalização envolvem ainda um processo de estetização, que pode ser entendido como a concentração e o destaque de atmosferas urbanas sensitivas e afetivas com o objetivo de despertar em habitantes, visitantes e utilizadores uma resposta impressionável e emocional, independentemente das funções práticas quotidianas do espaço em questão (Reckwitz, 2017: 179-180).

Os três processos descritos são complementares e concorrem conjuntamente para a culturalização da cidade, que assim se densifica em termos de símbolos, atmosferas e experiências:

“Both the semiotical and historical concentration turn out ultimately to be means to the end of this aestheticization. The aesthetic recoding and the aesthetic enrichment of the city are intended to contribute to the development of a satisfying atmosphere. (...) [T]he culturalized city strives for a new type of density, not only a density of inhabitants and artefacts, but also a *cultural density*, a new intensification, concentration and dynamism of signs, histories and atmospheres.” (Reckwitz, 2017: 180)

A culturalização urbana é hoje uma tendência bem estabelecida em cidades de todo o mundo, de maior ou menor dimensão. Mobilizada e ativada por vários agentes, envolve e é promovida por várias vias. Por um lado, a procura de espaços de representação por parte de culturas e subculturas minoritárias propicia um novo tipo de apropriação cultural do espaço público urbano. Esta apropriação poderá ser aproveitada em vários aspetos para uma recuperação estética do espaço e para uma revalorização da dinâmica social do mesmo. A estetização destes

espaços atrairá outros processos ligados à economia de produção e consumo de experiências culturais, artísticas e estéticas, que promovem o renascimento de uma “alta cultura urbana” (Reckwitz, 2017: 186), caracterizada por um aumento e concentração de eventos culturais:

“Typical features of this renaissance are the rise of the ‘festival’ and the ‘event’. (...) Now, a structure of constant change and short-term novelty rises to the pre-eminence in the cultural marketplace.” (Reckwitz, 2017: 193)

Por outro lado, a culturalização da cidade começa a ser igualmente objeto de planejamento e regulação estatal. Por vezes, a culturalização urbana, quando levada a cabo ora pelos próprios habitantes, ora pela força do mercado, pode resultar numa ação esporádica ou fragmentária. No entanto, quando integrada num plano estratégico da cidade, passa a ser vista como um projeto que integra o desenvolvimento e a perceção da cidade como um todo. Assim, acaba por haver uma regulação institucionalizada destas estratégias de culturalização, que as enquadra e legitima. Esta regulação vai ao encontro do já referido ideário da cidade criativa, cujas estratégias e implicações foram já amplamente discutidas (Florida, 2005; Landry, [1994] 2008; Pratt, 2008; Smith e Warfield, 2008). Seja através do enquadramento da cultura e da criatividade enquanto alavancas do desenvolvimento económico e social, seja da sua utilização na definição e afirmação de uma identidade e imagem coesa de determinada cidade no contexto da rede urbana em que se encontra inserida, as cidades e a sua governação passam a ser em parte definidas por estratégias de culturalização.

Estas estratégias não afetam apenas a vida de uma cidade nos seus aspetos de organização espacial e funcional. Afetam ainda, e sobretudo, a forma como os habitantes e os utilizadores fazem uso dos espaços, moldam a forma como se apropriam deles e como o percebem, e determinam o modo como interagem entre si e com o espaço. Por um lado, a cidade culturalizada cria um novo tipo de sociabilidade, uma “sociabilidade estética” (Reckwitz, 2017: 207). Esta forma de sociabilidade articula o criador (coletivo ou individual), uma audiência que se pressupõe participativa e ela própria criadora, o objeto estético em si e o espaço urbano. Assim, além das relações intersubjetivas, pressupõe-se, segundo Reckwitz (2017), a existência de relações “inter-objetivas”, que colocam o objeto estético no centro da sociabilidade, tornando-se as práticas e estruturas da perceção sensitiva a sua substância. Ao promover e moldar práticas perceptivas, a culturalização do espaço urbano propicia a criação de atmosferas estéticas que substituem a expectativa de uma certa regularidade e continuidade do espaço e de uma repetição das formas sociais que nele têm lugar por uma expectativa de surpresa e de rompimento.

É importante notar que deste processo de culturalização urbana é indissociável um outro processo, mais geral e igualmente complexo: o de estilização e estetização da vida quotidiana

(Featherstone, [1991] 2007; Cova e Svanfeldt, 1993; Lipovetsky, [2006] 2017), que se insere no enquadramento pós-moderno da sociedade contemporânea. As definições de pós-modernismo enfatizam aspetos como a diluição das fronteiras entre a arte e a vida quotidiana, o colapso da distinção entre a alta cultura e a cultura de massas/popular e uma promiscuidade estilística e mistura de símbolos (Featherstone, [1991] 2007: 64). As tendências para a dessacralização do estatuto da arte e a assunção de que a mesma pode estar em qualquer lugar fazem com que as questões estéticas assumam um lugar de primeiro plano nas vivências e nos consumos quotidianos. Assim, a ideia de trivialização da arte junta-se a um movimento de hedonismo estético (Cova e Svanfeldt, 1993), que resulta de um prolongamento das vanguardas do início do século XX e dos situacionistas dos anos 1960, que propunham que a própria vida se tornasse arte. A evolução desta proposta fez com que os critérios para uma vida preenchida e completa se concentrassem no desejo de alargamento e enriquecimento do “eu”, na procura de novos gostos e sensações e na exploração de possibilidades (Featherstone, [1991] 2007): “Where the modern being was seeking a finality in one’s life, the postmodern being is looking for harmony” (Cova e Svanfeldt, 1993: 299). Deste modo, o processo de estetização torna-se omnipresente em todos os aspetos da vida quotidiana, podendo ser definido como emoções vividas, sentimentos e paixões partilhadas. Na procura das mesmas, ganha fôlego a ideia de consumo estético e experiencial: a procura de novos gostos e sensações, associados à construção de estilos de vida distintos, tornou-se central para a cultura de consumo (Featherstone, [1991] 2007).

Também Lipovetsky ([2006] 2017) denota esta combinação de movimentos paralelos. Por um lado, encontramos ainda um consumo motivado pela procura de estatuto e diferenciação, que se conjuga, por outro, com um motivado pelo hedonismo como finalidade em si – este último em crescente sobreposição ao primeiro (Lipovetsky, [2006] 2017: 35). A dimensão hedonista do consumo está bem refletida no tempo e dinheiro que hoje se dedica ao lazer e ao turismo. Atualmente, a indústria do lazer aposta na dimensão participativa e afetiva do consumidor, multiplicando as ocasiões de vivência de experiências diretas, respondendo assim à procura do consumidor por novas sensações e pelo prazer das experiências em si mesmas.

Perante este quadro, afigura-se como importante fazer um breve desvio para abordar o papel das artes e da cultura no consumo, bem como a forma como a cultura de consumo altera o papel e a função das mesmas. De um modo geral, a cultura e as artes, e o capital cultural, são vistos como um elemento positivo e desejável, embora não igualmente disponível para todos (Bourdieu, [1979] 2010). No entanto, numa sociedade pós-moderna, fluída e flexível, o consumo cultural, sem ter perdido o seu cariz socialmente diferenciador e distintivo, é crescentemente pautado por formas de apropriação de pendor omnívoro (Eriksson, 2011), sobretudo entre as classes sociais para as quais esse consumo é central na modelação dos seus estilos de vida: classes médias urbanas e categorias sociais muito qualificadas escolar e culturalmente. O cosmopolitismo

omnívoro (Peterson e Kern, 1996; Regev, 2011; Bauman, 2011) é um traço que caracteriza o gosto e os consumos culturais contemporâneos, sobretudo entre as categorias sociais mais qualificadas, e sugere não uma indiscriminação total no momento de apreciação, mas um posicionamento de tolerância e abertura a diferentes formas e expressões. Segundo Eriksson (2011), é um consumo voraz, no sentido em que há uma vontade de “experimentar tudo”, embora podendo não haver um compromisso vinculativo com tudo aquilo que se experimenta. É importante notar que esta atitude de abertura e tolerância e o estar à-vontade com a diversidade não destronam por completo a ideia de “distinção”, mas tornam-se elementos favoráveis à projeção de um determinado estatuto:

“Identifying oneself with a specific cultural and aesthetic regime is no longer high status but rather regarded as an indication of a limited horizon and understanding. Omnivorousness is now a normative standard for good taste and openness to the taste of others is socially valued by both omnivores and others.” (Eriksson, 2011: 479).

Deste modo, o consumo cultural e artístico, ainda que, em alguns casos, efêmero e superficial, desempenha hoje uma função essencial na vida quotidiana, ao organizar e retraduzir símbolos que ora permitem e auxiliam a constituição da identidade individual, ora constituem um conjunto de referências para a navegação na sociedade pós-moderna. Assim, a arte torna-se tanto uma forma de lidar com a globalização, como uma ferramenta para a definição individual (Eriksson, 2011). Este consumo “voraz” e cosmopolita da cultura revela uma crescente mercantilização da mesma e da sua esfera artística, com o mercado a integrar cada vez mais na sua oferta as dimensões estética e criativa (Lipovestky, 2018), o que, invariavelmente, altera de forma significativa as formas, funções e atributos da mesma. Tanto Lipovetsky e Serroy (2018) como Bauman (2011) distinguem três fases na relação entre a cultura e as artes e os restantes componentes da vida social. Num primeiro momento, a cultura identifica-se como uma organização totalizadora do mundo que se orienta por uma ação niveladora para, num segundo, ganhar uma dimensão distintiva, antagónica e resistente aos valores predominantes e às leis do comércio. Por fim, o triunfo da cultura de mercado (com a mercantilização crescente da cultura e a culturalização da mercadoria), a cultura e as artes focam-se crescentemente na resposta a necessidades individuais e na resolução de problemas relacionados com a esfera da vida pessoal:

It can be said that in liquid modern times, culture (and most particularly, though not exclusively, its artistic sphere) is fashioned to fit individual freedom of choice and individual responsibility for that choice (...).” (Bauman, 2011: 12).

Ao fazer parte estruturante dos modos de criação de identidade, de definição de pertenças e diferenciações e ao tornar-se um código subjetivo e individual de orientação, a esfera cultural e artística torna-se alvo de apropriação numa lógica individualista e de afirmação pessoal (Eriksson, 2011: 485). Assim, como em relação a outros tipos de consumo, o cultural e artístico é incitado pelas suas funções subjetivas e pelos benefícios emocionais que proporcionam ao indivíduo (Lipovetsky, 2017). Este consumo, individualizado por um lado, e cosmopolita por outro, opera mudanças significativas nos usos da arte e no papel da esfera cultural em geral. Crescentemente instrumentalizada, os atributos da arte são aplicados tanto ao mundo do consumo individual, como à esfera do trabalho e à organização das cidades: há uma tendência de ver na criatividade e na cultura a solução para quase tudo (Eriksson, 2011: 485). O “hiperconsumo”¹⁴ de que fala Lipovetsky ([2006] 2017) verifica-se na esfera cultural e artística, onde se nota um movimento geral de resposta a tendências, procuras e desejos individuais ou de comunidades efémeras de valores partilhados¹⁵ (Castro, 2011). Na sequência do peso crescente do consumo estético e experiencial, o mercado integra cada vez mais na sua oferta as dimensões estética e criativa, ganhando a cultura e a sua esfera artística uma importância e uma centralidade inéditas na vida económica (Lipovetsky e Serroy, 2018). Consequência da sua absorção pela esfera económica, a esfera cultural sofre a erosão das antigas fronteiras simbólicas que antes a definiam e hierarquizavam, como as dicotomias arte pura/arte comercial, alta cultura/cultura de massas ou popular, dando força à ideia de que “tudo é cultura”. Apesar de tudo, esta indefinição não se traduz numa perda de legitimidade da cultura e das artes, nem numa completa des-hierarquização da arte, mas antes numa nova atitude perante as mesmas, que se caracteriza por uma relação a um tempo de sobrevalorização da experiência e de admiração transitória.

Não só os modos de receção, mas também os de produção artística são alterados pela incorporação da arte na cultura de mercado. Uma vez que há, no campo do consumo cultural como nos outros, uma procura por experiências imediatas, o mundo da arte é cada vez mais estruturado pelas lógicas do espetáculo, do novo e da sedução (Lipovetsky e Serroy, 2018: 111), acabando por contribuir, neste aspeto, para a estetização dos gostos e de variadas práticas sociais e quotidianas. A produção artística deixa de ser como que um “mundo à parte”, cuja lógica não se enquadra na esfera do mercado, para integrar progressivamente a ordem económica e

¹⁴ O autor refere-se à sociedade do hiperconsumo como aquela em que as demonstrações simbólicas diferenciadoras entre indivíduos já não são o motor do consumo, mas sim finalidades, gostos e critérios individualistas, que se traduzem em experiências que são um fim em si mesmas (Lipovetsky, [2006] 2017: 23-32).

¹⁵ Na sociedade contemporânea, não é incomum os consumidores juntarem-se em unidades sociais cada vez menores, em torno de um produto (cultural ou outro) específico, onde o vínculo social, de carácter efémero e provisório, se define à volta desse mesmo produto. São exemplos as comunidades provisórias que se formam em determinados festivais ou convenções dedicadas a uma temática específica (Castro, 2011).

incorporar valores de mercado e redes de promoção. Ao mesmo tempo que características do mundo da arte são incorporadas nas mercadorias (como o valor estético, que se sobrepõe frequentemente ao valor de uso), os objetos e as práticas culturais e artísticas são submetidas a lógicas de rentabilização, sobretudo ao serem enquadradas em estratégias de promoção e desenvolvimento local. João Teixeira Lopes (2013) refere-se a este cruzamento como uma passagem do campo cultural, normalmente periférico e alheio às estruturas económicas, para o centro da produção de discursos e lógicas de organização que lhes são subjacentes. Na base deste cruzamento está aquilo que o autor define como um duplo alargamento: do campo artístico e estético para o cultural e deste para o económico. À contaminação de aspetos do quotidiano por parte da esfera artística e cultural sobrepõe-se uma crescente mercantilização do cultural, que passa a integrar os processos de acumulação flexível, na qual se baseia a economia criativa, consubstanciando a ideia de capitalismo artístico. Segundo Teixeira Lopes (2013), o capitalismo adquire contornos do campo artístico, na medida em que se torna menos burocrático e mais fragmentado, incorporando as lógicas fundamentais do mundo da cultura. Os princípios que acompanham o estabelecimento deste novo sistema de valores levam, inevitavelmente, à legitimação ou exclusão de determinadas qualidades, atitudes e posições de poder (Boltanski e Chiapello, [1999] 2009).

Não obstante, apesar de usadas instrumentalmente pela cultura de mercado e de serem colocadas ao serviço de agendas políticas e económicas, as esferas cultural e artística continuam, em certas aceções, a desempenhar um papel ativo e determinante na vida social, que advém sobretudo dos seus desígnios de interpelação e de questionamento da realidade e da ordem sociais. Assim, a par de uma arte “comercial”, que floresce nos campos do mercado, do turismo e do consumo, existem ainda práticas que se pautam por uma ação mais subversiva e questionadora e que assumem um papel ativo na mudança social (Ribeiro, 2019). Estas práticas e expressões culturais e artísticas reclamam frequentemente o espaço público como tela e material para a sua expressão, sejam elas performances de carácter desafiador e experimental ou práticas tradicionais e comunitárias, sejam pontuais e individuais ou inseridas em festivais ou “bairros” artísticos e continuadas no tempo. Neste sentido, a apropriação dos espaços públicos é mais do que uma ação simbólica: a interpelação do espaço público pode resultar na criação de novos arranjos sociais e de novas práticas cidadãs, que podem ser elas próprias consideradas como criativas (Cartiere e Zebracki, 2016), num momento em que as sociedades multiculturais se tornam, paradoxalmente, crescentemente homogéneas e em que as práticas culturais se pautam cada vez mais pelo consumo individualizado.

Inseridas numa lógica de mercado e de consumo, a cultura e a sua esfera artística ganham uma dimensão instrumental, politizada e, em consequência, conflitual, porque inseridas em planos e estratégias de crescimento económico e desenvolvimento sócio-territorial, em que novas

exigências identitárias num mundo globalizado induzem uma nova relação entre cultura e política (Lipovetsky e Serroy, 2018: 33). Mas adquirem também uma dimensão mais individualizada e subjetiva, não se traduzindo num fechamento, mas antes numa forma de articulação e de navegação num mundo de referências culturais globalizadas (Eriksson, 2011: 486). A apropriação individual destas referências acaba por se inserir nos processos de estetização e estilização da vida quotidiana.

Todo este quadro transborda para as cidades, redesenhando e moldando o teu tecido físico e social. Confrontados com a necessidade de as manterem relevantes num contexto de grande competição territorial e interurbana, os principais protagonistas do poder económico, político, cultural e social das cidades respondem a uma procura de “autenticidade”, frequentemente obtida através da produção e difusão de um imaginário partilhado ou de uma ambiência estética que convidam à convivialidade, ao hedonismo e à vivência de experiências e sensações novas e de um tempo extraordinário. O recurso à história, ao património, às artes ou à cultura e a sua inserção em eventos capazes de criar uma identidade, bem como ambiências e comunidades efémeras, têm sido as principais formas de valorização cultural urbana.

2.2. Eventos e a Festivalização do Espaço Urbano

Os festivais e os eventos de cariz cultural constituem um dos exemplos mais notórios dos processos de culturalização da experiência e do espaço urbano que vêm sendo potenciados por estratégias de desenvolvimento e promoção das cidades baseadas na aposta cultural.

“At a time when economic systems are no longer predictable, in order to remain competitive, cities are turning to strategies that focus on their own innate resources – their histories, spaces, creative energies and talents. (...) The creation and promotion of events such as festivals, shows, exhibitions, fairs and championships, have become a critical component of urban development strategy across the globe. No city believes it is too small or too complex to enter the market of planning and producing events. (Richards e Palmer, 2010: 2).

Do ponto de vista do desenvolvimento económico, a promoção e acolhimento de eventos e festivais, a par de outras estratégias de recuperação dos espaços físicos e de densificação e revitalização do tecido social urbano, pode redefinir a posição estratégica de uma cidade na rede urbana nacional e internacional em que se insere, uma vez que dá visibilidade ao território e atrai

visitantes e investimentos. É nesta lógica, de procura e criação de riqueza e de construção de um papel de relevância, que as cidades, maiores ou menores, procuram afirmar-se como “eventful cities” (Richards e Palmer, 2010), ou seja, cidades agitadas, cheias de acontecimentos e eventos que, ainda que efêmeros ou passageiros, mostram-se capazes de contribuir ativamente para as estratégias de desenvolvimento local.

“Cultural events have become central to processes of urban development and revitalization, as cultural production becomes a major element of the urban economy, and cultural consumption can dominate both the image of places and urban life in general.” (Richards e Palmer, 2010: 3).

Os festivais e eventos ganham, assim, um significado económico e político que vai além da sua performatividade cultural imediata, duas dimensões que se constroem simultaneamente. Na sua generalidade, as práticas culturais conferem prestígio e, de entre elas, o festival e o evento têm a vantagem de serem os mais visíveis, os que atraem mais públicos e, portanto, os capazes de atrair mais investimentos e procuras. Por sua vez, o ritmo cíclico deste tipo de celebrações sugere coerência e eficácia política, o que acaba por legitimar os poderes que as organizam. Por sua vez, entendido que estas celebrações se constroem numa lógica de inter-relações e diálogo, irão teoricamente estimular a economia local e o desenvolvimento de serviços e do comércio local, ao injetar capital económico, humano e simbólico nas economias locais e regionais, ainda que de forma sazonal. Estas características do festival e de outros eventos culturais são particularmente aliciantes numa altura em que o valor da cultura é cada vez mais medido pelo seu produto material e o seu poder de gerar efeitos económicos diretos, indiretos e induzidos (Brown e Trimboli, 2011). Paralelamente, acontecimentos culturais como festivais ou eventos têm ainda a capacidade de criar um sentido de lugar e de afirmar identidades:

“(…) successful festivals create a powerful but curious sense of place, which is local, as the festival takes place in a locality or region, but which often makes an appeal to global culture in order to attract both participants and audiences.” (Waterman, 1998: 58).

Baptista (2005) refere-se a esta tendência como “ludificação” dos territórios. Esta noção corresponde a uma dinâmica dos usos dos espaços urbanos que amplifica as suas lógicas de utilização e apropriação no sentido do seu consumo e usufruto lúdico. Esta transformação pode traduzir-se tanto na criação e edificação de raiz de espaços orientados para o consumo lúdico, como aos territórios que, não sendo para tal originalmente pensados, “são alvos de uma reavaliação económica e política que prevê que estes se tornem ludicamente atrativos” (Baptista, 2005: 90).

Face ao atual cenário de valorização económica da cultura, os eventos culturais têm vindo a desenvolver-se em três direções: primeiramente, verifica-se a diversificação de repertórios (o que se explica pela vontade de dar a cada forma de arte o seu lugar de expressão, específico ou integrado num circuito estabelecido, assim como uma especialização crescente; em segundo lugar, alargam-se geograficamente; e, por fim, beneficiam de um aumento de frequentadores e de uma mediatização inédita (McGuigan, 2011: 79). Ao crescerem em número e escala, os festivais e eventos culturais cíclicos alargam também o seu âmbito de ação (Richards e Palmer, 2010). Com efeito, este tipo de acontecimentos tem um papel cada vez mais relevante na definição da imagem e da legibilidade da cidade (Lynch, 1960), na geração de impacto económico, no desenvolvimento das comunidades locais e no apoio ao sector industrial. Mas como é que tais objetivos são alcançados por acontecimentos que são, por definição, efémeros e passageiros? Como se espera que um desenvolvimento a longo prazo seja mantido e definido por acontecimentos transitórios, ainda que cíclicos, mas cuja ciclicidade depende em muito de apoios imprevisíveis (apoios governamentais e locais, concursais, mecenáticos)? Será exigir demais do festival e do evento cultural?

Na verdade, enquanto acontecimentos baseados no tempo (Richards e Palmer, 2010: 10), estes eventos culturais entalham um sentido de dinamismo ao local onde ocorrem. A desaceleração do crescimento económico experienciada no seguimento do declínio industrial dos anos 1970 e 80 levou a uma reestruturação económica que, como já foi anteriormente referido, colocou a cultura e as indústrias culturais no centro da produção de riqueza. Esta nova centralidade da cultura liga-se a uma série de fatores externos, como a promoção da inclusão social, do crescimento económico, do desenvolvimento de um sentido de lugar e da criação de significados e identidades. Perante este cenário, os eventos culturais deixam de ser apenas um assunto da cultura propriamente dita, passando a fazer parte de políticas de regeneração e revitalização urbana.

Por outro lado, e para lá dos aspetos mais funcionais a que respondem os eventos e festivais e dos novos formatos que tomam e agendas que perseguem, estes têm ainda um papel de grande relevância na vida social da cidade, moldando usos e perceções espaciais e relacionais e reafirmando o vínculo com a comunidade. A grande particularidade de acontecimentos efémeros e cíclicos como o são os festivais e eventos culturais é o facto de serem experiências “fora do tempo”. É um tempo inédito e, simultaneamente, de repetição. Esta perceção de um tempo fora do tempo é construída através dos rituais (de valorização, de inversão simbólica, de ostentação, de consumo) que todos os festivais, de forma mais ou menos evidente, manifestam (Falassi, 1987). Estes ditam o seu princípio e fim, permitindo assim a moldagem do tempo e do espaço em que decorrem, levando a que sejam percebidos como um tempo “à parte”. É ainda a partir destas instâncias que o festival e o evento cultural medeiam as transformações sociais, provocando uma

rutura estruturante. A memória e a sua prática podem, portanto, transformar um lugar e a percepção do tempo (Certeau, [1980] 1990: 129-131). Sendo estes acontecimentos cíclicos e esperados, mas onde se preserva uma atmosfera de expectativa de encontro com o inesperado, transformam os espaços em que são realizados e alteram a natureza das relações sociais entre os participantes. Por serem momentos de concentração – de tempo, espaço e indivíduos –, eventos e festivais de cariz cultural intensificam as relações sociais. De acordo com Durkheim ([1912] 2008), estes acontecimentos podem ser entendidos como instâncias de “efervescência coletiva”, expressão que se refere ao que acontece quando os membros de uma comunidade se juntam para comunicar o mesmo pensamento ou para tomar parte das mesmas ações. Esta partilha causa uma certa agitação de conjunto, que entusiasma os indivíduos e que serve o propósito da unificação de um grupo através da emergência de uma consciência coletiva.

De facto, eventos e festivais contribuem tanto para o consumo da cultura como para a sua produção, implicando um processamento ativo da mesma (Waterman, 1998). Festivais e eventos culturais refletem a comunidade, suas práticas e valores, na sua programação. Por sua vez, a comunidade participa, em diferentes graus, consumindo e reproduzindo a cultura, criando simultaneamente o ambiente informal de encontro e diálogo que confere a estas atividades grande parte da sua atratividade. Numa sociedade em que a noção de cultura se torna crescentemente fragmentada, festivais e outros eventos cíclicos moldam-se e desenvolvem-se num quadro de pluralização, mobilidade e globalização acentuadas, mantendo paralelamente um elo com a comunidade e com o local e com a identidade dos mesmos. Estes aspetos podem ganhar um significado especial quando se fala de comunidades mais rurais ou isoladas no território, ao promoverem não só o turismo relacionado com aspetos culturais, mas também ao fortalecerem um sentido de identidade local (Bennett, Taylor e Woodward, 2014).

2.3. A Intervenção Artística Efémera no Espaço Público

De acordo com Richards (2007), a base das relações sociais na sociedade contemporânea está a passar de modos coletivos de produção e consumo e da manutenção de laços sociais para uma individualização das experiências. Também Cerqueira (2013) denota um afastamento dos indivíduos das suas bases sociais físicas, sendo profundamente transformada a dinâmica dos espaços públicos e a relação dos indivíduos com os mesmos, entre si e com a cidade como um todo. A fragmentação sociocultural e espacial da cidade, a velocidade da vida quotidiana e o

desapego que muitas vezes pauta a vida social urbana (Simmel, 2002) colocam em questão a ideia dos espaços públicos como lugar de trocas e interações, lugares com os quais o indivíduo não tem tempo de estabelecer um contacto mais familiar.

Referenciando a descrição da experiência urbana contemporânea já apresentada nesta dissertação, a mesma pode ser, de facto, caracterizada como isoladora, anónima e impessoal, marcada cada vez mais pelas forças abstratas do mercado e da especulação imobiliária, pela multiculturalidade, pela fragmentação social e pela desintegração do vínculo entre espaços e seus utilizadores. Já se discutiu também que as atividades culturais, como festivais ou eventos culturais de natureza efémera e cíclica, podem ter um papel central na inversão destas tendências. É neste sentido, que assinala a capacidade dos eventos culturais moldarem os espaços e as interações que neles ocorrem, que ganham relevância as intervenções artísticas efémeras, constituídas, para efeitos deste trabalho, por objetos ou interferências com valor artístico (formal ou relacional) que transformam e moldam, no seu curto período de duração, os espaços em que estão inseridos.

A relação das artes e da prática artística com a cidade e com o espaço público é de leitura complexa, visto as intervenções poderem tomar diversas formas na sua natureza e apontar para conceitos compósitos e distintos acerca do papel da arte na cidade. Apesar de se poder argumentar que o valor intrínseco da obra ou ação artística em si se sobrepõe a qualquer instrumentalização do sentido da mesma (Caeiro, 2014), não se pode deixar de lembrar que a ação artística em espaço público terá sempre uma relação reflexiva com o mesmo, entrando em ressonância com os lugares e com a vida quotidiana da cidade. Dada a força que hoje exercem o turismo e o consumo simbólico na economia das cidades e na sua capacidade competitiva (Azevedo, 2004), esta relação tem vindo a ser alvo de instrumentalização política e económica, reforçando a ideia do valor instrumental da arte e a importância do seu enquadramento em projetos de desenvolvimento urbano. No entanto, paralelamente ao aproveitamento das artes para a projeção e crescimento urbano, estas continuam a desempenhar funções comunicativas, expressivas e interventivas, características que são, de resto, intrínsecas e indissociáveis daquilo que são os processos de criação e de apreciação artística. Estes processos, por sua vez, sempre estiveram fortemente ligados ao meio urbano. É neste meio que se reúnem as condições para que eles ganhem forma e dinâmica: a existência de equipamentos e de uma massa crítica abrangente e inclusiva, associada à diversidade de estilos de vida – que sugere liberdade de ação e pensamento –, facilitam a relação das artes com a cidade, encarada tanto como objeto de inspiração e material de criação, como enquanto meio de difusão das obras e de aproximação aos públicos. Assim, a intervenção das artes no espaço público urbano não se resume apenas a questões relacionadas com o seu potencial regenerativo da economia e do tecido social. Envolve, também, questões relacionadas diretamente com o campo da arte em si, como a superação de constrangimentos formais, potenciada pela conquista de novo lugares de apreciação (a rua, a cidade), mas também

pela possibilidade de desenvolvimento de novas ferramentas e linguagens na sequência do contacto e confronto com a vida social da cidade. Assim, devemos admitir que, para lá do envolvimento social que muitas das iniciativas artísticas em espaço urbano englobam e do seu frequente enquadramento em estratégias políticas e económicas, existe igualmente uma dimensão exploratória no fazer artístico na cidade.

Não sendo o objetivo principal desta dissertação uma enunciação exaustiva das formas de arte que operam na e pela cidade, torna-se necessário elencar algumas das correntes e configurações da arte urbana, que ajudarão a definir o tipo de intervenções que se pretende aqui estudar.

O campo da arte urbana é múltiplo e complexo, colocando em confronto formas de produção e criação artística muito diversas. Nele enquadram-se obras ou intervenções que, inspiradas pela arquitetura e pelos ritmos da vida urbana, fazem do espaço simultaneamente meio e objeto, interpelando-o e refletindo sobre ele problematizações sociais, políticas, urbanas e também artísticas. O território da arte urbana é, normalmente, marcado por ações e discursos relacionados com uma intervenção direta e frequentemente não sancionada, que entra em diálogo estreito com o espaço e com a vida quotidiana que alberga. É neste terreno que se enquadra a *street art*, ligada sobretudo a formas como o graffiti, técnicas como o *stencil* e a aplicação de *posters*, frequentemente com mensagens provocadoras, dirigidas a uma ordem social específica. Contam-se também ações de *video mapping* (projeções de vídeo sobre os edifícios da cidade), performances e instalações. Assim, a arte urbana integra uma variedade crescente de meios e objetos, que vêm sendo gradualmente integrados em círculos de legitimação, ao começarem a ser expostos em galerias mais convencionais e ao ganharem estatuto junto dos habitantes das cidades, sobretudo pelo seu poder representacional. São ações fortemente visuais, que não se subtraem das interações sociais públicas, refletindo muitas vezes o ambiente urbano (Augoyard, 2000).

Com a arte urbana cruza-se o campo da arte pública. Segundo Cartiere e Zebracki (2016), embora não seja possível uma definição simples da arte pública, ela refere-se à arte que existe fora dos museus e das galerias, quando preenche um ou mais dos seguintes requisitos: estar acessível ou visível num espaço público; expressar preocupações referentes à comunidade; ser mantida ou usada pela comunidade; e, finalmente, ser paga através de fundos públicos (Cartiere e Zebracki, 2016: 2). De acordo com este entendimento, a arte pública não se refere única e exclusivamente a monumentos ou memoriais públicos, mas alberga uma multitude de formas, que podem ir de intervenções temporárias ou permanentes, a ações de representação e ativismo social ou político (, a projetos comunitários enquadrados em ações de prática social¹⁶, a performances e

¹⁶ A prática social refere-se a um meio de produção artística que se baseia na interação e no envolvimento humano e social, sendo os seus processos sobretudo participativos e colaborativos, entre indivíduos,

outras obras ou intervenções criadas tendo em consideração as características específicas, sociais e físicas, do local (*site-specific*).

O cruzamento destes dois campos, que partilham entre si a intervenção no espaço público e o envolvimento comunitário, atua ainda como motor de reformulação dos papéis desempenhados pelo artista e pelos públicos. Lacy (1994) explora as mudanças no papel do artista ao traçar a sua evolução de uma esfera mais privada para uma mais pública, passando de um trabalho mais perceptivo, experiencial e observativo para um mais investigativo e interventivo. De acordo com a autora, o artista passa de um papel de experienciador (em que penetra o território através da observação), para um de repórter (fazendo uma seleção consciente daquilo que é dado a ver), ainda para um de analista (em que confere valor textual e discursivo à obra) e, por fim, para um de ativista (quando contextualiza a obra dentro de situações locais, nacionais ou globais, tornando-a um elemento de procura de mudança). Por sua vez, também a relação dos públicos com as obras e os artistas ganha novas configurações. Tradicionalmente, considera-se que a relação entre públicos e artistas é unilateral e diádica, em que o sentido parte do artista, é mediado pela obra e rececionado por um público relativamente passivo (Lacy, 1994). No entanto, esta suposta passividade é desafiada pelos diversos formatos da arte pública que, ao ocupar o espaço da vida quotidiana da cidade e ao, frequentemente, fazer parte de projetos comunitários, pode suscitar um maior e mais direto envolvimento com os públicos, habitantes e utilizadores do espaço. Neste sentido, é possível afirmar que o público, na sua diversidade e fluidez, pode formar e informar a obra ou intervenção artística, tornando-se parte integrante da sua estrutura, não só no momento de apreciação imediata da obra, mas também ao guardar e projetar uma imagem e memória da mesma, contribuindo para um imaginário comum.

Esta contribuição só é possível na medida em que as intervenções culturais tomam lugar no espaço e na esfera pública e modelam perceções e usos. É possível afirmar que, no ambiente público, as intervenções artísticas tornam-se uma variação no processo contínuo de desenvolvimento das cidades, ao valorizarem aspetos físicos dos espaços e ao permitir que os usuários os percecionem e deles se apropriem sob novas formas, restabelecendo o vínculo entre os dois. Augoyard (2000) define estas intervenções como “ações artísticas urbanas”, caracterizando-as como criações contemporâneas em que a forma é anómica (ou seja, em que é difícil identificar uma obra no sentido tradicional ou académico), o processo de criação é inusitado (produção *in loco*, utilização de objetos extra-artísticos, aplicação de processos construtivos, mas também destrutivos) e de cariz profundamente urbano, capaz de se integrar nos componentes morfológicos funcionais e sociais inerentes a todo o espaço público:

comunidades e instituições. São se enquadrando num movimento ou estilo específico, é o seu objetivo crítico de catalisação de uma mudança social que define estes projetos (Thompson, 2012).

“En somme, nous pouvons retenir cette appellation “action artistique urbaine” pour toute *action-création  manant d’une expression artistique qui compose avec l’espace construit d’une ville et appelle un rapport spécifique avec le public urbain.*” (Augoyard, 2000: 19).

Augoyard (2000) pretende, assim, deixar claras as diferenças entre a a o artística urbana e os campos da arte pública e da arte urbana. Apesar de tomar hoje formas variadas e de integrar  rculos de legitima o pública e crítica, a arte pública   sobretudo associada a obras aut nomas, colocadas no espaço público e que se oferecem preferencialmente ao olhar passivo do transeunte, tomado sobretudo como espectador. A arte urbana, por seu turno, estabelece com o espaço urbano vivido uma rela o que tanto pode ser de mero embelezamento est tico do edificado, como de desafio às conven es estabelecidas, seja pela via da afirma o contra cultural ou da própria subversão, por vezes próxima do vandalismo. Quando olhadas sob este prisma, que não   raro encontrar em ambiente urbano, as obras podem perder o seu significado e dimensão relacionais, tanto com o espaço como com os públicos.

No que toca às a es artísticas urbanas, podemos distinguir planos de a o. Por um lado, estas interven es têm como objetivo a mostra ou a exposi o de um ou mais fazeres ou objetos artísticos. Por outro lado, qui a de maior importância, suscitam formas peculiares de intera o dos transeuntes com essas obras e formas artísticas. Nesse contexto, as obras artísticas perdem um pouco do seu valor de culto e da distância sacralizadora, para passarem a fazer parte de um cenário interativo para o utilizador do espaço. De facto, a a o ou a interven o artística urbana, muitas vezes aproveitada como meio de programas de desenvolvimento turístico e económico das cidades, tem como objetivo a cria o de um ato significativo e subjetivo, pelo que a separa o entre a interven o e o seu contexto social e espacial trairia o seu sentido.   na liga o entre o objeto físico e a sua interpreta o artística que se dará a eventual renova o das perce es, partilhadas e individuais, da cidade. A interven o ou a o artística na cidade, nos espaços usados quotidianamente por cidadãos e visitantes, constitui-se como uma brecha na rotina perceptiva dos mesmos, tornando mais visível a dimensão estética inerente aos ambientes urbanos. Para l  de reforçarem no cidadão a consciência do potencial expressivo da cidade, estes momentos de exce o, enquadrados no espaço público, podem, eventualmente, tornar-se o suporte das práticas sociais urbanas, constituindo-se como um suporte durável na memória coletiva. Assim, na pesquisa que se apresenta, mais do que o ato ou a interven o artística sobre o espaço urbano, o objeto de aten o   o papel que o “acontecimento” e o espaço perceptível desempenham na a o artística urbana e nos seus efeitos sobre a vida da e na cidade.

2.3.1. O Potencial Estético do Espaço Urbano

A relação entre o espaço urbano e a prática artística e cultural não se manteve estática ao longo do tempo, sendo moldada por motivações políticas, económicas ou de desenvolvimento urbano. Enquanto posicionamentos mais tradicionais olham a cidade como uma “obra de arte” (monumentos históricos, arquitetura, património edificado) ou como um templo de arte onde se encontram os grandes equipamentos que a sacralizam (museus, arquivos, bibliotecas, salas de espetáculos), outras perspetivas olham-na como o substrato da arte: “(...) c’est-à-dire que les lieux peuvent devenir matériau à création, support immanente, décor interactif. Et les citoyens, libres spectateurs, participants ou acteurs.” (Augoyard, 2000: 17). Para lá de espaço político, criador e regulador de interações sociais, há que reconhecer ao espaço urbano o seu potencial estético e artístico. Esta nova forma de encarar a cidade não só altera a definição de espaço público, como também a de arte (Augoyard, 2000): por um lado, as várias expressões artísticas reinventam-se ao jogar com posturas sociais, com a transgressão do instituído, a negociação entre as rotinas diárias e a sua suspensão por momentos de festa e de fruição sensorial. Por outro lado, o artista vê as regras da criação profundamente alteradas, não só em termos físicos, mas também por questões éticas: numa intervenção artística no espaço público urbano, como se distinguem a obra em si e a ação social e cultural? Como se coadunam objetivos estéticos com ação social? Sendo o campo da arte sempre potencialmente subversivo, como pode questionar ou pôr em causa um espaço, ou a sua ordem, que, sendo público, faz depender de forças políticas a existência ou não da intervenção artística em causa?

O potencial estético do espaço urbano revela-se através do elo que estabelece com a intervenção artística, que se traduz em momentos de revelação, recontextualização e impressão (Augoyard, 2000). Primeiramente, ao tornar perceptível aquilo que normalmente passaria despercebido, a ação artística no espaço urbano pode ter um efeito revelador. Ao afetar as perceções das formas construídas e ao influenciar os ambientes urbanos naquilo que eles têm de mais imaterial, essa revelação cria novas potencialidades de ação e usos antes inimagináveis. Por outro lado, as ações artísticas urbanas têm ainda a capacidade de recontextualização, ou seja, de suscitar uma mudança de usos, que ocorre ao longo da duração da intervenção, quando os elementos do ambiente urbano estão nela integrados, mas que podem reverberar para lá da mesma. Por fim, as ações artísticas imprimem no urbano traços objetivos e subjetivos, que se tornarão elementos importantes na moldagem da imagem da cidade. Embora as pistas físicas de uma intervenção se mantenham com uma durabilidade variável, há resquícios mais difíceis de observar, como aqueles que ficam na memória individual e coletiva e que integram a história da cidade. Visto estas ações serem efémeras e limitadas no tempo, essa memória pode muito bem estar ligada, não diretamente à ação que teve lugar, mas ao que “agora falta” nesse espaço, o

dinamismo social que se criou à volta do mesmo e que se vê reduzido no regresso à normalidade da vida urbana quotidiana:

“Notons enfin que la force de la mémoire n’est pas nécessairement fonction du degré d’implication de la morphologie urbaine dans l’action artistique. Ainsi le souvenir d’une action simple et fugace peut être ravivé par l’aperception de la vacuité d’un lieu autrefois réceptacle de l’action et auquel «il manque désormais quelque chose».” (Augoyard, 2000: 28)

Para lá de uma nova consciência e perceção dos espaços urbanos, a sua modificação estética temporária produz ainda novos tipos de convivialidade e formas de estar com o outro em torno de uma ação ou intervenção. Assim, estes acontecimentos criam uma espécie de empatia coletiva, que advém da memória de ver a cidade a mudar, partilhada afetivamente com o “outro”:

“En face des réactions lourdes et impliquées des participants engagés dans une longue préparation, les réactions du public de passants ne renvoient pas exactement à ces ‘effets sociaux’ tant espérés chez les responsables de la culture mais plutôt à un plaisir d’être ensemble, affectif et anonyme en même temps, qui semble devenu rare et dont on a déjà accepté la fugacité.” (Augoyard, 2000: 30).

O potencial estético do espaço público urbano torna-se, deste modo, evidente não só através das condicionantes e oportunidades que o espaço urbano confere à prática artística, permitindo uma modificação de escala e de função e a organização de uma espacialidade de ficção, mas também através das novas dinâmicas que induz nas práticas sócio espaciais. Para lá de uma transformação física do espaço e da criação de uma nova atmosfera perceptiva, a intervenção artística urbana permite o aparecimento de novas formas de estar sociais que permitem o encontro e a convivência em proximidade, a manifestação de uma sociabilidade estética (Reckwitz, 2017), abrindo, por isso, um espaço de discussão que remete para a ideia de esfera cultural pública (McGuigan, 2011).

2.3.2. Intervenção Artística no Espaço Público: um renascimento da esfera cultural pública

Na sua conceção tradicional, o espaço público encontra-se numa fase de desgaste e retração. Surgem, em consequência, outros espaços públicos, virtuais, que permitem uma ligação

entre indivíduos e objetos desprovida de um espaço físico vinculativo. Outros aspetos, como a dedicação dos centros das cidades a novas utilizações enquanto espaços de consumo, a suburbanização crescente das populações urbanas, a privatização dos espaços ou o aumento de ligações interurbanas contribuem para o progressivo afastamento dos indivíduos de uma base social física, provocando o crescente retraimento da esfera cultural pública. Habermas ([1962] 1991), que teorizou a esfera pública como a dimensão na qual os assuntos são discutidos pelos indivíduos, num processo que culmina na formação de uma opinião pública, denotou também alguma preocupação relativamente à sua crescente erosão (Habermas, [1962] 1991: 83): com a massificação da cultura e a comercialização de bens culturais e consequente passagem de um público que debate a cultura para um que apenas a consome, a esfera pública perdeu, de acordo com o autor, a sua especificidade. Arendt ([1958] 2001), que defende a esfera pública como lugar gerador da vida política e que a caracteriza como o mundo comum, que “reúne-nos na companhia uns dos outros e, contudo, evita que colidamos uns com os outros” (Arendt, [1958] 2001: 67), demonstra igualmente esta preocupação, afirmando que esse “mundo comum” perdeu, em certa medida, o seu poder vinculativo e relacional:

“O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o factor fundamental; é, antes, o facto de que o mundo entre elas perdeu a força para mantê-las juntas, para relacioná-las umas com as outras e separá-las.” (Arendt, [1958] 2001: 67).

De acordo com Fortuna e Santos Silva (2001), e remetendo para o caso português, a crise e retração do espaço público urbano é, entre outros aspetos, o resultado de uma lógica cultural contemporânea que privilegia o individualismo e a satisfação pessoal imediata, bem como o domínio dos consumos privados ou domésticos. Tal tendência havia também já sido identificada por Fortuna, Ferreira e Abreu (1998/99), que atestam a influência incontestável de uma lógica de mercado que, operando como fator de homogeneização e standardização, é condição para uma participação cívica cada vez mais alienada e atomizada. Paralelamente, Fortuna e Silva (2001) referem ainda a emergência de uma cultura do movimento e da velocidade dos contactos sociais e espaciais, que pressupõe que o indivíduo se encontra em trânsito permanente entre os lugares, dedicando pouco tempo à criação de um vínculo significativo com o espaço. Segundo estes autores, os centros das cidades deixaram de traduzir, pelo menos em permanência, a heterogeneidade e a diversidade que associamos à cidade contemporânea, para se tornarem mais homogêneos e segregadores ou, por outro lado, para se converterem em lugares de passagem rápida e mais ou menos regular (Fortuna e Silva, 2001: 413).

Augé ([1992] 2012) aborda esta questão relacionando-a com a noção de espaço físico, de lugar, ou “não-lugar”. De acordo com o autor, os não-lugares são espaços que não podem ser definidos como identitários, relacionais ou históricos; são locais de passagem criados pelo excesso de tempo e de espaço e pela individualização de referências, características típicas da modernidade (Augé, [1992] 2012: 32-37). Neste sentido, também Andrade e Baptista (2015) se referem não à morte do espaço público, mas à multiplicidade de usos e protagonistas que dele se apropriam. Esse excesso cria uma rutura entre a pessoa e o lugar, impedindo-a de nele se rever completamente. Fruto dos processos acima referidos, como o avanço das tecnologias de comunicação, a disseminação dos espaços de consumo massificado, a desertificação e consequente degradação dos centros urbanos, espaços centrais que antes reuniam indivíduos e sustentavam a identidade da cidade e dos seus cidadãos, transformam-se em não-lugares, lugares de passagem apressada, cuja configuração não se coaduna com os ritmos da vida urbana moderna.

No entanto, a intervenção cultural efêmera em espaços públicos revela o potencial de se constituir como uma oportunidade de reabilitar a esfera e o espaço público em crise. Embora o discurso acerca do potencial de desenvolvimento económico das artes e da cultura tenha já sido desenvolvido e problematizado em várias vertentes, o seu papel enquanto instituição formadora de identidade tem sido, segundo Giori (2011), negligenciado, sendo a cultura e as artes vistas primeiramente como representações da realidade social e não tanto como suas formadoras. Porém, esses objetos culturais que atuam no espaço público urbano acrescentam à sua função de representação da vida social a função de contextos constitutivos da própria vida quotidiana (Chaney, 2002: 163).

De um modo geral, a cultura e as artes sempre tiveram um papel socialmente distintivo (Bourdieu, [1979] 2010), sendo a preferência por uma forma ou outra um reflexo do estatuto social de cada classe. Tal premissa poderá ser aplicada não só à distinção tradicional entre alta cultura e cultura popular, mas também às culturas urbanas (Crane, [1976] 1992). Esta categoria pertence às três em que Crane ([1976] 1992) divide as organizações culturais, que produzem e disseminam cultura. A autora distingue o domínio nuclear, onde predominam os grandes conglomerados que disseminam conteúdo para audiências vastas e indiferenciadas (comunicação social, televisão, grandes jornais, indústria cinematográfica); o domínio periférico, que dissemina conteúdo para um público também vasto, mas dividido em subgrupos com base na idade, estilo de vida e outros fatores (rádios, revistas e livros especializados); e, por fim, o domínio da cultura urbana, que é produzido, disseminado e consumido em ambientes urbanos. Os seus agentes são, em geral, organizações culturais locais, frequentemente organizadas em rede e cujas ações se orientam para um público local e se caracterizam pela organização de exposições, concertos, festivais (Crane, [1976] 1992: 5-6). Apesar de ocorrerem num meio espacialmente circunscrito, de operarem num tempo de duração limitado e de ambicionarem, segundo Crane ([1976] 1992),

chegar a um público relativamente reduzido, as ações da cultura urbana ambicionam cada vez mais um teor cosmopolita e abrangente, reflexo das mudanças na composição social urbana.

“(…) beyond actual consumption and production of art works and cultural goods, an interest emerges among such actors in placing local and national culture at the frontiers of modernity and in demonstrating this as an accomplishment (…).” (Regev, 2011: 111).

Este cosmopolitismo¹⁷, típico do gosto contemporâneo, sobretudo entre as classes urbanas mais qualificadas escolar e culturalmente, atesta a possibilidade de saída da própria cultura para apreciar aspetos de outras, ou de que as fronteiras entre culturas se diluem. Porém, uma vez que a cultura não é um terreno uniforme, mas sim composto por estruturas desiguais de poder e prestígio, pode ser também um reflexo de privilégio (Chaney, 2002: 158), no sentido de se estar à-vontade com diferentes linguagens culturais e artísticas. Neste aspeto, as práticas de cultura urbana, como as intervenções artísticas temporárias, podem ter um carácter diferenciador e classificador. Não obstante, ao ocorrerem no espaço público, podem igualmente agir como objeto de “desdiferenciação” (Ribeiro, 2000). Sendo o espaço urbano socialmente construído, capaz de estruturar usos, mas sendo também por eles estruturado, ao ser dinamizado de forma efémera ou definitiva por intervenções artísticas, orienta-se para uma maior abertura das representações sociais. Deste modo, a intervenção artística urbana confere ao espaço um teor ambivalente. Se, por um lado, a presença de novas formas artísticas e culturais emergentes pode dar a uns utilizadores a capacidade de recriarem as suas atividades sociais, pode, por outro lado, ser repressora para outros (Ribeiro, 2000: 4). Assim, a atividade artística em espaço público, efémera ou não, acaba por reforçar ou reclassificar usos e pertenças a espaços.

“Tal como os espaços culturais, também a realidade da cidade resulta de um acto cultural de classificação. As cidades não são só sujeitos de representação mas também objectos nas representações. A colonização de um espaço para uso cultural significa estabelecer uma identidade para todo o ambiente envolvente.” (Ribeiro, 2000: 5).

Fica claro que a cultura e a prática artística urbana, integradas no sistema agregador da economia simbólica enquanto produtoras de significados, têm um papel fundamental na produção do espaço e da esfera pública. Ao proporcionarem um campo de interação inusitado entre indivíduos com imaginários muito diferentes da cidade e dos espaços, com pertenças muito

¹⁷ Regev (2011) apelida o gosto contemporâneo de “cosmopolitismo omnívoro”, que se torna um símbolo de estatuto social, mas também de valor moral. É um tipo particular de capital cultural que demonstra que um indivíduo é capaz de apreciar os produtos e práticas culturais do “outro”, mostrando abertura e flexibilidade (Regev, 2011: 111).

diversas, propiciam o desenvolvimento de uma cultura pública e cidadã, assim como a criação de novas identidades imagéticas e experienciais da cidade, que, embora imprimam diferentes significados individualmente, afirmam-se como parte de uma memória e identidade coletivas. Assim, as “estratégias culturais que se centram na reconstrução do significado dos espaços urbanos dão-nos a sensação de uma cultura pública comum” (Ribeiro, 2000: 6). Ao ocorrerem no espaço público, por definição de uso comum e aberto a todos os indivíduos, festivais e eventos efêmeros dedicados às artes e à cultura produzem uma esfera sensorial e estética mais participativa e democrática do que outras instituições dedicadas à prática ou fruição artística. Por via da sociabilidade e das formas experienciais que suscitam, estes acontecimentos geram campos discursivos, interpretativos e relacionais que apontam para a criação ou renovação de uma esfera pública contemporânea (Sassatelli, 2011).

Como já foi anteriormente referido, a esfera pública define-se tradicionalmente como o lugar social em que os indivíduos se reúnem para discutir livremente assuntos de interesse comum, e é através dessa discussão que é possível influenciar a vida política (Habermas, [1962] 1991). Também Hauser (1999) a define como um espaço discursivo no qual indivíduos e grupos se associam para discutir matérias de interesse mútuo e, se possível, chegar a um consenso (Hauser, 1999: 61). Por sua vez, Arendt ([1958] 2001) relaciona este conceito com o de espaço público, no qual deve imperar a liberdade de agência do indivíduo e a visibilidade do seu “eu” público, sendo um espaço de relação e interação inclusiva e de nivelamento dos indivíduos. A maioria das teorizações acerca da esfera pública atribui-lhe uma aura de sociabilidade e abertura, mas sobretudo de racionalidade. Nas linhas acima descritas, a esfera pública é uma esfera cognitiva e discursiva. Porém, a esfera cultural pública, possibilitada pela intervenção no espaço público de ações culturais e artísticas, permite outro tipo de potencial crítico, alternativo à participação através do debate racional: a participação através de formas de experiência estética (Sassatelli, 2011: 25). Deste modo, a esfera cultural pública abre-se a uma dimensão participativa que inclui os vários canais e circuitos da cultura de massas e do entretenimento e das reflexões mediatizadas da forma como imaginamos a vida.

“The concept of a cultural public sphere refers to the articulation of politics, public and personal, as a contested terrain through affective (aesthetic and emotional) modes of communication. The cultural public sphere trades in pleasures and pains that are experienced vicariously (...).” (McGuigan, 2005: 435).

Neste sentido, vários autores (Jacobs, 2012; Roberge, 2010; Jones, 2007; Aston, 2012; Wu, 2011) ponderam a existência de uma esfera estética pública. Esta incluiria todas as formas de produção e consumo estético e a sua discussão crítica, criando as condições para uma

autonomia crítica e para a associação entre membros e movimentos da sociedade civil (Jones, 2007). De acordo com Jacobs (2012), a esfera pública não é apenas uma arena de deliberação racional, mas também um espaço de criação e contestação simbólica. A herança de Habermas e de outros pensadores da Escola de Frankfurt marcou um viés entre a cultura pública e cívica e o entretenimento, desenhando uma distinção vincada entre o mundo sério dos assuntos públicos e o do lazer e fruição. No entanto, estes dois mundos referem-se e influenciam-se mútua e continuamente, havendo uma dimensão estética subjacente a todo o discurso público e cívico. Jacobs (2012) distingue três componentes da esfera estética pública. Em primeiro lugar, identifica o domínio do imaginário social, de onde originam estruturas de significado indispensáveis para o sentido que os indivíduos dão à sua vida e à vida comum. Em segundo, identifica a componente do espaço que se abre para a discussão de assuntos de preocupação comum. E, por fim, em terceiro lugar, identifica o encorajamento de debates sobre política cultural, de forma a relevar a importância da cidadania cultural dentro da sociedade civil (Jacobs, 2012: 6). Assim, para lá de haver um reconhecimento de que a cultura, nas suas várias formas e expressões, faz parte da esfera pública e interage constantemente com as suas outras dimensões, reconhece-se a sua capacidade de envolver os indivíduos, as suas sensibilidades e sociabilidades, e de criar um espaço de discussão crítica:

“The simple fact is that people talk about what they have heard, seen, and so forth, and that such discussions orient their actions. From that, it is also possible to reach this other (...) idea where cultural products could be understood for their critical charge. Cultural productions are windows, so to speak, through which critical views can penetrate the routine of everyday life.” (Roberge, 2010: 439).

Ao intervirem no espaço público urbano, práticas e linguagens artísticas de todos os formatos e escolas passam a estar expostos à experiência de qualquer indivíduo, ultrapassando os limites de um grupo de discussão específico e reservado àqueles que partilham o mesmo interesse ou capital cultural. Ainda neste plano, e com referência ao panorama português, Fortuna e Silva (2001) apontam o potencial da cultura urbana, e das atividades culturais mais especificamente, para a vivificação do tecido sócio espacial das cidades, mas também o seu potencial efeito contrário, ou seja, de essas mesmas práticas poderem contribuir para a limitação de alternativas sociais e práticas à atual organização da vida social (Fortuna e Silva, 2001: 413-414).

Reportando-se ao caso português, os autores desenharam três ciclos de governação política das cidades no Portugal pós-25 de Abril, articulados entre dois eixos: o da vitalidade da sociedade civil e o da capacidade de organização e de regulação do Estado. O primeiro ciclo diz respeito ao período revolucionário do pós-25 de Abril, em que se verifica uma forte adesão e participação

cidadã no espaço público que, embora pouco regulamentada institucionalmente, reformula os espaços e imbui-os de novos códigos de interpretação simbólica. O segundo ciclo caracteriza-se, por sua vez, por uma recomposição política e institucional do Estado, que acabou por abrandar o ímpeto participativo anterior, sendo que a esfera cultural se manteve remetida a um plano secundário face a preocupações mais prementes de política formal e socioeconómica. O terceiro ciclo, percorrendo a década de 1990 até ao final do século, dá um novo relevo ao papel da cultura e do ambiente urbano na modernização e desenvolvimento da sociedade portuguesa, que se procurava colocar ao nível de uma cultura europeia urbana e desenvolvida. Não obstante a oscilação entre ciclos de maior e menor investimento, assiste-se a uma crescente institucionalização da cultura por parte do Estado central (Garcia et al., 2016). Neste quadro, para lá de uma maior preocupação com a dotação das cidades de equipamentos culturais (teatros, bibliotecas, museus) (Azevedo, 2014) e da patrimonialização e turistificação dos seus conjuntos históricos, passou a olhar-se para as iniciativas culturais como forma de projeção externa da imagem tanto de uma cidade em específico, como do próprio país em geral (Fortuna e Silva, 2001: 417), o que, idealmente, propiciaria uma maior vivificação e adesão ao espaço público urbano.

Não obstante, a multiplicação e diversificação das iniciativas culturais que intervêm no espaço público urbano não impedem totalmente a retração do mesmo. Continuam a verificar-se tendências para a privatização dos consumos culturais através das novas tecnologias e da concentração em espaços semipúblicos, bem como o domínio de uma lógica de mercado que domina e massifica as formas e práticas de cultura e lazer dos indivíduos. Paralelamente, Fortuna, Ferreira e Abreu (1998/99) apontam também para a mútua influência e crescente continuidade entre os domínios do público e do privado, tanto ao nível da governança dos espaços como da própria experiência que estes permitem. A porosidade que a lógica do mercado, a par com a democratização e massificação cultural, imprime nos espaços urbanos, além de influenciar políticas culturais, promove uma deslocalização das sociabilidades urbanas, bem como uma reprodução de padrões de segmentação de certas práticas de produção e consumo cultural.

Assim, é importante assinalar que o campo da cultura urbana e a esfera pública, para cuja construção e abertura contribui, constrói-se e opera dentro de um conjunto de tensões, decorrentes da coexistência de forças muito distintas e, por vezes, até contrárias. Por um lado, a intervenção cultural e artística na cidade, ao ocupar o espaço público urbano, abre-se à observação, participação e interpretação de todos aqueles que fazem uso do local em que ocorre. No entanto, paralelamente, continua a inserir-se dentro de um campo e de uma linguagem artística própria que, idealmente, todos os transeuntes seriam capazes de decodificar. Porém, dada a diversidade que caracteriza o tecido social urbano, é natural que certas ações ou intervenções artísticas públicas sejam interpretadas de formas muito diferentes e que sejam mesmo recebidas com estranheza e incompreensão. Da mesma forma, ao intervirem em espaços menos convencionais

(ruas, praças, edifícios com propósitos originais não destinados à prática artística) e ao invadirem o espaço público, essas intervenções podem abrir um novo campo interpretativo para a cidade e assinalar novos modos de sociabilidade estética e simbólica essenciais para a estruturação da vida pública urbana, como podem igualmente despertar sentimentos de incômodo, estranheza e afastamento naqueles que não partilham das linguagens ou não se revêm nas mensagens passadas por determinada ação artística pública urbana.

É nesta perspectiva que se pode admitir o potencial da cultura como criadora ou catalisadora de assimetrias sociais nos modos de organização e ocupação das cidades e dos seus espaços públicos. Estas forças opostas, mas coexistentes, fazem das culturas urbanas um campo que se estrutura em permanente tensão:

“(…) a cidade e a cultura urbana são realidades incoerentes, recheadas de subcidades e subculturas. São estes fragmentos, no entanto, que constituem a cidade e a cultura urbana no seu todo, e lhes dão vigor. Trata-se de um vigor paradoxal. (...) A identificação de imagens ou de expressões identitárias singulares que promovam uma cidade no plano transnacional (...) constitui-se em paradoxo na medida em que incorra na acentuação das fragmentações sociais e políticas (...)” (Fortuna e Silva, 2001: 421-422).

Ainda assim, a cultura, particularmente a sua ação no espaço urbano público, continua a afirmar-se em vários planos como uma poderosa ferramenta de renovação e desenvolvimento das cidades, contribuindo para uma realocação das práticas culturais e das sociabilidades a elas associadas, bem como agente contrário à crescente tendência para a desterritorialização das mesmas, na consequência das forças que caracterizam um mercado económico, cultural e simbólico globalizado e globalizante. Ao reclamarem um lugar e um tempo no espaço público, as intervenções artísticas e culturais urbanas contribuem, em primeira instância, para a formação ou para o enriquecimento de um sentido de lugar, ao dialogarem com referentes históricos e patrimoniais identitários que já fazem parte do quadro simbólico e referencial a partir do qual os sujeitos interagem com os espaços. Nos casos de intervenções concebidas e construídas ao nível local, levando a cabo uma ação descentralizante através do envolvimento de agentes e do património locais, estas contribuirão tanto mais para a reinvenção ou reforço de um *genius loci* capaz de, por um lado, imprimir-se na memória coletiva dos tempos e espaços urbanos e, por outro, de integrar a cidade como um todo em redes de desenvolvimento e cooperação ao nível regional, nacional e até internacional, relançando-a num novo patamar competitivo.

Pese embora a sua associação a conceitos de abertura e acessibilidade, o espaço público urbano é construído sobre bases naturalmente desiguais, moldadas por forças políticas e socioculturais, mas também de mercado, revelando-se um terreno fértil para disputas relacionadas

com sentidos de pertença, identidade e qualidades de apropriação. Ao interferir, ainda que temporariamente, com a estrutura e organização social e espacial dos lugares da cidade, e pela sua própria qualidade estética, as práticas culturais e artísticas urbanas implicam necessariamente perturbações na vida social pública que tanto se pautam pelo estranhamento e confronto, como pela surpresa agradável e pelo despertar dos sentidos. Esta interpelação que a intervenção artística faz ao espaço público cria as bases para uma reativação da esfera cultural pública ao relocalizar práticas sociais nos espaços das cidades e ao criar um espaço de discussão não só discursivo, mas também estético e sensitivo, interpretativo e relacional.

3. Da Intervenção Efémera à Transformação Durável

A culturalização da experiência urbana, hoje fortemente enquadrada nas estratégias de desenvolvimento social e económico das cidades, ao intensificar as cargas semióticas do espaço, ao promover novas apropriações do legado histórico e ao estetizar as atmosferas urbanas, pode agir como uma estratégia de relocalização de práticas e sociabilidades, abrindo assim espaço para a dinamização da esfera cultural e estética pública. Traduzidas hoje sobretudo em ações de intervenção artística urbana de carácter pontual e cíclico, as estratégias de culturalização urbana têm um papel de inegável importância na transformação cultural das cidades e na revelação dos seus espaços públicos. Esta é uma revelação que, ao fraturar os ritmos quotidianos da cidade e ao convidar o transeunte a novas formas de participação e sociabilidade, amplia as possibilidades de representação individual e coletiva, reorganiza as sociabilidades e modela as formas de identificação com e apropriação do espaço. No entanto, torna-se necessário clarificar o verdadeiro peso que uma intervenção artística efémera (que, mesmo que cíclica, não deixa de ser pontual) tem na modelação de perceções, identidades e pertenças. Colocando a questão de outra forma, como se assegura a durabilidade dos efeitos provocados pelas intervenções artísticas efémeras?

A relação entre as intervenções artísticas urbanas e os seus lugares é simbiótica, manifestando-se a sua relevância e impacto nos modos físicos e sociais de pensar, organizar e viver o espaço público e a cidade como um todo. Uma das principais expressões desta relação reflexiva é o já anteriormente referido reforço da economia simbólica. De um modo geral, e do ponto de vista da gestão económica e política das cidades, tem-se verificado uma intensificação da atenção dada ao *marketing* territorial, que concede um lugar privilegiado à cultura e à estetização da experiência urbana. Esta atenção torna-se especialmente evidente em dois aspetos: a recuperação física dos espaços e a transformação da vivência urbana numa espécie de “mercado

de experiências” (Peixoto, 2003: 220), através da promoção de eventos¹⁸ ou de outras manifestações culturais, que ora partem de e recriam uma ideia daquilo que é o património histórico material e imaterial de uma cidade, ora de uma proposta sobre aquilo que *deve* ser a cidade contemporânea, fortemente marcada pela agenda da cidade criativa e dos critérios de sustentabilidade económica e cultural.

Neste contexto, marcado pela instrumentalização do património como estratégia de (re)criação de um *genius loci*, a dinamização cultural através da realização de eventos com diferentes dimensões e regularidades torna-se uma das principais ferramentas de modelação do espaço, com o objetivo de nele deixar uma marca positiva. Por vezes, essa marca torna-se tão vincada que os próprios lugares deixam de ser dissociáveis dos eventos e vice-versa. Frenchman (2004) propõe a noção de “event-places” para designar casos em que um evento cria um forte elo entre as dimensões físicas e sociais de um lugar. Esta é uma noção que envolve uma série de condições (tanto do espaço físico como do evento) que contribuirão para a garantia do sucesso e da durabilidade dos efeitos propostos. Entre estas condições, estão a delimitação física do território em que ocorre o evento; a pequena escala, que possibilita a intimidade entre indivíduos; a multiplicidade de nós e de atividades; a triangulação entre espaço, indivíduo e objeto artístico (intervenção); e, entre outros, o apelo aos sentidos (Frenchman, 2004; Fontes, 2011). Ao ocuparem e ativarem lugares e tempos vazios (Peixoto, 2003), as intervenções artísticas, apesar de efémeras, podem motivar transformações mais duradouras nos espaços, podendo a sua utilização e modelação não oficial chamar a atenção sobre o seu valor e, por essa via, conduzi-los a investimentos e melhorias mais formalizadas (Fontes, 2011; Kronenburg, [1996] 2008).

Temel e Haydn (2006) referem-se a estas intervenções como ações de “urbanismo temporário”, em que a limitação temporal propositada é, ela própria, um elemento de transformação, ao revelar o potencial elástico do espaço de uma forma que seria inconcebível num longo prazo. Embora seja um conceito algo ambíguo, por via da miríade de atividades e temporalidades que engloba, procura-se definir aqui, de forma também algo abrangente, a ideia de “urbanismo temporário” como uma estratégia que abarca um número alargado de atividades com a intenção de impactar de forma positiva uma determinada área urbana. Embora essa intenção seja limitada no tempo, procura ter efeitos duradouros no desenvolvimento da mesma (Sweeting, 2015; Temel e Haydn, 2006; Bishop e Williams, 2012). Também nesta linha, Peixoto (2003) relembra o impacto que tem vindo a ganhar, desde os anos 1990, o conceito de “projeto

¹⁸ É necessário fazer uma distinção entre a ideia de evento e a de manifestação artística urbana. Entendemos que, geralmente, o primeiro ocorre numa lógica de capitalização ou instrumentalização de um património histórico ou de uma identidade urbana, bem como da articulação entre interesses empresariais e da administração local. O segundo, conquanto possa também construir-se a partir do património histórico e responder a interesses locais, ocorre numa lógica interventiva e, por vezes, subversiva, de disrupção do quotidiano e de transformação social.

urbano” na organização e planeamento das cidades. Inserido num processo de estetização urbana, em que ganham relevância noções de sustentabilidade cultural, de espaço público e de qualidade de vida, este conceito aponta para a criação de espaços que fomentem uma pluralidade de usos, na qual assentará a dinâmica dos mesmos (Peixoto, 2003: 221).

Para melhor explorar esta ideia, regressaremos brevemente a Bauman (2011) e à sua conceção de uma modernidade líquida, em que as formas sociais se decompõem sem que as instituições tenham tempo de reagir e em que a mudança deixa de ser um estado transitório, para passar a ser uma condição permanente da vida social, o que se traduz num quadro geral de incerteza, desconfiança e imprevisibilidade. Neste quadro, também a cidade é um organismo em permanente mudança e evolução, evoluindo também as formas de planear e pensar a cidade.

Tradicionalmente, o planeamento urbano baseia-se na identificação de um problema específico, seja do ponto de vista da organização física de um espaço ou da sua apropriação e vivência social, e orienta-se, geralmente, para a solução do mesmo a longo prazo. Porém, no contexto da modernidade líquida, o planeamento urbano passa a incorporar o temporário e o espontâneo como ingredientes essenciais para a saúde e vitalidade do espaço urbano, bem como da cidade no seu todo:

“Temporary activity represents a reaction to a world where the future is more uncertain and less secure, and a response to rapid economic, societal and technological changes that are shortening the present into smaller and smaller frames.” (Bishop e Williams, 2012: 213)

Assim, embora não sendo algo de novo, as intervenções urbanas temporárias têm vindo a florescer nas últimas décadas, o que não deixa de ser indicador do aumento da sua importância enquanto ferramentas de produção e modelação do espaço urbano, ao conciliar várias escalas, usos e *stakeholders*. A intervenção artística efémera sobre espaços que foram sendo, ao longo do tempo, esvaziados das suas funções sociais ou económicas, pode induzir uma reativação funcional e social dos mesmos: “(...) temporary initiatives help to refresh an urban area, infusing it with an energy that may have been displaced or even evaporated altogether.” (Beekmans e de Boer, 2014: 263). Deste modo, estas ações de “urbanismo temporário” podem contribuir não só para a consolidação de usos e de apropriações dos espaços públicos, como também para a formalização de ações de regeneração física dos espaços, ao chamar a atenção para as suas potencialidades e exercendo, assim, um impacto duradouro na organização dos espaços da cidade e na sua apropriação e vivência.

Igualmente importante para perceber a forma como estas intervenções se imprimem no ambiente público urbano e na forma como este é apropriado pelos seus utilizadores, é necessário ressaltar que as mesmas atuam diretamente no campo da produção de sentido, ou seja, influenciam

o ato de perceber. Partindo do pressuposto de que os espaços públicos urbanos são constituídos por elementos físicos e sociais significantes, que podem ser decodificados pelos seus utilizadores, influenciando padrões comportamentais, subentende-se que cada elemento presente no seu meio (incluindo as intervenções artísticas efémeras) ganha um significado único, de acordo com a percepção de cada indivíduo (Pereira, 2018). Ao explorarem uma dinâmica em que a cidade aparece como um elemento centralizador da ação artística, as intervenções efémeras relacionam-se intimamente com o espaço em que ocorrem, podendo motivar transformações (perceptivas, comportamentais, sociais) que ultrapassam a sua própria temporalidade.

Para Fontes (2011), a durabilidade das dinâmicas e dos efeitos originados pelas intervenções artísticas efémeras prende-se com o conceito de “amabilidade urbana”, que a autora identifica como sendo uma qualidade que se manifesta de duas formas distintas. Por um lado, traduz-se numa aproximação entre o indivíduo e os espaços, onde a intervenção artística temporária surge como intensificadora dos atributos físicos de um lugar e como potencial modeladora do espaço. Por outro, revela-se através de um estreitamento dos vínculos entre os membros de uma comunidade, sendo a intervenção catalisadora de encontros, cumplicidades e discussões que reagem ao tendencial individualismo contemporâneo (Fontes, 2011: 14). Ao dar ao conceito de amabilidade uma característica simultaneamente social e física, a autora distingue o mesmo do de apropriação, que se refere mais concretamente ao manejo afetivo e simbólico, bem como funcional e frequentemente subversivo, do espaço, e não tanto às relações entre indivíduos. Frenchman (2004) refere-se a esta característica como “granularidade”, que descreve como a sobreposição de potencialidades de interação, com e no espaço através da intervenção artística urbana, desde a interação pessoal com os conteúdos artísticos e estéticos da intervenção até à interação cívica e social entre indivíduos (Frenchman, 2004: 40). Desta forma, a “amabilidade urbana” será uma consequência da transformação do espaço físico em espaço social na sequência de uma intervenção artística urbana (Fontes, 2011: 13), residindo nessa transformação a fórmula para a durabilidade das modelações e percepções por ela incitadas.

Paralelamente, a própria natureza de algumas das práticas artísticas que dão forma a estas intervenções efémeras caracteriza-se por uma renúncia ao seu valor de culto e de exposição, para dar prioridade às diversas relações que se formam entre obras, sujeitos e espaços. Ao priorizar o seu potencial comunicativo e relacional, estas práticas não só revelam e se apropriam do potencial estético dos espaços em que ocorrem, como também promovem um alargamento da esfera cultural pública através da promoção de um espaço de discussão e de convivência. Neste sentido, o carácter artístico e, por isso, comunicativo e reflexivo, das intervenções efémeras é visto como capaz de gerar novos significados sociais. Ao incentivar a apropriação do espaço por via do fomento de experiências estéticas, apostadas na reflexividade (Costa e Lopes, 2018), na fruição estética e sensorial e na afirmação de um espírito de lugar, as intervenções artísticas temporárias

constituem e originam ocasiões performativas que procuram sugerir ideais de cidadania e de participação cívica (Peixoto, 2003: 222).

Não obstante, é necessário ressaltar a possibilidade de estas intervenções poderem despertar efeitos contrários: a estetização urbana por via das intervenções artísticas temporárias pode resultar num distanciamento entre aquilo que é a experiência quotidiana do lugar e uma experiência encenada (Costa e Teixeira, 2013), podendo levar à retração e ao esvaziamento social por parte de alguns residentes ou outros utilizadores do espaço que não se identifiquem com as propostas artísticas ou de usos do espaço. Assim, há que deixar em aberto a possibilidade de estas intervenções poderem ser, de certa forma, avessas à atividade quotidiana (de comércio, de vida, de trabalho) que os locais em causa já albergavam antes da intervenção (Peixoto, 2003: 223). Porém, parece-nos que, mais uma vez, o contraponto estará na temporalidade das intervenções que, ao criarem uma rutura – perfeitamente definida e limitada no tempo – com os tempos e vivências quotidianas do espaço, introduzem novos ritmos e usos do mesmo. Esta rutura rítmica coloca em evidência, por um lado, a elasticidade semiótica dos espaços e o seu potencial estético, que não só ativa uma memória dos mesmos e os procura caracterizar como identitários, como também aponta para as necessidades de uma intervenção formalizada que lhes confira ou devolva uma vitalidade que se crê necessária para a saúde dos mesmos e daqueles que fazem deles o seu espaço de vida. Por outro lado, a reflexividade e a interpelação que as intervenções dirigem ao espaço e aos seus utilizadores, bem como a proximidade em que ocorrem, remetem para a abertura de um espaço crítico que promove novas formas de sociabilidade e de manifestação da coletividade (Fontes, 2011).

“On assiste en effet dans ces situations à une véritable métamorphose de l’espace et des pratiques. Il se crée de façon éphémère une scène publique où l’effervescence sociale, l’imprévisible et la flânerie retrouvent une place. Ces usages sociaux collectifs donnent sens à ces morceaux d’urbanisation et en viennent au fil du temps à produire de l’urbain comme entité qualifiée et qualifiante, singulière et singularisante.” (Saint-Pierre, 2000: 44).

Ao mesmo tempo, a temporalidade limitada destas intervenções pode ser vista como forma de adaptação a um mundo fluído e marcado pela efemeridade:

“(…) [Cities] are no longer the product of master plans and fixed frame-works, but are increasingly being shaped by citizen-led initiatives and temporary projects by people hoping to make their cities better.” (Beekmans e de Boer, 2019).

A condição efêmera e fluída da modernidade (Bauman, 2011) manifesta-se na cidade através de uma cultura de mobilidade e dinamismo, que se traduz em formas distintas de apropriação dos espaços, marcadamente efêmeras e intermitentes, que testam a capacidade do território para as acomodar. Lynch (1960) refere-se a esta elasticidade do espaço e à sua capacidade de sustentação de presenças temporárias como “resiliência”. A fluidez da modernidade, na qual a cidade deixa de ser considerada um território previsível e estável, pede a adoção de novos instrumentos de manejo dos espaços. Deste modo, as intervenções artísticas temporárias podem atuar como ferramenta de reconquista do espaço público e de manejo afetivo do mesmo, funcionando a própria efemeridade como uma válvula de escape para o indivíduo (Lipovetsky, [1987] 2010), que se torna simultaneamente utilizador e produtor do espaço. Neste sentido, a diluição das fronteiras entre arte e espaço público e o pendor participativo que caracterizam estas intervenções acabam por motivar uma maior responsabilização dos indivíduos pelos espaços que os rodeiam. Por outro lado, entendendo que o quotidiano é feito de repetições lineares e cíclicas, com frequências mais ou menos constantes (Fontes, 2011), os usos informais e intermitentes do espaço promovem uma rutura com o *status quo*, que se torna mais evidente no caso das intervenções artísticas temporárias. Com efeito, aquilo que as diferencia de outros modos de uso e de práticas quotidianas do espaço é a sua intenção interventiva e transformadora, que se evidencia na sua procura de revelar ou adicionar uma nova camada de significado ao espaço e à experiência urbana. Embora também ancoradas na efemeridade que caracteriza a modernidade líquida, estas intervenções fazem uso da sua temporalidade limitada para agir, intervir sobre e questionar a própria qualidade transitória das relações sociais, económicas e espaciais que se operam num contexto de desapego, leveza e atomização.

Partindo desta discussão, procuramos problematizar a durabilidade das intervenções artísticas temporárias a partir de três pilares essenciais: o da reflexividade, o da responsabilidade e o da amabilidade.

Em primeiro lugar, entendemos que é criada uma relação reflexiva e simbiótica entre intervenção artística e espaço público urbano, em que ambos reagem e se constroem mutuamente. Esta reflexividade é, por um lado, resultado da própria condição artística das intervenções temporárias urbanas enquanto instrumento comunicativo e interventivo. Ao intervir no espaço e na vida urbana quotidiana, a prática artística faz desse tecido físico e social substrato da sua ação, que se torna simultaneamente material para a sua criação e meio para a sua exposição e receção. Ao atuarem no espaço público urbano, as intervenções artísticas temporárias investem-se de uma dimensão exploratória dos ritmos da vida urbana e das características físicas do lugar em que ocorrem, estruturando-se através das mesmas. Deste modo, a intervenção artística entra necessariamente em diálogo com o espaço, surgindo dos seus constrangimentos e fazendo das suas características físicas e sociais meios para a sua produção e consumo.

Como todas as práticas sociais, as artísticas e culturais inscrevem-se num determinado espaço, que ajudam a organizar e modelar, mas que também apresenta constrangimentos que moldam a própria intervenção (Saint-Pierre, 2000: 54). O carácter interventivo da arte interpela os espaços e as suas valências, apontando inclusivamente novas direções de ação e novas possibilidades de organização, experiência e vivência. Neste sentido, as intervenções artísticas temporárias podem motivar ações formalizadas de regeneração física e social dos espaços em que atuam (Peixoto, 2003; Costa e Lopes, 2018). Ao sinalizarem novas possibilidades de uso dos espaços, tenham estes perdido a sua relevância na vida social e económica da cidade ou não, bem como novas práticas sociais, a intervenção artística pode também influenciar as políticas públicas para a cidade. Neste contexto, é possível enquadrar a ação artística temporária como forma e prática de urbanismo insurgente (Holston, 1996; Seldin, 2015). A sinalização, dinamização e sensibilização para espaços marginais e marginalizados ou esquecidos dentro da cidade pode efetivamente traduzir-se num ato de insurgência, aqui interpretada como uma forma alternativa de apropriação do espaço com o intuito de afirmação de um ideal (Seldin, 2015: 71; Miraftab e Wills, 2005). O termo que usamos para designar as práticas artísticas estudadas – intervenção – pressupõe, em si, uma ação direta sobre o espaço urbano, com o intuito de repensar e recompor o mesmo, introduzindo na cidade novas identidades e práticas que perturbam de alguma forma as histórias e rotinas estabelecidas (Holston, 1996: 249-250). Embora surjam por vezes com um carácter subversivo, estas práticas podem ser apropriadas pelo poder local, que as enquadra politicamente, institucionaliza ou incorpora nos seus planos de desenvolvimento local.

Por outro lado, as intervenções artísticas temporárias respondem a um ideal de permanência que se torna evidente no nível de responsabilidade que assumem em relação ao local em que ocorrem e à comunidade que dele faz uso. O envolvimento voluntarioso da população e de elementos dos corpos sociais que se observa frequentemente nestas iniciativas demonstra a existência de um sentido de responsabilidade para com o espaço. Essa responsabilidade pode advir da identificação de certos espaços urbanos, como os centros e zonas históricas das cidades, como locais de memória e de identidade coletiva (Peixoto, 2003; Fortuna, 2006). Segundo Peixoto (2003), a centralidade que adquire a expressão “centro histórico” é diretamente proporcional ao grau de transformação e de urbanização das cidades. Assim,

“(…) a expressão “centro histórico”, mais do que remeter para um objecto ou para um espaço, converte-se em representação de alguma coisa. (...) [R]epresenta 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. Em suma, representa as bases de uma cidade culturalmente sustentável.” (Peixoto, 2003: 213)

Embora, como clarifica o autor, exista uma idealização destes espaços centrais das cidades, cuja reativação se traduz ora em novas funções, ora em ações de encenação de uma singularidade atribuída ao lugar, eles mantêm-se, de um modo geral, como repositórios de uma identidade comum e de uma história partilhada:

“(…) é frequentemente o “centro histórico” que detém o poder de representação e de percepção da cidade actual porque nele estão fixados os símbolos que dão forma à identidade urbana.” (Peixoto, 2003: 217).

As zonas históricas e centrais das cidades têm vindo a ser alvo de um discurso paradoxal: se, por um lado, se tornam espaços idealizados e representativos da identidade urbana, bem como elementos da promoção de uma imagem positiva da cidade, são, por outro, frequentemente descritas negativamente como espaços degradados e descentralizados, fruto da evolução natural das cidades (discurso que é, aliás, mote para a legitimação da alocação de recursos financeiros para a sua recuperação física) (Peixoto, 2003). Estes dois discursos, juntamente com uma tendência generalizada de patrimonialização dos espaços históricos urbanos, identificados como centrais e identitários, atestam a existência de um sentimento de responsabilidade para com os mesmos.

Esse sentido de responsabilidade conflui com a existência de uma pertença cidadã ao espaço em questão. A vida e o espaço públicos, embora tenham tomado novas configurações, continuam a ser centrais para a construção de um sentido de comunidade (Carr, 1992). A esfera pública, enquanto lugar intangível de discussão, contestação, expressão, afirmação e recriação de identidades, encontra a sua materialidade no espaço público (Irazábal, 2008a), que hoje ganha, igualmente, novas formas e sentidos, expandindo-se para lá da fisicalidade das praças públicas e das ruas. Apesar dessas novas configurações dos espaços públicos, o espaço físico e tangível da cidade continua a afirmar a sua relevância como palco privilegiado para a contestação política e social, mas também para a afirmação de novos valores, identidades e modos de vida. Assim, cidadania e espaço público estão intimamente ligados, construindo-se e definindo-se mutuamente (McCann, 2002). Mais do que um pano de fundo para a diversidade e a diferença, os espaços públicos das cidades são palcos de tensões e negociações de valores, direitos e deveres, bem como de regras para a vida em comunidade. Pese embora a complexidade da definição de cidadania, bem como a sua evolução histórica, ela acaba por definir, em certa medida, um estado de pertença a um lugar específico, traduzindo em muitos casos uma conexão local, em que cidadãos ativos atuam para e dentro de uma comunidade local (Irazábal, 2008b: 20). Deste modo, entendendo a cidadania como um sistema fluído e dinâmico, construído através de discursos, mas também de práticas – como a participação, construção e negociação dos usos do espaço público –, é possível

propor que a ação coletiva no espaço, enquanto exercício de cidadania, embora efêmera ou de curta duração, pode ter um impacto duradouro na sua organização e das sociabilidades que nele ocorrem, criando momentos e contextos de cidadania insurgente (Holston, 1996) , por via da introdução na cidade de novas práticas (culturais, sociais, políticas) que perturbam os usos estabelecidos.

De acordo com Miles ([1997] 2005: 102), a prática artística tem vindo a incorporar crescentemente preocupações cidadãs, assumindo responsabilidade perante problemáticas relacionadas com a construção e consolidação da comunidade, com a representação social e com o papel dos artistas na modelação de agendas públicas. Deste ponto de vista, a intervenção artística no espaço público da cidade pode ser olhada como meio para a qualificação dos espaços públicos (Remesar e Silva, 2010: 91), funcionando simultaneamente como plataforma de participação cívica que se estrutura entre os poderes públicos instituídos, os artistas e agentes culturais e os cidadãos. Sobretudo quando se organizam como práticas colaborativas e participativas, as intervenções artísticas urbanas ativam um sentido de cidadania enquanto ação coletiva no espaço.

Por fim, a efemeridade material e objetiva da intervenção torna-se, potencialmente, durabilidade imaterial, quando traduzida em novas relações sociais e espaciais marcadas por um alargamento percetivo das qualidades e dos potenciais estéticos dos espaços, que se imprimirão numa memória coletiva, dando corpo à amabilidade urbana (Fontes, 2011). Ao passo que a responsabilidade se traduz sobretudo num envolvimento mais racionalizado com o espaço, a amabilidade proporciona um envolvimento afetivo. Fontes (2011) teoriza a ideia de amabilidade urbana como a triangulação das dimensões física, temporal e social. Deste modo, será primeiramente necessário partir de um espaço físico, que a autora defende dever ser “atrativo”, ou seja, reunir uma série de condições que o tornam comunicativo e passível de ser apropriado. Como atrás se referiu, Frenchman (2004: 39-40) identifica certas condições essenciais para o sucesso da sua apropriação artística: a delimitação territorial, que demarca o espaço e a intervenção das rotinas da vida quotidiana; a intimidade que, devido à pequena escala e delimitação territorial da intervenção, é criada entre esta e a comunidade; a granularidade, ou sobreposição de atividades e possibilidades de ação dentro do espaço e através da intervenção; triangulação, ou seja, a relação que se cria entre espaço, intervenção e indivíduo; facilidade e liberdade de movimento dos participantes; e, por fim, o equilíbrio entre a escala da intervenção e o espaço em que esta ocorre (se a intervenção se tornar demasiado grande para o local, as restantes dimensões sugeridas pelo autor podem não ter lugar).

Ao ser alvo de uma intervenção artística temporária, o espaço físico reforça a sua dimensão convivial (Shaftoe, 2008), reduzindo a distância interpessoal que frequentemente caracteriza a experiência quotidiana dos espaços públicos urbanos. Em condições normais, as

interações interpessoais no espaço público são reguladas por diferentes forças, como os tempos e rotinas do mercado ou as necessidades condicionantes de segurança, que desembocam na produção daquilo que Sennett caracterizou como “corpos passivos”, que resultariam da experiência contemporânea da velocidade, que reforça uma sensação de desconexão do sujeito relativamente ao espaço em que se desloca (Sennett, [1994] 1997: 20). A introdução de um elemento disruptivo no espaço físico, como o são as intervenções artísticas temporárias, resulta, por um lado, numa aproximação do sujeito ao espaço, fruto da interrupção de rotinas na sequência da experiência de um tempo extraordinário e inesperado. Por outro, para lá da aproximação do sujeito ao seu espaço físico, a presença de um estímulo externo propicia a aproximação dos “corpos passivos” e o estabelecimento de um vínculo graças à partilha de uma experiência comum, na qual há oportunidade para trocas interpessoais de opiniões, de gentilezas e de encontros. Assim, a amabilidade urbana é um conceito que remete para um processo que se constrói física (através da reafirmação do vínculo entre utilizador e espaço), social (por meio da aproximação e conexão entre indivíduos, traduzida em intercâmbios pessoais) e temporalmente (durante um tempo extraordinário, definido e limitado). A amabilidade, porém, não se esgota num único momento, de realização da intervenção, como assegura Fontes (2011: 137). Pelo contrário, enquanto a intervenção interage com a comunidade e com o espaço e proporciona a interação entre estes dois últimos elementos, vitaliza os espaços e origina um ciclo que se autoalimenta: a autora propõe, assim, que amabilidade gera amabilidade.

Estes conceitos constituem o fio condutor através do qual perspetivamos o objeto de estudo – o festival Jardins Efémeros –, cujos pressupostos e relevância exploramos no seguinte capítulo. Enquanto dispositivo estratégico da culturalização urbana num território do interior, o festival, a sua organização e os seus modos de implantação nos terrenos físico, social e cultural de Viseu, são ilustrativos dos moldes em que ocorre a culturalização nas cidades de menor dimensão, os mecanismos e condicionalismos que lhe subjazem. A partir dessa primeira análise, tornar-se-ão aparentes os três pilares referidos (responsabilidade, reflexividade, amabilidade), através dos quais o festival projeta a sua durabilidade e a dos seus efeitos, que dialogam, com maior ou menor dificuldade, com os projetos, discursos e efeitos de outras estratégias de culturalização que operam na cidade.

Capítulo III – Um Exemplo da Culturalização Urbana no Interior: Os Jardins Efémeros e a Cidade de Viseu

A partir da conjugação das duas dimensões discutidas – a realidade e o lugar cultural das cidades médias portuguesas e as tendências para a sua culturalização –, partimos para a exploração do caso concreto do festival Jardins Efémeros, que ocorre na cidade de Viseu desde o ano de 2011. Nas secções seguintes, damos conta da perspetiva e das dimensões de análise que orientaram a exploração do objeto de estudo e do território físico e social em que ele intervém.

I. O Objeto da Pesquisa

I.1. Da Questão de Partida ao Estudo de Caso

Com base no quadro de problematização teórica discutido nos dois primeiros capítulos, esta investigação parte de uma interrogação geral acerca das condições em que ocorrem os processos de culturalização no contexto das cidades médias do interior do país e do modo como, aí, a experiência culturalizada do espaço público urbano modela a forma como ele é organizado, percebido, apropriado e ressignificado pelos diferentes atores e utilizadores que se posicionam face a ele. Esta interrogação procura também questionar o modo como os efeitos mais imediatos e efémeros das intervenções culturais e artísticas que concorrem para a culturalização da experiência urbana se articulam com os processos mais longos de construção de relações de pertença e identificação dos sujeitos com a cidade e a comunidade que lhe dá vida.

Para a exploração desta interrogação inicial, partimos do entendimento de que, pela sua escala, posição territorial e económica e composição social, os processos de culturalização urbana nas cidades médias do interior ganham contornos e especificidades que determinam a sua crescente centralidade nas estratégias de desenvolvimento socioeconómico e cultural local. Por atuarem no cruzamento dos campos do poder político, da administração pública, da economia e das artes, os processos de culturalização ocorrem num plano de tensões, equilíbrios e disputas que, embora relativamente generalizáveis, se tornam mais visíveis à pequena escala. Neste plano, ganha destaque a problematização da utilização instrumental da cultura enquanto ferramenta de modelação simbólica e material da cidade, mas também enquanto forma de afirmação e legitimação dos diferentes atores.

Simultaneamente, estes processos encetam uma alteração profunda das paisagens urbanas, tanto ao nível físico e funcional, como simbólico e experiencial, e representam um importante

impacto nos modos de percepção, uso e consumo do espaço público urbano, cujas imagens, subjetividades e experiências são conceptualizadas e recriadas a partir do seu consumo estético e culturalizado. Estes processos englobam várias estratégias, normalmente complementares, desde ações de estetização e reabilitação do espaço urbano, a ações de recuperação e valorização de aspetos patrimoniais e identitários, até à promoção de modos de estar e viver a cidade orientados para o seu consumo experiencial e estético. Para a análise que agora se apresenta, focámo-nos nas intervenções artísticas temporárias e nos eventos de animação urbana de base cultural, por constituírem exemplos flagrantes do uso da cultura na modelação de percepções e modos de uso dos espaços, representando um momento de concentração estética, recontextualização simbólica e modelação de usos e práticas que poderão encontrar durabilidade na implantação e inserção numa memória urbana coletiva.

A interrogação inicial é, então, explorada a partir do estudo de um caso particular, que consideramos exemplificativo de algumas dimensões essenciais da problemática acima enunciada. Assim, o objeto central desta investigação é o festival Jardins Efémeros (JE), que é organizado anualmente desde 2011 na cidade de Viseu. O interesse deste caso decorre tanto dos seus pressupostos e orientações programáticas, como do seu contexto. Por um lado, a cidade de Viseu é ilustrativa da condição das cidades médias que se vêm reposicionando com base na valorização do seu património e cultura, onde se verifica a implementação de um conjunto de medidas de política pública que interpretam a cultura como base essencial para o desenvolvimento urbano geral e que concorrem para a culturalização da cidade a vários níveis. Por outro, os Jardins Efémeros constituem um momento de experiência culturalizada do espaço público urbano, durante o qual se opera uma renovação percetiva das valências, significados e potencialidades do mesmo, que se prevê ter implicações diretas e duráveis para a forma como é organizado e vivido.

1.2. Descrição e Relevância do Estudo de Caso: os Jardins Efémeros

O festival Jardins Efémeros é um projeto de intervenção artística urbana e temporária que surge da iniciativa de um agente da sociedade civil – a associação Pausa Possível –, assumindo o carácter de um projeto independente, embora contando com apoios municipais e estatais para a sua realização. Este festival tem vindo a intervir no espaço público urbano de Viseu desde o ano de 2011 e consiste numa realização cultural de teor multidisciplinar e experimental, cuja história e alcance a colocam como um dos principais intervenientes no panorama cultural local e regional.

O objetivo essencial da realização é tripartido. Por um lado, enquanto intervenção artística, o festival persegue um objetivo de desenvolvimento de linguagens específicas que concorra para o avanço do estado da arte do campo em que se inserem. Por outro, constitui uma plataforma colaborativa entre vários agentes sociais, culturais e artísticos da cidade, envolvendo o município, a comunidade educativa, artistas e agentes culturais, associações de desenvolvimento cultural e social, integrando também agentes do turismo, numa ação que se pretende potenciadora de relações futuras e autónomas. Por fim, e com especial importância para esta investigação, o festival procura constituir um ensaio para a revitalização física e social do espaço público do Centro Histórico de Viseu (CHV), a partir da sua transformação criativa e perceptiva. Neste plano, o projeto contagia espaços diversificados do Centro Histórico, desde os mais consagrados e icónicos (Sé de Viseu, Igreja da Misericórdia, capelas e museus, jardins e praças), aos mais esquecidos e despercebidos (logradouros, lojas de comércio tradicional, edifícios devolutos), permitindo aos utilizadores do espaço uma experiência e vivência diferente da costumeira. A utilização dos lugares do centro histórico como espaços expositivos e palco de intervenções, moldando e invertendo frequentemente os seus usos específicos, procura sensibilizar a comunidade local e o poder político para o potencial e para a valorização do património, de modo a inspirar uma intervenção revitalizadora e regenerativa formal do CHV.

O festival, que se vinha a realizar de forma ininterrupta ao longo de oito anos, foi suspenso em 2019 devido à insuficiência de financiamentos. Porém, e embora já tivesse assegurado apoios para o ano seguinte, o mesmo continuou sem se realizar em 2020, devido à crise sanitária que paralisou vários sectores de atividade económica, afetando particularmente o da cultura. Este hiato, que coincidiu em parte com o período dedicado à investigação, não constitui um obstáculo à realização do estudo que se pretende levar a cabo.

A eleição dos Jardins Efémeros como objeto de estudo para esta investigação relaciona-se com dois critérios essenciais, que remetem para dimensões de análise diferentes e complementares. Desde logo, o primeiro critério refere-se ao território em que o festival atua e que faz do mesmo uma experiência de culturalização descentralizada, que se relaciona com e concorre para os processos mais alargados da culturalização urbana. Perante os problemas causados pela interioridade de Viseu, como a quebra demográfica, a falta de vitalidade de alguns sectores económicos ou a sua perda de relevância no contexto da rede urbana, a cidade tem vindo a ser alvo da implementação de estratégias de culturalização que resultam, por um lado, de orientações e medidas de política pública local, que interpretam a cultura como um pilar essencial para o desenvolvimento urbano, e, por outro, das movimentações mais ou menos autónomas do tecido cultural independente local. No seu conjunto, e independentemente das variações encontradas e dos motivos que as impulsionam, estas estratégias traduzem-se em tentativas de reforço da posição da cidade no contexto da rede urbana portuguesa. Frequentemente articulados

com estratégias de *marketing* territorial, os processos de culturalização urbana em Viseu confluem para a produção e projeção da imagem de uma cidade distinta, atrativa, dinâmica e cosmopolita, para a qual a abundância de oportunidades para o consumo culturalizado e experiencial do espaço também concorre, e que a destacam num território descentralizado e fortemente competitivo. Assim, a culturalização urbana ganha, no contexto de Viseu, uma importância política e económica, para lá de ter consequências para a vitalidade e sustentabilidade do tecido cultural. No cruzamento destes campos – o cultural, o político e o económico –, é expectável o surgimento de tensões decorrentes das diferentes lógicas de atuação que os caracterizam e que oscilam entre o apoio e a colaboração e a competição e a anulação, com reflexos imediatos para o panorama cultural local. As ambições dos Jardins Efémeros enquanto prática cultural e artística, mas também enquanto plataforma de afirmação e colaboração entre agentes locais e enquanto proposta sobre as possibilidades de organização e uso dos espaços da cidade, que ganham uma importância também política e económica, colocam o festival no seio destas tensões e fazem da sua atuação o pretexto ideal para a análise da forma como se estrutura o panorama cultural de Viseu e a maneira como são conduzidos os processos de culturalização num contexto de uma cidade média, numa posição descentralizada. Faz dele também um terreno privilegiado para a abordagem das tensões que se estabelecem entre os objetivos e desígnios de diferentes atores e de diferentes campos de atuação para os quais a cultura adquire centralidade estratégica. Assim, será a partir da exploração do contexto em que o festival decorre que poderemos dar conta das especificidades de que se reveste a culturalização urbana numa cidade média do interior, quem são os seus agentes, de que forma dialogam entre si e como reverberam na comunidade local.

O segundo critério que justifica a escolha dos JE como objeto de estudo diz respeito aos seus próprios pressupostos e objetivos, sobretudo enquanto intervenção modeladora da experiência e vivência dos espaços do CHV. A partir da exploração da ação do festival e dos modos como esta é percebida por agentes culturais e pela comunidade local, será possível analisar a forma como a experiência culturalizada do espaço modela dinâmicas de identificação, perceção e utilização do mesmo que concorrem para a sua potencial revitalização e reabilitação.

Uma das formas mais imediatas de promover uma experiência culturalizada do espaço é a realização de intervenções artísticas e de eventos de animação urbana de base cultural. Este tipo de experiência promove novas configurações de uso do espaço público, mediadas pela presença de um objeto ou de uma atividade artística que molda e intensifica os elementos estéticos desse espaço, concorrendo para a criação de ambiências convidativas, capazes de agir como agente regenerador e revitalizador do mesmo. Em Viseu, estas ações têm frequentemente como palco o espaço público do Centro Histórico, local identificado simultaneamente como repositório da identidade urbana da cidade e como um território em crise, degradado e desvalorizado. Este tem vindo a ser alvo de medidas de culturalização mais ou menos formalizadas, traduzidas, entre

outras, em projetos de reabilitação urbana, de estetização dos espaços públicos e de liberalização das oportunidades de consumo experiencial e de diversão noturna. Nesse quadro, ganha destaque a utilização do CHV enquanto cenário e substrato de realizações de carácter cultural e artístico. Estas são justificadas com base no seu potencial para a revitalização do tecido físico e social, através da modelação da atmosfera urbana por via da concentração de elementos estéticos e da criação de uma ambiência atrativa e propícia à socialização entre públicos e membros da comunidade, assim como à apropriação mais prolongada do espaço público.

É precisamente neste campo que atuam os Jardins Efémeros, o que lhes confere o estatuto de objeto privilegiado para a exploração dos modos como a produção culturalizada e experiencial do espaço, ainda que efémera, cria relações e dinâmicas duráveis de revitalização social e de reabilitação urbana baseadas na sua modelação percetiva. No quadro da presente investigação, mais do que o festival em si mesmo, interessa por isso questionar a sua ligação com o território físico e social em que ocorre, traduzida quer na memória que imprime naqueles que são por ele mobilizados, quer na modelação das perceções espaciais dos utilizadores dos espaços intervencionados pelo evento, quer ainda na abertura de novas linhas de ação e discursos que o tomam como mote. Assim, reconhecem-se duas dimensões complementares à relação do evento com o espaço, e com a cidade no seu todo: por um lado, uma dimensão efémera, que se concretiza no momento de realização da intervenção, de dinamização efetiva dos espaços em questão; e, por outro, uma dimensão mais duradoura e prolongada no tempo, que decorre da articulação do festival com processos mais estáveis e amplos de consolidação de identidades e identificações (sociais e individuais) com o espaço.

1.3. A Problemática

A interrogação de que parte esta investigação compreende duas dimensões distintas, embora correlacionadas: por um lado, questionamos os processos de culturalização e a forma como se estruturam no contexto de uma cidade média do interior do país, como é Viseu; por outro, pretendemos alcançar um maior entendimento acerca dos modos como estes processos e as suas práticas, que frequentemente se traduzem em ações de intervenção artística temporária no espaço público, podem influir nas vivências, perceções, memórias e identificações entre utilizadores e espaços, construindo por essa via modelos de durabilidade e sustentabilidade das suas propostas.

Para a exploração da primeira dimensão, partimos do pressuposto de que os processos e práticas de culturalização urbana ganham contornos específicos quando observados à pequena

escala, que determina o seu desenrolar num plano de tensões e disputas que, embora generalizáveis, se tornam mais visíveis no contexto das cidades de média dimensão. Decorrente deste pressuposto, surge um conjunto de questões essenciais que guiaram esta dimensão da pesquisa: que importância ganham os processos de culturalização no contexto das cidades médias, exemplificado com o caso de Viseu? Em que se traduzem? Quem são os seus agentes e que relações se estabelecem entre eles? Como são estes processos percebidos pela comunidade local?

Neste plano interrogativo, a investigação assentou em duas hipóteses principais. A primeira é a de que os processos de culturalização urbana na cidade de Viseu são o resultado das combinações entre esquemas de política pública e movimentações relativamente autónomas de intervenção e justificação por parte dos agentes do campo cultural. Segundo esta hipótese, os processos de culturalização urbana causam e resultam de determinações e iniciativas que condicionam não apenas o desenvolvimento urbano local como um todo, mas o do próprio sector cultural, assim como das estratégias de intervenção e afirmação dos diferentes agentes que se atravessam em campos de intervenção distintos.

No caso particular de Viseu, a centralidade política e económica que a culturalização adquire decorre, por um lado, da condição descentralizada da cidade no contexto nacional, cujas consequências negativas têm vindo a justificar uma tendência para a valorização económica das suas especificidades culturais com vista à redefinição da imagem da cidade e à sua projeção externa como atrativa, dinâmica e diversa. Por outro lado, o intervencionismo da autarquia de Viseu no campo da cultura é igualmente decorrente de uma política de descentralização das responsabilidades e competências do Estado central para os municípios. Na confluência destas duas correntes, encontramos em Viseu um conjunto de estratégias diversas, mas complementares, que são definidas ao nível institucional, e que vão de ações de estetização e reabilitação do espaço urbano, a ações de recuperação, salvaguarda e animação dos seus aspetos patrimoniais e identitários, até à promoção de modos de estar e viver a cidade orientados para o seu consumo experiencial e estético. De entre este conjunto de estratégias, destaca-se a importância que o espaço público urbano adquire no processo de redefinição e valorização cultural da cidade, sobretudo quando nos referimos ao Centro Histórico, que vem sendo alvo de políticas específicas de reabilitação física, mas também de revitalização social, materializadas sobretudo na multiplicação das oportunidades para a sua experiência culturalizada, conseguida através da promoção de eventos, festivais e animação do espaço público.

Ao mesmo tempo que assistimos a dinâmicas de institucionalização da cultura, que é integrada nas políticas de organização e desenvolvimento urbano enquanto ferramenta de crescimento socioeconómico, encontramos igualmente propostas de culturalização urbana nascidas e desenvolvidas a partir da iniciativa da sociedade civil e do tecido cultural independente local – como é o caso dos Jardins Efémeros –, que inevitavelmente se relacionam e dialogam com

essa mesma institucionalização. Embora possam ser associadas a sentimentos de responsabilidade para com a cidade e a comunidade, ou para com o próprio desenvolvimento de campos de criação específicos, estas movimentações decorrem diretamente de estratégias de intervenção e afirmação profissional desses agentes no campo da cultura e das artes e no panorama cultural da cidade. Assim, os processos de culturalização urbana na cidade de Viseu, para lá de serem definidos politicamente, relacionam-se igualmente com a procura de representação e visibilidade de projetos e atores independentes, que concorrem para a diversidade do panorama cultural local e para o consumo culturalizado da cidade. De acordo com esta perspetiva, o projeto dos Jardins Efémeros não será apenas uma resposta a um conjunto de necessidades identificadas ao nível da oferta cultural e da socialização no espaço público, mas também um recurso para a afirmação e legitimação profissional dos seus promotores e colaboradores.

Os processos de culturalização urbana situam-se, assim, no cruzamento de diferentes interesses e objetivos, bem como de diferentes campos de ação, cujas lógicas de funcionamento nem sempre se articulam sem tensões, criando atritos decorrentes das diferentes interpretações acerca do valor da cultura, dos usos que lhe são atribuídos e da especificidade do trabalho no sector cultural e artístico, particularmente quando o mesmo é feito num contexto descentralizado.

Relacionada com a primeira hipótese, a investigação explora ainda uma segunda: a de que os processos de culturalização urbana na cidade de Viseu incorporam uma componente projetiva, situando-se entre aquilo que a cidade e a cultura são e aquilo que podem ou devem ser. Segundo esta hipótese, esses processos, sejam os definidos ao nível institucional ou os que decorrem da iniciativa do tecido cultural independente, não constituem apenas uma ação de valorização e celebração da cidade, do seu património ou da produção cultural local. Eles incorporam também um sentido de construção e projeção de um imaginário da cidade e da posição que ela deve ocupar no contexto da rede urbana nacional, de acordo com diferentes interesses e posicionamentos.

Na verdade, os processos de culturalização urbana definidos ao nível político para a cidade de Viseu enquadram-na no ideário da cidade criativa e cultural (Seixas e Costa, 2011), através do qual se procura contornar as desvantagens da interioridade através da valorização, mercantilização e consumo dos seus recursos identitários e culturais, definindo-a como “um centro criativo ou de inovação tecnológica, para que ela se transforme num foco de atração para a classe criativa” (Miles, 2012: 11). Paralelamente, a ação dos Jardins Efémeros (e, de forma mais abrangente, do conjunto do tecido cultural independente) dialoga e concorre para este imaginário, direcionando igualmente os seus esforços no sentido do alargamento e capacitação de públicos, da diversificação da oferta, da valorização do trabalho no sector e da sustentabilidade do próprio ecossistema cultural local. Assim, embora partam da iniciativa de atores diversos, com interesses distintos, o conjunto de processos e práticas de culturalização urbana que encontramos em Viseu confluem num projeto para a cidade, para a cultura, para os seus usos e também para os seus

atores. Os preceitos e motivos em que se baseia este projeto de cidade variam consoante os atores que os traçam, embora o fim seja idêntico: a reimaginação e redefinição de Viseu como uma cidade cosmopolita, diversa, atrativa e criativa. Neste prisma, os processos de culturalização poderão não corresponder exclusivamente a uma celebração dos valores mais idiossincráticos atribuídos pelos protagonistas à cidade, mas constituirão igualmente uma tentativa de reprodução, à sua escala, dos pressupostos e dinâmicas encontrados em cidades de maior dimensão. Ainda de acordo com a hipótese enunciada, se o projeto é semelhante e diferem apenas as conceções e os meios através dos quais o mesmo é desenhado, podemos propor que as diferenças observáveis naquilo por que os diferentes agentes pugnam relacionam-se, na verdade, com as especificidades dos campos por referência aos quais se posicionam profissional e socialmente.

Para a exploração deste plano interrogativo, a posição ocupada pelos Jardins Efémeros enquanto resultado da iniciativa de uma associação do tecido cultural independente, mas financiada parcialmente pelo Município de Viseu, coloca o festival numa posição privilegiada para a observação e análise dos diálogos estabelecidos entre estas duas instâncias, as redes que se estabelecem a partir da sua organização, as tensões a partir das quais o mesmo se estrutura, mas também aquelas que reproduz à sua escala.

A segunda dimensão da interrogação de partida diz respeito aos modos como os processos de culturalização urbana, e nomeadamente aqueles que resultam da intervenção artística temporária, modelam os modos de produção, perceção, identificação e relação com o espaço público da cidade. Para explorar esta dimensão, aprofundamos o nosso foco no caso particular dos Jardins Efémeros, com o intuito de perceber os conceitos que os justificam, a forma como se estruturam e se relacionam quer com o panorama cultural local, quer com a comunidade local. Propõe-se uma abordagem da produção do evento e da sua performatividade sociocultural e socio-territorial a partir de três pilares essenciais: a responsabilidade, a reflexividade e a amabilidade. Estas questões serão exploradas na análise de forma simultânea, uma vez que se encontram inextricavelmente ligadas.

Para dar resposta a este segundo plano interrogativo, partimos de uma primeira hipótese: os Jardins Efémeros constituem uma ação modeladora do espaço e da vida da cidade em duas perspetivas diferentes. Por um lado, é uma realização modeladora do panorama cultural local. Ao introduzir na cidade uma programação que, pela sua natureza, abrangência e impacto, é inédita no contexto territorial e sociocultural da sua implantação, os JE abrem espaço a um conjunto de novas possibilidades para a produção, criação, manifestação e fruição de propostas culturais no campo das artes de vanguarda e para a sua expressão no espaço público. Paralelamente, o carácter colaborativo que caracteriza o projeto convoca a mobilização de vários agentes locais – da comunidade local e de um conjunto diversificado de públicos – tendo um impacto considerável na dinamização e vitalidade do panorama cultural, tanto à escala local como regional. Por outro

lado, a sua ação é também uma modeladora das percepções, identificações e usos do espaço público do Centro Histórico de Viseu. O carácter comunicativo, interventivo e reflexivo das propostas dos JE assenta numa atuação sobre o campo da produção de sentido, influenciando a forma de ver, usar e pensar sobre os espaços do CHV, os seus significados e as suas potencialidades.

De acordo com esta hipótese, a experiência culturalizada do espaço proposta pelos JE confere-lhe uma dimensão que ocorre dentro de um quadro específico, que interrompe os usos quotidianos do mesmo, modelando significados e formas de apropriação. Assim, pressupõe-se que, para lá das dimensões funcionais que a cultura traz à gestão das cidades, ela inscreve-se no território urbano e reorganiza os modelos de uso e percepção dos espaços e de relação dos indivíduos entre si e com o mesmo. Da mesma forma, a introdução desta programação na cidade modela a sua própria paisagem cultural, concorrendo para a sua projeção externa como uma cidade criativa, dinâmica e vibrante. Também o carácter colaborativo e mobilizador de diferentes agentes locais e regionais estabelece potencialmente novas dinâmicas no panorama cultural local, concorrendo para a sua sustentabilidade e dinamismo (Duxbury, Cullen e Pascual, 2012).

Importa, no entanto, tomar em consideração que um dos maiores desafios das intervenções artísticas temporárias se relaciona com o seu carácter efémero e transitório. Embora se verifique uma efervescência social e uma mobilização de agentes capaz de reverter numa ação revitalizadora do espaço e dinamizadora do tecido cultural local, estas não deixam de ser momentâneas e claramente delimitadas no tempo, o que condiciona o seu potencial social, cultural, simbólica e territorialmente regenerador. Enquanto projeto, os Jardins Efémeros perseguem um conjunto de objetivos cujos resultados mais ambiciosos apenas se tornarão observáveis a longo prazo – como a capacitação de públicos ou a transformação de hábitos de apropriação, vivência e valorização simbólica dos espaços. Contudo, se a sua ação consiste numa concentração e intensificação dos elementos do espaço público, conseguida por via da intervenção artística direta sobre ele e pela interrupção dos seus ritmos quotidianos, que é comportável apenas no curto espaço de tempo em que o festival se desenrola, questionamos como pode o mesmo assegurar a durabilidade dos seus impactos. A exploração desta questão assenta numa outra hipótese: o festival Jardins Efémeros desafia a sua condição temporária e persegue a continuidade dos processos de revitalização e regeneração urbana a que pretende responder a partir de três fatores essenciais: a responsabilidade assumida para com o espaço, a reflexividade entre as intervenções e o mesmo e, por fim, a construção da amabilidade urbana (Fontes, 2011), que se caracteriza pelo aumento e intensificação das relações sociais por meio da intervenção artística. De acordo com esta hipótese, o festival assegura a durabilidade dos seus impactos não propriamente a partir das práticas e intervenções imediatas que promove mas, sobretudo, a partir das relações que constrói através das mesmas com o espaço físico e social do CHV, bem como com os restantes membros do tecido associativo e cultural independente da cidade.

Referimos anteriormente que os processos de culturalização urbana incorporam uma dimensão de projeto para a cidade, abrindo um conjunto de possibilidades e caminhos para o seu desenvolvimento socioeconómico, urbanístico e cultural. Ora, segundo a hipótese apresentada, é enquanto projeto que os JE procuram assegurar a sua durabilidade. Ao modelar e ressignificar os espaços e os seus usos por via da intervenção artística, o festival adquire uma dimensão propositiva e sugestiva, em que são apresentadas novas possibilidades para a organização, uso, e vivência do espaço, são propostos novos modelos para a socialização no mesmo, mediada pela criação artística, se multiplicam as possibilidades para a apresentação da cultura na cidade. Conjuntamente, estas sugestões ou propostas e a ambiência criada no momento da sua apresentação imprimem-se na memória coletiva pela força do impacto visual, sensorial e estético do festival, mas sobretudo pelos vínculos, relações e redes estabelecidas e definidas a partir dos três fatores enunciados: a responsabilidade, que diz respeito à relação entre o agente cultural e o território em que atua e que se traduz, entre outras, no envolvimento da comunidade local; a reflexividade, que se refere à relação entre a prática artística e a especificidade do espaço físico e social do CHV, do qual é indissociável; a amabilidade, que se traduz na intensificação das relações sociais que ocorrem na triangulação entre espaço, intervenção artística e indivíduos.

1.4. A Estratégia de Pesquisa

De acordo com Law (2004), os métodos de pesquisa tradicionais revelam insuficiências na abordagem ao campo do efémero e do transitório. É precisamente este o campo em que se insere a presente investigação, que se confronta analiticamente com vários tipos de transitoriedade: a do festival, não apenas enquanto acontecimento delimitado no tempo, mas também enquanto projeto evolutivo e simultaneamente constitutivo e dependente de estruturas e dinâmicas sociais, económicas e políticas, que se vão ajustando mutuamente; os posicionamentos, referentes e discursos pessoais e profissionais dos agentes envolvidos no desenvolvimento do projeto e daqueles que com ele dialogam; e a própria forma como o festival e os processos de culturalização urbana são experienciados e percecionados por parte da comunidade local, mas também pelos seus protagonistas, que se reveste igualmente de um carácter contingente, estando intrinsecamente dependente dos contextos e situações de vida daqueles que o promovem, experienciam e percecionam.

Esta condição transitória e contingente estipula a necessidade de um modelo de análise que nos permita uma relativa fluidez e liberdade para a exploração do caso do festival, do terreno em

que se insere, das relações que estabelece e das percepções e impressões que poderão garantir a sua continuidade. Assim, optámos por nos distanciar de um modelo rígido e estático de análise, para nos orientarmos por uma estratégia que permita dar conta, simultaneamente, das estruturas, dos discursos e das percepções que determinam, caracterizam e decorrem da ação do festival e, num nível mais abrangente, do conjunto dos processos de culturalização que é possível encontrar no contexto da cidade de Viseu. A integração destas diferentes dimensões de observação permitirá colocar a descoberto as principais relações, tensões e dinâmicas que perpassam os processos de culturalização urbana, observáveis a partir da ação do festival Jardins Efémeros.

Para captar um fenómeno simultaneamente corpóreo e efémero, é necessário olhá-lo de forma integral e situada, dando conta do terreno em que atua, dos campos em que se insere, das suas lógicas de construção e de inscrição nesses mesmos terrenos, dos seus diferentes intervenientes e dos vários posicionamentos ideológicos e estratégicos por que orientam a sua ação. Assim, num primeiro plano, analisamos os Jardins Efémeros enquanto ação co-constituente do terreno em que atua, que depende, na mesma medida em que as influencia, de dinâmicas que lhe são relativamente externas. Estas são, por exemplo, o contexto institucional e as políticas e orientações programáticas definidas para o desenvolvimento cultural de Viseu, a posição descentralizada da cidade, os imaginários atribuídos ao CHV e a forma como são mobilizados pelos diferentes atores, ou o próprio espaço físico e social em que decorre o festival. Assim, a sua intervenção é condicionada por um conjunto de determinações, orientações e contextos que lhe são alheios, mas que o próprio festival ajuda a produzir. Neste sentido, é essencial situar a análise do festival no contexto em que ocorre, uma vez que a relação reflexiva entre ambos o liga a camadas de organização social e de negociação que conferem significado à sua ação (Mabry, 2008; Ziakas e Boukas, 2014), podendo o mesmo constituir um fio condutor para a reprodução ou reinterpretação de símbolos que modelam as condições sociais pré-existentes (Geertz, 1973; Barthe *et al.*, 2016). Assim, analisamos o festival a partir de uma perspetiva situada, enquanto uma prática de intervenção cultural e artística de carácter independente, num contexto descentralizado e onde os processos de culturalização urbana ganham, crescentemente, um carácter institucional. Estas determinações condicionam os modos de produção e intervenção do festival, influenciando e modelando as relações, posicionamentos e tensões entre os diferentes agentes que o promovem ou dialogam com ele. Porém, a ação dos Jardins Efémeros é ela mesma constitutiva desse panorama e dos processos de culturalização que nele se verificam, colocando em marcha um conjunto de interações e influências mútuas e dinâmicas.

Neste quadro, não deve ser descurada a importância dos diferentes posicionamentos e referentes ideológicos dos vários atores envolvidos no projeto dos JE e nos processos de culturalização mais alargados, bem como as suas trajetórias e expectativas pessoais e profissionais, que têm também consequências para a forma como é levada a cabo a sua

intervenção no panorama cultural local, a forma como a legitimam e justificam e a sua percepção e interpretação do mesmo e da ação do festival. Nesta perspetiva, o acesso aos significados atribuídos ao festival e aos processos de culturalização por parte dos seus promotores e colaboradores – e de outros agentes culturais e *stakeholders* locais – coloca-nos no centro dos seus discursos justificativos, onde se tornam aparentes as diferentes ordens de grandeza por que orientam a sua ação (Boltanski e Thévenot, 2006). Entendemos, então, que as diferentes perspetivas, posicionamentos e interesses que identificamos nos seus discursos não são em si um fator explicativo da ação dos diferentes agentes, mas são simultaneamente um seu produto (Callon, 1986), sendo necessário entender estes argumentos justificativos a partir da prática social e das contradições que os agentes se esforçam por gerir. Entendemos igualmente que a análise da ação dos agentes envolvidos deve ser feita a partir de uma perspetiva pluralista, atenta à diversidade das suas lógicas justificativas (Barthe *et al.*, 2016): existem vários níveis de compromisso entre os agentes, resultantes do cruzamento de diferentes campos de ação, regidos por regimes de justificação que lhes são específicos (Bourdieu, 1993). Este cruzamento resulta na mobilização de referentes ideológicos e de lógicas justificativas plurais e, por vezes, contraditórias entre si. Porém, é no seio das tensões, das contradições internas e da formulação e reformulação de posicionamentos que se torna aparente a forma como os atores se definem mutuamente, como interpretam e se posicionam perante o panorama cultural local e o festival Jardins Efémeros, ora criando distâncias, ora aproximações, através das quais conferem ordem e sentido às suas ações.

Num segundo plano, procuramos analisar o festival a partir das diferentes percepções e modos de impressão na memória coletiva da comunidade local. Para tal, fazemos uso de um modelo de análise de inspiração fenomenológica, que permite a observação em profundidade das percepções e experiências da comunidade do CHV em relação ao festival e às tendências para a culturalização urbana encontradas em Viseu, mas também das interpretações dos seus promotores e agentes. Uma vez que a fenomenologia se concentra no estudo dos fenómenos, da sua natureza e dos seus significados conforme são experienciados pelos indivíduos (Finlay, 2008), representa um quadro metodológico adequado à análise das dimensões multifacetadas dos eventos culturais e das experiências e significados que lhes estão associados, tanto ao nível individual como coletivo (Ziakas e Boukas, 2014). A partir do uso de um modelo de análise de inspiração fenomenológica, será possível alcançar uma descrição das experiências e das percepções do festival, bem como uma reflexão crítica acerca das mesmas, que permita descobrir as suas diferentes dimensões, padrões e variáveis à medida que vão surgindo nos discursos (Merleau-Ponty, [1945] 1999; Jopling, 1996; Manen, 2007; Getz, 2007).

As estratégias de culturalização urbana na cidade de Viseu, das quais faz parte o caso que nos serve de objeto de estudo, têm como foco essencial a promoção do consumo experiencial do

espaço público urbano, fazendo uso dos seus aspetos culturais e patrimoniais enquanto substrato para a construção e modelação dessa mesma experiência. Esta tendência decorre do desenvolvimento da economia experiencial (Pine e Gillmore, 1999) e estética (Reckwitz, 2017), que se traduz na produção e consumo de símbolos e experiências enquanto mercadorias e que enquadra a cidade como produtora de símbolos (Zukin, 1995). A forma como esses símbolos são manipulados e mobilizados pelos diferentes agentes envolve o seu processamento ativo e desemboca na criação de ambiências sensitivas e afetivas, onde a experiência culturalizada do espaço passa a nortear a forma como este é pensado, organizado e vivido. Assim, as estratégias de culturalização urbana são, essencialmente, estratégias mediadoras e modeladoras da relação dos sujeitos com o espaço e das suas experiências do mesmo. A mobilização dessas estratégias pressupõe que as mesmas tenham um efeito significativo ou duradouro na cidade, seja ele a reorganização do espaço físico urbano, a alteração das prioridades políticas ou económicas, ou ainda impactos de ordem psicossocial e simbólica, como as formas de perceção, identificação e uso dos espaços (Hiller, 2015).

Enquanto estratégia de culturalização do espaço urbano, o foco essencial do festival Jardins Efémeros é o da produção e consumo experiencial do espaço e da sua transformação perceptiva. Na medida em que constitui uma prática simbólica e, portanto, comunicativa, os JE são, como outros festivais, desenhados para interpelar e impactar a comunidade em que ocorrem através das experiências que proporcionam por via da triangulação entre o ambiente físico, a interação social e a intervenção artística (Walls *et al.*, 2011). Assim, embora o festival procure fomentar uma transformação duradoura dos espaços, das suas valências e utilizações, fá-lo através da criação de uma ambiência de carácter temporário e liminar, onde a experiência cultural e estética modela as formas de perceção, apropriação e significação do espaço por parte dos agentes envolvidos, da comunidade local, dos participantes na programação artística, dos transeuntes e visitantes. Deste modo, a compreensão da forma como a ação temporária do festival, enquanto prática de culturalização urbana, se relaciona com processos mais duradouros de construção de identidades e identificações na socialização e relação com o espaço público do CHV, ou da reorganização do mesmo e do seu imaginário, implica necessariamente a compreensão das experiências, vivências e perceções que a comunidade local, os agentes promotores e outros atores culturais na cidade têm do mesmo.

A utilização de um modelo de análise de inspiração fenomenológica permite-nos aceder a esses significados e perceções a partir da reflexão crítica e consciente sobre a experiência do festival e, a partir daí, desenhar os seus aspetos essenciais e as suas variáveis, bem como os modos como o mesmo se imbrica no espaço e na comunidade e assegura a continuidade dos seus efeitos. Aqui, importa perceber como o festival aparece perante os membros da comunidade local, os significados que lhe estão subjacentes e que lhe são atribuídos; de que forma interfere com a sua

vida quotidiana, as suas percepções, comportamentos e disposições; o que faz com que essas experiências sejam percebidas como autênticas; que insuficiências identificam e de que modo o projeto do festival pode ser reformulado de forma a ressoar melhor com as necessidades da comunidade que o acolhe. Embora reconheçamos que este entendimento está dependente das contingências individuais de cada ator envolvido, com variáveis tão diversas como o grau do seu envolvimento com o projeto, a sua educação, ou o seu trajeto pessoal e profissional, será possível dar conta dos principais temas que pautam essas experiências, a forma como são percebidas e os significados que lhes são atribuídos por via do estabelecimento de relações entre as diferentes descrições e dimensões perceptivas e interpretativas. Ao questionarmos a forma como os sujeitos percebem o festival, os significados que atribuem ao mesmo e às experiências e vivências que têm através dele, ou a forma como a sua intervenção afeta o seu quotidiano e modela as suas percepções e modos de uso dos espaços, tornam-se legíveis as várias interpretações das suas lógicas de construção e justificação, dos imaginários construídos acerca da atuação do festival, do espaço do CHV, da sua comunidade ou do panorama cultural local.

O constante dinamismo das dimensões a observar – entre o formato e os pressupostos do festival, os posicionamentos dos agentes locais e os seus alinhamentos ou dissidências – e o carácter contingente e mutável das percepções do festival colocam condições e limites ao potencial de generalização dos resultados obtidos, uma vez que tanto o formato do festival, como as lógicas justificativas dos agentes, como as percepções do festival são construídas situadamente, podendo variar ao longo do tempo: fossem estas mesmas questões colocadas aos mesmos atores num outro momento, as respostas seriam necessariamente diferentes. Assim, o objetivo desta investigação não é o de apresentar resultados unívocos e absolutos, invariáveis e generalizáveis a outros casos semelhantes, mas sim o de revelar questões, disputas e inter-relações que subjazem ao caso em estudo e que poderão contribuir para o adensamento do conhecimento acerca das relações entre cultura, intervenções artísticas efémeras, cidade e comunidade.

Relativamente às ferramentas de análise utilizadas, a pesquisa assenta numa estratégia de investigação de carácter qualitativo, que se justifica a partir dos objetivos analíticos que a orientam. Neste âmbito, foram mobilizados a consulta e análise documental, a observação direta e a realização de entrevistas semi-diretivas, ferramentas que foram empregadas, embora de forma por vezes simultânea, com base na sua adequação às diferentes dimensões de análise e questões exploratórias.

A investigação estruturou-se em três fases essenciais. A primeira decorreu no ano de 2018 e constituiu uma aproximação ao terreno de pesquisa e ao objeto de estudo. Durante esta fase, foi levada a cabo uma pesquisa documental acerca do panorama cultural da cidade, das políticas definidas pela Câmara Municipal de Viseu (CMV) e das principais tendências e repertórios mobilizados para a organização das mesmas. Esta pesquisa baseou-se na consulta de documentos

oficiais disponibilizados pela CMV no seu site (planos, atas, consultas públicas, concursos públicos), na consulta de informações estatísticas sobre a cidade e região, referentes não apenas ao seu desenvolvimento económico e populacional, mas também patrimonial e cultural, e na consulta de artigos de imprensa local e nacional acerca da cidade e do seu panorama cultural. Esta análise teve como objetivo principal compreender os propósitos, a incrustação e o escopo das estratégias que identificamos como sendo de culturalização urbana em Viseu. Paralelamente, tal pesquisa permitiu-nos entender a especificidade do terreno (social, geográfico, económico, cultural) em que atua o festival Jardins Efémeros, enquanto prática integrante e constituinte desses mesmo processos.

Ainda durante esta fase, desenvolveu-se o contacto com a estrutura organizadora do festival – a associação Pausa Possível – tendo em vista criar condições para uma abordagem de forte proximidade ao festival. A partir deste contacto, foi-nos facultado acesso a documentos essenciais para a análise, como as folhas de programação, os catálogos do festival e os dossiers de imprensa das oito edições do festival. Foi ainda feita uma pesquisa complementar de fontes a partir da imprensa local e nacional. Esta aproximação foi fundamental para estabilizar os principais pressupostos sobre os quais assenta a ação do festival e a atuação dos seus promotores, bem como para possibilitar uma reconstrução da evolução do projeto desde o seu início em 2011. Para lá de estabelecer e clarificar o seu âmbito de ação, o campo artístico e cultural em que se situa e os seus modos de atuação e de inserção na cidade e no panorama cultural local, esta visão de conjunto permitiu identificar alguns momentos decisivos da relação do festival com a comunidade do CHV, com o tecido cultural local e com os poderes públicos instituídos. Ao longo desta fase, foi também desenvolvida observação e exploração do terreno físico em que o festival intervém – o CHV –, com o objetivo de atentar nos ritmos e rotinas do local, que são alterados durante os JE, bem como de observar alguns dos vestígios deixados pelo mesmo para lá do período de programação.

Ainda em 2018, deu-se início à segunda fase da investigação, que teve como principal ferramenta a observação direta do festival Jardins Efémeros, enquanto decorria a sua oitava edição, que se estendeu entre 6 e 10 de julho. A observação abarcou também a semana anterior, durante a qual foi possível acompanhar momentos do trabalho de preparação do festival a partir da sua sede, na Rua da Senhora da Boa Morte, e da montagem que já decorria em diversos pontos do CHV. Reproduziu-se o mesmo tipo de acompanhamento e observação durante a semana subsequente ao festival. Para lá de aprofundar a relação que se havia já estabelecido com o objeto de estudo, a observação permitiu dar conta dos ritmos da sua organização, dos modos de trabalho da associação, do ambiente estabelecido entre os diferentes colaboradores e com a comunidade local durante os trabalhos de montagem e desmontagem. Durante a semana do festival propriamente dita, acompanhou-se a sua programação e as suas atividades sob a forma de observação direta, assumindo-se o papel de observadora participante, na condição de espectadora.

Face à existência simultânea, no programa, de diferentes ações, procurou-se selecionar aquelas em que incidiria a observação participante em função da sua importância na estratégia do programa (privilegiando as mais importantes e impactantes na perspectiva dos promotores) e de forma a assegurar a cobertura da diversidade de géneros e tipos de intervenção: concertos, oficinas, exposições, performances e projeções de filmes. A estratégia de observação foi orientada pela preocupação de captar as flutuações no ambiente criado e no fluxo de visitantes no decorrer do dia e consoante o local em que as ações decorriam. Ao longo da observação, foi possível ganhar uma perceção detalhada e vivida da ambiência criada pelo festival, dos vários ritmos que o caracterizam, dos diferentes públicos que a ele acorrem e das perceções que estes formam e que se tornam visíveis a partir dos seus comportamentos, posturas e comentários.

Por fim, a terceira fase da investigação, e aquela que constitui o grosso da produção original de informação nesta pesquisa, consistiu na realização de entrevistas individuais a quatro grupos de atores: os organizadores e colaboradores do festival, os agentes culturais locais, os comerciantes e os habitantes do CHV. Embora para cada grupo tenha sido definido um conjunto específico de interrogações essenciais, ou de planos interrogativos, as entrevistas foram, em todos os casos, orientadas por quatro temáticas estruturantes, que decorrem das orientações interrogativas colocadas pelo plano de análise: a perceção da cidade e do seu panorama cultural; a relação com e perceção dos Jardins Efémeros; o papel e a importância do festival na cidade; e o seu potencial impacto nos modos de organização e uso dos espaços do CHV, por referência ao qual se avalia a durabilidade dos seus efeitos. Nos casos das entrevistas aos colaboradores dos JE e dos agentes culturais locais, foi incluída uma dimensão interrogativa referente à biografia e percurso profissional, aspetos essenciais para a compreensão das estratégias justificativas acerca da sua própria intervenção no panorama cultural da cidade. A análise dos testemunhos colhidos em entrevista procurou encontrar as interligações entre os diversos temas abordados, nomeadamente através da análise categórica, que permite trazer à superfície as principais teses (McCracken, 1988: 46) que caracterizam e orientam os pensamentos, posicionamentos e ações do conjunto dos entrevistados em interrelação.

Em todos os casos, as entrevistas seguiram um modelo semi-diretivo, com o qual se procurou alcançar um equilíbrio entre a necessidade de exercer controlo sobre a direção da entrevista e a manutenção de um carácter não intrusivo das questões, solicitações e incentivos, de forma a garantir a expressão e explicitação mais genuína possível das perceções, posicionamentos e lógicas interpretativas e justificativas dos entrevistados, sem que as mesmas se traduzissem num reflexo redundante da investigadora (McCracken, 1988: 20). Assim, embora o desenvolvimento do guião estivesse necessariamente ancorado num conjunto de categorias e temáticas previamente definidas, e que traduzem as dimensões interrogativas anteriormente elencadas, foi dada relativa flexibilidade e liberdade aos entrevistados para definirem e defenderem, nos seus próprios termos,

as suas opiniões, perceções, experiências e posições. Permitem-se assim derivas e tangentes que, frequentemente, auxiliam o estabelecimento e enquadramento de diferentes perspetivas, referentes e posicionamentos, de forma a tornar visíveis termos e perceções comuns e consensuais, mas também a evasão de determinados tópicos, a distorção deliberada, desentendimentos e incompreensões (McCracken, 1988: 39), numa abordagem permite extrair padrões e relações entre os diferentes conceitos, posições e experiências dos vários entrevistados dentro do seu grupo específico e entre o conjunto dos grupos definidos.

O primeiro conjunto de entrevistas realizou-se entre 27 de maio e 3 de julho de 2019 e foi dirigido ao grupo de 6 colaboradores dos Jardins Efémeros (Quadro 1, Ponto 2). Trata-se de um grupo bastante heterogéneo, quer ao nível do perfil sociográfico, quer ao nível das funções no contexto dos Jardins Efémeros. No entanto, há que notar que a maioria é consideravelmente qualificada em termos profissionais e educativos, tendo concluído o ensino superior e detendo experiência em outros projetos de intervenção cultural na cidade. Este é também o perfil dominante entre os agentes culturais entrevistados. Em ambos os casos, esse perfil reflete-se numa manifesta capacidade reflexiva e crítica acerca da sua própria atividade e da dos seus pares, bem como do estado do panorama cultural de Viseu. Essa capacidade permite descobrir alguns dos referentes e argumentos justificativos a partir dos quais os agentes afirmam e legitimam o seu papel, estabelecendo igualmente consensos e dissensos em relação às políticas e processos que identificamos como estratégias de culturalização da cidade. O objetivo central deste conjunto de entrevistas foi o de complementar a informação recolhida por via da análise documental e adensar a reconstituição histórica do festival a partir das perspetivas e experiências dos seus promotores e colaboradores, clarificando aqueles que são os processos da sua estruturação e evolução. Por outro lado, as mesmas dão-nos acesso às suas perceções e opiniões relativamente às dinâmicas culturais locais e ao diálogo que se estabelece entre estas e o festival. Aqui, o conteúdo dos discursos dos entrevistados revela não apenas as lógicas constitutivas e justificativas da intervenção do festival e dos seus agentes, mas também um recontar reflexivo e consciente dos seus momentos mais polémicos e controversos e das suas experiências mais gratificantes, através do qual se tornam perceptíveis as relações de colaboração e alinhamento e de tensão e distanciamento entre o festival, a comunidade local, os públicos e agentes culturais, a autarquia local e as políticas definidas para a cultura.

Quadro 1 – Dados referentes às entrevistas

1. Número de Entrevistas Realizadas

Grupo	Nº de Entrevistas
Colaboradores dos JE	6
Agentes Culturais Locais	5
Comerciantes do CHV	15

Habitantes do CHV	15
Total de Entrevistas Realizadas	40*

*No total, foram realizadas 40 entrevistas. O somatório das 4 categorias de entrevistados totaliza 41, porque uma das pessoas entrevistadas (adiante identificada como SO) o foi na dupla condição de colaboradora dos JE (diretora do festival) e agente cultural local (diretora de uma associação cultural e com ampla intervenção local para lá dos JE).

2. Lista de Colaboradores dos JE e Agentes Culturais Locais entrevistados e respetivas designações

Conjunto	Designação	Cargo
Colaboradores dos JE	SO	Diretora dos JE e da Associação Pausa Possível
	TE	Colaboradora dos projetos escolares dos JE
	AS	Equipa de produção dos JE
	AB	Colaborador dos JE/Programador
	CC	Equipa de produção dos JE
	VJE	Colaboradora voluntária dos JE
Agentes Culturais Locais	SO	Diretora dos JE e da associação Pausa Possível
	PG	Ex-Diretora-Geral e de Programação do Teatro Viriato
	JS	Ex-Vereador da Cultura da CMV
	GP	Encenador na Incubadora do CHV
	JC	Colaborador do coletivo CAOS

3. Distribuição das entrevistas a Comerciantes e Habitantes do CHV por local de realização

Conjunto	Local	Nº de Entrevistas
Comerciantes do CHV	Rua Direita	4
	Largo Pintor Gata	1
	Mercado 2 de Maio	1
	Rua do Comércio	1
	Praça D. Duarte	8
Habitantes do CHV	Largo Pintor Gata	3
	Praça D. Duarte	6
	Rua Augusto Hilário	2
	Rua da Senhora da Boa Morte	2
	Largo de São Teotónio	1

Entre 27 de maio de 2019 e 18 de fevereiro de 2020 foi realizado um novo conjunto de entrevistas, desta vez a cinco agentes culturais da cidade de Viseu, que visou alcançar um entendimento abrangente sobre as dinâmicas culturais na cidade e sobre a relação de cada um com os Jardins Efémeros. Estes cinco entrevistados representam instituições diferenciadas, quer ao nível da sua estrutura e posicionamento, quer ao nível do seu âmbito de ação. Três representam associações ou instituições que, embora financiadas pela CMV ou pelo Estado central, desenvolvem uma ação artística de criação ou programação independente, sendo que apenas um

representa um coletivo de artistas que, à data da entrevista, não se encontrava a receber financiamentos públicos da CMV. Tendo em conta a centralidade que as autarquias adquirem, no contexto atual, na definição de políticas culturais e o peso que a cultura adquire na definição da imagem da cidade ao nível institucional, um dos entrevistados (JS) representa a CMV enquanto agente cultural na cidade. É importante mencionar que, embora os guiões e as categorias de análise tenham sido definidos de forma uniforme para todos os entrevistados, as entrevistas dirigidas a SO e a JS sofreram algumas adaptações, devidas, no primeiro caso, à posição da entrevistada enquanto diretora do festival, que é central para esta investigação, e à necessidade de explorar algumas das suas particularidades em detalhe e, no segundo caso, à necessidade de explorar mais detalhadamente o papel que a cultura ocupa na definição das políticas públicas para a cidade de Viseu e a forma como têm vindo a ser implementadas e desenvolvidas essas políticas.

O terceiro conjunto de entrevistas, realizado entre 25 de setembro e 5 de dezembro de 2019, foi dirigido aos comerciantes do CHV, integrando um total de 15 comerciantes com lojas abertas em ruas ou largos intervencionados pelos JE, entre lojas de pronto-a-vestir, mercearias, drogeries e alojamentos locais, estando a maioria localizada na Praça D. Duarte (Quadro 1, Ponto 3). Esta incidência ocorre porque, por um lado, este é um local onde se concentram vários estabelecimentos comerciais, e, por outro, é também palco da instalação central dos Jardins Efémeros, onde ocorrem muitas das intervenções e espetáculos que compõem o programa. É importante referir que o grupo de comerciantes entrevistados, tal como o dos habitantes, não deve ser entendido como uma amostra uniforme e estável, apresentando considerável heterogeneidade entre os seus membros, quer em termos de faixa etária, de grupo profissional e de nível de instrução (Quadro 2, Ponto1). Os entrevistados foram, contudo, escolhidos de forma propositada (Babbie, [1975] 2013), com base no seu potencial de representatividade do tecido comercial do CHV. Tendo em conta que o objetivo das entrevistas era o de compreender a experiência vivida e os sentidos a ela atribuídos, encontrando inter-relações entre as experiências das pessoas, procurou-se através da seleção da amostra criar uma base propícia à exploração das ligações observáveis entre pessoas diversas, com vidas individuais distintas, mas que são afetadas por eventos, estruturas e forças sociais comuns, seguindo assim a sugestão de Seidman ([1991] 2006) de que esta estratégia auxilia a definição de padrões relativamente generalizáveis nessas experiências.

O quarto e último conjunto de entrevistas dirigiu-se a um conjunto de 15 habitantes do Centro Histórico de Viseu (Quadro 2, Ponto2), tendo tido lugar entre 13 de janeiro e 13 de março de 2020. Tal como no caso dos comerciantes, os entrevistados não foram selecionados de forma aleatória, uma vez que a aleatoriedade implicaria um conjunto maior de entrevistados (Seidman, [1991] 2006; Ziakas e Boukas, 2016). Pelo contrário, eles foram escolhidos intencionalmente, sendo que, no caso particular deste conjunto, seguiu-se o processo “bola de neve” (Babbie, [1975]

2013: 129-130), em que os entrevistados sugeriam ou indicavam outros potenciais indivíduos a entrevistar. Esta opção decorreu, por um lado, da dificuldade em encontrar pessoas dispostas a participar no estudo e, por outro, da procura de residentes permanentes e de longa data do CHV, que pudessem dar conta das suas diferentes dinâmicas ao longo do tempo e da forma como o festival e outras estratégias de culturalização o foram modelando. O CHV tem vindo a ser ocupado por uma população muito diversificada, observando-se um aumento relativo do número de alojamentos locais e de arrendamento a estudantes, fazendo com que uma parte dela seja flutuante. Não descurando o potencial interesse dos testemunhos destes habitantes, procurámos que os entrevistados deste grupo residissem há pelo menos 5 anos no CHV, de modo a pudermos reconstruir um retrato fidedigno do impacto das estratégias de culturalização no seu espaço de vida quotidiana, bem como da sua relação com os Jardins Efémeros e da forma como modelam relações, usos e perceções do espaço. Assim, os habitantes entrevistados residem há uma média de 41,2 anos no CHV, sendo que o mais recente residia há 5 anos e o mais antigo há 75, à data da entrevista. Tal como no caso dos comerciantes, o grupo dos habitantes é bastante heterogéneo relativamente à categoria profissional, à faixa etária e ao nível de instrução, tendo como característica comum a sua residência continuada em lugares intervencionados pelos Jardins Efémeros e a sua experiência do festival e dos processos de culturalização urbana em Viseu.

Quadro 2 – Perfil sociográfico dos Comerciantes e Habitantes do CHV entrevistados

1. Perfil Sociográfico dos Comerciantes do CHV

<u>Média de Idades</u>		<u>Mais Velho</u>			<u>Mais Novo</u>		
46,3		72			25		
Sexo							
<u>Masculino</u>		<u>Feminino</u>					
3		12					
Nível de Instrução							
<u>4º ano</u>	<u>7º ano</u>	<u>9º ano</u>	<u>10º ano</u>	<u>12º ano</u>	<u>Bacharelato</u>	<u>Licenciatura</u>	
1	1	3	1	5	1	5	
Naturalidade				Residência			
<u>Viseu</u>		<u>Outra Cidade</u>		<u>Viseu</u>	<u>Freguesia de Viseu</u>	<u>Outra Cidade</u>	
12		3		11	3	1	
Estado Civil							
<u>Solteiro</u>		<u>Casado</u>		<u>Divorciado</u>			
5		6		4			
Situação de Emprego							
<u>Empregado</u>		<u>Aposentado</u>					
13		2					
Experiência com Atividades/Associações Culturais/Recreativas							
<u>Sim</u>		<u>Não</u>					
8		7					

2. Perfil Sociográfico dos Habitantes do CHV

<u>Média de Idades</u>		<u>Mais Velho</u>	<u>Mais Novo</u>
59,1		85	34
Sexo			
<u>Masculino</u>		<u>Feminino</u>	

3	12								
Nível de Instrução									
4º ano	6º ano	9º ano	11º ano	12º ano	Licenciatura	Mestrado	Doutoramento		
1	1	1	1	3	3	1	1		
Naturalidade						Residência			
Visu	Freguesia do Concelho			Outra Cidade		Visu			
6	2			7		15			
Estado Civil									
Solteiro		Casado			Divorciado				
Situação de Emprego									
Empregado			Aposentado						
8			7						
Experiência com Atividades/Associações Culturais/Recreativas									
Sim		Não							
7		8							

Após a transcrição das entrevistas, procedeu-se à análise de conteúdo com base na sua classificação temática e na codificação das unidades de contexto (Bardin, [1977] 2019: 133), de acordo com um conjunto de categorias e subcategorias analíticas (McCracken, 1988: 41-46) construídas a partir das interligações e referências mútuas entre os diferentes temas (Tabelas 1 e 2). A partir desta classificação, foi possível definir um conjunto de categorias interpretativas que permitiram fixar e precisar os diferentes posicionamentos dos atores e as relações entre os discursos dos vários conjuntos de entrevistados. Este trabalho de ordenação, categorização e interpretação comparativa permitiu passar de um plano individual, autorreferencial e imediato, para a formulação de categorias interpretativas mais abrangentes, que revelam o carácter complexo e multifacetado de alguns dos aspetos a observar, como por exemplo: as lógicas justificativas e distintivas dos diferentes agentes em causa, desde a autarquia aos membros do tecido cultural independente; as condições em que se desenrola a relação entre os dois; as tensões subjacentes a essa relação e os contornos que a condicionam num contexto descentralizado; as perceções, posicionamentos e avaliações dos entrevistados em relação aos processos de culturalização urbana e os diferentes pressupostos que os sustentam, consoante o agente que os interpreta; as lógicas e pressupostos que subjazem aos JE, as principais linhas orientadoras da sua programação e os referenciais ideológicos dos seus promotores; as perceções, relações e opiniões da comunidade local relativamente ao festival; ou ainda as lógicas e mecanismos de implantação do festival que lhe garantem sustentabilidade e continuidade, entre outros. Ao longo da análise apresentada aqui, estas questões serão ilustradas a partir de excertos exemplificativos, que acompanham o texto e que demonstram e ilustram situações e posicionamentos particulares¹⁹.

¹⁹ É de mencionar que, no caso dos Colaboradores dos JE e dos Agentes Culturais Locais, dado o seu protagonismo e agência, foi assumido que as entrevistas não seriam anónimas, tendo os entrevistados consentido com esse pressuposto. São aqui representados de acordo com siglas e a sua posição reconhecida nos excertos. Já no caso dos Comerciantes e Habitantes do CHV, as suas contribuições foram mantidas sob anonimato, sendo os mesmos identificados com C e H e o número correspondente à ordem em que a entrevista foi feita.

Categoria	Subcategoria	Objetivo
Viseu	Panorama Cultural de Viseu	Revelar as dinâmicas mais significativas do contexto cultural local, a forma como tem vindo a evoluir e os significados atribuídos a essa evolução; Identificar as principais tendências e agentes da culturalização urbana em Viseu; Identificar os principais condicionamentos impostos pela posição descentralizada da cidade; Avaliar os recursos existentes para as artes e os contributos para a sua evolução; Dar conta das principais estratégias e referentes ideológicos a partir dos quais os agentes estruturam e legitimam a sua ação.
	A Cultura no Interior	
	Recursos e Competências Técnicas para as Artes	
	Papel da Produção Cultural Independente	
Jardins Efémeros	Relação do Festival com a Comunidade	Estabelecer os modos como o festival dialoga com a comunidade do CHV e com o tecido cultural independente; Identificar as principais dificuldades desta relação; Identificar os contributos do festival para o enriquecimento do campo cultural e artístico local; Revelar dinâmicas, tensões e polémicas que levaram à suspensão do festival; Promover uma reflexão crítica e consciente dos significados dessa suspensão em vários níveis (para a vida pessoal e profissional, para a comunidade, para o turismo e economia, para o panorama cultural local).
	Relação do Festival com o Tecido Cultural e Artístico Local	
	Contributo para a Qualificação para as Artes	
	Impactos para a Cidade/Comunidade e sua Durabilidade	
	Suspensão da Edição de 2019	
Perspetivas de Futuro	Impactos para a Vida Pessoal e Profissional	Perceber os impactos da colaboração com o festival para a vida pessoal e profissional dos colaboradores; Promover uma reflexão crítica e um balanço da sua experiência e perceção do festival; Estabelecer potenciais caminhos para o seu desenvolvimento e para o desenvolvimento do panorama cultural local.
	Impactos para o Panorama Cultural de Viseu	

Tabela 1. Principais categorias e subcategorias e seus objetivos para a análise de conteúdo das entrevistas dirigidas aos Colaboradores dos JE e aos Agentes Culturais Locais.

Categoria	Subcategoria	Objetivo	
Perceção de Viseu	Caracterização da Cidade de Viseu	Identificar as principais perceções relativamente à cidade e ao seu Centro Histórico e aos seus aspetos mais e menos valorizados.	
Perceção do CHV	Caracterização do CHV	Identificar as principais dinâmicas do panorama cultural local, sua evolução e a forma como é avaliada pelos entrevistados; Avaliar o conhecimento acerca dos agentes e projetos culturais locais; Identificar aqueles que são mais conhecidos/valorizados;	
Perceção das Estratégias de Culturalização Urbana	Panorama Cultural da Cidade	Identificar a medida avaliativa segundo a qual as atividades culturais são valorizadas.	
	Conhecimento de Agentes e de Ações Culturais		
	Perceção das Ações Culturais na Cidade		
Jardins Efémeros	Conhecimento e Relação com os Jardins Efémeros	Identificar os modos como é estabelecida a relação entre o festival e os entrevistados, bem como as principais perceções e posicionamentos relativamente aos JE; Identificar as experiências tidas com e através do festival; Identificar as principais motivações para a participação e envolvimento, ou não; Avaliar os significados e valor atribuídos às experiências do festival; Avaliar o contributo e impacto do festival na atividade comercial quotidiana e identificar as principais dinâmicas e tensões que se estabelecem;	
	Participação nos Jardins Efémeros	Como Colaborador	Identificar os contornos da relação do festival com o espaço físico e social do CHV; Revelar os dispositivos que permitem essa relação e diálogo;
		Como Espectador	Identificar mudanças em comportamentos, perceções e hábitos da comunidade local na sequência do festival; Avaliar a durabilidade dos seus efeitos e a forma como esta se manifesta nas perceções dos entrevistados.
	Relação dos Jardins Efémeros com a Atividade Comercial Quotidiana		
	Os Jardins Efémeros na Cidade e na Comunidade		
	Efeitos dos Jardins Efémeros sobre Espaços e Usos		
Durabilidade dos Efeitos dos Jardins Efémeros			

Tabela 2. Principais categorias e subcategorias e seus objetivos para a análise de conteúdo das entrevistas aos Comerciantes e Habitantes do CHV.

A análise assim conduzida permite alcançar um entendimento integrado dos processos de culturalização, nos quais se insere o festival, enquanto formato de desenvolvimento local e produto das estratégias de intervenção e afirmação dos seus agentes, mas também enquanto complemento circunstancial e fator modelador da vida e experiência quotidianas do espaço urbano por parte da comunidade local. Deste modo, procuramos decifrar os argumentos justificativos e distintivos dos agentes, as lógicas de intervenção, implantação e legitimação dos promotores dos JE, os padrões que emergem no decorrer da interação entre agentes e o contexto que produzem e do qual decorrem, enquanto demonstramos a forma como esses discursos e projetos se traduzem e enquadram nas perceções e posicionamentos da comunidade do CHV.

2. O Contexto

A cidade de Viseu ocupa uma posição que, embora descentralizada, pode ser caracterizada como intermédia, na medida em que ocupa um lugar interjacente entre territórios do interior, frequentemente marginalizados, e os maiores e mais populosos centros urbanos do litoral, bem como entre o mundo urbano e o rural. Assim, enquanto Viseu se posiciona como uma das principais cidades do interior do país, estabelecendo ligações privilegiadas com outras cidades, como Aveiro, Coimbra ou Guarda, enquadra-se simultaneamente num território ainda com enquadramento rural e onde se verificam tendências de despovoamento e desinvestimento normalmente associadas à condição de interioridade. Decorrentes da sua posição, a cidade de Viseu apresenta um conjunto de indicadores sociais, territoriais, económicos e culturais que confirmam a sua definição enquanto cidade média do interior, cujas especificidades se tornam determinantes para a compreensão dos processos de culturalização aí identificados e para as lógicas justificativas da sua implementação, tendo ainda um peso decisivo para a referenciação e legitimação das orientações subjacentes ao programa do festival Jardins Efémeros e aos discursos dos seus promotores.

2.1. O Território

O concelho de Viseu demonstra simultaneamente características tipicamente associadas às cidades mais desenvolvidas da faixa litoral e outras que normalmente se verificam nos territórios menos desenvolvidos do interior. Ao olharmos o mapa 3, observamos que o município



Mapa 3. Municípios de baixa densidade da região Centro (Fonte: Ministério da Coesão Territorial).

de Viseu constitui um enclave num território de baixa densidade, sendo o único da faixa do interior que sobressai como não pertencendo a essa mesma designação. Conforme referimos no Capítulo I, esta designação obedece a um critério múltiplo, que abarca a densidade populacional, a demografia, o povoamento, as características físicas do território, as características socioeconómicas e as acessibilidades. Se, por um lado, o concelho evidencia uma situação positiva em algumas destas

dimensões, que o aproxima dos centros urbanos da faixa litoral, por outro, continua a registar alguns indicadores associados aos territórios do interior de baixa densidade.

Desde logo, uma das dimensões na qual Viseu se destaca é a densidade populacional: com cerca de 57 mil habitantes na cidade e quase 100 mil no concelho, Viseu ocupava, em 2011, o terceiro lugar entre os municípios mais populosos da região Centro (Figura 1, Gráfico 4). Esta tendência manteve-se em 2021, tendo o município de Viseu registado um aumento populacional de 0,3%, contando com 99 561 habitantes (Figura 1, Gráfico 3). Juntamente com Aveiro e Leiria, Viseu foi das únicas capitais de distrito da região Centro que registou uma variação positiva na população. Este quadro sugere capacidade de radicação de população e de atratividade do território, que pode ser justificada a partir do investimento em infraestruturas básicas e redes de transporte, da existência de vários estabelecimentos de ensino e da concentração na sede de concelho de grande parte dos serviços administrativos, comerciais e de saúde. Ainda assim, o concelho não deixa de registar uma ligeira perda de população nos últimos anos que, embora seja mais ténue do que nos restantes concelhos do interior, evidencia uma relativa perda de atratividade do território. Da mesma forma, encontramos em Viseu um manifesto aumento do índice de envelhecimento, muito embora o concelho se destaque no seu distrito e na região em

que se insere como tendo uma população menos envelhecida (Figura 1, Tabela 3). Seguindo uma tendência generalizável ao conjunto da região Centro, agrava-se em Viseu a diferença entre jovens e idosos, embora esta não seja tão evidente quanto nos distritos e concelhos mais próximos da fronteira com Espanha.

Figura 1 – A População

Em 2021, o concelho de Viseu apresentava uma densidade populacional de 196,3 habitantes/km², o que representa um crescimento da população em relação a 2011 (195,8), contrariando a tendência da região Centro que, no seu conjunto, perdeu cerca de 4,3% da sua população entre 2011 e 2021. Embora ligeira, o concelho de Viseu regista uma variação positiva nesta década, destacando-se entre os restantes municípios do interior e ocupando o terceiro lugar entre os mais populosos da região Centro.

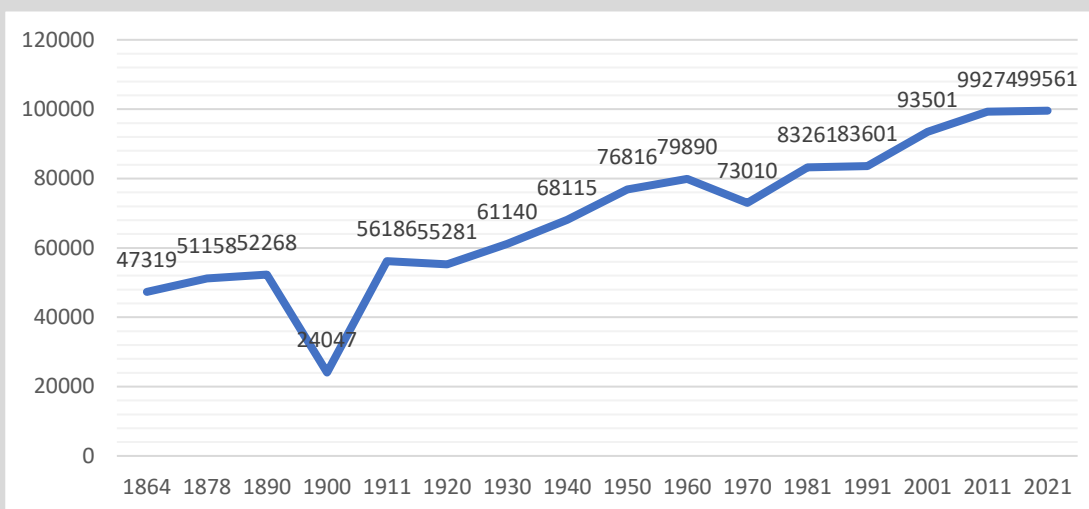


Gráfico 3. Evolução da população no concelho de Viseu. (Fonte: INE, Censos 2021).

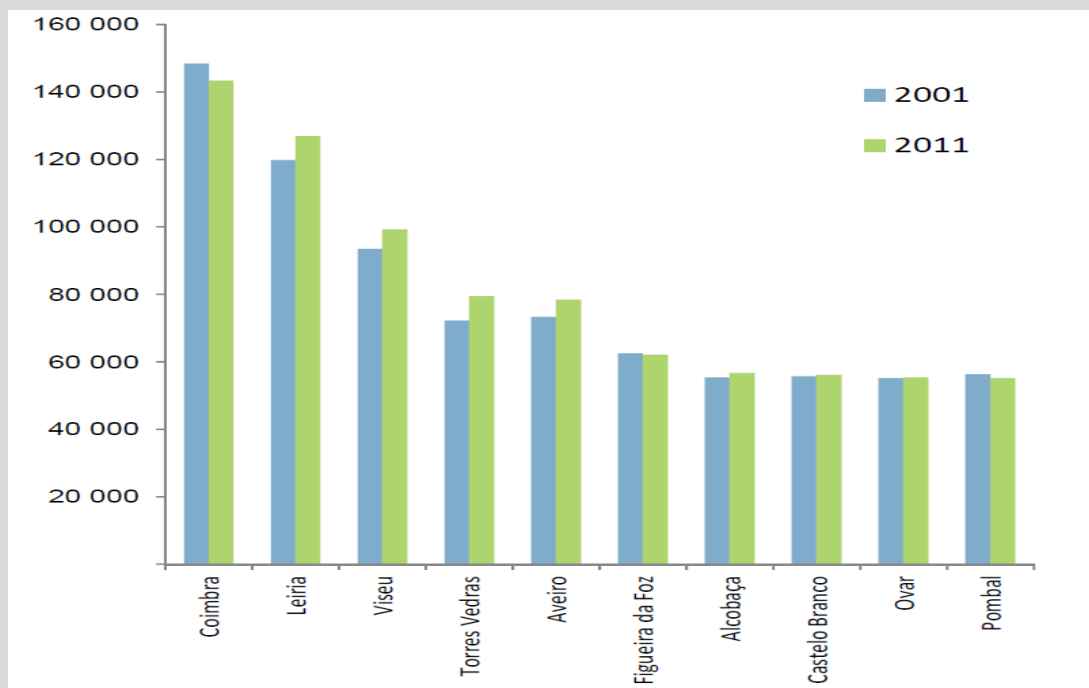
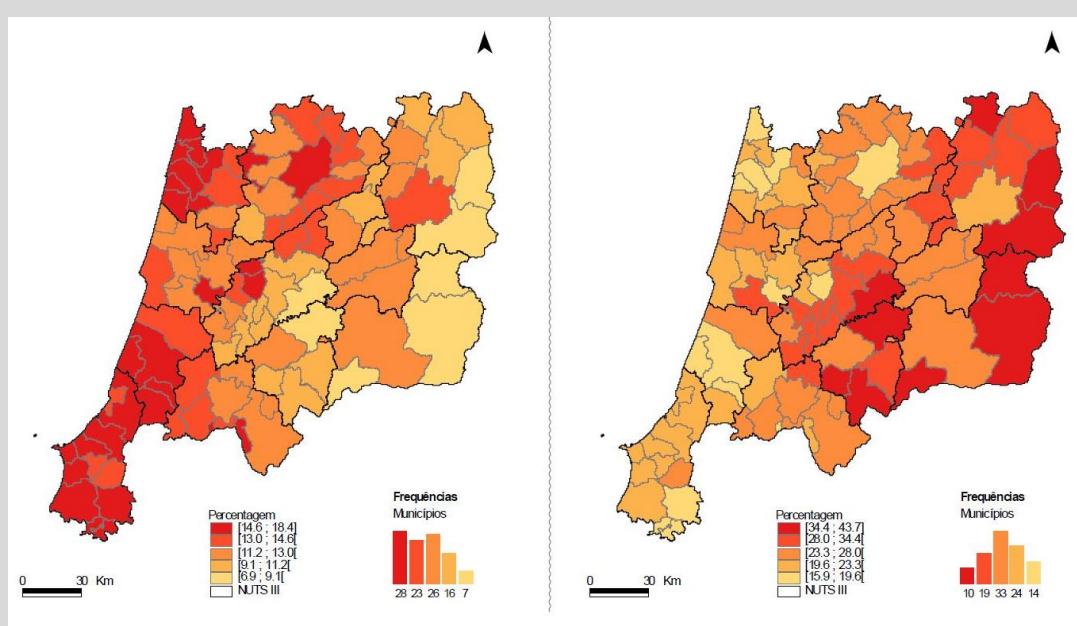


Gráfico 4. População residente nos 10 municípios mais populosos da região Centro. (Fonte: INE, Censos 2011).

Figura 1 – A População (cont.)

O concelho de Viseu ocupa igualmente uma posição intermédia entre um litoral mais jovem e um interior relativamente envelhecido. Em 2011, Viseu registava uma percentagem de jovens (0 aos 14 anos) entre 14,6 e 18,4%, valores que o equiparam aos municípios mais populosos do litoral, como os de Aveiro ou do Oeste. Da mesma forma, o município de Viseu apresenta uma percentagem relativamente baixa de idosos (65 ou mais anos) (entre 15,9 e 19,6%), que o destaca entre os restantes municípios que compõem o distrito. Porém, não deixa de se verificar um aumento do índice de envelhecimento do concelho na década 2011-2021, bem como uma quebra nos números da população ativa. Nota-se, na faixa dos 15 aos 24 anos, uma relativa estabilização em 2021, depois de uma quebra significativa entre 2001 e 2011 (perdeu 3692 indivíduos). Também a faixa etária dos 0 aos 14 anos se encontra em trajetória descendente. A este quadro junta-se o aumento da população idosa, que tem vindo a crescer de forma consistente e que registou, entre 2001 e 2011 um aumento de 4357 indivíduos. O índice de envelhecimento do concelho de Viseu fixava-se, em 2018, em 154,7, valor inferior ao da região Viseu Dão Lafões e ao do conjunto da região Centro (Anuário Estatístico da Região Centro, 2018, INE).



Mapa 4. Percentagem de jovens na região Centro em 2011 (esquerda) e Percentagem de Idosos na Região Centro em 2011 (direita). (Fonte: INE, Censos 2011).

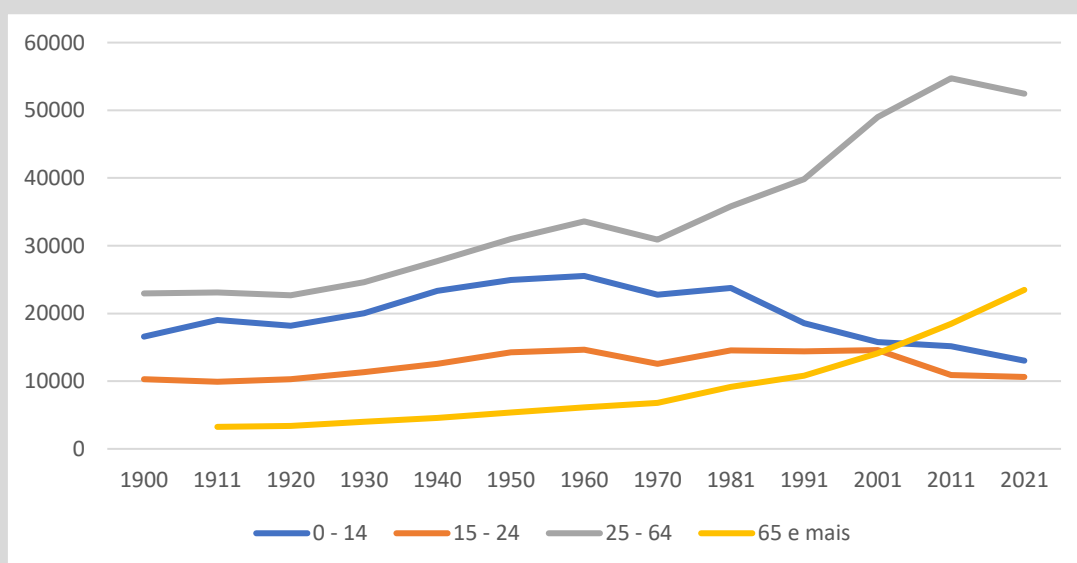


Gráfico 5. Evolução da população de Viseu por grupo etário. (Fonte: INE, Censos 2021).

Figura 1 – A População (cont.)

Índice de Envelhecimento Populacional	Portugal		Continente		Centro		Viseu-Dão-Lafões		Viseu	
	2018	2021	2018	2021	2018	2021	2018	2021	2018	2021
	159,4	182	162,2	184,5	199,2	163,4	210,7		155	182,7

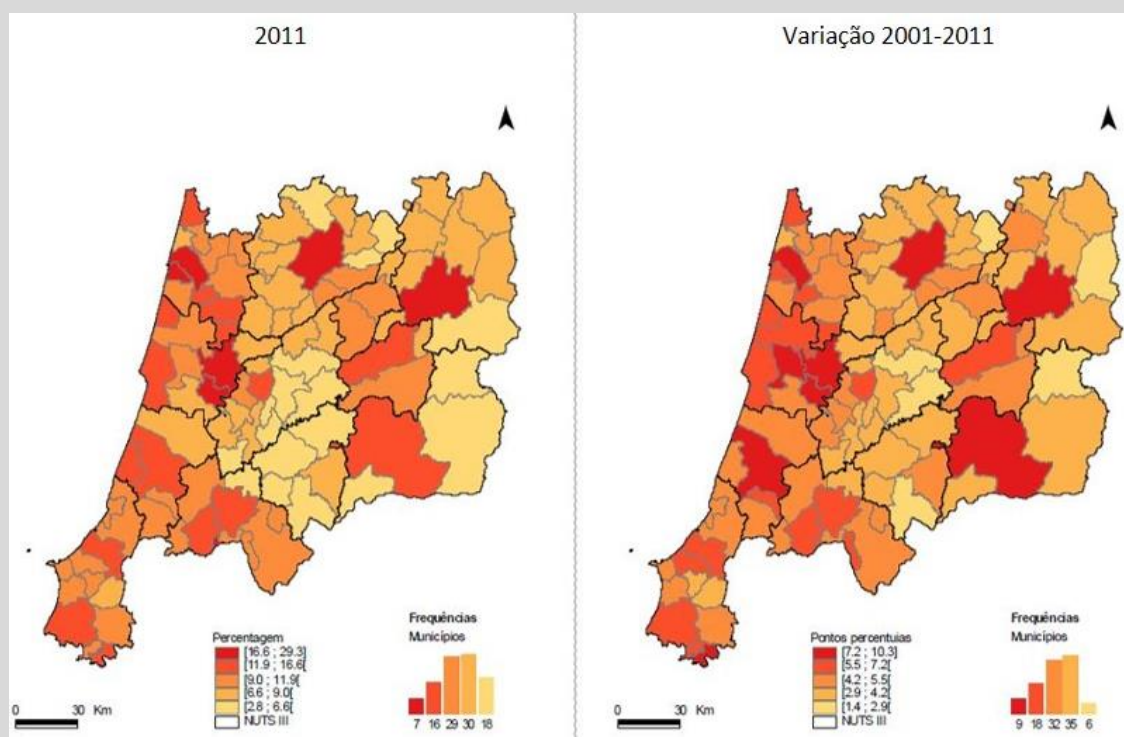
Tabela 3. Índice de envelhecimento da população. (Fontes: Anuário Estatístico da Região Centro, 2018, INE; Censos 2021).

Embora registe um ligeiro crescimento populacional, um aumento da população ativa e um ritmo de envelhecimento populacional que o destaca positivamente no distrito e na região, o município de Viseu não deixa de evidenciar problemas relacionados com a perda de densidade populacional e com o seu envelhecimento, que se traduzirão numa taxa de rejuvenescimento mais baixa e a um ritmo mais lento. A variação negativa deste índice (que em Viseu se encontrava entre -83 e -52 para a década 2001-2011) representa problemas graves para as condições de sustentabilidade das populações. A situação é agravada quando comparamos as taxas de atração do território e de repulsão interna. “Cerca de 4,1% da população residente na região Centro em 2011, não residia naquela região cinco anos antes, o que traduz o efeito de atração da região, o qual se situa acima do país, cerca de 2%” (Censos 2011, Resultados Definitivos Centro: 32). Porém, a região em que se enquadra Viseu, juntamente com a Cova da Beira, o Baixo Mondego e a Beira Interior Norte, revelou uma perda de capacidade de atração, cuja taxa se fixou abaixo dos 5% em 2011. Porém, o concelho de Viseu está também entre aqueles que apresentam uma taxa de repulsão menor em relação à do conjunto da região, situando-se nos 3%, valor que não deixa de representar um aumento desta taxa entre 2001 (2,8 a 4,3%) e 2011 (4,3 a 5,1%) no concelho de Viseu. É de notar, porém, que as nomenclaturas das unidades territoriais para fins estatísticos de nível III sofreram em 2015 alterações significativas. Por isso, torna-se impossível estabelecer termos de comparação entre a nomenclatura anteriormente vigente com a atual, para a qual ainda não existem dados publicados.

Figura 2 – A Educação

Seguindo a tendência de toda a região, Viseu tem vindo a registar ao longo dos anos, uma diminuição significativa do nível de analfabetismo e um aumento da escolarização, embora se registe ainda uma percentagem elevada da população sem qualquer nível de escolaridade (9,9% segundo o Anuário Estatístico da Região Centro para 2018). Esta tendência aproxima o concelho de Viseu dos concelhos mais populosos da faixa litoral e, simultaneamente, atesta alguns dos problemas de desenvolvimento socioeconómico associados aos territórios do Interior e à presença de uma população mais envelhecida, situação que se acentua quando olhamos para os restantes concelhos do distrito de Viseu. Não obstante, o concelho de Viseu destaca-se no território do Interior como tendo uma variação positiva em termos da escolarização e qualificação dos indivíduos, sendo também no concelho que se radicam as principais instituições de ensino superior do distrito. Ao longo dos anos, tem vindo a ser traçado um percurso positivo na erosão de algumas das desigualdades que se verificam entre homens e mulheres no nível de alfabetização e escolaridade, sendo que, de acordo com o Anuário Estatístico da Região Centro para 2018 (INE), verificava-se um maior número de mulheres com o ensino superior. Ainda assim, é de notar que, de acordo com os Censos de 2011, 65% da população do concelho de Viseu não concluiu o ensino secundário, sendo a percentagem dos homens nesta situação ligeiramente superior à das mulheres. Estes dados tornam-se preocupantes na medida em que o desenvolvimento da cidade, do concelho e da região passa também pela qualificação dos seus recursos humanos.

Figura 2 – A Educação (cont.)



Mapa 5. Percentagem da população que completou o ensino superior na região Centro. (Fonte: INE, Censos 2011).

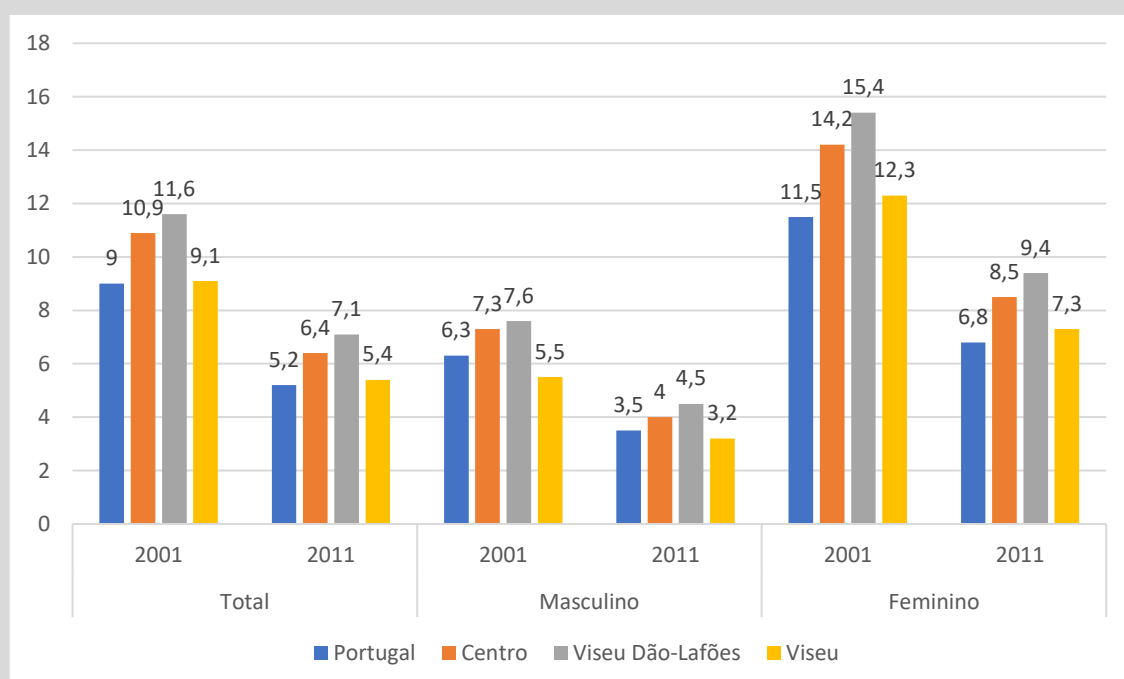


Gráfico 6. Taxa de analfabetismo por sexo (%) (Fonte: INE, Censos 2011; Pordata. Não foram considerados dados relativos ao último censo populacional por não se encontrarem ainda publicados).

Figura 2 – A Educação (cont.)

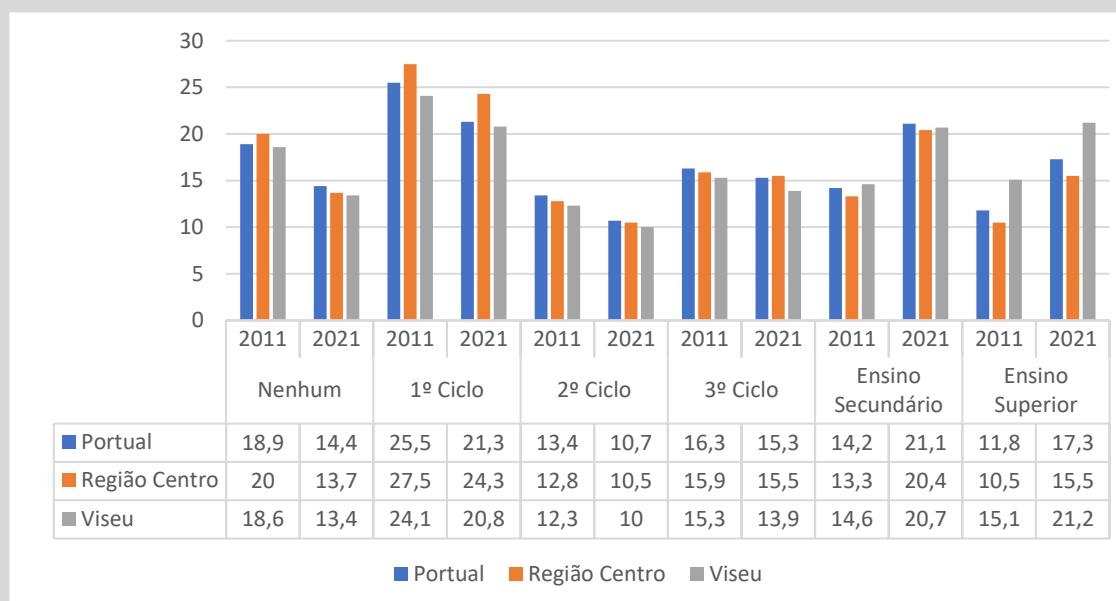


Gráfico 7. Nível de escolaridade da população em Viseu. (Fonte: INE, Dados Provisórios dos Censos 2021).

Estabelecimentos de Ensino Superior (por tipo de instituição)

	Total		Público		Privado	
	2011	2019	2011	2019	2011	2019
Portugal	300	287	177	183	123	104
Centro	60	53	45	44	15	9
Viseu Dão-Lafões	8	7	4	4	4	3
Viseu	8	7	4	4	4	3

Tabela 4. Fonte: CCDRC (<http://datacentro.ccdrc.pt/>).

Estabelecimentos de Ensino Superior (por tipo de ensino)

	Total		Universitário		Politécnico	
	2011	2019	2011	2019	2011	2019
Portugal	300	287	140	123	160	164
Centro	60	53	21	16	39	37
Viseu Dão-Lafões	8	7	2	2	6	5
Viseu	8	7	2	2	6	5

Tabela 5. Fonte: CCDRC (<http://datacentro.ccdrc.pt/>).

Figura 3 – A Economia

O concelho de Viseu é um centro de serviços, administrativo e comercial, demonstrando uma dependência económica do sector terciário (77%) e um peso menos significativo da indústria (21%) e da agricultura (2%). Dentro do sector terciário, destacam-se as grandes áreas comerciais, o comércio tradicional, a banca e os seguros. Por sua vez, o sector secundário é sobretudo composto por empresas de pequena e média dimensão, essencialmente na área dos têxteis, do mobiliário, da metalurgia, dos equipamentos industriais e automóveis, bem como da construção civil. Por fim, dentro do sector agrícola destacam-se a produção hortícola e vitivinicultura.

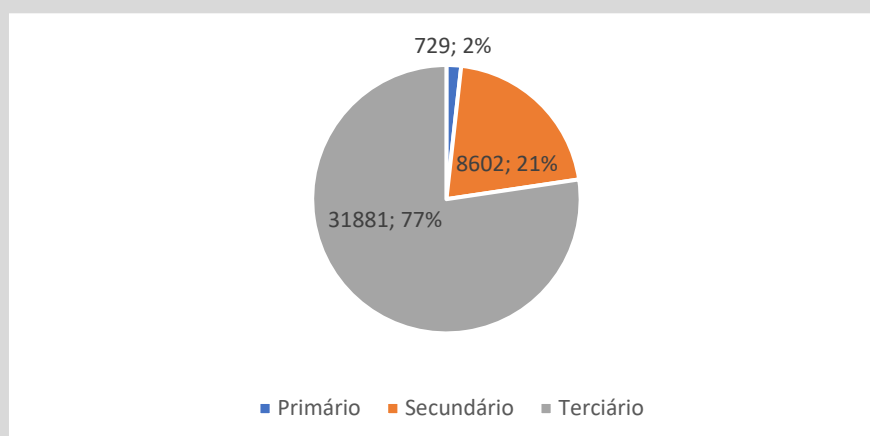
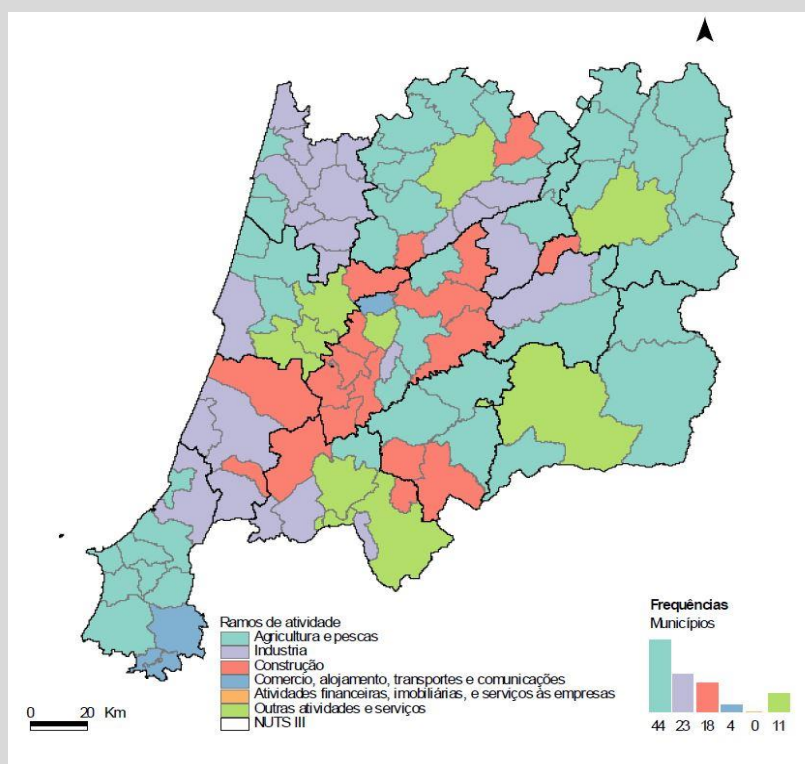


Gráfico 8. População empregada em Viseu por sector de atividade. (Fonte: INE, Censos 2011. Não foram incluídos dados relativos ao último censo populacional por não se encontrarem ainda disponíveis).

Embora a cidade e o concelho de Viseu se destaquem como um centro administrativo e de serviços, enquadram-se num território marcadamente agrícola e onde a produção industrial é algo incipiente, o que traduz a menor atratividade do território, cuja interioridade comporta dificuldades logísticas para as empresas que aí se instalam.



Mapa 6. Economia da região Centro por sector de atividade. (Fonte: INE, Censos 2011. Não foram incluídos dados relativos ao último censo populacional por não se encontrarem ainda disponíveis).

Figura 4 – Serviços e Infraestruturas

O concelho de Viseu concentra grande parte do conjunto de infraestruturas que contribui para a qualidade de vida da população e para a atratividade da cidade. Por exemplo, na área da saúde, o concelho de Viseu apresentava em 2018 um total de 7,6 médicos por mil habitantes, valor superior ao total da região Centro (4,9) e da Viseu Dão-Lafões (4,2). O concelho é ainda sede de 3 dos 4 hospitais daquela sub-região. Viseu concentra ainda a totalidade dos estabelecimentos de ensino superior da sub-região Viseu Dão-Lafões.

	Médicos por mil Habitantes	Nº de Hospitais	Nº de Farmácias
Portugal	5,2	225	3 119
Centro	4,9	57	801
Viseu Dão-Lafões	4,2	4	92
Viseu	7,6	3	26

Tabela 6. Dados referentes à área da saúde em Viseu para 2018. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro, 2018).

De acordo com o Diagnóstico do Território de Viseu (Centro de Respostas Integradas de Viseu, 2017), todas as freguesias do concelho possuem instituições de solidariedade social, com capacidade de resposta adequada à maioria das necessidades. A própria CMV tem em marcha um conjunto de programas de apoio na área da Ação Social, cuja área de intervenção se estende desde a habitação, à saúde, à atividade física. No que se refere a esta última área, o concelho dispõe de um conjunto alargado de pavilhões, circuitos e campos para a prática de exercício físico, promovida pela CMV e pelo tecido associativo. De acordo com o mesmo Diagnóstico, o concelho demonstra uma atividade associativa considerável, desenvolvida por 60 associações que promovem vários tipos de atividade (social, cultural, desportiva e/ou de lazer). O concelho está igualmente bem servido de forças de segurança e de resposta a situações de emergência: Guarda Nacional Republicana, Polícia de Segurança Pública, Polícia Municipal e duas corporações de bombeiros (voluntários e municipais).

A esta tendência associa-se a de uma mais elevada taxa de analfabetismo (Figura 2, Gráfico 5), transversal ao conjunto de concelhos que compõem a região Centro e onde se verificava, em 2011, uma taxa de analfabetismo superior à do país (6,4% e 5,2%, respetivamente). Esta tendência está, como sabemos, ligada a fatores como o envelhecimento da população e a condicionantes socioculturais e económicos, sendo mais prevalente em indivíduos com idade mais avançada e em mulheres. Não obstante, o nível geral de escolarização em Viseu tem registado uma evolução positiva, pendor que se enquadra no percurso evolutivo de toda a região Centro (Figura 2, Gráfico 6). Na região Viseu Dão-Lafões, esta taxa fixava-se em 2011 nos 7,1% e, no concelho de Viseu, nos 5,4%, verificando-se um aumento na proporção de população com o nível secundário e superior completo, de acordo com o Anuário Estatístico da Região Centro de 2018. Em 2021, esta tendência continua a acentuar-se, colocando Viseu numa posição equiparável aos concelhos da faixa litoral.

O nível de escolaridade e a qualificação dos indivíduos influencia a sua relação com o mercado de trabalho, constituindo assim um fator essencial para o seu desenvolvimento socioeconómico e para a sua qualidade de vida. O aumento do nível geral de escolarização em Viseu pode relacionar-se com o tendencial abandono do sector primário, que compõe apenas 2% da economia do concelho, e o peso determinante que ganham os sectores secundário (21%), composto sobretudo por um tecido empresarial de pequena e média dimensão, e terciário (77%). Ainda assim, o concelho e distrito de Viseu são ainda predominantemente rurais, como é possível verificar a partir da informação constante da Figura 3. Embora a economia do concelho assente no sector dos serviços, aquele estrutura um território onde o sector primário ainda detém um peso essencial e mais relevante do que o da indústria. Este cenário poderá apontar para a relativa perda de atratividade do território em que Viseu se insere, que se observa particularmente nos concelhos que compõem o distrito e não tanto na cidade em si. Ainda assim, tais fatores refletem-se na perda populacional do território, na dificuldade de fixar jovens trabalhadores e consequente envelhecimento da população e na dificuldade de fixar empresas e indústrias num território descentralizado.

Apesar destes indicadores menos favoráveis à sustentabilidade do desenvolvimento socioeconómico do concelho, o mesmo destaca-se ainda na região ao nível das infraestruturas e condições sociais, concentrando um número considerável de serviços essenciais à qualidade de vida da população, entre instituições de solidariedade social, forças de segurança, hospitais e unidades de saúde, equipamentos desportivos e de ensino e espaços de lazer. Dados como os que constam da Figura 4 concorrem para a aproximação de Viseu das cidades do litoral, onde existe normalmente uma maior concentração deste tipo de serviços, bem como para a perceção de um nível elevado de qualidade de vida e para o estatuto da cidade enquanto “melhor cidade para viver”. A cidade foi assim reconhecida por vários estudos (2007, 2012 e 2018) da DECO – Associação de Defesa do Consumidor, que levaram em conta fatores como a disponibilidade de serviços e comércio, a coordenação entre serviços municipais ou as condições oferecidas no domínio da saúde (Soares, 2012).

Em suma, o concelho de Viseu destaca-se no seu contexto territorial de forma algo ambivalente, apresentando características que ora o associam a um território interior e de baixa densidade, ora o aproximam dos concelhos mais populosos e desenvolvidos do litoral. Embora decorra de um conjunto muito diversificado de fatores, desde políticas nacionais de ordenamento e desenvolvimento territorial, a sucessivos quadros de investimento nacional e internacional, até mudanças estruturantes na organização económica local e regional, a variação positiva de Viseu em relação ao território em que se enquadra associa-se igualmente a políticas e orientações de carácter municipal e que abarcam áreas essenciais para o aumento generalizado da qualidade de vida da população local.

O Plano Estratégico de Desenvolvimento Urbano (PEDU) de Viseu²⁰, que constitui o Município como Autoridade Urbana no quadro de financiamentos do Portugal 2020 (condição exclusiva para centros urbanos de nível superior e que atesta o papel estruturante da cidade na região), define cinco prioridades estratégicas que procuram dar resposta aos condicionantes associados à pertença a um território de baixa densidade, mas que justificam também a trajetória relativamente positiva que o concelho tem vindo a registar em várias dimensões. Entre estas estão o reforço e qualificação da acessibilidade urbana concelhia, com a beneficiação das ligações inter-regionais; a potenciação da atratividade socioeconómica a partir da revitalização do Centro Histórico, do reforço da ligação urbano/rural, da capitalização dos polos de ensino superior e da aposta na inovação, na melhoria do ambiente urbano e das condições habitacionais; o combate às assimetrias e a promoção da coesão social e territorial por via da redução do analfabetismo, da baixa escolaridade, do desemprego, do envelhecimento e do despovoamento; a dinamização das atividades económicas e a criação de emprego, através do investimento em sectores em crescimento (turismo, indústrias criativas, entre outros); e, por fim, a promoção da inclusão e o combate ao envelhecimento através da intervenção em prol da fixação de jovens e de população ativa.

Tendo em conta estas prioridades, o PEDU define três grandes planos de intervenção: o plano de ação de regeneração urbana, o plano de ação integrado para comunidades desfavorecidas e o plano de mobilidade urbana sustentável. Embora em níveis diferentes, estes planos procuram dar resposta aos principais problemas identificados na cidade e no concelho, complementando os programas municipais em andamento, que projetam o desenvolvimento sustentável da cidade e a atenuação dos problemas causados pela interioridade através do aumento do nível de qualidade de vida e, assim, da atratividade do concelho. Estes programas estruturam-se em várias áreas essenciais, entre a ação social (Viseu Solidário²¹, Viseu Habita²²), o apoio às empresas (Viseu Investe, Gabinete do Investidor, Vissaium XXI²³), a educação (Viseu Educa²⁴), a participação

²⁰ O PEDU de Viseu encontra-se disponível para consulta em: <https://www.cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/reabilitacao-urbana/pedu-viseu-2020/>.

²¹ Programa de apoio social a pessoas e famílias carenciadas, sobretudo em termos de condições habitacionais ou de saúde. Detalhes disponíveis em: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/acao-social/viseu-solidario-apoios-sociais/>.

²² Programa de apoio à reabilitação de habitações por parte de famílias carenciadas. Está sob a responsabilidade da empresa municipal Habisolvís, encarregue da gestão social, patrimonial e financeira das habitações sociais do Município. Detalhes disponíveis em: <https://cm-viseu.pt/pt/municipio/programas-municipais/viseu-habita/>.

²³ No seu conjunto, estes programas procuram atrair e facilitar investimentos através do apoio às empresas que se fixam em Viseu. Detalhes acerca de cada um dos programas podem ser consultados em: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/apoio-as-empresas/>.

²⁴ Programa pedagógico destinado a crianças e jovens e cuja prioridade é a mobilização colaborativa das comunidades educativas de Viseu: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/educacao/>.

pública (orçamento participativo, Viseu 2030²⁵), o lazer e a atividade física (Viseu Ativo²⁶), as infraestruturas (projeto de construção do Viseu Arena, instalações desportivas e manutenção de espaços verdes) ou o ambiente (Viseu Recicla²⁷, desenvolvimento de uma política de mobilidade urbana sustentável²⁸). Porém, uma das áreas centrais do desenvolvimento urbano de Viseu relaciona-se com o urbanismo e as condições para a habitação, sobretudo em áreas que se encontram em retração demográfica e económica, como é o caso do centro histórico da cidade.

2.1.1. O Centro Histórico de Viseu

O Centro Histórico de Viseu (CHV) é alvo de perceções e enquadramentos dissonantes, embora coexistentes, que ora o definem como o repositório de uma identidade coletiva urbana, ora como um espaço degradado, esvaziado e empobrecido social e economicamente.

Com efeito, consoante uma propensão transversal ao quadro de desenvolvimento urbano das cidades da sua dimensão, o Município de Viseu tem vindo a dedicar uma atenção redobrada ao CHV, visto como o coração da identidade da cidade. Conforme referimos anteriormente, os centros históricos adquirem uma crescente centralidade enquanto repositório da identidade das cidades, verificando-se um aumento da atenção dada aos mesmos, no sentido da sua recuperação e revitalização e na qual assenta a construção da ideia de sustentabilidade cultural urbana (Peixoto, 2003). Sendo a cidade um objeto da perceção dos seus habitantes e visitantes, a sua identidade desenvolve-se também por meio das imagens criadas sobre a mesma (Lynch, 1960). Pelo seu peso histórico na organização da vida social, económica e cultural das cidades, os centros históricos apresentam-se frequentemente como fontes de “imaginabilidade”, definida como a qualidade de um objeto físico que lhe confere uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador (Lynch, 1960: 9).

Por evocar uma noção de identidade histórica, o Centro Histórico de Viseu é um desses locais com uma forte componente de “imaginabilidade”, em que recursos físicos e sociais

²⁵ O Município procura promover a participação e o debate acerca das orientações e estratégias políticas e de investimentos ao nível local e regional: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/participacao-publica/>.

²⁶ Conjunto de programas de promoção da atividade física junto de várias comunidades, desde os mais jovens aos mais idosos, bem como o associativismo desportivo: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/desporto-atividade-fisica/>.

²⁷ O âmbito dos programas desenvolvidos para a área ambiental podem ser consultados em: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/ambiente/>.

²⁸ Os pressupostos desta política podem ser consultados em: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/mobilidade-urbana-estacionamento/>.

permitem uma navegação, identificação e vivência individual e social do espaço mais intensa, que revelam o próprio espírito do lugar (Fortuna, 2006; Monteiro, 2015; Stedman, 2003). Porém, se o Município reconhece que é no CHV que repousa a identidade da cidade, “o seu carácter único e distintivo, parte significativa do seu património” e onde “se localiza o potencial de atratividade turística e de criação de novas atividades ligadas à criatividade e inovação” (Município de Viseu, Viseu Viva²⁹), reconhece-o ao mesmo tempo como um espaço em crise e carenciado. Com efeito, embora o concelho tenha registado um aumento de população de 0,3% entre 2011 e 2021, o CHV perdeu cerca de 30% dos seus residentes na década anterior, contando com cerca de 1300 (de acordo com o Plano de Ação para a Revitalização do Centro Histórico de Viseu – Viseu Viva), cuja maioria é constituída por uma população envelhecida e de baixos rendimentos³⁰. No que respeita ao edificado, um quarto do seu conjunto (628 edifícios) encontra-se num avançado estado de degradação, requerendo um processo de revitalização sensível às suas características originais e identitárias. Em relação às suas funções, o Centro Histórico sempre congregou vários tipos de atividade, sendo a comercial a mais reconhecida, sobretudo na Rua Direita. Porém, esta atividade tem vindo a ser progressivamente reduzida, facto associado à fraca modernização e renovação dos estabelecimentos e do seu funcionamento, mas também à abertura de grandes superfícies comerciais e à mudança de hábitos da população.

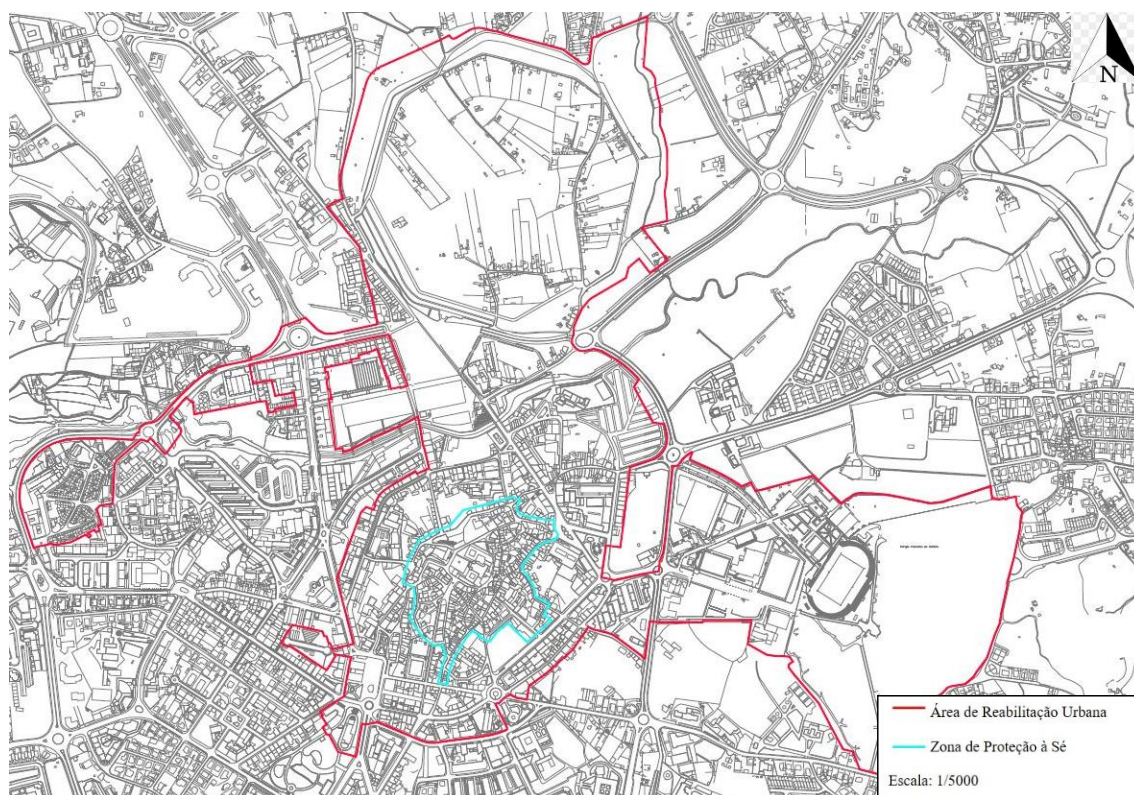
Os problemas socioeconómicos encontrados no território do CHV, juntamente com o reconhecimento da sua importância na formação e expressão de uma identidade da cidade, têm vindo a motivar um conjunto de intervenções em vertentes distintas, mas integradas, consubstanciadas em documentos como o PEDU de Viseu, e que têm em vista a sua valorização e dinamização física, social e económica, a atração de novos investimentos e a sua inclusão essencial na projeção de uma imagem positiva e coesa da cidade.

Uma das primeiras abordagens deste conjunto de medidas foi a criação da Sociedade de Reabilitação Urbana (SRU) Viseu Novo em 2005, uma empresa municipal cujo desígnio principal é o de promover a regeneração física, social e económica da área correspondente ao território do CHV através da intervenção direta em imóveis adquiridos pelo Município, mas também da criação de apoios financeiros à reabilitação de edifícios e incentivos fiscais ao arrendamento e à habitação por parte de privados. Mais recentemente, a Área de Reabilitação Urbana (ARU) de Viseu foi alargada, de forma a incluir, para lá do Centro Histórico, zonas críticas de intervenção e consideradas património cultural, natural e construído da cidade. Assim, a ARU passa a reconhecer diferentes núcleos históricos: o Núcleo Histórico Central, a Ribeira, o Núcleo

²⁹ Documento disponível para consulta em: <https://viseunovo.pt/pt/centro-historico/o-centro-historico>.

³⁰ Proposta de Alteração da Delimitação da Área de Reabilitação Urbana de Viseu – Núcleo Histórico Central, Ribeira, Núcleo Histórico da Cava de Viriato, Núcleo Histórico do Bairro Municipal e Fontelo, Abril de 2019 (<https://www.cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/reabilitacao-urbana/area-de-reabilitacao-urbana/>.)

Histórico da Cava de Viriato e o Núcleo Histórico do Bairro Municipal, no sentido de reabilitar estas zonas e de incentivar o seu desenvolvimento socioeconómico.



Mapa 7. Delimitação (a vermelho) da ARU de Viseu. (Fonte: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/reabilitacao-urbana/area-de-reabilitacao-urbana/>).

No seio da ARU, destaca-se a Zona de Proteção à Sé, que se confunde com a delimitação do próprio CHV, ou do Núcleo Histórico Central. Esta delimitação define uma área crítica de intervenção orientada para o seu desenvolvimento sustentável, que passa pela melhoria das condições de atratividade de pessoas e atividades, pela reabilitação do edificado e valorização dos espaços públicos, pela melhoria das condições de mobilidade e pela fixação de serviços e âncoras funcionais. Estes objetivos encontram-se consolidados no Plano de Ação para a Revitalização do Centro Histórico de Viseu – Viseu Viva³¹, lançado em 2014, com um horizonte temporal de 10 anos, e que resulta de um debate público promovido pela Câmara Municipal de Viseu (CMV). O plano vem consolidar e atualizar as preocupações e orientações estratégicas relativamente ao CHV, que se pretende colocar numa trajetória de vitalidade social e cultural e de atratividade residencial, económica e turística. De entre o conjunto de ações, programas e estratégias definidas para o alcance destes objetivos, destacam-se o plano para a reabilitação do edificado através da agilização dos processos relativos a obras particulares, da promoção de boas práticas de

³¹ Detalhes sobre o plano de ação Viseu Viva estão disponíveis para consulta em: <https://www.cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/reabilitacao-urbana/viseu-viva/>.

reabilitação e de incentivos fiscais à reabilitação e à realização de obras de isolamento térmico e acústico. A Câmara tem ainda em marcha o programa Reabilitar para Arrendar, incentivando a reabilitação de edifícios direcionados ao arrendamento por parte de casais jovens. A CMV estabelece igualmente um plano para a melhoria das condições de mobilidade e estacionamento que conta com a definição de uma rede de espaços de estacionamento de apoio ao CHV, a limitação da circulação automóvel nas principais praças e a otimização da rede de transportes públicos. Faz também parte do plano Viseu Viva a valorização dos espaços e infraestruturas públicas através de medidas como a criação de uma rede de espaços verdes, a cobertura do Mercado 2 de Maio e a melhoria da sinalização do CHV. A revitalização do Centro Histórico passa ainda pela fixação nesta zona de serviços e âncoras funcionais, que lhe concedam um maior dinamismo económico e social³². Esta preocupação tem uma expressão particular na Rua Direita, que em tempos foi a principal artéria comercial da cidade e que enfrenta hoje problemas associados ao abandono e ao envelhecimento populacional. No sentido de contrariar esta tendência, a CMV criou um programa específico – o Revitalizar a Rua Direita – que consiste num conjunto de medidas e incentivos ao arrendamento de espaços comerciais, à sua modernização e à qualificação dos membros do tecido comercial³³.

O aumento do dinamismo é igualmente assegurado por um plano de promoção do CHV através da definição de uma agenda anual de eventos culturais e artísticos ou relacionados com o património ali existente, bem como da articulação da programação de eventos como a Feira de São Mateus ou a Festa das Vindimas com os espaços do CHV. Por fim, o programa Viseu Viva engloba um plano de salvaguarda, conhecimento e serviço educativo relativo ao Centro Histórico, cujo principal desiderato é o programa Viseu Património. Este programa resulta de um conjunto de reflexões acerca do desenvolvimento sustentável da cidade de Viseu enquanto cidade patrimonial e cultural e da avaliação das condições para uma possível candidatura a Património da Humanidade da UNESCO. A sua primeira fase, iniciada em 2016, focou-se num conjunto de ações de investigação em torno do património de Viseu; do desenvolvimento de uma carta patrimonial, incidente sobre a ARU, na qual estarão descritos os espaços e edifícios relevantes e a identificação do seu estado de conservação e dos riscos e ameaças ao mesmo; da elaboração de uma referência de princípios e técnicas para a reabilitação do edificado da ARU, entre outras.

³² São exemplos o apoio à reocupação dos espaços atualmente ocupados pelo Conservatório Regional de Música (Rua dos Olivais) e pela Escola Profissional Mariana Seixas (Rua Direita); a instalação na Rua Direita de um dos polos do Museu de História da Cidade e o plano para a reabilitação do edifício do Orfeão, na mesma rua, e sua reconversão num espaço comunitário e educativo; a reabilitação da Casa das Bocas, na Rua João Mendes, para a instalação de uma Unidade de Saúde Familiar; a criação da Incubadora de Indústrias Culturais e Criativas do CHV na Rua Dr. Luiz Ferreira (Rua do Comércio) e do plano para a instalação, na mesma rua, do Serviço Municipal de Águas e Saneamento da CMV.

³³ É possível consultar os detalhes deste programa em: <https://cm-viseu.pt/pt/areas-servicos/reabilitacao-urbana/programa-revitalizar-a-rua-direita/>.

Atualmente na sua segunda fase, o plano Viseu Património tem desenvolvido alguns destes objetivos e prepara a avaliação específica das potencialidades de uma candidatura a Património da Humanidade³⁴.

No seu conjunto, o plano de ação para a revitalização do CHV e os planos e programas de valorização e reabilitação com os quais dialoga atuam sobre os elementos estruturantes desta área, como o património edificado e os espaços públicos, e sobre os seus fatores dinâmicos, como os serviços, o comércio e outros. As estratégias definidas surgem, por um lado, de forma fundamental, originando de uma identificação comum do CHV como lugar de identidade coletiva, na qual se conjugam modos de vida passados e formas atuais de viver e interpretar a cidade. Por outro, não deixam de ser construídas a um nível político e estratégico, que visa primeiramente objetivos de competitividade urbana e propósitos de promoção interna e externa de uma imagem específica da cidade. Neste sentido, a CMV tem vindo a implementar um conjunto de estratégias de definição e curadoria da imagem da cidade, que permitem colocá-la num patamar competitivo na rede urbana, visando reverter alguns dos desafios criados pela sua condição descentralizada e pela pertença a um território de baixa densidade.

2.1.2. Novas Estratégias de Posicionamento

As imagens de uma cidade são várias e diversos aspetos da sua identidade são, no contexto atual, usados como recurso para a sua promoção no seio de uma rede urbana alargada. Na cidade de Viseu, a CMV tem vindo a fazer o esforço de promover uma imagem coesa, embora diversa, da cidade e do próprio concelho e região, construída sobretudo a partir do património histórico, social e cultural urbano. A construção de uma imagem clara, a partir de uma identidade que se estrutura em vários níveis, mas simultaneamente agregadora e promotora de um sentido de pertença, irá potencialmente contribuir para uma vivência urbana mais intensa e para a vitalidade social da cidade.

Ao nível institucional, a partir do Núcleo de Imagem e Comunicação da CMV, a cidade de Viseu tem vindo a ser alvo de um conjunto de estratégias de *marketing* territorial que definem a sua imagem em três vertentes: a partir do património histórico, do património natural e gastronómico, e ainda a partir do urbanismo. Recorrendo ao património histórico, Viseu é definida como “Cidade de Viriato”, recorrendo ao imaginário associado a esta personagem para evocar o

³⁴ Pormenores sobre a evolução do plano Viseu Património podem ser consultados em: <https://www.cm-viseu.pt/pt/municipio/programas-municipais/viseu-patrimonio/>.

espólio patrimonial histórico, arquitetónico e artístico de Viseu. Viseu é ainda “Cidade Vinhateira”, imagem que projeta com referência aos seus recursos naturais e gastronómicos. Por fim, Viseu é referida como “Cidade Jardim” no plano urbanístico. Esta nomeação é resultado de um conjunto de ações de melhoramentos dos espaços públicos da cidade que datam das primeiras décadas do século XX e no seguimento das quais a Comissão de Iniciativa e Turismo de Viseu (entidade criada pelo regime para promoção do desenvolvimento do turismo ao nível local) criou o epíteto que definia Viseu como “cidade-jardim da Beira”.

Estes aspetos, cuja articulação concorre para a construção e projeção de uma imagem específica da cidade, são promovidas, em parte, pela Viseu Marca. Trata-se de uma associação de *marketing* territorial e de *branding* da cidade de Viseu, que partilha a sua estrutura com a CMV e cuja missão é a de promover e valorizar a marca da cidade e da região, os seus atributos turísticos, os seus talentos humanos e criativos e grandes eventos culturais, com o objetivo de posicionar Viseu como destino turístico e território patrimonial. Além da organização de eventos de promoção do património local, como a Feira de São Mateus ou o Festival Tinto no Branco, e da presença em feiras nacionais e internacionais de turismo, a Viseu Marca tem vindo a desenvolver campanhas de *marketing* territorial anuais para promover o potencial da cidade enquanto destino turístico. Estas campanhas recorrem a eixos temáticos que se refletem em campanhas internas e externas e em iniciativas e eventos que decorrem ao longo do ano³⁵.

Este tipo de planos de ação e campanhas de definição e projeção interna e externa da imagem da cidade atestam a importância estratégica que os valores patrimoniais, históricos e culturais ganham nos processos de desenvolvimento urbano. Da mesma forma, ajudam a clarificar a posição que os processos de culturalização e estetização da experiência urbana detêm na organização da vida pública, podendo aquela ser problematizada a partir de uma perspetiva de controlo e modelação das formas de ocupação e vivência do espaço público urbano, que podem, em última análise, reduzir a complexidade da sua vida e experiência. Com efeito, a manipulação da experiência da cidade e do espaço assente e correspondente a uma imagem especificamente desenhada para a sua promoção e divulgação turística e para a atração de uma determinada classe

³⁵ São exemplos as campanhas: 2017. *Ano Oficial para Visitar Viseu* (valorização de Viseu enquanto destino turístico; ativação de um sentido de pertença na comunidade local); 2018: *Viseu, Cidade Europeia do Folclore* (acolhimento do Europeade, festival europeu de folclore; agenda anual de valorização do património e expressões culturais locais), *Viseu 2019, Destino Nacional de Gastronomia* (valorização e reconhecimento do património gastronómico local; consolidar a marca Viseu num posicionamento urbano histórico, dinâmico e “trendy”), *Viseu 2020. Luz, Câmara, Ação* (eleição do cinema e fotografia como motes da valorização cultural e turística; posicionar Viseu como território cultural e criativo; qualificar a produção de imagens sobre Viseu; estimular a emergência de talentos; orientar tematicamente a agenda cultural) e *Viseu Cidade-Jardim 2021* (salvaguarda e valorização dos valores territoriais; aumento da qualidade de vida da população; fomento de um sentido de pertença local; centralização de Viseu no debate acerca da sustentabilidade urbana).

de visitantes, pode resultar numa experiência encenada e excludente de alguns segmentos da população e de atividade locais.

2.2. A Cultura

Tendo presente o facto de que as autarquias locais reforçam a sua afirmação como os principais financiadores, gestores e promotores da atividade cultural local, demonstrando um aumento da despesa com este sector que ultrapassa a da tutela central (Silva, Babo e Guerra, 2015: 106), torna-se relevante um exame das principais orientações da política municipal para a cultura em Viseu, que ajuda à caracterização do território cultural em que atua o festival Jardins Efémeros. O estreitamento da relação entre cidade e cultura, que passou primeiro por um processo de defesa e de valorização do património e, depois, pelo investimento em infraestruturas e equipamentos e pela consolidação de uma oferta local, culminando num esforço de formação de públicos (Silva, Babo e Guerra, 2015; Lopes, 2008), é indicador da relevância dada à cultura no enquadramento político autárquico, bem como atesta uma atitude político-económica que procura redefinir a esfera cultural como uma economia local (Silva, Babo e Guerra, 2015), ao articulá-la com outros campos de intervenção política, como o da regeneração e revitalização urbana ou do turismo e do *marketing* territorial. Perante este quadro, o Município de Viseu tem vindo a assumir uma política de fomento da atividade cultural e artística, quer fortalecendo a sua intervenção enquanto agente cultural, organizando os seus próprios eventos e iniciativas, quer através da concessão de apoios financeiros, técnicos e logísticos aos agentes culturais do concelho, posição que reconhece a crescente importância que a atividade de criação e programação no domínio cultural exerce no desenvolvimento local e regional.

Este reconhecimento está patente, desde logo, nas despesas que a autarquia faz com a cultura e com o desporto (Figura 5, Tabela 7) e que, no caso da cultura e das atividades criativas, se encontra consideravelmente acima das despesas que são feitas ao nível nacional e regional. Ao compararmos com outras cidades de dimensão semelhante da região Centro, verificamos que, excetuando Castelo Branco, a despesa com atividades culturais e criativas por habitante se destaca em Viseu, fixando-se nos 60,4 Euros/habitante. No total da despesa da Câmara, a fatia da cultura e do desporto também se destaca em Viseu, fixando-se nos 15,2%, valor acima do da região e de outras cidades do Centro.

Figura 5 – A Cultura

	Despesa total das Câmaras Municipais em atividades culturais e criativas por habitante (2018) (€)	Despesa total das Câmaras Municipais em atividades e equipamentos desportivos por habitante (2018) (€)	Despesas das Câmaras Municipais em cultura e desporto no total da despesa (2018) (%)
Portugal	44,9	27,3	9,2
Centro	49,9	32,9	10,2
Viseu Dão-Lafões	48,9	32,6	9,6
Viseu	60,4	30,6	15,2
Aveiro	48,9	22,3	8
Coimbra	19,3	17	7,7
Castelo Branco	82,6	39,8	19
Guarda	49,4	29,1	8,3
Leiria	26,8	33,2	11

Tabela 7. Despesas das Câmaras Municipais com a cultura e o desporto. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018)).

	Recintos de Espetáculos (2017)	Espetáculos ao Vivo (2018)		Espetáculos ao Vivo por Habitante		
		Sessões	Espetadores	2011	2018	2019
Portugal	Salas/Espaços	36 620	16 873 616	0,8	1,6	1,6
Centro	130	8 420	3 382 541	0,7	1,5	1,6
Viseu Dão-Lafões	12	1 143	1 337 080	0,5	5,3	4,4
Viseu	2	788	1 205 435	0,5	12,4	10,3
Aveiro	2	413	171 990	0,4	2,2	1,8
Coimbra	6	1 719	444 882	0,8	3,3	8,2
Castelo Branco	1	84	13 428	0,2	0,3	0,3
Guarda	3	64	74 603	0,3	1,9	1,2
Leiria	3	336	120 125	0,4	1	0,8

Tabela 8. Dados sobre espetáculos ao vivo. (Fontes: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018) e CCDRC (<http://datacentro.ccdrc.pt>)).

Figura 5 – A Cultura (cont.)

	Bens Imóveis (2018)						
	Total	Categoria dos Bens Imóveis			Categoria de Proteção		
		Monumentos	Conjuntos	Sítios	Monumentos Nacionais	Imóveis de Interesse Público	Imóveis de Interesse Municipal
Portugal	4 546	3 456	564	526	824	2 894	828
Centro	1 137	892	140	105	188	713	236
Viseu	187	137	19	31	26	127	34
Dão-Lafões							
Viseu	34	23	3	8	6	23	5
Aveiro	20	15	5	0	4	15	1
Castelo Branco	16	16	0	0	2	10	4
Coimbra	59	44	12	3	28	29	2
Guarda	29	20	5	4	3	18	8
Leiria	17	11	5	1	4	9	4

Tabela 9. Bens imóveis por município. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018)).

	Museus em Atividade	Museus que cumprem os Critérios de Seleção		Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias		
		Número	Visitantes		Número	Exposições Temporárias
			Total	Escolares		
Portugal	680	431	19 494 106	1 859 116	1 023	7 136
Centro	211	111	2 423 503	279 952	259	1 478
Viseu	21	9	151 772	10 897	29	208
Dão-Lafões						
Viseu	7	5	x	9 012	7	30
Aveiro	3	3	145 912	27 769	6	47
Castelo Branco	5	2	x	x	6	33
Coimbra	10	8	608 949	49 087	16	80
Guarda	2	1	23 633	2 713	4	37
Leiria	11	6	110 905	7 545	13	73

Tabela 10. Dados estatísticos sobre museus e espaços expositivos. (Fonte: INE, Anuário Estatístico da Região Centro (2018)).

O concelho também se destaca na região por ter um número consideravelmente elevado de espetáculos ao vivo e de espetáculos ao vivo por habitante (Figura 5, Tabela 8), embora se verifique, nesta última categoria, uma ligeira quebra entre 2018 e 2019. Viseu acumula ainda o maior número de monumentos nacionais e de imóveis de interesse público, a seguir a Coimbra (Figura 5, Tabela 9), o que traduz a sua riqueza patrimonial e histórica. Porém, no que se refere aos museus e outros espaços expositivos (Figura 5, Tabela 10), embora apresente um número considerável de espaços e de visitantes escolares, a cidade coloca-se numa posição mediana no quadro da região Centro.

No cômputo geral, os indicadores estatísticos permitem-nos caracterizar a cidade de Viseu como apresentando um dinamismo considerável ao nível cultural, facto que não deixa de se relacionar com um conjunto de orientações políticas e programas que interpretam a cultura, e as áreas que com ela fazem fronteira, como o património e o próprio urbanismo, como motor de desenvolvimento urbano. Neste âmbito, a CMV assume, como referimos anteriormente, um papel duplo no panorama cultural: como entidade fomentadora, facilitadora e financiadora da atividade cultural, por um lado, e como interveniente direto enquanto agente cultural, por outro. Estas são duas dimensões que, embora distintas, se cruzam, contribuindo para a complexificação do papel e das relações entre os diferentes intervenientes no panorama cultural de Viseu.

Enquanto agente financiador e promotor, a CMV criou, na sequência do programa Viseu Terceiro³⁶, o Viseu Cultura³⁷, um instrumento financeiro de apoio a projetos culturais independentes, com o objetivo de sustentar, diversificar e simplificar o acesso a estímulos para a criação, programação e revitalização cultural no concelho de Viseu, juntamente com a formação de públicos, a promoção da sustentabilidade das estruturas e a inclusão de manifestações culturais emergentes. O programa, cuja dotação se fixou, em 2019, nos 1,18 milhões de Euros, diferencia quatro linhas de financiamento possíveis: a linha Programar (apoio a eventos culturais e criativos), a linha Criar (apoio às criações artísticas locais através da sua valorização económica), a linha Animar (apoio a projetos de animação e valorização regular de equipamentos culturais e patrimoniais) e, por fim, a linha Revitalizar (apoio a projetos de animação e valorização de expressões e manifestações tradicionais e de raiz popular). Existe ainda uma linha de financiamento destinada ao apoio à programação e funcionamento do Teatro Viriato, mediante o contrato de cooperação com o Centro de Artes e Espetáculos de Viseu. Recentemente, a CMV gere ainda a Incubadora de Indústrias Culturais e Criativas do CHV (Incubadora do CHV), na Rua do Comércio, cuja ocupação é determinada por concurso público e cujos ocupantes beneficiam de apoio logístico, administrativo e promocional.

Os instrumentos de apoio financeiro da CMV destinam-se, assim, à dinamização de um tecido cultural independente e associativo, cujos papéis, desígnios e lógicas de atuação diferem das que orientam a ação da primeira, pautando-se, tendencialmente, por uma valorização de ideais de liberdade e autonomia artística e de divergência, transgressão e problematização (Santos e Silva, 2010; Costa e Lopes, 2018), que desafia, por vezes, a procura de consensualismo por parte

³⁶ Programa inserido no plano “Viseu Primeiro”, plano estratégico de desenvolvimento socioeconómico, cultural e ambiental. O “Viseu Terceiro”, que visava especificamente o fomento da atividade cultural e criativa, disponibilizava fundos acessíveis através de concurso público no valor total de 1,5 milhões de Euros para a cultura (documentos disponíveis em: <https://www.cm-viseu.pt/viseuprimeiro20172021/BalancoVISEUPRIMEIRO.pdf> e <https://www.cm-viseu.pt/viseuprimeiro20172021/ProgramaVISEUPRIMEIRO20172021.pdf>)

³⁷ Documentação acerca deste programa está disponível para consulta em: <http://www.cm-viseu.pt/index.php/diretorio/cultura/viseu-cultura>.

da CMV. Ainda assim, a intervenção destes atores no panorama cultural local não deixa de contribuir para a imagem de uma cidade atrativa e culturalmente dinâmica que a autarquia quer construir e difundir.

Para essa imagem contribuem ainda as iniciativas e a programação que a CMV desenvolve no sentido de revitalizar e promover o património da cidade através da criação, reestruturação e dinamização de espaços e equipamentos culturais. A título de exemplo, o Município iniciou, em 2015, uma renovação da oferta museológica da cidade, com o objetivo da reorientação estratégica da sua rede de museus³⁸ para a diversificação da oferta na área do património cultural e natural, para o incremento da interação com a comunidade, assegurando o aumento de visitantes, bem como para o reforço do seu alinhamento estratégico com o *marketing* territorial da cidade³⁹. Paralelamente, a CMV promove uma série de ações no campo cultural, a maioria através da Viseu Marca, que se enquadram nos objetivos de dinamização e valorização patrimonial que já elencámos nesta secção. Das mesmas faz parte a estratégia de recuperação, qualificação e modernização da Feira de São Mateus, uma das mais antigas feiras francas do país, em execução desde 2015. Enquadram também esta vertente festivais como o Tons de Primavera, que concilia eventos gastronómicos com um festival de *street art*; o festival literário Tinto no Branco, que conjuga literatura com provas de vinhos; e o Mescla, um festival multidisciplinar e que surgiu perante a suspensão dos Jardins Efémeros em 2019; ou o Cubo Mágico, uma iniciativa de dinamização cultural, artística e económica do CHV, criado pelo Município para fazer face aos desafios que vários sectores enfrentaram durante a crise sanitária em 2020.

A par das propostas de intervenção e dinamização cultural promovidas pela autarquia, juntam-se outras, surgidas da iniciativa da sociedade civil, frequentemente financiadas pela própria CMV, e que se dedicam, em alguns casos particulares, à apresentação de uma oferta cultural alternativa e complementar àquela que é proposta pela Câmara. É o caso, por exemplo, do Cine Clube de Viseu (CCV), que tem já uma longa história de atividade na área do cinema e de inscrição na cidade (ativo desde 1955), promovendo momentos de intervenção cultural e associando-se a outras plataformas culturais⁴⁰. Outro exemplo é o da cooperativa Acrítica, CRL., com sede na Rua do Carmo, no Centro Histórico de Viseu. Com o objetivo de divulgar o património sociocultural e de reestruturar o tecido demográfico, promove a criação artística e a

³⁸ Da qual fazem parte o Museu Almeida Moreira, a Coleção Arqueológica José Coelho, a Quinta da Cruz, a Casa da Ribeira, Centro de Monitorização e Interpretação Ambiental, o Museu do Quartzo, a Casa de Lavoura e Oficina do Linho e o recente Museu de História da Cidade, aberto em 2018 na Rua Direita. Outros museus em Viseu são: o Museu da Misericórdia, Museu Tesouro da Sé, Museu Nacional Grão Vasco e o Museu Etnográfico de Viseu.

³⁹ Mais informação pode ser consultada em: <https://visitviseu.pt/museusdeviseu.php>.

⁴⁰ Uma delas é a ACERT (Associação Cultural e Recreativa de Tondela), com a qual desenvolveu, entre 2004 e 2006, o projeto Comum – Rede Cultural, promovendo uma programação supramunicipal e colaborativa.

formação de públicos através da intervenção no meio local. A sede da cooperativa (Carmo 81) é local de exposições, instalações, concertos, sessões de cinema, entre outras atividades culturais e artísticas menos convencionais. Por sua vez, também a Pausa Possível – Associação Cultural e de Desenvolvimento, promotora dos Jardins Efémeros, promove a criação e a produção artística experimental a partir do espaço Venha a Nós a Boa Morte, situado na Rua da Senhora da Boa Morte, no coração do CHV. Aí perto, nas traseiras da Sé de Viseu, instalou-se o CAOS – Casa de Artes e Oficinas, um coletivo de artistas que se dedica à divulgação, partilha e formação artística no campo das artes plásticas e visuais. Também a associação Gira Sol Azul procura promover a educação e as atividades artísticas através da formação contínua que oferece na sua escola de música, onde se realizam oficinas e concertos. Da responsabilidade desta associação é também o festival de jazz de Viseu (Que Jazz É Este?), que se realiza desde 2013 no parque Aquilino Ribeiro e que se encaminha para uma crescente internacionalização programática. É ainda de referir o caso particular do Teatro Viriato, em Viseu, uma estrutura que, embora partilhe o seu financiamento com a CMV e a Direção-Geral das Artes (DGArtes), mantém um estatuto que lhe confere uma autonomia própria na cidade, com a qual desenvolve uma atividade que engloba a sua programação anual, residências artísticas e produções em circulação.

Ao nível distrital, encontram-se algumas iniciativas que dialogam diretamente com o caso que nos serve de objeto de estudo – os Jardins Efémeros – e que concorrem para o mesmo propósito de descentralização cultural e capacitação dos públicos locais. Um desses exemplos é a ACERT (Associação Cultural e Recreativa de Tondela) que, além da sua atividade regular, promove o Festival Tom de Festa, dedicado à música do mundo. Nascida de um grupo de teatro (Trigo Limpo), a ACERT define como objetivo a manutenção de uma atividade regular de criação em áreas multidisciplinares, procurando ter um impacto significativo ao nível local e regional ao promover a fixação de públicos, ao implementar hábitos de consumo cultural e ao articular a sua atividade com a de empresas locais, com a de outras associações sociais e culturais e com estabelecimentos de ensino. Outro exemplo é o do festival Zigurfest, em Lamego, que se dedica à divulgação da música portuguesa, juntando artistas emergentes e reconhecidos. Nascido em 2011, o festival ocupa o centro da cidade de Lamego, fazendo palco dos seus espaços públicos e emblemáticos, obrigando o público a um envolvimento ativo com o ambiente urbano. Desta iniciativa nasceu ainda o projeto Zona – Residências Artísticas de Lamego, uma plataforma de criação no âmbito da arte contemporânea, que surgiu da necessidade de integrar no município uma dinamização através da arte. De modo a envolver a cidade no seu trabalho, cada artista tem a possibilidade de escolher uma zona do concelho para expor, temporária ou permanentemente, o trabalho desenvolvido durante a residência. Em Vouzela, fixou-se o projeto Binaural/Nodar, uma iniciativa cultural nas áreas da arte sonora, da criação multimédia e da documentação etnográfica audiovisual. Embora a sua atuação seja intensamente local, operando junto de

comunidades rurais, atua igualmente num contexto global, alargando as suas colaborações a parcerias com universidades, museus e outras organizações culturais. Também num contexto de aproximação ao enquadramento rural do distrito, o Teatro Regional da Serra de Montemuro promove o Festival Altitudes, um projeto singular pela sua localização em Campo Benfeito, uma aldeia com cerca de 50 habitantes e que é estimulada pela presença do festival, constituindo um exemplo de dinamização e de descentralização através das práticas culturais e artísticas.

O trabalho desenvolvido por estas associações é condicionado por um conjunto de fatores associados à interioridade e à baixa densidade, desde a falta de massa crítica, à dificuldade de fixação de talentos, à baixa qualificação de públicos, à falta de meios financeiros e infraestruturais adequados para desenvolver o trabalho artístico e cultural. Tais condições motivam o estabelecimento de parcerias e redes colaborativas entre projetos e instituições, que podem contribuir para contornar os problemas impostos pelo território. Uma dessas redes é a Rede Cultural Viseu Dão-Lafões, que une a ACERT (Tondela), a Binaural/Nodar (Vouzela), o CCV (Viseu), o Teatro Regional da Serra de Montemuro (Campo Benfeito, Castro Daire) e o Teatro Viriato (Viseu) numa programação em rede de projetos artísticos e criativos originais. À semelhança de outros projetos de programação em rede em funcionamento no território português, esta plataforma procura valorizar os recursos patrimoniais da região, promover o envolvimento comunitário e cimentar esta região enquanto território de excelência na área da criação e programação artística, criando assim um eixo regional de desenvolvimento cultural que se articule com outros sectores e agentes (políticos, económicos, patrimoniais, entre outros). Buscam igualmente a afirmação de uma cultura pública, ocupando espaços ao ar livre e circulando pelos vários concelhos que constituem a Comunidade Intermunicipal de Viseu Dão Lafões⁴¹. A procura e identificação conjunta de mecenas e financiadores procura assegurar uma maior sustentabilidade das estruturas culturais envolvidas nesta rede.

Estes são apenas alguns exemplos que ajudam a caracterizar o território cultural em que se insere o caso específico que iremos analisar. Paralelamente às estratégias de dinamização e promoção cultural por parte do poder local, assiste-se à erupção de um conjunto de iniciativas que, partindo da sociedade civil e tendo um forte carácter associativo, se afirmam como agentes culturais nas cidades e na região em que operam, tecendo relações entre si, com a cidade e com o tecido social através da divulgação e promoção de práticas culturais e artísticas distintas, embora frequentemente complementares, daquelas que são promovidas pelo poder local.

À semelhança do que acontece no panorama da gestão cultural autárquica em Portugal, é da responsabilidade da Câmara Municipal de Viseu a manutenção, gestão e programação de uma

⁴¹Constituem esta comunidade os municípios de Aguiar da Beira, Carregal do Sal, Castro Daire, Mangualde, Nelas, Oliveira de Frades, Penalva do Castelo, São Pedro do Sul, Santa Comba Dão, Sátão, Tondela, Vila Nova de Paiva, Viseu e Vouzela.

parte significativa dos equipamentos culturais do concelho. Essa responsabilidade alarga-se, em diferentes graus e formatos, ao apoio e fomento da atividade de outras associações, coletividades e agentes culturais independentes, sobretudo em termos de apoio financeiro, técnico ou logístico. Embora a relação entre autarquia e coletividades e associações da sociedade civil, que se afirmam como agentes culturais ativos na cidade, aconteça na base do apoio a uma dinâmica que não é própria àquela primeira entidade, estas coletividades e associações podem tornar a sua atuação central para a vida pública da cidade, podendo a concessão de apoios à sua atividade tornar-se ferramenta de legitimação do poder político. Porém, o cruzamento destes dois distintos campos de atuação e das suas diferentes lógicas podem traduzir-se em tensões, que serão observáveis a partir da análise do objeto de estudo.

* * *

O crescente peso do sector cultural e das práticas artísticas na organização da vida e das práticas sociais urbanas é um dos aspetos centrais dos processos de culturalização da vida e da experiência das cidades. O caso de Viseu é exemplificativo da importância destes mesmos processos para a construção de uma identidade urbana e para a projeção de uma imagem coesa e atrativa, que se difunde tanto interna como externamente. Desde a recuperação estética e funcional, à dinamização social e cultural dos seus espaços centrais e definidores, à preocupação com o redesenho e requalificação urbanística do Centro Histórico, ao apoio e fomento de dinâmicas culturais externas às promovidas diretamente pela CMV, ao recurso a estratégias de *marketing* territorial para a promoção turística e reafirmação da cidade no contexto da rede urbana em que se insere, a cidade de Viseu faz uso de um conjunto vasto de estratégias que moldam a sua organização, o seu posicionamento externo e a sua vivência e experiência quotidiana a partir de um prisma que coloca os processos de culturalização no centro da governação da cidade.

Sabemos que a relação entre eventos culturais e espaço público urbano é estreita: as diferentes representações da cidade têm sido, ao longo do tempo, definidas e moldadas por eventos que, embora podendo ser das mais variadas naturezas, incorporam sempre uma visão de cidade e organizam os ritmos de vida que nela ocorrem (Richards e Palmer, 2010: 5-7). Neste quadro, a formalização destes festivais e eventos, que se concentram frequentemente em espaços nobres ou históricos das cidades, ao modelarem a ocupação dos mesmos, não deixam de se afirmar também como mecanismos de controlo e racionalização (Richards e Palmer, 2010: 6; Nunes, 2019: 157). Como já foi referido, perante um cenário de crescente flexibilização dos consumos e práticas culturais na cidade, as relações de liminaridade, quer entre espaços, quer entre públicos, desenvolvem-se com um cada vez maior grau de complexidade: as valências dos

espaços públicos urbanos são cada vez mais flexíveis e a questão da sua centralidade ou marginalidade cada vez mais flutuante.

Neste cenário, a concretização e o enquadramento de ações de dinamização cultural urbana, como festivais e eventos pontuais, determinam não só a centralidade destes espaços (frequentemente ligada a objetivos políticos de desenvolvimento económico e social e de revitalização de áreas negligenciadas), como também a própria relação entre públicos e práticas culturais marginais e centrais. Pelo teor da sua programação, há eventos que convocam naturalmente uma “elite” (cultural, económica) a um espaço que é tornado central, bem como os há que chamam perfis de público marginalizados (Nunes, 2019: 158). Assim, o centro deixa de ser um local, para ser um acontecimento. Associados a processos de regeneração urbana e de revitalização do tecido social e integrados em políticas públicas de *marketing* territorial, a organização deste tipo de ações de intervenção urbana nunca será inócua; antes determinará usos, pertenças e formas de atuação no espaço. Estas determinações não são exclusivas de uma programação autárquica. Mesmo quando partem da iniciativa da sociedade civil, os programas de intervenção cultural e artística na cidade incorporam inevitavelmente uma visão e uma perceção da mesma, um ideal de civilidade e de convivência, bem como expressões mais políticas (de inclusão, integração ou representação de práticas marginais, por exemplo). No entanto, quando enquadradas e promovidas pelo poder autárquico, estas ações perseguem abertamente objetivos políticos de desenvolvimento económico, social e territorial, o que coloca as suas próprias questões acerca da instrumentalização e municipalização das artes e da cultura, da subversão dos seus valores e do desvirtuar dos seus significados para as comunidades locais e das possibilidades, limites e pressupostos da “eventificação” do espaço público: trata-se de intervenções que refletem e questionam o espaço e a comunidade, ou apenas de ações de entretenimento e animação cultural? Procuram uma descentralização das artes adaptada ao território, ou reproduzem as mesmas dinâmicas encontradas nos grandes centros urbanos?

3. Os Jardins Efémeros: história breve de uma intervenção no espaço

No quadro de uma culturalização crescente da experiência da cidade, o festival Jardins Efémeros assume um papel essencial nesse processo, uma vez que intervém diretamente no espaço público urbano e na sua vivência e perceção, modelando potencialmente os seus modos de organização e de uso.

O festival teve a sua primeira edição em 2011 e procurou, logo nesse ano, motivar uma transformação percetiva do CHV, no sentido de contrariar alguns dos problemas que a diretora do festival encontrava no mesmo. Entre elas estavam, por um lado, a dificuldade de vivência e apropriação de um espaço central da cidade e que, embora fosse público, não apresentava condições para o seu usufruto verdadeiramente público e, por outro, a crescente desertificação e perda de relevância de um dos espaços identitários da cidade, que perdia a sua capacidade aglutinadora face à trajetória do desenvolvimento urbano. A par destes objetivos estava também o de democratizar o acesso às expressões artísticas contemporâneas e emergentes, através da sua aproximação aos públicos e da sua apresentação num espaço público e aberto. A conjugação destes propósitos concorria ainda para a valorização do património histórico e construído da cidade. Ao longo da sua evolução, o festival manteve sempre o princípio de relacionar, através da arte, a população com o espaço público, intervindo precisamente em zonas críticas do CHV com o objetivo de concorrer para a sua revitalização.

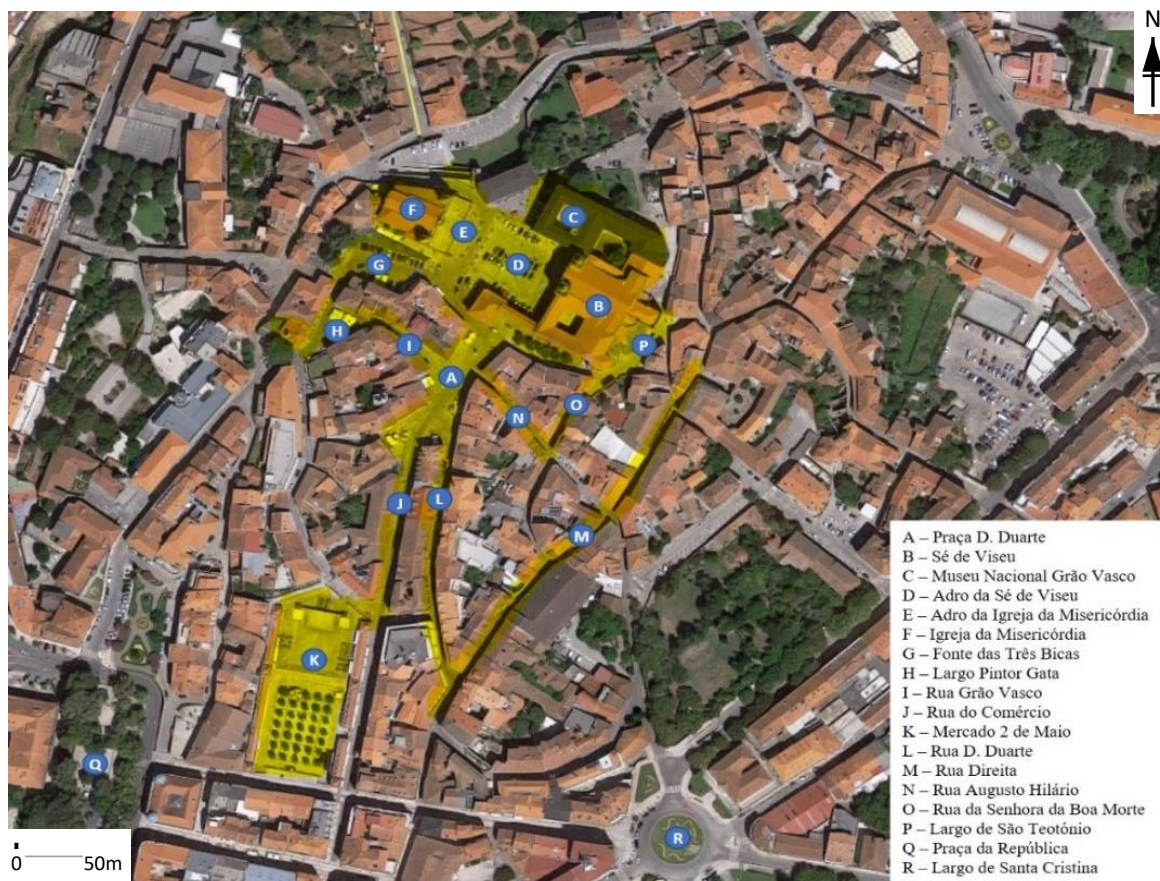
Partindo destes pressupostos, a organização dos JE, que, na altura, era feita a partir da empresa Cul-de-Sac, associou-se ao Cine Clube de Viseu e ao horto Criaverde, tendo recebido, da parte da CMV, liberdade e espaço para a realização do projeto. Desde o primeiro momento, houve a preocupação de envolver nos JE diferentes agentes (culturais, educativos, sociais) da cidade, de modo a propiciar dinâmicas colaborativas e de desenvolvimento mútuo. Desta forma, o projeto desenvolve uma ligação profunda com o tecido social e urbano do CHV, relação que, com a evolução natural do festival, se vai alargando ao resto da cidade. Os Jardins Efémeros constituem-se assim como uma prática cultural reflexiva, que entra em diálogo direto com o espaço em que pretendem atuar, estruturando-se através do mesmo e moldando, por sua vez, e ainda que de forma temporária, a própria estrutura do espaço.

O sucesso e adesão verificados no primeiro ano da intervenção dos JE sobre o CHV determinaram a sua continuidade nos anos subsequentes, em que alargou a sua intervenção a mais espaços, ampliou e desenvolveu a sua rede colaborativa e estabilizou os seus formatos. De acordo com a diretora do festival, nesses primeiros anos, a relação do festival com o Município era de apoio e colaboração, mas também de liberdade e autonomia. Nessa altura, o investimento associado ao festival não era “muito grande”, estruturando-se sobretudo na base da “amizade” e da “vontade”, com apenas alguns custos estruturais e artísticos a serem assegurados.

Ele [Fernando Ruas, então Presidente da Câmara Municipal de Viseu] apoiou-nos imenso, dando-nos liberdade, mas também colaboração (...) no sentido de entendermos e de fazermos entender ao executivo quais eram os nossos objetivos para cada projeto e o que é que nós entendíamos como cidade. E, portanto, influenciávamos o poder político, de uma maneira positiva, por este tipo de conversa sobre a nossa perceção de cidade e como é que deveríamos atuar em zonas mais críticas. (...) E, por outro lado, o poder político

tinha espaço para nos perguntar coisas ou formular questões (...). Portanto, nós estávamos em prol da cidade, tanto os independentes como o poder político, a tentar responder a situações que nós achávamos e achamos que são estruturantes para a maior qualidade de vida na cidade.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019



Mapa 8. Pormenor do Centro Histórico de Viseu. A amarelo estão assinalados os espaços e zonas em que os Jardins Efémeros atuaram de forma continuada e consistente ao longo dos anos. (Mapa elaborado por R. Henriques a partir da aplicação GoogleMaps, 2019).

Ao longo das edições seguintes, a programação dos Jardins Efémeros orientou-se em torno de temas que procuravam uma reflexão sobre a cidade, os seus modos de vivência e a sua ocupação e que remetiam para o potencial estético e para a valorização do espaço do CHV através de práticas artísticas contemporâneas. Temas como “Habitar a Urbe, Debater a Polis e Okupar a Cidade” (2012) ou “Viver e Pensar a Cidade: Um Lugar com Gente Dentro” (2013) são exemplificativos do tipo de preocupação que deu mote às primeiras edições do festival e que se relacionava de forma muito vincada com os modos de ocupação e organização do espaço público urbano, a par da sua transformação perceptiva. Assim, embora as preocupações e reflexões relativas ao espaço e à sua vivência e socialização sejam um componente constante e essencial na programação do festival, esta vai, ao longo da sua evolução, compreendendo de forma mais acentuada dimensões relacionadas com os seus aspetos materiais e imateriais e com a mobilização de sentidos e de memórias associadas aos espaços. Estas dimensões tornam-se visíveis nos temas

orientadores do festival nos anos seguintes: “Para Lá do Visível”, em 2014; “A Luz da Cidade”, em 2015; e “Tempus Fugit”, sobre a cidade e o tempo, em 2016. Por sua vez, nos anos 2017 e 2018, os JE deram prioridade a temas de carácter social, tendo como mote “Paradoxo” e “O Corpo”, respetivamente: com o primeiro, pretendia-se problematizar a construção de um mundo justo e plural num contexto socioeconómico de desagregação e anonimato; com o segundo, a interpretação do corpo como interface entre a experiência e a perceção dos espaços e do outro, dando lugar a questionamentos acerca da hipervisibilização do corpo, mas também dos casos da sua invisibilização.

Não obstante a evolução programática do festival, uma das suas marcas distintivas, e aquela que perdura na memória coletiva de forma mais acentuada, é a instalação central na Praça D. Duarte. Inicialmente constituída por arranjos ajardinados e tendo vindo a incluir uma vertente acentuadamente arquitetónica e artística, esta instalação permitia não apenas uma modelação perceptiva de um dos lugares mais centrais de Viseu, como também a sua vivência e apropriação verdadeiramente pública, que não fosse mediada pelos modos e ritmos de consumo privado em cafés, restaurantes e esplanadas.

Na altura, eu fui a uma feira de design em Itália. Em 2010 ainda fazia design e, portanto, tinha de ir a feiras internacionais para ver as tendências. E eu estava a passar pela Via Tortona [Milão], que estava ocupada por vários projetos artísticos e colaborativos, ligados ao design. E lembro-me de ter passado por um terraço onde estava uma micro instalação de pequenas plantas e com som. Era uma coisa pequena, com dez metros quadrados, mas aquilo fez-me um clique e pensei na minha cidade.

Percebi que o centro histórico de Viseu era um cemitério. Havia cinco funerárias na Praça D. Duarte, havia um café, as pessoas tinham vergonha do seu centro histórico. Nesta altura, em 2010, estava toda a gente nos centros comerciais, a terem vergonha do edificado bolorento e difícil. (...) Neste contexto, em que os pais levam os filhos para os centros comerciais, percebi que a cidade estava a perder alguma relação de sociabilidade com a população, e até algum orgulho sobre o nosso edificado e a nossa forma de vida se estava a perder. Na altura, o Cine Clube fazia aqui uma coisa que se chamava “Cinema na Cidade”, no Centro Histórico. E eu adorava vir cá, só que éramos sempre poucos e ninguém vinha para aqui. (...) [A]quilo para mim era maravilhoso e eu ficava admirada em como as pessoas não vinham. E quando vi essa instalação na Via Tortona, falei com o Cine Clube, achei que seria giro fazer isto em grande escala e fazer um jardim deste género, que eu vi em dez metros quadrados, que ocupasse a Praça D. Duarte toda e que a transformasse numa sala de estar para acolher outras atividades e como veículo de sociabilidade. O que me interessava a mim era retomar a sociabilidade da nossa população através das artes. Nunca foi um fim, mas um meio para. E, por outro lado, também achei que poderia ser uma via para poder democratizar realmente as artes contemporâneas de vanguarda e normalmente acolhidas por centros de arte contemporânea e que não são massivamente disponíveis ao público.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

A recuperação de sociabilidades no espaço público alargou-se a outros locais, como o Largo Pintor Gata ou o próprio Mercado 2 de Maio, que o festival passou a ocupar com a sua programação. Porém, esta alargou-se a outros espaços menos convencionais para o tipo de intervenção dos JE, que chegou a ocupar os claustros e o interior da Sé de Viseu, a Igreja da Misericórdia e a Capela da Nossa Senhora dos Remédios, no Largo Pintor Gata. Paralelamente, o festival estende-se a espaços menos consagrados e menos centrais do CHV, fazendo uso de edifícios devolutos e logradouros e incluindo espaços comerciais. Esta opção é demonstrativa de um conjunto de preocupações relativas à necessidade de conservação, salvaguarda e reabilitação do conjunto edificado do CHV, bem como da necessidade de revitalização do seu tecido comercial.

A partir do ano de 2014, a programação do festival ganha uma maior estabilidade, fixando especificamente um conjunto de oito áreas de intervenção, que se manterão assim designadas na programação dos anos seguintes: Artes Visuais, Arquitetura, Cinema, Som, Mercados, Oficinas, Teatro e Dança e Pólis. Esta última área representa uma vertente da intervenção dos JE que, embora já estivesse presente nas edições anteriores, se formaliza como um espaço específico dedicado à temática da cidade enquanto lugar de cidadania e coletividade, afirmando o papel do festival como momento de observação, participação e intervenção cívica e crítica.

“As cidades são seres vivos. Como grandes moléculas, necessitam de luz, de intercâmbio e de alimento para o seu corpo, o seu sangue, a sua alma. A regeneração dos seus centros, após décadas de desvitalização, exige doses muito especiais de luz, intercâmbio e alimento. Elementos a ser produzidos pela própria cidade, desde logo, de forma permanente; mas também ocasionalmente induzidos, provocando um revigorar da cidade.” (Descrição da atividade “A luz das Ideias” na Folha de Programação da edição de 2015 dos Jardins Efémeros⁴²).

Nesta altura, o festival começa igualmente a consolidar o seu estatuto enquanto realização cultural relevante no contexto da cidade e da região, atraindo cada vez mais públicos e inserindo-se num circuito nacional e internacional de programação, desenvolvendo colaborações com artistas e coletivos locais e nacionais, trazendo, ao mesmo tempo, nomes estrangeiros para o programa.

Porém, apesar da estabilização e consolidação do papel do festival na dinamização do CHV e do panorama cultural da cidade, o mesmo passa a ter de concorrer aos apoios da CMV para assegurar a sua realização, o que poderá ser algo contraditório com a posição e importância que já ocupava na agenda da cidade. Com efeito, em 2014 dá-se uma mudança no regime da estrutura organizadora do festival. Com a mudança de executivo da Câmara Municipal, passam a ser instituídas novas regras para o concurso de atividades culturais e artísticas de associações a financiamentos. Para poder concorrer a

⁴² A atividade referida concretizava-se no quadro da área Pólis e materializava-se num conjunto de debates de ideias e propostas, concretas e factíveis, para uma regeneração ativa do CHV.

esses fundos, a organização dos JE, que até à altura era feita pela empresa Cul-de-Sac, passou a ter de se constituir como associação sem fins lucrativos, surgindo deste modo a associação Pausa Possível.

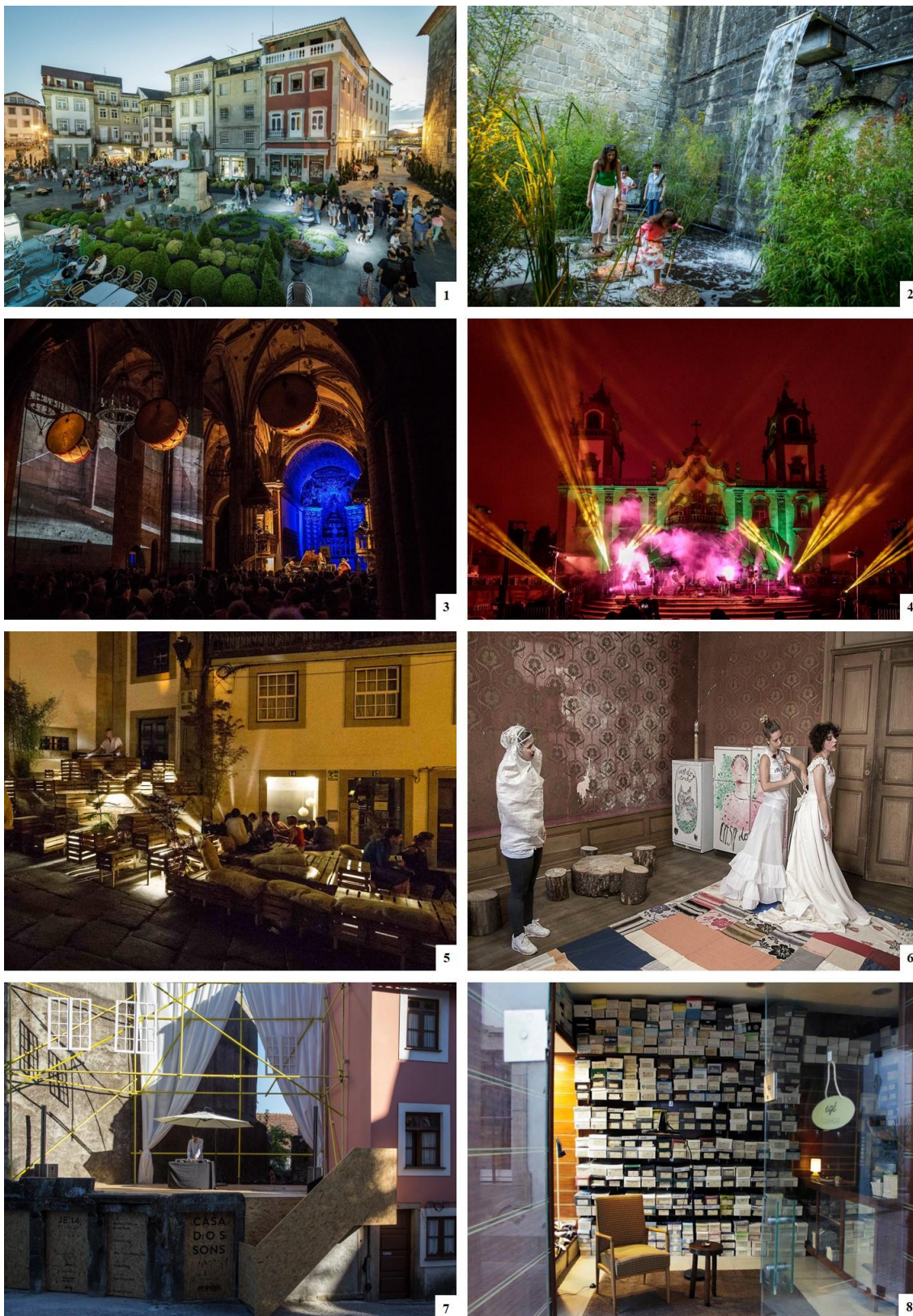


Figura 6. Exemplos de Intervenções dos JE. 1. Instalação central na Praça D. Duarte (fot. F. Carqueja, 2015). 2. Intervenção junto às paredes da Sé (fot. F. Carqueja, 2014). 3. Concerto na Sé de Viseu (fot. E. Ferrão, 2015). 4. Concerto nas escadas da Igreja da Misericórdia (fot. B. Pernadas, 2017). 5. Concerto e introdução de mobiliário urbano

no Largo Pintor Gata (fot. F. Carqueja, 2015). 6. Peça de teatro num edifício devoluto (fot. E. Ferrão, 2015). 7. Instalação de palco num logradouro no Largo de São Teotónio (fot. F. Carqueja, 2014). 8. Exemplo de uma intervenção num espaço comercial da Rua Direita (fot. L. Belo, 2013).

Quando passámos a ter de concorrer, a Câmara disse-nos que deveríamos ser uma associação para podermos concorrer. Portanto, a nossa formação de associação foi meramente administrativa. Sendo certo que, afinal, não era preciso. Porque tanto na DGArtes como na Câmara, os concorrentes não têm de ser associações, mas precisam apenas de ter atividades continuadas, independentemente de serem instituições privadas ou públicas. (...) Desde que o objetivo principal não ser o lucro. Isso é que é fundamental.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

A criação da Pausa Possível não traz mudanças ao formato e intenções do festival, mas marca uma perceptível cisão entre a associação e a CMV que, como veremos numa análise mais detalhada, é caracterizada por interpretações diferentes acerca dos papéis de cada um, da relevância do festival e dos próprios moldes do concurso público Viseu Cultura. A este plano de tensões acresce a diminuição da dotação financeira atribuída ao festival, cujo limite máximo em concurso se fixava nos 100 mil Euros, juntamente com 25 mil Euros em apoios não financeiros, e que era insuficiente para um projeto que, de acordo com a diretora do festival, precisava de 150 mil Euros para assegurar a sua realização. Ainda assim, os Jardins Efémeros continuaram a marcar uma presença estruturante no panorama cultural local, perseguindo os mesmos objetivos de dinamização social do CHV, de descentralização e democratização das artes e de estreitamento das relações entre pessoas e espaço público através das mesmas.

No entanto, o festival encontra dificuldades quando, em 2017, uma opção programática se revela pouco concordante com o imaginário criado junto dos públicos locais. Ainda assim, para a diretora dos JE, este foi o ano em que a programação melhor cumpriu os seus desígnios de experimentação e exploração artísticas. Nesse ano, a Praça D. Duarte foi ocupada pela “Peça para Perséfone”, de Gabriela Albergaria, cujas características e controvérsias serão exploradas com maior detalhe mais adiante. Muito brevemente, a peça consistia numa estrutura em terra que igualava o pedestal em que se encontra a estátua de D. Duarte, no topo da qual foi colocada uma oliveira. A instalação, que referenciava o património natural e a tradição rural da região, não foi bem compreendida pela comunidade local, que esperava da mesma uma ideia mais literal de um jardim, à semelhança do que havia acontecido em edições passadas. Para a diretora do festival, que assume o risco calculado associado à escolha da instalação, o desagrado da comunidade esteve na base da redução de financiamento que se verificou no ano seguinte.

Com efeito, esse mesmo ano foi o da criação do programa de financiamentos Viseu Cultura, que substituiu o precedente Viseu Terceiro. Este programa estabelecia uma dotação total menor que a do Viseu Cultura, embora estabelecesse um limite máximo de apoio maior (125 mil Euros). Porém, eram estabelecidos diferentes modelos de apoio, com diferentes percentagens de

indexação (alto patrocínio – 90%; coorganização – 60%; parceria institucional – 50% e apoio institucional – 20%). O programa distinguiu ainda “grandes projetos” de “projetos emergentes” e “instituições consolidadas” de “novos atores”, bem como estipulava algumas orientações e áreas de intervenção (como a formação de públicos, a divulgação de património, a circulação concelhia de projetos, a organização de eventos com potencial impacto nacional e internacional e de projetos de criação que concorram para a qualificação de importantes eventos municipais, como a Feira de São Mateus)⁴³. Este programa foi atualizado em 2017, sendo substituído pelo Viseu Cultura, que contava com uma maior dotação financeira e novos critérios de seleção, que distinguiram diferentes linhas de apoio (Programar, Criar, Animar e Revitalizar)⁴⁴. Porém, o valor máximo de apoio para a linha Programar (modalidade em que concorrem os JE) passa a fixar-se nos 100 mil Euros, ao qual acrescem até 25% em apoios não financeiros⁴⁵, sendo que aquele valor tem uma percentagem máxima de apoio financeiro face ao investimento global de cada projeto de 75%. Assim, para o caso dos JE, que recebe o valor máximo de 100 mil Euros da CMV, este deve representar 75% do investimento total, sendo que a CMV apenas financia os projetos que consigam ter outros apoios no mínimo de 25% do investimento total. Estas alterações representaram uma diminuição dos apoios para os Jardins Efémeros que, segundo a sua diretora, tiveram de ajustar o processo a diferentes fontes de financiamento, para além da CMV e da DGArtes, sem que isso compromettesse os desígnios artísticos, estéticos e de fins não-lucrativos do festival.

A situação agravou-se quando, no ano de 2018, houve um atraso na abertura do concurso da DGArtes. Tendo aberto um concurso de apoios pontuais em 2017, que permitiu ajudar à realização do festival⁴⁶, a Direção-Geral das Artes abriu o mesmo concurso em 2018, mas demasiado tarde, impedindo a candidatura da Pausa Possível aos fundos. Em 2019, o concurso também ainda não tinha sido aberto à data da decisão da suspensão dos Jardins (21 de março de 2019).

Nós avisámos a Câmara Municipal que íamos assinar este contrato para fazer este projeto que custava 180 mil euros, mas teríamos que ir à DGArtes, para tentar ir buscar mais 40 mil euros, que era o que nos faltava na altura, para

⁴³ O regulamento do programa Viseu Terceiro pode ser consultado em: <https://ptdocz.com/doc/625877/viseu-terceiro-programa-de-apoio-direto-%C3%A0-cultura-e>.

⁴⁴ Os vários documentos relativos ao Viseu Cultura estão disponíveis para consulta no site oficial da CMV: <https://www.cm-viseu.pt/pt/municipio/programas-municipais/viseu-cultura/>.

⁴⁵ No caso dos JE, este apoio incluía ajuda à divulgação (2 mupis e 1 outdoor), 200 cadeiras de plástico para as sessões de cinema, uma máquina, disponibilizada por dois dias, para que os eletricitistas dos JE pudessem desligar algumas das luzes públicas, e a redução da taxa de ocupação do espaço público. O montante representado neste apoio nunca foi, porém, divulgado. Outras despesas, como a segurança, o consumo de eletricidade, os projetos elétricos para entregar à EDP, o aluguer de quadros de obra à mesma empresa, os seguros e os direitos são pagos pelos JE.

⁴⁶ O apoio concedido fixou-se nos 30 mil euros, de acordo com o documento oficial, disponível em: https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/apoios_resultadosfinais_pontuaisprogramacao2017.pdf.

fazer face às despesas que não estavam acauteladas, mesmo para cinco dias. Eu assinei o contrato com a Câmara em fevereiro e estava à espera que abrisse o concurso da DGArtes, que deveria abrir em março. Como já tinha concorrido no ano anterior e tinha ficado em primeiro lugar, e sabia que artisticamente o projeto era muito consistente, achei que era um risco que podia correr, mas que era um risco calculado. (...) Em março, saíram os resultados dos quadrienais e foi tudo posto em causa. Houve a guerra do 1% para a Cultura e todos os projetos foram congelados. O que aconteceu foi que o concurso da DGArtes foi congelado e só abriu em junho. E o nosso festival é em julho e eu estava com 40 mil euros negativos. Mas eu estava preparada para o fazer. Quando abri a candidatura, vi que estavam excluídos projetos que tivessem o seu início anterior a 15 de agosto. Eu nem sequer pude concorrer formalmente. Informei a Câmara e todos os meus parceiros que me ajudaram a encontrar soluções por pura amizade e por perceberem que eu estava tão mal financeiramente. E consegui ficar com uma dívida de 15 mil euros que, no fundo, era o meu dinheiro, do meu trabalho. Quando acabou, eu disse à Câmara que, nestas circunstâncias, eu não iria mais fazer os Jardins, caso não alterassem a forma de financiamento. Disse-lhes que poderíamos equacionar algumas formas, como por exemplo ver a Europa Criativa, ver outras fontes de financiamento, que teriam de ser fora do concurso porque têm de ser protocoladas como sendo um projeto de interesse público. E não ir a concurso, porque se vais a concurso anual, a Câmara está a dizer-te que o projeto não é assim tão importante, porque tem de ir a concurso anualmente, portanto não é um projeto estruturante (apesar de eles dizerem que é). A formalidade da dotação financeira não é consistente com o que dizem em termos da necessidade do projeto. O que eu disse foi que poderíamos equacionar várias soluções, para encontrarmos uma relação eficaz para que isto seja estável e para podermos continuar. Infelizmente, eu não consegui reunir essas condições com a Câmara. E eu não avancei, pois não poderia ficar mais numa situação destas em termos financeiros.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Revela-se, assim, uma falta de concordância sobre o valor e a importância do festival no panorama cultural da cidade, que existe discursivamente, mas que não se traduz nos apoios atribuídos. Este quadro determinou a redução da duração do festival em 2018 que, de 10 dias, passou a 5, com o intuito de poupar nas despesas de segurança e outras associadas à intervenção no espaço público, sem comprometer a qualidade da programação. No entanto, as dificuldades criadas por esta falha no financiamento da DGArtes e pela manutenção dos apoios da CMV ditaram a suspensão do festival no ano de 2019, não obstante o mesmo já ter obtido financiamento para a sua realização (a atribuição do financiamento de 2018 tinha um carácter bienal). Num comunicado conjunto com a Câmara Municipal de Viseu e publicado na imprensa e nas redes sociais, a organização dos JE revela que o festival “carece de uma pausa para reflexão”, deixando em aberto a possibilidade de regressar ao Centro Histórico de Viseu em 2020.

No seguimento da suspensão do festival, a atribuição das responsabilidades ficou dividida entre a CMV e a Direção-Geral das Artes. Da parte da organização dos JE, a diretora admite o peso que a perda de financiamento da DGArtes teve na decisão de suspender o festival, embora aponte igualmente críticas à CMV (Horta, 2019), que tinha vindo a reduzir o nível de apoio financeiro aos JE. Uma vez que a lógica de financiamento do Viseu Cultura pressupõe que todos

os projetos têm a capacidade de angariar outros apoios, a diretora do festival critica a atuação de CMV que, sabendo das fragilidades financeiras do projeto e da importância do mesmo para a vida cultural da cidade, não acompanhou o esforço de angariação de mecenas. Para lá desta questão, a diretora dos JE relembra que este festival concorre em pé de igualdade com outros projetos culturais de escala e exigência menores, situação que gera alguns desequilíbrios. Por sua vez, o então vereador da cultura da CMV lamentou a suspensão, prometendo criar as condições necessárias para que a entidade promotora dos JE se pudesse candidatar novamente ao Viseu Cultura, que abriria no primeiro semestre de 2020, tendo em vista o alcance de financiamento municipal para esse ano, e apelando ainda aos parceiros do evento que renovassem as suas colaborações. Assim, a CMV responsabiliza a DGArtes pela suspensão forçada dos Jardins Efémeros, entendendo que esta é o resultado de políticas transversais de desinvestimento no interior (Horta, 2019). O então vereador da cultura de Viseu acrescenta ainda que é necessário que essa despesa seja mais robusta no interior e fora das grandes cidades, afirmando que os municípios não devem estar sozinhos na política de descentralização e democratização cultural.

Ainda assim, a suspensão dos Jardins Efémeros tornou-se também motivo de crítica ao executivo municipal de Viseu, sendo interpretada como uma “chapada em Viseu e na sua atividade cultural” pela oposição política (Jornal do Centro, 2019b). Foi igualmente apresentado à Assembleia da Junta de Freguesia de Viseu, na reunião de 1 de abril de 2019, um voto de louvor aos Jardins Efémeros, aprovado pelos partidos da oposição, onde se lia que a primeira reação perante a notícia foi de incredulidade e onde se reconhece a importância dos JE que, ao longo de oito anos, se tornaram um dos eventos culturais e artísticos mais relevantes da região, afirmando que o seu pioneirismo marcou a cidade e animou o seu centro histórico, num momento em que este se encontrava em estado de anemia (Dão e Demo, 2019). Recentemente, perante o anúncio de renúncia do vereador da cultura aos seus pelouros na CMV, lê-se no Jornal do Centro que o mesmo “não merece aplauso nenhum [pel’] a forma como pôs em risco os Jardins Efémeros” (Rodrigues, 2021). Ainda assim, a CMV rejeitou culpas, lembrando que a verba em falta era da responsabilidade do Ministério da Cultura (Jornal do Centro, 2019d) e o então presidente lamentou que a desistência dos JE, já depois da publicação dos resultados do concurso, tenha possivelmente prejudicado outros projetos culturais do concelho (Jornal do Centro, 2019c).

O cancelamento daquela que seria a nona edição dos Jardins Efémeros ecoou também num fórum de partilha impossível de ignorar atualmente: as redes sociais. A página oficial de Facebook dos JE⁴⁷ encheu-se de publicações por parte de habitantes de Viseu, visitantes dos Jardins, comerciantes do centro histórico, programadores e agentes culturais, assim como artistas nacionais e internacionais, que atestavam não só a importância do evento para a vitalidade do

⁴⁷ <https://www.facebook.com/jardinseferemos>

centro de Viseu e a afetividade criada em torno do mesmo, como também a dificuldade que a criação e manutenção de projetos culturais e artísticos enfrentam no interior do país. Além destas reações, que realçam a contribuição dos JE para as dinâmicas culturais da cidade de Viseu, também comerciantes do centro de Viseu lamentam o término do festival, que ajudava a divulgar os estabelecimentos comerciais do CHV, o que se traduzia, em alguns casos, num aumento exponencial do volume de negócios (Jornal do Centro, 2019b).

De toda a forma, a suspensão dos JE deixou em branco um bloco de programação cultural essencial para a cidade, colocando em causa a sua dinamização numa altura em que o turismo e as visitas à cidade aumentavam consideravelmente. O vazio deixado pelo papel estrutural do festival nas dinâmicas comerciais e sociais do CHV e na agenda cultural da cidade motivou a realização de um novo festival multidisciplinar para o Centro Histórico – o Mescla – criado pela CMV e pela Viseu Marca.

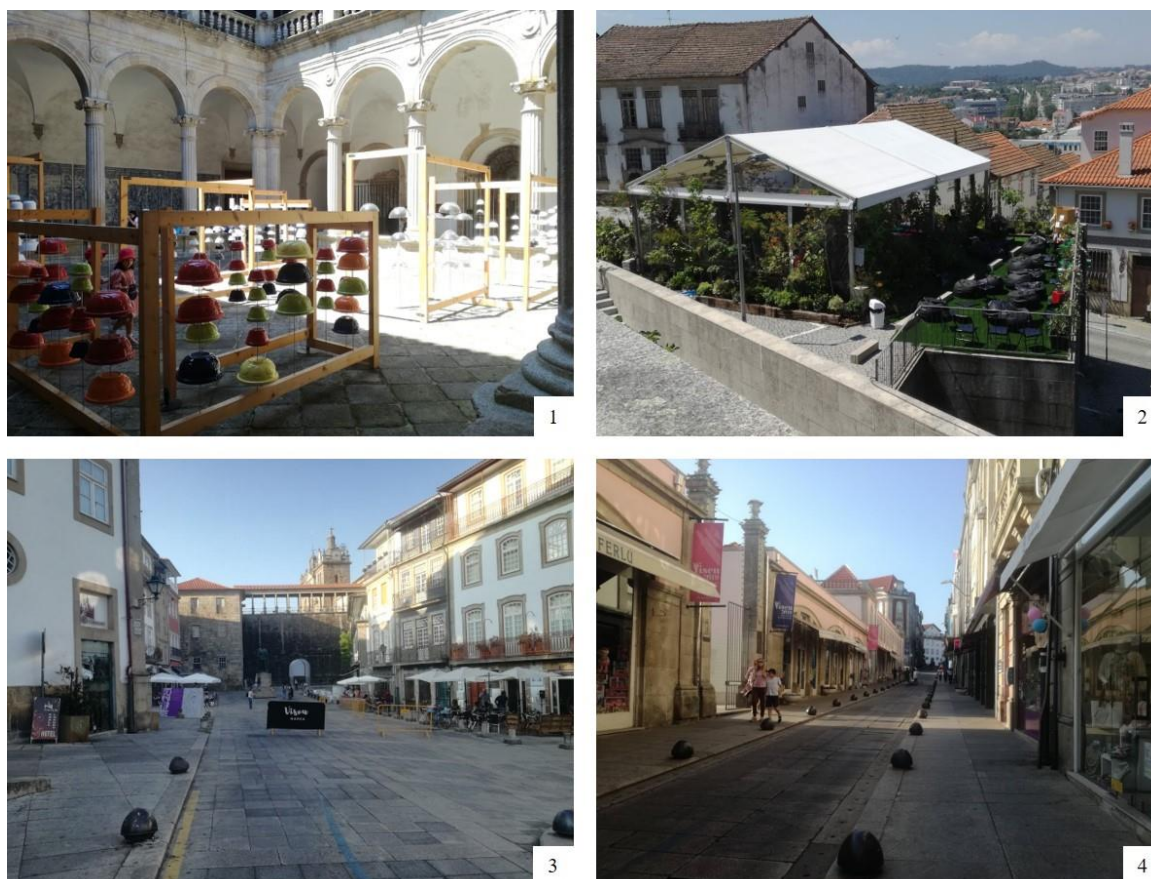


Figura 7. Atividades e espaços do Mescla. 1. Instalação interativa nos claustros da Sé. 2. Um “jardim” instalado na plataforma do funicular funciona como espaço para contar histórias para as crianças. 3. Praça D. Duarte, cortada ao trânsito para o festival. 4. Rua do Comércio, que dá acesso à Praça. (Fots. R. Henriques, 2019).

Na apresentação da programação do festival, que decorreu no dia 11 de junho de 2019, o então Presidente da CMV afirmou inclusivamente que o desafio surgiu dos próprios comerciantes e operadores da cidade de Viseu para que se criasse um evento cultural de animação urbana,

inclusivo e não elitista, que fomentasse a frequência desta zona, a atividade económica, o turismo e os hábitos culturais. No entanto, embora o Mescla surja como resposta à ausência dos Jardins Efémeros, a CMV não pretende substituí-los, mantendo a esperança de que os mesmos voltem a ocupar os espaços do CHV nos anos que se seguem (Diário de Notícias, 2019).

Este novo festival propunha 7 dias de atividades que iam desde o novo circo, ao teatro, à instalação sonora e visual. À semelhança dos JE, o Mescla contagiou espaços diversificados do CHV, como a Praça D. Duarte, o Andro da Sé, o Largo Pintor Gata, a Fonte das Três Bicas, o Largo de São Teotónio, os museus municipais e o Mercado 2 de Maio, cuja programação formava um roteiro através do Centro Histórico. O festival trabalhou o envolvimento entre as escolas, instituições culturais, restaurantes e cafés do CHV, promovendo uma maior vivência do evento e da zona em que o mesmo se inseria através do condicionamento do trânsito automóvel na zona histórica a um horário específico, que se manteve até ao fim do verão.

A assunção da responsabilidade por parte da CMV de programar um festival para a zona histórica de Viseu, no decorrer da suspensão dos JE, atesta a importância que aquela iniciativa detinha já na vivência e organização dos ritmos da cidade, e do CHV em particular, e que se traduz na atração e mobilização de públicos, na dinamização do comércio e da restauração e na promoção de colaborações entre o tecido associativo. No entanto, não só a proposta do Mescla foi menos mobilizadora do que a dos JE havia sido nos anos anteriores, como a intenção de não constituir uma proposta de substituição daqueles parece não ser irrevogável. Com efeito, o plano inicial do Viseu Cultura para os anos de 2020 e 2021 deixava claro que o Mescla teria continuidade, adicionando uma cláusula particular para as linhas Programar e Animar:

“As candidaturas deverão propor uma atividade nas áreas de música, teatro, dança, performance, novo circo, poesia ou outra, a realizar em data a acordar no mês de Julho de 2020, no âmbito da programação ‘Mescla’. A execução financeira será da responsabilidade da própria candidatura”. (Ponto 9º do Artigo 11º - Apresentação e Admissão de Candidaturas, do documento Viseu Cultura: Normas do Programa Municipal de Apoios “Viseu Cultura” 2020/2021).

Entretanto, perante a situação de crise pandémica em 2020, que obrigou a uma paragem súbita das atividades culturais e a uma reestruturação dos apoios municipais em várias áreas, a cláusula alterou-se no âmbito do Viseu Cultura 2021:

“As candidaturas deverão propor uma atividade nas áreas de música, teatro, dança, performance, novo circo, poesia ou outra, demonstrativa do projeto, a realizar em data a acordar durante a primavera/verão de 2021, em programação a especificar. A execução financeira da atividade será

da responsabilidade da própria candidatura.” (Ponto 7 do Artigo 11º do documento: Normas do Programa Municipal de Apoios “Viseu Cultura” 2021⁴⁸).

Este artigo demonstra que a CMV não pretende abdicar de uma agenda de dinamização cultural a realizar num tempo próximo ao dos Jardins Efémeros, seja ela o Mescla ou não. Ao mesmo tempo, subordina as candidaturas apresentadas ao Viseu Cultura a um desígnio da CMV, exigindo uma proposta para uma programação da Câmara, sem custos para si. Ao fazer depender a aprovação dos projetos da apresentação de uma proposta de programação para a CMV, o concurso coloca as organizações e associações concorrentes numa posição de alguma vulnerabilidade. O carácter do regulamento do concurso pode ser visto sob diferentes perspetivas, umas mais favorecedoras do que outras, e tem diferentes consequências para os agentes que a ele concorrem, questão que será explorada a seu tempo. Mas o que não pode deixar de se concluir é a procura de ganho de espaço e tempo de programação por parte da CMV que, embora tenha surgido para colmatar a suspensão dos JE, não se retrai perante a possibilidade de os mesmos se voltarem a realizar.

Esta possibilidade ganha efeito quando, em outubro de 2019, a organização torna pública a notícia de que a DGArtes aprovara o financiamento para a realização do festival nos anos 2020 e 2021, na base da sua transversalidade cultural, da capacidade de mobilização de públicos, das parcerias estabelecidas com a comunidade artística e projetos culturais nacionais e da diminuição das assimetrias de investimento cultural no país. Além dos apoios sustentados da DGArtes, que garantem 30% do financiamento para 2020 e 2021, a organização contou ainda com os apoios do Viseu Cultura e com investimentos privados.

Porém, os Jardins Efémeros voltaram a não se realizar no ano de 2020, tal como foi o caso de um grande número de atividades culturais, devido ao contexto de crise sanitária. A maioria das associações e agentes culturais locais viu a sua atividade forçosamente interrompida perante a decisão do Estado, por indicação da Direção-Geral de Saúde, de proibir a realização de festivais até 1 de outubro de 2020, e perante a incerteza da possibilidade de uma nova vaga da pandemia. Num comunicado lançado nas redes sociais, a equipa dos JE diz ter feito “uma análise profunda sobre todas as eventuais modificações no programa”, tendo concluído que “esta realização não poderá ter um novo desenho misto – online e ao vivo –, quer por antagonismo deste formato com a sua missão (...), quer por razões legais”. De acordo com o noticiado pelo jornal Público (2019), a diretora do festival reitera que a sua missão “é transformar a cidade através da cultura e da arte e promover, em espaço público, as relações sociais e emocionais das

⁴⁸ O regulamento para 2021 encontra-se disponível para consulta em: <https://cm-viseu.pt/pt/municipio/programas-municipais/viseu-cultura/>. Porém, o regulamento dos anos anteriores foi retirado do site da CMV.

nossas gentes. Portanto, só através da relação física e empática com a população é que nós cumpriremos os nossos desígnios". Para tal, deixa clara a intenção de regressar em 2021, dependendo da decisão do Município de aprovar o aumento de dias do festival para 16 dias. Para a diretora, esta proposta é “uma forma de ajudar os artistas, os técnicos, toda a gente que estava envolvida e que terá a sua receita” e uma mais-valia para a própria cidade e a comunidade: “num momento de crise, um festival gratuito será sempre uma mais-valia para a cidade e para as suas gentes”, “será um momento de desafogo e de relaxe, já com condições de segurança (...) que nos proporcionem uma relação com o público, sem freios, que promova a sociabilidade e que cumpra a missão deste projeto” (Público, 2020).

Com efeito, o festival foi reagendado para as datas de 3 a 11 de julho de 2021. Por terem sido reagendados de 2020 para 2021, os Jardins Efémeros não puderam concorrer aos apoios do Viseu Cultura para 2021. A nona edição do festival realizou-se efetivamente na data prevista, tendo, porém, ficado já fora do âmbito temporal desta investigação. Embora o futuro do festival seja incerto, devido à sua dependência da conjuntura política e económica, existe a perspetiva da sua continuidade por parte da organização que, à data da escrita desta tese, prepara a sua décima edição, agendada para julho de 2022.

* * *

A análise do caso, que de seguida se apresenta, organiza-se em dois planos distintos, mas cuja relação é essencial para compreender a forma como se estruturam os processos e as estratégias de culturalização nas cidades médias. Assim, num primeiro momento, e tendo sempre como ponto de entrada no campo o caso concreto dos Jardins Efémeros, a análise centrar-se-á na exploração das diferentes conceções e traduções dos processos de culturalização na cidade e das diferentes estratégias que os compõem e materializam, como se relacionam e dialogam entre si, e que implicações têm para aqueles que as mobilizam, para a cidade e para a comunidade local. Num segundo momento, levaremos o foco ao caso concreto dos Jardins Efémeros, entendido como dispositivo de estratégias de culturalização urbana, para compreender a forma como as suas lógicas de produção e intervenção no espaço e no panorama cultural local se articulam, de forma mais ou menos tensa, com outras estratégias de intervenção culturalizante na cidade, com as características do espaço e com as necessidades da população que o habita. A opção por este ordenamento e estruturação da análise permite, por um lado, estabelecer o contexto em que se insere e intervém o festival, dando conta dos diferentes agentes, dinâmicas e lógicas justificativas que o atravessam e, por outro, destacar o papel constitutivo do festival nessas mesmas dinâmicas e o carácter contingente dos seus processos de organização.

Capítulo IV – Os Jardins Efêmeros no Panorama Cultural da Cidade – Percepções e Posicionamentos

De uma forma geral, as percepções recolhidas através das entrevistas em relação ao panorama cultural da cidade de Viseu refletem a complexidade do quadro em que se processam as estratégias de culturalização urbana, que se desenvolvem no cruzamento entre a definição de políticas de desenvolvimento local, as condições socioeconómicas e socioculturais da cidade, as necessidades das suas populações e os posicionamentos dos principais intervenientes nos campos de ação por referência aos quais definem as suas estratégias e visões da cultura e da cidade – com destaque para os agentes culturais, protagonistas principais da intervenção cultural acionada através do festival. Neste capítulo, procuraremos problematizar os temas da *municipalização da cultura*, as especificidades da *condição descentralizada* em que trabalham os agentes culturais de Viseu, os *diferentes papéis* que os mesmos assumem e a *perceção das intervenções culturais por parte da comunidade local do CHV*.

Para as primeiras três dimensões, serão privilegiados os contributos dos agentes culturais de Viseu e dos colaboradores dos Jardins Efêmeros, de forma a expor as suas percepções e posicionamentos relativamente às condições estabelecidas pelo seu campo cultural e pela interioridade da cidade de Viseu, bem como pelas políticas determinadas pelo poder público local. Ao longo desta análise, ficarão claras as tensões que atravessam o *panorama cultural da cidade* e que originam e determinam processos e lógicas de afirmação e legitimação dos diferentes agentes culturais no campo, com particular foco nos jogos de colaboração, apoio mútuo, competição e contraposição entre o Município de Viseu e o tecido cultural independente.

Para a quarta dimensão, a temática será explorada a partir das entrevistas realizadas aos habitantes e comerciantes do CHV, de modo a dar conta das suas percepções relativamente à importância e significado dos acontecimentos culturais para a cidade como um todo e para o CHV em particular. Nos seus discursos ficam claros, como veremos, sentimentos ambivalentes, que atestam a complexidade que atravessa os processos de culturalização do espaço público urbano, particularmente num contexto de saturação de ofertas de consumo cultural e experiencial do espaço do CHV, que continua a manter as suas funções tradicionais e quotidianas enquanto espaço residencial e de trabalho.

I. Municipalização da Cultura

Uma das dimensões essenciais para a compreensão dos processos de culturalização em cidades de pequena e média dimensão, que emerge tanto dos discursos dos diferentes atores entrevistados, como das próprias práticas analisadas, é aquilo que identificamos como a *municipalização da cultura* e que se traduz na concentração no órgão municipal de vários níveis de responsabilidades no sector cultural, desde a produção, à mediação e à distribuição da oferta cultural na cidade. Embora as estratégias de culturalização urbana envolvam processos mais ou menos orgânicos e independentes resultantes de lógicas de afirmação e legitimação dos agentes culturais dentro do próprio campo e no contexto cultural da cidade, elas são também parte integrante de programas políticos de desenvolvimento socioeconómico, nos quais o Município ganha centralidade incontornável. Porém, esta incontornabilidade é interpretada de formas distintas pelos diferentes agentes entrevistados, consoante os seus posicionamentos no campo e no *panorama cultural da cidade*.

Assim, por um lado, a CMV não atribui à sua ação a carga depreciativa que lhe conferem os membros do tecido cultural associativo, interpretando-a como uma tentativa de municipalizar a cultura. Para os responsáveis da CMV, essa ação é enunciada como a assunção de um conjunto de responsabilidades na área cultural, motivadas, como veremos, pela interpretação da cultura e dos valores patrimoniais locais como uma mais-valia socioeconómica, capaz de responder a demandas e necessidades da comunidade local, bem como pelos processos de descentralização de responsabilidades no sector da cultura do Estado central para as autarquias, que aumentam a necessidade de um maior intervencionismo e regulação destas últimas.

Em sentido contrário, esse mesmo intervencionismo é interpretado de forma negativa pelos agentes do tecido cultural independente, que encaram a municipalização da cultura como uma forma de exercício de poder e de imposição de critérios de política municipal, que tem graves consequências para a valorização profissional e do trabalho desenvolvido nessa área, interferindo com processos de afirmação e legitimação dos agentes no campo, com os valores de autonomia e liberdade por que entendem que se devem pautar as atividades de criação artística, com o próprio dinamismo do *panorama cultural da cidade*.

No que diz respeito à ação do Município de Viseu, este tem vindo a criar um clima propício à manifestação e fruição de iniciativas culturais e artísticas, o que resulta da construção de um projeto definido ao nível político para a área cultural, que reverbera em áreas como o crescimento turístico, o desenvolvimento económico e o *marketing* territorial. De acordo com JS, antigo vereador da cultura da CMV, “a estratégia de desenvolvimento urbano, a estratégia de desenvolvimento social local que o Município interpreta, (...) elege como eixo estratégico, como eixo prioritário, (...) o desenvolvimento cultural, a valorização do património e também o

fomento do turismo de cultura” (JS). Para tal, a CMV procura operacionalizar um conjunto de medidas de política pública que, como veremos, se dividem em várias frentes complementares e resultam da priorização estratégica da cultura como ferramenta para o desenvolvimento socioeconómico e territorial local. Esta priorização começa, desde logo, a um nível administrativo, traduzindo-se não apenas no destaque de uma fatia considerável do orçamento deste órgão para o sector⁴⁹, mas também em mudanças efetivadas na própria estrutura interna da Câmara. Segundo o ex-vereador da cultura, foi operada em 2018 uma “mudança estruturante” no seio da divisão da cultura, que anteriormente era designada como de “desenvolvimento social” e onde cabiam várias áreas, entre elas o desporto. Essa área foi alvo de um “exercício de focagem” que dividiu a divisão da cultura em duas unidades orgânicas: uma dedicada aos programas e equipamentos culturais e outra ao turismo.

Assim, o Município de Viseu tem vindo a trabalhar no sentido de especificar o enquadramento da cultura na sua estrutura interna, sem a desligar, contudo, de outras áreas de investimento e desenvolvimento, como os sectores do turismo e da economia. Esta ligação decorre de um entendimento complexo da cultura, que integra desde os seus aspetos mais intangíveis (como indicador de um padrão mais elevado de qualidade de vida; como fator de identidade e de coesão comunitária; como meio de criação e renovação de valores artísticos), aos mais instrumentais. Com efeito, JS acredita que a cultura é também parte integrante do crescimento e desenvolvimento económico da cidade, representando “mais economia, mais emprego e, sobretudo, mais identidade” (JS). Deste modo, e à semelhança de outras cidades da sua dimensão que procuram redefinir a sua imagem no seio de uma rede urbana competitiva, a autarquia de Viseu interpreta uma estratégia de desenvolvimento social e crescimento económico local que associa os seus referentes mais diferenciadores e identitários a processos de valorização dos mesmos, que não contribuem apenas para a sua manutenção e salvaguarda, mas que têm também em vista a criação de mais-valias para os sectores turístico e económico com base na atração de capital humano e investimento externos.

A cultura é, antes de mais, civilização, ou seja, é (...) responder e criar um padrão de vida superior e de condições para o pensamento e para a educação de cidadãos, não é? Portanto, a cultura é (...) uma base civilizacional de qualidade de vida, é uma base de criação de pensamento, de pensamento humano, e também uma base (...) de educação para (...) aquilo que nós podemos considerar uma vida melhor, ou uma vida que valha mais a pena. (...)

⁴⁹ De acordo com os dados disponibilizados pela PorData para o ano de 2018, a CMV destacou para a cultura e desporto cerca de 16% do seu orçamento. Segundo a mesma fonte, e a título de exemplo, Coimbra destaca para a cultura e desporto 6,6% do seu orçamento; Guimarães destaca cerca de 13,3%; a Guarda destaca 9,2%; Vila Real 12,8% e a Covilhã 4,8%. Os dados foram consultados em julho de 2020 e estão disponíveis para consulta em: <https://www.pordata.pt/Municipios/Despesas+das+C%C3%A2maras+Municipais+em+cultura+e+desport+em+percentagem+do+total+de+despesas-796>

A cultura é um fator de identidade, ou seja, são vínculos simbólicos (...), vínculos efetivos, vínculos históricos ou mitológicos de uma comunidade, não é? E, portanto, a cultura é, antes de mais, identidade, história, memória, memória coletiva, identidade coletiva, património coletivo. E portanto, deve atender àquilo que são referências, coleções, símbolos, patrimónios, que reflitam essa comunidade local e essa identidade comunitária, não é?

A cultura é também, no fundo, criar (...) novas referências, novos valores, é expandir as identidades. Expandir, questioná-las, interrogá-las, revisitá-las, pô-las em perspetiva, pô-las em diálogo com o mundo, pô-las em diálogo com as mudanças do mundo e com os novos temas e com os novos valores. E portanto, a criação artística intervém, de alguma forma, no sentido de expandir, questionar, interrogar essa identidade, e de a apresentar em novas experiências e, passe a expressão, em novos produtos culturais, não é? A cultura é também etnografia e folclore. É também, no fundo, a capacidade de reabilitarmos o património popular, o património tradicional. (...) Portanto, eu diria que temos a cultura enquanto identidade, enquanto memória coletiva, temos a cultura, e enquanto história, temos a cultura enquanto criação artística, mais voltada para o presente e para o futuro, não é? (...) Por outro lado, há também uma dimensão, digamos assim, comunicacional da cultura. A cultura serve também para estabelecer elos de ligação entre comunidades, entre pessoas, de dentro e de fora. E portanto, a cultura é uma plataforma de encontro. Uma plataforma de encontro, não apenas de agentes culturais, sejam eles criadores, distribuidores, programadores; (...) a cultura deve ser também uma plataforma de encontro de comunidades, de interesses, de atividades, de economia, não é? E portanto, a cultura também deve ser vista nesta perspetiva, mais de relações, de comunicação e de, inclusive, de desenvolvimento económico, não é?

JS, Ex-Vereador da Cultura da CMV. Fev. 2020

Conforme discutimos em capítulos anteriores, o campo da cultura e das artes, nos seus diferentes significados e interpretações, tem vindo a ser contagiado por um conjunto de ideias e conceitos associados ao desenvolvimento das cidades, como a economia, a inovação, o *marketing* territorial ou o turismo, no contexto do desenvolvimento da economia simbólica e do aumento do seu peso na forma como as cidades de média dimensão se organizam e promovem. No caso de Viseu, onde a autarquia tem vindo a centralizar a sua aposta no desenvolvimento urbano em torno de estratégias de culturalização, a arquitetura das mesmas assenta em três pilares essenciais: a estetização dos espaços; a manutenção de uma agenda municipal de eventos de animação cultural e programação; e o fomento e apoio à atividade do tecido cultural independente.

Em relação ao primeiro ponto, a estetização dos espaços da cidade, o foco principal tem incidido sobre o Centro Histórico. Por ser reconhecido como lugar com uma forte componente de imaginabilidade (Lynch, 1960) e como repositório de uma identidade coletiva (Peixoto, 2003), o CHV tem vindo a ser alvo de esforços que vão no sentido da sua revitalização, seja através da estetização do espaço público, da recuperação física de edifícios, de incentivos à requalificação e ocupação dos prédios, da alocação de serviços municipais para estas áreas ou da reocupação dos “vazios urbanos” (JS) com atividades culturais e criativas. A título de exemplo, referimo-nos ao programa Viseu Património, dedicado à investigação, classificação e promoção do edificado do

CHV e do património local, ou à instalação do novo Museu de História da Cidade na Rua Direita, ou ainda à recuperação do edifício onde atualmente funciona a Incubadora do CHV, na Rua do Comércio. JS refere-se a estas medidas como “políticas de contexto”, que criam as condições para um maior dinamismo do panorama cultural local⁵⁰. Estando associada a processos de estetização do espaço público, de valorização e promoção do património e de construção da imagem da cidade, a cultura passa a integrar ativamente estas políticas de recuperação urbana, seja através da animação dos espaços por meio da realização de eventos ou festivais, seja através da reocupação de edifícios anteriormente devolutos com atividades do sector cultural e a revitalização do tecido socioeconómico local graças à presença das mesmas. Ambas as possibilidades confluem numa renovada experiência urbana, ancorada na economia simbólica e experiencial, que potencia a valorização da cidade e do seu centro histórico, não só como local de visita ou de passagem para turistas e trabalhadores, mas também como local de fixação para os agentes culturais e para os artistas da cidade.

Ainda neste sentido, a CMV criou a empresa municipal Viseu Novo – SRU, vocacionada para a recuperação de edifícios no CHV que, em conjunto com as isenções fiscais criadas pela CMV à reabilitação de moradias e ao arrendamento, estabelece um contexto institucional favorável à consolidação do mercado da reabilitação urbana, que assenta numa orientação política que valoriza as vantagens do CHV enquanto polo patrimonial, turístico e comercial. Assim, embora o mercado imobiliário de construção e reabilitação se encontre, em certa medida, liberalizado, esta continua a ser uma área em que se faz sentir de forma vincada o papel do Estado (sobretudo das Câmaras Municipais) na sua definição e controlo. O envolvimento da CMV na definição e regulação das intervenções de reabilitação urbana assegura não só confiança aos mercados imobiliários, como também um alinhamento das intervenções com as orientações da política local. Deste modo, os desígnios da Viseu Novo⁵¹ e do plano de desenvolvimento Viseu Viva (criado com o propósito de revivificar o CHV através da revitalização do comércio, da atividade turística, da atração de novos profissionais, da dinamização cultural, entre outras), confluem para a produção e promoção de um discurso e de um imaginário do CHV enquanto cenário, efetivo e potencial, de dinamismo cultural e económico, que se encaixa no

⁵⁰ Sabemos que não é incomum que estratégias de culturalização se façam acompanhar de políticas e projetos de regeneração urbana, como aconteceu, por exemplo, com a cidade de Guimarães no contexto da elevação na mesma a Capital Europeia da Cultura em 2012.

⁵¹ De acordo com a comunicação oficial da Viseu Novo, esta surge com o desígnio de promover a revitalização social, física e económica da Área de Reabilitação Urbana (ARU) de Viseu, recentemente alargada, e que engloba o CHV, a Ribeira, a Cava de Viriato, o Bairro Municipal e o Fontelo. Assim, esta estrutura foi “definida com vista à valorização, reabilitação e proteção especial de zonas patrimonialmente relevantes, mas social e economicamente deprimidas”. Relativamente ao Centro Histórico de Viseu, é nele que “repousa a sua identidade, o seu carácter único e distintivo, parte significativa do seu património cultural e artístico” e onde “se localiza o potencial da atratividade turística e de criação de novas atividades ligadas à criatividade e inovação”.

enquadramento mais amplo de reforço da atratividade e competitividade da cidade de Viseu na rede urbana em que se encontra inserida. Deste modo, percebemos que a CMV não apenas interfere na regulação das intervenções de reabilitação, como produz politicamente os princípios que as orientam.

O projeto municipal para a cultura assenta igualmente num pilar referente à manutenção da agenda municipal, que se divide entre a programação e gestão de espaços expositivos, museológicos e patrimoniais e a organização de eventos de animação urbana em espaço público que, de acordo com JS, procuram complementar a oferta independente. Relativamente à primeira frente de ação, JS destaca a programação dos oito museus municipais da cidade, que representam cerca de 50 mil visitantes por ano e constituem espaços de criação, exposição e mediação para os artistas de Viseu, embora não exclusivamente. É importante lembrar que a centralidade da CMV na detenção e gestão de equipamentos culturais, bem como na estruturação do “ecossistema” (JS) cultural da cidade, que também decorre da precariedade que caracteriza as condições do trabalho no sector cultural (Neves et al., 2021) e da fraca envolvência de atores privados, relaciona-se ainda com a distância a que o campo cultural local se encontra do Estado central, o que, conforme lembra Silva (2002), não implica que as determinações do último em termos de regulação e financiamentos não tenham repercussões significativas na ação do tecido associativo local. Contudo, tal como tem vindo a ser a tendência na maioria das pequenas e médias cidades portuguesas, o Município de Viseu tem vindo a reforçar o seu papel não apenas enquanto detentor e gestor de equipamentos e instituições culturais municipais, mas também enquanto operador cultural, com intervenção na salvaguarda e valorização do património e na produção de uma oferta própria nesta área. Nesta segunda frente, o Município promove ainda eventos de animação cultural e urbana que pontuam o calendário da cidade e reorganizam os seus ritmos, vivências e perceções. Esses eventos organizam-se em torno daquela que é uma das responsabilidades assumidas pelo Município – a valorização e a promoção de um património coletivo e local –, concorrendo ainda para o fomento de um consumo experiencial da cidade, que se traduz na revitalização do património e do espaço público através da intensificação da sua vivência. Traduz-se também na capitalização da riqueza patrimonial e cultural da cidade, enquanto fator diferenciador capaz de regenerar o tecido económico através do aumento do turismo e da capacidade de atração de quadros profissionais.

Portanto, há mais atividade, há mais intensidade, há mais regularidade e mais diversidade de programação cultural nos últimos 5 anos em Viseu. Há mais projetos de criação artística identificados, sinalizados, mapeados. Há mais público e há mais turistas. (...) Portanto, em 5 anos, a cidade dobrou o número de turistas. E os turistas que vêm a Viseu, não é preciso fazer grande estudo sobre... Vêm, no fundo, relacionar-se com aquilo que a cidade tem e que a cidade é. E a cidade é sobretudo património, não é? Gastronomia, cultura e eventos, não é? Portanto, vêm

usufruir... Aliás, os picos [dos números de turistas] estão muito relacionados também com os eventos culturais. É muito fácil fazer esse paralelo, e aquilo, as informações que temos dos operadores turísticos é que, por exemplo, a Feira de São Mateus esgota, esgota toda a hotelaria em Viseu.

Aliás, quer do ponto de vista de (...) *marketing* de atração de investimentos, a cultura e a criatividade estão sempre na (...) primeira linha do discurso. Mesmo do ponto de vista de atração de investimentos empresariais. Um dos aspetos que é mais valorizado para um investidor é o facto de poder dizer aos seus quadros, que quer arrastar para um determinado destino, que vão ter uma boa qualidade de vida e que vão ter oferta de cultura e de eventos e de animação urbana e de artes, não é? (...) Hoje, já ninguém se fixa, já ninguém muda de cidade, sem saber que tem um padrão de qualidade de vida que considere relevante e que tenha uma agenda cultural e um posicionamento cultural interessante (...).

A relação entre a cultura e o *marketing* territorial é umbilical. (...) [O] próprio posicionamento que a cidade define, na sua comunicação interna e na sua comunicação externa, na estruturação do seu discurso e na estruturação do seu produto económico, tem na cultura um vetor absolutamente incontornável. A cultura e o património (...) estão no centro do discurso representacional da cidade. Nos discursos de representação da cidade, na imagem que ela constrói e projeta, nos valores de marca (...)... Viseu é sobretudo uma cidade excelente do ponto de vista da qualidade de vida (...), mas que se distingue por ser uma cidade histórica e criativa. (...) [É] nesse território que queremos estar (...). Quer dizer que quer continuar a ser uma cidade de escala humana (...). Que oferece um padrão muito interessante de qualidade de vida, mas que permite também que a cultura e a criatividade respirem e não sejam esmagadas por outros fenómenos relacionados com a economia, a indústria ou a tecnologia, mas que possam se relacionar com ela.

JS, Ex-Vereador da Cultura da CMV. Fev. 2020.

Por fim, relativamente ao último pilar em que assentam as estratégias institucionais de culturalização da cidade de Viseu, a CMV tem em marcha um programa de fomento e apoio à atividade cultural e artística independente, criando as condições institucionais para a sua manifestação e desenvolvimento por duas vias complementares. No que diz respeito à primeira via, a CMV persegue uma estratégia de incubação, cujo objetivo é a valorização e a fixação de talentos criativos em Viseu. Exemplos desta estratégia são a criação da Incubadora do CHV, que ocupa um edifício recentemente recuperado na Rua do Comércio, onde se pretendem criar as condições necessárias para a fixação e para o desenvolvimento do trabalho de artistas da cidade de Viseu. Ao mesmo tempo, foi recentemente criada a incubadora Vissaium, dedicada a indústrias de base tecnológica e radicada no polo da Universidade Católica. JS explica que este é um passo importante no diálogo entre o tecido empresarial e científico e o tecido artístico, proporcionando a ambos não apenas a possibilidade de produção e apresentação dos seus trabalhos, mas a troca de “estímulos criativos” (JS). O Município pretende deste modo reposicionar e destacar Viseu na rede urbana como uma cidade criativa e de inovação, onde são criadas as condições para a fixação de talentos nas mais variadas áreas, num esforço que procura contrariar a frequente conotação das

idades do interior como conservadoras ou tradicionalistas, tornando-as polos de atração para uma nova classe de trabalhadores que aí encontra novas oportunidades para a sua fixação, bem como alternativas para a fruição e experiência da cidade. De acordo com Landry (2012: 122), as qualidades da cidade criativa incluem um sentido de conforto e de familiaridade, em conjunção com a novidade, a variedade e o risco. Em consonância, referimos anteriormente que as cidades médias portuguesas procuram redefinir-se com base num equilíbrio entre cosmopolitismo e inovação e valores mais tradicionais e identitários. Da mesma forma, JS afirma que Viseu distingue-se por ser uma cidade “histórica e criativa, (...) com uma consciência de si mesma, (...), mas uma cidade criativa e cultural de futuro”, “que permite também que a cultura e a criatividade respirem e não sejam esmagadas por outros fenómenos relacionados com a (...) indústria ou a economia, mas que possam se relacionar com ela”. Assim, o projeto municipal para a cultura procura relacioná-la com fatores que, normalmente, lhe seriam externos, como o desenvolvimento económico da cidade, a fixação populacional ou a inovação industrial, colando alguns destes objetivos às atividades desenvolvidas pelo tecido cultural local, em particular a Incubadora do CHV.

Relativamente à segunda via, a CMV desenvolve um programa de financiamento e apoio à atividade do tecido cultural independente, o Viseu Cultura, dotado de 1.200.000 € e cujo perímetro abarca o financiamento da estrutura do Teatro Viriato, que é partilhado com a DGArtes, e de projetos e associações culturais independentes. O principal fundamento deste programa é a criação de “um ecossistema independente de cultura (...) que não dependa de encomendas da Câmara” e que seja capaz de fomentar as competências criativas de artistas e técnicos locais, que podem depois ser exportadas, bem como criar empregos na área da cultura e das artes através da promoção de uma maior sustentabilidade do tecido cultural independente. Paralelamente, o fomento e o apoio à atividade artística do sector independente concorrem também para a imagem que o Município pretende projetar e que posiciona “Viseu no mapa da região e do país como uma cidade de cultura, uma cidade de criação, uma cidade de eventos e de oferta na área também do turismo cultural” (JS).

Deste modo, o próprio apoio da CMV a um sector que lhe é externo pode ser interpretado como uma forma de instrumentalização do mesmo, de forma a cumprir um projeto de redefinição da imagem da cidade, que é definido política e economicamente. Ao mesmo tempo, o Viseu Cultura estabelece uma série de critérios e condições para a atribuição de apoios que se relacionam diretamente com objetivos de desenvolvimento sociocultural e patrimonial perseguidos pela CMV, pontuando favoravelmente o contributo para o equilíbrio sazonal da agenda de ações e para a descentralização das mesmas no concelho (linha Programar), a relevância dos equipamentos culturais e dos sítios patrimoniais na estratégia municipal (linha

Animar), a coerência com a agenda cultural do Município (linha Criar⁵² e Revitalizar) e a relevância do conteúdo educativo no âmbito da cultura tradicional do concelho (linha Revitalizar). Apesar da pontuação atribuída a estes critérios ter um peso relativo, poderá ser determinante para a obtenção ou exclusão dos apoios que, por sua vez, são decisivos para a sustentabilidade de alguns dos coletivos e associações que a eles se candidatam. Embora JS assegure que o Viseu Cultura procura financiar uma oferta cultural “não subordinada a critérios de política municipal, não municipalizada”, a definição de critérios como os elencados torna clara a tendencial centralização no Município de um conjunto de responsabilidades no campo cultural, intervindo não apenas na área da mediação e da produção cultural, mas definindo também um conjunto de estipulações de acordo com as quais o sector cultural da cidade também se estrutura.

Antes de nos debruçarmos sobre os significados e consequências que a concentração destas responsabilidades no órgão municipal tem para os agentes do tecido cultural independente e para o próprio panorama cultural, torna-se necessário perceber as lógicas e condições de acordo com as quais a CMV interpreta a sua intervenção neste campo e que revolvem em torno da criação de consensos que legitimam a ação e o poder político.

Como vimos, a CMV interpreta a cultura como fator de desenvolvimento humano, social e económico, tendo também em vista a sustentabilidade do próprio tecido cultural independente, numa ação que é orientada pela lógica da prestação de um serviço abrangente a toda a comunidade local e que se poderá traduzir na perceção da utilidade pública da intervenção municipal neste campo. Sob este ponto de vista, a ação da autarquia neste panorama não é desinteressada, mas prende-se com motivações relacionadas com a necessidade de legitimação política (e, até, de autoafirmação individual), nas quais a projeção cultural da cidade é uma projeção política (Azevedo, 2003). Este enquadramento reflete algumas das tensões e disputas abordadas anteriormente, que se relacionam com as finalidades e os efeitos do investimento autárquico na cultura. Assim, poderemos questionar de que forma constitui a cultura uma área de investimento autárquico efetivo e que propósitos serve esse mesmo investimento: se aposta realmente no desenvolvimento do sector cultural independente, se se liga a objetivos de crescimento económico e de desenvolvimento social, ou se concorre para a legitimação política e para a afirmação pessoal dos agentes. Todas estas motivações estarão interligadas, e a atribuição do peso relativo de cada uma delas é, como veremos, variável de acordo com o posicionamento dos diferentes entrevistados. De qualquer dos modos, poderemos avançar que a visão da CMV da cultura, embora ligada a valores comuns como a identidade coletiva ou o património local, está profundamente articulada com fatores de desenvolvimento económico local. Ambas as

⁵² Em 2020, o concurso pontua com 25% as candidaturas à linha Criar de acordo com a orientação dos conteúdos para as disciplinas do cinema e da fotografia. As normas do concurso estão disponíveis em: http://www.cm-viseu.pt/cultura/ViseuCultura/2020/Normas_%20Cultura_2020-021_Final.pdf.

interpretações e preocupações, reveladas no discurso do ex-vereador da cultura, pretendem servir uma interpretação daquilo que é uma necessidade coletiva da comunidade e da cidade de Viseu, à qual outras instâncias governativas não darão uma resposta eficaz. Com efeito, o discurso de JS deixa claro o difícil trabalho de articulação entre diferentes níveis de decisão e os obstáculos representados por uma descentralização incompleta, temas que serão explorados em profundidade na secção seguinte.

A salvaguarda, a investigação, a valorização, a promoção [do património], são uma missão de um poder público local. O mercado não lhe vai dar resposta, e o Estado central está demasiado longe e tem uma escala de trabalho demasiado aberta para se ater, ligar e investir a dimensões com esta escala, de carácter local, não é?

(...) Dotar equipamentos e infraestruturas de base local, ou seja: haverá infraestruturas de base nacional ou regional, muito importantes, e aí a região centro e a região de Viseu têm grandes carências de infraestruturas culturais de base regional e de base nacional aqui radicadas (...) E portanto, uma responsabilidade do Estado é também criar as condições financeiras, económicas, institucionais, para que estas incubadoras possam existir e esses espaços, essas infraestruturas possam existir, não é? Mas, eu diria que há um papel também do Município dentro dessa dimensão. (...) Além da questão patrimonial local, há também a questão das infraestruturas e dos equipamentos. Esse deve ser um papel prosseguido pelo Município de Viseu, independentemente de existirem outras dimensões de carácter mais intermunicipal, regional ou nacional, que compete ao Estado central. (...) Por outro lado, criar condições de estímulo, de fomento à atividade artística independente. Ou seja: aí não se trata tanto de encomendar, não se trata tanto de comprar, digamos assim, serviços, prestações de serviços na área artística; trata-se sobretudo de criar as condições de contexto, que permitam a fixação de talentos, que permitam uma fixação de competências artísticas e que concorram de alguma forma para que elas possam existir sem a tutela, ou a muleta, permanente do Município. Claro que isso, no início, quer dizer estímulo também financeiro, e por isso é que surgiu o Viseu Cultura. O Viseu Cultura é um instrumento. (...) Ele não é um fim em si mesmo, é um instrumento no sentido de criar condições que permitam, numa primeira fase, a fixação e a sustentabilidade desses artistas. Mas eles, de alguma forma, para o seu crescimento, o seu desenvolvimento, não vão poder ficar dependentes ou reféns de um financiamento municipal. Devem procurar outras formas de financiamento, nacional, regional, também privado, não é? (...) O Município deve criar as condições financeiras, económicas, para o fomento da atividade artística independente. Sem, todavia, ceder à tendência de uma ingerência da liberdade artística (...).

JS, Ex-Vereador da Cultura da CMV. Fev. 2020

Embora existam diferentes instâncias de atuação neste campo, entre o Estado central, as estruturas regionais e as redes intermunicipais, é no órgão municipal que se concentram estas responsabilidades e onde se tornam mais visíveis as relações, tensões e ambiguidades entre cultura, poder e economia. Além das três principais áreas de intervenção pelas quais o Município se responsabiliza, é importante relembrar a associação existente entre a cultura e o poder. Se o exercício do último depende da criação de consensos, a intervenção de um ator político no campo da cultura deverá ser justificada a partir da conceptualização da mesma enquanto observação a

necessidades e interesses supostamente coletivos (como o desenvolvimento económico, a atração e fixação de capital humano, a coesão social). Assim, o forte intervencionismo local do Município na estruturação e dinamização do sector cultural de Viseu, que é justificado pelas debilidades do mesmo, pela distância do Estado central e pelo fraco envolvimento privado, legitima-se também por um princípio de consensualismo (Costa, 2007), uma vez que este órgão opera segundo uma ideia de desenvolvimento local comum e generalizável à maior fatia da comunidade. No entanto, não é raro que as políticas desenvolvidas para dar resposta a estas demandas sejam fruto de observações subjetivas ou de interpretações generalistas acerca das necessidades da comunidade, o que poderá resultar num exercício de descomplexificação dos públicos de cultura da cidade, que são interpretados como recebendo a oferta de forma indiscriminada e acrítica – “o que aparece é bom, o que é bom aparece” (Debord, [1967] 2012: 12).

Paradoxalmente, tal cenário poderá desembocar no empobrecimento do panorama cultural da cidade, dando azo a perceções como aquelas que foram encontradas junto de alguns dos entrevistados: “é tudo muito igual” (AS), “repetitivo” (H3) e do “mesmo formato” (AB). Não obstante, apesar da característica do consensualismo tender a uma despolitização da intervenção autárquica no campo cultural (Costa, 2007), o projeto municipal para a cultura constitui da mesma forma um projeto político, com implicações para o desenvolvimento económico da cidade, que se orienta em torno dos três polos referidos, e cuja concertação concorre para o uso político, económico e social da cultura (Costa, 1997). De todo o modo, embora caiba ao Município a definição destas políticas, o forte intervencionismo da CMV neste sector não é interpretado por JS como uma tentativa de municipalização da cultura, pelo menos não nos sentidos em que a mesma é interpretada pelos agentes do tecido cultural independente, que exploraremos de seguida. Pelo contrário, JS estabelece uma diferença entre a oferta cultural que, podendo ser financiada pela autarquia, é independente e aquela que é encomendada pela mesma. Segundo o ex-vereador da cultura da CMV, este órgão pode encomendar obras, intervenções ou espetáculos a artistas, locais ou não, sendo que, neste caso, a encomenda caracteriza-se por estar “subordinada a um conjunto de objetivos, a um conjunto de pressupostos, e até de formatos de entrega”, que a Câmara “legitimamente pode fazer e tem feito”, referindo-se à mesma como “digamos, prestações de serviços na área artística”. Já em relação à oferta cultural independente, esta pode existir “mesmo quando ela é financiada”, embora dependa de “políticas de contexto”, e caracteriza-se por ter “zero de interferência” artística por parte da Câmara, que não define se “quer mais isto ou aquilo, que quer mais artista A ou B, que ser mais teatro ou dança”. Deste modo, o vereador assegura que o Município traça “uma linha vermelha” entre o território político e o da criação artística, que impede a autarquia de determinar os conceitos da criação e as condições de produção e distribuição das obras emanantes do tecido cultural independente, não excluindo, porém, o protagonismo que este órgão tem na definição de orientações e estratégias políticas para o

desenvolvimento cultural da cidade. Na sua ótica, cabe ao Município a definição de “macro objetivos”, desde o envolvimento e capacitação dos atores locais, ao estabelecimento de pontes entre a programação independente e o património local, e de assegurar as “condições para que esses objetivos sejam operacionalmente concretizáveis”. Assim, enquanto órgão de poder local, a Câmara Municipal de Viseu estabelece rumos específicos para o sector cultural que deverão refletir, supostamente, uma postura desinteressada (Moura, 2002) e orientada para uma ideia de serviço público, no interesse da comunidade e do desenvolvimento local.

A centralidade da CMV na estruturação das dinâmicas culturais da cidade, dependente não só das políticas definidas para o sector, mas também do seu financiamento público, não deixa de ter consequências para a forma como é interpretado e desenvolvido o trabalho artístico e cultural, gerando ambiguidades no cruzamento entre cultura e poder político e tensões entre os diferentes agentes culturais de Viseu. De um modo geral, estes mostram-se convictos da existência de uma tendência para a municipalização da cultura na cidade de Viseu, convicção essa que transparece a partir de argumentos interligados, entre a sujeição a uma política municipal, a desvirtuação do trabalho no sector e a sobreposição do Município no campo, em detrimento da capacitação do tecido cultural independente.

No que diz respeito ao primeiro argumento, a sujeição a uma política municipal, esta relaciona-se diretamente com as condições em que é desenvolvido o trabalho no sector cultural e artístico e com a forma como o mesmo é interpretado pelos agentes do tecido cultural independente. Conforme exploraremos de forma mais detalhada adiante, grande parte dos agentes culturais entrevistados, assim como os atores envolvidos no desenvolvimento do projeto dos Jardins Efémeros, olham para a sua atividade no campo cultural como sendo política, por incorporar preocupações sociais e de desenvolvimento urbano local, mas isenta, autónoma e apartidária. Porém, a precariedade que frequentemente caracteriza as condições de trabalho neste sector torna-o profundamente dependente de apoios externos que, no contexto de Viseu e de muitas outras cidades da sua dimensão, são maioritariamente provenientes da Câmara Municipal. A centralidade da CMV na atribuição de financiamentos permite que a mesma defina critérios que concorrem para o projeto político para a cultura que é definido pela autarquia. No reverso da moeda, estes critérios são vistos pelos agentes do tecido cultural independente como constrangimentos à criação e execução dos seus projetos, que devem adaptar-se ao programa de desenvolvimento sociocultural da CMV. Assim, enquanto a CMV cria um clima propício à manifestação de iniciativas e intervenções culturais, o que vai, em si, ao encontro do plano municipal de redesenho da imagem da cidade enquanto cidade cultural e criativa, impõe também condições ao seu desenvolvimento. Poderemos argumentar que este condicionamento não é “mal-intencionado”, uma vez que corresponde a um conjunto de necessidades de desenvolvimento social e cultural da cidade e do concelho, integrando preocupações com a descentralização da

oferta cultural e do serviço educativo, por exemplo. No entanto, não deixa de responder paralelamente a uma agenda definida ao nível político e que enfatiza um programa de desenvolvimento económico assente na capitalização das especificidades patrimoniais, culturais e criativas da cidade, que privilegia determinados eixos e temáticas para diferenciar e projetar uma imagem apelativa da cidade. Perante a imposição destas condições, que ora definem temáticas orientadoras das intervenções artísticas (como a gastronomia, o folclore ou as artes visuais), ora estabelecem critérios para a atribuição de apoios aos projetos independentes, os agentes culturais reagem de forma negativa, por perceberem na ação da CMV uma tentativa de centralização neste órgão dos modos de distribuição, apresentação e até de criação dos seus projetos e por tal constituir, na sua opinião, não apenas uma tentativa de asfixia da autonomia e liberdade da produção artística, mas também de controlo e instrumentalização da sua atividade ao serviço de um projeto político.

Sei que existem projetos que são levados à Câmara, porque têm de concorrer. Mas dá-me sempre a sensação que, por detrás desses projetos, sente-se sempre demasiado a mão da Câmara. Dá-me a sensação de que eles aparecem sempre em todo o lado.

AS, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Há imensos teatros construídos por este país que estão ao abrigo do gosto do Presidente da Câmara, ao abrigo do Presidente da Junta, ao abrigo... Que é uma falta de respeito enorme pelo cidadão, sobretudo. Uma falta de respeito, é não ter a mínima noção do que é trabalhar nesta área. Para mim, é tão grave como o Presidente da Câmara decidir entrar no bloco da cirurgia e querer operar o doente.

E depois tem que se compreender o lugar das coisas. Faz-me alguma confusão, de repente, quase uma espécie de excesso de propostas que não são só propostas artísticas. Acho que são também propostas de evento. Confunde-se aqui um bocadinho o lado artístico com o lado do evento e depois tudo é cultura... E eu acho que quando a ideia de *marketing* territorial e quando esses jargões entram na criação artística é um erro fatal (...).

PG, Ex-Diretora-Geral e de Programação do Teatro Viriato, Jul. 2019.

No que se refere ao segundo argumento, a desvirtuação do trabalho no sector cultural, este divide-se em duas vias, entre a perceção dos públicos e as lógicas de interpretação e afirmação dos agentes no seu próprio campo. Por um lado, a instrumentalização da produção cultural e artística tem consequências para a forma como os públicos olham para a mesma, na medida em que os primeiros a passam a interpretar principalmente como forma de entretenimento, cujo principal objetivo é a atração de turistas e investimentos, não reconhecendo devidamente o valor da criação artística enquanto tal, o que alimenta a ideia de que a mesma só será legítima na medida em que cumpre tais desígnios. Com efeito, quando questionámos os comerciantes e habitantes do CHV acerca da importância deste tipo de intervenções artísticas, foi unânime a consideração de que as atividades e intervenções culturais na cidade são “importantes”, seja por chamarem

visitantes à cidade e por conferirem uma maior vitalidade aos espaços, seja por valorizarem o património do CHV, seja por revitalizarem o comércio local. Assim, como podemos conferir na Tabela 11, grande número destes entrevistados valoriza as intervenções culturais sobretudo na base da sua utilidade na revitalização do tecido económico e social do Centro Histórico de Viseu através da atração de visitantes e da valorização do património local.

Categoria	Categorias Interpretativas	Entrevistados
Percepção das Atividades Culturais na Cidade	As ações culturais chamam pessoas à cidade, tendo um papel importante na atração de turistas.	C1, C4, C5, C8, C9, C15, H11, H13, H15
	As ações culturais revitalizam um território urbano e social que tem vindo a ser esquecido.	C1, C7, C9, C15, H2, H3, H4, H5, H6, H7, H8, H10, H11, H12, H13, H15
	As ações culturais contribuem para a dinamização e divulgação dos espaços, sendo formas de projeção interna e externa da cidade.	C5, C13, C14, C15
	As atividades culturais beneficiam o comércio local.	C1, C7, C9, C15, H12, H13

Tabela 11. Algumas percepções dos habitantes e comerciantes do CHV entrevistados acerca das atividades e intervenções culturais na cidade e no CHV.

Por outro lado, no que se refere à segunda via, a sujeição das práticas culturais e artísticas independentes a uma política municipal traz também algumas implicações à forma como os agentes culturais independentes olham para a sua própria ação, se definem e afirmam no panorama cultural da cidade. Em primeiro lugar, a sujeição a critérios de política cultural pública, que frequentemente implica a adaptação dos projetos a critérios externos de desenvolvimento socioeconómico, pode não só colocar em causa a sua legitimidade artística e deturpar alguns dos seus sentidos originais, como criar confusões relativamente à identidade dos próprios agentes, cuja ação se confunde com a ação municipal, suscitando imprecisões acerca de quem age em quais territórios. Um exemplo que surge nas entrevistas é a percepção da existência de um processo de “triagem de artistas” (JC), que são “escolhidos a dedo” (H1) pela CMV para a dinamização dos projetos e iniciativas que financia e que ela própria promove. Esta triagem de artistas é vista como uma espécie de política de gosto imposta pelo Município, cujos critérios determinam quais são os agentes que mais visibilidade e afirmação ganham no ecossistema cultural da cidade, convertendo a sua dependência económica numa dependência ideológica. Conforme é assinalado por JC, os financiamentos ao tecido cultural independente implicam uma “troca”. Com este termo, o agente cultural deixa implícita a possível existência de uma relação de favorecimento ou do

estabelecimento de redes clientelares entre a CMV e aqueles artistas e agentes culturais cujos projetos e iniciativas vão ao encontro dos desígnios de desenvolvimento económico local propostos pelo Município. Deste modo, a CMV assegura a continuidade de um programa por ela definido, ao passo que os agentes apoiados garantem financiamentos que são decisivos para a sua sustentabilidade. Porém, esta “troca” tem uma clara consequência para os atores que dela tomam parte: o esbatimento das fronteiras entre a autonomia do processo de criação artística e o projeto político pode colocar em causa a própria “identidade” (JC) das iniciativas e dos programas em causa.

Tem havido uma espécie de fomento de apoios à criação, como de programas específicos criados por coletivos artísticos. (...) Mas nem todos os que são artistas (...) são chamados ou convidados para tentar saber qual a pretensão da própria Câmara, do Município, no sentido também de nós tentarmos dar uma oferta complementar, se possível. Nem todos são convidados. Segundo, há uma espécie de triagem de artistas, como de agentes culturais, para a dinamização de projetos alegadamente independentes, que são financiados de alguma maneira. (...) E além do mais, ainda há uma outra questão, que é: se eventualmente há esse apoio, há de haver uma troca. Essa troca, muitas vezes, não é vista com bons olhos, no sentido que não pode pôr em causa a própria identidade do programa que nos apoia, quanto mais da figura tutelar que nos apoia. Não sei se já ouviu falar que há aquela questão da municipalização da cultura. Isso é o que está a haver aqui. É o que está a haver aqui em Viseu também, apesar do que puderem dizer.

JC, Coletivo CAOS. Fev. 2020

Há uma centralização crescente da produção cultural em Viseu, deixando muito pouco espaço para a capacitação e profissionalização dos agentes e dos artistas. No fundo, para controlar a criação. Porque controlando os criadores, controla-se o pensamento. E, portanto, a política cultural não premeia a profissionalização, premeia uma prestação de serviços à Câmara, para um programa desenhado pela Câmara e com objetivos da Câmara, e não a criação de conteúdos. Por exemplo, mesmo o concurso público que existe para os projetos culturais independentes, tem como uma das alíneas a convergência para o programa municipal da Câmara de Viseu. Temos que fazer umas coisas nas aldeias, temos de fazer umas coisas para a promoção dos objetivos deles. Portanto, para sermos aprovados, temos que desenhar as coisas que eles querem, ou de que necessitam, para cumprir os programas por eles designados.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

A perceção do estabelecimento de redes clientelares por parte da CMV surge, por exemplo, no caso a Incubadora do CHV. Os artistas e coletivos que aqui desenvolvem o seu trabalho fazem-no mediante concurso municipal⁵³, que determina a sua ocupação por um período de dois anos, renovável por mais dois, durante o qual os residentes têm acesso a serviços de apoio administrativo, manutenção geral e suporte à promoção dos projetos, entre outros, que se tornam determinantes para a sustentabilidade dos projetos. No entanto, esse apoio torna-se motivo de

⁵³ As normas do concurso estão disponíveis em <https://www.cm-viseu.pt/doc/incubadora/NORMAS.pdf>

contenção entre os diferentes agentes do tecido cultural independente, provocando divisões entre aqueles que recebem apoios, financeiros ou logísticos, e aqueles que ficam excluídos. Esta divisão é sugestiva, para alguns dos entrevistados, de uma interferência da CMV na própria atribuição dos apoios e da existência de relações de favorecimento mútuo entre o Município e os artistas apoiados. Assim, surge entre os entrevistados a percepção de que existe uma escolha deliberada dos agentes apoiados com base no cumprimento, por parte dos mesmos, de uma série de alíneas e desígnios definidos pela Câmara Municipal e que vão ao encontro do seu projeto cultural e político. Esta percepção resulta no estabelecimento de estratégias de distanciamento e de afirmação dos diferentes artistas no campo cultural e na cidade, com base na própria natureza do trabalho artístico.

Em segundo lugar, a tendência para a municipalização da cultura influencia os modos como os agentes do tecido cultural independente olham para a sua atividade e se afirmam *no panorama cultural da cidade*. Os condicionamentos impostos pela CMV no momento da atribuição de apoios e a “troca” de favorecimentos que decorre desta dinâmica provoca questionamentos acerca da verdadeira independência e isenção de grande parte das iniciativas culturais que decorrem na cidade de Viseu. Por sua vez, estes questionamentos motivam posicionamentos de diferenciação, distanciamento e divisão entre os membros do tecido cultural independente. A centralidade da CMV na definição de orientações para a produção cultural e na atribuição de fundos acaba por promover cisões entre membros do tecido cultural da cidade, diferenciando aqueles que são abrangidos pelos mesmos e os que ficam deles excluídos. Esta questão, que se relaciona com lógicas de afirmação dos agentes culturais na cidade e no campo cultural, bifurca-se em duas direções complementares. Por um lado, alguns agentes entrevistados consideram que a moldagem dos projetos de forma a caberem nos critérios definidos pela CMV compromete a sua legitimidade artística, afirmando e justificando, por oposição, a sua própria intervenção no campo cultural como verdadeiramente independente. Neste aspeto, a exclusão dos apoios é quase percebida como positiva, uma vez que funda a percepção de independência e de liberdade de uma agência não comprometida politicamente. Por outro lado, essa mesma exclusão é lida também como constituindo uma falta de reconhecimento do valor e da importância de alguns dos projetos que emanam do tecido cultural independente. A falta de financiamentos, ou a insuficiência dos mesmos, é vista por alguns dos entrevistados como ocorrendo de forma seletiva, valorizando e reconhecendo mais uns projetos do que outros, e excluindo mais facilmente aqueles que atuam em áreas mais experimentais e cujas ações reúnem, por isso, menos consenso. Se a intervenção municipal no campo cultural se orienta para a construção de consensos que, por sua vez, justificarão a sua atuação no campo político, estes agentes interpretam a mesma como sendo demonstrativa de sectarismo. Nesta medida, poderemos argumentar que as políticas públicas urbanas, no caso as culturais, que se orientam para a construção de consensos, estão

também ligadas à produção de divergências ao privilegiarem programas mais consensuais e que se ajustam melhor aos objetivos definidos pela autarquia, em detrimento de outros. Esta espécie de compensação mútua volta a interferir com a forma como os agentes culturais definem a sua ação: se se trata apenas de uma “prestação de serviços à Câmara” (SO) ou se se caracteriza como verdadeiramente independente, “sem limitações” ou “condicionantes” (JC). A dicotomia que assim se estabelece acaba por promover divisões nos posicionamentos dos diferentes agentes do tecido cultural associativo, o que prejudica o estabelecimento de relações colaborativas entre os mesmos.

E o coletivo tem feito várias exposições, várias performances, vários cursos, dinamizado este espaço. E, infelizmente, não somos reconhecidos como agente cultural. Porque, inevitavelmente, há convites e há audiências às quais não somos chamados e para as quais não somos convidados.

Se o próprio Caos existe há 3 anos, e é formado por 3 artistas de Viseu (...) com trabalho já feito, com trabalho já visível fora de portas. (...) E quando não é tido em conta como uma mais-valia para a própria cidade, há aí qualquer coisa que não está bem.

JC, Coletivo Caos. Fev. 2020.

O que eu também acho é que o concurso, como não é muito transparente em termos de critérios, cria uma certa dúvida e uma certa competitividade entre os agentes. Em vez de ser uma plataforma de entendimento entre os agentes, promove cisão.

Disse-lhes que poderíamos equacionar algumas formas (...), ver outras fontes de financiamento, e que teriam de ser fora do concurso porque têm de ser protocoladas como sendo um projeto de interesse público. E não ir a concurso, porque se vais a concurso anual, a Câmara está a dizer-te que o projeto não é assim tão importante, (...) portanto não é um projeto estruturante, apesar de eles dizerem que é. A formalidade da dotação financeira não é consistente com o que eles dizem em termos da necessidade do projeto.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Assim, para os agentes do tecido cultural independente, a tendência para a municipalização da cultura é interpretada predominantemente como uma ameaça à autonomia da criação artística, uma vez que os critérios definidos para a atribuição de apoios deturpam os significados e os objetivos do trabalho artístico, bem como comprometem as estratégias de legitimação e afirmação dos agentes do sector.

Ainda nesta linha, a municipalização da cultura é também interpretada como um modo de exercício de poder. Para lá dos termos desiguais em que agentes apoiados e não apoiados pela CMV desenvolvem a sua atividade, e a forma como tal afeta a sua capacidade de intervenção na cidade, a ação da CMV é vista como promovendo uma eliminação de alternativas no *panorama cultural da cidade*. A promoção privilegiada de propostas mais consensuais e abrangentes, cujo programa complementa ou se funde com o programa da CMV, poderá colocar de parte ações que,

podendo alcançar uma franja de público mais reduzida, não deixam de ser essenciais para a construção de um ecossistema cultural diverso. Desta forma, a tentativa de definição de uma imagem coesa de cidade, construída também ao nível cultural e através do estabelecimento de medidas de política pública, promove indiretamente uma redução das opções, colocando em contradição, de um lado, o discurso que é disseminado pela autarquia e que pretende definir Viseu como uma cidade cultural e criativa - que, segundo JS, se faz de alternativas - e, do outro, a realidade que é produzida pelas políticas culturais para a cidade. As medidas de apoio estabelecidas pela CMV acabam efetivamente por favorecer as ações mais consensuais ou populares, orientadas para um público abrangente, às quais a autarquia garante melhores condições de sustentabilidade e visibilidade, mantendo as propostas de teor mais emergente nas margens da produção cultural e artística de Viseu. Dada a fragilidade da estrutura financeira da maioria dos agentes culturais, a seletividade imposta pela política municipal fragiliza especialmente as organizações e projetos que atuam em nichos de produção e consumo. Deste modo, as relações entre centro e margem no campo da criação e produção cultural de Viseu são reforçadas tanto pela lógica de funcionamento do próprio sector, como pelos critérios de financiamento da CMV. É importante notar que esta exclusão de alternativas não se sente apenas nas esferas da criação, produção ou mediação cultural, mas também na da receção. Ao promover projetos e ao organizar eventos de animação urbana que convocam naturalmente um determinado tipo de público, ou a interpretação municipal daquilo que constitui um público “geral”, a CMV exclui segmentos e nichos de público sensibilizados para propostas mais especializadas.

Ainda sobre esta questão, é importante referir que, se a arte tem também a função de suscitar debate e reflexividade social, é natural que partam dos próprios atores do campo alguns posicionamentos críticos, mais ou menos velados, em relação ao *status quo*. Com efeito, é da parte dos agentes culturais de Viseu que partem as mais fortes críticas em relação ao *panorama cultural da cidade* e às políticas culturais implementadas pela autarquia, que os mesmos interpretam como tentativas de municipalização da cultura. Neste âmbito, é de notar a possibilidade da existência de uma relação de tensão entre o tecido cultural independente e a CMV, decorrente da oposição aberta a algumas das orientações e intervenções da autarquia no campo cultural. Esta possibilidade aponta para a interpretação do financiamento público atribuído pela CMV como exercício de poder. Novamente, surge aqui a ideia de uma “troca”, em que se assegura um alinhamento entre CMV e estruturas financiadas, quer em termos de confluência de programas e objetivos, quer em termos de posicionamento face às políticas locais. Por aqui se justifica, por exemplo, a opção pela abstenção no momento de comentar as políticas públicas para a cultura por parte de alguns agentes financiados:

Cada vez mais o poder político tem estado dentro daquilo que é a cultura. Agora, se está bem ou não, ou se está 100% bem ou 100% mal, isso depende da opinião das pessoas. Cada um tem a sua opinião. (...) Agora, da forma como apoia, ou da forma como faz os concursos... Isso são outras questões que eu nem sequer quero entrar nisso. Quero proteger-me um bocadinho sobre isso.

AB, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Mas, ainda assim, o projeto em si foi prejudicado, também, acho eu, se calhar, com postura dos responsáveis relativamente, à abordagem crítica acerca das políticas culturais da cidade. Essa é a minha perspetiva. Que eventualmente, haja alguém que tem outra visão do que deve ser implementado, há sempre. Convém! É saudável haver! No sentido de poder tentar ouvir o positivo e o negativo, de tentar ver, conciliar a fim de não haver prejuízo para a própria cidade (...). Agora, eventualmente, há quem não lide com situações críticas, ou posições críticas, devido a uma política que querem implementar.

JC, Coletivo CAOS. Fev. 2020.

Por fim, em relação ao terceiro argumento – a sobreposição do Município no campo cultural –, o mesmo adquire diferentes declinações: entre a ideia da sobreposição da CMV à sociedade civil nas responsabilidades de dinamizar o panorama cultural da cidade e a ideia da sobreposição de objetivos políticos e económicos à autonomia artística, com prejuízo para a capacitação do tecido cultural independente e para a manifestação de programações alternativas.

Relativamente ao primeiro ponto, relembramos que a CMV atua no campo cultural enquanto agente financiador e regulador, mas também enquanto promotor, promovendo aquilo a que JS se refere como “eventos de animação urbana”, que, na sua ótica, não constituem “sequer eventos culturais” e surgem com o propósito de animar alguns aspetos do património da cidade e da região. O forte investimento da CMV numa estratégia de “eventificação” da experiência e do consumo da cidade e do seu património, conforme é unanimemente expresso em todos os conjuntos de entrevistas realizados, tem vindo a conferir um maior dinamismo à cidade de Viseu, revitalizando o comércio local e atraindo novos turistas. Os comerciantes e habitantes do CHV entrevistados, ao serem convidados a enunciar alguns eventos, acontecimentos ou agentes culturais que considerassem importantes na cidade, referiram, na sua maioria, iniciativas organizadas e promovidas pela CMV: com exceção dos JE, que são referidos por 21 dos entrevistados, a enunciação espontânea recaiu sobretudo em propostas da Câmara, como o Europeade (5), o Tons de Primavera (4), a Festa das Vindimas (7), a Feira de Natal (5), o festival Tinto no Branco (4) e o Mescla (11)⁵⁴. Percebemos que, de facto, a CMV, enquanto agente cultural, tem um papel predominante na dinamização do *panorama cultural de Viseu*. Porém,

⁵⁴ Por questões de familiarização devido à sua própria inserção no campo da produção independente, os colaboradores dos Jardins Efémeros e os agentes culturais da cidade entrevistados enunciam tendencialmente outros agentes da sociedade civil e do tecido cultural independente, como a associação Carmo 81 (7), a Zunzum (2) e o festival Outono Quente (2), o Teatro Viriato (2), a Girassol Azul (1), a Ritual de Domingo (1) e o festival “Que Jazz é Este?” (2).

existe na maioria das entrevistas realizadas uma percepção ambivalente acerca desse dinamismo, que é ao mesmo tempo caracterizado como repetitivo, cansativo ou monótono. Esta caracterização terá origem, por um lado, no excesso de propostas de animação urbana e, por outro, na repetição de formatos e temáticas. Deste modo, embora haja “poucos meses em Viseu em que não há um evento a decorrer” (VJE), estes acabam por ser idênticos entre si (AS, AB) e, por isso, repetitivos e monótonos (H3, H10). Por serem organizados pela estrutura da Viseu Marca e por assentarem nos objetivos propostos pelo Município, acabam por ter programações e formatos muito semelhantes entre si, o que concorre para as questões já acima referidas: a repetição de propostas, dispositivos e programas não só não enriquece a cidade em termos da criação de uma oferta cultural diversificada, como atrai públicos pouco diferenciados.

Paralelamente, a quantidade de eventos produzidos pela Câmara de Viseu, a variedade dos seus conteúdos e objetivos e a sua gratuitidade contribuem para a percepção da sobreposição deste órgão à própria sociedade civil no que toca à responsabilidade de dinamizar o *panorama cultural de Viseu*. Esta sobreposição condiciona, conforme atestamos pelas entrevistas realizadas, as estratégias de afirmação dos diferentes agentes, erodindo as fronteiras entre diferentes áreas de intervenção, tal como ameaça a sustentabilidade dos mesmos ao intervir no campo cultural. A capacidade de promoção, divulgação e de intervenção no espaço público da CMV não é a mesma que a das associações e coletivos culturais locais, para os quais a intervenção na cidade significa um esforço considerável, quer ao nível técnico, quer ao nível do orçamento: “a capacidade (...) dos nossos projetos crescerem, de se afirmarem vai depender não apenas das condições locais, de acolhimento local e desenvolvimento local, mas também da sua capacidade de se relacionar com o exterior, seja no país, seja no mundo. E isso quer dizer que é preciso criar canais de comunicação e de distribuição” (JS); “Porque nós sabemos que ir para a rua é um desgaste imenso. A equipa fica de rastos... Porque os recursos são sempre poucos” (PG); “os cofres da Câmara são infundáveis e o meu não” (SO); “torna-se impossível agentes culturais tentarem manter uma oferta, que implica encargos, em competição com Câmaras Municipais” (JC).

Assim, embora a CMV preveja, nos apoios que concede, a capacidade dos projetos financiados assegurarem a sua promoção e inserção no mercado cultural, garantindo uma menor dependência de apoios públicos, nem todos conseguem alcançar um nível considerável de exposição e visibilidade, sobretudo quando nos referimos a estruturas que organizam a sua ação em torno de manifestações culturais e artísticas de nicho, como o são tanto as expressões mais vanguardistas e experimentais, como as mais tradicionais. Quando colocamos estas mesmas manifestações num cenário cultural muito saturado e competitivo, elas sofrem, naturalmente, maiores dificuldades de afirmação. Além de ocupar um espaço considerável na oferta cultural da cidade, a programação da CMV reveste-se também de uma qualidade mais abrangente, não só pela natureza das propostas apresentadas, mas também pelo seu carácter gratuito. No entanto, a

gratuidade, que nem sempre é possível praticar por parte do tecido cultural independente, devido à necessidade de assegurar sustentabilidade, pode criar “ruído” (PG) na forma como é interpretada a ação artística, por interferir com os processos de valorização da mesma por parte dos públicos. Assim, e de acordo com este entendimento, a ação da CMV sobrepõe-se à do tecido associativo na medida em que concorre para a invisibilização de outras propostas devido ao lugar assoberbante que os seus eventos ocupam no calendário da cidade.

No que se refere ao segundo ponto, a ação da CMV promove ainda uma sobreposição de objetivos políticos e económicos à autonomia artística. Da mesma forma que os projetos e intervenções do tecido cultural independente estão sujeitos a condicionamentos quando financiados pela CMV, também as intervenções do Município no campo cultural se orientam para o cumprimento de determinados objetivos, que concorrem para a afirmação de Viseu como uma cidade culturalmente rica e agitada, estejam eles ligados à educação e à capacitação de públicos, à valorização e promoção do património local, à dinamização e revitalização de determinados espaços da cidade, ou ainda à obtenção de mais-valias económicas por meio da captação de turistas. Ao mesmo tempo, como já referimos, a organização e programação de eventos culturais ou de animação urbana por parte do Município pode ainda concorrer para a sua afirmação e legitimação enquanto órgão político. Deste modo, a intervenção da CMV no campo cultural é instrumental, na medida em que procura satisfazer desígnios políticos e económicos através da cultura. Esta visão não se coaduna com a dos agentes culturais do sector independente que, embora acreditem que a atividade cultural e artística desempenha um papel importante no desenvolvimento urbano e económico local, sobretudo do ponto de vista da criação de empregos e da fixação de talento, consideram que tais objetivos não devem ser impostos politicamente, nem orientar exclusivamente os projetos de intervenção cultural.

Faz-me alguma confusão os projetos estarem todos muito municipalizados. (...) Fico sempre com a sensação que os projetos estão muito orientados para uma política municipal. E acho isso um erro. (...) Artisticamente, eles não podem cumprir um desejo municipal, político. Eu acho que a vereação da cultura deve definir uma estratégia política e de financiamento em termos culturais para a cidade, mas deixar que o desenvolvimento dos projetos esteja a cargo dos criadores artísticos. Agora, que há muita coisa que melhorou, isso sim, absolutamente! E espero que continuem. Por exemplo, faz-me confusão a Quinta da Cruz, que é uma espécie de museu de arte contemporânea, que é um espaço da Câmara, porque é que não tem um diretor artístico? Quando existem tantas pessoas formadas e com experiência na área das artes plásticas... Eu sinto que não há muita autonomia. Mas é uma sensação! Se calhar, estou a dizer uma grande asneira... Mas a questão da autonomia de programação tem que existir e a vereação da cultura não é um programador artístico. E estes lugares confundem-se muitas vezes, por ignorância.

PG, Ex-Diretora Geral e de Programação do Teatro Viriato. Jul. 2019.

Volta, assim, a impor-se a questão da autonomia criativa, que os agentes culturais acreditam ser posta em causa devido à sobreposição de objetivos políticos à independência e liberdade da ação criativa. Esta sobreposição pode também ser sentida na falha na contratação de profissionais especializados na área, conforme lembra PG. A contratação de técnicos com uma formação menos especializada em detrimento de profissionais com formação específica na área cultural e artística para ocupar lugares na administração de equipamentos culturais geridos pela Câmara é vista por eles como uma forma de sobreposição da CMV à autonomia do tecido cultural independente, pois retira do campo trabalhadores especializados para criar equipas que, segundo JS, são dotadas de coordenações próprias e gozam de “uma autonomia própria, inclusive, do ponto de vista técnico”, mas que não deixam de traduzir a assunção estratégica da cultura segundo os parâmetros definidos pela CMV: como ferramenta de desenvolvimento humano, social, económico e turístico. Por sua vez, podemos igualmente referir como a incorporação de linguagens tradicionalmente vistas como pertencentes a uma cultura mais “alternativa” ou subversiva, como, por exemplo, a *street art*, celebrada no festival Tons de Primavera, retira essa linguagem do seu meio criativo original, subvertendo os seus conteúdos e significados, frequentemente ligados a ações de protesto ou insurgência, para incorporar e perseguir objetivos de promoção territorial definidos politicamente⁵⁵.

Deste modo, a ação da CMV sobrepõe-se à do tecido cultural independente tanto na perspetiva da apropriação de expressões culturais e artísticas e da sua instrumentalização ao serviço de objetivos políticos e económicos de desenvolvimento urbano, como na invisibilização de outras propostas, devido ao peso e lugar que os seus programas ocupam no calendário da cidade. Ambas as perspetivas concorrem para uma redução do espaço para as alternativas que, devido à falta de financiamentos ou aos condicionamentos que estes impõem, vêm a sua influência no panorama cultural da cidade diminuída. Ao apostar numa política de eventos que se apropria, incorpora e instrumentaliza expressões artísticas nas mais variadas áreas, a ação da CMV enquanto agente cultural é vista como não sendo verdadeiramente capacitadora do tecido cultural de Viseu, uma vez que faz confluir em si a responsabilidade maior pela da esfera cultural local. Por um lado, a ação do Município, percebida pelos agentes culturais como seletiva, na hora da atribuição dos apoios à cultura produz uma exclusão, quer do lado da produção, quer do da receção, o que dificulta a qualificação dos criadores e dos públicos e reforça desigualdades nas capacidades de afirmação. Por outro lado, a presença assoberbante da CMV no espaço público e

⁵⁵ Esta questão é explorada mais profundamente numa secção seguinte, ilustrada por um episódio relativo aos Jardins Efémeros. Quando a organização deste festival preparou uma intervenção de *street art* na fachada de um dos prédios da cidade, a CMV colocou entraves à mesma, sendo necessária a realização de uma petição pública para levar a cabo a intervenção. Contudo, no ano seguinte, a CMV criou o Tons de Primavera, que incorpora uma dimensão de *street art* e cujas intervenções refletem maioritariamente aspetos do património local relacionados com a atividade vitivinícola.

no panorama cultural da cidade retira visibilidade a outros projetos, o que compromete a sua capacitação e sustentabilidade, bem como impede o surgimento e afirmação de propostas alternativas, podendo culminar, paradoxalmente, numa perda de riqueza e dinamismo cultural na cidade.

E depois, há outro lado, que é: o poder local é forte quando os seus cidadãos são fortes. (...) E cabe às autarquias locais fornecerem as armas às associações, às coletividades culturais, para crescerem. Obviamente, se perguntarmos a um agente cultural (...) qual é a sua relação com o poder político, ele vai dizer que ele quer sempre, pelo menos, o *logo* e quer aparecer como apoiante do evento. Mas existe uma disposição de: nós damos os meios e vocês agora têm de ir com força. Quando o poder local se sobrepõe à sociedade civil a organizar coisas, em vez de pedir à sociedade civil que organize os eventos, que dinamize, é diferente. Não estamos a criar condições para que apareçam novos agentes culturais que possam fazer a diferença e que possam ir mais além. Apesar da autarquia ser um agente cultural – e, dentro da cultura, também estamos a falar do trabalho que eles fazem dentro das escolas, que é muito importante –, não se pode sobrepor à sociedade civil. Uma coisa é organizar a Feira de São Mateus, que é um evento aglutinador, que tem o seu propósito e que funciona muito bem. Mas existe uma minoria que, depois, pode transformar estas coisas todas.

Não estou a ver a autarquia a ter um laboratório de análises para tentar descobrir a cura contra o cancro. Eu vejo as artes da mesma forma (...).

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Por fim, é importante referir que a perceção acerca da municipalização da cultura e da centralização dos processos de culturalização na CMV não se cinge apenas à determinação de critérios para a atribuição de apoios ou de linhas orientadoras das criações e projetos culturais e artísticos, ou à intervenção da administração local enquanto agente cultural, mas também à estetização e recuperação física dos espaços. Como vimos, no caso de Viseu as políticas de culturalização urbana assentam numa atenção redobrada ao CHV, onde a Câmara Municipal tem vindo a criar incentivos fiscais para os moradores e para o investimento na recuperação imobiliária, alocando igualmente alguns serviços municipais para a zona. Embora necessária, a regulação e a intervenção da CMV nestas estratégias incorpora de novo uma ideia de “troca” entre os regulamentos definidos pela CMV para o sector da construção e da reabilitação imobiliária e os propósitos dos investidores e promotores privados, bem como a recolha de consenso juntos das elites económicas da cidade (Queirós, Rodrigues e Pereira, 2020).

Uma vez mais, essa ideia prolonga uma visão política da cidade centrada na promoção de numa imagem diferenciadora de Viseu como cidade culturalmente dinâmica e atrativa. Visando estimular o desenvolvimento socioeconómico e sociocultural do território urbano, essa visão não deixa no entanto de gerar também desequilíbrios e desajustes, na relação que estabelece com a vida, as necessidades, os interesses e as expectativas da comunidade local. A produção

institucional do espaço público assenta num discurso e num imaginário político que nem sempre reflete, como adiante veremos, as verdadeiras necessidades das comunidades que o reclamam como seu. Por exemplo, a própria designação de “centro histórico” pode constituir uma construção dependente de ideologias ou orientações políticas e económicas, promovendo desfasamentos entre a cidade ensaiada e a cidade vivida (Peixoto, 2003). Da mesma forma, também Baptista, Nofre e Jorge (2020) apontam para os efeitos da revitalização socioeconómica dos bairros históricos das cidades, onde a expansão do turismo transforma os mesmos em áreas “exclusivas” para turistas, consolidando e ampliando distinções sociais já existentes.

(...) Isto não é centro histórico nenhum. (...) É o Bairro da Sé, que eu prefiro dizer assim, porque isto não é centro histórico. (...) A Câmara quer, teve uma intenção de candidatar um determinado espaço a centro histórico, mas isto não tem características de centro histórico, isto tem de ser classificado como centro histórico. Porque um centro histórico tanto é aqui como a Câmara, também tem história. (...) Isto é, digamos, o núcleo mais antigo da cidade, não é? Os espanhóis chamam-lhe o “casco antiguo”, que é uma expressão muito mais gira. Isto é o Bairro da Sé, pronto. (...) Porque nem sequer foi aqui que a cidade começou. Portanto, é mais centro histórico então, lá em baixo, ao pé da Regueira e ali para a Santa Cristina. Isto é... (...) Não, não é centro histórico nenhum, mas é de facto uma zona mais antiga da cidade (...). É um bairro. E tem todas as características de um bairro.

H14, Habitante do CHV. Mar. 2020

Tal não significa que o Centro Histórico de Viseu não constitua efetivamente um lugar de elevado valor patrimonial e que não esteja no centro de processos de criação de uma memória e de uma identidade coletivas. Não obstante, ele é alvo de uma construção e instrumentalização política que permite a diferenciação e a difusão de uma imagem positiva da cidade para o exterior através da dinamização e visibilização dos seus elementos mais emblemáticos, sejam eles reais ou produzidos de acordo com uma visão mais ou menos idealizada do que deve ser o repositório da identidade urbana da cidade no seu todo e a tradução do seu “espírito do lugar”. Esta construção do “centro histórico”, que engloba a estetização não apenas do seu edificado, mas também dos estilos de vida e das experiências vividas, insere-se nas estratégias de culturalização urbana perseguidas pelo executivo municipal e traduz a centralidade da CMV na tentativa de construção de uma imagem atrativa da cidade. Essa centralidade, por sua vez, relaciona-se diretamente com a condição descentralizada da cidade que, enquadrada num território de baixa densidade, interpreta a cultura como uma das principais bases para o seu desenvolvimento e faz da mesma um programa municipal, com consequências para as dinâmicas que caracterizam o panorama cultural local e as relações entre os diversos agentes que sobre ele atuam.

2. Condição Descentralizada

A condição descentralizada em que a atividade cultural é desenvolvida em Viseu reveste-se de uma complexidade que determina não apenas as condições da sua criação, produção e receção, mas também as próprias relações entre os diferentes agentes e campos de atuação, gerando tantos constrangimentos, como oportunidades para a iniciativa cultural. Esta complexidade é refletida nas percepções dissonantes que atravessam os discursos dos entrevistados, nos quais encontramos algumas dicotomias referentes à forma como é encarada e interpretada a condição descentralizada, a centralidade do poder municipal e as dinâmicas de produção e consumo cultural.

Nos discursos de todos os conjuntos de entrevistados, a condição descentralizada da cidade e as suas implicações nos planos sociocultural e simbólico refletem-se na ambivalência das percepções acerca da cidade, do seu panorama cultural e dos hábitos e interesses culturais das populações. Em termos gerais essa ambivalência é visível no contraste entre a enunciação de valores predominantemente positivos no que diz respeito à *perceção da cidade de Viseu*, de um lado, e percepções de cariz mais negativo a respeito do *panorama cultural da cidade*, abordado na seção seguinte, do *sector cultural local* e dos *públicos da cultura*.

Categoria	Categorias Interpretativas	Entrevistados	
Perceção da Cidade de Viseu	Positivo	Viseu é uma cidade bonita e calma.	H1, H4, H5, H7, H9, H11, H12, H13, H15, C1, C2, C4, C5, C7, C8, C9, C11, C12, C14
		Viseu é uma cidade que privilegia os espaços verdes.	H2, H4, H5, C2, C8
		Viseu é uma cidade propícia à criação e manutenção de relações de proximidade e afetividade.	H4, H7, H8, H9, H10, H12, H14
		Viseu é uma cidade culturalmente dinâmica e diversa, o que contribui para a elevação do padrão de qualidade de vida.	C3, C7, C9, C10
		Sendo uma cidade do interior, Viseu não sofre dos problemas das grandes cidades.	H2, H7, H10
	Negativo	Viseu é uma cidade caótica (trânsito desorganizado, excesso de saídas noturnas, excesso de eventos de animação cultural urbana).	H1, H3, C10
		Viseu é uma cidade conservadora e elitista em termos de mentalidades.	H2, C1, C5
Viseu é uma cidade em que falta indústria, acessibilidades e serviços de manutenção de estruturas públicas.		H1, H2, H3, C10	

Tabela 12. Perceção dos comerciantes e habitantes do CHV acerca da cidade de Viseu.

No que diz respeito à *perceção da cidade de Viseu* (Tabela 12), categoria para cuja análise nos centraremos nas entrevistas a comerciantes e habitantes do CHV, a maioria dos entrevistados faz associações positivas à cidade, destacando características que concorrem para a perceção de um padrão elevado de qualidade de vida (5), do qual a cultura também faz parte (2). Embora seja descrita como uma cidade cuja dimensão poderia justificar o seu lugar como, “mediante o que poderia ser a regionalização, (...) a capital da Beira Alta”, cuja população do concelho a “aproxima de alguns concelhos mesmo limites das áreas metropolitanas tanto do Porto, Lisboa e Setúbal” (C12) e que “oferece serviços como uma grande cidade” (H2), Viseu não sofre da mesma forma dos problemas normalmente associados aos grandes centros urbanos (trânsito, poluição, criminalidade, entre outros). Pelo contrário, a cidade é descrita como sendo “pacata” (2), “tranquila” (2), “sossegada” (3), “calma” (5), “organizada”, “agradável” e “equilibrada” (1). É ainda caracterizada como “bonita” (10), “limpa” (3), “aberta” (1), “florida” e com vários espaços verdes (5). Estas características, a par da própria dimensão da cidade e das acessibilidades à mesma, favorecem o estabelecimento de redes de proximidade e sociabilidade, bem como vivências em família (1), sobretudo na zona do CHV, onde estas são mais visíveis, dada a sua escala e natureza social. É importante notar que, sobretudo no caso dos habitantes que residem há mais tempo nesta área, estes refletem nos seus discursos uma relação de afetividade com Viseu, que se traduz num sentimento de propriedade: a cidade é algo “seu” e, por isso, é objeto de um sentimento de pertença profundo, ligado às histórias de vida individuais e motivo de orgulho pessoal: “A gente, quando sai, está mortinha para ir para a nossa, porque a nossa cidade é bonita, é limpa e tem muitos jardins bonitos” (H4); “Vi a cidade evoluir. Sei lá. Acho que faz um bocadinho parte de mim” (H8).

No que diz ainda respeito às características físicas e funcionais da cidade, esta é descrita como sendo deficitária em relação à indústria (2), o que se reflete no défice de criação de postos de trabalho e de fixação de população, situação que é agravada pelos condicionamentos impostos pela dificuldade nas acessibilidades a Viseu. Esta situação poderá ser contornada, na visão dos entrevistados, pelo maior dinamismo cultural da cidade (1) e da oferta turística (2), bem como pelas práticas de saída noturna, que chamam uma população mais jovem ao centro da cidade. Da mesma forma, instituições como o Instituto Politécnico de Viseu (IPV), a Escola Profissional Mariana Seixas ou o polo da Universidade Católica são encarados como fomentadores da fixação de um segmento demográfico mais jovem na cidade, embora esta seja frequentemente passageira, devido à falta de oportunidades profissionais. Apesar de ser notado um maior dinamismo na oferta cultural e turística da cidade de Viseu e de haver uma maior diversidade na constituição da população do CHV, os seus habitantes e comerciantes caracterizam a mesma como “caótica” (2), “bafienta” (1), “elitista” (1) e “conservadora” (2) no que se refere aos modos de vida e mentalidades. Esta questão voltará a surgir nos discursos dos agentes culturais e dos

colaboradores dos JE. De todo o modo, fica claro que a *condição descentralizada* é refletida de forma ambivalente, representando para os entrevistados simultaneamente uma mais-valia do ponto de vista da qualidade de vida e um desafio em termos do desenvolvimento socioeconómico.

Tal condição traz igualmente consequências para o funcionamento e o desenvolvimento do *sector cultural local*, e ganha contornos e significados diferentes para atores distintos, nomeadamente para o poder político e para os agentes culturais independentes, cujas perspetivas serão aqui discutidas separadamente.

Do lado do poder autárquico, os maiores constrangimentos para a atividade cultural numa cidade do interior, como Viseu, relacionam-se diretamente com fatores interrelacionados, como a incompletude dos processos de descentralização, que frequentemente delegam competências sem levar em conta as especificidades socioeconómicas do território ou a capacidade do governo local para corresponder às mesmas; a insuficiência dos fundos atribuídos pelo poder central; ou as especificidades que caracterizam as redes colaborativas estabelecidas ao nível local e regional.

A distância do governo central e a fragilidade dos investimentos do sector privado, bem como a necessidade de distribuição de encargos financeiros, tem vindo a determinar a progressiva descentralização de competências no sector cultural do Estado central para o governo local, concentrando a maior parte das mesmas nas autarquias por via da Lei nº 50/2018 de 16 de agosto⁵⁶. No entanto, existe alguma falta de correspondência entre as competências transferidas para o poder local e a capacidade de os Municípios responderem eficazmente a essas responsabilidades. Os pressupostos da descentralização, na área cultural e noutras, que preveem que a proximidade entre a administração e os administrados reduza a complexidade dos processos e concorra para a rapidez da implementação de medidas, facilitando o alcance de um consenso social e político, não estão isentos de flutuações relacionadas com posicionamentos geopolíticos, que representam dificuldades e oportunidades diferentes, consoante a tipologia do local de que se trata. Como a maioria dos municípios de pequena e média dimensão, o de Viseu encontra-se numa posição intermédia, no seio de uma descentralização incompleta, em que um grande número de competências e decisões continuam a ser tuteladas por uma estrutura central, da qual se cria um distanciamento, mas se perpetua também uma dependência. É importante lembrar que uma descentralização das competências e responsabilidades na área cultural é também uma descentralização dos encargos financeiros que a gestão de estruturas e equipamentos implica (Portas, 1988). Se, por um lado, a concentração no Município de responsabilidades na área da

⁵⁶ A Lei-quadro da transferência de competências para as autarquias locais e para as entidades intermunicipais nº 50/2018 de 16 de agosto prevê, no artigo 15º, a transferência para a competência dos órgãos municipais da gestão, valorização e conservação do património local classificado; a gestão, valorização e conservação dos museus que não sejam nacionais; o controlo prévio de espetáculos, bem como a sua fiscalização, autorizando a sua realização quando tal esteja previsto; e o recrutamento, seleção e gestão dos trabalhadores afetos ao património cultural local (informação retirada e disponível para consulta em: <https://dre.pt/web/guest/home/-/dre/116068877/details/maximized>).

cultura colmata uma falha na ação do Estado central, ela é por vezes cerceada pela insuficiência dos fundos libertados pelo mesmo. Assim, a intervenção da CMV neste campo, sobretudo no papel de financiadora da atividade cultural independente, vê-se condicionada pela “previsibilidade e a estabilidade dos instrumentos” (JS).

Embora a Câmara de Viseu tenha uma papel central na atribuição de apoios que concorrem para a dinamização do ecossistema cultural local, esta não é a única estrutura que determina condicionamentos para a atividade cultural na cidade, que está dependente das redes e programas estabelecidos por órgãos como a Comunidade Intermunicipal de que Viseu faz parte, dos fundos europeus obtidos por meio da Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro (CCDR) e dos programas de financiamento da Direção-Geral das Artes. Deste modo, a vitalidade e o dinamismo do panorama cultural de Viseu depende não só das estruturas e políticas culturais locais, mas também de um sistema mais alargado e que, por vezes, ultrapassa e condiciona aqueles que são os objetivos municipais para o desenvolvimento social, cultural e económico local⁵⁷. Referindo-se a estas questões, o ex-vereador da cultura da CMV encontra adicionalmente grandes carências ao nível das infraestruturas de base cultural em Viseu. Embora a autarquia detenha responsabilidades neste campo, estando a seu cargo a dotação e manutenção de equipamentos culturais na cidade e no concelho, entende que é da responsabilidade conjunta das instâncias governativas centrais e regionais a criação de ferramentas e espaços que permitam dinamizar o tecido artístico e cultural regional, colocando-o em diálogo e promovendo a sua divulgação, criando simultaneamente condições para a sua fixação.

Nos próximos anos, é indispensável que (...) o Município, a Comunidade Intermunicipal, e Ministério da Cultura mantenham a regularidade dos seus instrumentos e a previsibilidade dos seus instrumentos. Uma descontinuidade no funcionamento desses instrumentos, seja do Viseu Cultura, no Município; seja da linha da cultura para todos ou a programação cultural em rede no âmbito da CIM; seja dos fundos comunitários que são ventilados através da CCDR; ou dos apoios da DGArtes, é fundamental não termos hiatos como aquele que tivemos (...) em 2019, na DGArtes. É absolutamente crucial que haja uma estabilidade e uma previsibilidade e uma regularidade das políticas e dos instrumentos de apoio à cultura.

(...) [A] região centro e a região de Viseu têm grandes carências de infraestruturas culturais de base regional e de base nacional aqui radicadas (...) [.] É indispensável que o Estado central assuma as suas responsabilidades, por exemplo, na requalificação e expansão do Arquivo Distrital de Viseu, que assuma a responsabilidade de criar uma grande incubadora de base regional para atividades artísticas e criativas, porque as atividades artísticas e criativas não têm fronteiras administrativas. Ou seja, o Município de Viseu pode criar uma incubadora de base local, tal como

⁵⁷ A título de exemplo, JS refere-se à necessidade de estruturas como a DGArtes, que financiam, em parte, projetos e estruturas como os Jardins Efêmeros e o Teatro Viriato, criarem razões de previsibilidade e estabilidade nos seus programas de apoio, de modo a evitar “hiatos” (JS) como aquele que se sentiu em 2019 e que levou à suspensão daquele festival.

o fez! Mas depois, há artistas em Tondela, em Nelas, em Mangualde, no Sátão, no Carregal, em Castro de Aire... que também se relacionam com Viseu e com o seu tecido artístico e criativo, não é? E portanto, uma responsabilidade do Estado é também criar as condições financeiras, económicas, institucionais, para que estas incubadoras possam existir e esses espaços, essas infraestruturas possam existir, não é? Mas, eu diria que há um papel também do Município dentro dessa dimensão. E portanto, continuar a investir para que as infraestruturas... (...) Esse deve ser um papel prosseguido pelo Município de Viseu, independentemente de existirem outras dimensões de carácter mais intermunicipal, regional ou nacional, que compete ao Estado central.

JS. Ex-Vereador da Cultura da CMV. Fev. 2020.

Assim, o panorama cultural de Viseu e a forma como este se estrutura é determinado também pelo modo como as diferentes instâncias governativas, entre o Estado central e o governo regional e local, se relacionam entre si para conseguir uma ação concertada. Porém, esta concertação nem sempre é alcançada, uma vez que se fragmenta nos diferentes interesses e objetivos dos seus promotores. O estabelecimento de redes de cooperação regional ou intermunicipal deve levar em conta não apenas a autonomia administrativa de cada autarquia, mas também a diversidade que caracteriza o território. Neste âmbito, não ganham destaque apenas as vantagens comuns ou os equilíbrios, mas também se criam divergências (por vezes políticas e partidárias) que impedem entendimentos. Paralelamente, embora estas redes surjam com o intuito de descentralizar competências e capacidades administrativas e financeiras no sector cultural, é importante salientar que elas próprias reproduzem, à sua escala, assimetrias territoriais, concentrando nas capitais de distrito ou nas cidades de maior dimensão as maiores vantagens. Torna-se visível, assim, a complexidade da posição ocupada pela CMV no processo de descentralização cultural. Apesar de deter um papel de grande protagonismo na estruturação do *panorama cultural da cidade*, continua a fazer parte dos equilíbrios estabelecidos por redes de associação e cooperação intermunicipal e regional, bem como partilha responsabilidades com o Estado central no financiamento e manutenção de algumas infraestruturas, entidades e projetos locais.

Por sua vez, do lado dos criadores e agentes culturais independentes, as principais dificuldades representadas pela condição descentralizada relacionam-se com aspetos que condicionam tanto a criação e a mediação artística e cultural, como a sua receção. Estas condições são estabelecidas, de acordo com os agentes culturais e colaboradores dos JE entrevistados, por questões como a precariedade inerente do sector ou a concentração de meios e apoios nas cidades de maior dimensão, que ditam aquele que é visto como o principal constrangimento: a excessiva dependência financeira e, frequentemente, ideológica da autarquia, cujos apoios representam muitas vezes a única forma de subsistência das estruturas e do acesso ao mercado de distribuição e consumo cultural. Neste sentido, a municipalização da cultura pode ser interpretada como um correlato da condição descentralizada.

O maior [problema] será sempre o financiamento. (...) Uma associação sem fins lucrativos tem de depender de algum lado. Portanto, teria que haver apoios. (...) Acho que continua a haver falta de divulgação e parece que é sempre tudo concentrado naquelas cidades [Lisboa ou Porto]. Não é que não consigamos fazer, mas não temos acessos a financiamentos como Lisboa tem, por exemplo.

AS, Colaboração com os JE. Jun.2019

Os maiores constrangimentos é a falta de diversidade dos artistas. (...) Quer dizer, eu como trabalho muito com Lisboa, percebo que em Lisboa eles têm lá tudo. Não têm tudo, mas têm muito. E até em termos de orçamento: não precisam de pagar estadias, não precisam de pagar refeições, etc., etc. Mas, mais do que isso, eles têm acesso muito fácil e muito próximo a uma diversidade de artistas muito grande.

PG, Ex-Diretora-Geral e de Programação do Teatro Viriato. Jul. 2019

A primeira coisa é a visibilidade fora de Viseu. Ou seja, por muito que se façam coisas aqui, é muito difícil romper essa barreira. (...) Qualquer atividade que se faça em Viseu que seja de menor dimensão não tem qualquer hipótese de ter uma grande repercussão a nível nacional. (...) As artes tendem a centralizar-se cada vez mais em Lisboa, em modo de festival.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019

Nesta ótica, uma das principais dificuldades para o sector cultural de uma cidade do interior é a excessiva concentração de apoios em entidades, instituições e projetos localizados em cidades de grande dimensão, como Lisboa ou Porto, onde, além de uma maior massa crítica, cria-se um efeito de meio que aproxima artistas e agentes culturais de canais de distribuição e divulgação. A condição descentralizada em que operam os agentes culturais de Viseu dificulta o acesso a canais de distribuição adequados, sobretudo no caso daqueles projetos ou iniciativas cuja ação se posiciona em domínios mais alternativos ou experimentais e que se destinam a públicos não massificados. Conforme ficou claro na secção anterior, o próprio programa de apoio a projetos e instituições culturais independentes da CMV cria mecanismos de seleção e exclusão que não garantem a igualdade de acesso a esses circuitos para todos os agentes culturais locais.

Ao mesmo tempo, no decorrer da transferência de competências e responsabilidades no sector cultural do Estado central para as autarquias, dentro das quais se enquadra a responsabilidade pela animação e dinamização do património e do espaço público, a CMV ganha protagonismo considerável enquanto agente cultural. Porém, a frequência com que este órgão intervém na cena cultural da cidade cria um ambiente de competitividade em relação às iniciativas do tecido cultural independente. Além de competirem entre si por meios, exposição e visibilidade, os agentes do tecido cultural independente de Viseu têm ainda de “competir” (JC) com a Câmara Municipal, cuja estrutura económica e condição de poder público lhe confere uma maior facilidade de intervenção cultural no espaço público urbano.

Os agentes culturais entrevistados assinalam um outro domínio em que a intervenção cultural da CMV condiciona a sua atuação. Como referimos, as atividades programadas e organizadas pelo Município orientam-se para uma procura de consensos, optando por uma programação mais abrangente ao nível de públicos, de forma a garantir eficácia política à CMV. Neste aspeto, é notada pelos agentes culturais independentes, cujas iniciativas tendem a ser mais especializadas em termos de práticas e públicos, a orientação das iniciativas da CMV para a criação de um gosto comum e generalizado (CC) e para o avanço de políticas culturais de carácter populista (SO). Em ambos os casos, os entrevistados referem-se à já explorada oposição entre, de um lado, aquilo que entendem ser uma criação artística e uma intervenção cultural que privilegia o “risco” (CC), a experimentação e a provocação de pensamento, características pelas quais pugna o tecido cultural independente, e, do outro, em “contraciclo” (SO), a intervenção da autarquia, que se orienta para a criação de consensos, tomando em conta uma visão frequentemente generalizada daquilo que é a vontade comum. Uma dessas dificuldades que os agentes culturais enfatizam faz-se sentir no plano dos comportamentos dos públicos. O destaque que as iniciativas da CMV ganham no panorama cultural da cidade, quer pela popularidade do programa, quer pelos segmentos de público que abrangem, bem como a sua ocorrência em simultâneo com iniciativas de associações locais independentes, impedem que estas últimas ganhem a visibilidade necessária juntos dos públicos da cidade e, conseqüentemente, condicionam a capacidade de projeção e inserção das suas produções em redes de circulação mais alargadas.

É assim: a nível de panorama cultural, tem havido mais oferta (...). Tem havido apresentações de eventos, de vários coletivos, como de instituições. Muitas vezes, ao mesmo dia e à mesma hora. E, pensando no caso de Viseu, Viseu não é uma cidade grande. Tem uma franja de público que vai sempre a estes eventos, com um público muito reduzido. Basicamente, são os mesmos 60, 80, que vão a estes eventos. Antigamente, havia a possibilidade de irmos a vários eventos à volta de Viseu, que não coincidiam. (...) Tínhamos, numa semana, os Jardins; mas na seguinte, o Tom de Festa em Tondela; passado uma semana e meia, o Festival da Água em São Pedro do Sul. Esse mesmo público ia a todos os lados. Agora, já não há (...) essa mobilidade. E porquê? Devido a contingências orçamentais familiares, poupa-se mais, porque é dentro da cidade; devido também à predisposição, para não ter que ir sair, quando já tem aqui alguma coisa a acontecer aqui. E quando o público é o mesmo, quando acontece uma série de eventos, à mesma hora, ao mesmo dia, o público fragmenta-se completamente. Considerando que o público de Viseu é um público muito fragmentado, em que nenhuma instituição consegue encher a sua casa, só com esse público, é impossível. (...) Há uma maior variedade, há; há uma maior oferta, há; que coincidem temporalmente e à mesma hora, há; se há público, há público, mas não é o suficiente para encher seja o que for. E depois, temos agora a questão da opção: com 4 ou 5 às 9h30, numa sexta-feira, vai ter que optar, não tem outra hipótese. Eu entendo perfeitamente que, em Lisboa, têm que tomar essa opção. (...) Mas o pessoal de cá, tem aquele hábito enraizado de tentar ver tudo e mais alguma coisa, porque já faz parte da sua maneira de ser, de ir a vários eventos na cidade e arredores de Viseu. Agora, curiosamente, não há esta possibilidade. E torna-se impossível agentes culturais tentarem

manter uma oferta, que implica encargos, em competição com Câmaras Municipais. [Em competição com projetos] Financiados pela Câmara.

JC, Coletivo Caos. Fev. 2020.

A simultaneidade de propostas culturais provoca uma fragmentação dos públicos (JC), limitando, por um lado, a sua diversificação, ao dificultar a criação de contextos de aproximação a propostas culturais mais especializadas, e, por outro, a heterogeneidade e sustentabilidade do tecido cultural independente, que enfrenta problemas de sobrevivência num terreno tão competitivo e dominado pela intervenção da CMV. Essas limitações afetam especialmente as estruturas localizadas fora da cidade. Como argumenta JC, existe uma tendência para a concentração dos públicos e das procuras culturais na cidade, em detrimento da orientação para as ofertas proporcionadas noutras localidades do concelho, ou mesmo da região. Dada a quantidade e a diversidade de iniciativas culturais na cidade de Viseu, e dada a popularidade e projeção de algumas delas (como a Feira de São Mateus ou os Jardins Efémeros), esta torna-se o destino preferencial dos públicos de cultura locais, dificultando o trabalho artístico desenvolvido noutras localidades, ou até em zonas rurais. A título de exemplo, lembramos a coincidência, no ano de 2017, da realização dos Jardins Efémeros e do festival Tom de Festa, organizado em Tondela pela Acert. A simultaneidade destes eventos traduziu-se num desentendimento entre as duas organizações, por a Acert entender que tal representaria uma quebra nos públicos de ambos os festivais, mas com maior prejuízo para o Tom de Festa:

A direcção da Acert publicou recentemente um comunicado em que critica a organização dos [JE] por terem agendado a edição deste ano do evento (...) “em cima das datas em que tradicionalmente acontece o Tom de Festa”. Segundo a associação cultural de Tondela, o ano passado as (...) organizações concertaram datas para que os eventos não coincidissem. “No nosso território esta sobreposição não nos parece aceitável, quando as organizações estão conscientes dos efeitos nefastos que uma situação destas significa para todos os agentes envolvidos, sobretudo para as pessoas que o habitam”, lê-se no comunicado que a associação publicou (...).

Diário de Viseu, 1 Fev. 2017. Consultado em: 1 Set. 2020. Disponível em: <https://www.diarioviseu.pt/noticia/15240>

Cumpre-nos ainda informar que em Viseu, nos meses de Julho e Agosto, ocorrem 4 realizações que englobam TODOS os fins-de-semana dos 2 meses em causa, acabando assim inevitavelmente a sobreposição com outro festival ou realização de grande importância para a cidade. São estas Festival de Jazz de Viseu, Cinema na Cidade (...), JARDINS EFÉMEROS e Feira de S. Mateus. Neste sentido, e devido à crescente atividade cultural que Viseu tem vindo a produzir, principalmente neste período (...), a inevitabilidade desta sobreposição do Tom de Festa com qualquer uma das atividades que elencamos é de 100%.

Se por um lado lamentamos esta sobreposição, por outro esta decorre por não existirem outros fins-de-semana livres na agenda cultural de Viseu (...). Assim poderemos aferir que se não fosse a sobreposição com os [JE], esta ocorreria com a sobreposição do Festival de Jazz, Cinema na Cidade, ou com a Feira de S. Mateus (...).

E a minha convicção de que o público e o distrito sairá ganhador com estas múltiplas realizações. (...) [É] a melhor evidência de que o público não se divide, mas sim multiplica-se – criação de públicos.

Excerto da resposta de SO ao comunicado da Acert, noticiado pela estação Alive.fm a 1 Fev. 2017. Consultado a 1 Set. 2020.

Disponível em: <https://alivefm.pt/organizacao-dos-jardins-efemeross-nao-agiu-bem/>

Desta forma, as relações e condições estabelecidas no panorama cultural de Viseu reproduzem, à sua escala, a tensão entre centros e margens, com a cidade de Viseu a concentrar uma parte considerável das atividades e dos públicos do concelho, reforçando a ideia de carência cultural que por vezes se associa às zonas mais rurais e isoladas. A este movimento de concentração soma-se um de sentido contrário, mas de natureza diferente: a fragmentação e dispersão dos públicos entre opções diversas de consumo e fruição cultural que a cidade proporciona. Conjuntamente, esses dois movimentos de sentidos contrários geram, como referem os entrevistados, problemas de sustentabilidade aos agentes culturais e artísticos, que, na expressão de JC, não conseguem “encher a sua casa”.

A condição descentralizada tem ainda consequências para a forma como é formada a *representação dos públicos*, motivando perceções divergentes quanto às dinâmicas de consumo cultural na cidade. Neste plano, os públicos são caracterizados ora como crescentes e diversificados, ora como conservadores e impreparados para o consumo de obras mais “fora da caixa” (C5). As diferenciações estabelecidas servem, como veremos, propósitos e estratégias de legitimação dos diferentes agentes culturais, e até como forma de afirmação de alguns habitantes e comerciantes entrevistados.

Apesar de se verificar uma admitida lacuna de informação sobre os públicos da cidade de Viseu (JS), é notado por alguns dos entrevistados uma tendência de crescimento dos públicos e da disponibilidade para a fruição da cultura, bem como da qualificação dos mesmos (PG, SO, GP, VJE, JS). JS relaciona o crescimento do público com o aumento do turismo, estabelecendo um paralelismo entre os eventos culturais e uma maior afluência de pessoas à cidade, visão que se coaduna com a valorização, por parte do Município, da cultura numa perspetiva mais instrumentalista. O ex-vereador da cultura da CMV destaca ainda o papel estruturante da autarquia na dinamização do panorama cultural da cidade, ao criar oferta e oportunidades para a aproximação dos públicos a formas diversificadas de cultura. No entanto, não deixa de relevar a importância dos fundos estatais e comunitários através dos quais são financiados alguns projetos e iniciativas do tecido cultural independente, bem como o papel do Instituto Politécnico de Viseu, instituição que atua em dois planos diferentes: por um lado, atrai e fixa, mesmo que temporariamente, um segmento de público mais jovem, mais sensibilizado e mais disponível para

o consumo e a fruição artística; por outro, ao oferecer cursos de formação nas áreas criativas, promove não apenas a qualificação dos jovens neste sector, como também o seu trabalho sobre e na cidade, fomentando o estabelecimento de parcerias e redes que criam a possibilidade da sua futura fixação em Viseu.

Por sua vez, os agentes do tecido cultural independente não são alheios à crescente mobilização e qualificação dos públicos de cultura de Viseu, assegurando que a sua intervenção no panorama cultural da cidade tem vindo a alterar a forma como aqueles se comportam em relação a expressões mais experimentais (AB, PG, SO). Estes agentes acreditam haver mais público presente em intervenções de cultura alternativa devido à maior exposição que a mesma tem ganho no contexto de Viseu, situação atribuída tanto ao seu próprio trabalho, desenvolvido ao longo dos anos, de aproximação e de qualificação dos públicos (AB, PG, SO), como ao contexto político de valorização da cultura e da sua dinamização através de fundos públicos (VJE, AB).

É curioso, porque eu acho que evoluiu imenso, imenso. Acho que o Viriato foi muito responsável. A Acert também. (...) Mas é fruto de um trabalho de muitos anos (...). Focando-me na cidade de Viseu, eu acho que tem evoluído imenso. E não há dúvida que o estar e ter acesso a uma programação regular, como a do Viriato, teve a sua importância.

Acho que, por um lado, temos um público mais qualificado. Por outro lado, temos também um público que ainda temos que captar, e a esse nível temos muito trabalho por fazer. (...) Mas é, sem dúvida, um público mais qualificado e é um bom público, um público exigente, o que é muito bom. E o que coloca grandes responsabilidades à programação.

PG, Ex-Diretora-Geral e de Programação do Teatro Viriato. Jul. 2019.

É preciso fazer a formação dos públicos, e isto são coisas de continuidade, não se fazem em dois ou três anos. Pela primeira vez, no ano passado, eu percebi que tinha pessoas das aldeias a ver exposições de arte. Portanto, só passado sete anos! As pessoas que vinham ver as exposições de arte eram, sobretudo, as pessoas da cidade e os visitantes dos Jardins Efémeros que vinham de fora, estrangeiros e nacionais, pessoas que têm essa sensibilidade. No ano passado, foi inacreditável. Foi a coisa que mais me sensibilizou: ver pessoas das aldeias a verem as exposições, a tentarem decifrar as obras e os artistas.

Era importante criar condições para as pessoas se fixarem e colaborarem umas com as outras. (...) Tenho a certeza de que Viseu se esteja a transformar numa cidade geriátrica. Os mais novos vão embora, não há criação de valor em termos de indústria e quem fica cá só fica porque não conseguiu sair. A cultura pode ter aqui um papel de dinamizadora social e de engajamento nestas realidades. De outra forma, vaticino dias complicados para o interior. Não gostaria de ver Viseu, em vez de “melhor cidade para viver”, como “melhor cidade para morrer”.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Vamos dar um exemplo: nós fazemos um festival de música aqui em Viseu – estamos a lidar, num raio de 40 km, com 100 mil ou 150 mil habitantes. Se o fizermos em Lisboa, estamos a lidar com 3 milhões. Há aqui um fator,

ainda por cima trabalhando em sectores alternativos, que é a densidade populacional, que ajuda a que haja mais público. Mas a realidade é que o público tem crescido em Viseu e em todos os sentidos.

Aliás, a perspectiva base da criação da Fora de Rebanho é (...) mostrar às pessoas que a música alternativa não é só para segmentos da sociedade, é uma coisa abrangente. (...) É exatamente quebrar essas barreiras que foram construídas ao longo dos anos.

AB, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

E como é que nós ganhamos público? Ou seja, no fundo, isto acaba por ser um círculo vicioso. Se o público exige, tem de se dar. (...) Como é que nós vamos atrair jovens, ou como é que vamos atrair pessoas, que não as da comunidade local? E isso também tem a ver com o facto de ser possível criar oportunidades de emprego jovem. Porque depois, se a cidade viver mais à base de emprego jovem, de pessoas que passaram a viver em Viseu, ela vai ter de corresponder às necessidades que essa mesma população nova tem e eu penso que isso também será importante.

VJE, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Os entrevistados fazem depender o crescimento e qualificação dos públicos de vários fatores. Por um lado, são referidas as dificuldades associadas à interioridade e que se relacionam com a falta de massa crítica (AB) que, naturalmente, se reflete na abrangência dos programas e na capacidade de mobilização de públicos, sobretudo quando se trata de expressões artísticas mais alternativas. Esta falta de massa crítica está associada à tendencial desertificação do interior (VJE) e ao envelhecimento da população residente (SO). Para VJE, a criação de postos de trabalho e a fixação de um segmento mais jovem na cidade motivaria o crescimento e a qualificação dos públicos de cultura, pois estes passariam a “exigir” da própria cidade uma oferta cultural mais diversificada, que corresponderia às suas necessidades de consumo. Ainda assim, é notada uma evolução nos comportamentos dos públicos, que se tornaram mais exigentes (PG) e mais motivados (SO) para o consumo cultural, muito devido ao trabalho que estas associações e instituições do tecido cultural independente têm vindo a desenvolver ao longo dos anos. Assim, estas estruturas encontram igualmente legitimidade e justificação para a sua intervenção a partir do trabalho de qualificação de públicos conseguido por via da criação de contextos de aproximação dos mesmos com a programação que propõem. Neste quadro, os agentes do tecido cultural independente parecem interpretar a sua ação simultaneamente como origem e resposta à procura de novas práticas culturais na cidade: por apresentarem alternativas num panorama culturalmente conservador, criam necessidades e hábitos de consumo cultural, e de consumo experiencial da cidade. Vista assim, a ação do tecido cultural independente pode traduzir-se, em conjugação com outras medidas de desenvolvimento económico local, em processos de fixação tanto de novos agentes, como de uma massa crítica, que valorizam um panorama cultural diverso.

A evolução no volume e na qualificação dos públicos notada por estes agentes não impede, porém, que continue a existir uma perceção de sentido contrário. Essa perceção

caracteriza os públicos da cidade como tendo uma mentalidade conservadora (VJE, PG, H2) e “pequenina” (C5) e como não estando ainda “preparado[s] para estes novos desafios” (CC) que surgem no campo da cultura e das artes alternativas. Aqui, é proposta uma distinção entre os públicos locais, constituídos por uma população mais envelhecida e conservadora, e aqueles que vêm de fora, mais preparados e disponíveis para um tipo de experiência cultural e artística “fora da caixa” (C5). Os primeiros tendem a criticar ou a distanciar-se de intervenções mais experimentais ou vanguardistas (AS, PG, VJE). Assim, é estabelecido um paralelismo entre o conservadorismo que caracteriza o tecido social da cidade e do concelho e a rejeição ou o distanciamento de certas expressões e intervenções culturais, sendo também atribuída a essa mentalidade mais tradicionalista a falta de hábitos regulares de consumo cultural.

Encontramos, assim, duas perceções díspares em relação aos públicos de cultura de Viseu: por um lado, são vistos como diminutos, pouco diversificados e conservadores; por outro, como crescentes, diversos e cada vez mais capacitados para a fruição cultural. Embora diametralmente opostas, estas duas representações dos públicos coexistem no discurso da maioria dos agentes culturais entrevistados, surgindo frequentemente ora como recurso justificativo da sua intervenção no campo cultural de Viseu, ora como modo de afirmação e valorização da sua prática específica. Alguns membros do tecido cultural independente de Viseu legitimam uma parte do seu trabalho com base na ideia de que o mesmo constitui um esforço de exposição e de capacitação de um público pouco sensibilizado ou preparado para práticas artísticas mais exigentes, através da criação de contextos de aproximação entre ambas as partes. Este é, conforme asseguram SO e PG, um trabalho de continuidade, cujo resultado justifica a intervenção destas estruturas no panorama cultural local. Por outro lado, a caracterização dos públicos de Viseu como conservadores e pouco diversos reforça a afirmação destas instituições e associações como introdutoras de propostas alternativas e inovadoras no panorama cultural local. A avaliação por vezes depreciativa dos públicos locais funciona assim como uma estratégia de diferenciação e distinção para aqueles membros do tecido cultural independente que atuam em campos mais especializados. Ao mesmo tempo, quando surge nos discursos dos habitantes ou comerciantes do CHV, esta caracterização depreciativa poderá igualmente ser indicativa de um esforço de distinção entre os produtores do discurso, que se vêm como tendo um melhor entendimento do trabalho desenvolvido pelo tecido cultural independente, e a maioria da população, caracterizada por um gosto associado a práticas mais tradicionais ou populares e com pouca apetência para o “risco” (CC).

As pessoas, por um lado, não se informam e, por outro, não têm esses hábitos culturais. (...) Vou dar o exemplo do Teatro Viriato. Normalmente, tenho acesso ao programa (...). E posso dizer que, sempre que vou, vejo basicamente as mesmas pessoas. Parece-me que as outras pessoas não vão porque não querem ir. Ou seja, porque não procuram

outras coisas. E aquele público que eu estou a dizer, que são sempre as mesmas pessoas, até costuma ser um público que, de alguma maneira, está ligado a esta parte do meio artístico: ou porque são encenadores, ou porque pertencem a grupos de teatro... E eu questiono-me: Viseu não é assim tão pequeno. O que é que é feito da outra parte?

AS. Colaboração com os JE. Mai. 2019.

Acho que há públicos específicos, sim. Acho que o Teatro Viriato tem o seu público e, em geral, é mais ou menos este grupo de pessoas que frequentam. Tal como o Festival da Primavera... As coisas que a Câmara faz... Antes da Câmara, os Jardins Efémeros acho que tem vários públicos, não é? Tem o público massivo e grande que vai a determinadas coisas, depois tem também um nicho muito específico para coisas muito específicas que eles decidem programar.

GP, Incubadora do CHV. Fev. 2020.

Eu costumo dizer que é uma cidade muito bafienta. Muito bafienta... É uma cidade muito conservadora em termos de mentalidade. Mesmo com todo o enriquecimento de pessoas que vêm, até, de Lisboa, do Porto, que por opção vêm viver para (...). Mas, de facto, as mentalidades não têm evoluído ao ritmo a que, se calhar, o crescimento da cidade, tem tido.

H2. Dez. 2019.

Todos os eventos culturais são importantes. Não acho é que a organização esteja a ser bem feita. Porque lá está: é mais do mesmo. Portanto, quem vem são sempre os mesmos, e a nível de públicos, em vez de termos um público variado, não. Temos sempre as mesmas pessoas a virem sempre aos mesmos eventos. E não creio que isso seja motivante para crescer a nível cultural.

H1, Dez. 2019.

A comunidade que vive aqui é muito especial... (...) Levantam-se, compram o pãozinho porque têm que ir comprar, vão à praça... Fazem assim estes percursos pequeninos. Tudo o que seja fora da caixa, (...) é um bocadinho mais complicado. Já há um grupo maior de pessoas que gosta de ir ao teatro, que gosta desse tipo de atividades e que participa, mas no geral, Viseu está um bocadinho parada, a população. (...) É pequenina.

C5. Nov. 2019

Ainda neste aspeto, a condição descentralizada não coloca apenas entraves para os artistas e agentes locais e para o seu acesso a redes de colaboração, produção e divulgação adequados. Também condiciona o movimento contrário, de descentralização das produções e da sua distribuição pelo território, muito devido a essa mesma falta de canais de distribuição e de infraestruturas adequadas à sua apresentação. Com efeito, embora o procurem combater (SO), os discursos dos agentes culturais locais não deixam de acusar algum paternalismo em relação aos públicos do interior, frequentemente caracterizados como menos capacitados e recetivos a propostas culturais mais arriscadas, traços associados ao tendencial envelhecimento da população e à pertença a formas de cultura marcadamente populares e tradicionais. No entanto, tal noção não é indicativa de uma simples recusa do público de cidades como a de Viseu de uma programação mais arriscada ou alternativa. Há que considerar igualmente a possibilidade de uma postura de inflexibilidade por parte dos próprios agentes culturais e artistas. No caso, as críticas

não se referem em particular àqueles que desenvolvem a sua atividade em Viseu, mas sim aos que trabalham em áreas centrais. Embora existam esforços que vão no sentido de descentralizar o acesso às artes através da sua circulação pelos territórios do interior, é notada a existência de alguma inflexibilidade dos próprios produtores e agentes culturais, que apresentam argumentos como a falta de condições adequadas.

É complicado, porque há dois polos na cultura (...): os públicos e os produtores culturais. Os públicos, à partida, até poderão não estar interessados nas propostas que os produtores culturais fazem. E acho que uma das dificuldades é os produtores culturais (...) reconhecerem os interesses do público. E às vezes (...) as coisas não funcionam tão bem porque os produtores culturais acham que têm a verdade absoluta. Ainda há pouco tempo estive numa mesa redonda precisamente sobre o impacto da cultura nas cidades. E havia uma associação de profissionais da dança que diziam (...) que não podiam atuar em qualquer palco, porque precisavam de (...) condições. E eu comecei a pensar: pronto, de facto, assim nós não conseguimos fazer nada, porque se vamos sempre pensar que a arte contemporânea (...) precisa de espaços muito sofisticados, então não sai dos grandes centros. Porque as pequenas povoações não têm espaços sofisticados. Viseu até tem, mas uma junta de freguesia, por exemplo, já não terá. E porque é que a cultura não pode ir a uma junta de freguesia ou não pode ir a uma vila mais pequena só porque não tem um teatro? Eu acho que esse diálogo com as condições físicas, o que o público pede, o que as localidades oferecem e os requisitos dos produtores culturais entram em choque. Isso é uma das grandes dificuldades. (...) É a falta de diálogo e de consenso (...). Porque claro que não é só as cidades, as localidades ou as comunidades que têm pouca flexibilidade. Acho que da outra parte também há muito pouca flexibilidade.

TE, Colaboração com os JE. Jul. 2019.

(...) A responsabilidade de, com este programa, tentar contribui para a descentralização da cultura contemporânea em Portugal. Porque a mim irrita-me muito, quando estou em Lisboa, ouvir: “Epá, vou à província”. Não é no sentido bucólico e paternalista da palavra, mas uma coisa que eu acho é que podemos dizer: “Não! Nós somos tudo isso, nós adoramos terra, somos de origens rurais, mas também temos capacidade criativa e criadora para fazer coordenação de programas que tenham valor e validade nacional e internacional”. Este paternalismo relativamente ao interior é uma coisa que se deve combater, na minha opinião, com trabalho. Criando, não fazendo manifestações. E cada vez menos temos espaço para isso, porque o interior está efetivamente a desertificar e nós estamos a normalizar também as propostas culturais, o que mata a própria criação artística.

(...) Eu sinto também esse dever, que é mostrar à população que os processos são tão importantes como os resultados. Os processos mostram-nos vias de criar novas coisas, mas do que o resultado. (...) Por exemplo, o facto de eu estar aqui, no centro histórico, todo o ano, e de as pessoas poderem (...) ver o que estamos a fazer e de nós podermos explicar e estabelecer relações com outras lojas aqui do centro. Tudo isso promove um relacionamento sobre o que é o processo criativo e o processo artístico, que é como outra profissão qualquer. Porque no interior, ainda acham que nós somos uma cambada de diletantes (...). E quando nós estamos próximos e estamos aqui (...), quando nos vêm a trabalhar de manhã à noite de forma regular e muito intensa, desmistificamos esse criador diletante e tonto (...). Hoje já não nos perguntam o que é que nós fazemos aqui.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Deste modo, a falta de preparação e de diversidade dos públicos não se relaciona com uma espécie de “modo de ser” dos mesmos, onde o conservadorismo, o gosto pelo popular ou a falta de curiosidade são traços inatos e estáveis. Depende, antes, de um conjunto de variáveis relacionadas não apenas com o campo cultural, mas também com aspetos políticos (necessidade de construção de consensos) e económicos (distância de circuitos de divulgação e a inadequação das infraestruturas culturais locais para a descentralização e circulação de projetos culturais nacionais e internacionais). Por sua vez, do lado da receção, o envelhecimento populacional e a dificuldade de atração e fixação de quadros profissionais mais jovens condicionam a diversificação dos públicos e contribuem para a falta de massa crítica no território. Por fim, o desinvestimento estrutural, no campo cultural e noutros, nas cidades do interior, que se traduzem nos pontos anteriores, justificam as perceções da existência de uma falta de hábitos culturais, de uma posição conservadora em relação às artes, de uma incompreensão do trabalho artístico experimental.

Ainda assim, convém deixar claro um aspeto: segundo os perfis sociográficos recolhidos no momento das entrevistas realizadas, mais de metade (23) dos entrevistados (40) têm ou tiveram experiências com associações culturais, recreativas, religiosas, desportivas, sindicais ou comerciais, quer em cargos de direção, quer como sócios⁵⁸. Fica claro, então, que a vida cultural e associativa numa cidade do interior, como é a de Viseu, não pode ser descrita propriamente como pobre, ou os seus habitantes como não tendo hábitos de cultura ou de participação cultural ativa. Pelo contrário, o associativismo cultural, e de outros tipos, apresenta-se frequentemente como uma das principais formas de participação destas populações na vida cívica e cultural da cidade (Martins, 2019). Quando se referem à falta de hábitos de cultura ou de participação dos públicos de Viseu, os agentes culturais entrevistados parecem compará-los com os hábitos e práticas de cultura que eles mesmos valorizam. É necessário, conforme refere TE, considerar o equilíbrio entre aquilo “que o público pede, o que as localidades oferecem e os requisitos dos produtores culturais”. A não observação deste equilíbrio, que poderá ser mantido por meio de práticas de mediação cultural adequadas, pode reverter num sentimento de exclusão e distanciamento de determinado segmento de público que, ao não se conseguir identificar ou decifrar determinada proposta artística ou cultural, se distancia da mesma, reforçando a ideia, junto dos agentes culturais, de que este é um público conservador.

⁵⁸ Dentro do conjunto dos 5 agentes culturais entrevistados, 4 tiveram experiências com associações culturais (entre empresas de *marketing* cultural e associações culturais e artísticas e projetos educativos); do conjunto de 5 colaboradores dos JE entrevistados, 5 tiveram experiências com associações culturais (entre projetos artísticos, culturais, investigativos e sindicais); do conjunto de 15 comerciantes do CHV entrevistados, 7 tiveram experiências com associações culturais ou recreativas (entre associações de amigos, de comerciantes, de música e teatro e projetos de voluntariado); e do conjunto de 15 habitantes do CHV, também 7 tiveram experiências com associações culturais ou recreativas (entre associações de teatro, sindicais e políticas, musicais e de voluntariado).

Agora, o público, mesmo aquele que não frequenta a casa, tem uma ideia de... Nós fizemos um questionário em 2004. Já em 2004, o IPV fez um estudo de públicos do Viriato e era muito curioso, porque havia muita, mas uma grande percentagem de pessoas que dizia: “Eu não vou àquela casa, porque que não percebo aquela programação, mas eu sei que o que eles fazem é bem.” Ou seja, era muito curioso, porque nós nunca ouvimos... e foram feitos imensos telefonemas para números fixos e muita gente respondia isso: “eu não vou, porque eu acho que não percebo, acho que aquilo não é para mim. Mas eu sei que o que eles fazem é bem, é bem feito”.

PG, Ex-Diretora-Geral e de Programação do Teatro Viriato. Jul. 2019.

Tal não significa que não haja espaço para propostas culturais e artísticas alternativas nas cidades do interior, como é visível no trabalho de exposição e mediação cultural e de capacitação de públicos que tem vindo a ser desenvolvido ao longo dos últimos anos pelas associações e instituições do tecido cultural independente de Viseu. Pelo contrário, como já explorámos anteriormente, a diversidade e a oferta de alternativas de consumo cultural e de fruição experiencial da cidade por meio das artes têm vindo a assumir uma importância política crescente, sendo valorizadas pelo Município como um eixo estratégico para o desenvolvimento local. Neste sentido, e apesar das dificuldades sentidas no que diz respeito à tendência para a municipalização da cultura, à dificuldade de acesso a canais de produção e circulação, à entendida escassez de hábitos culturais da população, a cultura tem vindo a desempenhar um papel importante de fixação de talento na cidade, contrariando a tendencial migração para cidades onde mais facilmente encontrariam parceiros e públicos para as suas práticas. Com efeito, a cultura é, de um modo geral, vista como tendo um papel a desempenhar na cidade de Viseu, sendo valorizada, como mais adiante exploraremos, na base da sua capacidade para “chamar pessoas à cidade” (C1, C2, C4, C6, C8, H6, H8, H11, H13), para dinamizar a cidade e o CHV em particular (C5, C11, C14, C15, H1, H2, H5, H9, H10, H12), da sua contribuição para o aumento do turismo (C6, C7, C9, H3, H4) e para colocar a cidade “no mapa” (C13, H15). Da mesma forma, a atividade cultural, sobretudo a que se situa no campo independente, é vista pelos agentes culturais como sendo importante no contorno dos obstáculos colocados pela condição descentralizada, como a perda de vitalidade e dinamismo do tecido social local, a decrescente capacidade de fixação populacional, ou o enfraquecimento da posição da cidade na rede urbana portuguesa. Porém, como referimos em capítulos anteriores, grande parte destes processos incorporam ruturas e continuidades, num equilíbrio entre a manutenção de uma identidade local e a criação de um sentido de cosmopolitismo e diversidade. Os testemunhos dos agentes culturais entrevistados vão precisamente ao encontro deste equilíbrio, que assegura não só uma resposta eficaz às necessidades sociais, culturais e económicas específicas do local e da comunidade, como também confere um fator de unicidade às práticas culturais aí desenvolvidas.

Eu costumo dizer que a criação artística existe em vários sectores: um mais virado para o entretenimento, que é completamente válido, e um outro ligado à descoberta de novas fronteiras, de novas visões. (...) Agora, o que eu acredito é que o distrito de Viseu ainda não está preparado para estes novos desafios. Estas novas visões é um pouco como a investigação na ciência ou no desporto, ou seja, levam-nos para outros lados. E, se não conseguirmos fixar estas pessoas que têm uma outra visão, o desenvolvimento social também é completamente diferente. (...) E, se as localidades começarem a perder essas referências e se fecharem sobre elas próprias, estamos a perder um potencial enorme.

Ou seja, se nós não mantivermos estas pessoas criativas dentro de uma cidade, e se não lhes dermos condições para elas desenvolverem a sua atividade, essa cidade pode cair no marasmo e ser mais uma cidade do interior. Agora, que falamos tanto a nível global, Viseu não tem hipótese nenhuma de competir com qualquer cidade, a não ser que tenha capital humano próprio. E isso anda tudo ligado: o mercado empresarial, o turístico, numa lógica de fixar pessoas. Acredito que, neste momento, a cultura esteja a fixar muitas pessoas cá.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019

Eu acho que Viseu pode chegar um dia a este lugar, também. Com a escala de Lisboa nunca, porque também não é o que se pretende. Viseu não quer ser Lisboa, nem faz sentido nenhum. Mas acho que há um trabalho que deve ser continuado, não só ao nível municipal, mas também governamental, que para mim passa por criar uma verdadeira política pública para as artes performativas em Portugal.

PG, Ex-Diretora-Geral e de Programação do Teatro Viriato. Jul. 2019.

Eu acho que, em termos de potencial, acho que há aqui uma riqueza muito grande de... Não é só de tradição, mas há uma riqueza muito grande aqui de identidade, não é? É um meio específico, é um meio particular, com características particulares. E acho que, para mim, o grande segredo é trabalhar a partir destas particularidades. Não temos que competir com Lisboa e Porto, não temos, porque nunca vamos ser mais do que... Temos que desenvolver uma personalidade e uma característica da cultura própria. Acho que é este o desafio.

GP, Incubadora do CHV. Fev. 2020.

Assim, se a condição descentralizada e a interioridade surgem, por um lado, nos discursos dos entrevistados e na própria comunicação institucional e estratégica da CMV, como uma característica que representa valores positivos, como a segurança, a qualidade de vida ou a manutenção de relações interpessoais, ela surge também associada a fatores menos positivos, sobretudo com relação à escassez de indústria, ao envelhecimento da população e ao conservadorismo. Esta condição ganha contornos específicos quando aplicada ao sector cultural local, no qual é igualmente encarada de forma ambivalente pelos agentes do campo. Assim, ela representa, por um lado, constrangimentos ao desenvolvimento da atividade cultural, mas, por outro, traz possibilidades para o desenvolvimento do sector, assente no potencial da exploração das características identitárias locais.

A condição descentralizada interfere não só na forma como a cultura é produzida e mediada, mas também na sua receção. A este respeito, são encontrados discursos dissonantes, nos quais os públicos ora são descritos como conservadores, diminutos e pouco diversos, ora como

qualificados, crescentes e diversificados. Estas características vão sendo mobilizadas consoante as estratégias de definição e mobilização dos agentes culturais, que usam a primeira como forma de afirmação do seu estatuto enquanto alternativa num panorama cultural conservador e a segunda como justificação da necessidade e pertinência do seu trabalho de capacitação de públicos locais. De qualquer das formas, e embora estes agentes procurem contrariar o “paternalismo” (SO) com que muitas vezes são tratados os públicos de cultura das cidades do interior, não deixam de revelar um tom condescendente para com a população local, que constitui, como referimos, um recurso retórico para a sua afirmação e distinção dentro do campo, mas que assinala igualmente um desencontro entre as práticas valorizadas por uns e por outros. Assim, o distanciamento ou a rejeição das propostas culturais por parte de alguns segmentos da comunidade local não têm necessariamente de depender da sua falta de preparação para certas linguagens ou da falta de hábitos culturais. Existe, aliás, a perceção de que a comunidade local demonstra grande tolerância (TE) para com as iniciativas mais experimentais e seletivas, sobretudo por se situarem no campo da cultura contemporânea. Deste modo, este distanciamento percebido por alguns agentes entrevistados pode advir da simples falta de correspondência entre oferta e procura e entre as expectativas daquilo que a cultura deve significar e fazer pela cidade e pela comunidade.

3. Diferentes Papéis para Diferentes Atores

De forma transversal a todos os conjuntos de entrevistados, é assinalado um aumento de dinamismo na área da cultura na cidade de Viseu, quer ao nível do trabalho do tecido associativo, quer ao do investimento e ação neste campo por parte do Município. Isso traduz-se na perceção de uma tendência de crescimento das propostas de intervenção cultural urbana ou de eventos de animação do espaço público. No entanto, ao focarmo-nos nos testemunhos dos agentes culturais locais e dos colaboradores dos JE entrevistados, é possível compreender que este dinamismo é alvo de interpretações distintas e até algo ambivalentes. Torna-se visível a descoincidência, referida por Azevedo (2014), entre os projetos de uma cidade cultural e criativa desenhada pelos decisores políticos e os dos agentes culturais independentes. As zonas de consenso e dissenso encontradas nos discursos destes grupos permitem mapear os diferentes posicionamentos dos atores envolvidos na dinamização do *panorama cultural da cidade*, bem como a forma como estes definem o seu papel e legitimam e justificam a sua intervenção neste campo.

Desde logo, sobressaem no panorama cultural de Viseu dois atores importantes, cujos papéis se desenrolam num quadro de equilíbrios entre apoio, colaboração e parceria, e

competitividade, distanciamento e aproveitamento: são eles a Câmara Municipal de Viseu e o conjunto de associações, instituições e coletivos que constituem o tecido cultural independente. Estes agentes assumem papéis e dão contribuições distintas para o dinamismo do panorama cultural local, de acordo com aquelas que entendem ser as suas responsabilidades para com o mesmo, para com o seu próprio campo socioprofissional e para com a cidade. O principal pressuposto de que parte a análise aqui apresentada é o de que os processos de culturalização devem ser interpretados não apenas como um correlato da orientação das políticas públicas locais, ou da própria tendência para a estetização da economia e dos consumos individuais, mas também à luz de um conjunto de estratégias individuais de afirmação, profissionalização e credibilização dos agentes que os promovem e que, ao conquistarem terreno no panorama cultural local, acabam também por se reposicionar no campo cultural em geral. Salvaguardando a diversidade que atravessa o tecido cultural independente e a complexidade de que se reveste o papel da CMV, cujos âmbitos de ação e lógicas justificativas determinam um conjunto variável de posicionamentos, torna-se aparente a distinção entre os dois atores referidos, onde se percebem dinâmicas de apoio e colaboração, mas também de reação, distanciamento e até de anulação mútua.

Começamos por estabelecer o perímetro de ação e as responsabilidades que estes dois atores assumem, de acordo com a forma como os próprios enunciam e interpretam os seus papéis. Como já referimos, a CMV assume um papel central e multifacetado na dinamização do panorama cultural da cidade, desenvolvendo uma ação favorável às manifestações culturais, por via da implementação de um conjunto de estratégias de culturalização, que é definido ao nível político e se reparte em três frentes complementares: a salvaguarda e valorização do património local; a promoção de uma agenda de oferta cultural que celebre esse mesmo património; e a criação de políticas de contexto que apoiem a produção independente, como a dotação do concelho de infraestruturas de base cultural ou os incentivos à atividade do tecido cultural independente. Estas responsabilidades são assumidas como uma prioridade, na medida em que a cultura e o seu consumo se tornam determinantes para a economia e para a afirmação das cidades de média dimensão e orientam-se para a prestação de um serviço entendido como público ou de interesse comum, uma vez que o seu objetivo principal é o do desenvolvimento socioeconómico local. Com base nestas ideias, a ação da CMV enquanto agente cultural orienta-se para a criação de consensos, o que é visível na organização de uma programação cultural abrangente e maioritariamente gratuita. Ao mesmo tempo, enquanto financiadora, a ação da CMV passa por uma estratégia de apoio a uma lógica que lhe é externa, apoiando projetos com orientações distintas dos seus. Por estar articulada com estratégias mais alargadas de ação política no campo do desenvolvimento urbano, social e económico, a intervenção municipal no campo da cultura procura legitimar-se a partir de vários prismas: por um lado, a partir do argumento da

responsabilidade pela sinalização e salvaguarda de um património local; por outro, a partir da estruturação de políticas de desenvolvimento económico e social, que englobam estratégias de *marketing* territorial e de promoção da imagem da cidade que têm no seu cerne, entre outros, fatores associados à cultura local.

Por seu lado, os discursos dos agentes do tecido cultural independente revelam aquela que entendem como a sua principal responsabilidade: a criação de alternativas, normalmente dirigidas a nichos de públicos especializados ou familiarizados. Assim, o tecido cultural independente procura apresentar uma programação que, embora podendo ser complementar, é perspectivada como alternativa à que é proposta pelo Município, atuando num campo ao qual este não se pode substituir: o campo da produção cultural independente. Este é descrito pelos entrevistados como um campo que “não está dependente dos votos” (CC) e que tem como missão “dar novas visões à cidade” (CC), representando um “novo estímulo”, um “novo impulso” que confere ao panorama cultural de Viseu uma qualidade “mais cosmopolita” (GP), mas que representa também, “diretamente ou indiretamente, o tecido e a identidade cultural da cidade” (GP). Para lá desta, o tecido cultural independente assume ainda responsabilidades na fixação de capital humano (não só ao nível de técnicos e criadores, mas também de outros quadros profissionais e segmentos populacionais que valorizam uma oferta cultural diversa), bem como na construção de equilíbrios entre instituições e associações, permitindo que as mesmas possam “respirar” (PG) e especializar a sua programação. No entanto, é de notar que estes equilíbrios, que serão mantidos de forma mais ou menos orgânica, tanto podem resultar em lógicas de colaboração e diálogo entre agentes, como podem promover o fechamento e isolamento do trabalho por eles desenvolvido. Da mesma forma, é de referir que, embora JS acredite que a produção independente “[d]eve representar o pulmão maior da programação e da oferta cultural de uma cidade”, ressalta que este sector “não nasce espontaneamente” (JS), dependendo, pelo contrário, do estabelecimento de “políticas de contexto” (JS), como a requalificação urbana ou os programas municipais de apoio financeiro. Assim, embora o tecido cultural independente possa diversificar as suas estratégias de ação, as suas orientações e as suas lógicas de sustentabilidade, revela-se a centralidade que os apoios autárquicos e que as políticas culturais locais exercem na estruturação e dinamização do panorama cultural local.

De todo o modo, notamos que os processos de culturalização definem e são definidos por diferentes formas de intervenção cultural na cidade. Existe uma culturalização que é estruturada ao nível político e que persegue objetivos claros, não só no âmbito estritamente cultural, mas sobretudo aliando a este estratégias de reabilitação urbana, de revitalização do tecido social e de crescimento económico. Esta forma de culturalização responde, assim, a um conjunto de necessidades e interesses entendidos como coletivos, bem como à necessidade de construção de consensos que legitimem a ação política neste campo. Paralelamente, existe um outro tipo de

culturalização, que surge da procura de espaço de representação e afirmação de práticas artísticas e culturais por parte dos atores da sociedade civil, que identificam eles próprios áreas na cidade e no campo cultural e artístico nas quais assumem responsabilidades (Tabela 13).

Entrevistado	Instituição/Associação/Projeto	Responsabilidade	Unidade de Contexto (alguns exemplos)
SO	Jardins Efémeros	<ul style="list-style-type: none"> Projeto educativo, com componente de democratização do acesso às artes; Descentralização da cultura contemporânea; Desmistificação do trabalho artístico; Revitalização do espaço público; Valorização de artistas locais; Capacitação de artistas, técnicos e públicos. 	<p>É a responsabilidade de, com este programa, tentar contribuir para a descentralização da cultura contemporânea em Portugal.</p> <p>É mostrar à população que os processos são tão importantes como os resultados.</p> <p>Se formos à Praça D. Duarte, não há um espaço para nos sentarmos a não ser nos cafés. No Largo Pintor Gata a mesma coisa. Essa necessidade de pensarmos outras vivências para o espaço público é muito importante.</p>
PG	Teatro Viriato	<ul style="list-style-type: none"> Fixação de artistas e técnicos na cidade; Transformação de discursos artísticos e sociais. 	<p>[A ação do Teatro Viriato] foi fundamental para fixar artistas na cidade e foi fundamental também para transformar discursos, não só artísticos mas também sociais. Porque toda a programação do Viriato ao longo dos anos teve sempre uma conotação muito política.</p>
GP	Incubadora do CHV	<ul style="list-style-type: none"> Fixação de talento e criação de postos de trabalho na área da cultura; Formação de novos talentos; Investimento em artistas locais; Desenvolvimento de projetos nos arredores da cidade. 	<p>O nosso objetivo é desenvolvermos um trabalho de dinamizarmos este espaço, de criar empregos na nossa área, na área da cultura e de desenvolver os projetos. Alguns são implementados aqui, outros são implementados fora de Viseu.</p>
JC	CAOS	<ul style="list-style-type: none"> Promoção e divulgação de novos valores no campo das artes plásticas e visuais; Equilíbrio com a oferta municipal. 	<p>A nossa missão é fazer a divulgação de novos valores no campo das artes, sejam eles consagrados ou não, no sentido de completar uma oferta municipal. Oferecer uma alternativa e ao mesmo tempo um complemento.</p>

Tabela 13. Exemplos de responsabilidades assumidas pelos agentes do tecido cultural associativo. Os excertos apresentados são apenas alguns exemplos.

Embora incorporem preocupações relacionadas com a cidade, com os seus modos de vivência e de organização, com a sustentabilidade e vitalidade do sector ou com a capacitação de públicos e técnicos, as responsabilidades assumidas pelos agentes do tecido cultural independente não estão vinculadas a uma política definida a nível autárquico, mas decorrem antes de um sentido de cidadania que justifica a sua intervenção no espaço urbano, bem como de uma estratégia de legitimação da sua ação no campo cultural, retoricamente apresentada como uma resposta a demandas identificadas no contexto específico de Viseu. Os entrevistados afirmam e justificam assim o papel da produção cultural independente, que apresenta alternativas de programação, proporcionando novos estímulos e possibilidades para a experiência da cidade, mas também para o trabalho que pode ser desenvolvido a nível cultural; que contribui para a fixação de talentos na cidade; que possibilita diálogos entre diferentes instituições, permitindo a compartimentação e aprofundamento das áreas de intervenção de cada uma delas; e que, por fim, contribui para a conceptualização da cidade de Viseu enquanto cidade cultural, criativa e dinâmica. Nestas formulações, a ação do tecido cultural independente concorre para o reposicionamento e para a imagem de cidade que é procurada no quadro institucional e político, sendo que este último, por sua vez, alimenta também o primeiro através da criação de linhas de financiamento público ao sector e através da criação de políticas de contexto de desenvolvimento urbano. Porém, a centralidade do Município na estruturação e dinamização do ecossistema cultural local, bem como a intervenção direta do mesmo neste campo, que elege como um dos pilares centrais para o crescimento e desenvolvimento da cidade, pode não ser inócua para a sustentabilidade do sector cultural.

Efetivamente, a relação entre estes dois atores culturais na cidade de Viseu não é apenas caracterizada por lógicas de colaboração, apoio e parceria. Ela é também atravessada por tensões, visíveis desde logo nas diferentes interpretações do *panorama cultural local*, que revelam tendências de competição, apropriação e anulação mútua entre os diferentes intervenientes.

Um dos pontos de encontro essenciais entre todo o conjunto dos entrevistados é a percepção de que o panorama cultural de Viseu se encontra a viver uma fase de maior vitalidade e dinamismo, que é visível não só na multiplicação de propostas, iniciativas e agentes de criação, produção e animação cultural, mas também no renovado interesse e investimento que a CMV tem vindo dedicar ao sector cultural, tanto a partir da promoção de uma programação própria, como do financiamento de projetos de associações independentes. No entanto, e ao mesmo tempo que é elogiada a maior vitalidade cultural da cidade, verifica-se, entre agentes culturais e colaboradores dos JE, e até entre comerciantes e habitantes, a percepção de que este é um panorama pouco diverso e apelativo, monótono, repetitivo e excessivo, o que revela posicionamentos relativos à própria condição e especificidade da ação dos diferentes agentes culturais da cidade. Com efeito, quando os agentes e colaboradores se referem à falta de diversidade e alternativas,

fazem-no construindo uma oposição entre aquilo que o Município oferece e aquilo que eles próprios, enquanto criadores e agentes culturais, vêm apresentar de novo. Este é, em parte, um discurso que procura justificar e legitimar a sua ação e afirmação no campo cultural e na cidade. Embora se reconheça o impacto do renovado investimento municipal no campo cultural, é estabelecida uma diferença entre o âmbito da ação da CMV e o do tecido cultural independente. Ao constatarem dinâmicas crescentes no tecido associativo, que qualificam como novas, desafiantes, inéditas e diferentes, definem, por oposição, aquelas que são promovidas pela CMV e outras instituições como sendo monótonas, conservadoras e pouco diversas.

Nestes discursos, o festival Jardins Efémeros ganha especial destaque, sendo sinalizado como um ponto de partida para aquilo que poderia ser feito de novo no campo cultural e artístico da cidade de Viseu, mostrando novas direções possíveis para os artistas, novas possibilidades de uso dos espaços da cidade e proporcionando momentos de alargamento e qualificação de públicos. Paralelamente, é também destacado o papel das associações culturais da cidade, de onde têm emergido, na opinião dos entrevistados, as grandes tendências de rutura e inovação que se verificam no campo cultural de Viseu.

Aí [no âmbito do tecido associativo], as dinâmicas têm sido crescentes. Ou seja, existem já mais atores do que existiam há dez anos atrás, o que é muito bom. E existem várias relações que se estão a estabelecer entre associações. Se houvesse mais apoio nessa rede, poderia ser muito mais capacitador dessa boa relação e dessa criação conjunta.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

Agora está bastante diverso e competitivo. Existe uma grande teia de associações que estão a trabalhar cada vez melhor. Apareceram grupos novos. Estão a fixar-se em Viseu pessoas das artes. Os Jardins abriram uma nova perspetiva, uma nova página para as coisas que se vão fazendo.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019

Neste momento, acho que é tudo muito igual. Temos o Teatro Viriato e pouco mais. E o Teatro Viriato tem uma programação dele. E depois temos a Feira de São Mateus. (...) A partir de 2011, que foi quando a Sandra começou a fazer os Jardins, começou a haver esta oferta de uma programação completamente diferente. (...) Era impensável, por exemplo, fazer-se um concerto dentro de uma Sé Catedral. (...) Muito menos fazer um concerto numa Sé Catedral com acesso livre.

AS, Colaboração com os JE. Jun. 2019

Eu penso que tanto os Jardins, como a Fora de Rebanho, como o Carmo 81, mais recentemente, mostraram à cidade que é possível coisas diferentes. Porque a cidade sempre foi uma cidade muito monótona, à base de discotecas e de eventos do mesmo formato, e cafés do mesmo formato... E isto ajudou muito, nos últimos sete, oito anos, a quebrar muitas mentalidades. Principalmente, para quem tinha a ideia que um evento mais alternativo não teria um público exato, que afinal tinha público.

AB, Colaboração com os JE. Jun. 2019

(...) Eu acho que Viseu é especial, a nível nacional. (...) Não é propriamente um oásis no deserto, mas acho que é um exemplo, nas várias frentes. No Teatro Viriato, a própria Câmara, o investimento e a aposta que faz na cultura,

os Jardins Efémeros, o Festival da Primavera... Há aqui uma série de coisas que já colocam Viseu no mapa em termos nacionais. E acho que, pela dimensão que a cidade tem, temos muita coisa a acontecer. E o que, de facto, é importante e interessante era (...) que toda a gente se entendesse e que trabalhássemos para o mesmo objetivo, que é servir a cidade e a região de Viseu.

GP, Incubadora do CHV. Fev. 2020

Há mais agentes, dependendo do ponto de partida para a comparação (risos). Mas sim, eu penso que têm surgido projetos muito interessantes. É verdade que muitos por responsabilidade própria dos agentes. É também verdade (...) que porque o Município tem apoiado projetos meritórios, há gente em Viseu com vontade de fazer coisas muito interessantes, e elas têm acontecido.

H2, Habitante do CHV. Dez. 2019

Tem vindo a melhorar. Há mais associações (...). Há mais dinamismo, tem havido mais dinamismo. (...) Mas só que depois é... É que é muito, é demais. (...) Quer dizer, o que se torna muito repetitivo, parece que é muito... (...) Não há criação de apetite para as pessoas. Estamos sempre na mesma, sempre na mesma.

H3, Habitante do CHV. Jan. 2020

Estabelecida a delimitação entre o carácter e as motivações destes atores principais (a CMV e o tecido cultural independente), surgem, sobretudo do lado dos agentes culturais do tecido associativo e dos colaboradores dos JE, opiniões relativas às relações de **competição**, **apropriação** e **anulação** dos projetos independentes por parte da CMV.

No que se refere às tendências para a **competição**, estas são estabelecidas em dois planos distintos: a competição entre associações, motivada pela CMV, e a competição direta entre estas e a CMV. No que diz respeito ao primeiro plano, essa competitividade é, antes de mais, determinada pela precariedade e instabilidade que atravessa o sector cultural, tendo efeitos mais notórios em estruturas mais pequenas e informais, como é o caso das associações culturais locais. Essa condição agrava-se quando transposta para a realidade dos territórios de baixa densidade, onde os apoios da autarquia se tornam determinantes para a atividade cultural. Neste quadro, a criação de redes colaborativas poderia aliviar alguns dos problemas de sustentabilidade sentidos por estas associações. Porém, o seu trabalho desenvolve-se, frequentemente, num plano de competitividade e cisão entre agentes. Essa cisão aprofunda a perceção de um isolamento e fechamento de algumas associações, que se assemelham a “guetos” (TE) e que tendem a trabalhar numa lógica de “anulação” (SO) do outro e não no sentido de uma capacitação conjunta. De acordo com os agentes culturais e colaboradores dos JE entrevistados, as condições para esta divisão são ditadas pela própria CMV, que alimenta a competitividade no seio do tecido cultural independente. Esta perceção prende-se sobretudo com a interpretação do concurso Viseu Cultura, visto como produtor de mecanismos de seleção e exclusão, consoante o cumprimento de desígnios definidos politicamente e que pode determinar a sobrevivência ou não dos projetos a concurso. Como este cumprimento compromete os valores de autonomia e liberdade que, no entender dos

entrevistados, deve reger a atividade artística, os financiamentos da CMV são vistos como premiando uma mera “prestação de serviços” (SO), que implica a moldagem da sua própria missão enquanto promotores de uma cultura supostamente independente para se encaixar num conjunto de objetivos de desenvolvimento social e económico definidos ao nível municipal. Assim, embora JS afirme não haver, da parte do Município, qualquer tentativa de interferência direta no “território artístico e de criação”, o distanciamento estabelecido entre os agentes não apoiados e aqueles que são financiados pelo Viseu Cultura é, mais do que de ordem financeira, de ordem ideológica, uma vez que, para estes agentes, a questão que se coloca é a lógica de autonomia do campo cultural, segundo a qual a legitimidade dos projetos artísticos deve ser válida por si e não na medida em que cumprem objetivos políticos e de desenvolvimento económico.

No caso particular dos Jardins Efémeros, que é um dos projetos culturais apoiados pela linha Programar do Viseu Cultura, a argumentação em torno do concurso toma uma direção um pouco diferente. Pela sua história de intervenção no espaço público, pela projeção alcançada e pela capacidade agregadora de públicos, o projeto dos JE é considerado, tanto pela direção como pelo executivo municipal, como “estruturante” (SO, JC) para a agenda cultural da cidade. De acordo com a diretora do festival, dada a dimensão e o papel que este detém localmente, seria justificável a criação de um estatuto que prevísse a atribuição de um financiamento estável, eliminando a necessidade de submeter o projeto a um concurso em que compete com candidaturas de dimensão menor. Encontramos, nesta posição, uma lógica de sobrevalorização do trabalho artístico e de intervenção social desenvolvido pelos JE em relação ao de outros atores culturais na cidade. Do outro lado, a CMV assume uma postura de isenção, evitando criar a perceção de favorecimentos ou diferenciações valorativas.

Eles tinham que se proteger politicamente, porque é um projeto muito forte. O que eles não estavam à espera era que eu fosse em frente. Eles achavam que eu estava a fazer *bluff*, que estava a pedinchar, e que eu iria acabar por fazer com os meios que tinha e que me ia desenrascar. Até que chega a um ponto em que tu andas aqui um ano, dois anos, sete anos, até que dizes chega... Eu já fui parar ao hospital por exaustão... Eu já não tenho mais a capacidade física, nem acredito que a cultura possa ser feita assim. Tem que haver respeito pelos agentes culturais e pelo seu trabalho. Têm que ser respeitados intelectualmente, artisticamente e financeiramente.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

E, mais uma vez, não queremos que o dinheiro do Viseu Cultura se perca. Porque para assumirmos este compromisso, dissemos que não a outros. E portanto, o Município espera que haja relações de previsibilidade de parte a parte.

JS, Ex-Vereador da Cultura da CMV. Fev. 2020

Nos seus discursos, os representantes dos JE marcam o seu distanciamento em relação a políticas culturais que coloquem condicionalismos à sua autonomia artística e programática. Esse

distanciamento crítico constitui também uma forma de se posicionarem perante o tecido cultural local, e o campo cultural em sentido amplo, afirmando uma diferença distintiva que é a base da sua própria legitimação. Com efeito, nos seus discursos estabelecem uma distinção entre o trabalho que desenvolvem, como artistas e promotores culturais independentes, e aquele que é desenvolvido por artistas e coletivos apoiados financeiramente pela CMV. Fazem assim dessa distinção uma forma de afirmar a sua ação cultural como legítima, por contraste com as práticas de outras estruturas, que qualificam como prestações de serviços à Câmara⁵⁹. Deste modo, a cisão que se estabelece entre agentes relaciona-se com a precariedade e escassez de apoios, que provoca um aumento da competição pelos financiamentos municipais, mas também com questões simbólicas e ideológicas acerca das premissas do trabalho artístico que, embora podendo ser político, deve na sua perspetiva ser isento, crítico e autónomo.

Se eu tivesse responsabilidades na área da política cultural, para projetos que eu considerasse estruturantes, ou mesmo para programas que fossem da responsabilidade da Câmara Municipal de Viseu, eu juntava as associações e criava pontes de relação para a realização de programas conjuntos, para agregar e multiplicar e acrescentar valor. E não dividir, porque estes programas criam uma divisão: “Se te deram a ti e não me deram a mim, tu és meu inimigo”. Isto também porque são estruturas tão precárias que, de facto, se não há esse apoio, morrem. Estamos a falar de vidas muito precárias na cultura e entende-se essa necessidade de matar o outro para poderem sobreviver.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

Isso é que seria independente. Sem limitações. Financiado, sem limitações. Mas, para haver situações destas, tinha que ser alguém com uma cultura muito bem solidificada, com contactos muito bons, no sentido de viabilizar a venda da produção. E, ao mesmo tempo, tinha que ser uma pessoa que eventualmente soubesse qual o seu papel nesta cadeia. E que não condicionasse a criação, seja por que meio for. (...) Agora, se há criação independente aqui em Viseu... Não me parece. Porque, só há projetos que são propostos para comemorar alguma coisa, ou para ilustrar algo que faça parte da história da cidade, ou há projetos que façam fazer projetar a imagética captada na cidade para fora, ou então que haja intervenções na estrutura física de maneira que crie uma imagem de cultura dinâmica. (...)

⁵⁹ Esta resistência encontra-se também quando olhamos para perceções acerca da procura de financiamentos externos. O programa Viseu Cultura pressupõe que as entidades que se candidatam aos apoios sejam capazes de prever uma sustentabilidade que não dependa apenas da CMV, mas também de outras estruturas, públicas ou privadas, que assegurem parte do financiamento e que, finalmente, todo o processo se traduza na sustentabilidade destas associações. No entanto, estes patrocínios e apoios externos também acarretam as suas condições, prevendo frequentemente a menção ou a publicidade à entidade financiadora, o que, no caso específico dos JE, por exemplo, vai contra os desígnios artísticos do projeto: “Eu tive que ir ajustando o projeto e o processo a outras fontes de financiamento sendo que um projeto destes não é atrativo para as marcas. Porque não há, em Portugal, principalmente aqui na zona centro, uma cultura de responsabilidade social perante as artes. Existe apenas uma coisa que é: “Ok, dou-te apoio, mas quantas tarjas é que eu vou pôr?” e isso é a última coisa que eu quero. Prefiro não fazer do que ter a Praça D. Duarte cheia de tarjas de empresas, porque os Jardins Efémeros não são isso.” (SO).

Não estou a ver que seja independente, porque a maior parte da criação que há cá é financiada através de linhas de apoio promovidas pela Câmara ou Município.

JC, Coletivo CAOS. Fev. 2020

Ao Município de Viseu, enquanto poder público, cabe-lhe definir desígnios, (...) macro objetivos. E criar as condições para que esses objetivos sejam operacionalmente concretizáveis. Mas, compreender que há uma linha vermelha, embora ela possa não estar escrita e ser invisível, (...) que é a linha do território artístico e de criação. Ao Município não cabe dizer ao artista, influenciar o conceito da criação ou determinar (...) as condições da sua distribuição e da sua apresentação. (...) Agora, define é políticas. Por exemplo, pode ser uma política de valorizar (...) com um peso relativo, a participação de atores culturais locais? O Município entende que sim. Deve a programação e a criação artística local estabelecer uma ponte com o património de Viseu? O Município entende que sim. (...) Mas define políticas para que o tecido cultura local seja valorizado e capacitado, para que o património cultural de Viseu seja ativado no processo cultural local (...). Mas não... Mas respeitando, apesar de tudo, a autonomia artística. É um equilíbrio difícil. A mim, honestamente, não me parece tão difícil quanto muitas vezes se poloniza.

JS, Ex-Vereador da Cultura da CMV. Fev. 2020

Porém, devemos ressaltar que, num meio urbano da dimensão de Viseu, a dissidência de alguns agentes em relação à políticas culturais que consideram condicionantes, bem como o alinhamento de outros com essas mesmas políticas, pode criar também uma perceção de que existem relações de favorecimento e exclusão. A postura de demarcação de alguns agentes entrevistados em relação às políticas municipais parece com efeito revelar não apenas um discurso de autoafirmação, mas também uma reação ao sentimento de que a sua atividade é objeto de desvalorização ou mesmo exclusão por parte do poder municipal.

Um segundo plano desta dimensão refere-se à perceção da competição entre a CMV e os agentes do tecido cultural independente. Esta perceção, como vimos, remete para a ideia de que o carácter gratuito e a frequência das iniciativas do Município no domínio da programação e animação cultural constituem obstáculos à sustentabilidade e à afirmação dos agentes culturais independentes.

No que se refere à gratuidade, embora se possa argumentar que tal opção faz parte de uma estratégia de acessibilidade e democratização das artes e da cultura, ela é percebida pelos agentes culturais independentes como contraproducente para a sua própria sustentabilidade, já que promove uma concorrência desigual. Não podendo igualar a gratuidade, por terem despesas a assegurar pelos seus próprios meios, torna-se particularmente difícil competir com os eventos gratuitos pela atração dos públicos locais, mais ainda quando as suas propostas artísticas são menos vocacionadas para públicos massificados do que as propostas do Município. É nesta perspetiva que os agentes culturais independentes se referem criticamente à concorrência feita

pelo Município, assinalando que lhes é difícil “manter uma oferta, que implica encargos, em competição com Câmaras Municipais... [com projetos] financiados pela Câmara” (CC).

A questão da gratuidade ganha ainda outros contornos, relativos ao estatuto do trabalho artístico e cultural. Para os agentes culturais entrevistados, o pagamento de uma entrada implica “um reconhecimento e uma consciência” (PG) do valor daquilo que se está a pagar. Ou seja, estimula a valorização do trabalho no sector, mostrando que “o respeito e a dignidade do trabalho que se faz tem que existir e tem que haver uma compensação de acordo com o trabalho que fazes” (SO). Pelo contrário, de acordo com esse entendimento expresso pelos entrevistados, “os eventos gratuitos criam muito ruído, mesmo na forma como a pessoa olha para a criação artística” (PG).

Por sua vez, no que se refere à frequência dos eventos organizados pela CMV, esta é percebida pelos entrevistados como excessiva⁶⁰ e, por esse motivo, prejudicial para as formas de afirmação e sustentabilidade dos coletivos independentes. Nas palavras de JS, “uma cidade é (...) tanto mais robusta culturalmente, quanto mais alternativas ela dispõe e apresenta”. Viseu é, segundo os entrevistados, uma cidade em que “tem havido mais oferta” (JC), em que há “muita coisa a acontecer” (GP), onde se encontra “uma dinâmica cultural que foi desenvolvida nos últimos tempos” (PG). A mesma percepção é captada junto dos habitantes entrevistados, que dizem haver “bastante dinamismo” (H10), com “um crescimento muito interessante” (H2). No entanto, essa vitalidade é também percebida como fonte de saturação em termos de oferta cultural, o que representa, mais uma vez, dificuldades para o trabalho desenvolvido ao nível associativo, entre os quais os problemas da dispersão dos públicos e da replicação de propostas.

Reencontramos aqui, portanto, a percepção de uma tendência para a “fragmentação” (JC) dos públicos, que já havíamos identificado atrás e que é encarada como problemática pelos agentes culturais. Ao mesmo tempo que reconhecem e valorizam a dinâmica de crescimento da oferta e da procura cultural na cidade, sentem-na como um fator que reduz o seu próprio espaço e capacidade de intervenção no panorama cultural local. Aqueles que sentem mais fortemente esta ameaça são as organizações, associações e coletivos que se dedicam a expressões artísticas que apelam a um público mais restrito, assim como as que têm uma estrutura financeira mais frágil. De acordo com o ex-vereador da cultura da CMV, a sustentabilidade destas estruturas deve também depender da sua capacidade “de se relacionar com o exterior”, ou seja, de se inserirem em redes de colaboração, de criação e de programação mais abrangentes, de acederem a canais de distribuição e de trabalharem a capacidade de “exportar talento”. No entanto, para estas estruturas, cujas lógicas de trabalho e funcionamento são pautadas por uma grande instabilidade,

⁶⁰ A prevalência da programação cultural municipal é visível nas respostas da comunidade local sobre o conhecimento de iniciativas culturais na cidade. Quando foi pedida uma enunciação dos eventos ou iniciativas dos quais tinham conhecimento, no caso dos comerciantes do CHV, 9 em 12 eram promovidos pela CMV. No caso dos habitantes, foram 7 em 9.

questões como o investimento em divulgação, colaboração e inserção em redes de distribuição não se revelam fáceis de resolver. Os entrevistados referem como é complexo lidar com estas questões num cenário de interioridade e extremamente saturado e competitivo culturalmente, pelas razões já referidas.

Uma outra consequência da referida saturação da oferta cultural na cidade é a replicação de propostas, traduzida na percepção do *panorama cultural da cidade* como monótono: um panorama em que, nas palavras dos entrevistados, é “tudo muito igual” (AS), com “eventos do mesmo formato” (AB), onde se apresenta um conjunto de propostas “muito repetitivo” (H3), cuja variedade é “discutível” (H10). Estas percepções referem-se sobretudo aos eventos de animação urbana promovidos pela CMV, cujos formatos, temáticas e programas são entendidos como repetitivos. A título de exemplo, alguns entrevistados notam que estes giram demasiado em torno da tradição vitivinícola da região. Embora a CMV cumpra um dos desígnios assinalados por JS (valorização do património local), da parte dos habitantes, comerciantes e agentes culturais entrevistados, o forte investimento neste aspeto da identidade da cidade e da região torna-se cansativo: “Estão a dar demasiada importância [ao] vinho” (H3). Paralelamente, é notada a percepção de que existe uma falta de variedade dos artistas contratados para atuar em eventos de animação urbana, o que impedirá, eventualmente, a atração de públicos diversificados: “Acho que são repetitivos e até fica mal à pessoa, e até mesmo ao artista, estar sempre a atuar e a cantar para o mesmo público” (C12).

Assim, a percepção de uma maior vitalidade e dinamismo no panorama cultural da cidade é neste quadro relativizada pela constatação de que o mesmo é pouco diverso na programação e no formato dos eventos, bem como no conjunto dos públicos. Perante este cenário, tanto agentes culturais independentes como habitantes e comerciantes do CHV convergem na constatação, já acima referida, de que acontecimentos como os Jardins Efémeros propõem uma alternativa a esse tipo de programação mais uniformizada. Afirmam, confrontando os dois tipos de programas, que “não tem nada a ver uma coisa com a outra” (C12), que com intervenções como os JE “começou a haver esta oferta de uma programação completamente diferente” (AS), que “abriram uma nova perspetiva” (CC) e trouxeram “liberdade” para a manifestação de alternativas, evitando a prevalência de “pensamentos únicos” (H14).

Porém, a percebida replicação de propostas é entendida de modo diferente por alguns agentes culturais, que apontam para a existência de uma **apropriação** dos projetos apresentados pelo tecido cultural independente por parte da CMV. Esta é uma questão levantada sobretudo pelo conjunto de colaboradores dos Jardins Efémeros, em discursos que estabelecem diálogo direto com a Câmara Municipal de Viseu. Embora com menor ênfase, a questão emerge também no discurso de outros agentes culturais na cidade, como o Teatro Viriato, cuja antiga diretora assinala a importância de haver uma concertação entre propostas e “não haver uma programação que replique a programação do Viriato”.

Embora os testemunhos dos entrevistados associem esses processos de apropriação a diversas iniciativas culturais das estruturas independentes, é sobretudo o caso dos Jardins Efémeros que ganha destaque neste plano. De acordo com as narrativas dos agentes culturais entrevistados, a apropriação materializa-se sobretudo na mobilização e adaptação dos símbolos e formatos do festival para utilizar em eventos de animação urbana promovidos pela CMV. O exemplo mais visível desta apropriação diz respeito ao elemento mais aglutinador do festival: a instalação de um jardim na Praça D. Duarte. Constituída por elementos estéticos associados à ideia de jardim, essa instalação configurava o principal momento de reunião de públicos, perdurando na memória coletiva, como constatamos nos relatos colhidos junto dos comerciantes e habitantes do CHV. É um dos aspetos do festival que revela maior poder de influenciar as perceções e as relações afetivas e simbólicas com o espaço público do centro histórico. É também este o aspeto que os entrevistados mais salientam quando falam da apropriação e do aproveitamento político dos JE por parte da CMV. Veem nesse aproveitamento um reconhecimento, por parte da CMV, da capacidade mobilizadora e aglutinadora dos JE, que replica nos seus próprios eventos através do uso de plantas, flores e outros elementos estéticos relacionados com a ideia de jardim, tomada do festival.

Esta apropriação evoca não só um imaginário específico, marcado pela intensificação estética e pelo aumento da amabilidade urbana, como confere também legitimidade e eficácia política à ação da CMV, que responde, assim, a uma das principais críticas feitas pela comunidade aos JE: a alteração do conceito de jardim, cujo formato tem vindo a evoluir no sentido de integrar crescentemente preocupações artísticas. Esta evolução tem vindo a motivar alguma desilusão por parte da população, que reclama o regresso “do verde em si aos Jardins Efémeros (...) como faziam antes” (C8). Poder-se-á dizer que a apropriação pela CMV deste aspeto particular do festival responde a um desejo consensual da população local, granjeando a aprovação da mesma, como também faz uso de uma fórmula que já provou ter sucesso na atração e mobilização de públicos⁶¹. Exemplar a este respeito foi a instalação, em 2018, de plantas e focos de luz na Praça D. Duarte por parte da CMV, imediatamente após a desmontagem da instalação central dos JE. Essa ação, que pode ser interpretada como uma resposta a uma vontade da comunidade de voltar a ter um jardim no coração do CHV, é vista por grande parte dos entrevistados como uma apropriação daquela que é uma marca dos Jardins Efémeros. A mesma culmina no projeto de ajardinamento de algumas zonas do centro histórico, decisão que o ex-vereador da cultura da CMV diz ser referente a “uma identidade que se foi perdendo nas últimas décadas, mas que sempre esteve lá” e que se refere à memória de um CHV arborizado.

⁶¹ Embora os entrevistados sugiram que tal ação configura um ato de apropriação, a utilização de plantas e flores nestes eventos pode ser, por outra perspetiva, associada à própria natureza do evento (por exemplo, no caso do festival Tons da Primavera) ou até à identificação, estipulada a um nível municipal, de Viseu como “cidade-jardim”, onde abundam e são privilegiados os espaços verdes.

Cumulativamente, a percepção de uma apropriação de elementos dos Jardins Efémeros por parte da Câmara Municipal de Viseu não se limita aos seus símbolos, mas alarga-se também a alguns aspetos da programação. Nesta perspetiva, alguns entrevistados dão conta da replicação de projetos e formatos que já foram desenvolvidos em certo momento pelos JE. É descrito um exemplo no excerto seguinte⁶²:

(...) Eles são uma Câmara, acho que deveriam ter eles um programa próprio e não estarem a pegar em coisas que já foram feitas. Por exemplo, lembro-me em 2014, (...) houve uma artista viseense que foi convidada a fazer uma espécie de grafiti, numa parede da cidade (...). E lembro-me perfeitamente da luta que a Sandra e a Liliana tiveram para falar com a Câmara, para pedir autorizações, tiveram que recolher assinaturas para a pintura ser aprovada... Depois de muita luta, lá conseguiram. No ano seguinte, a Câmara propôs um festival de *street art*. (...) Desde então, tem havido um festival de *street art*, em que usam fachadas de edifícios e convidam uma data de artistas, alguns de fora, quando nós até temos em Viseu miúdos que fazem estas coisas muito bem. E dificilmente convidam um artista daqui. (...) Por exemplo, este ano pegaram num edifício exatamente ao lado do edifício onde a Liliana fez o coração, e pintaram essa fachada mesmo ao lado. (...) Quando a Sandra criou o festival, foi a pensar em espaços devolutos e em usarmos esses espaços para exposições, peças de teatro, por aí fora. Eles começaram a fazer um festival de *street art* para usar, supostamente, edifícios devolutos. Mais uma vez, foram buscar a ideia dos edifícios que estavam, supostamente, devolutos para criar aquele projeto. Este ano, não sei porquê, pegaram num edifício recente, que tem dois anos, e pintaram a fachada do prédio, mesmo ao lado de uma outra obra que não tem nada a ver com o programa deles. Eles podiam fazer milhentas coisas diferentes, mas pegam em ideias que já foram feitas e (...) vistas, e mudam os títulos. Acho que isso também não é bom para a cidade, na minha perspetiva. Ao nível cultural, este tipo de coisa não desenvolve nada, porque os eventos deles são sempre a mesma coisa.

AS, Colaboração com os JE. Jun. 2019

Este tipo de apropriação pode ainda estender-se ao próprio formato dos eventos propostos pela CMV. Um exemplo que emerge da percepção dos entrevistados é o do Mescla. Embora JS assegure que não se pretendeu com esta ação um “efeito de substituição” dos Jardins Efémeros, mas sim preencher um calendário que ficou vazio, numa altura em que se verificava forte afluência de turistas à cidade, o formato do Mescla era em muito semelhante ao dos JE, com ações de animação teatral e musical a ocuparem os mesmos locais que aquele festival normalmente ocupava. Mais recentemente, devido à pandemia de Covid-19, houve uma paragem na atividade cultural da cidade, sendo proibidos por lei os

⁶² O excerto descreve uma situação em que é percebida a apropriação de um programa que havia já sido proposto e desenvolvido no âmbito dos JE e que se refere à realização de uma obra de *street art*, denominada *Situs Inversus – Coração Apertado*, pela artista Liliana Rodrigues, que ainda hoje se pode ver na parede de um prédio no centro da cidade. A entrevistada recorda as dificuldades sentidas pela equipa dos JE e pela artista na obtenção da permissão para a realização da pintura, que contou com a recolha de assinaturas junto da população. Logo no ano seguinte, começou a realizar-se o festival Tons da Primavera, que se dedica, precisamente, à *street art* e que tem promovido, até à data, inúmeras ações neste campo e em várias zonas da cidade. Assim, tendo colocado dificuldades à realização de uma obra de *street art* por parte de uma entidade independente, a CMV passa a patrocinar um tipo de intervenção artística urbana à qual inicialmente se opunha, integrando uma lógica que pode ser vista como subversiva para “decorar” a cidade com obras dedicadas sobretudo ao seu património cultural.

eventos e intervenções em espaço público que congregassem mais de 100 pessoas. No entanto, a CMV, que chegou a cancelar a centenária Feira de São Mateus, preparou uma intervenção de animação cultural urbana no CHV e no parque da feira, o Cubo Mágico. Também este projeto se apropriou de algumas das premissas dos JE, ocupando casas devolutas da Rua Direita, para nelas inserir intervenções artísticas e culturais que promovessem o património de Viseu. Embora este seja um contexto indiscutivelmente atípico, poder-se-á argumentar que, perante um cenário de recuo e enfraquecimento da iniciativa cultural dos agentes independentes, a CMV aproveitou o espaço vazio e preencheu-o com a sua própria programação, sobrepondo-se àqueles na dinamização cultural da cidade e recorrendo a formatos e premissas que haviam sido avançados pelos JE.



Figura 8. Exemplos de dinâmicas de apropriação dos formatos e programação dos JE. – 1. Instalação de plantas e focos de luz na Praça D. Duarte por parte da CMV, após a desmontagem dos JE (2018). 2. Entrada no Mercado 2 de Maio, onde decorre o festival Tons de Primavera, organizado pela CMV, e onde se observa o recurso a plantas (2019). 3. Instalação do festival Mescla, nos Claustros da Sé, lugar que serve de palco a concertos dos JE (2019). 4. Instalação do festival Mescla na varanda do funicular, lugar onde os JE já organizaram instalações e concertos, onde se pode observar o recurso a plantas e à inserção de mobiliário urbano (2019). 5 e 6. Intervenções artísticas e lojas pop-up em espaços devolutos na Rua Direita, no contexto do festival Cubo Mágico podem ser interpretadas como formas de apropriação dos formatos dos JE (2020) (Fots. R. Henriques).

(...) A Câmara vai fazer outro projeto [o Mescla], aqui na Praça – e de certeza que com flores! A mesma coisa não, porque a mesma coisa eles não fazem, mas uma imitação da espuma da realização.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

(...) Há uma forma de fazer as coisas bonitinha. É muito fácil: vamos ali buscar umas plantas, pomos ali umas plantas todas juntas e pomos luz em cima e já está. Não: depende de como se põe a luz em cima; depende de como se organizam as plantas. As pessoas comuns vão adorar esta ideia, mas que é triste, pessoalmente. (...) Aliás, é muito triste a Sandra começar com os Jardins Efémeros e colocar plantas na cidade e depois haver plantas sempre que há um evento na cidade. Acho que é triste porque devia haver algum respeito. E depois, há outro lado, que é: o poder local é forte quando os seus cidadãos são fortes. (...) Cabe às autarquias locais fornecerem as armas às associações, às coletividades culturais, para crescerem. Obviamente, se perguntarmos a um agente cultural em França qual é a sua relação com o poder político, ele vai dizer que ele quer sempre, pelos menos, o *logo* e que aparecer como apoiante do evento. Mas existe uma disposição de: nós damos os meios e vocês agora têm de ir com força.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019

A absorção por parte do Município de programas e formatos propostos pelos agentes culturais independentes tem consequências para a forma como os trabalhadores deste sector interpretam o seu trabalho. Desde logo, coloca-se uma questão autoral, indissociável da natureza do trabalho. No caso particular dos Jardins Efémeros existe, por exemplo, uma forte identificação do projeto com a sua autora junto da comunidade local. Nos discursos dos elementos da comunidade entrevistados, emerge com nitidez a perceção de que o festival “era da Sandra” (H9), era um “projeto da Sandra” (H14), a quem se reconhece o “trabalho” (C3) e o “mérito” (C14) e a quem se atribui o desenho da programação, que reflete o “género da Sandrinha” (C6). Assim, é reconhecida a existência de uma relação umbilical entre o projeto e a sua criadora, e é nesse reconhecimento que se identificam as características de autenticidade e de “valor intrínseco” (H14) que são normalmente associadas ao trabalho cultural e artístico, traduzindo um processo de legitimação social da criatividade (Seixas e Costa, 2011). Neste mesmo contexto, alguns entrevistados referem-se a tentativas de apropriação ou de substituição da presença e do trabalho desenvolvido pelos JE, que caracterizam como “imitações” (H14). Esta perceção torna-se mais vincada quando as narrativas estabelecem o confronto com o festival Mescla. Embora encontremos, em alguns passos das entrevistas, algumas imprecisões relativas à natureza deste novo festival e à entidade que o promove, e que se justificam pela rapidez com que o mesmo foi montado, os entrevistados referem-se a ele sob fórmulas que acentuam justamente a comparação com os JE: “este que fizeram para substituir [os JE]” (C4); “uma coisa que a Câmara fez em substituição” (H7); “qualquer coisa” (C3); “assim um evento com um nome muito estranho, que eu nem percebo nada daquilo” (C2); “a mesma coisa [que os JE] com outro nome” (C10); “no

ano passado, foi a Câmara que fez. Mas aqui a Sandra fazia melhor” (H9); “uma coisa horrível que aconteceu no ano passado” (H14).

Por sua vez, para os agentes culturais independentes, a apropriação política dos JE é considerada um “desrespeito” (CC) pela especificidade e autoria das suas criações. Esta questão é especialmente enfatizada pela diretora dos JE que, embora refira que a apropriação constitui o “maior elogio que podem fazer a um trabalho”, afirma que a mesma não pode ser feita “a qualquer preço”, devendo ser reconhecida a sua devida “autoria”. A partir desta questão, é reiterada pelos agentes a legitimidade da sua intervenção no campo cultural, que formulam como necessariamente diferente das propostas desenvolvidas e programadas ao nível municipal.

E também há quem faça confusão entre evento e produções culturais que criem substrato, que façam crescer, no sentido de se afirmar, de uma forma consistente, coerente, ao longo do tempo. Uma coisa é um evento: um aqui, outro aqui, outro acolá; outra é uma produção cultural. Não se pode fazer essas confusões. Uma coisa é uma produção com estrutura, pensamento, e com ações que fundamentem essa mesma produção; outra coisa, é o agendamento de uma coisa aqui, outra coisa acolá, outra coisa, acolá.

JC, Coletivo Caos. Fev. 2020

Assim, é estabelecida uma demarcação clara entre a intervenção promovida pelo tecido cultural independente, cujos membros consideram ser constituída por ações estruturadas, consistentes, coerentes, pensadas, e aquela que é promovida pelo Município e que é por eles avaliada como sendo orientada por uma estratégia de animação urbana, “bonitinha”, que agrada às “pessoas comuns” (CC) e que é menos sustentada ao longo do tempo. Neste modo de colocar em contraste duas lógicas distintas de ação cultural, os agentes culturais independentes enunciam a maior legitimidade artística e cultural da sua atuação, à qual atribuem maiores virtudes artísticas, mas também maior contributo para a qualificação do território e a coesão da comunidade, por contraposição à atuação da CMV, que desqualificam como uma atuação predominantemente motivada por objetivos de projeção externa de uma imagem da cidade e de crescimento económico, ou seja, que faz uso da cultura para promover a sua agenda política.

Por fim, as tensões geradas pelas procuras de protagonismo no espaço público e pelas lógicas de afirmação e legitimação dos diferentes atores traduzem-se na perceção de que existem dinâmicas de **anulação** dos projetos e da iniciativa da sociedade civil. Este sentimento de anulação, que emerge nos discursos de alguns entrevistados, sinaliza a avaliação mais crítica e pessimista da atuação cultural do Município e da sua relação com os agentes culturais da cidade. O argumento principal é que a frequência e gratuidade das iniciativas da CMV comprometem a capacidade de afirmação, autonomização e profissionalização dos agentes culturais.

A perceção dessa tendência de anulação suporta-se em exemplos concretos de situações de confronto e tensão entre os agentes culturais independentes e a CMV em torno da intervenção cultural. Um desses exemplos é o que se verificou em 2018, e que colocou em confronto a CMV e os JE. Nesse

ano, no contexto do festival e em colaboração com várias escolas da cidade, foi instalada no Mercado 2 de Maio uma horta comunitária, cuja configuração servia ainda de plataforma para a sociabilidade e convivência⁶³. A instalação deveria manter-se no centro do Mercado durante algum tempo, de modo a proporcionar às crianças uma aprendizagem completa acerca dos produtos agrícolas, culminando com a distribuição dos canteiros pelas escolas do concelho, a fim de garantir a continuidade do projeto. Porém, a CMV retirou a estrutura do Mercado, sem informar os promotores ou os participantes do projeto, o que provocou desagrado, não só da parte da equipa dos JE e das crianças, mas também da própria comunidade local.



Figura 9. Instalação da horta biológica no Mercado 2 de Maio. (Fots. R. Henriques, 2018).

A horta pedagógica criada pelos alunos das escolas de Viseu no Mercado 2 de Maio foi “substituída” pela autarquia sem qualquer justificação. O projeto surgiu no âmbito dos Jardins Efémeros e estaria naquele espaço até setembro. Uma atitude da Câmara Municipal que não agradou a quem assistiu à retirada. As hortaliças e os vegetais plantados em paletes foram substituídos por flores sem que os promotores da iniciativa tivessem sido avisados.

O projeto, que foi criado em parceria com o festival de artes que se realizou em Viseu no início do mês de julho, envolveu 36 escolas do ensino básico e pré-escolar. A ideia era a horta, que acabou por se transformar numa espécie de sala de estar, manter-se até 15 de setembro no piso inferior do Mercado 2 de Maio. A 15 de agosto estava combinada ser feita a colheita dos produtos agrícolas e confeccionada uma sopa comunitária.

“Este foi um trabalho feito pelas crianças, como foi possível fazerem isto”, questionam-se muitos dos cidadãos que viram as plantas serem retiradas. (...) Maria da Conceição, com estabelecimento no Mercado 2 de Maio, disse ter assistido com ‘muita tristeza’ ao desmantelamento da horta. (...)

Não foi possível obter esclarecimentos junto da Câmara Municipal. Já a organização dos Jardins Efémeros disse ter ficado “triste” com a situação.

⁶³ Esta intervenção, intitulada “Libertas”, foi construída como tendo duas valências: por um lado, tratava-se de uma peça de arquitetura efémera, criada por Luís Seixas e Nuno Vasconcelos, cuja forma concêntrica convidava à apropriação livre e flexível e promovia a partilha de intenções. Por outro, tomava a forma de uma horta comunitária, onde eram ensinados às crianças os processos de cultivo das plantas e de partilha de conhecimentos.

Jornal do Centro, “Câmara retira do Mercado 2 de Maio horta biológica plantada por crianças”, 19 de Julho de 2019.
Disponível em: <https://www.jornaldocentro.pt/online/regiao/camara-retira-do-mercado-2-de-maio-horta-biologica-plantada-por-criancas/> Acedido em: 9-07-2019.

Uma vez que o Mercado 2 de Maio serve de palco à maioria das intervenções culturais e de animação urbana promovidas pela CMV, é possível que a instalação da horta biológica se afigurasse como um obstáculo à sua organização. Paralelamente, a sua manutenção poderia alimentar algumas ambiguidades, como a perceção do favorecimento de um projeto específico da sociedade civil em detrimento de outros que atuam na cidade. Porém, na perspetiva de alguns agentes culturais e habitantes entrevistados, houve uma tentativa de “acabar com os Jardins Efémeros” (H1), por estes terem atingido uma “grandeza” que “abafa” (JC) as propostas de animação cultural da CMV. Essa tentativa ter-se-á refletido cumulativamente, além do episódio do Mercado, na redução do financiamento atribuído aos JE, na criação de um festival alternativo que, como vimos, é entendido pelos entrevistados como uma proposta de substituição, e na apropriação de motivos, temas e formatos sem o reconhecimento da devida autoria. Todas estas ações são interpretadas por alguns dos entrevistados como tentativas da redução da presença dos JE na esfera pública, que têm implicações ao nível do trabalho autoral que caracteriza as intervenções e criações dos JE.

4. Entre o Ânimo e a Exaustão

Os processos de culturalização urbana e a forma como são efetivados motivam perceções distintas também entre a comunidade local, em cujos discursos encontramos flutuações e posicionamentos duplos em relação à caracterização do CHV, ao *panorama cultural da cidade* e ao valor que as intervenções culturais representam para o espaço público e para a comunidade. Essas flutuações são motivadas pela falta de correspondência entre as demandas e as necessidades quotidianas daqueles que vivem e trabalham no CHV e as respostas dadas pelas propostas de revitalização e animação cultural promovidas pela CMV e pelo tecido cultural independente.

Com efeito, os discursos produzidos e os modos de uso modelados pelas estratégias de culturalização podem ser perspetivados enquanto produtores de tensões e disputas entre utilizadores do espaço do CHV, culminando no favorecimento de um conjunto de interesses e visões que apropriam esse espaço enquanto cenário para práticas e valorizações culturais e simbólicas, que se distanciam ou contrastam mesmo com as necessidades da comunidade local.

De modo a perceber a forma como estes processos reverberam nos posicionamentos da comunidade local, a análise será feita sobretudo a partir dos testemunhos recolhidos entre comerciantes e habitantes do Centro Histórico e focar-se-á em duas categorias interpretativas – a *perceção do CHV* e a *perceção das intervenções culturais na cidade* –, a partir das quais exploraremos o que qualificaremos como sentimentos de exaustão e saturação, que, de forma aparentemente paradoxal, coexistem com sentimentos de ânimo e reconhecimento de virtudes às transformações percebidas.

O CHV é efetivamente alvo de representações paradoxais, que encontramos nas perceções reveladas por este conjunto de entrevistados, mas que estão também refletidas no discurso institucional, nomeadamente o que acompanha as políticas de reabilitação social e física do lugar. O Centro Histórico de Viseu é central no discurso político sobre a definição e projeção da cidade, sendo tipificado como o lugar onde se concentram quer os seus elementos distintivos e identitários, quer o potencial para o desenvolvimento económico da cidade a partir do fomento do consumo experiencial do espaço. Porém, em paralelo a esta visão encontramos no discurso oficial uma sinalização de que se trata de um espaço em crise, a braços com uma perda demográfica significativa, com a degradação do edificado, com o fecho de estabelecimentos comerciais e com problemas de vandalismo e insegurança. Ao mesmo tempo que enquadram o CHV como o coração da cidade, rico em recursos patrimoniais e culturais, que constituem uma memória coletiva que deve ser salvaguardada, os discursos e as estratégias municipais incorporam uma visão do mesmo como fonte de um imaginário e de vivências menos positivas e de cariz problemático.

Esta dissonância atravessa igualmente os discursos dos comerciantes e habitantes entrevistados. Se as *perceções relativas à cidade de Viseu* se revestem, como vimos, de sentimentos de afetividade e de um conjunto de associações positivas, estas não são tão imediatas no caso das *perceções do CHV*. Embora sejam identificadas características positivas, como a calma (3), a segurança (1), a beleza dos lugares (1) e o bom ambiente (1), o cosmopolitismo (1) e a manutenção de laços fortes de proximidade, vizinhança e solidariedade (5), o CHV é caracterizado como sendo morto (8), desertificado e abandonado (4), e a vida que nele acontece é descrita como não tendo “nada de romântico” (1), dura e difícil (3), desagradável (1) e complicada (1). Esta caracterização surge frequentemente referenciada a um “antigamente” (C3, H9) que permanece na memória dos entrevistados, que narram um declínio do fluxo de pessoas que frequentam o CHV no decorrer da própria evolução da cidade, do movimento de suburbanização e da alteração de padrões e modos de consumo.

A identificação do CHV como um espaço em crise tem motivado, por parte do Município, medidas de carácter protecionista e conservacionista, uma vez que apontam para a preservação de um património local e de uma ideia de identidade comum. Mas são simultaneamente medidas

de teor liberalista, nomeadamente no que se refere à intenção de promover a expansão de negócios locais, sobretudo nas áreas do arrendamento e da exploração noturna e que se traduzem, como vimos, em incentivos fiscais à compra e à reabilitação urbana por parte de privados. Embora, na sua justificação retórica por parte do poder público, estas medidas tenham por base a observação a um interesse comum de preservação e proteção de uma zona identificada como o “ex libris” (C13, H1) da cidade, elas não deixam de, em alguns aspetos, se revelar contraditórias com os interesses e as necessidades dos moradores, que constituem uma população maioritariamente envelhecida e com baixos rendimentos: “a classe média não escolhe vir para aqui viver. Tens alguns exemplos, mas são muito poucos” (H14). Os incentivos municipais reforçam a tendência para a aquisição e investimento privados na recuperação de imóveis para arrendamento de curto prazo, com o risco da deslocação dos moradores originais e da desvirtuação da própria identidade do “bairro” (H1, H14). É certo que a CMV tem vindo a adquirir ou a tomar posse administrativa de alguns edifícios no CHV, com o intuito de os requalificar para funções a que o mercado geralmente não dá resposta, como o arrendamento de longo prazo para famílias que aí se queiram fixar, ou a alocação de serviços públicos na zona. Ainda assim, continua a encontrar-se um elevado número de edifícios em estado de degradação, sobretudo nas zonas menos centrais e movimentadas do CHV, cuja ocupação é tendencialmente feita por um segmento populacional caracterizado por rendas baixas (“os mais pobres” [H14]) e por pertenças sociais diversificadas (“imigrantes” [H14], “brasileiros”, “ucranianos” [H8]), o que poderá destabilizar as relações estabelecidas na vizinhança.

Sobre este aspeto, uma das principais questões levantadas pelos comerciantes e habitantes do CHV “são as novas características que estão aqui a desenvolver-se, que não são de todo adequadas à estrutura original desta zona” (H10). Referem-se sobretudo ao desenvolvimento de atividades económicas relacionadas com a diversão noturna e o alojamento local. A proliferação deste tipo de estabelecimentos altera a composição e as dinâmicas sociais do CHV, que passa a integrar uma população flutuante e com distintos usos dos espaços. Desde logo, a presença de uma população “volante” (H14), entre estudantes do ensino superior e turistas que se hospedam nos alojamentos locais que têm vindo a surgir, altera a composição social e, conseqüentemente, as relações entre membros de uma vizinhança em que existem fortes relações de interconhecimento, de ajuda e de proximidade, construídas ao longo de anos, que passam a integrar um fator de incerteza e de instabilidade. Ainda assim, a presença destes novos segmentos da população não parece ser vista necessariamente como negativa, mas como contrastante com uma vivência passada, em que prevaleciam relações mais próximas entre vizinhos e que, de resto, não desapareceram totalmente, sendo ainda um dos aspetos mais valorizados entre aqueles que moram no CHV, num tom marcadamente nostálgico.

Agora é um bocadinho difícil porque (...) somos muito poucos. Portanto, cria um bocadinho de instabilidade, também às vezes. Houve aqui há uns anos atrás, havia aqui uns assaltozinhos.

Estamos muito poucos. Eu acho que isto, quase que os conto (risos), as pessoas que vivem aqui. (...) Há gente nova, agora, nestas casas que foram restauradas há uns jovens, há gente nova. Mas são muito poucos, são muito poucos...

H6, Jan. 2020.

No apartamento da minha mais nova, (...) ninguém se conhece. Aqui não. Olhe, por exemplo, se estiver três dias que não saia à rua (...), as pessoas estranham e já procuram por mim na padaria.

E aqui vive muita gente. Estas casas estão cheias, o que é não nos conhecem. Porque é gente... Eles são estudantes, e são... (...) Estas casas que fazem agora, que recuperam para esses [alojamentos locais]. (...) Não conhecem ninguém. Está tudo cheio, mas é disso. Aquele prédio ali, foi todo feito de novo... Aquele ali também. Tudo, mas são pessoas que vêm, saem, não há... É só mesmo naqueles dias. Vêm passear, ou vêm um fim-de-semana, e vão-se embora. (...) E nós morremos, pronto. (...) Um senhor que aí andava a comprar as casas todas aqui... Comprou uma que era dos meus sogros ali naquele cantinho (...) comprou esta ali, comprou esta... Queria a minha e eu disse não.

H9. Fev. 2020.

Tinha muito a ver com o facto de o centro histórico é, se calhar, o espaço da cidade mais cosmopolita, com ambientes diferenciados ao longo do dia e ao longo dos dias da semana, onde é possível ouvir o sino tocar numa nostalgia também da aldeia (...) ... Mas, simultaneamente, o espaço onde os turistas passam e onde conseguimos ouvir, durante o dia, e sobretudo em alguns dos dias, falar várias línguas. Onde há relações de proximidade, de vizinhança, que eu acho que são muito interessantes e era ótimo que pudessem ser mantidas nos centros históricos das cidades, porque fazem parte da riqueza e do património das cidades e dos centros históricos. Que as identificam como singulares.

H2. Dez. 2019

E Viseu já não é da gente de Viseu, como éramos dantes. Conhecíamos-nos todos de porta em porta, sabíamos quem era o tio, quem era o primo, quem era o filho, de quem não era filho... (...) Era como uma aldeia, que nós sabíamos tudo e mais alguma coisa. Agora não; Viseu está povoado com gente de todo o país. E não só! Agora já temos muitos brasileiros, muitos ucranianos (...) Que, na altura, não tínhamos, e agora temos. Temos que nos saber adaptar e saber lidar com as pessoas.

H8. Jan. 2020.

Olhe, viver aqui não tem nada de romântico, devo dizer, contrariamente ao que as pessoas possam pensar. É uma zona que está a ser explorada numas vertentes que não eram habituais, como seja, por exemplo, hospedar estudantes em casas que não têm condições absolutamente nenhuma de isolamento sonoro. (...) Ou seja, há alojamento que não é minimamente fiscalizado. Os fins-de-semana são um bocado barulhentos, sobretudo a partir de uma determinada hora da noite.

H10, Fev. 2020.

É tranquilo. É as pessoas cumprem o seu trabalho, não há... Às vezes gostam de saber uma coisinha ou outra da vida dos outros e não sei quê, mas... Aquele espírito de solidariedade, de ajuda, de família, está intrinsecamente ligado ao centro histórico.

Provavelmente, deveria haver uma requalificação mais específica, mais concreta, na Rua Direita, por exemplo. Faz-se muito investimento na Praça D. Duarte, mas esquece-se também um bocadinho da Rua Direita (...).

H15. Mar. 2020.

Agora, tu não imaginas a quantidade de casas que a Câmara tem, que é proprietária. (...) Porque esta cidade, antigamente, era do Cabido da Sé e agora é da Câmara. Isto têm casas que nunca mais acabam, que são deles. E, como tu sabes, as reabilitações são muito inferiores à propriedade que eles têm. (...) Depois, abriram, sim, a muitos particulares. (...) Pronto, esses incentivos são bons. (...) Agora, é importante é a que é que se destinam estas casas! (...) É que está cada vez menos gente aqui a morar porque as casas que estão a ser reabilitadas são muitas para alugueres de pessoas (...) de passagem.

H14. Mar. 2020.

Nós estamos aqui, no centro histórico, neste momento, à volta, somos uma média de hosteis que a gente calcula entre os 10 a 12 alojamentos locais e hosteis que, há coisa de dois anos, não existiam.

C12. Nov. 2019.

Ainda como parte integrante dos processos de culturalização, multiplicam-se e produzem-se no CHV os espaços e as oportunidades para o seu consumo experiencial e cultural. Além do património histórico e dos espaços museológicos aí presentes, a CMV tem vindo a criar contextos para o seu consumo experiencial a partir da regulação do trânsito e do favorecimento das deslocações pedonais, mas também da inserção no espaço de projetos de índole cultural, como a Incubadora do CHV ou o Museu de História da Cidade. A CMV programa ainda um conjunto de eventos de animação urbana que se centram no CHV, com o propósito de o revitalizar a partir da valorização do património. A este esforço junta-se o do tecido cultural independente, que dinamiza os seus próprios espaços no Centro Histórico (é o caso do CAOS, do Venha a Nós a Boa Morte ou do Carmo 81) e propõe intervenções artísticas e culturais para a dinamização do espaço público, como é o caso dos Jardins Efémeros. Por sua vez, existe uma animação própria produzida pelos espaços dedicados à economia noturna, como bares, cafés e discotecas que ocupam os pisos térreos dos prédios e que organizam a sua própria programação, mais orientada para os concertos musicais. A tendência para a criação de contextos para o consumo experiencial situa-se no cruzamento entre uma política local, que pretende diferenciar a cidade com base naquilo que lhe é mais idiossincrático e que se liga normalmente à sua história, ao seu património, à sua identidade e cultura, valores que se materializam no CHV (ou numa ideia dele criada), e as próprias procuras de um novo segmento populacional, mais jovem, mais urbano, motivado por práticas de socialização e lazer marcadamente hedonistas e sensoriais.

O património construído do CHV, o seu simbolismo próprio e o seu desenho urbano, tornam com efeito este espaço propício ao consumo experiencial e sensorial, tornando-o um local de excelência para a economia noturna. A liberalização do licenciamento para espaços de consumo noturno, a limitação do tráfego automóvel e a maior presença de jovens alojados nas suas ruas permitem a expansão deste tipo de exploração económica e fazem dela um dos principais fatores de atração do CHV. Para o

Município, esta expansão afigura-se benéfica, pois incentiva a regeneração urbana e a reabilitação de edifícios, que ganham novos usos e funções, sem que sejam necessariamente utilizados fundos públicos. Assim, são criadas sinergias entre os atores públicos e privados, sendo que os espaços de consumo noturno são os principais beneficiados pelas intervenções culturais no CHV. Uma vez que estas são procuradas por turistas e locais fora do seu horário de trabalho, com tempo e disponibilidade para a fruição cultural e para a socialização e consumo neste tipo de estabelecimentos, existe um reforço mútuo entre ambos os tipos de atividade, que concorre por sua vez para a dinamização do CHV.

Os comerciantes e habitantes do Centro Histórico entrevistados apontam para uma correspondência entre o período noturno e os meses de verão e o aumento do fluxo de pessoas nas ruas e praças. De acordo com os seus testemunhos, o dia-a-dia no CHV tem “duas caras” (C13) ou “duas fases” (C8): a fase do verão, em que se verifica um maior dinamismo e movimentação, sobretudo graças à maior presença de turistas na cidade (C14, H13) e de pessoas nas esplanadas dos cafés (C15); e a fase do inverno, em que a zona histórica fica “morta” (C4), “despida” (C13) e torna-se um “deserto” (C11). Da mesma forma, existe um contraste entre o período noturno e o diurno, que se acentua nos fins-de-semana (H10). Os entrevistados referem haver uma maior agitação “especialmente às quintas, sextas e sábados” (C10), com maior incidência das “10 às 3 da manhã” (C10), devido aos estudantes e turistas que confluem nas praças. Esta tendência reforça o argumento de que o CHV se define crescentemente pela intensidade da sua vida noturna, e não pela tradicional atividade comercial. Esta entra em declínio porque, como refere C1, “as pessoas vêm passear e há certo comércio aqui que não vive dos visitantes. Vive das pessoas que vivem aqui diariamente (...)”. A crescente perda demográfica que o CHV tem vindo a sofrer ao longo das últimas décadas ceifa igualmente o crescimento do pequeno comércio local. É ainda de referir que, como diz um dos entrevistados, “o viseense pouco ou quase nada vem para aqui” (C14), sendo que os espaços do CHV são sobretudo frequentados por “turismos de passagem” (C12) e estudantes, cujos consumos se diferenciam muito dos dos residentes mais idosos (C14), que não representam suficientemente um fator de sustentabilidade para a atividade económica tradicional do CHV.

Há pessoas que até, acontece muitas vezes: pessoas que entram aqui na loja e dizem: “Ah! Já há tantos anos que eu não vinha para aqui!” Infelizmente, acontece isso, e as pessoas até são aqui de Viseu. E, no entanto, não tiram um bocadinho para vir ver o que é que se passa na cidade.

C1. Set. 2019.

É muito tranquilo, pacato. O fim-de-semana traz mais movimento, turistas. E no verão também, turistas. Mas o viseense pouco ou quase nada vem para aqui. (...) É só mesmo os residentes, que já são muito poucos e daquela faixa etária... Seniores. (...) Ao fim-de-semana, também há alguns viseenses a passar na rua, se houver algum evento.

C14. Dez. 2019.

Assim, embora se mantenham características associadas às relações de vizinhança e proximidade típicas de um “bairro” (H14), o Centro Histórico de Viseu passa a incorporar um conjunto de novas dinâmicas em termos dos modos de vida e de uso dos espaços e da organização da economia local. No cruzamento entre as rotinas diárias dos habitantes e comerciantes, que fazem uso dos espaços há décadas, e os circuitos daqueles que procuram uma dimensão de lazer e de consumo experiencial, fica clara a existência de um desfasamento entre os planos do Município para o CHV, os interesses das explorações privadas e as vivências e necessidades quotidianas dos residentes. Efetivamente, a visão do Centro Histórico como um território em crise motiva estratégias para a sua densificação populacional, para a sua revitalização económica e para a requalificação dos seus espaços públicos, mas estas nem sempre convergem com aquelas que são as necessidades da população que faz deste o seu espaço de vida. As políticas de revitalização, particularmente as que incidem em projetos de animação urbana de base cultural, não são reconhecidas uniformemente como positivas por parte dos comerciantes e habitantes da zona. Tendo em conta que a produção e mercantilização da cidade, dos seus espaços e do seu património assentam sobretudo na projeção da sua própria imagem, é frequente estas estratégias fazerem um uso quase cénico dos centros históricos, onde o lazer e a socialização que a vida noturna e que os eventos culturais promovem ocorrem contra um plano de fundo de uma vida quotidiana a que a imagem criada do CHV parece não corresponder, criando-se uma distância entre a cidade vivida e a cidade ensaiada (Peixoto, 2003).

Categoria	Categorias Interpretativas	Entrevistados
Perceção das intervenções Culturais na Cidade	As intervenções culturais chamam pessoas à cidade, tendo um papel importante na atração de turistas, mas também na chamada de atenção dos próprios habitantes da cidade para o CHV.	H1, H2, H3, H4, H5, H8, H9, H10, H14, H15, C1, C4, C7, C8, C9, C15
	As intervenções culturais chamam pessoas à cidade e dão movimento a um espaço mais esquecido da cidade.	H2, H3, H4, H5, H6, H7, H8, H9, H10, H12, H11, H13, C5, C13, C14, C15
	As intervenções culturais valorizam o CHV.	H2, H7, H10, H15, C1, C4, C5, C8, C9, C15
	As intervenções culturais são benéficas para o comércio local.	H12, H13, C1, C7, C9, C15
	As intervenções culturais são benéficas para a captação de turistas.	H11, H13, H15
	As intervenções culturais estão demasiado concentradas nos centros de vida noturna, esvaziando as ruelas menos centrais.	H1, H7, C2, C7, C10
	As intervenções culturais são repetitivas e têm o carácter de entretenimento, havendo pouco espaço para as atividades culturais alternativas.	H1, H3, C12
	As intervenções culturais devem ser complementadas com outras ações de valorização do espaço e da comunidade.	H2, H8, H10, C6, C11
	As intervenções culturais usam o espaço como cenário, podendo entrar em confronto com os usos tradicionais dos espaços.	H3, H10, H14

Tabela 14 - Perceções de comerciantes e habitantes do CHV das intervenções culturais na cidade.

É sobretudo relativamente ao *valor que aquelas representam para a cidade e para o CHV* em particular (Tabela 14) que se encontram as maiores dissonâncias. Por um lado, se os eventos e intervenções culturais que animam as ruas e os espaços do CHV são valorizados na medida em que conferem dinamismo a uma zona da cidade que é vista, pelos próprios, como decadente, são, por outro, considerados excessivos e ineficazes na resposta a questões como a revitalização económica e social da área em questão.

Assim, a relação entre os processos de culturalização, traduzidos em projetos de animação urbana e de intervenção cultural, e o espaço vivido do CHV não é apenas caracterizada por sinergias, mas também por conflitos. Existe, efetivamente, da parte de comerciantes e habitantes, uma perceção unânime acerca da sua importância, por referência às complementaridades criadas entre estas iniciativas e a atividade comercial. A sua valorização assenta, então, numa perspetiva utilitária, sendo caracterizadas como “importantes” na medida em que atraem visitantes ao centro da cidade, sejam elas turistas ou habitantes de Viseu que deixaram de frequentar o CHV por um conjunto diversificado de razões. A perceção de um panorama cultural rico e dinâmico contribui para a captação de turistas, inserindo a cidade num circuito de programação cultural urbana, concorrendo para uma maior afluência e dinamismo com potencial para gerar benefícios para os comerciantes e para a comunidade local. Porém, aflora igualmente nos discursos destes dois conjuntos de entrevistados uma perceção de exaustão, saturação e cansaço, não apenas seu, mas atribuída igualmente aos próprios espaços do Centro Histórico: “Importantes são, na maneira de que chamamos muita gente cá dentro, não é? Nós precisamos disso. Mas é festa a mais” (H8).

Uma das questões identificadas neste quadro relaciona-se com a concentração de intervenções nos espaços mais centrais do CHV, como a Praça D. Duarte, o Largo Pintor Gata, o Adro da Sé ou o Mercado 2 de Maio. São locais que já acumulam um conjunto diversificado de funções, desde a residencial, à comercial e à economia noturna, apresentando um dinamismo próprio, assente no seu simbolismo e na centralidade que ocupam no desenho do CHV e nos discursos construídos acerca da identidade urbana de Viseu. Sobre eles, os entrevistados referem que o CHV “já tem uma vida normal e bastante agitada durante todos os dias” (C10), não dependendo exclusivamente deste tipo de eventos e intervenções culturais para “dar movimento” (C15) às ruas. Para lá de assinalarem uma saturação do espaço físico com ofertas de consumo e diversão noturnas, os moradores do CHV revelam cansaço, por terem que lidar diariamente com os “resíduos” da vida noturna, como o barulho ou o lixo no chão, mas também por sentirem instabilidade e insegurança que advém da presença de uma população desconhecida e imprevisível.

Como têm notado numerosos estudos, ao vocacionarem-se os centros históricos das cidades para atividades de lazer, socialização e festa, estes espaços e as suas infraestruturas ficam menos disponíveis para os seus residentes. A sobreposição entre uma vida noturna agitada e a

realização de eventos ou festivais agrava este sentimento de desconforto por parte dos residentes. Por sua vez, a concentração da vida noturna e do consumo cultural nos lugares mais centrais do CHV acentuam o esvaziamento das ruas menos movimentadas, criando um outro tipo de instabilidade, ligado ao isolamento e insegurança sentidos quando “não passa ninguém” (C3). Assim, salvo exceções como os Jardins Efêmeros ou a recente iniciativa municipal Cubo Mágico, que procuram estender a sua intervenção a locais menos concorridos do CHV, a maioria das ações culturais concentram-se nas praças, reforçando o abandono sentido por aqueles que vivem e trabalham nas outras ruelas: “agora as pessoas já poucas passam aqui na rua. Nem os governantes aqui passam!” (H6). Deste modo, de forma algo contrária àqueles que são os seus objetivos – dinamizar o CHV e revitalizá-lo por meio da atividade cultural –, os eventos e festivais que acabam por provocar um movimento oposto, ao esvaziar as ruas do fluxo de pessoas e direcioná-las para o centro, mas também ao pecar por insistência e excesso de propostas culturais em lugares onde já existe, à partida, uma maior concentração de pessoas e de fatores de atração. As limitações impostas à vida quotidiana daqueles que residem na área, como o corte do trânsito, o desconforto causado pelo barulho e a ansiedade provocada pela imprevisibilidade dos comportamentos dos novos utilizadores dos espaços podem inclusivamente resultar na fuga dos residentes, sobretudo no caso aqueles com uma idade mais avançada, nomeadamente em dias de ocorrência de eventos de animação urbana ou de intervenções culturais: “Conheço aqui pessoas que vão embora para as aldeias. (...) Por causa do barulho” (H4).

As pessoas vêm e vão. E o comportamento dos visitantes no centro histórico, sobretudo os noturnos, é de um desprezo completo por aquilo que é um património da cidade (...). E que eu acho que, se houvesse, de facto, intervenções com mais sustentabilidade (...) as pessoas vinham e, se calhar, já vinham com uma outra atitude. Não era de quem vai usufruir de forma efémera e, portanto, com completo desprezo por aquilo que lá fica depois do acontecimento.

H2. Dez. 2019.

(...) São, são importantes. Trazem pessoas para os hotéis, não é? É a dinâmica financeira. (...) Mais dormidas, mais turistas, há mais movimento no comércio. Mas o problema é que não é o comércio tradicional. (...) Mas há, a economia desenvolve-se nalguns sectores: vendem mais vinho, os restaurantes têm mais gente, os hotéis, as grandes superfícies. E o resto? Ao cidadão comum, não traz nada. Não traz. Aos pequenos comerciantes, pouco ou nada.

H3. Jan. 2020.

(...) Esses eventos saturam muito as pessoas. Não se lembram das pessoas que cá vivem, pronto. Palcos aqui, palcos acolá... E não se lembram que vive cá gente, não é?

H4. Jan. 2020.

Talvez traga, para aqui para a rua... (...) Quer dizer, não vejo assim nada de especial. Mas, pelos menos, se vêm até ali ao Mercado 2 de Maio, são capazes de se deslocar até aqui, não é? Vêm-se bastantes pessoas ali no Museu

[Grão Vasco], bastantes pessoas ali na Sé, a visitar... Mas depois, às vezes, aqui para a rua [Direita] já não vêm. Isso já não vêm. Fica tudo por ali assim.

H7. Fev. 2020.

Assim aqueles concertos e não sei quê, que podiam perfeitamente passar lá para baixo para a Feira (...). Porque aí não há vizinhança, não é? (...) Aqui, (...) numa rua tão estreita, tudo o que se faça de noite claro que é muito difícil depois para as pessoas que querem dormir. É só por isso. Não acho que tudo seja de reduzir aqui a esta área do [CHV].

H14. Mar. 2020.

Claro que sim, claro que são [importantes]! Agora, têm de fazer os eventos, embora tenha a sua... noturnos, porque atrai os jovens, atrai as pessoas que trabalham e tudo. Mas também fazerem durante o dia ou, pelos menos, fazer qualquer coisinha que atraia também as pessoas durante o dia.

C2. Set. 2019.

Devem ser feitos noutra local, porque aqui no centro histórico causa muito... Para além de todos os tipos de ruído. E é muito inconveniente para as pessoas, mesmo para os de cá, e para os que não são de cá. Porque as ruas ficam muitas vezes cortadas, todos os dias.

C10. Nov. 2019.

Esta saturação é agravada por uma sensação de repetição de propostas, assinaladas como tendo um carácter de entretenimento e uma relativa falta de lugar para uma programação alternativa. Com efeito, e como já referimos, a maioria dos acontecimentos culturais na cidade identificados pelos comerciantes e habitantes do CHV são promovidos pela CMV (9 em 12 e 7 em 9, respetivamente). Tendo em conta a discussão anterior, sabemos que os eventos promovidos e organizados pelo Município tendem a enquadrar-se numa categoria de programação mais consensual, de modo a angariar a maior aprovação possível e legitimar a ação municipal neste campo. Assim, existe da parte dos próprios residentes e comerciantes uma perceção de que a maior parte das iniciativas culturais no CHV tendem a ser repetitivas em termos de temáticas ou conteúdos, bem como um entendimento de que algumas delas não são devidamente adequadas aos espaços que ocupam: por terem um carácter de entretenimento ou de animação, por não envolverem o tecido social local e por serem demasiado pontuais, alguns dos moradores entendem que as mesmas não dialogam com o espaço, mas antes apropriam-se do mesmo como um “cenário” (H14). O tratamento do CHV apenas como um pano de fundo para as atividades culturais e a predominância de uma política de eventos sobre a qual assenta uma parte considerável do plano para a revitalização do Centro Histórico da cidade poderão resultar numa tendência para a descomplexificação do tecido social que o ocupa diariamente e para a incompreensão das suas necessidades reais.

E não só atirar, atirar, atirar eventos, acontecimentos, e os habitantes e os comerciantes do centro histórico acolhem. Não. Nós não estamos aqui ansiosos por que nos deem coisas. Nós queremos é que ser envolvidos e ver algo que resulte por continuidade, e não pontualmente. Isso não interessa. Não é? Porque os que vêm pontualmente vão embora e os que estão cá, que cá vivem, esses é que têm que ser cuidados, estimados e ouvidos.

H10. Fev. 2020.

Desde que sejam respeitadas aquelas regras mínimas de convivência com as pessoas idosas (...) Eu noto que, pelo que eu sei, há uma grande compreensão dessas pessoas (...). Também, elas, coitadas, algumas já não dormem na mesma, não é? Portanto, ao menos, animam-se de noite. (...) [E]ste espaço não é um cenário (...), é uma coisa para as pessoas viverem, não é? E portanto, sendo para as pessoas viverem, tem que haver essa equação, do que é que é cenário e o que é que é a vivência das pessoas.

H14. Mar. 2020.

Não obstante a sensação de excesso, nota-se a percepção da insuficiência dos eventos culturais no que toca à resposta eficaz às necessidades de uma zona que precisa, para lá de “festas”, de medidas concretas e duradouras para a sua revitalização, como a fixação de estabelecimentos “âncora” (C13), que obriguem a uma maior circulação dos viseenses por estas ruas, de uma maior regulação do trânsito local, bem como do ruído e da ocupação do espaço público por parte dos estabelecimentos ligados à economia noturna, ou ainda de um conjunto de iniciativas específicas para a revitalização do pequeno comércio tradicional. Neste caso particular, embora os comerciantes reconheçam a necessidade de dinamizar este território também por via da cultura, que atrai visitantes e os relembra da existência destas lojas, criticam a excessiva pontualidade das iniciativas, referindo ser necessária “uma inovação que se mantivesse” (C6) e que se estendesse a outras ruas do Centro Histórico, sem se cingir apenas às zonas centrais (C7), onde se encontram aqueles que mais beneficiam das mesmas: os estabelecimentos ligados à economia noturna. Em discussões anteriores, explorámos a forma como os processos de culturalização, que se procuram harmonizar com os usos e funcionalidades quotidianas dos espaços, substituem a expectativa de continuidade (dos espaços e das relações sociais) por uma de surpresa e novidade, uma vez que estas características dominam crescentemente o mercado cultural e urbano. Esta tendência traduz-se, entre outras vertentes, num aumento de propostas de eventos e festivais, onde se materializa esse encontro com a novidade e com oportunidades de consumo cultural e experiencial da cidade estetizada. Questiona-se, no entanto, se se espera demasiado deste tipo de propostas, por um lado, e se os resultados que produzem correspondem às carências identificadas pelos moradores e comerciantes locais, por outro, e se não produzirão, na verdade, um efeito de rejeição dos habitantes que ainda residem nas ruas do Centro Histórico.

A maioria das ações de culturalização levadas a cabo pela CMV, mas também pela sociedade civil, são vistas pelo conjunto dos entrevistados como pouco adequadas aos problemas com que este território se debate. Como vimos, o Município de Viseu persegue uma estratégia de

culturalização do CHV que envolve a requalificação do edificado, a valorização do património e da história local, a estetização dos espaços públicos e a sua revitalização por via de eventos de animação urbana. Estas medidas, que têm em vista a densificação populacional da zona, introduzem no CHV um conjunto de variáveis que não só redefinem a materialidade do espaço, como também a sua vida social, modelando a forma como os sujeitos interpretam e se relacionam com o mesmo. Assim, a liberalização do mercado imobiliário e do arrendamento, o aumento do turismo e a expansão da economia noturna, embora concorram para a vitalidade e dinamismo do CHV, introduzem no espaço dinâmicas sociais que destabilizam e condicionam relações e modos de vida pré-existentes, que não são considerados de forma determinante perante a tendencial cenarização do lugar. Como já referimos, os incentivos criados pela Câmara de Viseu às ações de requalificação e reabilitação dos prédios têm pouca expressão para uma população envelhecida e empobrecida e, portanto, com pouca capacidade para efetuar obras nas suas casas, sendo maioritariamente benéficos para aqueles que aí pretendem explorar os mercados do alojamento e do arrendamento de curto prazo. A tendência para a requalificação dos prédios, para a estetização dos espaços e para a expansão deste tipo de negócios acarreta consigo uma destabilização das rendas, que culmina na saída dos moradores mais antigos, que deixam de ter capacidade para as comportar, uma conhecida e bastante criticada consequência dos movimentos de gentrificação dos centros das cidades. Paralelamente, as propostas de dinamização do CHV por via da sua animação cultural, quer partam da CMV, quer façam parte de iniciativas do tecido cultural independente, são vistas como demasiado pontuais e como favorecendo sobretudo os estabelecimentos associados à economia noturna, e não necessariamente o comércio tradicional que ainda resiste e que precisa de maiores incentivos. A maioria destes eventos atende, assim, a uma fatia da população que não é a que reside e trabalha no CHV, mas antes atrai uma população flutuante que procura no Centro Histórico um palco para os seus consumos, que nem sempre se conjugam com os usos quotidianos dos espaços.

5. Síntese: contradições da culturalização urbana em Viseu

A exploração situada das subcategorias analíticas *panorama cultural de Viseu, a cultura no interior, recursos e competências técnicas para as artes e papel da produção cultural independente* permite definir um conjunto de planos essenciais em que se desenvolvem os processos e estratégias de culturalização urbana na cidade de Viseu e que eles próprios concorrem

para desenhar: são eles a municipalização da cultura, a condição descentralizada em que ocorrem, os diferentes papéis e lógicas orientadoras dos vários atores e, por fim, a forma como reverberam junto da comunidade do CHV.

Uma das conclusões da análise destes vários planos é a de que, no contexto das estratégias de culturalização urbana encontradas na cidade de Viseu, sobressaem dois intervenientes principais: a Câmara Municipal e o tecido cultural independente, constituído por um conjunto alargado de agentes, instituições e organizações associativas, do qual faz parte a organização do festival Jardins Efémeros. As tendências e dispositivos de culturalização observados decorrem da atuação interdependente destes dois intervenientes e o seu desenho depende dos equilíbrios e desequilíbrios gerados na relação entre os mesmos. Esta não é estável e encerra algumas contradições e ambivalências, que decorrem das diferentes mundivisões, conceções e interpretações acerca do lugar e da importância da cultura na cidade. Em suma, estas estratégias estruturam-se segundo duas tendências principais: por um lado, as lógicas do mercado e da economia simbólica, traduzidas localmente pela política cultural autárquica e associadas a uma visão tecnocrática da cultura e do património e à mercantilização e manipulação económica dos seus significados; por outro lado, as lógicas cultural e artística dos agentes culturais, associadas à sua própria afirmação profissional e criativa e à valorização da cultura e da intervenção artística como fatores de desenvolvimento local, qualificação do espaço e reforço/reinvenção de pertenças, apropriações e relações da comunidade com o mesmo. A ambas as tendências subjaz um imaginário de cidade cultural que, embora ambivalente, integra transversalmente ideais de dinamismo, vitalidade e atratividade assentes na mobilização e na expansão dos seus recursos culturais. Diferem, porém, nas atribuições feitas à cultura e à esfera artística e na forma como esta é instrumentalizada, bem como nas estratégias de definição e legitimação dos diferentes agentes.

A culturalização da cidade de Viseu decorre, então, das tensões e equilíbrios que se geram entre aquelas duas tendências dominantes, bem como do modo como se relacionam e negociam com outros atores e dinâmicas encontradas na cidade. Assim, embora a culturalização urbana possa constituir um modelo tipificável a partir da articulação, mais ou menos tensa, entre estes dois regimes, ela não deixa de constituir um processo heterogéneo na forma como é operacionalizada na cidade.

Essa operacionalização ocorre por via de um conjunto de estratégias explicitamente orientadas para uma intervenção culturalizante no espaço urbano, que o modelam ao imaginário de uma cidade estilizada e a um conjunto de funções e relações predominantes, centradas numa lógica de apropriação estética do espaço. Dentro desse conjunto de estratégias, o festival Jardins Efémeros destaca-se como um instrumento de intervenção culturalizante, cujos efeitos modeladores não resultam apenas da sua linha programática, mas também da forma como a intervenção se articula com um conjunto mais alargado de dinâmicas com as quais o festival

dialoga – entre o campo cultural local, nacional e internacional, a relação com o espaço da cidade e com a mercantilização desse espaço –, construindo dinâmicas de complementaridade, em alguns casos e, noutros, de contradição.

Uma delas refere-se à imagem da cidade que se pretende definir e projetar e que se situa entre a promoção de um panorama cultural diverso e a procura de consenso. Em termos gerais, tanto a CMV como o tecido cultural independente perseguem neste plano um objetivo semelhante: a construção de uma cidade cultural e criativa. Ambos interpretam a cultura como pilar essencial de desenvolvimento social e económico. Diferem, porém, os modos como cada um intervém e justifica a sua intervenção no panorama cultural local; diferenças essas associadas às especificidades do campo de atuação de cada um – o do poder político e administrativo e o da cultura. Se, por um lado, o Município persegue uma ação consensual e abrangente, que sirva simultaneamente propósitos de desenvolvimento local e de legitimação do poder político, os agentes do tecido cultural independente orientam a sua ação por princípios de autonomia e liberdade de criação, que resultam na apresentação de propostas culturais alternativas. É nesta base que se constroem os discursos de legitimação e diferenciação entre os diferentes agentes do tecido cultural independente, onde a medida de sucesso e a lógica de valorização dos produtos e das ações culturais dependem mais de um reconhecimento simbólico do que de uma obtenção de mais-valias materiais, sejam de que ordem forem. No entanto, o campo cultural não é completamente autónomo e continua a relacionar-se e a depender, em grande medida, do campo do poder (Bourdieu, 1993). Assim, a produção cultural independente em Viseu não deixa de estar sujeita ao cumprimento de desígnios e condições definidas pela CMV, que ditam a sua consentaneidade com os programas de desenvolvimento cultural, económico e social estabelecidos pelo poder político.

Neste sentido, o Município atua como *gatekeeper*, sendo que as orientações estabelecidas para a atribuição de financiamentos, que implicam uma hipotética “troca” ou “prestação de serviços”, têm o potencial de definir quais os agentes e públicos culturais que entram no ecossistema cultural da cidade e quais os que não entram. A imposição de linhas de desenvolvimento para o sector cultural e o benefício dos agentes independentes cuja ação se coaduna com as mesmas tem como correlato, mais ou menos indireto, a redução de alternativas culturais para a cidade, tanto no domínio da criação, como no da receção, numa ação paradoxal com aquele que é o próprio discurso institucional: o da construção de uma cidade culturalmente rica, dinâmica e diversa, capaz de se diferenciar no contexto de uma rede urbana competitiva.

Outra contradição refere-se ao equilíbrio entre a promoção dos valores distintivos do património e da cultura locais e a reprodução das dinâmicas que caracterizam genericamente o panorama cultural dos grandes centros urbanos.

Este equilíbrio é procurado tanto ao nível institucional, como ao do tecido cultural independente, e incorpora no seu seio uma ideia de projeto, situando-se entre aquilo que a cidade e o seu panorama cultural são e aquilo que podem ser, num contexto de competição interurbana e de negociação profissional. Os agentes culturais em Viseu pretendem, a um tempo, reenquadrar Viseu enquanto cidade culturalmente dinâmica, criativa, inovadora e cosmopolita, capaz de atrair e fixar uma classe de trabalhadores do sector cultural e de se manter como uma cidade de escala humana, onde são salvaguardados os seus valores identitários e típicos. Porém, este equilíbrio deixa entrever algumas incoerências nos discursos e posições dos agentes locais, que parecem querer reproduzir na periferia as dinâmicas dos grandes centros.

Um exemplo é a forma como são encarados e interpretados o panorama cultural e os comportamentos dos públicos locais por parte dos agentes do tecido cultural independente, cuja caracterização difere consoante o referente segundo o qual a mesma é feita. Os mesmos agentes que criticam o paternalismo e a condescendência com que são olhados os públicos do interior acreditam que o mesmo não está preparado para linguagens artísticas de vanguarda ou mais sofisticadas, avaliando negativamente os hábitos culturais prevalecentes. Paradoxalmente, esses mesmos públicos são caracterizados como crescentes, capacitados e interessados quando o referente é o trabalho desenvolvido pelos agentes do tecido cultural independente, argumento que legitima a sua intervenção no panorama local. Da mesma forma, este último, considerado a partir da ótica da criação e da oferta, é caracterizado como pobre, monótono e pouco diversificado e, simultaneamente, como rico e dinâmico, num contraste que refere e evidencia a importância e o papel da produção independente na construção dessa diversidade. Ainda assim, este é um discurso que, embora elogie o percurso dos públicos e do panorama cultural local por referência à intervenção dos próprios agentes, não deixa de reproduzir e perpetuar algumas ideias pré-concebidas e presentes a um nível mais abrangente acerca da pobreza cultural dos territórios de baixa densidade.

Estas contradições revelam-se no próprio contexto da ação dos Jardins Efémeros. A relação do festival com os restantes agentes culturais locais e com o poder público é ela própria reveladora dos equilíbrios e tensões que, simultaneamente, condicionam e são gerados pela ação do mesmo. A título de exemplo, lembramos que as críticas dirigidas pelos agentes culturais aos projetos apoiados e financiados pela autarquia e que, por isso, se prestam às orientações definidas pela CMV, não são dirigidas aos Jardins Efémeros, embora estes também sejam financiados parcialmente pela Câmara. Ao mesmo tempo, o carácter “estruturante” do festival na agenda cultural da cidade motiva, da parte dos seus organizadores, uma reivindicação do reconhecimento desse estatuto por via da atribuição de um financiamento estável e previsível. Esta reivindicação não é apenas uma procura de reconhecimento da importância do festival; traduz igualmente uma estratégia de negociação das carreiras e dos percursos profissionais dos seus promotores, com

consequências diretas para as suas vidas pessoais. Neste sentido, o festival constitui um território de disputa onde se estabelecem reivindicações aparentemente inconciliáveis: ao mesmo tempo que pretendem manter o estatuto de projeto independente, associado à manutenção da liberdade artística e programática, reivindicam o reconhecimento do festival por meio da estabilização dos financiamentos municipais, que obrigariam à sujeição às orientações das políticas locais. No fundo, estas tensões traduzem um desencontro entre diferentes valorizações atribuídas à cultura, mas também entre motivações, estratégias de legitimação e pressupostos de atuação distintos. Neste desencontro, e a partir da observação do caso do festival, torna-se igualmente aparente uma dissonância que atravessa as relações estabelecidas entre atores no panorama cultural de Viseu. Por um lado, o tecido cultural independente não quer ser avaliado segundo os critérios da autarquia, que o financia. Por outro, e de forma simultânea, avalia as ações da última, em grande parte, de acordo com os seus próprios referentes.

Finalmente, encontramos uma terceira contradição, referente ao modo como os JE facilitam, ao mesmo tempo que restringem, as possibilidades para a organização, vivência e apropriação do espaço público. Aqui, referimo-nos sobretudo ao carácter inceptivo e propositivo das intervenções que o festival apresenta e que podem culminar no reforço ou reprodução de um conjunto de tendências e dinâmicas que o próprio festival tenciona contrariar. É necessário notar que os Jardins Efémeros, enquanto produto da atividade de uma associação independente, representam uma programação autónoma, isenta e alternativa àquela que é produzida pela CMV. Apesar disso, não deixam de dialogar e até de convergir no ideal de uma cidade cultural e criativa, que também é projetado ao nível institucional. A operacionalização desse ideal resulta na imposição de um imaginário dominante da cidade e, em particular, do Centro Histórico, como um lugar de consumos associados às aspirações das classes médias urbanas e qualificadas. Tal cenário poderá não deixar de ser, em algum grau, excludente das necessidades, opiniões e aspirações de uma parte relevante da população local, que interpreta e utiliza quotidianamente o espaço como local de vida e de trabalho e não se revê em todas as faces das estratégias para a sua estetização e festivalização.

Capítulo V – Jardins Efêmeros: Marcas Permanentes de uma Intervenção Temporária

Durante 8 anos, os Jardins Efêmeros atuaram direta e ininterruptamente no espaço público de Viseu, promovendo intervenções artísticas que dialogam com o espaço e com a comunidade do CHV, com o objetivo multifacetado de intensificar as sociabilidades no espaço público, de sensibilizar os públicos para novas linguagens artísticas e de chamar a atenção para as potencialidades do centro histórico da cidade. Estes objetivos implicam um compromisso do festival para com o espaço urbano e a comunidade que o habita que não se esgota na temporalidade limitada da sua programação, mas que procura deixar marcas tangíveis numa duração mais longa. São esses efeitos de mais longa duração que os promotores do festival ambicionam, procurando fazer dele um instrumento de transformação qualificante e culturalizadora da cidade, que se exploram neste Capítulo.

Essa análise detalhada é desenvolvida à luz de uma das hipóteses teóricas anteriormente enunciadas: a de que a durabilidade ambicionada pelas intervenções artísticas temporárias assenta em três pilares essenciais. Esses três pilares são a **responsabilidade** (a identificação de certos espaços da cidade como espaços de memória e identidade coletiva, associados a um ideal de pertença cidadã que se traduz em ação coletiva no espaço); a **reflexividade** (o diálogo e construção mútua entre espaço urbano e proposta artística); e, por fim, a **amabilidade** (ideia proposta por Fontes [2011] e que implica a construção de uma relação afetiva com o espaço e o estreitamento das relações entre indivíduos através da intervenção artística). A partir da triangulação destes três modos de relação do festival com a cidade, procuramos caracterizar o modo como aqueles que se envolvem na sua realização projetam os efeitos transformadores da ação cultural sobre o território urbano e, ao mesmo tempo, sondar as marcas que sinalizam a durabilidade da sua efetiva influência transformadora sobre a vida urbana – no plano material, nomeadamente nos modos de organização dos espaços e dos seus usos; e no plano imaterial, nomeadamente nas perceções, memórias e identidades associadas ao lugar.

I. Responsabilidade

Neste âmbito, a ação dos JE é motivada pela interpretação de um dever para com o contexto social em que o festival se insere e para com o seu próprio campo de atuação artística. O cruzamento destes dois universos de referência reflete esquemas de construção de legitimidade

perante ambos: por um lado, o festival justifica a sua intervenção no *panorama cultural da cidade* a partir da identificação, por parte dos seus responsáveis, de um conjunto de necessidades relacionadas com a falta de uma oferta cultural alternativa à que é dependente da administração pública local, com a normalização das propostas culturais prevalecentes, com a revitalização do CHV e com a relativa impreparação de técnicos e públicos locais para a produção e receção de propostas como as que são apresentadas pela programação dos JE. Por outro lado, o festival procura afirmar-se no panorama cultural nacional e internacional como um projeto reconhecido na área da criação e produção artística contemporânea, com especial contributo para a descentralização da mesma.

Não obstante a clareza com que estes desígnios são programaticamente assumidos pelos responsáveis dos JE, e pelo discurso oficial do projeto, a forma como são levados a cabo e como a ação do festival é interpretada pelos diversos atores locais, e pela comunidade de residentes e comerciantes do CHV em particular, não deixam de revelar contradições e ambivalências, visíveis em múltiplos planos, como se procurará mostrar.

I.1. Responsabilidades para com o Panorama Cultural Local

A organização dos Jardins Efémeros assume um conjunto de responsabilidades que se relaciona diretamente com o campo cultural local e que se divide em três pilares essenciais. Por um lado, a associação Pausa Possível procura promover, quer a partir do festival, quer a partir da sua ação regular enquanto agente cultural independente, uma descentralização da cultura contemporânea e a desmistificação do trabalho neste campo. Por outro, pretende-se que os JE constituam uma ferramenta para a qualificação de agentes, artistas e técnicos locais, através de uma chamada à sua participação em projetos experimentais e da capacidade do evento de funcionar como plataforma de exposição e divulgação. Nesse sentido, a associação procura ainda incentivar a constituição de redes colaborativas entre estruturas e instituições de áreas de ação diferentes, em particular através de projetos colaborativos de cariz cultural, social e educativo. Por fim, os JE afirmam-se como um contexto privilegiado de aproximação entre públicos e intervenções artísticas, apelando ora à confrontação, ora à colaboração no sentido de qualificar os públicos da cidade e dos arredores de Viseu.

1.1.1. Descentralização da Cultura Contemporânea

A criação e a produção cultural enfrentam desafios específicos relacionados com a *condição descentralizada* em que operam os agentes e que se fazem sentir de forma particular no sector da produção cultural independente, geralmente inserida em circuitos de produção, divulgação e consumo mais restritos e especializados. Esta condição determina o esmagador protagonismo da autarquia enquanto agente dinamizador do *panorama cultural da cidade*, a dificuldade de acesso a circuitos de divulgação por parte dos agentes do tecido cultural independente local, a baixa flexibilidade de circulação de projetos em zonas do interior, a falta de massa crítica e de públicos qualificados. Os Jardins Efémeros e a associação Pausa Possível atuam, assim, num campo artístico e num território físico que colocam desafios particulares ao seu trabalho, exigindo um esforço adicional de aproximação e de descodificação do trabalho cultural e artístico junto da comunidade local. Parte do esforço neste plano envolve, desde logo, um trabalho de desmistificação da prática cultural e artística e dos seus profissionais. Conforme se explorou atrás, a população da cidade de Viseu é caracterizada pelos próprios agentes culturais como “conservadora” e “tradicionalista”, pouco preparada para o “risco” (SO, CC) que é apresentado pelas propostas dos artistas independentes e mais familiarizada com o tipo de programação apresentado pela CMV, tipificado como de carácter “consensual”.

No sentido de contrariar estas dificuldades, SO resolveu sediar a associação Pausa Possível, promotora do festival, na Rua da Senhora da Boa Morte, no seio do Centro Histórico de Viseu, área socialmente envelhecida, economicamente decadente e onde se verifica uma tendencial degradação do edificado. É a partir deste espaço que SO desenvolve não só a programação do festival Jardins Efémeros, mas também uma atividade cultural regular, entre concertos, exposições e propostas de intervenção social. A presença da associação nesta rua, que representa, nas palavras de um dos residentes, “a vanguarda instalada no conservadorismo do conservadorismo” (H2), não parece, no entanto, gerar tensão com a comunidade local. Antes, estabelece um diálogo aberto com quem habita e trabalha na zona, forjando relações de interconhecimento, proximidade e entreajuda.

Para os promotores do festival, a instalação de um local de trabalho cultural e artístico numa ruela de um centro histórico envelhecido e conservador é encarada como uma estratégia de imersão e diálogo com o meio social. Como refere SO, constitui um instrumento essencial para a desmistificação das perceções sobre o trabalho e os trabalhadores culturais, cuja valorização e compreensão por parte de uma população menos familiarizada com a criação artística contemporânea não é, no seu entendimento, imediata. Antes, precisa ser tecida e trabalhada⁶⁴.

⁶⁴ A este respeito, é importante referir que os JE não são o único exemplo do esforço de descentralização das artes na cidade de Viseu. O caso do Teatro Viriato, por exemplo, é “considerado (...) uma espécie quase

E há outra coisa muito importante para mim e eu sinto também esse dever, que é mostrar à população que os processos são tão importantes como os resultados. Os processos mostram-nos vias de criar novas coisas, mais do que o resultado. E mostrar os processos a olho nu. Por exemplo, o facto de eu estar aqui, no centro histórico, todo o ano, e de as pessoas poderem vir aqui, ver o que estamos a fazer e de nós podermos explicar e estabelecer relações com outras lojas aqui do centro. Tudo isso promove um relacionamento sobre o que é o processo criativo e o processo artístico, que é como outra profissão qualquer. Porque no interior, ainda acham que nós somos uma cambada de diletantes (...). Que não há uma metodologia de trabalho. E (...) quando nos vêm a trabalhar de manhã à noite de forma regular e muito intensa, desmistificamos esse criador diletante e tonto, cujas ideias não obedecem a uma metodologia e a uma investigação. Hoje já não nos perguntam o que é que nós fazemos aqui.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

A presença da Pausa Possível no centro do CHV é assim, ao mesmo tempo, uma forma de legitimar as práticas artísticas e os profissionais da cultura perante a comunidade e de tecer vínculos entre a associação e os comerciantes e habitantes vizinhos. O envolvimento direto e continuado com o espaço e com a comunidade que dele faz uso gera diálogos que vão além da simples mobilização para a prática cultural. Prolongam-se para a veiculação das necessidades e questões críticas identificadas pela comunidade local, que os promotores procuram incorporar na própria programação do festival.

Porque ela vem ter comigo e, como somos amigas, falamos muito desse evento e de colaborar... Pedi para não se esquecer da Rua Direita. (...) Não foi esquecida e foi muito bom.

C6. Nov. 2019.

Entretanto, vim-me a tornar pessoa amiga, conversamos ao longo do ano, trocamos ideias, trocamos experiências.

C11. Nov. 2019.

Foi na altura em que eu fui morar para o centro histórico e foi aí que eu tive conhecimento dos Jardins. E depois, como eu trabalho na área da restauração, os artistas dos Jardins Efémeros e a própria organizadora ia lá almoçar e eu fui travando uns conhecimentos. Foi aí que conheci mais profundamente os Jardins Efémeros: como se organiza, como se faz, os contactos, não sei quê.

H15. Mar. 2020

Por outro lado, a responsabilidade assumida pelo festival em relação à descentralização da cultura contemporânea reflete-se na intenção de trazer criações e produções artísticas de

de bandeira da política de descentralização das artes performativas em Portugal” (PG) e que também se debateu com dificuldades na afirmação do seu trabalho perante uma população pouco preparada para a criação artística contemporânea: “o local tornou-nos o trabalho muito difícil, muitas vezes” (PG). É igualmente importante referir o trabalho desenvolvido por outros projetos no distrito de Viseu, como o da Acert em Tondela, o do Teatro do Montemuro em Castro Daire ou o Zigurfest em Lamego.

vanguarda até Viseu e, de forma mais abrangente, à “população da região centro, sobretudo às pessoas aqui das franjas que nunca saem de Viseu ou que nunca saem do país”, possibilitando-lhes “experiências absolutamente diferentes, em termos sonoros ou plásticos” (SO).

Nesta perspetiva, os Jardins Efémeros realizam um esforço de descentralização exógeno, levando para as ruas da cidade uma programação de teor experimental e vanguardista, que escasseia fora dos grandes centros urbanos e que é normalmente mantida em espaços expositivos convencionais e canonizados. Os testemunhos dos responsáveis pelos JE em entrevistas acentuam este compromisso de introduzir na cidade novas linguagens artísticas e formas inovadoras de as apresentar no espaço público. Embora não esteja sozinho nesse empenho⁶⁵, existe a perceção de que o festival tem um impacto especialmente relevante nesse domínio de atuação.

É a responsabilidade de, com este programa, tentar contribuir para a descentralização da cultura contemporânea em Portugal. Porque a mim irrita-me muito, quando estou em Lisboa, ouvir: Epá, vou à província. Não é no sentido bucólico e paternalista da palavra, mas uma coisa que eu acho é que podemos dizer: Não! Nós somos tudo isso, nós adoramos terra, somos de origens rurais, mas também temos capacidade criativa e criadora para fazer coordenação de programas que tenham valor e validade nacional e internacional. Este paternalismo relativamente ao interior é uma coisa que se deve combater, na minha opinião, com trabalho. Criando, não fazendo manifestações. E cada vez menos temos espaço para isso, porque o interior está efetivamente a desertificar e nós estamos a normalizar também as propostas culturais, o que mata a própria criação artística.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

A coisa diferente da programação da Sandra é que, como a Sandra tem uma programação que é fora do cânone... Nós podemos ver o Pedro Abrunhosa em todas as aldeias aqui à volta. A Holly Herndon não. Quem é a Holly Herndon? Nem eu sabia quem era! Mas é fantástica... Podemos ter essa oportunidade de dizer: eu fui ver a Holly Herndon, não conhecia e gostei bastante! E essa porta de abertura também é muito importante, essa consciencialização de que existem outras coisas. E a música dos Jardins Efémeros é uma música que está, neste momento, no centro do mundo. Eu diria que seria o novo *jazz*, que se vê em Berlim, em Detroit.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

A partir de 2011, que foi quando a Sandra começou a fazer os Jardins, começou a haver esta oferta de uma programação completamente diferente. E o público ia, mesmo sendo público da cidade. Conseguiram perceber que aquilo que a Sandra trazia era diferente e que, se não fosse ela a trazer, dificilmente iriam ter acesso a concertos como os a que tiveram acesso ao longo destes anos com o programa dos Jardins. Era impensável, por exemplo, fazer-se um concerto dentro de uma Sé Catedral. E a Sandra conseguiu fazê-lo. Muito menos fazer um concerto numa Sé Catedral com acesso livre.

AS, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

⁶⁵ O Teatro Viriato, por exemplo, pratica pontualmente exercícios de saída e de intervenção na comunidade. Outro exemplo é o do Cine Clube de Viseu e do projeto Cinema na Cidade, em que são organizadas sessões de cinema ao ar livre no CHV.

E isto ajudou muito, nos últimos sete, oito anos, a quebrar muitas mentalidades. Principalmente, para quem tinha a ideia que um evento mais alternativo não teria um público exato, que afinal tinha público. Afinal havia espaço para isso e até vinham pessoas de fora da cidade à procura disso mesmo.

É o maior evento cultural de Viseu. Se consegues programar alguma coisa lá, se consegues meter lá o teu nome de alguma maneira, se consegues mostrar às pessoas que normalmente não têm acesso àquilo que tu propões, estás a ter mais-valias. Estás a mostrar-te a um público que, normalmente, não é o teu. Claro que o nosso também está lá sempre, mas é mais uma oportunidade.

AB, Colaboração com os JE. Jun. 2019

A ação dos JE neste domínio não deixa de evidenciar ambivalências, que reproduzem algumas das dinâmicas culturais que o festival procura contrariar. O festival privilegia expressões artísticas experimentais e de vanguarda, posicionando-se preferencialmente, face ao campo artístico, em circuitos restritos de criação e produção e respondendo, portanto, a nichos específicos de procura. No seu esforço programático de inscrever essas produções de nicho como centrais no panorama cultural da cidade, o festival adota, em certa medida, e como vimos no Capítulo anterior, uma postura paternalista em relação aos públicos locais. Reproduz a tradicional oposição entre cultura popular e de massas, de um lado, e cultura especializada e erudita, do outro, e ecoa ideias preconcebidas em relação aos públicos e ao ambiente cultural das pequenas cidades do interior do país, que precisam de ser ensinados e qualificados para fazerem o caminho que leva da cultura do entretenimento às formas mais sofisticadas e eruditas de cultura. Nessa aparente contradição que atravessa a forma como os JE assumem a sua responsabilidade para com a cidade e a comunidade – dialogar horizontal e solidariamente com o meio e ao mesmo tempo moldar os objetivos ideais desse diálogo à medida da mundivisão artística dos seus responsáveis – encontramos, na verdade, o reflexo da tensão entre os dois mundos face aos quais o festival, a Pausa Possível e os agentes culturais se posicionam e legitimam a sua ação: o campo artístico e o meio social local.

1.1.2. Capacitação do Tecido Cultural e Associativo Independente

Uma segunda dimensão das responsabilidades assumidas pelos Jardins Efémeros relativamente ao panorama cultural da cidade refere-se à capacitação dos artistas, agentes e técnicos que compõem o tecido associativo e cultural independente local. Neste plano, o festival

persegue um conjunto de compromissos, aos quais aludimos brevemente na secção anterior, e que se dividem em três componentes interligadas: a formativa, a colaborativa e a técnica.

Em relação ao primeiro aspeto, a **intenção formativa**, os JE assumem uma preocupação com a formação de artistas, criadores e agentes culturais locais, à qual procuram responder por diferentes vias.

Por um lado, a organização do festival procura fomentar os processos criativos, que SO assegura serem tão importantes quanto os resultados da prática artística. Para este fim, no momento do desenho do programa, a diretora do festival pede a participação de artistas e agentes culturais locais no desenvolvimento de projetos que, normalmente, são especificamente dedicados aos Jardins Efémeros e às temáticas definidas para cada edição. O desafio que é assim lançado ao tecido cultural independente obriga a um investimento na criação e, seja pelo carácter “polémico” (TE) das temáticas propostas pela organização dos JE, seja pelo formato em que as criações são apresentadas (em espaço público, sem o filtro que é proporcionado pelos espaços expositivos tradicionais, dando o “peito às balas” [SO]), apela à saída da “zona de conforto” (SO) em que esses agentes desenvolvem a sua atividade regular. O convite à exploração de problemáticas e de meios e formatos diversos de exposição e mediação concorre para a capacitação do tecido cultural independente que, para lá de uma maior capacidade de afirmação e influência no *panorama cultural da cidade* e de uma maior abrangência em termos de públicos, adquire por essa via também competências que enriquecem e valorizam os seus projetos.

Um exemplo deste tipo de ação é o trabalho desenvolvido com os agrupamentos de escolas da cidade de Viseu. De acordo com TE, a organização dos JE abordava as escolas e os professores para convidar os alunos, sobretudo dos cursos de artes, para participarem no programa do festival, explicando o tema e enviando “material de referência” que serviria de base para a exploração do mesmo entre alunos e professores. No entanto, TE refere que não se tratava de um processo impositivo, mas antes de uma “relação não hierárquica” entre a produtora cultural (SO) e os alunos, que “eram tratados como os artistas, em equivalência ao estatuto atribuído aos autores”: SO “aceitava muito bem também as ideias que podiam vir do outro lado (...). [N]ão é qualquer produtor cultural que faz isso, esse exercício de escuta e de entender, sobretudo com jovens” (TE). De acordo com esta colaboradora dos JE, este processo foi de extrema importância para os alunos, pois tê-los-á feito “sair daquele gueto que é a escola” (TE) e ganhar algum sentido de agência sobre o *panorama cultural da cidade*: “Para os alunos foi um reconhecimento, foi validar (...) o trabalho deles fora (...) da escola. E para os pais, os amigos, (...) é sempre importante (...) [a] visibilidade” (TE).

Deste modo, o convite à participação lançado pelos Jardins Efémeros às associações e aos agentes culturais locais é retoricamente formulado pelos seus responsáveis como um convite de

teor não normativo, mas antes colaborativo. Numa ação que se pretende capacitadora daqueles que são mobilizados para participar, coloca-se a ênfase na valorização da liberdade de criação.

Eu acho fundamental um projeto como os Jardins, porque para além de ser uma plataforma e montra para algumas associações ou artistas, o que nós pedimos aos artistas é sempre muito fora das suas zonas de conforto e faz crescer tanto as associações como os artistas. Nós aceitamos o risco de poder fazer outra coisa que não é o que sabem que é capaz de resultar. Portanto, investimos nos processos. E isso é fundamental para liberdade criativa, mas também para a liberdade de fruição.

Por exemplo, acho que é estruturante para os músicos e para os artistas plásticos poderem ter acesso a exposições e atuações que jamais viram, até para as suas próprias composições.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

A Sandra, geralmente, quando estabelece um tema, ela convida e dá oportunidade a artistas viseenses para poderem participar, o que é ótimo. E dá essa porta a essas pessoas, que é uma porta de entrada para depois irem para outros lados. (...) A única coisa que têm de fazer é desenvolver o projeto dentro do tema que a Sandra propõe anualmente. Mesmo assim, a Sandra, geralmente, para as pessoas de Viseu, dá-lhes inteira liberdade para eles poderem criar. E acho que isso, para eles, é bom, porque é uma forma de eles irem criando currículo e de poderem participar noutras exposições.

AS, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Mas existe um outro impacto, que é este de fomentar projetos. Ou seja, artistas plásticos terem espaço para mostrarem as suas coisas. Às vezes, não com as melhores condições, mas haver um espaço para mostrarem as suas coisas e serem vistos, também. E originou uma série de pequenos movimentos também ao nível da música, das artes plásticas, do teatro...

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019

A Sandra falou connosco na altura e nós ficámos donos de um espaço (...) E tivemos lá uma semana de programação. Como é óbvio, tivemos em atenção a característica daquilo que é os Jardins Efémeros, mas (...) quase que nos foi dada a chave e “façam o que quiserem”. Nos outros anos, também era sempre um bocado à nossa maneira, mas eram coisas que nós apresentávamos à Sandra e era decidido em conjunto quais é que eram as melhores opções de acordo com os Jardins Efémeros.

AB, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Para os colaboradores dos JE, esta ação ganha uma importância particular, já que se relaciona com a questão da visibilidade. Com efeito, por se verem, a par com o Teatro Viriato, como a “montra mais importante de Viseu na área da cultura” (SO), os Jardins Efémeros assumem uma posição de relevância enquanto plataforma para a exposição dos agentes culturais e dos criadores, especialmente aqueles que, por apelarem a uma esfera de consumidores culturais mais restrita ou especializada, teriam mais dificuldades em afirmar-se num contexto onde a oferta de contextos de fruição e consumo cultural é descrita pelos mesmos como saturante e excessiva. A exposição e os contactos estabelecidos entre esses agentes locais e outros que vêm de fora pode

igualmente ter impactos na vida profissional dos primeiros, abrindo oportunidades para novas parcerias e colaborações que vão para lá do festival.

Este aspeto remete para a segunda componente do compromisso dos JE com a capacitação do tecido cultural independente local: a sua ação de **fomento de redes colaborativas** entre os agentes que o compõem.

Como referimos anteriormente, a ação das associações locais, sejam de índole cultural, social ou educativa, pauta-se por algum isolamento e afastamento mútuo, características que são exacerbadas pelo próprio programa de apoio às atividades culturais, o Viseu Cultura, que, como também mostrámos, fomenta a competitividade direta entre agentes de um sector fortemente afetado pela precariedade e, dessa forma, não favorece o diálogo colaborativo. Com o intuito de contrariar este tendencial fechamento das associações e dos agentes culturais da cidade, SO manifesta a intenção de fazer dos Jardins Efémeros uma plataforma colaborativa, promovendo uma capacitação conjunta e lançando as bases para o estabelecimento de relações duradouras entre os agentes e associações culturais. Essa missão é projetada para suscitar diálogos e processos colaborativos que vão além da duração limitada do festival. A ação dos JE neste plano não se limita ao fomento de redes colaborativas e à promoção de projetos conjuntos entre atores culturais e não culturais, mas aponta também para a criação de condições que facilitem o surgimento de formas de criação e fruição cultural alternativas às que têm prevalecido na cidade. A meta é também, por isso, enriquecer e pluralizar a oferta cultural da cidade. De acordo com os agentes culturais e os colaboradores do festival entrevistados, os JE introduzem localmente uma programação diversa, que é distinta daquela que é promovida pela CMV. A adesão e afluência dos públicos atesta, na sua perspetiva, que existe espaço e procura para essa diversificação, cuja sustentabilidade e durabilidade só poderá ser assegurada pela colaboração em rede e o diálogo próximo entre promotores culturais e outros atores da cidade.

Com efeito, o trabalho desenvolvido pelos JE neste âmbito estende a aposta na dinamização de redes colaborativas para lá dos agentes culturais, procurando envolver parceiros do tecido associativo ligados a projetos educativos ou de serviço social. Um exemplo é o projeto “Rodilha”, desenvolvido para a edição de 2015 do festival em conjunto com a Escola Secundária de Viriato. Consistiu na criação de assentos no formato da tradicional roda de tecido, que era colocada na cabeça para o transporte de vasos ou cestos e que seriam instalados no jardim da Casa José Coelho com o propósito de complementar outras peças que seriam aí apresentadas, convidando à fruição do espaço. Estas peças chamaram a atenção de uma associação dedicada ao trabalho com “deficientes profundos” (SO), que contactou a direção dos JE com o intuito de pedir a cedência das rodilhas, pois serviriam para deitar os doentes: “E eu disse que sim, que quando acabasse, as rodilhas iam para lá. Fizemos uma reunião e o que aconteceu foi que a escola fez

mais rodilhas para eles e começaram a fazer vídeo e teatro com eles, como projeto de escola. Criámos uma relação entre duas instituições fora de nós, que ainda hoje colaboram” (SO).

A par de exemplos de sucesso, existem igualmente exemplos de colaborações não continuadas e que se cingiram apenas à duração do festival. É o caso da horta comunitária criada no Mercado 2 de Maio na edição de 2018, que previa uma programação continuada em colaboração entre as escolas, a Associação de Nutricionistas e a FIAN (FoodFirst Information and Action Network). Não o foi por falta de apoios. Ainda assim, essa e outras iniciativas semelhantes vão gerando oportunidades e disponibilidades para diálogos e relações colaborativas entre diversos atores, que poderão germinar no futuro.

Por exemplo, uma das entidades que trabalha connosco nos Jardins é o CAOS, onde também se desenvolvem workshops de fotografia, de artes visuais e tudo isso, que ajudam ali. E depois, mais tarde, o que é que acontece? Se o Caos pretende desenvolver uma atividade qualquer no resto do ano, as pessoas que estiveram na equipa da organização dos Jardins Efémeros, também estão lá a apoiar, a dar apoio logístico. Acho que isto acaba por ser uma plataforma para uma série de relações profissionais que se vão estabelecendo na comunidade de Viseu, e fora também.

VJE, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Os Jardins (...) também fizeram muito para que houvesse uma aglomeração dos agentes culturais em Viseu. Porque, apesar de tudo, os Jardins sempre tentaram dar a mão a todos os agentes culturais em Viseu. (...) Agora não sei, mas houve bastantes associações culturais aqui da cidade que eles ajudaram até a reativar um bocadinho. Tal como nós, houve mais gente que teve oportunidade de expor o seu trabalho a um público maior e isso é de louvar.

Acho que tudo ajudou: as pessoas a conhecerem-se, as pessoas a apreciarem o trabalho umas das outras e até os próprios agentes culturais a terem mais intercâmbio entre eles. Não só em termos de fazer coisas juntos ou não, mas de falar, de expor os problemas que uns tens e que outros têm, e as soluções que uns têm e que outros têm... Essas coisas são muito importantes no associativismo.

AB, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

O nosso objetivo é criar redes colaborativas sobre um projeto em que estamos a trabalhar, e que dessas redes colaborativas possam surgir projetos autónomos não só dos Jardins, mas entre eles.

Pretendemos sempre complementar o que estas instituições não dão e chamá-las para trabalhar connosco e trabalhar em rede com associações que nunca trabalharam juntas em determinados projetos. Para nós é muito importante estabelecer essa relação de rede real, como ensaio de outras relações futuras que elas possam ter autonomamente. (...) Vou dar o exemplo do “Casulo”, que foi um projeto de arquitetura, uma peça efémera da Vanda, da Cristina Baccari e do Álvaro Pereira. Trabalhámos com instituições prisionais, com os velhotes da terceira idade e trouxemo-los cá para eles verem e colocarem algumas das peças. Eles trabalharam nas próprias instituições de solidariedade, onde nós fomos ensinar as técnicas. Todo este trabalho entre instituições é muito importante, porque elas são, em muitos casos, competitivas e por vezes más umas com as outras. E estes projetos atenuam essas questões ridículas menores, mas que fazem parte de 90% do foco destas ações.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019



Imagem 1. Casulo, do Atelier do Rossio, Cristina Baccari e Vanda Rodrigues (fot. E. Ferrão, 2014).

É de referir que os Jardins Efémeros e a Pausa possível não são os únicos intervenientes nesta demanda por uma maior capacitação do tecido cultural associativo e pela promoção de projetos colaborativos. Conforme explorámos anteriormente, a maioria dos agentes entrevistados assume responsabilidades no âmbito da capacitação e qualificação de técnicos, artistas e públicos, bem como no da fixação de profissionais e no fomento de diálogo com outros atores sociais e culturais. O Teatro Viriato, por exemplo, tem programas dedicados ao fomento da inclusão junto de instituições locais; o coletivo CAOS desenvolve trabalho na área da formação, promovendo *workshops* e oficinas; a Incubadora do CHV procura formar e capacitar artistas locais. A própria “aglomeração de agentes culturais em Viseu” (AB) não é um correlato exclusivo da ação dos JE, mas da própria orientação política e institucional que elege a cultura como fator de desenvolvimento social e de crescimento económico. Embora as políticas públicas definidas localmente para o sector cultural e os formatos que as mesmas impõem às suas manifestações sejam vistas pelos agentes do tecido cultural independente como asfixiantes da liberdade e da autonomia criativa e como uma expressão da municipalização da cultura, não deixam de ser reconhecidas como medidas determinantes e basilares para o crescimento e dinamismo do sector em Viseu. Assim, os JE não estão sozinhos no trabalho de dinamização da ação colaborativa. Mas são talvez a plataforma em que a dinâmica colaborativa de raiz cultural se revela mais visível, em grande medida devido à dimensão e à projeção que o festival atingiu.

Não obstante, há agentes culturais e colaboradores do festival que consideram que os JE, embora tenham essa capacidade e “propriedade” (VJE), ainda não conseguem funcionar como um verdadeiro “catalisador que fomente o trabalho de associações” (CC), sendo esta uma área na qual, segundo CC, deveria haver um maior investimento futuro. De acordo com TE, os JE ainda

não alcançaram essa “ambição” devido ao isolamento e ao individualismo que caracteriza a postura das associações locais, que a entrevistada compara a “guetos”: “cada um trabalha no seu cantinho” (TE). Porém, esta questão reflete também um outro aspeto: a forma como é levada a cabo a integração dos artistas e agentes culturais na programação dos Jardins Efémeros. O festival “é um projeto que foi pontuado de forma superior pelo júri, porque tinha um papel estruturante na agenda cultural, na formação de públicos, na capacidade de mobilização e de capacitação de atores locais” (JS), tentando sempre integrar e dar visibilidade às contribuições dos criadores locais. No entanto, notamos nos discursos de alguns dos entrevistados alguma insatisfação com a forma como é feita essa incorporação. Notam desequilíbrios entre a presença e o destaque atribuído aos “grandes nomes” (GP) e o espaço concedido pela programação aos criadores locais e às suas agendas criativas e programáticas. Também são suscitadas questões críticas sobre as relações profissionais desenvolvidas no âmbito das colaborações que ocorrem dentro dos JE e que, para alguns dos entrevistados, geram afastamentos da comunidade artística local, que se vai “desligando do projeto” (PG).

Desde logo, alguns dos entrevistados sugerem o não cumprimento, da parte da organização dos JE, de uma relação profissional justa e benéfica com os agentes culturais da cidade. Se no início, dado o carácter ainda incipiente do festival, se justificava o recurso a colaborações não remuneradas ou voluntárias junto do tecido associativo local, esses entrevistados entendem que existem agora as condições necessárias para uma compensação adequada dos artistas e agentes locais que são chamados a colaborar. Apontam, assim, um desequilíbrio entre a valorização e remuneração do trabalho dos agentes culturais locais e o dos artistas provenientes de fora (nacionais e internacionais). Ao mesmo tempo, estes últimos têm maior capacidade de atrair e reter a atenção dos públicos, o que limita os efeitos de exposição e afirmação dos projetos desenvolvidos localmente.

É igualmente referido o problema da simultaneidade de acontecimentos e da colisão de programações entre organizações da cidade e do próprio distrito. É o caso da coincidência entre o festival Tom de Festa, em Tondela, e os Jardins Efémeros. A ex-diretora do Teatro Viriato, por exemplo, acusa os JE de não ter tido o cuidado de concertar agendas, resultando prejuízo para o Teatro Viriato que, num momento inicial, viu o público diminuir durante a realização dos JE. Assim, e embora PG assumira que o Teatro Viriato “tem que suportar a programação junto com outras propostas na cidade” (PG), que “existe uma relação” e que, “em termos artísticos”, as duas programações “tocam-se” (PG), tendo existido pequenas colaborações no passado, estas nunca assumiram o carácter de um comprometimento programático, chegando mesmo a criar “problemas à programação do Viriato” (PG). Tanto quanto a dimensão prática do problema relatado, encontramos aqui um sinal das tensões competitivas e das rivalidades que atravessam aqui, como em todo o lado, o setor cultural.

Também nunca foi falado connosco [Teatro Viriato] uma proposta, ou discutida seriamente uma proposta artística de programação. Para além do mais, os Jardins começaram a acontecer (...) num período em que o Viriato tinha programação já feita. E que até criava problemas à programação do Viriato, por exemplo. Porque essa concertação nunca era feita.

PG, Teatro Viriato. Jun. 2019

Em relação à comunidade artística local, acho que é importante encontrar um equilíbrio entre convidar gente, nomeadamente convidar grandes nomes, e trabalhar com a comunidade local de uma forma digna, em que são valorizados, em que têm oportunidades para apresentarem o seu trabalho ou para entregarem o seu trabalho de uma forma adequadamente remunerada. Porque, no início, acho que trabalhou-se muito de uma forma voluntária, e faz sentido, porque o festival estava, de facto, a nascer.

GP, Incubadora do CHV. Fev. 2020

Os Jardins Efémeros podem ser uma plataforma. Se pensarmos em quanta gente ao falar de Viseu, associa a cidade de Viseu aos Jardins. É a primeira coisa que vem à cabeça, praticamente. (...) Mas também depende das condições em que essa plataforma é criada e com quem e como. E isso é a questão fundamental, é essa.

JC, Coletivo CAOS. Fev. 2020

Em termos dos artistas nacionais e internacionais de maior nome, penso que há uma grande satisfação e eles saem daqui com uma visão fantástica de Viseu e da organização dos Jardins Efémeros. Penso que, ao nível dos artistas locais, a Sandra poderia dar outra dimensão. Tem tido sempre o cuidado de trabalhar com os artistas locais, de inserir, mas penso que essa vertente... Devia ser um bocadinho aumentada.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019

Por fim, os Jardins Efémeros incorporam no conjunto de responsabilidades assumidas perante o tecido cultural independente uma dimensão relativa à **capacitação técnica dos agentes culturais**. Como referimos atrás, a realização dos JE tem constituído um desafio aos criadores e às equipas técnicas, nomeadamente pelas exigências impostas pela programação em espaço público e em lugares inusitados. Embora os JE não sejam o único, nem o primeiro, exemplo de intervenção artística e cultural no espaço público do CHV⁶⁶, o festival é reconhecido pela forte e criativa utilização que faz do espaço público, assim como pelo recurso ao espaço privado das casas e lojas devolutas. Essa orientação programática implica opções de montagem e curadoria específicas e exigentes, em que a relação reflexiva entre intervenção artística e espaço apela a mais do que à simples montagem de um palco numa praça pública. Alguns dos entrevistados assinalam que Viseu está insuficientemente dotada de equipas técnicas capazes de dar resposta eficiente às necessidades dos JE. Esse campo profissional é qualificado como “parco” (PG), pouco desenvolvido e mal preparado para a “sensibilidade” (CC) requerida por projetos como o dos Jardins Efémeros. De acordo com CC, que colaborou com os JE como coordenador da equipa

⁶⁶ Destacam-se neste domínio iniciativas promovidas pelo Teatro Viriato pelo Cine Clube de Viseu.

técnica, as empresas técnicas de Viseu, com exceção das equipas do Teatro Viriato e da ACERT, estão pouco preparadas para um tipo de trabalho que não seja o da música, sendo apenas capazes de responder às necessidades básicas inerentes à montagem de palcos e dispositivos de iluminação. Na visão de vários entrevistados, com destaque para os diretamente envolvidos na realização dos JE, o festival introduziu no mercado local novas necessidades e desafios, estimulando o desenvolvimento de novas competências e qualificações técnicas, mas também definindo novos padrões de qualidade e exigência técnica na programação cultural. Nas palavras de alguns dos nossos interlocutores, os JE introduziram um “livro de estilo” (CC) no panorama cultural de Viseu, “formas diferentes de fazer trabalho sem ser o normal” (CC), fazendo “subir a fasquia” (CC) no que diz respeito às condições técnicas para a apresentação de iniciativas culturais em espaço público.

Apesar de haver uma equipa principal que vinha de fora, essa equipa também trazia sempre gente jovem para trabalhar e nós dávamos-lhe o livro de estilo dos Jardins Efémeros. E o livro de estilo dos Jardins Efémeros é muito simples: é dar as condições aos artistas para que façam o melhor espetáculo possível. Se eles fizerem o melhor espetáculo possível, vão influenciar muito mais pessoas. E o que nós mostrámos, em termos de formas de trabalho, é que existem formas diferentes de fazer trabalho sem ser o normal. E penso que houve várias pessoas, e jovens, que, estando nos Jardins Efémeros, começaram a fazer as coisas de modo diferente. Ou, pelo menos, tentaram ter essa consciência de tentar mudar algumas coisas.

Mas uma coisa é certa: em termos técnicos, subimos a fasquia. E, direta ou indiretamente, toda a gente começou depois a investir em mais e melhores equipamentos de rua, por exemplo. Quebrámos com uma série de barreiras que se dizia que não era possível.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Projetando os efeitos dos JE neste plano muito para lá do tempo e do espaço do festival e dos meros impactos nas qualificações técnicas, os entrevistados apontam para uma mudança de orientação nas práticas culturais na cidade, que tendem a sair cada vez mais dos espaços tradicionais e a ocupar o espaço público, buscando maior proximidade entre artistas e espetadores: trabalhar culturalmente sem a necessidade de “grades” e “sem termos grandes palcos” (CC), promover maior vivência dos espaços públicos da cidade, em particular do CHV. Na perspetiva de CC, é no seguimento dos Jardins Efémeros que surgem novas iniciativas e eventos de animação urbana que fazem uso do centro da cidade para celebrar a cultura e o património locais, nomeadamente os que são organizados pela CMV e que têm vindo a ocupar as ruas do CHV, procurando replicar o formato dos Jardins Efémeros⁶⁷. Esta tendência aponta para o reforço de

⁶⁷ Referimo-nos sobretudo ao Mescla, organizado pela CMV em 2019 para colmatar a ausência dos JE, e que fez das ruas e praças do CHV espaço expositivo, e ao Cubo Mágico, organizado em 2020 como forma

uma “cultura de rua” (C12), que anteriormente não teria expressão significativa em Viseu, e que tem como correlato a revitalização de espaços esquecidos e do tecido comercial do CHV.

Porque Viseu, talvez há 7 anos para trás é que começou a ter a cultura de rua, que não tinha. E isso foi trazido por uma pessoa, que procurou defender alguma coisa que ainda restava do centro histórico: espaços vazios que utiliza para ateliers, espaços que utiliza para serem visitados por crianças de primeiro ciclo... Chamados os Jardins Efémeros.

C12. Nov. 2019

Nós temos que ter em conta o público para quem nós estamos a trabalhar, obviamente. Mas também temos de lhe dar novos pontos de vista. Neste sentido, algumas das críticas aos Jardins Efémeros são injustas. Outras, teremos nós que refletir. Agora, os Jardins Efémeros marcam uma nova fase de viver o centro histórico. Porque, depois dos Jardins Efémeros, aparecem vários eventos: estou a falar da Festa das Vindimas, do Festival de Street Art, estou a falar de coisas que aparecem... E ainda bem que aparecem! Mas que aparecem com os Jardins.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Porém, esta tendência pode igualmente ser atribuída ao peso que o consumo experiencial e que a economia simbólica vêm ganhando, de forma mais genérica, na redefinição das imagens e das estratégias de promoção das pequenas e médias cidades. A presença mais marcada das atividades culturais no espaço público da cidade de Viseu não deixa de estar associada, de forma mais ampla, a estratégias institucionais, políticas e económicas de desenvolvimento urbano e a movimentos mais complexos e abrangentes relacionados com a estetização dos consumos e da vida quotidiana e com as diversas formas de culturalização da vida urbana, como discutimos no Capítulo II. Vista nesta ótica mais abrangente, a ação continuada dos Jardins Efémeros revela-se como parte muito relevante da manifestação desses processos na cidade de Viseu: é, ao mesmo tempo, produto e produtora de dinâmicas que vêm marcando, sob formas diversas e com ritmos distintos, a transformação de muitas pequenas e médias cidades no nosso país. E uma das facetas menos imediatamente visíveis, mas nem por isso menos decisivas, desse efeito transformador remete precisamente para a atualização das competências técnicas e para os processos de aprendizagem e adaptação criativa dos profissionais que operam na esfera cultural.

A partir dos Jardins Efémeros não comecei a fazer outras coisas, porque são áreas diferentes. Dá-me é imensas competências em termos de pensar rápido e tentar arranjar soluções para as coisas, a ser mais paciente com artistas e tentar manter a calma debaixo da pressão. Em termos pessoais, também nunca me trouxe grandes benefícios (risos). Aliás, até poderia dizer que, como nós entrámos a fazer coisas diferentes do *status quo* que havia até ali, até éramos vistos de uma forma um pouco pejorativa por algumas camadas da comunidade.

VJE, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

de dinamizar a cidade face à pandemia de Covid 19, e que fez uso de algumas premissas avançadas pelos JE (uso de espaços devolutos na Rua Direita, decoração das ruas com plantas, etc.).

Uma pessoa sai de lá com uma bagagem completamente diferente. Num festival destes, convivemos com muitas pessoas, de áreas diferentes, falamos com várias pessoas. Abre-nos outras portas.

AS, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Eu sei de pessoas que têm como formação de base a comunicação ou a arte que, por terem trabalhado nos Jardins Efêmeros, conseguiram estabelecer as situações profissionais com projetos do género (...).

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

O conjunto de responsabilidades assumidas nesta área revela a ambição e a complexidade do papel dos JE, mas deixa entrever também algumas das suas limitações e contradições. Uma delas é a já referida dificuldade de assegurar a continuidade de alguns projetos colaborativos, que dependem do comprometimento dos outros agentes, tanto quanto de financiamentos externos, que nem sempre são continuados. Outras remetem para a perceção de desequilíbrios na coordenação com as agendas culturais de outras organizações locais e no destaque atribuído a artistas e projetos locais. Nestas aparentes contradições não encontramos apenas sinais dos limites dos JE na concretização dos compromissos e das ambições associadas às responsabilidades que assumem, retórica e programaticamente, face à cidade e à comunidade local. Encontramos também reflexos da pluralidade de entendimentos sobre o que é, e o que deve ou deveria ser, a ação cultural dos JE, que ora aproximam, ora distinguem, ora opõem os diferentes atores que se posicionam face ao festival – e que a diversidade de perspetivas reveladas pelos nossos entrevistados evidencia. Exemplar é o modo como os organizadores dos JE, ao mesmo tempo que tecem abertamente críticas ao programa municipal de apoio à cultura, que acusam de ser excludente e sectário, por privilegiar certas opções culturais em detrimento de outras, são por sua vez criticados por outros atores locais por criarem eles próprios formas de sectarismo e desigualdades no acesso à plataforma dos JE.

1.1.3. Qualificação de Públicos

No seu discurso e na sua prática programática, os Jardins Efêmeros assumem também responsabilidades no âmbito da formação e da capacitação dos públicos da cidade para a cultura contemporânea. Como vimos, essa responsabilidade assenta numa caracterização dos seus hábitos culturais como “conservadores” e “pouco diversificados” (AS, SO), alinhados com o que os responsáveis dos JE qualificam como a “normalização” das propostas e programações resultantes de políticas culturais locais que, na sua ótica, tendem para o “populismo” (SO). São assim

percecionados como públicos pouco disponíveis para se exporem ao “risco” representado por opções programáticas vanguardistas ou experimentais (CC).

Perante este cenário percebido, em que a oferta cultural dominante é entendida como repetitiva, consensual e orientada por visões estereotipadas dos gostos e necessidades dos públicos locais, os JE assumem a responsabilidade de contribuir ativamente para a diversificação da oferta e, por essa via, para a qualificação dos públicos da cidade e da região. Esta responsabilidade é assumida explicitamente pela direção do festival, mas é também reconhecida por outros atores locais, como o próprio ex-vereador da cultura da CMV, que destaca o “papel estruturante” desta iniciativa “na formação de públicos” (JS). Outros elogiam também a capacidade de o festival cruzar públicos diversificados (PG, JC) e aproximá-los de novas linguagens (GP, AB). Ainda assim, é necessário ter em atenção que a aproximação entre públicos e intervenção artística nem sempre se traduz numa verdadeira apropriação dos conteúdos apresentados, podendo inclusivamente criar equívocos que, com frequência, estão na base de tendências para o distanciamento entre as duas partes .

SO refere-se aos Jardins Efémeros como um “projeto educativo”, cujo formato assenta numa aproximação entre espectador e intervenção artística em espaço público, sem “nenhuma concha de proteção de um edifício privado” (SO). Esta aproximação procurada pelos promotores do festival ambiciona atuar no sentido do estímulo do pensamento, da cidadania e da pluralidade cultural, proporcionando “às pessoas sensibilidades de mundos que elas jamais conheceram na vida” (SO). Embora existam materiais e dispositivos de mediação (programas, ações de esclarecimento, visitas guiadas), pretendem que a aproximação ocorra frequentemente de forma direta, imediata e, por vezes, até accidental, promovendo uma espécie de efeito de choque que incita ao diálogo e ao relacionamento direto entre os públicos e as obras apresentadas.

De acordo com a diretora do festival, esta estratégia assenta num trabalho evolutivo e de continuidade, respeitando as premissas do projeto e a sua evolução, bem como a evolução da qualificação dos espectadores, respeitando sempre a pluralidade que caracteriza a população da cidade. Segundo SO, embora os Jardins Efémeros se enquadrem naquilo que TE denomina de “arte de elite” (TE), uma das responsabilidades do festival é dar resposta a vários tipos e segmentos de públicos, fazendo conviver, no programa, práticas tradicionais, como oficinas ou exposições ligadas a um património local, atividades lúdicas e educativas para crianças (concentradas sobretudo na Casa do Sonho) e intervenções ligadas à arte contemporânea, mais direcionadas para públicos especializados. Esta responsabilidade advém não apenas do facto de a iniciativa ter lugar em espaço público, devendo, por isso, ter em conta a diversidade do conjunto dos públicos que aí convergem, possibilitada pela ausência do filtro que os espaços expositivos tradicionais geralmente constroem. Na verdade, ela pode ser da mesma forma atribuída ao facto de o projeto ser financiado por “dinheiro público” (SO) e que, por esse motivo, deve não só

obedecer aos critérios das entidades financiadoras, mas também a um princípio de consensualidade que justifica e legitima, perante os públicos, a forma como aquele é distribuído e aplicado.

Embora os JE representem e introduzam na cidade uma programação cultural alternativa àquela que é oferecida pela CMV, apresentando uma aposta no “risco” (SO, CC) que as linguagens artísticas contemporâneas incorporam, a sua programação procura legitimar-se, tal como os programas da CMV, em princípios de consensualismo e de abrangência. A assunção desses princípios como suportes da orientação programática é, em parte, resultado da conformação do projeto aos critérios do Viseu Cultura, cuja linha Programar, que financia os JE, estipula que os mesmos cumpram desígnios como a pertinência do projeto para o equilíbrio sazonal de ações, a descentralização territorial da oferta cultural no concelho, o envolvimento de atores locais, a participação dos públicos e comunidades locais e a inclusão cultural⁶⁸. Por sua vez, por recorrerem igualmente aos apoios da DGArtes, os Jardins Efémeros devem perseguir, para lá de objetivos de interesse público cultural (fomento da coesão territorial, redução de assimetrias nas áreas da produção e fruição cultural, promoção da qualificação das comunidades e dos públicos, incentivo de boas práticas no sector), objetivos especificamente referentes ao campo artístico em que o projeto se insere, prosseguindo o desenvolvimento das linguagens por ele apresentadas⁶⁹.

Desta forma, os Jardins Efémeros procuram alcançar um equilíbrio programático que permita ao mesmo tempo dar resposta às demandas que são definidas pela própria organização, aos critérios definidos pelas entidades financiadoras e às procuras dos diferentes segmentos de público, tal como as percecionam ou projetam os organizadores. Ao procurar este equilíbrio, os JE procuram na verdade construir a sua legitimidade no *panorama cultural da cidade* em dois planos combinados: por um lado, o festival afirma a sua credibilidade para a intervenção no espaço público com base na construção de um ideal de abrangência, perseguindo objetivos de serviço público cultural acessíveis e dirigidos a todos os membros da comunidade local; por outro, afirma-se no campo da cultura contemporânea, ao assumir como objetivo o desenvolvimento e descentralização de linguagens artísticas mais vanguardistas e experimentais, inserindo a cidade nos circuitos nacionais e internacionais de artistas, obras e públicos que se reconhecem nessas linguagens.

O programa é muito importante. Mas o que eu acho é que não se pode esperar que toda a população possa ter os mesmos *layers*, porque o programa é muito complexo. O programa vai de zero de complexidade a grande

⁶⁸ As regras do concurso podem ser consultadas em: http://www.cm-viseu.pt/cultura/ViscuCultura/2020/Normas_%20Cultura_2020-_021_Final.pdf.

⁶⁹ O regulamento para atribuição dos Apoios Sustentados da DGArtes podem ser consultados em: <https://www.dgartes.gov.pt/pt/sel-curso/2203>.

complexidade. Porque para tentar dar soluções para vários tipos de público. O nosso programa é uma soma orgânica, onde as coisas estão pensadas para diferentes ritmos, diferentes abordagens. É uma soma orgânica do que é que eu posso disponibilizar para uma família de três gerações que possa vir para aqui com necessidades e vontades totalmente diferentes. Porque estou, em parte, a usar dinheiro público. E, portanto, tenho esse peso, essa consciência a dizer-me: “Tu tens de programar para vários públicos”.

Mas o que eu também tento é dar a possibilidade à minha população e à população da região centro, sobretudo às pessoas aqui das franjas que nunca saem de Viseu ou que nunca saem do país, de ter experiências absolutamente diferentes, em termos sonoros ou plásticos. Acho que isso é luminoso e fundamental para as pessoas serem mais plurais e mais livres. Não há responsabilidade cidadã se não houver liberdade. E dar esse *input* de provocação positiva, de mostrar sem medo e em público coisas que são normalmente protegidas por salas... Colocar as coisas e dizer “Está aqui. Se vocês não gostam, tudo bem”, porque isso também é importante. (...) Mas eu tento apresentar coisas que as pessoas nunca viram dentro de linhas para vários públicos. E essa é a minha responsabilidade maior ao intervir em espaço público.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Eu acho que os Jardins, pelos temas que levantam, nem que seja porque fazem as pessoas pensar e refletir, têm um impacto na vida das pessoas: nos que participam, nos que assistem, nos que frequentam... (...) E essas questões mexem com os conceitos e, nesse sentido, vão ter impacto durante muitos anos. (...) Os Jardins vão trazer esses tópicos da arte contemporânea que vão fazer com que as pessoas questionem. E isso já tem um impacto grande a nível de reflexão, de identidade, de cidadania, também.

TE, Colaboração com os JE. Jul. 2019.

Ao nível do público, com certeza que tem um papel importante ao aproximar as pessoas das artes, nem que seja por acidente. Uma pessoa que vem aqui só para ver os Jardins, e depois acaba por ver uma performance que está a acontecer e, às tantas, até se pode surpreender.

GP, Incubadora do CHV. Fev. 2020.

Tanto no discurso justificativo da filosofia de ação do festival, como no desenho da sua estratégia programática, a associação entre a *vocação formativa e qualificante dos públicos*, que os responsáveis dos JE reclamam como seu desígnio, e a *promoção da proximidade* entre públicos, artistas e obras, através da *intervenção no espaço público* e do *diálogo envolvente com a comunidade local*, constitui o meio de resolver a aparente contradição que ameaça o almejado equilíbrio, acima referido: atender simultaneamente às procuras, às expectativas e às disponibilidades culturais de públicos social e culturalmente abrangentes e heterogéneos, de um lado, e à difusão de propostas artísticas que, pelo seu teor vanguardista e experimental, ou pela sua inscrição nos circuitos artísticos mais eruditos e de nicho, apelam privilegiadamente a públicos seletivos, restritos e de iniciados nessas linguagens, por outro lado.

Atuando nesse espaço de tensão, o trabalho de formação e qualificação de públicos pelo qual os JE se responsabilizam assenta com efeito numa estratégia que visa fomentar a aproximação imediata e

direta às obras artísticas, num espaço público e aberto às mais diferenciadas procuras de fruição cultural. Essa aproximação e o contacto direto com formas e linguagens artísticas inéditas e com temas polémicos, que podem criar um efeito inicial de choque (CC) e levar à incompreensão e ao afastamento de determinados segmentos de público, pode igualmente, segundo a direção do festival, despertar curiosidades e consciências, bem como incitar a práticas de diálogo e discussão que, na sua perspetiva, resultarão numa melhor apreensão dos temas apresentados e numa apropriação das linguagens e obras propostas.

Para isso, no entanto, é fundamental a persistência e, conseqüentemente, a continuidade do projeto. As condições em que é promovido o encontro entre públicos, artistas e obras, tal como as concebem os organizadores do festival, contribuem não apenas para a formação e qualificação dos públicos, mas também para a sua diversificação, dando resposta àquele que é apontado pelos agentes culturais da cidade e pelos colaboradores dos JE como um problema, decorrente da *condição descentralizada* em que operam, que se reflete nas características que atribuem aos públicos locais, como anteriormente caracterizámos. A organização dos Jardins Efémeros procura contrariar essa condição promovendo o “cruzamento de públicos” (PG), isto é, mobilizando públicos com diferentes motivações, oriundos de diferentes locais e com diversos enquadramentos socioculturais, numa ação que entende ser “fundamental” (PG) para o enriquecimento e dinamização do *panorama cultural da cidade*.

Ainda sobre esta questão, SO estabelece uma diferença entre a programação apresentada durante a realização dos Jardins Efémeros e a programação regular que é desenvolvida ao longo do ano no espaço Venha a Nós a Boa Morte⁷⁰, assim como noutros que se dedicam a linguagens da cultura contemporânea. Nesse espaço, a associação serve “aquele nicho” de iniciados, que é constituído por “sempre as mesmas pessoas” (SO). Aí, nas suas palavras, “não estamos a ganhar novos públicos, não estamos a acrescentar valor” (SO). Contrariamente, por terem lugar no espaço público do CHV e não num espaço expositivo especializado e mais seletivo, “os Jardins promovem esse alargamento de públicos, essa relação mais massiva e essa democratização das artes” (SO).

Porém, conforme lembra TE, “aceitação” não significa “compreensão” (TE). Assim, se existe “bastante tolerância” (TE) em relação aos temas e intervenções desenvolvidos na programação dos Jardins Efémeros por parte dos públicos locais, esta não significa que a sua compreensão, decifração e apropriação seja imediata e simples. Com efeito, a maioria dos colaboradores e agentes culturais entrevistados entende ter havido um “corte” (PG) com a comunidade e os públicos locais no momento em que a organização do festival optou por passar de um projeto de intervenção arquitetónica para um de intervenção artística na Praça D. Duarte. Na sua origem, o projeto dos Jardins Efémeros tinha por base a recuperação de formas de sociabilidade e convívio por meio da prática artística, numa ação capaz de reabilitar a zona do CHV que, tal como ainda surge nos discursos atuais dos entrevistados, a diretora

⁷⁰ Localizado na Rua da Senhora da Boa Morte, é assim designado o espaço que serve de sede à organização dos Jardins Efémeros e a partir do qual são dinamizadas outras intervenções de carácter cultural e artístico.

do festival identificava como estando numa situação de perda demográfica, de instabilidade social e de declínio económico. De forma a concretizar este propósito, a fórmula encontrada por SO foi a criação de um jardim na Praça D. Duarte que, por um lado, funcionasse como plataforma de democratização do acesso às artes e às expressões da cultura contemporânea e, por outro, constituísse uma oportunidade para a apropriação e vivência do espaço público urbano. Esta fórmula provou-se profundamente mobilizadora de um conjunto diversificado de públicos e da comunidade local, que confluía na Praça D. Duarte mais motivada pela presença inusitada de um jardim público num local que é descrito como “árido”, “quente”, “envelhecido” e “degradado”, do que propriamente pela programação artística oferecida.

O que me interessava a mim era retomar a sociabilidade da nossa população através das artes. Nunca foi um fim, mas um meio para. E, por outro lado, também achei que poderia ser uma via para poder democratizar realmente as artes contemporâneas de vanguarda e normalmente acolhidas por centros de arte contemporânea e que não são massivamente disponíveis ao público. E achei que um jardim poderia ser uma coisa realmente exuberante a atrativa para acolher essas atividades.

Houve uma grande adesão dos públicos porque a massa granítica do centro histórico é profundamente quente e árida, nos meses de Verão. E também muito envelhecida e degradada. E o jardim e a água vieram pacificar e unir todos os públicos. O jardim é a sala de estar que une qualquer público, desde o hiper-erudito ao que não tem qualquer tipo de instrução. A natureza é uma coisa que reúne toda a gente. Essa sala de estar for muito acolhedora e os Jardins Efémeros ganharam escala principalmente devido a esse projeto central, que se desdobrava e distribuía pela programação, onde diferentes públicos aderiam mais ou menos. Mas onde os públicos se uniam era naquele projeto central da Praça D. Duarte.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019



Figura 10. Exemplos da instalação do jardim na Praça D. Duarte (fot. F. Carqueja, 2014).

No imaginário comum, criou-se a ideia de que os Jardins Efémeros seriam, literalmente, jardins, constituídos por plantas, pontos de água e elementos decorativos, cuja presença na Praça

modelava a sua percepção e os modos de apropriação por parte da comunidade local. Porém, o festival JE não é apenas uma fórmula, é também um projeto que persegue, para lá de objetivos de desenvolvimento urbano e social, objetivos de pesquisa, descentralização e democratização das artes e da cultura contemporânea. De acordo com alguns dos agentes culturais e colaboradores entrevistados, foi neste equilíbrio de tensões que foram criados alguns “equivocos” (PG) relativamente à natureza e aos propósitos dos Jardins Efémeros. De uma forma geral, para uma comunidade local maioritariamente pouco habituada à receção e decifração das linguagens artísticas apresentadas nos JE, o seu principal fator de atração era a instalação de um jardim no meio da “massa granítica” (SO) do CHV. No entanto, sendo este um projeto de intervenção artística dedicado às expressões vanguardistas e contemporâneas, à sua descentralização e aproximação aos públicos, SO entendeu que deveria ser enfatizada a componente do projeto artístico. Para tal, a diretora do festival desinvestiu dos projetos de “cenografia urbana” (JS), desenhados pela própria, para começar a encomendá-los a artistas cujas orquestrações se afastavam, de certa forma, da ideia tradicional de jardim que se imprimira no imaginário comum, questionando a sua própria natureza, e passavam a ganhar, eles próprios, o carácter de uma intervenção artística temporária. Esta tendência é notada por todos os conjuntos de entrevistados, sendo interpretada por alguns comerciantes e habitantes do CHV como uma perda de qualidade do festival. Isso atesta que a instalação de um jardim na Praça era, com efeito, um dos elementos mais valorizados e mobilizadores da comunidade local, destacado por grande parte dos comerciantes e habitantes entrevistados (14). Assim, é natural que seja notada, tanto pelos agentes culturais locais como pelos próprios colaboradores dos JE, uma tendência para um distanciamento da comunidade local em relação ao festival, que se fez sentir sobretudo a partir do ano de 2017, momento em que a opção para a instalação central na Praça D. Duarte deixou claros os “equivocos” criados pelas diferentes interpretações do projeto e dos objetivos do festival. Nesse ano, a Praça foi ocupada com uma peça arquitetónica e escultórica “formal” (SO), intitulada “Peça para Perséfone”, cujas características pouco ou nada se assemelhavam à ideia tradicional de jardim impressa na memória e no imaginário comuns, e à qual os JE vinham, de alguma forma, correspondendo até aí.

Aquele género de flores, aquelas coisas pela rua toda, pela Praça, não é? Pela Rua Formosa, pela D. Duarte... Que agora já não está igual... Há mais exposições... (...) Sinceramente, de há quatro anos para cá, não gosto dos Jardins Efémeros. Aquilo não são Jardins Efémeros. Que nos deram a conhecer, à cidade.

H8. Jan. 2020.

Começou muito bem, com oferta de acontecimentos, com o próprio ambiente físico também foi... Os primeiros tiveram bastantes intervenções a nível de adorno, de... Depois, a pouco e pouco, tudo isso veio decrescendo. Até

ao último ano, em que era ali uma arvorezinha encostada ao D. Duarte, e pronto. Até que, no ano passado, não aconteceu nada. Foi o declínio.

H10. Fev. 2020.

A evolução ao nível estético tem vindo numa fase um bocadinho mais descendente. Mas ao nível cultural, eu acho que tem subido de ano para ano. Agora, as pessoas como estão habituadas a falar nos jardins, a falar em flores, em árvores, muito verde, não é? Ficaram um bocado desiludidas com a perceção que tiveram dos Jardins. Mas ao nível cultural, foi muito bom.

H15. Mar. 2020.

Agora, contando com a última edição e com esta agora, passou muito despercebido. Para nós, que aqui estamos, é como se não tivesse existido. Enquanto que – e repito – as primeiras edições valeu a pena! Vinha muita gente à rua, tiravam fotografias aos vasos pendurados, aos vasos cheios de flores.

C2. Set. 2019.

O último ano, a decoração estava assim um bocadito... E as pessoas começaram-se a queixar que não tinha nada a ver com os Jardins (...). Há pessoas que dizem que não, que por ser Jardins Efêmeros, não quer dizer que tenha de ter jardins. Mas para as pessoas, jardins tinha que ter mais flores, mais colorido.

C4. Nov. 2019.

No início dos Jardins Efêmeros, como o próprio nome indica, havia assim muitos espaços verdes, era assim aquela coisa... (...) Ao longo dos anos, tem vindo a sofrer algumas alterações. Pronto, acho que também é um bocadinho mais no sentido de ser algo mais artístico (...). Na altura, deixou tanto de ser aquela... os espaços verdes e assim. Mas acho que é muito bom e que atrai muita gente, principalmente pessoas de fora.

C8. Nov. 2019

Acho que foi muito melhor nos primeiros anos, e agora acabou por ser nada, nada de nada. O primeiro e segundo ano foi muito bom, foi bonito e não sei quantos. Agora, ultimamente, acho que não têm caprichado nada, nada. Especialmente aqui na Sé. Acho que não foi grande coisa. Tem vindo assim a descer muito, eu acho.

C15. Dez. 2019.

Encontramos neste exemplo uma ilustração clara dos “desentendimentos” que tão bem Idalina Conde (1987, 2004) problematizou. Com efeito, um desencontro estruturante atravessa o campo da produção e o da receção artística, em que cada um espera gratificações distintas. A opção programática por uma intervenção mais conceptual e estilizada cumpriu, para a organização do festival, os seus desígnios enquanto plataforma de exploração e divulgação artística. Mas foi recebida pela comunidade como uma espécie de “violência simbólica” (Conde, 1987) e uma defraudação de um conjunto de expectativas ligadas a uma leitura imediata dos pressupostos do festival. A forma de defesa da comunidade perante essa “violência” é, como também assinala Conde (1987), por um lado, o distanciamento, dizendo que não gostam ou que não entendem, e, por outro, uma percebida desvalorização do trabalho artístico, quando referem a falta de capricho, por exemplo: “Algumas das características das linguagens estéticas contemporâneas, como a simplicidade e a depuração formal, parecem implicar uma

desvalorização social das competências artísticas, tradicionalmente mais evidentes e reconhecidas nas sofisticções técnicas da representação” (Conde, 1987: 64).



Figura 11. Instalação central na Praça D. Duarte: Peça para Perséfone, de Gabriela Albergaria. 1 e 2. Vistas da instalação central (fot. F. Carqueja). 3. Atuação de Peter Gabriel Duo na instalação central (fot. F. Carqueja).

A partir do património natural da região de Viseu (terra barrosa do Sátão), Gabriela Albergaria⁷¹ construiu a “Peça para Perséfone” para questionar a ideia de jardim a partir da experimentação artística, demonstrando as possíveis transformações e vivências do espaço público, consoante a sua apropriação artística e arquitetónica. Com recurso àquele material, foi construído na Praça um pedestal do mesmo tamanho daquele que suporta a estátua de D. Duarte, no topo da qual foi colocada uma oliveira, simbolizando o envolvimento ainda marcadamente rural de Viseu e que deve ser, tal como o Rei, devidamente lembrado e celebrado⁷². Procurando aliar o envolvimento local à ideia de construção sustentável, a terra e os tijolos usados para a construção desta peça e para a instalação no Largo Pintor Gata foram recolhidos localmente, numa antiga cerâmica do Sátão (Cerâmica do Pereiro). A peça foi complementada pela sonorização de Pedro Tudela, também ele um artista natural de Viseu, com recurso a sons naturais da paisagem da região, pela exposição “Endless Infinity” e por uma *masterclass* em que Gabriela Albergaria mostrou o trabalho de conceção da peça, no qual se debateu a sua interdisciplinaridade e a importância do envolvimento da comunidade. Porém, apesar do adicional esforço explicativo

⁷¹ A realização desta peça contou com o apoio de Nuno Vasconcelos e Nuno Durão (arquitetos), do Instituto Politécnico de Viseu, da Junta de Freguesia do Sátão e do Núcleo de Viseu da Ordem dos Advogados.

⁷² Uma explicação da conceção, investigação, realização e trabalho de montagem da “Peça para Perséfone” pode ser encontrada em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJg79ztWbVE&t=591s>.

feito em volta da peça, esta dividiu as opiniões dos públicos, em particular junto da comunidade local, que viu o impacto visual da instalação central, normalmente composta por árvores e jogos de luzes em contraste com o granito, ser substituído por “tijolos” e “terra” (SO). É no seguimento desta edição que os próprios agentes culturais locais entendem ter havido um distanciamento dos públicos da cidade e da comunidade local, que ia “à procura de um outro lugar, que não era aquele” (PG), deixando a descoberto algumas fragilidades e imprecisões na comunicação do projeto junto daquelas. Ou revelando apenas a complexidade e os paradoxos que, como atrás referimos, atravessam as estratégias de aproximação das artes a comunidades e públicos em que os promotores culturais pretendem que se misturem públicos generalistas e públicos especializados, pessoas motivadas pela procura artística e cidadãos convertidos em parceiros de diálogo e colaboração pelas intenções programáticas dos projetos culturais.

Eu acho que, apesar da rapidez com que a comunicação foi feita e a forma como o cidadão aderiu ao projeto não foi na mesma escala da percepção que o público teve do projeto. Eu acho que houve muito público dos Jardins Efémeros que criou uma ideia errada do projeto artístico. Criou a ideia de que é um momento em que estamos todos sentados na sala de estar à noite, em que estamos todos a conviver e a beber uns copos e “tão bonito!”, porque de repente o centro histórico passou a ser quase uma espécie de sala de estar. Basicamente, acho que muito público criou a ideia de que é um momento em que estamos todos e em que a cidade se encontra toda no centro histórico, e essa ideia é muito bonita.

E as propostas artísticas eram propostas muito arrojadas, muito contemporâneas, muito experimentais. E, para um público que está no espaço público, algum tem essa sensibilidade e vai mesmo à procura desse experimentalismo todo, mas há outro público, que no espaço público é para todos e (...) as pessoas eu acho que não estavam preparadas para alguns projetos. E depois, com o tempo, senti que as pessoas se começaram a desligar do projeto.

PG, Ex-Diretora-Geral do Teatro Viriato. Jul. 2019.

Andavam sempre lá pessoas, a tirar fotografias, a... Aí, valia a pena ir. Agora, nestes últimos, ficava muito árido... Houve uma altura que foi muito árido. Não sei o que é que era aquilo. Uma oliveira ao pé do D. Duarte...

H6. Jan. 2020.

A da oliveira, para mim, não é motivo de crítica. É mais o alinhamento político, ou pior ainda, a crítica que depois se faz ao líder do momento. Na altura, já era o presidente atual da Câmara. Todos nós temos defeitos. Só que, às vezes, inventam-se mentiras.

C3. Set. 2019.

Como percebemos a partir deste último testemunho, podem igualmente existir equívocos relativamente aos próprios organizadores do festival. Uma vez que este utiliza o espaço e recursos públicos, admitimos a possibilidade de formação de mal-entendidos resultantes do cruzamento de territórios de ação e de intervenção e que podem ter consequências para a legitimação dos agentes envolvidos. Assim, ainda que o financiamento da CMV aos Jardins Efémeros seja atribuído por

concurso público, em “competição” com muitos outros projetos, é perceptível, ainda que de forma subtil, nos discursos de habitantes e comerciantes do CHV, uma certa indistinção entre uma coisa e outra. Esta questão prende-se com as estratégias que legitimam e justificam a intervenção da CMV no panorama cultural da cidade, anteriormente discutidas. Uma vez que a ação da autarquia se orienta para a produção de consensos, a atribuição de financiamento público a uma intervenção tão controversa expõe-se a questionamentos críticos da legitimidade e pertinência da ação da Câmara. Nesta linha, SO acredita que a diminuição no financiamento atribuído pela CMV para o ano seguinte se ficou a dever ao descontentamento e à divisão criadas pela peça: “eu acho que o facto de diminuírem o apoio desse ano para o outro em 25 mil euros decorreu (...) dessa celeuma pública sobre o que é que era aquilo” (SO).

Se, no primeiro ano, as pessoas ficaram chocadas ao ver uma floresta no centro histórico, se eu continuasse a fazer isso, esse efeito ia desaparecer. Ficava refém da minha própria receita. E se há uma coisa que a arte e a cultura não podem ficar é reféns do seu próprio sucesso. Eu achei que era importante passar de um projeto de arquitetura para um projeto artístico (...). Percebi, naquela altura, que iria ser complicadíssimo em termos de aceitação da população. Não foi uma inconsciência; foi uma decisão muito consciente. Isto para responder à pergunta sobre a responsabilidade de intervir publicamente. É mais importante dar à população aquilo de que ela está à espera? Ou confrontá-las com um projeto muito difícil e fazê-las pensar sobre o que é a paisagem? (...) Eu achei que era mais importante sermos fiéis aos nossos desígnios e criar esse espaço crítico, criar esse espaço de diálogo (...).

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Os Jardins Efémeros já existem há alguns anos e, logo nos primeiros anos, foi um evento que tomou proporções, de certa forma, místicas. Porque as pessoas viram que a cidade se transformou num jardim autêntico e foi algo que marcou o verão desses primeiros anos. O objetivo inicial da [SO], quando lhes chamou de Jardins Efémeros, era criar não um espaço que fosse um jardim físico, mas que fosse um espaço metafórico para reunir a comunidade (...). O que eu acho que não ficou claro aos olhos da comunidade foi que era este o mote de todo o projeto. (...) Essa parte é que, de certa forma, desiludiu muitas pessoas que se habituaram a ver os Jardins como um jardim físico e que, entretanto, deixou de o ser e assumiu formas diversas: paisagens que existem aqui e ali de forma evolutiva... As pessoas, de certa forma, não perceberam muito bem quais seriam os contornos das ideias que a [SO] teve. E isso foi motivo de muito descontentamento.

VJE, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Curiosamente, apesar das discórdias criadas pela intervenção, esta foi, para SO e para os colaboradores dos JE, a edição em que o festival cumpriu mais cabalmente os seus desígnios iniciais. De acordo com a diretora do festival, se este apresentasse a “mesma tipologia de jardim”, não iria “acrescentar valor à diferente perceção do centro histórico”, mas iria manter-se “refém” (SO) da sua própria fórmula. Da mesma forma, para SO, a criação de um jardim no CHV nunca foi um fim em si mesmo, mas um meio para “retomar a sociabilidade da nossa população através

das artes” (SO), para estimular a pluralidade e reforçar o sentimento de cidadania. Assim, a opção por essa intervenção não foi inconsciente, mas refletiu o cumprimento de um dos objetivos dos JE: a provocação do diálogo e do pensamento crítico e a promoção da participação cívica na cidade. Para SO, a divisão causada pela peça não se traduziu numa diminuição dos públicos, mas num aumento dos mesmos, que “vinham ver para discutir a peça” (SO). Neste sentido, na opinião dos colaboradores, as críticas e as discussões oriundas da comunidade local confirmaram o vínculo que já existia entre a mesma e o festival, e que se traduzia num sentimento de “legitimidade em querer programar os Jardins” (SO), que “entraram já dentro do ADN da cidade” (CC).

As pessoas sentem uma legitimidade em querer programar para os Jardins porque sentem que é delas. O que é a coisa mais bonita do mundo. Eles sentem tanto que é deles que querem programar: “se calhar é melhor fazer isto mais assim, este ano podiam fazer mais desta maneira, o jardim tem de ser mais não sei quê, deviam pôr esta música...”. Isto porque estamos em espaço público.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Às vezes, é preciso chocar o público para que ele perceba outras linguagens. E, de facto, quando o público não percebe, sente-se um vazio. Mas aquela peça [de Gabriela Albergaria] foi o maior elogio que se podia fazer aos Jardins Efémeros, que foi: as pessoas quiseram, elas próprias, tomar conta da programação dos Jardins Efémeros. Isto é uma coisa muito boa, que é: os Jardins Efémeros já faziam parte das pessoas. E as pessoas reclamaram porque se sentiram defraudadas do evento que elas próprias acolheram. E isso quer dizer que os Jardins Efémeros entraram já dentro do ADN da cidade.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Se continuarmos a ouvir sempre música pimba, nunca perceberemos a música erudita! Mas se nos derem música erudita muitas vezes a ouvir, é possível que consigamos, a dada altura, ter uma apreciação estética, pelo menos de parte daquilo que ouvimos! E é um bocado neste sentido. É uma pedrada (...) que naturalmente choca esta mentalidade. Mas (...) o que é verdade é que as pessoas vão. E podem ir pelo jardim que guardam na memória, mas são confrontados com o que depois lá encontram. E eu penso que isto é um dos serviços maiores, se calhar, que os Jardins Efémeros prestam à cidade: é justamente o abrirem para outras perspetivas, nomeadamente estéticas. O contacto com elas, que possa, de facto, familiarizar minimamente, ainda que os públicos possam não se apropriar dos conceitos. Mas pode haver uma familiarização estética, no sentido mais superficial do termo, digamos assim, não é? Habituo-me a ver aquilo, que eu nunca veria como obra de arte, mas agora está ali, e eu sou confrontada, porque está na Praça, está no espaço público, está acessível (...). E, se calhar, hoje acho muito estranho, e amanhã, se calhar, já sou capaz de fazer uma pergunta sobre aquilo e, se calhar, um dia destes, até vou aceitar e até vou compreender.

H2. Dez. 2019.

Nas suas expressões e nos seus efeitos paradoxais, que procurámos mostrar, a responsabilidade dos JE para com os públicos revela-se uma responsabilidade que, sendo cultural

e cívica, é também vincadamente política, em sentido amplo, mas substantivo. Não só suscita tomadas de posição, controvérsias, adesões, resistências, contestações; não só atualiza o papel controverso e disputado da ação cultural como ação formativa e qualificante de públicos e populações em sentido amplo; como dinamiza e reforça a importância do espaço público urbano enquanto arena para a intervenção cívica dos diversos membros da comunidade e para a discussão coletiva de temas de interesse público. Assim, os dissensos causados pela intervenção do festival não incitam apenas à discussão pública sobre a mesma, mas sobre o próprio festival, as expectativas existentes para o mesmo e, de forma mais abrangente, as necessidades do espaço público e da comunidade urbana. O festival assume, então, uma responsabilidade dupla perante a qualificação dos públicos, que não se traduz apenas na sua capacitação para a receção de propostas artísticas contemporâneas e experimentais, mas também na sua capacitação cívica, abrindo espaço para a manifestação e para o reconhecimento das legitimidades dos diferentes utilizadores do espaço.

1.2. Responsabilidades para com o CHV

Um outro plano programático em que se joga a responsabilidade local dos Jardins Efémeros prende-se com os objetivos de revitalização do Centro Histórico de Viseu, que se repartem entre a reabilitação física e social do espaço, a relação com a atividade comercial e o envolvimento da comunidade. Também nestes domínios o projeto gera formas de uso, vivência e organização do espaço cuja durabilidade se projeta para lá do festival. O contributo para a revitalização do CHV é uma meta explícita dos JE. A sua organização parte da perceção de que, enquanto lugar referencial da identidade local e da relação da comunidade com o território urbano, se apresenta degradado, esquecido e pouco participado. É perante essa perceção de um espaço público vital, mas em retração e declínio, que SO afirma ter decidido avançar com o projeto dos JE, atribuindo ao evento a missão de intervir ativamente para a sua revitalização – não apenas física e funcional, mas também, ou talvez sobretudo, social e cultural.

Percebi que o centro histórico de Viseu era um cemitério. Havia cinco funerárias na Praça D. Duarte, havia um café, as pessoas tinham vergonha do seu centro histórico. Nesta altura, em 2010, estava toda a gente nos centros comerciais, a terem vergonha do edificado bolorento e difícil. Ainda estávamos com aquela síndrome da modernidade, em que se valoriza os edifícios novos e tudo o que vem de fora. Neste contexto, em que os pais levam

os filhos para os centros comerciais, percebi que a cidade estava a perder alguma relação de sociabilidade com a população, e até algum orgulho sobre o nosso edificado e a nossa forma de vida se estava a perder.

Nenhum projeto cultural pode ser reabilitador. Podem, sim, ser ensaios para se perceber que podemos ir por outras vias e por outras relações com o espaço comercial e com o espaço social. O que os projetos dos Jardins pretendem sempre é relacionar a nossa população de Viseu com estas pessoas e tentar consciencializar sobre as responsabilidades sociais perante estas ruas desertificadas e mostrar, também, aos comerciantes que têm de se modernizar e de ser mais empáticos com a população para angariar mais clientes. *It takes two to tango*. E eles estão sempre à espera que nós sejamos a quimera de ouro que vai resolver todos os problemas. Ora, é muito difícil que isso aconteça. O que fazemos é tentar dar sempre um enfoque à necessidade de reabilitação, não só estrutural, mas humana, deste espaço que é o centro histórico de Viseu, e mostrar isto às entidades que podem deliberar uma melhor relação com este espaço, que será, neste caso, a Câmara Municipal.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

A diretora do festival revela consciência das limitações do festival, atribuindo-lhe neste campo essencialmente o papel de sugerir e estimular outras intervenções com maior poder e capacidade de transformação, nomeadamente ao nível das políticas públicas urbanas. As responsabilidades assumidas pelos JE relativamente à revitalização do CHV são partilhadas e construídas com a comunidade local, dependendo também o seu sucesso da capacidade de envolvimento dos comerciantes e habitantes da zona. A forte ênfase colocada no diálogo permanente com a comunidade é, portanto, um dos aspetos mais valorizados pela estratégia do projeto e um dos seus traços mais diferenciadores face a outras iniciativas culturais e de animação urbana. Para analisar esta questão, iremos recorrer preferencialmente aos testemunhos dos grupos de comerciantes e habitantes do CHV, bem como de colaboradores dos JE, de modo a evidenciar a forma como é construído esse diálogo e os vínculos que se estabelecem entre o festival e a comunidade local.

1.2.1. Revitalização Social e Reabilitação Urbana

Um dos princípios orientadores dos JE é a revitalização social do espaço público do CHV que, tanto no entender da direção do festival como no dos próprios habitantes locais, se encontra dominado por modos privatizados de experiência e consumo. Uma das primeiras questões que os entrevistados referem, nas suas avaliações do estado do centro histórico, é a falta de “mobiliário urbano” que permita o usufruto e a vivência do espaço público, “sem ser na esplanada de um café,

sem sermos obrigados a consumir” (H1), sem os utilizadores terem “obrigatoriamente (...) que ir para um café” (H8).

(...) Infelizmente, em Viseu, há pouco espaço público passível de ser habitado ou vivido a custo zero. Se formos à Praça D. Duarte, não há um espaço para nos sentarmos a não ser nos cafés. No Largo Pintor Gata a mesma coisa. Essa necessidade de pensarmos outras vivências para o espaço público é muito importante.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Uma resposta a esta preocupação, reveladora de uma insatisfação com a privatização e a mercantilização crescentes das condições de usufruto do espaço do centro histórico, foi encontrada por SO na ideia de um jardim público, capaz de reunir os utilizadores do CHV e funcionar como lugar de sociabilidades públicas e conviviais. A instalação central da Praça D. Duarte, bem como as arquiteturas criadas para o Largo Pintor Gata⁷³, interrompem efetivamente os ritmos por que normalmente se regem as vivências destes espaços. Procuram introduzir uma nova forma de estar neles, mediada por práticas artísticas e não pela oferta e o consumo privados, que permitam aproveitá-los como lugares de encontro e convívio. Por esta via, os JE procuram estimular entre os frequentadores do espaço e do festival relações “menos formalizadas” (H2), caracterizadas por uma “disponibilidade inteira para estar” (H2), numa apropriação mais prolongada e menos passageira do espaço (H3), modelando assim formas de estar e hábitos: “a pessoa não vai para o café e deixa os Jardins; vai mais para os Jardins e depois é que vai tomar o café” (H12).

O estímulo relacional e convivial é, portanto, despoletado pela intervenção artística temporária. É na variação por esta introduzida, que provoca uma modelação das perceções e apropriações do espaço quotidiano, que reside o potencial para a restituição do vínculo entre indivíduos e espaços e que produz, por sua vez, a amabilidade, que abordaremos mais adiante. A intensificação dos aspetos estéticos do espaço mobiliza os olhares e modela as perceções da população local, que passa a atentar nas necessidades dos mesmos. O festival procura assim sinalizar necessidades e revelar possibilidades do espaço público, constituindo uma forma de ensaio sobre os seus potenciais. Desde logo, um desses potenciais relaciona-se com a introdução de mobiliário urbano que facilite a utilização livre do espaço público, ou até o próprio corte de trânsito, que serve o mesmo propósito. Essas ações são, ao mesmo tempo, propostas para a vivência dos espaços e sugestões orientadoras para o poder público. Como já referimos, pode estabelecer-se uma correlação entre as propostas dos JE e a decisão da CMV de privilegiar as deslocações pedonais e os transportes públicos no CHV, onde a circulação de trânsito automóvel

⁷³ Este local é normalmente dedicado ao Mercado de Proximidade, uma feira de produtos locais organizada dentro dos JE, que remete para as antigas utilizações deste largo, bem como à instalação de mobiliário urbano que convida à fruição pública do espaço.

é cortada nos meses de verão; ou ainda entre a decisão da instalação de mobiliário urbano no Largo Pintor Gata e a encomenda de um projeto de intervenção paisagística para a Praça D. Duarte. Sobre este assunto, é curioso perceber que os dois atores – vereação da cultura da CMV e direção dos JE – têm diferentes interpretações acerca de tal decisão, que evidenciam e suportam lógicas justificativas distintas para a sua intervenção no espaço público. Se, para SO, a instalação deste tipo de mobiliário resulta da sinalização continuada, por parte dos JE, da necessidade de facilitar vivências e apropriações mais livres do espaço público e, conseqüentemente, de trabalhar em benefício da sua revitalização, ela representa para JS, ex-vereador da cultura da CMV, a evocação de uma memória específica da zona, que em tempos foi arborizada. JS recusa, assim, a existência de um “efeito de substituição” da ambiência criada pelo festival, argumentando que o mesmo vinha perdendo essa componente de “jardins” (JS). Desvaloriza o argumento justificativo de SO, que, por seu turno, procura legitimar as intervenções dos JE como ações propositivas, capazes de influenciar decisões políticas e de gerar efeitos transformadores duradouros sobre o desenho, a organização e o uso dos espaços públicos.

(...) A Câmara encomendou um desenho a uma arquiteta paisagista para a Praça D. Duarte. Não se trata de um projeto efêmero, mas permanente. (...) O poder político percebeu a importância da existência de um jardim público no centro da cidade. Essa é a materialização máxima de um projeto com aspiração a fazer sensibilização na área da utilização do espaço público: fazer com que a Câmara faça um jardim. Eles acham que nos estão a subtrair, mas esse é o maior elogio que podem fazer a um trabalho. (...) Relativamente às outras peças em espaço público, acontece muitas vezes a Câmara usar as nossas ideias para fazer noutros espaços públicos a mesma relação, o que é muito bom.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Não me parece, não me parece. Até porque nas últimas edições... Pelo menos, nas últimas duas edições, tanto quanto tenho presente (...) as intervenções de cenografia urbana foram muito mitigadas. Foram muito mitigadas, não tiveram a expressão que tiveram no passado. E portanto, não houve nenhum efeito de substituição. Aliás, se houve algum efeito de substituição, não é com os Jardins Efêmeros, mas é com a memória da Praça D. Duarte e do Largo da Erva e da Rua da Árvore... Chamava-se Rua da Árvore... Com a memória da própria cidade. A cidade sempre foi arborizada até aos anos 80, 90, não é? Sempre foi arborizada, na Praça D. Duarte. Portanto, o que houve foi uma certa restituição, numa escala menor, (...) com uma imagem e com uma identidade que se foi perdendo nas últimas décadas, mas que sempre esteve lá. (...) Mas não foi uma substituição dos Jardins, até porque os Jardins, nos últimos anos, vinham mitigando a intervenção de cenografia urbana... Aliás, o que foi até suscitado por algumas intervenções da população, que pediram o regresso dos jardins aos Jardins.

JS, Vereador da Cultura da CMV. Fev. 2020.

Ao lado da controvérsia e da disputa simbólica e política entre os agentes culturais e o poder municipal podemos efetivamente reconhecer efeitos relevantes do festival na

transformação do espaço público no CHV. Encontramos sinais dessa influência transformadora não só nas decisões referidas acima, mas também na colocação de elementos decorativos na Praça D. Duarte na sequência da desmontagem dos Jardins Efémeros, ou até na mobilização de símbolos e dispositivos do festival para utilização em vários eventos da CMV, numa ação que é interpretada por alguns dos agentes entrevistados como uma apropriação do projeto.

E acho que as pessoas se foram habituando, ao longo do tempo, e inclusive, tenho a sensação, pelo menos os moradores com quem eu vou tendo contacto, que até gostam de ter o trânsito cortado na Praça D. Duarte. Porque ver as nossas crianças a brincar livres na Praça D. Duarte é maravilhoso. Poder estar na esplanada e a tua filha poder estar a correr na Praça, e a brincar e a aproveitar o próprio bairro é absolutamente maravilhoso.

Acho que realça muito mais o aspeto estético. Também há sempre esse cuidado da parte dos Jardins, de utilizar o cenário natural do centro histórico. E lá está, vêm trazer toda uma nova perspetiva sobre aquilo também que o centro histórico necessita. Por exemplo, eu nunca tinha pensado nisto antes dos Jardins, mas falta mobiliário urbano. Faltam-nos aqui sítios para nos sentarmos sem ser na esplanada de um café, sem sermos obrigados a consumir.

H1. Dez. 2019.

E, portanto, nós percebemos o espaço de forma diferente a partir daí, inevitavelmente. Depois, há todas as instalações que são feitas em espaço aberto, que, obviamente, também permitem uma perceção do espaço diferente, quer em termos... Sobretudo em termos estéticos, não é? Mas em termos, também, da funcionalidade dos espaços. E depois, os eventos que estão a acontecer! Que sobretudo despertam esta possibilidade de o espaço se tornar poético e estético, numa sobredimensão para além daquela que já tem. Porque o espaço eu acho que já tem, de facto, valor estético muito grande. (...) Há momentos em que (...) evidenciam potencialidades dos espaços que, de outra forma, se calhar, não acontecia.

H2. Dez. 2019.

A experiência estética dos espaços e as sociabilidades a partir daí construídas concorrem também, num plano mais simbólico e afetivo, para a construção de memórias coletivas acerca de um espaço amável e convidativo. Praticamente todos os entrevistados revelam a perceção de que, na sequência dos JE e das alterações do CHV que dialogam com o festival, se vem observando uma maior frequência do espaço público, ainda que fora do contexto temporal e programático dos Jardins Efémeros, o que lhe confere maior vitalidade e dinamismo e dá mais relevância aos marcos patrimoniais e culturais aí existentes. Também em relação à componente comportamental da relação com o espaço, os testemunhos dos entrevistados, nomeadamente daqueles que vivem ou trabalham há longo tempo no CHV, dão conta de transformações alinhadas com o espírito da ação modeladora do festival. Os testemunhos apresentados abaixo são exemplificativos dessa perceção entre os habitantes e os comerciantes locais, apontando para o reconhecimento de um impacto da mediação artística na redescoberta, revalorização e revitalização de espaços e usos que iam ficando esquecidos ou entregues aos desígnios da mercantilização privatizante do apelo consumista.



Figura 12 - Modelação do Espaço Público. 1. Crianças brincam na instalação da Praça D. Duarte (fot. R. Henriques, 2018). 2. Pessoas fazem uso da instalação para usufruírem do espaço público (fot. R. Henriques, 2018). 3. Público apropria-se do espaço por meio da intervenção artística no Adro da Sé (fot. R. Farias). 4. Convívio entre públicos no Largo Pintor Gata por meio das arquiteturas dos JE (fot. R. Henriques, 2018). 5. Instalação de mobiliário urbano no Largo Pintor Gata por parte da CMV (fot. R. Henriques, 2019). 6. Instalação de plantas na Praça D. Duarte por parte da CMV (fot. R. Henriques, 2018).

Eu creio que grande parte dos visitantes, sobretudo os que são de Viseu, têm esta memória, dos dias quentes em que vão ao centro histórico. E, portanto, o centro histórico tem esta memória de agrado, não é? De espaço aprazível. Era bom é que ele se estendesse depois para além disto, não é? Mas é possível que, muito lentamente, isto de facto, venha a acontecer.

H2. Dez. 2019.

Porque é um acontecimento que traz as pessoas para fora e para pontos que, normalmente, são pouco frequentados, ou frequentados, mas não da maneira mais... Mais correta, ou mais aceitável, como sejam as traseiras da Sé! Que são lindíssimas, aquela parte é lindíssima e é tão mal frequentada, a maioria das vezes... E... que é uma pena! E sim, os Jardins Efémeros costumam lá colocar uns pontinhos de interesse.

H10. Fev. 2020.

E obrigava as pessoas a andarem, (...) a não vir só à Praça D. Duarte, mas a andar nestas quelhas, nestas ruas, onde durante anos e anos não passam.

C12. Nov. 2019.

Aqui temos o mapa da cidade [estampado numa das montras intervencionadas pelos JE]: percebemos também uma forma diferente de ver a cidade. (...) Em termos de organização, de estrutura, é diferente.

C13. Nov. 2019.

Ao nível do espaço físico, (...) habituou-se as pessoas à ideia de que a cidade pode ser mais verde. (...) As pessoas estavam habituadas sempre à Sé da mesma forma e, quando havia aquela semana, normalmente, havia um concentrado de verde diferente, ou instalações que punham as coisas de forma diferente, que faziam as pessoas viverem a Sé de forma diferente. Eu acho que isso é o maior impacto de sempre que os Jardins conseguiram criar.

Depois, aquele costume das pessoas, que agora está muito em voga por aí, de irem a um sítio e haver uma banda a tocar, ou haver uma música ao vivo... As pessoas, antigamente, pensavam no verão, em julho, em Viseu... Pensavam era em ir para a praia ou ir de férias. E, se calhar, nos últimos anos, as pessoas pensavam um bocadinho mais em viver a própria cidade. E, como é óbvio, isso são hábitos bons para quem vive na cidade: poderes usufruir mais da tua cidade. Se calhar há pessoas que, antes dos Jardins Efémeros, nunca tinham entrado no Museu Grão Vasco, ou na Catedral de Viseu. E isso só pode ser bom.

AB, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Acho que ajudou-nos a todos a pensar o centro histórico enquanto espaço de uma forma diferente. Não quer dizer que antes não havia coisas a acontecer, mas... Até os próprios comerciantes e assim, acho que abriu mentes, neste sentido de: “Ah, de facto é possível e é interessante haver atividade cultural aqui que também nos vem ajudar a nós, enquanto comerciantes, a trazer uma nova vida à cidade”. E acho que é uma das formas de fazer precisamente isto: de dar uma nova vida ao centro histórico que não seja só bares e bebedeiras, não é? (...) Contribuem de uma forma importante para um novo conceito do que poderá ser o centro histórico.

GP, Incubadora do CHV. Fev. 2020

A identificação desses efeitos transformadores, que assinalam os impactos dos JE no longo prazo, não impede que, simultaneamente, os entrevistados reconheçam também as limitações associadas à outra temporalidade que pauta a performatividade urbana do evento – a efemeridade da efervescência e da intensidade instauradas pelo festival, durante a sua duração. Com efeito, alguns dos habitantes e comerciantes do CHV (H1, H10, C10 e C4, por exemplo) referem não haver uma alteração significativa nos hábitos, vivências ou apropriações dos espaços para lá da duração dos JE (H1), havendo rapidamente um regresso à “normalidade” (H8). A efervescência social sentida no momento em que se realizam as atividades do festival é

necessariamente limitada no tempo, sobretudo devido à multiplicidade de usos que o espaço suporta. O CHV é um espaço de vida, de trabalho, de lazer, de consumo. O corte do trânsito e a ocupação do espaço, por exemplo, obrigam a cedências entre a organização do festival e os habitantes e comerciantes que seriam difíceis de concertar se não fossem limitadas no tempo⁷⁴, uma vez que interferem com os ritmos de vida e obrigam a uma adaptação significativa por parte dos moradores e trabalhadores⁷⁵. Assim, o reconhecimento de um fim estabelecido para estas intervenções permite utilizações que não seriam concebíveis a longo prazo. Mas elas chamam a atenção para a necessidade da introdução ou recuperação de usos e sociabilidades que, na sequência do desenvolvimento da cidade e das formas de consumo, o espaço foi deixando de acomodar.

As responsabilidades assumidas pelos JE em relação ao CHV referem-se também à reabilitação física dos espaços privados. É uma responsabilidade que emerge a partir da identificação de um conjunto de edifícios e de lojas comerciais no CHV que se encontram em estado devoluto. As ações promovidas pelos JE não se limitam ao uso de espaços degradados, abarcando ainda locais patrimoniais e religiosos (como a Sé ou os Claustros), normalmente vocacionados para um tipo de utilização que não inclui a de espaço expositivo. Mais uma vez, o propósito do festival neste âmbito é a sinalização de outras potencialidades desses espaços, que se encontram abandonados ou subutilizados, através da sua transformação em palcos para as intervenções artísticas. Embora estas ações tenham também limites, o realce do potencial estético e funcional dos edifícios e lojas chama a atenção dos poderes da cidade e dos potenciais investidores privados para as virtudes da reabilitação, bem como modela as perceções e avaliações daqueles que passam diariamente nas ruas em questão.

⁷⁴ Um dos habitantes refere-se a estas como uma espécie de colaboração com o festival: “o residente tem de colaborar (...) [na] alteração do seu quotidiano” (H2).

⁷⁵ Um exemplo é precisamente o caso da introdução de mobiliário urbano no Largo Pintor Gata. De acordo com C4, cujo estabelecimento se encontra neste local, a ocupação feita pelos JE, que obrigava a um corte temporário do trânsito, era suportável e até bem-vinda, revertendo num maior lucro para o comerciante. Por sua vez, a introdução permanente de bancos e canteiros por parte da CMV “só veio estragar o negócio” (C4), pois dificulta o estacionamento dos carros dos clientes e das viaturas de cargas e descargas.



Figura 13 - Exemplos de uso de espaços devolutos ou subutilizados. 1. Exposição no interior de um prédio na Praça D. Duarte. 2. Instalação dentro de uma casa na Rua Direita. 3. Sede da organização do festival, numa loja fechada na Rua do Comércio. 4. É preparada uma exposição numa loja fechada na Rua Direita. 5. Exposição num edifício devoluto da Rua Direita. 6. Concerto nos Claustros da Sé. (fots. R. Henriques, 2018).

O que os projetos dos Jardins pretendem sempre é (...) tentar consciencializar sobre as responsabilidades sociais perante estas ruas desertificadas (...). O que fazemos é tentar dar sempre um enfoque à necessidade de reabilitação, não só estrutural, mas humana, deste espaço que é o centro histórico de Viseu, e mostrar isto às entidades que podem deliberar uma melhor relação com este espaço, que será, neste caso, a Câmara Municipal.

Conseguimos trazer o foco para o centro histórico. O centro histórico começou a ser, pelo menos em teoria, objeto de investimento e passou a estar mais presente nas políticas públicas, no sentido da sua regeneração.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Quando a Sandra criou o festival, foi precisamente para pegar em espaços devolutos, para lhes dar alguma vida. (...) E sei que tem havido edifícios que a Sandra já usou que têm vindo a ser reconstruídos. De tal maneira que eles estavam degradados, digamos que acabou por abrir um bocadinho os olhos da Câmara, no sentido em que, se querem manter aquele espaço, que faz parte da história, terão que fazer alguma coisa por esse mesmo espaço.

AS, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Penso que os Jardins Efémeros refletem a cidade e fazem com que olhemos para as degradações do centro histórico de outra forma, abrindo os edifícios às pessoas e elas tomarem conta de que eles existem. Por outro lado, há uma consciencialização de que os centros históricos não são só uma Disneylândia, (...): temos que viver os nossos próprios patrimónios.

CC, Colaboração com os JE. Jun. 2019.

Eu acho que é inevitável, porque... Não apenas ao nível, e insisto, não apenas ao nível da descoberta de habitações que estavam fechadas, que estavam, enfim, completamente invisíveis, mesmo do exterior, invisíveis.

Um traço dos Jardins tem sido utilizar casas que estão desabitadas, devolutas, algumas já em alguma degradação. E, curiosamente, essas casas, imediatamente a seguir, são reconstruídas, são reabilitadas.

(...) Isso, acho que é uma coisa extraordinária, porque é uma coisa que fica! Não tem o carácter efémero de outras coisas interessantes que tenha trazido, não é? E é muito bom, independentemente de, neste momento, as casas estarem habitadas ou não. O que é verdade é que o centro histórico ganha muito com esta reabilitação. Ganha muito com o facto de os visitantes entrarem nestas casas e perceberem exatamente todas as potencialidades que ali existem e a beleza do centro histórico, e isso é um ganho extraordinário.

H2, Dez. 2019.

O compromisso dos organizadores dos Jardins Efémeros neste campo é assim, sobretudo, o de apelar a uma maior valorização do espaço construído do CHV e de sensibilizar o poder público, os promotores urbanísticos e os cidadãos para contrariar os efeitos dos processos de suburbanização e de comercialização privatizante do centro identitário da cidade. Este compromisso é uma das facetas do festival mais valorizadas pelos residentes e comerciantes do Centro Histórico, que vêm na sinalização dos edifícios e das suas potencialidades estéticas e funcionais um contributo em benefício da reabilitação efetiva. Ainda que essa reabilitação – a potencial, mais do que a efetiva, porque são muitos os edifícios que se mantêm por reabilitar – não se traduza numa mais-valia direta para estes indivíduos, uma vez que se trata de edifícios e lojas privadas e não de uso público, reconhecem-na como necessária e desejável, vendo nela um contributo para a transformação do CHV num espaço mais agradável e convidativo.

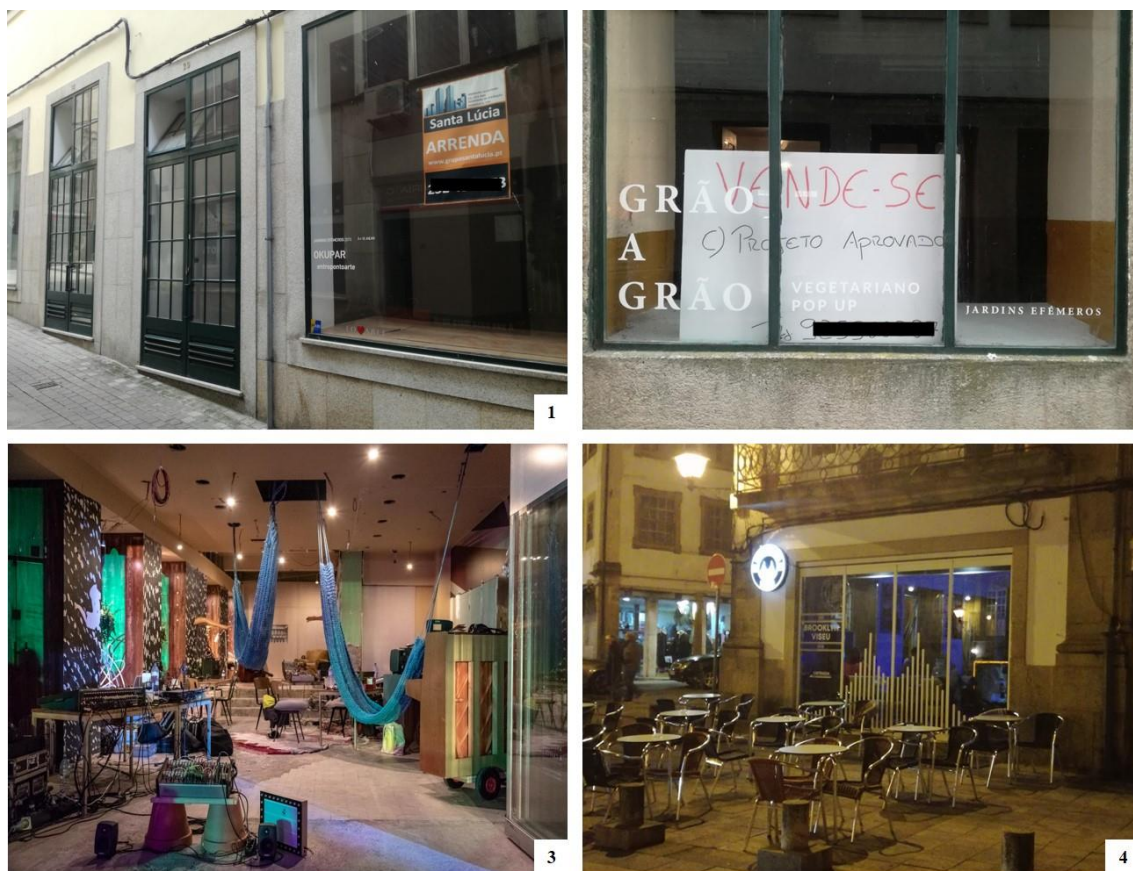


Figura 14. Exemplos do esforço de reabilitação. 1 e 2. Exemplos de espaços usados para intervenções dos JE, que ainda conservam as marcas do festival, mas que continuam desocupados e à venda (fots. R. Henriques, 2018) 3. Loja na Praça D. Duarte, na altura desocupada, onde funcionou uma residência artística no âmbito dos JE, em 2018 (fot. F. Carqueja, 2018). 4. A mesma loja, um ano depois, ocupada por um café (fot. R. Henriques, 2019).

A influência dos JE não se reduz à sensibilização para o papel que a reabilitação dos edifícios e do espaço público pode desempenhar para o CHV e a cidade, de forma mais geral. Ela estende-se aos usos e perceções dos comerciantes e habitantes do CHV, influenciando as suas formas de estar na cidade e de olhar para os espaços que foram intervencionados pelos JE. Entre os efeitos do festival, ao destacar e realçar determinados elementos e potencialidades estéticas e funcionais dos edifícios, ganham particular relevo os modos como acrescentam novas camadas de significados e motivam novas formas de estar e pensar sobre o CHV como um todo (Tabela 15).

Em relação à modelação das perceções, um dos aspetos do festival mais valorizadas pelos entrevistados, para lá da instalação central, que “afronta um bocadinho o espaço” (H3), criando com ele “uma ideia de rutura (...) que é no meio das pedras, tu teres flores” (H14), é a abertura de prédios e casas fechadas ou em estado devoluto. A instalação de elementos que realçam o potencial estético desses edifícios provoca uma rutura com o olhar rotineiro, familiar e quotidiano, focando as atenções em lugares que passariam despercebidos no dia-a-dia e permitindo a sua

redescoberta: “nós passamos na rua todos os dias, passamos naquele sítio todos os dias e nunca nos tínhamos apercebido que havia ali qualquer coisa diferente: o edifício em si, (...) os jogos de luzes que eles fazem, a chamar a atenção sobre certos pormenores do edifício” (C1). A ação do festival permite fazer uma “pausa” (H2, H12), uma suspensão das vivências e percepções habituais, para revelar camadas de história, significados e potencialidades do edificado, conferindo-lhe assim um maior poder simbólico de operar como património. Essa rutura imprime-se no imaginário comum e na memória coletiva e adiciona sentidos renovados aos espaços, modelando igualmente as formas de estar e de usar o espaço público (C2, C3, C6, C12, H2).

Categoria	Categorias Interpretativas	Entrevistados
Efeitos dos JE sobre Usos e Espaços	Os JE permitem novas percepções dos espaços públicos e privados.	H1, H2, H3, H5, H6, H7, H8, H10, H14, H15, C1, C3, C4, C5, C6, C8, C11, C12, C13, C14
	Os JE promovem uma vivência e uma apropriação mais prolongada do espaço público.	H1, H3, H8, H10, C4, C7, C8, C12, C14
	Os JE realçam e destacam os elementos estéticos e os potenciais funcionais dos espaços.	H1, H2, H7, H10, H11, H13, H15, C15
	Os JE criam memórias associadas aos espaços.	C2, C3, C6, C12, H2
	Os JE não alteram de forma considerável os usos dos espaços.	H1, H10, H11, C10

Tabela 15 - Percepções dos Habitantes e Comerciantes do CHV acerca dos efeitos dos JE sobre os usos e espaços.

Mas por vezes, nós temos a ideia que a cidade é uma coisa assim muito polida, e não é verdade. (...) Muitas vezes alguns imóveis estavam em determinadas situações, de qualquer maneira... E nesse aspeto [da ocupação de lojas e edifícios devolutos], acho que é útil para nós também...

C3. Set. 2019.

Está aquele edifício, por exemplo, abandonado e vê-se lá qualquer coisa: ou as oficinas, ou... Pronto, ao menos nesses dez dias sempre se vê qualquer coisa, não é? Enquanto agora passamos lá, está fechado... É uma tristeza.

C4. Nov. 2019.

Eles preparam muito os estabelecimentos que estão desativados. E, de certo modo, dão vida. E essa vida que dão, como eles estão desativados, fica. E fica e o que fica escrito e o que fica lá colocado, é melhor do que não ter lá nada!

C6. Nov. 2019.

E obrigava as pessoas a andarem, (...) a não vir só à Praça D. Duarte, mas a andar nestas quelhas, nestas ruas, onde durante anos e anos não passam.

[A visão das pessoas perante a cidade] é uma coisa mínima. (...) [A abertura de casas] dá aulas também [aos] jovens, com outra cultura sobre a construção do início do século (...). É uma beleza nós podermos ver e rever coisas que foram construídas no início do século.

C12. Nov. 2019.

Agora, estes últimos [anos], já é mais do mesmo. Portanto, os edifícios que [SO] tem, que lhe emprestam e que lhe deixam usufruir dos espaços na altura do [festival]... (...) Aquele fator novidade já desapareceu. Mas no início, sim. Há aqui edifícios lindíssimos que, se não fosse o festival, acho que nunca lá ia entrar.

C15. Dez. 2019.

Dar mais valor ao que tenho à porta. Fez-me andar mais a pé, porque o facto de andar a passear... (...) Normalmente, não passeava pelo centro histórico. (...) Utilizava o centro histórico como toda a gente utiliza, mas não tinha aquele carinho específico pelo centro histórico. (...) E, realmente, notei uma grande diferença desde o momento em que se começaram a realizar os Jardins. Eu comecei a circular pelas ruas que antes não circulava, a entrar nas casas onde nunca tinha entrado. Portanto, acabei por ganhar um amor especial e comecei a ver também o potencial que pode ter o centro histórico de Viseu.

H1. Dez. 2019.

Se a gente está nos Jardins Efémeros, está a conviver, está a entrar nos espaços, está sempre em movimento! Não está parado no mesmo sítio (...). Ali é uma rotunda! (...) A gente circula por ali. Há descidas, não é? Há subidas! Eu acho que, nos Jardins Efémeros, são uma mais-valia na cidade.

H8. Jan. 2020.

Elas já existiam antes do evento, antes dos eventos. E a verdade é que, eu falo por Viseu, eu noto que o nosso centro histórico permanece vivo e ativo e com muitos visitantes, não só aos fins-de-semana, mas durante a semana também. Para além dos Jardins Efémeros (...). Mas, no fundo, os Jardins Efémeros terão sido uma mera peça do puzzle. Não fez tudo, nem fez milagres, nem... Também não vamos criar aqui o mito dos Jardins Efémeros. É apenas uma parte.

H10. Fev. 2020.

Olhe, as pessoas precisam é de coisas que animem, que é para ver se fazem negócio. Não é o meu caso, (...) mas também, estando aqui, gosto que os vizinhos tenham que fazer, não é? E pronto, como vivo sozinha, também, serve para eu animar e para dar uma volta todos e mostrar aos miúdos. É interessante para toda a gente.

H12. Fev. 2020.

(...) Embora eu ache que as intervenções dos Jardins são mais direcionadas para as pessoas que vêm de fora para ver os Jardins. Mas aos Jardins também interessa fazer uma apresentação do centro histórico, assim, mais bonita. Os moradores também, eu penso que gostam. Pelo menos, da parte que me toca, eu gosto, adoro (...).

H15. Mar. 2020.

Os efeitos de modelação dos usos do espaço público do CHV não se limitam ao período efémero das intervenções artísticas, prolongam-se no tempo através das marcas e das sugestões que os JE deixam nas perceções, nas memórias, nas sensibilidades e nos hábitos das pessoas. Entre esses efeitos está, por exemplo, o incentivo à deslocação dos indivíduos por entre espaços menos valorizados do CHV. Uma vez que a programação dos JE se estendia a espaços espalhados

por toda esta área, desde as praças centrais a “quelhas” (C12) e ruelas menos frequentadas, obrigavam a um constante “movimento” (H8) por parte da própria comunidade local. O incentivo à circulação pedonal pelo Centro Histórico levou à mudança de hábitos de alguns habitantes, que passaram a “passear” (H1) pelo seu “bairro” (H1), redescobrimo-o como espaço de lazer, para lá de espaço de vida e de trabalho. Outro dos efeitos observáveis é a maior e mais prolongada frequência do espaço público, embora este seja um efeito que não parece ter uma durabilidade significativa para lá do festival (H1, H10, H11, C10).

A efemeridade deste efeito parece estar relacionada com o facto de ser a presença de uma intervenção artística que, no caso dos JE, incorpora uma vertente de instalação de mobiliário urbano a ser usado e apropriado pelos visitantes, que motiva a saída e a permanência em espaço público: “[q]uando há decorações, as pessoas saem de casa”, pois estas criam “um bom ambiente”, “[o]nde as pessoas podem estar um bocadinho a conversar” (H8); “[a]s pessoas sempre saem mais”, movidas pela “curiosidade de ver” (H9). Assim, a maior apropriação do espaço público que o festival procura promover é, em parte, e como aponta TE, uma apropriação do próprio festival, e não das pessoas, que se apropriam das intervenções e do espaço através delas: “[c]reio que há uma apropriação do espaço e uma utilização do espaço público, e até uma revelação do espaço privado (...). Mas, agora, tomar consciência do espaço, não. As pessoas poderão, talvez, ficar mais conscientes de que há determinados edifícios que estão a cair, por exemplo, e que foram abertos nessa altura e que são espaços muito bonitos. Agora, apropriação dele, ainda não. Mas pode ser, mais tarde. Por que não?” (TE). Finda a intervenção, o maior fluxo e a maior e mais prolongada permanência de pessoas no espaço público do CHV diminuem também, podendo, contudo, reverter numa impressão na memória coletiva da comunidade local como um espaço amável, resultando numa maior afluência de pessoas durante o ano: “[é] aquele momento. Eu não sei como é que podíamos potenciar isto para além daquele momento. Mas o acontecer, pelos menos, naquele momento, já é (...) bom, porque traz saudade (...), fica na memória como uma coisa boa” (H2). Porém, é importante notar que os JE não são vistos como tendo feito “milagres” (H10) no que toca à revitalização social do CHV, mas como uma “peça do puzzle” (H10), onde também se encaixam outros tipos de iniciativas e intervenções, bem como políticas públicas urbanas. O que se revela como verdadeiramente necessário é, sobretudo, gerar condições que garantam durabilidade, sustentabilidade e continuidade às iniciativas com poder de revitalizar o CHV e renovar a dinâmica social, comercial e cultural que faz desse lugar, para os seus moradores e trabalhadores, como para o resto da comunidade urbana, um território referencial e identitário.

1.2.2. Relação com a Atividade Comercial

Como se referiu atrás, a manutenção de uma relação estreita com a atividade comercial local é também uma preocupação estruturante na estratégia de atuação dos JE. Um dos problemas identificados pela organização do festival é a progressiva perda de vitalidade do comércio tradicional que ainda resiste no CHV, e em particular na Rua Direita, reconhecida como a principal artéria comercial da zona e onde abundam hoje as lojas fechadas e os edifícios devolutos. A partir desta constatação, e embora reconheça que “[n]enhum projeto cultural pode ser reabilitador”, mas sim constituir um ensaio “para se perceber que podemos ir por outras vias e por outras relações com o espaço comercial” (SO), a organização dos JE pretende sinalizar, através de intervenções específicas e do envolvimento dos comerciantes locais, o potencial e a importância do comércio tradicional, assim como a necessidade de promover a sua resiliência, mas também a sua modernização. Atendendo às perspetivas dos comerciantes entrevistados, fica claro que essa relação tem as suas complexidades, observáveis nos diferentes posicionamentos que assumem quer quanto à participação⁷⁶ e envolvimento nos projetos culturais, quer quanto ao valor que entendem que isso representa para a atividade comercial quotidiana.

Relativamente ao primeiro aspeto, existe da parte dos promotores do festival uma preocupação explícita com a manutenção de um diálogo com os comerciantes do Centro Histórico, no sentido de explicar os temas e a programação proposta, mas também de apelar à sua participação e envolvimento nas intervenções. É importante referir que, por a sede dos JE estar instalada no centro do CHV e aí se desenvolver uma atividade consistente ao longo do ano, são igualmente estabelecidas relações de proximidade que permitem que haja um *input* mais permanente por parte dos comerciantes: “entretanto vim-me a tornar pessoa amiga, conversamos ao longo do ano, trocamos ideias, trocamos experiências” (C12); “é minha amiga, portanto ela põe-me a par de todos esses eventos” (C6).

(...) [SO] faz sempre 2, 3 reuniões, antes de começar o evento (...) para falar sobre o que é que vai ser feito este ano, como é que vai estar estruturado, que apoios é que necessita, de que forma é que o nosso estabelecimento também pode ajudar. (...) É uma vantagem haver esta abertura, para não ser só um evento: olha, é aquilo, está

⁷⁶ A participação dos comerciantes entrevistados, bem como a dos habitantes, foi tipificada em duas categorias: participação como espectador e participação como colaborador. Relativamente à primeira categoria, existem algumas dificuldades relacionadas com a coincidência dos espetáculos e atuações com o horário de trabalho destes comerciantes e que impede a frequência das mesmas (4). Ainda assim, cinco dizem frequentar os concertos, exposições e oficinas e seis desatacam a instalação central na Praça D. Duarte, sentindo necessidade de ver as intervenções para poderem ter uma opinião e para poderem divulgar o evento e a cidade junto de terceiros (3). Quanto à participação como colaborador, 3 dos entrevistados não apoiaram o projeto de modo nenhum; 4 mantiveram as lojas abertas até mais tarde, aproveitando o maior fluxo de pessoas; 5 acolheram instalações nas montras ou no interior das suas lojas e 2 deram suporte aos colaboradores e voluntários dos JE, facultando materiais necessários para a instalação das peças.

estruturado assim, vai ser assim. Não, é um diálogo. É democrático. Todos temos voz. Ela pede-nos sempre para decorar, por exemplo, a nossa fachada. Ou seja, para isto também não acabar por ser só no centro, na Praça, ou seja, estar tudo interligado. Eu acho que isso foi bastante positivo ao longo dos anos, perceber que a pessoa era, sem dúvida o mais importante. O local estar interligado, independentemente do ambiente, da decoração da... se tem mais flores, se tem mais jardins, se tem mais cascatas.

C13. Nov. 2019.

Apesar deste apelo ao envolvimento, seja para instalar uma exposição no interior ou na fachada das lojas, seja para que o comércio se mantenha aberto até mais tarde, ou simplesmente para que decorem as lojas de acordo com as temáticas dos JE, nem sempre existe adesão imediata por parte dos comerciantes que, com frequência, não identificam mais-valias na sua participação. Assim, no que respeita ao valor que atribuem à realização dos JE, uma parte dos comerciantes (6) considera que, embora o festival traga algum movimento às ruas, esse fluxo de pessoas não se reflete numa maior faturação. Referem que as pessoas que se deslocam ao CHV nessa altura o fazem principalmente para assistir à programação do festival.

“Houve um apelo (...) para estarmos abertos, mas não adianta de nada, porque as pessoas vêm com o objetivo de ver a exposição que havia no Orfeão (...)” (C3); “... traz movimento. Comércio, não direi. Porque as pessoas vêm para os bares e isso. Agora para o resto do comércio, não lhes traz vantagem nenhuma” (C15); “...havia muita gente no centro histórico, apesar de nas vendas também não se refletir a quantidade de pessoas que havia” (C1); “...para o comércio, no geral, não tem grande coisa, não traz grande benefício. Traz, sim, para os bares, para os restaurantes... Pronto, para aqueles que trabalham de noite” (C2).

Como referimos anteriormente, existe a perceção de que os JE beneficiam principalmente as atividades ligadas à economia noturna, como os restaurantes e cafés. Porém, alguns dos comerciantes acreditam que os JE poderão beneficiar o comércio tradicional, mas de forma indireta: “se à noite os estabelecimentos estão fechados, as pessoas circulam e veem e ao outro dia ficam cá e podem vir comprar, por exemplo. Mas vamos que os visitantes não compram nada. (...) Mas têm de comer, têm de dormir. Onde derem esse lucro, o dono do hotel, o dono do restaurante (...) tem dinheiro para vir fazer compras nos estabelecimentos que, nessa altura, estavam fechados. Isto é uma roda (...)” (C6). Assim, o festival poderá colocar em marcha uma espécie de economia circular que, nas expectativas destes comerciantes, poderá traduzir-se num aumento da sustentabilidade do tecido comercial local.

Eu por acaso, posso dizer, sou meio privilegiado. Porque na parte do centro histórico, dentro do meu ramo, sou o único! (...) Os Jardins Efêmeros ocupa espaços devolutos (...). E é preciso meter uma fechadura, é preciso meter

uma torneira, é preciso um interruptor, é preciso... Lá está, a única casa que aqui se encontra [é a minha]... (...) Quem digo eu, o meu ramo, utilizam também tecido a metro, a restauração... Porque a equipa dos JE não é só a [SO]; tem uma data de colaboradores. A [SO] oferece o almoço, que é negociado antes com um restaurante (...).

C12. Nov. 2019.

De todo o modo, é geralmente reconhecido o potencial que os JE têm para a revitalização do comércio tradicional do CHV (C4, C6, C7, C8, C9, C13, C14), quer se traduza numa relação de compensação entre as duas partes – “ainda tenho clientes dos Jardins Efémeros, que descobriram [o seu estabelecimento] aí” (C4) –, quer na sinalização da existência dos estabelecimentos e da sua importância para a sustentabilidade do território – “recorda às pessoas que ainda existe comércio aqui na cidade” (C1).

Uma das ações mais emblemáticas dos Jardins Efémeros neste campo foi a iniciativa criada especificamente para a Rua Direita em 2013, intitulada “Esta Rua Não Acaba Aqui”. Tratou-se de uma intervenção em 15 lojas, que contou com a colaboração da artista plástica Joana Astolfi, de alunos da Universidade Católica e de uma construtora local. As intervenções dividiram-se entre instalações nas lojas e montras e criação de espaços de convívio, tendo por base o convite à reflexão acerca das singularidades e contingências da rua, dos seus espaços abandonados e esquecidos, daqueles que resistem ao tempo e daqueles que emergem no contexto de uma nova economia. Paralelamente, o trabalho sobre a Rua Direita, que se alargou a outras ruas, tem igualmente uma componente relacional, cujo objetivo é colocar em diálogo os comerciantes, grupo caracterizado por uma idade mais avançada, e a geração mais jovem de estudantes, artistas e profissionais do sector cultural. Visava-se com isso promover uma reflexão e uma aprendizagem conjunta que resultasse na abertura de vias para uma maior sustentabilidade do comércio do CHV. De acordo com SO, a “Rua Direita é o sítio mais difícil para trabalhar”, não só por ser um “tecido social profundamente envelhecido, desmotivado e sem esperança”, mas também por ser caracterizado por “fações: uns não se dão com os outros”. A dificuldade do trabalho neste território justifica a continuidade dada a este tipo de projetos, “para haver uma consolidação dessa parte relacional” (SO): “Quando eu junto estas duas realidades, tenho uma reunião com os comerciantes a falar sobre isto e tenho uma reunião com os putos a falar sobre isto. (...) É uma relação benéfica para todos, se estiverem disponíveis, porque ela é tensa à partida” (SO).

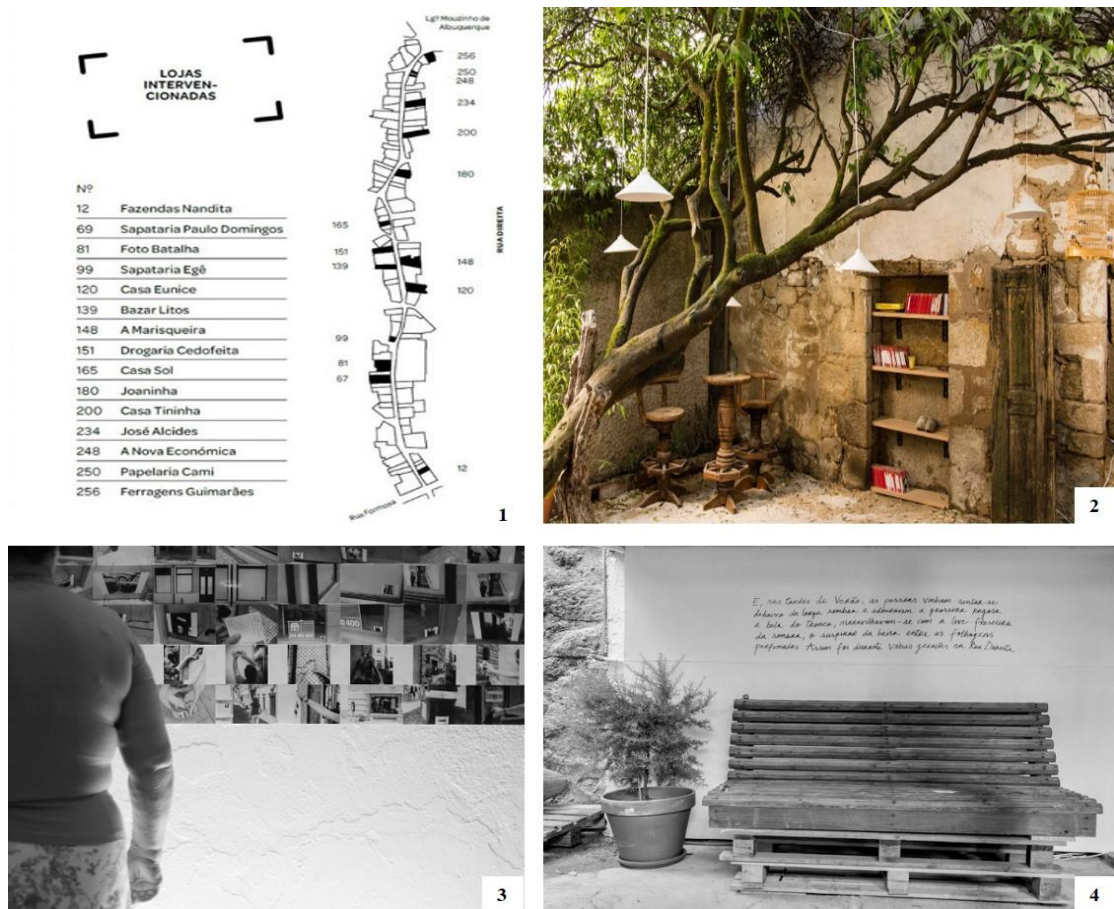


Figura 15. Esta Rua Não Acaba Aqui. 1. Mapa das intervenções na Rua Direita (retirado da folha de programação da edição de 2013 dos JE). 2. Criação de um espaço convivial na Rua Direita (fot. L. Belo) 3. Exposição Nada a Fazer?, de Pedro Pais Correia. Na imagem, vêem-se fotografias dos inúmeros anúncios de venda, trespasse e aluguer nas janelas das lojas da Rua Direita (fot. L. Belo). 4. Instalação onde se lê, na parede, a enunciação de memórias associadas à Rua Direita (fot. F. Rodrigues).

O envolvimento dos comerciantes no processo de criação da intervenção, que são informados acerca dos propósitos das ações e a quem é dada a oportunidade de fazer sugestões e tocar opiniões com os criadores e com a organização do festival, dá azo a um sentido de identificação com as instalações. Suscita mesmo sentimentos de orgulho entre os comerciantes, não só no que diz respeito à intervenção, mas, sobretudo, em relação ao seu próprio papel na economia da cidade e do Centro Histórico.

Porque eu já tenho uma idadezita e estava para ir... Portanto, o comércio começou a fraquejar, começou a notar-se, e eu vi e fui abordado por várias pessoas da direção dos Jardins Efêmeros que não deveria tomar essa atitude. Portanto, para não abandonar o centro histórico, porque eles iriam, ao longo dos anos, fazer. Fiz... Tenho uma peça dos Jardins Efêmeros na minha parede do prédio, onde tenho a loja comercial, feita por uma Beatriz Rodrigues. É uma hera, portanto, é a força da natureza a sair de um cântaro, de um cântaro que é a vida, é água. Portanto, era um sinal que, já na altura, em 2013, os Jardins Efêmeros começou a dizer aos comerciantes daqui (...) que tínhamos de tentar ter uma força diferente, um pensamento diferente, que

isto não é só destruir, temos que não ajudar a destruir e sim deixarmos isto mais solto para as novas gerações, as vindouras gerações, os filhos dos nossos netos. Coisa que nós, ao longo dos anos, nunca fomos ensinados e termos esse cuidado.



A gente para receber, também temos que dar. E esse dar é dar às pessoas a possibilidade de quem não viu os Jardins Efémeros (...) ficar com uma própria recordação. A recordação está. Esta fotografia [que os turistas tiram à instalação na fachada da loja], se calhar, (...) é tirada por ano, talvez tantas vezes como a estátua do D. Duarte, que parece que o rei está a olhar mesmo para a peça. A minha hera, e a hera da Beatriz e a hera dos Jardins Efémeros, foi tirada tantas fotografias, como a estátua do Rei D. Duarte. Porque ele está desconfiado e está a olhar para a peça.

[A peça é] do povo, é das pessoas que passam, é das pessoas que tiram fotografias. Ela já deu a volta ao mundo, porque já vi tirar fotografias chineses, australianos, brasileiros... Ou seja, já deu a volta ao próprio mundo, aos cinco continentes, e ela roda...

C12. Nov. 2019.

Imagem 2. Instalação "A Hera", de Beatriz Rodrigues, criada na edição de 2013 dos JE, na fachada de um edifício (fot. R. Henriques).

O facto de acontecimentos como os Jardins Efémeros dinamizarem, ainda que temporariamente, o Centro Histórico de Viseu, não compensa, no entanto, na visão de alguns comerciantes, o desinvestimento de que a zona tem vindo a ser alvo no contexto do crescimento da cidade. Alguns dos comerciantes entrevistados acreditam que a revitalização desse espaço não deve depender exclusivamente de políticas e projetos de “eventificação”, que promovem um uso do espaço de teor meramente cenarista. Referem a necessidade de investir na atração de lojas e serviços que funcionem como âncoras e estimulem uma maior circulação e fixação das pessoas nesses locais. Embora a CMV tenha feito alguns esforços nesse sentido, alguns dos entrevistados apontam para a insuficiência dos mesmos e para o número excessivo de eventos de animação urbana, cultural e desportiva que passam pelo CHV sem deixar benefícios para o espaço e para os que nele estão diariamente. Entendem que, pelo contrário, tais iniciativas têm mesmo alguns efeitos perturbadores das suas atividades quotidianas. Embora os JE sejam vistos como um caso excepcional no quadro dessas várias iniciativas, por fazerem um trabalho de envolvimento da

comunidade local no desenvolvimento dos projetos, não deixam de criar as suas próprias tensões, decorrentes da ocupação e utilização do espaço público, que condiciona os usos e rotinas do comércio local (como o estacionamento ou a realização de cargas e descargas).

E esse senhor, uma vez ou outra, queixou-se-me que perdia clientes porque, durante aquele período, não podiam lá ir. (...) Depois, há outros comerciantes que dizem: “Não ganhamos nada com isto”. Porque, de facto, quem ganha são os bares e os restaurantes. (...) Porque o estacionamento e a circulação dos carros está condicionada.

H2. Dez. 2019.

Eu assisti a um problema quando estava na inauguração dos Jardins Efémeros, uma pessoa que tinha lá um restaurante, com uns cartazes a dizer que nem sequer são ouvidos e que há prepotência das pessoas. É complicado. Os residentes não gostam, porque é muito barulho. Temos lá um hotel que está com grandes problemas com o barulho, que é muito complicado.

Quer dizer: pode trazer um bocadinho mais de pessoas, mas não é as pessoas que [os comerciantes] querem. Eles não querem pessoas para verem as lojas, não é? Eles estão-se sempre a queixar. Portanto, se se queixam, é porque não lhes traz grande... Portanto, clientes, não é? E passam os Jardins Efémeros, passa o Mescla, passa... Toda a gente, e não compram nada.

H3. Jan. 2020.

Não há nada que refira [os comerciantes] como estando aqui presentes. A não ser que alguém venha mesmo percorrer as ruas, para além do Adro e da Praça D. Duarte. Tem que haver algo que os traga para estas ruas aqui à volta.

H10. Fev. 2020.

As pessoas refileavam muito com os Jardins Efémeros, os comerciantes refileavam muito com os Jardins Efémeros. E acho que este ano, o facto de não haver Jardins Efémeros, foi muito bom para lhes mostrar a falta que os Jardins fazem. Às vezes, temos de ficar sem uma coisa, para lhe darmos valor.

H1. Dez. 2019.

Esta é, então, uma relação complexa e reveladora de um conjunto de tensões originárias das diferentes necessidades e interesses dos interlocutores envolvidos, adquirindo contornos distintos consoante o ângulo de abordagem. De todo o modo, o exercício de cedências de parte a parte e o carácter não impositivo e dialogante das colaborações encetadas entre o festival e o tecido comercial local produzem um conjunto de dinâmicas colaborativas que devolvem aos comerciantes um sentido de agência sobre a sua atividade, assim como de influência sobre o espaço em que trabalham e sobre as intervenções suscitadas pelo festival. No mesmo sentido, as relações de vizinhança e interconhecimento promovem uma troca de ideias e sugestões que dá expressão ao carácter político e cívico do festival – é uma iniciativa que promove a discussão acerca de temas essenciais para a organização do espaço público do CHV por parte da comunidade que aí vive e trabalha, como a regularização do tráfego automóvel, a identificação

da necessidade de reabilitação ou a criação de políticas específicas que promovam o comércio tradicional.

1.2.3. Envolvimento da Comunidade Local

Um terceiro plano em que se manifesta a responsabilidade dos JE para com o CHV, e que prolonga e alarga o plano analisado da secção anterior, é o seu compromisso de envolvimento da comunidade local, incluindo nessa noção tanto habitantes como comerciantes. Neste plano da ação programática do festival, o propósito almejado é não só a revitalização do tecido social, caracterizado por uma população envelhecida e “desmotivada” (SO), mas também garantir a legitimação e subsistência do próprio festival.

O envolvimento é procurado, e efetivamente conseguido, através da realização de reuniões com habitantes e comerciantes para explicar os temas trabalhados pelo festival e apelar à participação, seja ela através da cedência de espaços para intervenções, da decoração das montras ou varandas, ou de apresentação de propostas de programação a integrar no festival. A explicação dos temas à comunidade assegura uma maior tolerância às intervenções, cujo teor artístico nem sempre é facilmente decifrável por parte de uma comunidade que, como vimos, é percebida pelos agentes culturais como “conservadora”. Pese embora a perceção generalizada de que o festival tem vindo a perder qualidade devido à diminuição dos elementos tradicionalmente associados à ideia de jardim, é esse trabalho de explicitação e diálogo que facilita que alguns membros da comunidade entendam que, de facto, “os Jardins Efémeros não é flores, só” (H4, H14, H15, C5, C12, C13). E que valorizem no festival outro tipo de objetivos - desenvolvimento artístico, qualificação de públicos, revitalização social - que vão para lá da mera decoração do espaço público com flores e plantas.

Os JE cumprem também por esta via um dos seus desígnios principais: a capacitação dos públicos locais. Esta capacitação nem sempre resulta de uma ação formalizada de chamada à participação. Essa opera também, e talvez mesmo sobretudo, por via da presença e intervenção continuada dos promotores do festival no espaço do CHV e das relações que aí constroem com a comunidade, suscitando a troca de opiniões e sugestões de parte a parte.

“Nós, como estamos aqui, todos os dias temos uma relação com estas pessoas. Há uma relação de confiança, de não agredir ou usar estas pessoas como fantoches, mas sim de diálogo para trazer uma reabilitação a partir de dentro” (SO); “Porque ela vem ter comigo e, como somos amigas, falamos muito desse evento e

de colaborar... Pedi para não se esquecer da Rua Direita. (...) Não foi esquecida e foi muito bom” (C6); “Aceitámos porque conhecemos a mentora, pronto. E temos uma boa relação com ela e, na altura, aceitámos colaborar” (C11).

Ainda assim, é de notar que estas relações de interconhecimento podem igualmente resultar no exercício de pressões, sejam elas efetivas ou percebidas, como sugerem os testemunhos abaixo.

“Ai, porque é que colaboramos... Porque somos logo as más da fita! Somos isto, somos aquilo, não é? (...) Nós também gostamos, que as pessoas gostam” (H4); “Não pode ser só uma pessoa a mandar. O problema dos Jardins Efémeros é (...) aquilo que eu ouço falar, é que há uma pessoa a mandar. (...) Acho que foi o problema com, lá com o restaurante, foi por causa disso: tabelar as coisas no mínimo, e depois não pode ser” (H3).

Esta é, portanto, uma relação que comporta contradições, reveladoras dos diferentes posicionamentos e interesses dos vários atores envolvidos. Se, num primeiro plano, é reconhecida a importância do festival para a revitalização do comércio local e para a recuperação e intensificação das relações sociais, este é simultaneamente um plano de contestação relativamente aos formatos, intenções e usos dos espaços que, embora não anulem a primeira premissa, demonstram as tensões criadas em relação ao direito de usar, usufruir e viver o espaço do CHV.

Essas tensões poderão ser amenizadas precisamente com recurso ao apelo ao envolvimento e à participação ativa da comunidade local na organização e programação do festival. Essa colaboração confere uma agência renovada aos membros da comunidade, que se tornam eles próprios mediadores do projeto. Neste âmbito, além das explicações dadas acerca dos temas e objetivos do festival, são igualmente pedidas colaborações na forma de empréstimo de materiais ou da cedência de espaços, sendo ainda lançados desafios a lojistas e moradores para decorarem as suas fachadas, montras e varandas (Tabela 16). Da mesma forma, são aceites propostas de programação ou atividades por parte da comunidade local, que complementem o programa geral dos JE.

São a única atividade em Viseu que entra em diálogo com toda a gente: com os moradores, com os comerciantes (...). Uma das principais características que os Jardins têm é o envolvimento dos viseenses nos próprios Jardins. Os Jardins são feitos para nós, viseenses, basicamente.

H1. Dez. 2019.

Há, da parte dos Jardins Efémeros, um (...) esforço crescente de envolver os residentes. Nós já fazemos parte porque nós residimos lá! Nós somos, digamos que, personagens que fazem parte do evento (...). Mas, por outro lado, o que eu queria dizer é que se nós sentirmos que fazemos parte, relativamente àquilo que é menos agradável, somos mais tolerantes.

Pedem-nos para participar ativamente. (...) Foi-nos pedido que (...) as varandas fossem adornadas com todo o tipo de plantas comestíveis. E essa é uma forma muito interessante já de pedir a participação, para além de, obviamente, nos sensibilizarem para tudo o que vai acontecer. E lançam mesmo a proposta de que o que quisermos apresentar, se quisermos usar o nosso espaço, se quisermos apresentar iniciativas no âmbito dos Jardins, basta que, atempadamente, (...) respeitando os princípios organizadores do evento, façamos a apresentação de projetos, de propostas e, portanto, fazemos parte, o que é muito bom.

H2. Dez. 2019.

Relações de amizade, e acho que, acho que é a nossa obrigação, quando acontece alguma coisa, se estamos de acordo com as coisas, participar, não é? Não estou a dizer que sou muito importante, não é nada disso. São assim aquelas coisas, que às vezes a gente vê, umas pontas, e tal... Olha, emprestares uma cadeira, por exemplo, não é?

H14. Fev. 2020.

Pediram aos comerciantes para abrirem as portas à noite, principalmente onde decorria o evento. Eu tomei a iniciativa de abrir (...). Pus aqui espumante e bolinhos e convidava toda a gente para entrar e para beber e para conversar... Agora, vendas nada! Mas pronto, pelo menos divulguei e dei a minha alegria e a minha simpatia para as pessoas.

C6. Nov. 2019.

Acho que envolve as pessoas, envolve a comunidade, e é isso que depois marca as pessoas, que fica na memória.

C8. Nov. 2019.

Participação da Comunidade Local nos JE		
Participação como Colaborador	Não participou.	C10, C13, C14, H3, H5, H6, H7, H8, H10, H11, H13
	Manteve o estabelecimento aberto até mais tarde.	C1, C4, C6, C8, H4
	Teve exposições/instalações nas lojas.	C1, C2, C3, C11, C12
	Deu suporte aos voluntários e à organização.	C5, C8, H15
	Cedeu material para a instalação de intervenções.	C5, C8, C15, H9, H14
	Cedeu espaço para a instalação de intervenções.	C11, H4
	Propôs uma programação.	H1, H2, H14
	Fez parte de uma exposição.	H9, H14
	Decorou por iniciativa própria a varanda ou a loja.	C6, H12
	Participação como Espectador	Não participou.
Visita sobretudo a instalação central.		C2, C4, C6, C8, C13, C15, H4, H5, H6, H10, H11, H12, H13
Visita outras exposições e intervenções.		C2, C3, C11, C12, C14, H1, H2, H3, H4, H5, H7, H8, H9, H10, H14, H15

Tabela 16 - Modos de participação da comunidade local nos JE.

O vínculo criado entre o festival e a comunidade local tornou-se particularmente visível em momentos de recuo, forçado ou intencional, do projeto do espaço público. Um deles foi a já referida retirada, por parte da CMV, da horta comunitária construída em 2018 no Mercado 2 de Maio e que contava com a colaboração das escolas do concelho. A retirada inesperada da intervenção foi vista como um ato “violento” (SO) sobre os criadores do projeto, mas sobretudo pelos membros da comunidade local, que ficaram “um bocadito chocados com isso” (C5), e também sobre as crianças que dele participaram e que “estavam absolutamente desmoralizadas com aquilo que aconteceu” (H14). As reações de protesto em relação a este ato, que se traduziram na afixação de cartazes (C5) e em comentários nas redes sociais (H14), constituem, para SO, “a prova cabal da apropriação do projeto pela população. Se aquele projeto não lhes dissesse nada, estavam-se a borrar” (SO).

Outro exemplo da força do vínculo e da inserção do festival na comunidade surge no momento em que a direção decide a sua suspensão, em 2019, perante a insuficiência de verbas e apoios. A suspensão foi sentida pela comunidade artística, com “programadores nacionais e internacionais e artistas a falarem e a terem perspetivas sobre o projeto”, o que permitiu “perceber o alcance” do mesmo. Mas suscitou também reações da comunidade local: “este ano, houve Jardins Efémeros, para mim. Não havendo, houve. Porque quando nós anunciámos que não havia, (...) a senhora que varre as escadas, (...) a criança que anda naquela escola, para todos o assunto era os Jardins Efémeros. Não há nenhum projeto cultural – em Viseu, pelo menos – que reúna tanta conversa, tanto debate sobre a importância do mesmo” (SO). Da mesma forma, nos discursos dos habitantes e comerciantes entrevistados, encontra-se uma “esperança” (H12) ou uma expectativa (C6, C8) de que haja uma continuidade do festival, não só porque lhe reconhecem a capacidade de dinamizar o tecido social e económico do CHV, mas também por o considerarem uma espécie de “marca” local (C12, C13, C15, H2, H4, H15), que chega a ter consequências políticas e económicas (C3, C12, C13, H5, H15).

Uma das coisas que mais me sensibilizou (...) foram as crianças, com 10 anos, agarradas às minhas pernas a chorar. Há crianças (...) que vêm aos Jardins desde pequenas, que são crianças dos Jardins Efémeros. E não haver... Há uma sensação de que sim, há outras coisas a acontecer, mas não há aquela vitalidade, aquele poder de mobilização artística e até de sentimentos que os Jardins proporcionavam. Há uma sensação de perda, como na morte. Daqueles sentimentos de que alguma coisa está a falhar.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

O vínculo entre a comunidade e o festival faz-se ainda sentir na forma como são caracterizadas outras intervenções culturais e eventos de animação urbana que frequentemente ocupam o CHV. Nos discursos dos habitantes e comerciantes do CHV emerge claramente a ideia

de que, apesar do excesso de propostas de intervenção cultural no Centro Histórico e dos problemas que provocam, os Jardins Efémeros constituem um projeto de exceção. Os entrevistados estabelecem uma diferença entre as “festas e festarolas” (C12) e o trabalho desenvolvido pelos JE, que trabalham a partir do local e da comunidade, que “é feito com uma lógica que é, de facto, uma intervenção cultural, artística, pedagógica, todas essas coisas. Portanto, acho que as coisas só fazem sentido entreligadas” (H14).

Por haver esta integração e envolvimento da comunidade, “há uma predisposição muito maior para aceitar tudo isso exatamente porque tudo isto faz parte desse sentido” (H2), ao invés do que acontece com utilizações do espaço como mero cenário, que não trazem acréscimos significativos à vivência quotidiana da comunidade. Em concordância com a percepção que havíamos já identificado entre os promotores do festival, também alguns residentes e comerciantes estabelecem uma distinção entre o “original” (os JE) e as “cópias” ou “imitações” (outras iniciativas que procuram mimetizá-los, nomeadamente responsabilidade da Câmara Municipal de Viseu, como o Mescla, atrás referido).

O que a Câmara fez mais errado foi tentar justamente corresponder a esse modelo que é: os velhotes querem continuar a ter o seu jardimzinho e nós vamos-lhes dar o jardim. (...) Não resulta. Porque não há coisa pior do que uma imitação. As pessoas podem não gostar dos Jardins Efémeros, mas sabem que aquilo é autêntico, percebes? Que aquilo tem um valor intrínseco, porque aquilo é autêntico. Se tu vais fazer uma imitação daquilo, ou daquilo que as pessoas... Ou se tentas interpretar aquilo que as pessoas querem, é a pior coisa.

[A SO] é que inventou este conceito. E é uma coisa que, realmente, ela podia ter fazer noutras cidades. Mas ela preza, e isso eu sei, garanto-te que eu sei, preza muito a relação com a comunidade, e esta comunidade a que ela pertence.

É quase uma filiação. (...) Até porque [a SO] conhece as pessoas, vai... Ela está aqui há uns anos e as pessoas têm cada vez um respeito crescente por ela. Portanto, não foi a perder. Porque às vezes podia haver (...) um deslumbramento inicial e depois as coisas perdem-se. Mas aqui não, aqui foi conquistado. (...) Porque se houver aqui um problema que algum vizinho tem, a [SO] vai, percebes? E portanto, e não é no momento dos Jardins Efémeros, é fora. (...) Os programadores têm uma função, mas não é desligada das pessoas. Dizem: “Ai, isto nunca mais acaba!”, mas é assim aquela coisa de retórica, sabes? É assim aquela coisa de ter que estar a chatear-se, mas... Nunca vi, e aqui estas pessoas que dizem sempre... “Oxalá que haja este ano!”, isso eu já ouvi. Pronto, e são as mesmas pessoas de idade.

H14. Fev. 2020.

Contudo, há que notar que, apesar do trabalho desenvolvido no sentido da capacitação dos públicos locais e do envolvimento da comunidade no festival, os entrevistados identificam uma necessidade de melhorar o diálogo. Uma das questões que surgem nos discursos dos entrevistados é a falta de correspondência entre a programação apresentada e as procuras daqueles que

trabalham e residem no CHV. Embora a organização do festival procure responder a uma procura de consumo cultural alargada, esforço que é reconhecido como meritório por alguns dos entrevistados (H1, H6, H9, H11, C5, C10, C11, C13), existe a percepção de que a programação apresentada se dirige mais a “pessoas que vêm de fora” (H15). Ao mesmo tempo que entende que este é um festival dedicado à cultura alternativa, e lhe reconhece valor e legitimidade, a comunidade local não deixa de sentir dificuldades em ligar-se a alguns aspetos da programação e do formato, de onde decorre a percepção de perda gradual de qualidade do festival:

“a cultura que é dada pelos Jardins é para 1% ou 2% da cidade de Viseu” (C12); “é demasiado alternativo” (C14); “vai buscar conjuntos de música muito à frente (...). É um povo diferente. É uma classe e uma idade diferente” (C6); “quando se faz uma atividade cultural, se for para agradar a uma cidade, não se pode ser sectário. (...) O que é difícil (C3); “há perspetivas diferentes consoante a idade das pessoas” (H14); “O público que tu vês a circular é diferente do público que circula durante o ano” (H1); “é muito diferente” (H3).

Reencontramos aqui os desentendimentos entre artistas e populações locais, que se revelam especialmente na relação com intervenções artísticas de teor mais conceptual ou experimental. O ato de decifração da obra artística, que só se torna possível quando os códigos estão na plena posse do observador, pode levar a equívocos quando tal condição não é assegurada (Bourdieu, 1993: 215-216). Assim, como a informação que é apresentada em determinadas obras excede os recursos de decifração do espectador, ou não é devidamente disponibilizada para aqueles que não possuem os códigos, este resiste, desinteressa-se ou distancia-se. Os entrevistados que referem que o festival perdeu qualidade com base na evolução da instalação central de um jardim verde para um palco para intervenções experimentais, revelavam, na verdade, um desajustamento entre as intenções programáticas dos organizadores dos JE e o registo de receção desses membros da comunidade local – que se desidentificam com as propostas artísticas mais recentes e refletem esse défice de identificação num sentimento de nostalgia em relação ao formato original do festival. Tal desidentificação revela-se ainda na percepção de que as intervenções são direcionadas privilegiadamente ora a um público externo, ora a uma elite local, mais instruída e familiarizada com expressões artísticas contemporâneas. Apesar da desidentificação que expressam por estas vias, não há uma rejeição, antes uma tolerância em relação aos pressupostos do festival e às suas propostas artísticas. Tal tolerância é sustentada não só pelas virtudes reconhecidas ao festival e à sua articulação com a comunidade local, como vimos acima, mas também pela credibilidade atribuída à diretora do festival, que é identificada como uma figura com autoridade num campo que não lhes é familiar. Os testemunhos dos entrevistados são com efeito atravessados, a este respeito, por expressões de reconhecimento da qualidade e credibilidade do seu trabalho: “achei que as coisas foram bem pensadas pela Dona Sandra”; “Nunca

questionei o trabalho da Dona Sandra” (C3); Reconheço mérito da Sandra Oliveira (...). Reconheço-lhe o mérito, acho que ela fez muito pela cidade. (C14); “Eu não vou agora dizer que ponham lá folclore, porque não faz o género da Sandrinha nem se enquadra naquilo que ela quer fazer” (C6).

De todo o modo, a dimensão do envolvimento da comunidade local, à qual se junta o trabalho desenvolvido em colaboração com outros membros da sociedade civil, nomeadamente dos setores cultural e educativo, revela-se como um importante fator de legitimação para o próprio festival. Permite a construção de um vínculo entre o festival, a comunidade local e a cidade, entre os quais já existe, nas palavras dos comerciantes e habitantes entrevistados, uma relação de identificação mútua. O envolvimento e a participação criam uma perceção de agência, de pertença e de protagonismo que, ainda que reconheçam como não sendo particularmente significativa no todo do festival, concorre para o fortalecimento das relações entre a organização do festival e os habitantes e comerciantes locais, o que estimula a aceitação do festival e a tolerância para com os seus elementos avaliados menos positivamente.

Em última instância, as responsabilidades assumidas pelos Jardins Efémeros, que brotam não apenas de um sentido pessoal de pertença e de responsabilidade cidadã, mas também de objetivos de afirmação pessoal e profissional no território cultural de Viseu, traduz-se no despertar e no fortalecimento de um sentido de responsabilidade conjunta da comunidade local pelo espaço do CHV. O carácter profundamente social e comunicativo das intervenções dos JE incita não só o debate de temas relevantes, mas promove igualmente a descoberta de um espaço comum na cidade, cuja valorização não depende apenas de políticas e projetos de reabilitação urbana, mas é da responsabilidade dos vários segmentos da comunidade local, que ganha, através dos JE, uma plataforma para a participação cívica.

As responsabilidades assumidas pelos JE implicam, assim, uma intenção ou um projeto de cidade e de comunidade que se pretende construir: “uma cidade mais livre” (SO), onde existe a “liberdade de ser” e “pensar individualmente, mas com uma visão de conjunto, de sermos um ser orgânico conjuntamente. Chama-se a isso cidadania” (SO). Com efeito, e não desconsiderando a dimensão retórica de auto-legitimação que esta reivindicação dos JE também incorpora, o festival, na forma como persegue o conjunto de responsabilidades que formos descrevendo, constitui-se como um agente promotor de cidadania. E nesse sentido é uma prática vincadamente política, que ilustra o quão política pode ser a ação cultural e artística. A noção de cidadania assume uma componente de “projeto”, apontando para um ideal de sociedade e de comunidade (Mouffe, 1995: 225). Também a ideia de direito à cidade (Lefebvre, [1968] 2012) implica um processo ativo e contínuo de construção desse projeto coletivo por via da apropriação dos espaços da cidade, não só no sentido de pertença, mas também no sentido de uso e transformação. A apropriação do espaço assente num sentido de responsabilidade cidadã opera no sentido da afirmação de um conjunto de ideais e valores para a comunidade, potenciando novas formas de

estar e de encarar a cidade. Neste quadro, iniciativas como os Jardins Efémeros, que promovem não só uma apropriação e uso coletivos do espaço público, mas também uma consciência coletiva dos problemas que o mesmo enfrenta, assumem responsabilidade para com um projeto de cidade, propondo exercícios para a eventual concretização do mesmo. Isso coloca este tipo de intervenção artística num lugar de mediação entre o poder político instituído, os agentes culturais e os cidadãos e faz dele um instrumento com potencial de gerar efeitos duradouros nos modos de organização, vivência e uso dos espaços e nas relações aí estabelecidas.

2. Reflexividade

Um segundo plano em que se tece a durabilidade dos Jardins Efémeros é a que designámos de reflexividade: a capacidade de construir uma relação reflexiva, dialógica e simbiótica, de complementaridade, contraste ou tensão, entre as intervenções artísticas propostas e os espaços públicos ou privados utilizados. Se a prática artística usa o espaço físico e social como matéria de criação e meio de exposição, o mesmo oferece à ação cultural possibilidades e constrangimentos que a condicionam. Esta reflexividade resulta do próprio carácter interventivo, comunicativo e exploratório de algumas das ações programadas, que respondem tanto a características físicas e espaciais, como às dimensões mais imateriais dos lugares em que ocorrem e aos quais adicionam novas camadas de significados e potencialidades. Tal como acontece com as responsabilidades assumidas para com o território e a comunidade, a reflexividade sinaliza igualmente novos usos potenciais dos espaços, novas possibilidades para a sua organização e vivência, podendo promover ações formalizadas com vista à sua regeneração física e social. Assim, se a dimensão da responsabilidade se refere a uma relação mais racionalizada com os espaços e a comunidade, baseada na identificação das suas necessidades, a reflexividade relaciona-se mais com o carácter comunicativo da prática artística e com os significados que se pretendem veicular através da mesma. Este carácter é entendido pela comunidade local como um modo de diálogo e de interação do festival com o CHV, que o distingue de outros eventos e iniciativas culturais que usam os lugares essencialmente como cenários. Ao acentuar elementos estéticos, ao mobilizar memórias e sentidos associados ao espaço e ao adicionar-lhe camadas de significado, os JE potenciam o reforço do vínculo estabelecido entre o festival, o local e a comunidade.

A reflexividade é construída por várias vias, frequentemente interligadas: do **recurso a características do património local**, à **mobilização de símbolos e características físicas ou**

sociais associadas à cidade e aos espaços, à mobilização de memórias associadas aos lugares, à adaptação dos temas e programas aos espaços em que ocorrem.

No que se refere à **primeira via**, é frequente os programas dos JE incluírem intervenções que fazem uso de materiais e práticas associadas ao património local, seja ele material ou imaterial. Um exemplo é o da já referida “Peça para Perséfone”, de Gabriela Albergaria, que ocupou a Praça D. Duarte na edição de 2017. Esta peça escultórica e arquitetónica fazia referência ao património natural da região de Viseu (terra barrosa e oliveiras), destacando o envolvimento ainda marcadamente rural da cidade, que determina algumas práticas e rotinas daqueles que a habitam. Embora a receção da instalação não tenha sido consensual entre os diferentes segmentos de público, por razões já exploradas, constatamos que a mesma faz uso de características de um património comum e indissociável da cidade e da região. E, ao fazê-lo, atualiza-o, ressignifica-o e problematiza-o, ainda que de forma simbolicamente tensa e conflitual.

Em segundo lugar, a reflexividade manifesta-se na **mobilização de símbolos e características físicas ou sociais associadas à cidade e aos espaços específicos em que ocorrem as intervenções**. Grande parte das propostas que têm vindo a integrar o programa dos JE ao longo dos anos assumem um carácter *site-specific*. São concebidas e dedicadas ao seu lugar de exposição, não podendo do mesmo ser dissociadas. Esta especificidade manifesta-se sobretudo nas peças arquitetónicas criadas para o espaço público, uma vez que são pensadas e construídas a partir do próprio lugar intervencionado. São exemplos as intervenções criadas para a Praça D. Duarte, que se adaptam ao próprio desenho do espaço, sendo condicionadas pelos seus constrangimentos, mas moldando igualmente os seus usos e percursos possíveis. Estas intervenções são, simultaneamente, obstáculo e plataforma para diferentes usos e perceções dos espaços. Da mesma forma, foram promovidas, em diferentes edições, intervenções arquitetónicas em espaços menos centrais, como logradouros e ruas menos frequentadas, de modo a sinalizar o potencial destes espaços para diferentes tipos de utilização.

Neste aspeto, as instalações criadas em espaços marginalizados, escondidos e esquecidos constituem ensaios para a sua (re)qualificação, chamadas de atenção e sinalizações projetivas com o intuito de os mostrar à própria cidade, tornando-os pontos de partida para o convívio e a fruição da rua, mas também para a tomada de consciência e a discussão coletiva do espaço público. Assim, estes espaços, que foram perdendo notoriedade e visibilidade política e simbólica com o crescimento da cidade e a modificação dos hábitos e ritmos de vida dos seus ocupantes, são sinalizados com base no seu potencial enquanto espaços de reunião e de pausa, mas também como plataforma para outras instalações e atividades artísticas. As instalações nestes espaços relembram não só a existência dos mesmos, como apontam a possibilidade ou necessidade de intervir neles de forma mais formalizada e continuada, que os coloque nos percursos daqueles

que habitam a cidade e que os podem usar como espaços estruturantes para a construção de novas sociabilidades.

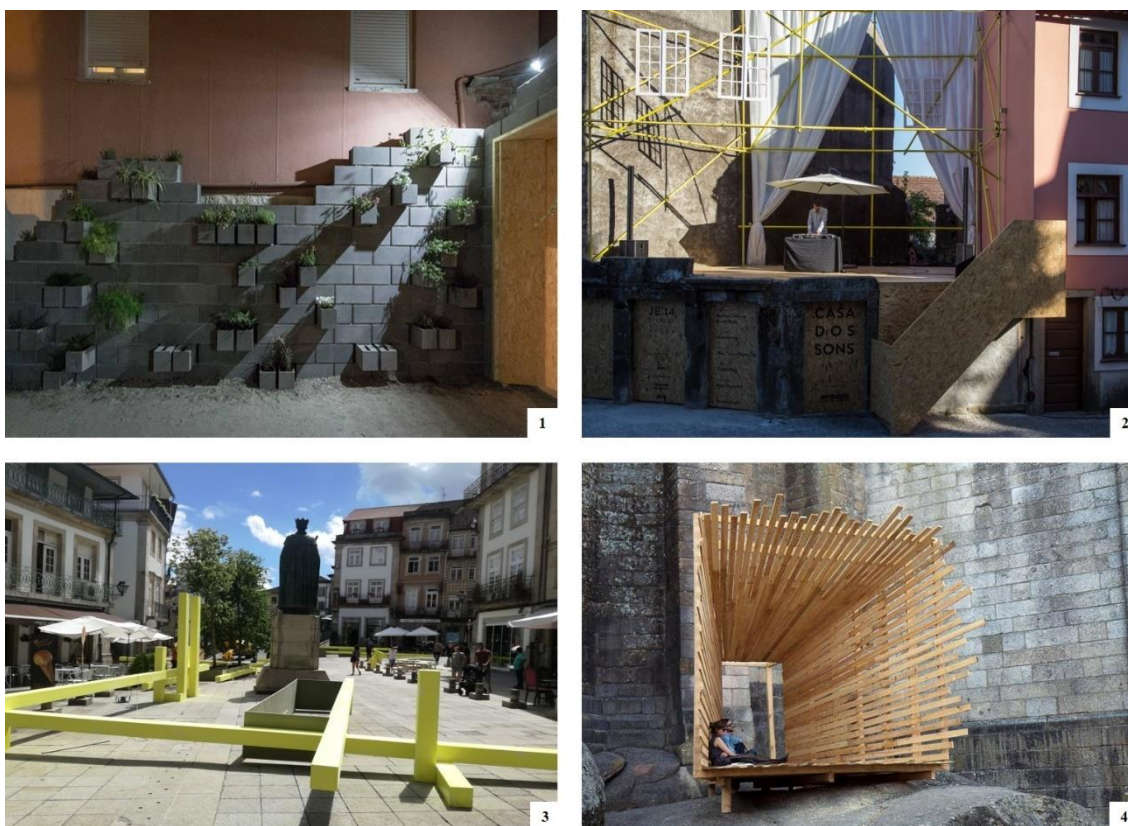


Figura 16. 1. Logradouro da Boa Morte, uma instalação arquitetónica efémera que alerta para os espaços escondidos do CHV (fot. F. Carqueja, 2015). 2. Casa dos Sons, um palco construído aproveitando um vazio urbano (fot. F. Carqueja, 2014). 3. Instalação central na Praça D. Duarte na fase de construção, obedecendo à geometria da praça (fot. R. Henriques, 2018). 4. Instalação Megafone, pensada para as traseiras da Sé, um lugar geralmente subaproveitado (fot. E. Ferrão, 2013).

Ainda neste domínio, as intervenções dos Jardins Efémeros procuram construir também uma ligação com traços de carácter marcadamente simbólico e identitário, que se relacionam diretamente com memórias construídas acerca dos lugares. A título de exemplo, referimos “Tília”, um conjunto de instalações da autoria de João Loureiro e Rafael Gomes, criado a partir do simbolismo da árvore que ladeia muitas das ruas e praças da cidade e que pontua de alguma forma o imaginário dos habitantes.

Não sei se é sempre imediatamente visível, esse diálogo. Mas que há um esforço nesse sentido, há. E é uma das características do evento que é absolutamente louvável e admirável. Porque isso valoriza os espaços e conta as histórias. Desde logo, aquela questão das casas devolutas! Deste logo isso. Mas não só! Eu estou-me a lembrar da grande folha de tília... Esta minha paixão pelas tílias!... (risos) Que eu achei que era uma coisa extraordinária e que tinha uma profunda relação com... É uma pena não haver tílias na Praça D. Duarte!

H1. Dez. 2019.

Todos os eventos dos Jardins Efêmeros são pensados para determinados locais na cidade. Nada é deixado ao acaso, nada é improvisado. É tudo mesmo muito bem pensado.

H2. Dez. 2019.



Figura 17. Conjuntos da instalação Tília, de João Loureiro e Rafael Gomes. 1. Tília I, instalação nos Claustros da Sé (fot. F. Carqueja, 2017). 2. Tília II, instalação nas escadas da Igreja da Misericórdia (fot. F. Carqueja, 2017).

Outro exemplo é o da residência artística de Casper Clausen e André Gonçalves que, ao longo da edição de 2018, desenvolveram um trabalho exploratório e criativo em diálogo permanente com o espaço e o ambiente urbano da Praça D. Duarte. A apresentação final da residência, que convocou outros músicos que participavam no festival, convidou igualmente à participação de membros da comunidade local e do público, que formavam um coro que seguia as especificações de Clausen, resultando numa obra sonora com vozes locais, inspirada na ambiência da Praça e nos sons que lhe são característicos⁷⁷.

Em terceiro lugar, a reflexividade é ainda construída por via da **mobilização de memórias associadas aos lugares**. Nesta perspetiva, algumas das intervenções realizadas no âmbito dos Jardins Efêmeros partem da identificação de características identitárias dos espaços e das relações que a comunidade local estabelece com os mesmos. Desde logo, uma das memórias a que os JE fazem referência é a de um Centro Histórico mais frequentado e dinâmico, que ainda se mantém no imaginário de alguns comerciantes e habitantes locais:

“...faz lembrar um lugar mais alegre, mais alegre. Porque isto tem muito pouca vida (...). É reflete, coisas do passado, como no passado” (H9); “A rua tinha gente até à meia-noite, até à uma da manhã! Que eu ficava... Nem parecia! (...) Despertou [memórias], porque também nunca havia nada (...)” (H6); “Eles procuram nunca fugir disso, da nossa própria identidade” (H1).

⁷⁷ Uma das marcas sonoras da época de verão na cidade de Viseu é o som das andorinhas, que Clausen pediu ao coro que reproduzisse com curtos assobios. Este é, assim, um exemplo de reflexividade da obra artística relativamente ao espaço em que ocorre.

Assim, existe uma identidade e um imaginário coletivo local que a própria comunidade vê, de alguma forma, refletida nas intervenções dos Jardins Efémeros:

“Não é só fazer uns bonecos (...) e vir um conjunto. Isso já se vê em todas as localidades! (...) Mas pronto, sim, as pessoas têm que ver e envolver as pessoas que estão aqui e trazer um pouco da história (C2); “Ela aplica em todos [os projetos] um pouco de história” (C6); “na Rua Direita, uma casa que era A Marisqueira, tinha a rede (...) dos pescadores, tinha a areia do mar. Outra tinha os cabos de enxada, juntamente com as ferramentas agrícolas, porque nós também tínhamos... fora da malha urbana, somos uma parte agrícola. (...) E ela procurou trazer, porque se havia ali... Pelo que eu entendi, havia alfaiates, tinha máquinas de costura; (...) havia café, pôs uma mesa e 4 cadeiras, (...) suspensas”⁷⁸ (C12).

Deste modo, a reflexividade reporta-se não só à relação simbiótica entre o espaço físico e a intervenção artística, ancorada sobretudo na fisicalidade dos lugares, mas também às características imateriais dos mesmos: as memórias e identidades associadas a determinado lugar e que frequentemente definem o carácter da própria cidade são também variáveis que informam e condicionam as intervenções realizadas em espaço público. É por isso uma reflexividade que assenta na recuperação e mediação artística das práticas, usos, identidades e memórias associadas ao espaço. É disso exemplo a instalação “CEU – Capa Eclética Urbana” (2017), do coletivo Centropontoarte, em que a Rua Direita foi coberta por uma faixa onde se lia um conjunto de características associadas à rua, que acusa um relativo desinvestimento em relação ao seu peso histórico na cidade. Outro é o da exposição “Estas Ruas Têm Voz” (2014), da criação de Luís Antero e construída a partir de um arquivo documental sonoro de testemunhos e ambientes das ruas do Arco e do Arrabalde, bem como do largo da feira e da zona ribeirinha, que visava espelhar a identidade social e urbana dessas zonas. Este tipo de ações reativa um conjunto de memórias e de relações de identificação e pertença ao espaço, que podem culminar num processo mais alargado de reflexão sobre a importância destes espaços e do lugar que ocupam no contexto da cidade.

Por fim, a reflexividade é promovida por via da **adaptação dos temas e programas aos espaços em que ocorrem**. Esta é uma questão que se relaciona diretamente com opções curatoriais e de programação tomadas pela diretora do festival. Tais opções procuram fomentar o diálogo entre as características e significados dos espaços físicos e a natureza do trabalho artístico, através do qual pretende veicular sentidos e mensagens que tanto podem ser complementares à

⁷⁸ C12 refere-se à instalação “Mesas”, de Pedro Rebelo e Ricardo Jacinto, que ocorreu em 2014 e que consistia na suspensão de 6 mesas ao longo da Rua Direita, convidando o visitante a ouvir os ambientes e conversações recolhidos à volta das mesmas, em diferentes espaços desta rua. Há também referência à intervenção de 2013 “Esta Rua Não Acaba Aqui”. Este projeto tem uma página dedicada, onde é possível consultar os processos e as instalações através dos quais são construídas relações de reflexividade: <https://www.facebook.com/RuaDireitaEstaRuaNaoAcabaAqui/>.

simbologia daqueles, como podem ser desafiadores das suas valências e das relações que inspiram. Sobre esta dimensão, SO destaca o cuidado com que são pensadas e desenhadas as intervenções musicais em espaços normalmente dedicados à prática religiosa:

Imagina, mesmo na música internacional, eu procuro onde é que vou fazer os concertos, quais são os sítios, quais são as experiências a criar e, depois, quais são os músicos que melhor servem esses locais. E, quando vejo coisas novas, procuro imediatamente encontrar o espaço para aquela sonoridade para mostrar outra coisa que ainda não mostramos aqui, sobre a forma como habitar ou experienciar um lugar. Para mim é muito importante que toda a música que seja feita na Sé te evoque uma enorme espiritualidade. Que seja meditativa ou que te transporte para um lado existencialista, que a arquitetura te está a pedir. Às vezes até pelo contraste, sendo sempre intencional. Por exemplo, colocar a Cindytalk, que é uma artista transexual nos Claustros da Sé. Eu não assumo isto, porque acho que assumindo é pior. É encarado com naturalidade, mas é intencional. Programar uma artista como a Cindytalk, que tem 60 anos, que é transexual, naquele edificado profundamente católico, numa cidade que é super-conservadora, e ela estar a falar sobre a dificuldade da sua existência naquele corpo, com uma intimidade e uma sensibilidade muito grandes, torna-nos mais humanos. E as provocações não têm de ser agressivas. As provocações são no sentido de permitir essa liberdade de ser e de aceitar o outro de uma forma inequívoca e sem preconceito.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Assim, as ações programadas no contexto dos JE e a reflexividade que as caracteriza não se traduzem apenas no mero reflexo e nas simetrias construídas entre esta e o espaço, mas constituem também um ato de reflexão sobre o mesmo, os seus significados e as suas potencialidades. Ao interpelarem os lugares, numa ação que ora os “afronta” (H3), ora destaca e complementa os seus elementos estéticos, as intervenções artísticas atuam diretamente no campo da produção de sentido, adicionando ou destacando elementos físicos e sociais que, ao serem decodificados pelos seus utilizadores, podem influenciar padrões comportamentais e percetivos, bem como determinar a sua impressão na memória coletiva, que excede largamente a temporalidade imediata e efémera do festival. A expansão dos significados, potencialidades e valências dos lugares intervencionados por via da prática artística tem tanto o efeito de desafiar o poder local para considerar intervenções formalizadas no espaço público, como algumas já referimos anteriormente (a introdução de mobiliário urbano, a recuperação de imóveis), como de estimular novas dinâmicas de utilização e perceção dos espaços (a deslocação preferencialmente pedonal por ruas menos frequentadas, a modelação de perceções na sequência das marcas ainda visíveis de edições passadas do festival), como ainda de concorrer para a recentralização de espaços marginais ou marginalizados através da intervenção repetida.

É exemplar, neste domínio, a utilização do Largo de São Teotónio, um espaço subaproveitado e com uma frequência “menos correta” (H10), que tem vindo a ser palco para um conjunto de intervenções fora dos JE, como aquelas que foram realizadas no contexto do

festival Mescla. Neste sentido, embora a reflexividade seja indissociável do carácter comunicativo intrínseco à prática artística, esta é uma característica que complementa e operacionaliza as responsabilidades assumidas pelo projeto dos Jardins Efémeros, uma vez que é através do tratamento e da modelação reflexiva do espaço urbano que são assinaladas algumas das suas insuficiências, que são reivindicadas intervenções formalizadas, “mais seguras, mais fortes” (H15), e que são expandidas as possibilidades para o seu uso: “Porque os Jardins têm esta coisa extraordinária, que é: sugerimos, não é? Olhem para isto! É possível fazer isto! É possível isto ser melhor! É possível isto ser diferente!” (H2).

Por fim, é importante referir que, para lá do seu carácter estar diretamente relacionado com funções comunicativas e estéticas, a reflexividade funciona igualmente como ferramenta para a legitimação do próprio festival junto da comunidade local. Conforme foi discutido anteriormente, é notado entre os comerciantes e habitantes do CHV entrevistados um sentimento de exaustão, que se deve não apenas à intensidade da vida noturna e dos usos espaciais que esta promove, mas também ao excesso de eventos de animação urbana e cultural que frequentemente usam o CHV como palco. De um modo geral, estes últimos são criticados por incorrerem numa utilização instrumental do Centro Histórico, usando-o como pano de fundo para a promoção dos próprios promotores ou da cidade, sem necessariamente entrar em diálogo com os moradores e trabalhadores locais, ou sequer com o próprio espaço, os seus significados e as memórias a eles associadas. Na perspetiva dos membros da comunidade local entrevistados, estes esforços não se traduzem numa melhoria das condições de vida daqueles que trabalham e residem no CHV, concorrendo antes para o cansaço e para a tendencial retração da população. Porém, os JE são percebidos de modo distinto, como temos visto. A relação reflexiva estabelecida com o território, seja através da criação de instalações *site-specific*, que se baseiam e condicionam as formas do espaço, seja por meio da mobilização de símbolos e sentidos a ele associados, ou ainda através da modelação dos usos, práticas e perceções dos lugares, assenta num sentido que justifica, perante a comunidade local, a intervenção nesse mesmo espaço, tornando-a tolerável e até desejada num contexto de saturação de oportunidades para o consumo experiencial do espaço.

Eu acho que isso foi bastante positivo ao longo dos anos, perceber que a pessoa era, sem dúvida o mais importante. O local estar interligado, independentemente do ambiente, da decoração da... se tem mais flores, se tem mais jardins, se tem mais cascatas.

C13. Nov. 2019.

O que torna diferentes as cidades umas das outras é o seu centro histórico. Sem dúvida nenhuma, é o que lhes dá identidade maior. (...) Tudo aquilo que contribuir para sensibilizar as pessoas para isto, preservando e valorizando aquilo que lá está, e lhe acrescentar sentido, e lhe acrescentar beleza, lhe acrescentar bem-estar e memória perdurável, é evidente que só pode ser bom.

(...) [A]quilo está integrado num todo que faz sentido, e que tem um sentido!

(...) [H]á uma predisposição muito maior para aceitar tudo isso exatamente porque tudo isto faz parte desse sentido.

H2. Dez. 2019.

Os Jardins não são um festival só. Isto é um programa, é um programa de ação, é um programa de intervenção. Portanto, isto faz sentido [no CHV], e outros também. Tudo o que seja só um concerto, um festival, para mim é demasiado impactante para estar aqui e devia ir lá para baixo. Porque isso não tem uma, não cumpre qualquer outra função.

Aquilo é feito com uma lógica que é, de facto, uma intervenção cultural, artística, pedagógica, todas essas coisas. Portanto, e acho que as coisas só fazem sentido entreligadas.

H14. Fev. 2020.

Deste modo, a relação reflexiva entre o espaço e o festival torna-se igualmente decisiva para a afirmação e legitimação do projeto no contexto do panorama cultural de Viseu e no espaço social específico do CHV. A criação de um sentido que se relaciona diretamente com os usos e memórias associadas aos espaços e o envolvimento que, a partir daí, se consegue também com a comunidade local, são determinantes para o acolhimento do festival por parte desta, que aceita com maior facilidade e tolerância as variações criadas na sua vida quotidiana. A reflexividade junta à sua função comunicativa uma função legitimadora das intervenções e do próprio festival, distinguindo-o de outras ações de animação urbana que usam o espaço de forma utilitária e cenarista e não como substrato para a ação criativa.

3. Amabilidade

A durabilidade das intervenções artísticas temporárias promovidas no seio dos Jardins Efémeros assentam, por fim, no pilar da amabilidade. O conceito, proposto por Fontes (2011), reveste-se de um carácter simultaneamente físico e social e manifesta-se, por um lado, na aproximação entre indivíduos e espaço, onde a intervenção artística surge como reveladora e intensificadora dos atributos estéticos dos espaços e modeladora dos seus usos e, por outro, no estreitamento dos vínculos estabelecidos na comunidade, atuando aqui a intervenção como catalisadora de encontros e discussões que reagem ao tendencial isolamento e individualismo contemporâneos. Assim, a amabilidade refere-se às relações espaciais e sociais possibilitadas pelo alargamento perceptivo do potencial estético do espaço urbano por meio da intervenção artística temporária. Enquanto a responsabilidade se traduz numa relação racionalizada com o espaço e a reflexividade se reveste de um teor essencialmente comunicativo, a amabilidade manifesta-se na

promoção de uma relação de carácter afetivo entre o espaço e a comunidade que o ocupa e utiliza, imprimindo-se dessa forma na memória coletiva, a partir da qual se poderá estabelecer uma durabilidade imaterial que excede a temporalidade definida pela duração efémera do festival.

A amabilidade é uma característica que pode ser atribuída aos espaços físicos, à sua disposição, organização e usos habituais, como pode igualmente ser construída consciente e intencionalmente por parte da organização dos JE, cujos pressupostos assentam no seu tratamento estético e sensorial.

No que se refere ao primeiro plano, o espaço urbano em que se desenvolvem as atividades propostas pelo festival reúnem já por si algumas condições subjacentes à construção da amabilidade, não só devido à sua configuração física, propensa ao estabelecimento de relações de proximidade e vizinhança, mas também à própria conceção do CHV como lugar de memória e identidade coletiva. O valor simbólico e patrimonial do edificado do Centro Histórico e a sua centralidade enquanto repositório de identidade e memória, encontrada tanto nos discursos dos entrevistados como na comunicação institucional da cidade, conferem-lhe, à partida, um carácter amável (Fontes, 2011), ou seja, comunicativo, atrativo e passível de ser apropriado, onde se estabelecem, inevitavelmente, relações de identificação e pertença baseadas na afetividade – pesem embora as contradições que pontuam esta narrativa e que opõem o Centro Histórico como o “coração” (C13) ou o “ex libris” (H1) da cidade ao Centro Histórico como um espaço degradado e esvaziado.

Paralelamente, este carácter amável é intensificado por meio da introdução de um elemento disruptivo (a intervenção artística temporária), cuja exploração, apropriação e discussão reúne os indivíduos na presença uns dos outros e promove o seu envolvimento sensorial e afetivo com o espaço: “O objetivo inicial da [SO], quando lhes chamou de Jardins Efémeros, era criar não um espaço que fosse um jardim físico, mas que fosse um espaço metafórico para reunir a comunidade” (VJE). Tendo em conta estes pressupostos, podemos considerar que os JE cumprem as condições que, de acordo com Frenchman (2004), definem a construção de um vínculo com o lugar.

Uma dessas condições refere-se à delimitação territorial, que demarca a atuação das rotinas diárias. Neste aspeto, embora exista uma variação dos espaços intervencionados de edição para edição, as ações programáticas dos JE não se deslocam demasiado do CHV e dos seus espaços mais centrais. Ainda assim, não existe uma demarcação absoluta entre o espaço usado pelo festival e os usos diários e formais do CHV, com os quais o primeiro não se incompatibiliza totalmente. Esta dimensão relaciona-se com uma outra: o equilíbrio entre a escala do espaço e a da intervenção. Uma vez que esta é construída a partir de uma relação reflexiva com o espaço, existe o cuidado de respeitar a escala e a dimensão do mesmo, de forma a não o assoberbar e a não inviabilizar outros usos não relacionados com o festival. Uma terceira dimensão refere-se à

intimidade, proporcionada pela pequena escala. A escala e a configuração de espaços como a Praça D. Duarte ou o Largo Pintor Gata permitem a criação de um ambiente de proximidade e intimidade, onde a circulação de pessoas é limitada pela sua própria capacidade. Ao mesmo tempo, a própria escala dos JE coloca-se numa posição mais próxima dos usos quotidianos do espaço (continuados e espontâneos) do que da dos grandes eventos (pontuais e projetados), facilitando a conjugação com as práticas e ritmos diários. Uma quarta dimensão refere-se à granularidade, ou seja, à sobreposição de possibilidades de ação. Os JE constituem uma plataforma de criação e produção cultural e artística que promove intervenções em várias categorias e que frequentemente se sobrepõem temporal e espacialmente. A granularidade que caracteriza a programação dos JE relaciona-se ainda com a quinta dimensão referida por Frenchman: a liberdade de movimento. A diversidade e a gratuitidade das propostas simultâneas garantem as condições para que as pessoas explorem a programação de acordo com as suas curiosidades e predisposições individuais. As intervenções devem ainda efetuar um apelo aos sentidos, característica que está bem presente na programação dos JE, cujo grande objetivo é modelar perceções a partir do tratamento e destaque das dimensões e potencialidades estéticas dos espaços físicos.

Por fim, destacamos a dimensão da triangulação entre o espaço, os indivíduos e a intervenção. A elevada concentração de pessoas em torno de um objeto artístico provoca uma aproximação dos corpos e a suspensão da sua passividade (Sennett, [1994] 1997) perante o estabelecimento de relações e a partilha de uma experiência e de um tempo extraordinário. Embora permitindo diferentes graus de envolvimento, os indivíduos são mobilizados pelas intervenções dos JE, deslocando-se e experienciando o espaço através delas, ao mesmo tempo que é facilitado o estabelecimento de relações entre os mesmos através do incentivo à discussão e à participação. Assim, a construção da amabilidade assenta no cruzamento das dimensões física, temporal e social do espaço: ao ser alvo de uma intervenção artística temporária, o espaço físico reforça a sua dimensão convivial ao concentrar os sujeitos, propiciando um novo tipo de aproximação e partilha. Paralelamente, a introdução de um elemento disruptivo promove a aproximação dos sujeitos ao espaço, numa relação que tem uma base mais afetiva do que funcional. Por fim, ao ocorrer num tempo extraordinário e claramente delimitado, a intervenção cria uma interrupção das rotinas quotidianas, onde se preserva um ambiente de encontro com o inesperado.

Gostei muito da ocupação do 2 de Maio, feita há dois anos, com as hortinhas plantadas pelas crianças, que eu acho que é uma coisa extraordinária. Justamente isto: levar as crianças a criar e a fazer parte e a gostar. E que infelizmente, depois o Município destruiu aquela horta... É uma coisa que eu guardo na memória, porque tinha essas duas coisas:

por um lado, era o envolver as crianças num projeto que eu achei muito interessante, e um espaço cívico que ali estava, aberto a quem quisesse sentar-se e conversar e aproveitar o espaço.

H2. Dez. 2019.

Eu espreiro: se gosto, fico; se não gosto, não fico. Mas há imensas vezes que não gosto! (...) Mas às vezes... Por isso é que eu acho que estas coisas têm esse efeito também, que é um bocado o efeito da surpresa, não é? Porque se tu fores, se tu andares disponível para as coisas, acontecem às vezes surpresas.

H14. Mar. 2020.

A livraria na Rua Direita, que era simplesmente uma estante de livros... E a gente colocava lá, e as pessoas que gostavam, passavam, levavam o livro, gratuitamente. As crianças levavam, lia-se histórias, tinha sofás lá. Uma pessoa podia-se sentar a ler uma coisa, dentro de um edifício que foi reconstruído, também. E essa iniciativa realmente tocou-me bastante, porque as pessoas chegavam, escolhiam o livro que desejavam... Livros bons, de boa qualidade, não é daqueles esfarrapados, e levavam para casa, gratuitamente. (...) Não é de caridade, é ao nível de intervenção social na... As pessoas podem escolher o livro, levar, escusam de comprar, e juntam-se ali, comunicam.

H15. Mar. 2020.

A amabilidade é, então, uma característica que, podendo ser atribuída ao espaço físico e social, é construída e intensificada de forma intencional pela organização do festival, com o intuito de explorar e reforçar as relações entre espaço e comunidade local e, dentro desta, entre os seus membros. A sua construção é conseguida por meio do reforço da dimensão convivial do espaço. Ações como o corte do trânsito automóvel, a introdução de plataformas que permitem uma permanência prolongada no espaço ou a interrupção de rotinas diárias para criar uma “pausa” (H2) ou umas “férias” da “normalidade” (H8), motivam a saída para a rua e o encontro entre membros da comunidade e do público para uma exploração e discussão conjunta das perceções modeladas pelas intervenções e das temáticas que as mesmas introduzem. A ambiência que é desta forma criada materializa, ainda que momentaneamente, aquelas que são as necessidades e falhas apontadas, tanto pela organização do festival, como pela comunidade local, à organização do CHV, como a falta de mobiliário urbano, a desorganização do trânsito automóvel, a desvalorização de alguns símbolos patrimoniais ou a perda de vitalidade social. Esta materialização efémera imprimir-se-á, potencialmente, num imaginário coletivo em que o CHV aparece como um espaço amável e convidativo, reforçando um envolvimento afetivo com o mesmo e motivando a sua maior frequência.

Por exemplo: o convite feito à Fernanda Fragateiro tem a ver com a sua visão muito arquitetural e com a parte performativa que ela tem na sua carreira, que faz com que as obras sejam muito interativas com a população. A seleção da Fernanda foi, por um lado, não tão disruptivo como a Gabriela Albergaria, porque eu primeiro quis fazer a disruptão para depois fazer uma coisa mais calma, mais relacional. E teve a ver muito com isso: outra perceção de paisagem, (...) para as pessoas receberem o espaço público e o viverem de outra forma. Por exemplo, todo o

som passado naquela praça, tanto na peça da Gabriela Albergaria, que foi o Pedro Tudela que fez, como na da Fernanda Fragateiro, que foi um artista daqui que fez a linha musical, e a luz, que é muito estudada, cria um bem-estar com baixa frequência para a população. Ou seja, não se trata de criar momentos histriónicos, mas uma deambulação serena e familiar, que não te permite a excitação, mas o estímulo do pensamento. (...) Do outro lado, temos o antípode da Praça, que é o mercado biológico [no Largo Pintor Gata], onde tens uma vivência mais rural, onde tens os produtos todos biológicos e a compra e venda, e tens sítios para as pessoas comerem e beberem e estarem de outra forma. E tens, todos os dias, no meio do mercado biológico, uma proposta de DJ muito moderna. E esse contraste de experiências mostra que duas perceções e duas formas de vida muito diferentes podem ser harmónicas.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019

Explorada a forma como a amabilidade é produzida por parte do festival Jardins Efémeros, analisamos, de seguida, a forma como esta característica é percebida pelos comerciantes e habitantes locais, bem como o modo essa perceção se traduz no seu próprio envolvimento no festival e no seu comportamento em relação ao espaço. Essa análise explora três dimensões identificadas pela pesquisa, que concorrem de forma complementar para a durabilidade dos efeitos do festival por meio da sua impressão numa memória coletiva fortemente vinculada ao local: a **ambiência criada**, a **dimensão convivial**, e a **promoção da discussão**.

No que se refere ao **primeiro ponto**, recordamos a definição de ambiência avançada no Capítulo II e que se refere à criação de atmosferas sensíveis e estéticas em determinado espaço, partindo dos seus elementos físicos e objetivos, mas também de elementos subjetivos, como as práticas sociais, as afetividades e as perceções suscitadas. A mobilização e intensificação destes elementos é essencial para a produção de um espaço amável que, por sua vez, estimula um reforço dos vínculos que a comunidade estabelece com ele. Se recordarmos as perceções do CHV manifestadas pelos comerciantes e habitantes locais, percebemos que, embora exista um sentimento forte de pertença e identificação com o espaço, estas não são particularmente abonatórias da vida quotidiana no Centro Histórico de Viseu, que é caracterizada como difícil, desagradável e complicada. O tendencial esvaziamento demográfico, a decadência do comércio local, a intensidade da vida noturna, a instabilidade e imprevisibilidade de novos residentes e de novos usos do espaço são alguns dos motivos que concorrem para um sentimento de isolamento, abandono e esquecimento da parte da comunidade local. Quando se referem aos JE, emerge nos testemunhos dos entrevistados uma perceção que contrasta com esse sentimento, acentuando o “bom ambiente” (H8) que é criado pelo festival. Este fomenta uma maior propensão para a saída para o espaço público e para a permanência mais prolongada no mesmo, motivando a expressão de sentimentos de bem-estar e felicidade por parte dos comerciantes e moradores.

Com efeito, as intervenções temporárias criadas durante os JE motivam a saída e a exploração do espaço por parte da comunidade local, que relata sentir “curiosidade” (C2, C6, H7,

H9) na redescoberta de um espaço que, embora familiar, ganha novos contornos, novos centros e margens, novos circuitos modelados pela ação temporariamente transformadora e disruptiva do festival. Ao mesmo tempo, a intensificação das qualidades e potencialidades físicas e sociais dos espaços no contexto da intervenção tornam-nos mais atrativos, comunicativos e apropriáveis, motivando uma permanência mais prolongada no espaço, que contrasta com os habituais ritmos de uma utilização “efémera” (H2) por parte dos trabalhadores locais, dos jovens que se deslocam para os bares e cafés e dos “turismos de passagem” (C12). O correlato dos usos e apropriações do espaço no contexto do festival difere igualmente daquele que é deixado no dia-a-dia. O “desprezo completo” (H2) com que dizem que o CHV é tratado pela população que faz dele um uso secundário, dando prioridade a outro tipo de consumos, difere do esforço pela valorização do património que constitui o Centro Histórico que identificam no trabalho realizado pelos JE. Nas entrevistas, revelam também a convicção de que esse trabalho promove uma mudança de comportamentos entre os próprios moradores: “eu durante os Jardins Efêmeros, abro as minhas portadas da frente, coisa que durante o ano não faço” (H1).

O público que tu vês a circular é diferente do público que circula durante o ano. O barulho é diferente, também. Como moradora, posso atestar isso: que o barulho é diferente. (...) O barulho normal do centro histórico são bêbedos aos gritos, ou praxes académicas e essas coisas assim. E durante os Jardins Efêmeros, por incrível que pareça, as ruas estão cheias de gente, e eu só ouço gargalhadas, ouço música.

Nos Jardins, as pessoas vêm e ficam por cá, pelo centro. Ficam por cá, comem por cá, sentam-se na Praça D. Duarte, passam a tarde, vão ver um concerto, vão ver uma exposição, vão fazer um workshop. Portanto, acaba por haver uma circulação de pessoas no centro histórico. Durante o ano, são os turistas que passam.

H1. Dez. 2019.

Mas depois são as danças, e é a poesia, e é a música... Aquela coisa de um piano a correr as praças a tocar foi uma coisa absolutamente deliciosa! Idílica! A poesia que é dita, e... Portanto, os espaços ganham uma... Que não é aquela coisa do evento!, que a Câmara vai... Não! Há momentos em que aquilo parece que é uma coisa espontânea. Pronto! Aconteceu ali! Não é? Como se pudesse acontecer em qualquer momento de qualquer dia, de qualquer semana, de qualquer ano. Que evidenciam potencialidades dos espaços que, de outra forma, se calhar, não acontecia.

H2. Dez. 2019

A nível social, é muito diferente. Há para ali um conjunto de pessoas que vai para ali, permanece durante os dias todos. Não, as pessoas estão lá sempre só para estar um bocado.

H3. Jan. 2020.

Porque nós não temos que estar parados. Porque os Jardins Efêmeros têm tanta coisa para ver, há tanta diversidade, e a gente circula, as pessoas circulam.

E andam mais na rua! É, é. Quando há decorações, as pessoas saem de casa.

H8. Jan. 2020.

Sim, faz, porque a gente vai ali à varanda, vê isto, vai a varanda, vê aquilo. Se tem uma amiga, vai dar uma volta e vê isto e aquilo.

H12. Fev. 2020.

A partir dos testemunhos recolhidos, constata-se uma percepção clara de que se gera com o festival uma ambiência apelativa e amável, propensa à fruição conjunta do espaço público e à sua exploração e apropriação prolongadas e geradora de sentimentos positivos e de adesão emocional e afetiva: “Sempre aliviam às vezes um bocado o *stress* das pessoas e assim” (H6); “Até a gente sente mais alegria. Eu acho que a gente fica assim mais alegre” (H9); “andava tudo feliz e contente!” (H14); [As pessoas] Vão mais para a rua e, portanto, e tentam depois observar mais as coisas. A pormenor” (H11); “as pessoas, em vez de se sentarem na esplanada, estavam ali sentados, estavam” (C4); “A gente está habituada a ver o centro histórico só com pedra e depois, de repente, fica um jardim!” (C11).

No que se refere à **dimensão convivial** do espaço, esta é reforçada pelo festival na medida em que ele possibilita o encontro e convívio entre visitantes de fora e membros da comunidade local. Desde logo, a realização do festival atrai pessoas à cidade e cria a oportunidade para reencontros e renovação de laços afetivos e sociais com “pessoas que não se vêm há algum tempo” (C1). Ao mesmo tempo, os JE atraem à cidade e ao Centro Histórico públicos muito diversificados, assim como artistas e outros profissionais da cultura. A conjugação de um público “de fora” (H15), que é frequentemente visto como mais preparado para a descodificação das propostas programáticas dos JE, com um público local, que é caracterizado como conservador por parte da própria organização do festival, reveste-se de uma importância essencial para o crescimento e capacitação dos diferentes segmentos de públicos, bem como para a construção de uma ambiência de troca e interconhecimento entre sujeitos diferentes.

Até ao nível de olhar para as pessoas, não é? A nível pessoal, de relacionamento. Vou explicar. Os Jardins Efémeros é um festival que é... Não tem faixa etária. É um festival para todo o tipo de público: tem para pequenos, tem para grandes... Artistas, a gente já sabe, que são todos com o cabelo para a frente, para trás, não sei quê. E a gente olha para esse tipo de pessoas de maneira diferente. Olhamos com outro olhar. A gente olha e: “Epá, olha aquele *punk*, não sei quê”. Olha de outra maneira, não é? A nível mais social, mas solidário, neste caso.

Acha que é um bom momento para intensificar as relações sociais que existem?

Bastante, porque vêm pessoas de fora, com outro tipo de experiências, também, com outro tipo de vida, vidas muito mais agitadas do que a nossa, não é? Com outro dinamismo social. E ao fim e ao cabo, troca-se ali uma boa experiência, não é? Eles não estão habituados à nossa tranquilidade, nós não estamos habituados ao nível deles, ao nível económico e social deles. Mais agitados.

H15. Mar. 2020.

Sim, é um ponto de encontro. Muitas vezes, há pessoas que não se vêm há anos, e vêm cá ver. Vêm carreiras de todo o lado, isso é uma verdade. Ouvi dizer que no ano passado vieram cá pessoas ao engano, que não havia nada. Estavam habituados a vir e não havia.

H4. Jan. 2020.

Por outro lado, o aumento do fluxo de pessoas que acedem ao CHV constitui uma oportunidade para reforçar o conhecimento e a atratividade do pequeno comércio local:

“... após os Jardins, as pessoas também se lembram um bocadinho mais da cidade e, se calhar... Durante a altura dos Jardins (...) vêm de noite, ou ao final do dia, já as lojas estão fechadas, mas passam, vêm qualquer coisa na montra, e voltam no dia seguinte” (C1); “eu arranjei clientes por intermédio dos Jardins. Porque elas nem sequer sabiam, como não caminhavam para aqui, que existia esta mercearia. E ainda tenho clientes dos Jardins Efémeros, que descobriram aí” (C4); “Foram lá comer e depois de uns anos voltaram lá porque comeram lá e gostaram, está a ver? E tem esse retorno, ao fim e ao cabo, não é? Os Jardins é isso” (H15).

Mais relevante talvez, o festival atua como um contexto para a aproximação e estreitamento dos vínculos entre membros da comunidade local. Conforme atesta C3, o “ruído” ou a agitação produzida no contexto das intervenções artísticas e de animação urbana que ocupam frequentemente os espaços do CHV nem sempre é “útil”, pelos incómodos que trazem à vida quotidiana; porém, esse mesmo “ruído”, “desde que seja para aproximar as pessoas, é sempre útil” (C3). Os Jardins Efémeros são reconhecidos pelos nossos interlocutores como um desses momentos em que o “ruído” (C3) serve para aumentar “o convívio entre as pessoas” (C1). A exploração dos espaços em conjunto com amigos ou vizinhos (H8, H12, H14) ou a realização de atividades em família (H2, H3, H12) concorrem para a manifestação da amabilidade, para a qual os próprios habitantes e comerciantes locais concorrem ativamente:

Pediram aos comerciantes para abrirem as portas à noite, principalmente onde decorria o evento. Eu tomei a iniciativa também de abrir (...). E fiz uma coisa muito interessante, diferente das outras casas aí e dos outros estabelecimentos. Pus aqui espumante e bolinhos e convidava toda a gente para entrar e para beber e para conversar... Agora, vendas nada! Mas pronto, pelo menos, tive a porta aberta e divulguei e dei a minha alegria e a minha simpatia para as pessoas, não só as de cá, mas também as de fora.

C6. Nov. 2019.

Eu tinha uns bancos cá fora e umas cadeiras, etc. E constantemente estavam lá pessoas que não se conheciam, a sentar, a falar... Também é uma forma de os velhotes virem para a rua, sabes? Isto... Os velhotes também gostam de animação, quer dizer, não é?

Como te digo, havia aqui os velhotes sentados ali nas cadeiras, e conversavam uns com os outros, e... Depois, repara: o facto de haver uma animação que não está, que não acontece o resto do ano, só isso acho que é motivador para...

H14. Mar. 2020.

O reforço e intensificação da convivialidade estimulados pelo festival operam como formas de combater e contrariar os sentimentos de isolamento, abandono e declínio que, como vimos, marcam a percepção que residentes e comerciantes têm acerca do CHV – e de si mesmos como comunidade local.

E criam um bom ambiente! Aqueles bancos, onde as pessoas podem estar um bocadinho, a conversar, a beber qualquer coisa a ou comer qualquer coisa.(...) Antigamente, conhecíamos-nos todos e agora não, não é? As pessoas não se conhecem. E estando ali, nós até começamos a conhecer quem é que mora aonde e quem é quem. Isso é bom, porque deixa-nos mais à vontade e mais tranquilas. (...) Mas é quando se sai cá fora, não é? Agora, não havendo esses eventos, essas coisas assim, as pessoas não saem de casa, não sabem. A gente tem sempre aquele receio.

H8. Jan. 2020



Figura 18. Exemplos da amabilidade e da ambiência construída nos JE. 1. Crianças dançam no Largo Pintor Gata (fot. R. Henriques, 2018). 2. Públicos apropriam-se da instalação central na Praça D. Duarte e são chamados a participar da intervenção (fot. R. Henriques, 2018). 3. Apropriação do mobiliário colocado na Rua da Senhora da Boa Morte (fot. F. Carqueja, 2014). 4. Duas senhoras conversam sentadas na instalação central (fot. E. Ferrão, 2014).

Finalmente, a amabilidade é construída por via da **promoção da discussão**. Sendo um festival dedicado às linguagens artísticas contemporâneas, através das quais procura problematizar questões menos consensuais, os temas trabalhados pelos Jardins Efêmeros, que mudam consoante a edição, são frequentemente disruptivos e argumentativos, incitando à troca de opiniões e ao debate. Esta troca de opiniões é simultaneamente resultado e estímulo para a aproximação entre pessoas, que se juntam na discussão das propostas apresentadas num ambiente de abertura, participação e amabilidade. Porém, é no teor e na natureza dos conteúdos propostos que reside o maior potencial para a sua durabilidade:

O que eu acho maravilhoso é que há três meses, estava num sítio público e conheci um casal em que a discussão em casa deles era, ainda hoje, sobre essa peça [“Peça para Perséfone]. Porque não concordam entre eles. E confrontaram-me sobre isso, sobre o que queria dizer... E isto é profundamente gratificante, mesmo com todos os riscos de acabar.

SO, Direção dos JE. Mai. 2019.

Eu acho que os Jardins, pelos temas que levantam, nem que seja porque fazem as pessoas pensar e refletir, têm um impacto na vida das pessoas: nos que participam, nos que assistem, nos que frequentam... (...) E essas questões mexem com os conceitos e, nesse sentido, vão ter impacto durante muitos anos. (...) E os Jardins vão levantar, porque é arte contemporânea, não é? Os Jardins vão trazer esses tópicos da arte contemporânea que faz com que as pessoas questionem. E isso já tem um impacto grande a nível de reflexão, de identidade, de cidadania, também.

TE, Colaboração com os JE. Jul. 2019.

Efetivamente, os temas levantados e a forma como são trabalhados e apresentados no espaço público não só modelam usos e perceções, como constituem também momentos de confronto e questionamento com matérias mais abrangentes. Esse carácter provocatório, desafiante e inquietador gera efeitos que se prolongam no tempo, nomeadamente na rutura de perceções estabelecidas, na informação de práticas espaciais e sociais através de projetos participativos e na impressão dos mesmos numa memória associada ao espaço. Assim, por um lado, será no momento em que existe uma suspensão dos usos e formas tradicionais de ver e viver o espaço e na partilha dessa experiência que se forma a memória de um tempo diferente e impactante, que coloca os Jardins Efêmeros dentro de “um certo imaginário” (H14), de sentido transformador. Por outro lado, o confronto com práticas e temas desafiantes e o convite à participação da comunidade local provocam a reflexão sobre os mesmos, abrindo perspetivas que informarão práticas futuras por parte dos participantes. Por outro lado ainda, por serem apresentadas em praça pública e por serem, pela sua natureza artística, indissociáveis do lugar em que ocorrem, as intervenções dos JE traduzem-se na criação de uma memória fortemente vinculada ao local.

A durabilidade dessas coisas... Nós estamos a falar nelas! Pelo menos, eu estou aqui. (...) Ainda agora lhe mostrei uma coisa que era efêmera mesmo, aquilo morreu quando terminou a exposição (...). Mas acabei por lhe mostrar uma coisa que nunca tinha visto, pois não? E foi exposta aqui, no âmbito dos Jardins Efémeros.

C3. Set. 2019

Estou-me sempre a surpreender. Ora, nesse caso, as pessoas têm de ser confrontadas com coisas que provocam a perplexidade! (...) Opá, mesmo que as pessoas não... “Epá, não gosto nada disto”. (...) O facto de dizerem que não gostam já é bom! Porque estão a ver uma coisa e estão a confrontar-se com uma ideia, ou com um sentimento... [A durabilidade tem a ver] Com a rutura que acontece nas percepções (...). Aqueles miúdos que participaram há dois anos [na horta biológica] não se vão esquecer daquilo. (...) Há coisas que nos vão informando sem nós querermos, sem nós sabermos! Mas elas fazem parte das nossas experiências. Isto vai fazer parte das suas experiências. (...) Ora, isso tem de ficar, percebes? É como todas as experiências. Não é detetável a curto prazo. O impacto é uma coisa que só se vai sentir a mais tempo. Agora, que isso é um instrumento político, é. E tudo o que seja um instrumento político é porque tem algum interesse.

H14. Mar. 2020.

Esse tipo de mensagens, que se deixam no vidro, que a pessoa, o turista, quem passa, olha e lê. Ou seja, são frases curtas, mas têm palavras que têm impacto, não é? Nós vamos pensar, ou tirar uma fotografia, vamos partilhar... Mas partilhamos sobretudo connosco. Porque ficam na nossa cabeça (...). E eu acho que isso é importante, também deixar esse tipo de mensagens, mesmo para uma pessoa refletir, independentemente se passa no inverno, se passa no verão (...).

C13. Nov. 2019.



Figura 19. Intervenção no seio do projeto “O meu corpo é o meu campo de batalha”, na Rua Direita. 1. Transeuntes atentam nos cartazes afixados nas montras. 2. Pormenor dos cartazes, onde se leem frases provocatórias, como: “Uma princesa não intimidada. Opte por dominá-la mais” ou “Uma princesa não incomoda. Opte por agrada-la mais”. (fots. R. Henriques, 2018).

Não obstante o carácter durável construído pelas várias dimensões em que assenta a amabilidade, é de assinalar que a intensificação da vivência dos espaços públicos do CHV é percebida como essencialmente temporária por grande parte dos comerciantes e habitantes locais (Tabela 17):

“Há movimento durante o tempo em que aquilo acontece” (H2); “Quando é na altura dos festivais, vem muita gente. Depois, a partir disso, já abranda um bocadinho” (H6); “É só naquela altura. Depois, levantam tudo e fica tudo igual” (H13); “Só se mantém [o fluxo de pessoas] quando está o festival” (C9); “é só naquele período, porque tirando isso, fica tudo na mesma” (C11).

Assim, embora reconheçam que “as pessoas estão mais despertas para a cidade” (C15) em consequência dos JE, bem como a possibilidade do mesmo criar um aumento de visitas de “turistas residuais” (H14), os membros da comunidade local creem que efeitos como o dinamismo social, o maior fluxo de pessoas, a maior apropriação do espaço público e até a intervenção no espaço privado não têm uma durabilidade considerável (11), residindo esta sobretudo na criação de uma memória associada ao espaço (14).

Categoria	Categorias Interpretativas	Entrevistados
Durabilidade dos Efeitos dos JE	Os efeitos dos JE não têm durabilidade para lá do festival.	C11, C9, C1, H2, H3, H5, H6, H8, H12, H13, H15
	Os JE podem suscitar uma maior afluência de pessoas ao CHV para lá do festival.	C1, C5, C12, C15, H9, H14
	Os JE criam uma memória associada ao espaço do CHV.	C2, C3, C4, C6, C12, C13, H1, H2, H3, H7, H10, H11, H14, H15
	Os JE não são os únicos responsáveis pela dimensão da amabilidade do CHV.	C10, C14, H10, H14

Tabela 17. Perceção dos comerciantes e habitantes do CHV entrevistados acerca da durabilidade dos efeitos dos JE.

É assim: acabou o evento – durante um tempo, fica na memória das pessoas. (...) Claro que não vai durar eternamente, nem o ano inteiro! (...) Passaram, entretanto, dois ou três anos, mas ainda comentam assim. Agora, que altere qualquer coisa... Acho que não. Mas pronto, fica na memória das pessoas e fica durante algum tempo, lógico.

C2. Set. 2019.

[SO] aplica em todos [intervencões] um pouco de história. (...) E depois, na altura, a pessoa vê, acha giro, mas depois entra na rotina da vida e já não lembra mais, não é? O que fica mais nos nossos olhos é a decoração. (...) Quer dizer, a música e tudo, fica no ouvido, mas permanece mais o que os olhos vêem. E fica na memória mais.

C6. Nov. 2019

Há uma coisa que fica, há qualquer coisa que fica. E como te digo: o ano passado foi o teste, digamos assim, não é? Não vi assim tantas pessoas a dizer: “Ah, ainda bem que não sei quê!”. Não. Ficaram surpreendidas de haver este ano, porque acharam sempre que a Câmara havia de querer acabar com os Jardins. E portanto, essa percepção existia. Agora, realmente, já há uma memória, claro. Então, não é? Já são 8 anos ou o que é, portanto, naturalmente, já se criou aqui uma permanência.

H14. Mar. 2020.

Em síntese, a durabilidade das propostas e da ação transformadora dos JE assenta de forma clara, e em conjugação com as dimensões da responsabilidade assumida para com o espaço e a comunidade e da reflexividade construída na relação com ambos, sobre o pilar da amabilidade, que associa o festival a um período liminar de pausa, de festa, de informalidade e convívio, mas que, apesar disso, persiste para lá da sua temporalidade efémera enquanto parte de um imaginário criado na comunidade, na cidade e até junto de visitantes externos. A ambiência criada pelo festival e a memória produzida pela sua ação continuada são indissociáveis do espaço do CHV, que acumula associações positivas como espaço “aprazível” (H2), “alegre” (H9), animado e convidativo, tornando-se lugares e momentos em relação aos quais se regista uma vontade de regresso e uma sensação de falta perante a suspensão do festival:

“A vida do centro histórico continua a mesma. Mas sentimos a falta daquele evento, daquela semana” (H2); “penso que houve pessoas que se calhar tiveram falta disso” (H7); “as pessoas já estão à espera que aquilo vá acontecer” (C8).

Embora se registem contradições nos discursos dos entrevistados, que também referem o incómodo causado pelas intervenções culturais e a adaptação da vida quotidiana a que as mesmas obrigam, os sentimentos de privação e de ânsia revelados atestam a dimensão amável do espaço que o festival reforça. Como refere Fontes (2011), a amabilidade é um traço sócio espacial que não se esgota no momento único em que é introduzida a intervenção, mas gera antes um ciclo que se multiplica e reproduz. Deste ciclo podem fazer parte os inúmeros projetos culturais e iniciativas de animação urbana que usam o CHV como palco privilegiado para a sua realização, como pode igualmente refletir-se na vontade de retornar à vivência da “festa do bairro” (H1), mediada pela intervenção artística temporária, mas também pelas próprias sociabilidades que a mesma promove.

4. Balanço: durabilidade possível de uma intervenção efémera

Como discutimos nos primeiros capítulos, uma das mais relevantes questões críticas que os programas de intervenção no espaço urbano de teor culturalizante suscitam é a tendência para se orientarem por um ideal de cidade que se dirige privilegiadamente a interesses e procuras externas, em detrimento da atenção concedida às necessidades, interesses e expectativas das populações locais. Recorrendo à expressão de Zukin (1995), a questão é em boa medida esta: de quem – e para quem – é a cidade culturalizada?

Vimos que uma das perceções prevalentes entre os comerciantes e os habitantes do CHV entrevistados é a de que, embora exista uma intencionalidade fortemente vinculada ao local, o programa de intervenções do festival dirige-se sobretudo a um público externo. Esta perceção decorre do carácter vanguardista e experimental de algumas das propostas artísticas apresentadas, que apelam mais a um público culturalmente qualificado, deixando implícita, inclusivamente da parte da própria comunidade, uma falta de preparação e motivação da mesma para a sua receção. Ainda assim, as diferentes camadas da programação permitem leituras e interpretações em vários níveis, desde uma perceção puramente estética e imediatista a decifrações mais conformes com os códigos e os valores legitimados pelos cânones do campo artístico (Bourdieu, 1993: 220). Foi no cruzamento destas diferentes camadas de entendimento que tiveram origem alguns dos equívocos e desentendimentos relativos aos objetivos e áreas de atuação do festival por parte da comunidade local. O esforço adicional e intencional de descodificação levado a cabo pela organização dos JE é essencial para que a complexidade da mensagem não exceda as possibilidades da sua apreensão e, conseqüentemente, para que a mesma não resulte no afastamento da comunidade local de uma intervenção que não lhe parece fazer sentido. Mas será esse esforço suficiente?

Da mesma forma, encontrámos nos discursos dos entrevistados uma oscilação entre o reconhecimento de valor (que, sabemos, não implica o conhecimento) às propostas artísticas avançadas pelos JE e um distanciamento individual em relação às mesmas. O reconhecimento da qualidade do festival e das suas propostas assenta, sobretudo, em relações de interconhecimento entre os membros da comunidade e a diretora do festival, em quem reconhecem autoridade num campo que não lhes é familiar. Mas esse reconhecimento, a par do trabalho de qualificação e sensibilização desenvolvido pelos promotores do festival, não significa uma efetiva apropriação e decifração das obras e dos conceitos apresentados. A maioria dos membros da comunidade local entrevistados estabelece com essas obras uma relação que valoriza mais as qualidades sensíveis e experienciais das intervenções do que as diferentes camadas de significado a que uma decifração conforme aos códigos artísticos dá acesso. Ainda assim, não existe uma rejeição absoluta das

obras e conteúdos apresentados mas, em alguns casos, tolerância e curiosidade perante a programação do festival, ao qual é atribuído valor segundo diferentes referentes: ora pelo seu pendor comunitário, ora pela sua relação com o turismo e com a atração de pessoas ao centro da cidade, ora pelo potencial revitalizador do comércio local, ora pelas alterações perceptivas que motiva.

De todo o modo, é notória a tendência para os habitantes e comerciantes locais entenderem a programação como sendo dirigida a um outro tipo de público, mais capacitado e que privilegia um tipo de consumo estetizado e culturalizado do espaço. A reprodução desta tendência, que encerra um sentido excludente de alguns segmentos da população local, é também visível nas formas de apropriação do espaço público. A inserção nesse espaço de um elemento disruptivo propõe e origina modos e formatos alternativos para a sua configuração, vivência e participação, produzindo uma ambiência em cuja construção também são chamados a participar membros da comunidade local. Assumindo que existe uma dimensão estética subjacente a todo o discurso público e político (Jacobs, 2012), a esfera pública não é apenas uma arena de deliberação racional, mas também um espaço de criação, manifestação e contestação simbólica. Ao manusearem linguagens simbólicas, as intervenções artísticas dos JE e as ambiências que produzem atuam nos processos de produção de significado, ao mesmo tempo que acentuam a valência do espaço público enquanto espaço de discussão crítica, revelando, assim, o seu pendor político.

Porém, a ambiência criada por meio da intervenção artística não deixa de corresponder a um tipo específico de consumos e de consumidores, reproduzindo as lógicas de seleção e exclusão associadas à festivalização do Centro Histórico e à sua gentrificação. A título de exemplo, um dos aspetos mais valorizados pelos habitantes e comerciantes do CHV em relação ao festival é o corte ao trânsito e a introdução de mobiliário urbano nas praças, que permitem uma apropriação livre do espaço, não mediada pelos consumos privados em esplanadas de cafés, mas sim pela intervenção artística. No entanto, é notória a relação de reforço mútuo entre a ação do festival e a economia de consumo e diversão noturna. O festival concorre, desta forma, para as estratégias de estetização que reforçam a tendencial sujeição do espaço a consumos e valorizações simbólicas associadas a discursos e visões tecnocráticas da relação entre cultura e cidade. Os Jardins Efêmeros, embora assumam um carácter colaborativo e reflexivo e incorporem frequentemente as propostas da comunidade local, também reproduzem esses discursos e, nesse plano, concorrem para reforçar tendências excludentes de alguns segmentos da comunidade local.

Esta questão remete para a importância e complexidade social e política de que se reveste a culturalização urbana. Se o direito à cidade (Lefebvre, [1968] 2012) não se refere apenas a conquistas materiais, mas também à sua fruição igualitária, as estratégias de culturalização urbana encetam um debate em torno de um “direito ao centro da cidade”, da sua organização, dos seus

usos e de quem os faz. Este debate ecoa os já conhecidos efeitos de uma gentrificação desregulada: a reabilitação do edificado e a entrada de novos moradores no CHV pode destabilizar as rendas e a retirada dos moradores originais; a introdução de novos usos no espaço e a liberalização dos espaços de consumo noturno originam sentimentos de desconforto e insegurança na vizinhança; o excesso de eventos culturais determina a saturação e até a rejeição dos mesmos por parte da comunidade local. Este quadro justifica a percepção geral da comunidade de que as estratégias de culturalização não lhes são dirigidas, nem levam suficientemente em conta as suas reais necessidades, continuando a reivindicar uma reabilitação sustentada e participada. Neste sentido, a culturalização urbana pode atuar como uma espécie de mecanismo de seleção. Levanta-se, então, a questão: o consumo experiencial do espaço é o privilégio de uma elite cultural, que vem de fora e que dele usufrui de forma passageira, ou está antes ao alcance de toda a comunidade local? Esta questão ganha especial destaque quando nos referimos às iniciativas de animação urbana que frequentemente ocupam o CHV e que, apesar de se servirem do seu espaço público, em pouco ou nada envolvem a comunidade local. Como vimos, são vistas como negativas, excessivas e ineficazes no seu impacto revitalizante. Pelo contrário, iniciativas que se esforçam por envolver e mobilizar a comunidade, como os Jardins Efémeros, são já interpretadas de forma distinta. Embora os JE produzam alguns dos mesmos excedentes negativos que outros eventos, e embora se dirijam mais para um público qualificado e de iniciados nos domínios artísticos mais experimentais e de vanguarda, os públicos locais não os percebem como sendo tão negativos quanto os gerados por outras iniciativas. Assim, embora a intervenção dos Jardins Efémeros sobre a cidade e sobre os espaços do CHV não deixe de representar um dispositivo de seleção limitativo do “direito ao centro da cidade”, não é percebido enquanto tal pela comunidade, precisamente por se ver envolvida e incluída no seu desenho e organização. Tal percepção não lhes retira a sua importância política e cívica, enquanto instância para a discussão desse direito e para a recuperação de um sentido de agência sobre os espaços e seus usos. As próprias tensões produzidas pela presença das intervenções em espaço público criam as condições para um maior envolvimento dos públicos no espaço e na obra artística, retirando-os da simples condição de recetores e invocando uma agência e participação mais complexa.

O reforço da dimensão convival do espaço e a sua modelação perceptiva por via da intervenção artística temporária aparentam não ser sustentáveis a longo prazo, já que resultam da disrupção dos ritmos quotidianos, que é efémera e excecional. Mas é precisamente graças à sua temporalidade limitada e excecional que os JE conseguem intervir de forma incisiva no espaço público, sugerindo variações para o seu desenho e usos que criam uma ambiência convidativa, amável e memorável, cujos efeitos de surpresa, de reencontro com o inesperado e de estimulação sensorial seriam, de outra forma, minimizados. O sentimento de “pausa” e de saída da “normalidade” quotidiana proporcionado pela intervenção artística inscreve no espaço uma

ambiência e uma atmosfera estética e social à qual existe uma expectativa de regressar por parte de públicos e da comunidade local, que se torna possível a partir da própria transitoriedade do festival e por contraste com a paisagem e os ritmos daquela “normalidade”. Assim, é no momento próprio da intervenção que a mesma demonstra a elasticidade do espaço e a sua capacidade de sustentação de práticas e usos diversificados, constituindo ou incitando a novos modos de manejo e de envolvimento, numa ação que tanto pode ser inspiradora ou complementar de uma política pública local, como a pode subverter.

Importa ainda notar que, embora o trabalho dos JE sobre o CHV e a sua comunidade decorra da sua identificação como espaço identitário e de um conjunto de preocupações relativas à sua revitalização e requalificação, o esforço de incrustação no espaço responde também a necessidades de afirmação e legitimação do próprio projeto artístico. Nesta perspectiva, o trabalho desenvolvido no sentido do envolvimento dos comerciantes e habitantes do CHV e a legitimidade que os mesmos sentem em questionar, emitir opiniões ou contribuir para programar o festival não atestam apenas um sentimento de propriedade da parte dos mesmos. Constituem também um instrumento de legitimação do festival e dos seus promotores perante a cidade e a comunidade urbana: quanto mais a comunidade do CHV se sentir como parte do projeto, maior será a propensão para aceitar e tolerar não só as alterações ao seu quotidiano, mas também a presença de linguagens artísticas cujas camadas de significado não é capaz de descodificar na totalidade.

Conclusões Finais

Ao longo do trabalho desenvolvido, procurámos articular duas dimensões interrogativas distintas, mas correlacionadas: por um lado, a forma como se estruturam os processos de culturalização urbana nas cidades médias dos territórios de baixa densidade e, por outro, a forma como esses processos, traduzidos na intervenção artística temporária no espaço público, impactam sobre os modos de vivência e apropriação da cidade, bem como sobre as memórias, as percepções e as identificações que suscitam entre os seus utilizadores e a comunidade urbana local, prolongando, dessa forma, a durabilidade dos seus efeitos. A análise combinada dessas duas dimensões permitiu o adensamento de algumas das questões e hipóteses colocadas inicialmente, a partir do qual sintetizamos as principais conclusões gerais acerca dos processos de culturalização urbana no contexto da cidade de Viseu e da ação do festival Jardins Efémeros nesse quadro.

Do ponto de vista da análise, o objetivo central da tese revolve em torno do caso dos Jardins Efémeros e da sua constituição enquanto estratégia de culturalização na medida em que, não obstante tratar-se também de um sintoma de tendências mais abrangentes, se orienta intencional e explicitamente para a geração de um conjunto de efeitos na cidade de Viseu que entendemos ser culturalizante do espaço e da relação que com ele estabelecem os cidadãos. Embora o foco da análise tenha por base a interpretação de um caso singular de intervenção culturalizante na cidade, não deixamos de o relacionar com os processos de culturalização urbana num plano mais geral e abrangente. Este enquadramento duplo do objeto permitiu, por um lado, compreender os modos como o mesmo é operacionalizado enquanto estratégia, identificando as principais dimensões que a compõem e, por outro, compreender os modos como essas dimensões se articulam e dialogam no festival, mas também na relação com outras estratégias de culturalização que ocorrem na cidade. A análise dos Jardins Efémeros constituiu, assim, um ponto de entrada privilegiado para a compreensão dos processos de culturalização no quadro de uma cidade média, pois permitiu olhar o mesmo em dois planos combinados: enquanto parte integrante de tendências e processos mais alargados e enquanto dispositivo entre um conjunto de estratégias situadas que os compõem e operacionalizam.

A análise situada dos Jardins Efémeros permitiu-nos aceder ao quadro negocial de práticas, projetos e imaginários em que o caso se insere, e concluir, desde logo, que não existe uma ideia de culturalização uniforme, mas sim diferentes conceções que para ela concorrem e que se podem complementar ou, eventualmente, contradizer umas às outras. De uma conceção ampla de culturalização, entendida como um conjunto de tendências e ações que concorrem para o reforço de relações marcadamente afetivas e simbólicas entre o indivíduo e o território, mediadas por um ideal estetizado de fruição e consumo, decorrem diferentes formas de ação e de

posicionamento que, concorrendo para essa culturalização, geram modalidades concetualmente distintas da mesma.

Desde logo, é necessário explicitar que, embora notemos uma tendência para a culturalização da cidade de Viseu nos termos que atrás definimos, esta não é a única tendência que se verifica na cidade. As tendências atuais para o desenvolvimento urbano, e que modelam as relações dos indivíduos com o espaço, passam também pelo investimento em tecnologias e sistemas de informação e comunicação que permitem o desenvolvimento de uma cidade que se pretende inteligente e mais sustentável no que diz respeito aos serviços, à mobilidade, à segurança e à qualidade de vida. As políticas públicas são também adaptadas a renovadas preocupações com o ambiente e as alterações climáticas, e ao desenvolvimento sustentável e equilibrado das suas *hinterlands* e zonas rurais. Assim, embora os processos de culturalização urbana constituam um prisma essencial para a estruturação do desenvolvimento socioeconómico de cidades médias como Viseu, não são a sua única tendência, relacionando-se com outros processos sociais e económicos. É possível, inclusivamente, identificar propensões que, como veremos, vão no sentido oposto ao da culturalização e que, frequentemente, atravessam esses mesmos processos.

Olhando especificamente para as dinâmicas geradas pela intervenção artística no espaço público do Centro Histórico de Viseu, concluímos que os processos de culturalização não são homogéneos, mas sim múltiplos, complexos e, em alguns aspetos, até contraditórios. Vimos como, em Viseu, eles se estruturam segundo duas tendências principais, que decorrem de diferentes conceções e interpretações acerca do lugar e da importância da cultura na cidade: uma reflete as lógicas do mercado e da economia simbólica, marcantes na política cultural autárquica e no fomento da mercantilização e da manipulação económica e administrativa dos significados, dos patrimónios e da cultura; outra revela as lógicas culturais, artísticas, programáticas e simbólicas dos agentes culturais, associadas à sua própria afirmação profissional e social por via da valorização da cultura e da intervenção artística como fator de desenvolvimento e reforço da identidade e da cidadania local.

Partindo destas constatações gerais, organizamos as conclusões finais desta tese em cinco pontos, que decorrem deste argumento mais amplo e sintetizam outras tantas dimensões dos argumentos que procurámos defender e demonstrar.

1. Modos de culturalização: a multiplicidade das estratégias de culturalização

A análise do projeto dos Jardins Efémeros permitiu identificar e tipificar quatro modos diferenciados de conceber, projetar, planear e/ou agilizar a culturalização da cidade e da vida urbana.

O primeiro desses modos assenta na *atribuição de centralidade à cultura nos esquemas de desenvolvimento urbano local*.

Mobilizado simultaneamente pela autarquia e pelos agentes do tecido cultural independente, este modo de culturalização traduz-se na reivindicação e atribuição de uma centralidade estratégica à cultura e ao sector cultural em processos de intervenção na cidade que visam o seu desenvolvimento e a sua transformação requalificante a diversos títulos.

No que se refere à ação da autarquia, esta estratégia é visível na autonomização de um conjunto de serviços orientados para a ação cultural, refletindo uma intenção de intervenção culturalizante no espaço ligada a um quadro programático específico. Dentro do mesmo, destacamos alguns dispositivos mais decisivos: a definição de um orçamento específico para a atividade cultural; a atribuição de linhas de apoio a projetos independentes; a promoção estratégica de uma imagem da cidade, enquadrando elementos identitários, patrimoniais e culturais em esquemas de *marketing* territorial; e a requalificação e adaptação dos espaços públicos para o acolhimento de eventos e atividades culturais e lúdicas. Estes investimentos estratégicos na atividade cultural e no seu potencial transformador revelam o protagonismo da iniciativa autárquica no campo da promoção cultural e concorrem para a legitimação, a credibilidade e imagem de eficácia procuradas pelo poder político e administrativo à escala local. Para garantir essa legitimidade, as ações e estratégias definidas ao nível autárquico, vinculadas a programas políticos, dependem da criação de consensos que justifiquem a intervenção da CMV neste campo como uma prestação de serviço público, concebido e realizado em nome do interesse de todos.

Da parte do tecido cultural independente, encontramos igualmente uma forte reivindicação de que se reconheça centralidade ao sector cultural nas políticas de desenvolvimento socioeconómico da cidade. Essa é também uma reivindicação de reconhecimento da importância dos agentes culturais nos processos de desenvolvimento da cidade. No discurso dos agentes culturais, a importância da sua ação culturalizante destaca sobretudo o seu concurso para a qualificação estética e a revitalização social dos espaços urbanos, a capacitação dos públicos locais, a dinamização e o reforço da ligação da comunidade ao lugar por via do seu envolvimento na ação cultural e artística. Esta visão programática para a cidade reflete em larga medida a condição específica a partir da qual ela é enunciada e projetada em programas de ação: a condição de agentes culturais, que projetam no seu posicionamento face à cidade as mundivisões e os interesses associados à sua posição no campo cultural e artístico. A sua ação na cidade, e face à cidade, é simultaneamente uma ação orientada para a negociação das suas carreiras, dos seus protagonismos e do seu reconhecimento perante o setor cultural e artístico – ou seja, a comunidade de pares. Neste sentido, tanto os seus discursos como as suas ações enfatizam valores associados à autoria, aos processos criativos, à inovação, à procura de

alternativas disruptivas e transformadoras, mais do que à procura de consensos, como acontece com o poder municipal. Tanto num caso (poder político e administrativo) como no outro (agentes culturais), portanto, as estratégias de culturalização correspondem também a estratégias de legitimação e de conquista de notoriedade e reconhecimento coletivo – face ao campo político, para uns, e ao campo cultural e artístico, para outros.

Um segundo modo de culturalização remete para a *requalificação estetizante e turistificante do Centro Histórico de Viseu*. Esta estratégia decorre de tendências mais abrangentes associadas à gentrificação dos centros históricos das cidades e engloba como dispositivos principais: políticas de incentivos fiscais à recuperação de imóveis e a famílias que aí se queiram fixar; aquisição de imóveis por parte da autarquia para recuperação para arrendamento de longo prazo e para instalação de serviços municipais; introdução de mobiliário urbano; multiplicação de eventos de animação cultural e lúdica do espaço público. Pelas suas características, estes dispositivos são sobretudo mobilizados pela autarquia. No entanto, os Jardins Efémeros dialogam com eles, na medida em que contribuem para a sinalização das potencialidades dos espaços públicos e privados do CHV, para a revitalização do comércio tradicional e para uma vivência estetizada do espaço. Embora este conjunto de dispositivos não constitua uma estratégia de culturalização da cidade num sentido estrito, concorre para a mesma na medida em que promove relações de pendor culturalizante com o espaço.

Estas formas de intervenção na cidade relacionam-se com uma dimensão discursiva e estratégica que, tanto da parte da autarquia, como dos agentes culturais, atribui ao Centro Histórico um papel central enquanto repositório de uma identidade urbana, ao qual é reconhecido forte potencial como recurso para o desenvolvimento sustentável da cidade. Este enquadramento simbólico e estratégico do CHV reforça o seu estatuto enquanto espaço de consumo e exibição, sobretudo junto de uma classe média e muito qualificada que se relaciona com o espaço público numa lógica de apropriação centrada no consumo simbólico e estético. Neste sentido, a culturalização do espaço do CHV ocorre por via da sua associação, nas suas formas e funções, a um espaço de consumo para camadas sociais que o procuram e usam numa perspetiva eminentemente cultural e cujos usos vão ganhando crescente protagonismo, justificando uma maior valorização da componente estética do espaço físico, os significados atribuídos ao mesmo e a sua animação de base cultural.

Concomitantemente, assiste-se a uma tendência para a instalação no CHV de um sector económico associado à presença e às procuras destas camadas sociais. Embora ainda se mantenha um tipo de comércio tradicional, multiplicam-se os estabelecimentos de diversão noturna e os alojamentos locais e instalam-se estabelecimentos de comércio de produtos locais, bem como espaços de fruição cultural. Inscreve-se neste espaço, assim, uma oferta que também é culturalizante, no sentido em que é criada ou adaptada em resposta às procuras e aos usos

tendencialmente estetizados, culturalizados e turistificados do espaço público. Assim, a própria atividade comercial e de serviços no Centro Histórico orienta-se crescentemente para a valorização estética do lugar, para a associação dos seus produtos e serviços a uma identidade local estilizada e mercantilizada e para a reinvenção dos imaginários de identidade e de autenticidade a partir da sua sujeição a interesses económicos, representacionais e simbólicos das elites culturais e políticas e às mundivisões das classes mais qualificadas.

O terceiro modo de culturalização corresponde à *festivalização do espaço público*. Este processo insere-se num quadro de intensificação das relações entre cultura, cidade e economia, decorrente, simultaneamente, de procuras individuais por parte de pessoas que interpretam o espaço urbano como lugar de diversão, recreio e espetáculo e das estratégias das autoridades locais para aproveitar essas procuras em benefício da dinamização socioeconómica local. Reflete, por isso, mecanismos de organização e modelação do espaço urbano assentes na sua formatação enquanto lugar de consumo (Bennett, Taylor e Woodward, 2014). Ao mesmo tempo que esta tendência apela à participação e à partilha de valores comuns e vinculados ao local e à comunidade, responde igualmente a procuras individualizadas por parte dos públicos e à pluralização de referências. Convém, porém, lembrar os limites desta fórmula de revitalização e regeneração urbana que, na procura de tornar o espaço mais apelativo para determinados consumos e utilizações, sujeita-o às orientações de um mercado globalizado e secundariza com frequência os interesses e as necessidades locais e comunitárias.

Enquanto estratégia de culturalização, a festivalização da cidade e do espaço público caracteriza-se como a promoção e o acolhimento de festivais e eventos de animação urbana que tanto podem estar orientados para a valorização do património local, como podem importar tendências e formatos globais. Esta estratégia relaciona-se ainda com outros dispositivos, alinhados com tendências de gentrificação e turistificação da cidade assentes na exploração do formato do festival. Um desses dispositivos é a criação de unidades administrativas especificamente dedicadas à gestão e à promoção desse tipo de eventos. No caso de Viseu, a empresa municipal de *marketing* territorial Viseu Marca encarrega-se da organização e promoção de eventos e festivais culturais, inserindo-os nas estratégias mais alargadas de promoção e *branding* da cidade. A própria agenda de eventos culturais de Viseu constitui um dispositivo da festivalização, por estar aliada a estratégias de projeção da cidade e de apelo ao consumo da mesma. Um outro dispositivo é a requalificação de locais e equipamentos considerados estratégicos para reforçar a atratividade desse tipo de eventos. São exemplos a requalificação da zona ribeirinha e do largo da feira de Viseu, onde se realiza uma das mais antigas feiras francas do país e se encontra um pavilhão para eventos e congressos. Ações como o corte do trânsito em algumas zonas do Centro Histórico ou a requalificação física e estética do espaço integram

também esta estratégia, enquadrando esses lugares como “event-places” (Frenchman, 2004) e adaptando-os às lógicas de produção e às procuras geradas pela festivalização do espaço.

Os Jardins Efêmeros constituem também um dispositivo destas estratégias, a par com outras atividades de fruição cultural, de lazer e de desporto que ocupam o CHV. O festival detém uma influência decisiva no enquadramento deste espaço como lugar de fruição e consumo estético, e de exibição dos seus consumidores, sendo notada a sua influência na estetização do espaço, na modelação da sua organização e no surgimento de novas propostas de intervenção artística e cultural, dialogando com e reforçando as tendências para a sua estilização e festivalização.

Finalmente, o quarto modo de culturalização identificado opera por via da *intervenção artística no espaço público*. Este modo refere-se à qualificação estética da vida e do espaço urbano e tem como principal dispositivo a inserção no mesmo de elementos artísticos. Nesta designação, integram-se ações de um conjunto amplo de domínios, desde a arte pública à arte urbana, e cruzam-se expressões que se estendem da estatuária, ao multimédia, à performance, à arquitetura, à instalação, ao muralismo. São, geralmente, mais circunscritas espacialmente do que os festivais e eventos de animação urbana e ocupam ou marcam o espaço de forma permanente, nalguns casos, e temporária noutros, integrando-se nos seus componentes funcionais e sociais (Augoyard, 2000). Normalmente, estas ações têm por base uma intenção interventiva e transformadora do espaço, da sua configuração e dos usos e perceções que o mesmo permite e motiva. Essa intenção integra, necessariamente, modelos e visões específicas da cidade, alinhadas com os projetos e referentes daqueles que a mobilizam. Assim, a intervenção artística no espaço urbano, embora adquira frequentemente um carácter alternativo ou subversivo relativamente aos discursos e às tendências dominantes da organização da vida e do território urbano, pode igualmente ser integrada ou apropriada por esses mesmos discursos e tendências e reforçar a interpretação do espaço público como lugar de exibição e consumo, reproduzindo esquemas de seleção e exclusão.

De um modo geral, esta estratégia partilha alguns dos seus pressupostos com outras já elencadas, sobretudo com a festivalização do espaço urbano. Em ambos os casos, é agenciada uma relação culturalizada com o espaço, que reorienta os seus usos e configurações para uma vivência estetizada do mesmo. Também em ambos os casos existe uma instrumentalização do campo da cultura e das artes para construir uma determinada imagem da cidade, bem como para definir trajetórias de profissionalização e legitimação dos seus agentes. Porém, podemos argumentar que a festivalização produz uma imagem espetacularizada do espaço urbano, enquanto lugar de consumo e fruição lúdica, ao passo que a intervenção artística (que pode ser enquadrada no contexto do festival, como acontece nos JE), embora também constitua e revele opções de curadoria do espaço, enceta com ele uma relação frequentemente reflexiva e interativa,

que vai para lá do uso do espaço como mero pano de fundo para as atividades de mediação e consumo cultural e artístico.

2. A culturalização urbana como recurso e consequência da mobilização de repertórios por parte dos atores

As estratégias de culturalização elencadas constituem repertórios que são mobilizados por atores distintos que, em alguns aspetos, dialogam e coordenam-se entre si e, noutros aspetos, se distanciam e disputam. Estas aproximações e distanciamentos estabelecem-se sobretudo com base nas atribuições feitas à cultura e à esfera artística e na forma como é estas são perspetivadas instrumentalmente, mas também com base nas estratégias de legitimação e afirmação dos vários atores envolvidos. A dilatação da esfera da cultura e a multiplicidade de usos e instrumentalizações a que é sujeita no contexto da redefinição da imagem da cidade coloca-a no seio de um conjunto de disputas acerca da sua especificidade e do seu valor, o que, por sua vez, revela os diferentes repertórios e referentes ideológicos que suportam os posicionamentos dos vários agentes que intervêm face a ela.



Figura 20. Esquematização das relações que constituem e modelam os processos de culturalização e o panorama cultural de Viseu.

Em conformidade com uma das hipóteses de que esta investigação partiu, concluímos que a culturalização urbana decorre tanto de medidas de política pública, como de atuações autónomas do tecido cultural independente. As tendências e estratégias que observamos na cidade de Viseu, e que têm como principais agentes a autarquia local e o tecido cultural independente,

constituem-se mutuamente, num movimento que integra dinâmicas de apoio, incentivo e parceria, mas no qual se observam igualmente fenómenos de competição, apropriação e até anulação.

Estas tendências são claramente identificáveis na relação entre os dois atores referidos e revelam as ambiguidades que perpassam os posicionamentos de cada um deles. Se, por um lado, o papel da Câmara Municipal é simultaneamente o de impulsionadora e constringedora da atividade e do dinamismo que se observa no panorama cultural de Viseu, o papel do tecido cultural independente coloca-o numa permanente tensão, resultante da oscilação entre a dependência dos financiamentos municipais, a concorrência com o poder municipal no domínio da programação e a procura constante de afirmação da sua independência programática e criativa. Neste quadro, criam-se as condições para uma disputa de poderes e direitos de intervenção no terreno cultural, da qual ambas as partes tiram, à sua maneira e de acordo com os seus valores e interesses, proveito: por um lado, as medidas de apoio e incentivo da CMV à produção cultural independente concorrem para a imagem de dinamismo e criatividade que se procura criar para a cidade ao nível institucional e assegura uma relativa consentaneidade com os programas municipais; por outro, o tecido cultural independente assegura a sua atividade e sustentabilidade, usufruindo de um ambiente propício à manifestação e fruição de práticas culturais. Mas a forma como estas conjunções se estabelecem revela um quadro de tensões que decorrem das intenções subjacentes à intervenção de cada um destes atores e das respetivas lógicas de justificação e legitimação.

A partir destes cruzamentos, podemos definir duas dimensões essenciais. Primeiro, a questão fundamental por que se batem os diferentes agentes, particularmente os do tecido cultural independente, é a especificidade do seu campo de ação; segundo, as tensões que encontramos na definição dessas especificidades constituem uma competição entre diferentes visões do projeto de cidade.

Relativamente à primeira questão, os dois tipos de agentes identificados intervêm e justificam a intervenção no panorama cultural da cidade com recurso às lógicas características dos seus campos específicos de referência: a CMV interpreta a ação cultural como orientada por uma ideia de interesse comum e enquanto serviço público, enquanto agentes culturais independentes o fazem a partir de referentes relacionados com a inovação e a experimentação artística, com a autonomia e a liberdade de criação, com o culto da autoria, com a defesa da isenção e da independência ideológica. A análise do festival torna visíveis as diferenças e as tensões entre os impulsos culturalizadores que emergem desses dois posicionamentos. A ação da CMV assenta sobretudo na capitalização da identidade cultural local, integrando-a em estratégias de *marketing* que produzem e projetam uma imagem dinâmica da cidade, procurando criar consensos que correspondem à prestação de um serviço público. Por sua vez, os agentes culturais independentes valorizam os processos criativos em si mesmos, a criação de dinâmicas de desenvolvimento cultural local, a programação de uma oferta alternativa à que é assumida pela

autarquia e a afirmação do seu carácter independente. A estas lógicas justificativas subjazem estratégias de afirmação, credibilização e legitimação pessoal, profissional e política, que se definem através da sua ação enquanto agentes, mas também da relação entre todos.

Como procurámos mostrar, os discursos dos entrevistados adquirem uma dimensão performativa, que se torna aparente no momento em que expressam e formulam interpretações e intenções e em que definem os seus próprios posicionamentos e papéis dentro do panorama cultural local. Assim se justificam as oscilações nas caracterizações do mesmo, das dinâmicas que o atravessam, dos públicos de cultura, das políticas locais e das próprias interpretações dos seus papéis. Os diversos intervenientes estudados modelam o discurso de acordo com os referentes de ação que procuram mobilizar, justificando a sua postura e o seu papel por referência a critérios associados a diferentes esferas de atividade, referentes ideológicos e ordens de grandeza. Os agentes culturais, sobretudo os do tecido cultural independente, procuram assim alcançar a “legitimidade transsectorial” a que se refere Madeira (2002), segundo a qual os protagonistas ganham, ou pretendem ganhar, legitimidade através do enquadramento da sua intervenção em diferentes esferas sociais, desde a cultural, à económica, à política, dependendo a mesma do “estatuto que lhes é atribuído na sua posição face ao campo cultural e aos restantes campos” (Madeira, 2002: 169). A ação destes agentes coloca-os numa posição híbrida e múltipla, fazendo com que aquela assuma formas diversas e seja avaliada e valorizada de acordo com critérios variáveis, referentes aos diferentes posicionamentos perante a cultura.

No que diz respeito à segunda questão identificada – a competição entre visões diferentes do projeto de cidade –, concluímos que aquelas mesmas tensões explicam interpretações diferentes sobre um ideal de cidade e de desenvolvimento cultural e urbano, que é, não obstante, mutuamente influenciável e em parte partilhado entre os vários agentes. Como procurámos mostrar, a relação entre o poder político local e o tecido cultural independente caracteriza-se por um conjunto de oposições e disputas pelo mesmo direito de propor um projeto para a cidade e de atuar sobre a mesma. A Câmara Municipal e o tecido cultural independente de Viseu convergem num ideal genérico de cidade cultural, que é por ambos projetada como uma cidade culturalmente dinâmica, plural, diversificada, atrativa e criativa. Ambos projetam também que esse dinamismo cultural se refletirá noutros domínios do desenvolvimento urbano, desde o social, ao económico, ao urbanístico. Porém, como vimos também, esse ideal genérico comum adquire tonalidades distintas que, sobre um pano de fundo comum, distancia, e por vezes opõe, os dois tipos de atores e as suas perspetivas programáticas para a cidade, à medida dos interesses e das mundivisões que os vinculam privilegiadamente aos respetivos campos de referência profissional, social e simbólica.

Constatamos, assim, que, de acordo com a hipótese inicialmente colocada, as tensões e disputas entre agentes em torno dos modos e formas de culturalização da cidade originam, mais

do que da colisão entre os respetivos projetos e visões para a cidade e para a cultura, dos limites e especificidades dos campos em que cada um atua e dos reportórios e das lógicas justificativas a que cada lado recorre para se definir a si e aos outros – e, nesse processo, legitimar a sua própria ação.

3. A intervenção artística como instância de negociação de visões, modos de apropriação e organização do espaço

Independentemente de quais são os seus agentes e lógicas subjacentes, estratégias como a festivalização e a intervenção artística no espaço público urbano encerram sempre uma determinada visão e representação da cidade, sendo importante atender a quem são os seus interlocutores e a quem se dirige. As diferentes interpretações das intervenções culturais – e culturalizantes – na cidade, como pudemos observar, são reveladoras das relações de poder que se estabelecem na atuação no, e sobre o, espaço público, atestando por isso o carácter político de que se revestem as estratégias de culturalização urbana, construídas na triangulação entre representações da cidade, motivações estratégicas de legitimação política e de credibilização profissional e necessidades das comunidades locais. As relações de conflito, de coexistência e de cooperação que se estabelecem no quadro desta triangulação concorrem para atribuir aos processos de intervenção cultural e artística no espaço público urbano a capacidade de gerarem uma plataforma para a participação cívica e para o reforço do carácter político desse mesmo espaço público.

Enquanto projeto para a cidade, as estratégias de intervenção artística que definem a base programática dos Jardins Efémeros correspondem a uma determinada interpretação e representação do espaço que, embora modele potencialmente os seus usos e perceções, não traduz todas as visões, reivindicações e aspirações dos seus utilizadores quotidianos, podendo revestir-se mesmo de um carácter impositivo e suscitar situações de distanciamento e até de exclusão, como vimos. No entanto, é justamente por constituírem um ensaio acerca das potencialidades e possibilidades dos espaços e por se situarem num equilíbrio instável entre conflito e tolerância, entre distanciamento e identificação, entre o que o espaço é e o que pode eventualmente ser, que criam as condições essenciais para o debate público, para o questionamento cívico e político, para uma cidadania interventiva, portanto. Por se apropriarem de um espaço entendido como público e coletivo, onde se exercem direitos comuns relativos à sua utilização e participação, estes processos motivam discussões acerca das suas próprias orientações e dos interesses que servem, suscitando igualmente novas propostas e entendimentos acerca dos seus usos e formas de organização.

Por outro lado, essas estratégias reforçam também o carácter político do espaço por via do incentivo à sua apropriação. A inserção no espaço de um elemento disruptivo e modelador origina uma congregação em volta do mesmo e uma aproximação dos “corpos passivos” (Sennett, [1994] 1997) na apropriação e discussão dos seus atributos e significados. Na análise dos Jardins Efémeros pudemos constatar diversas formas de apropriação das intervenções por parte dos públicos locais e, por essa via, uma apropriação mais ampla do próprio espaço público. Essa apropriação constitui substantivamente uma ação política, pois interpela e reverte frequentemente os usos do espaço público, os seus significados coletivos e as ordens que normalmente os determinam.

Não obstante, é preciso notar que os novos usos, perceções e funcionalidades do espaço promovidos pela intervenção artística podem ser, eles próprios, impositivos e normativos para determinados segmentos da comunidade, ao mesmo tempo que representam uma abertura a modos alternativos de utilização e significação do espaço que, embora sejam sempre mediados pela própria organização do festival, concedem liberdade de apropriação e discussão – e até mesmo, como vimos, de participação ativa da própria comunidade na elaboração da programação. Este alargamento das possibilidades de apropriação do espaço constitui um alargamento do próprio espaço público enquanto espaço político, permitindo que nele ganhem maior visibilidade diferenças e conflitos, aspirações e visões diversas e contrastantes.

4. Os Jardins Efémeros como instância modeladora do panorama cultural de Viseu e do Centro Histórico

Os Jardins Efémeros representam um ponto de referência incontornável no panorama cultural de Viseu. Esse estatuto é amplamente revelado pelas perceções e opiniões tanto dos agentes culturais locais, como dos atores políticos e dos diversos membros da comunidade local entrevistados. O seu poder modelador do panorama cultural local estabelece-se em duas perspetivas distintas, mas interdependentes: uma relacionada com a sua dimensão e abrangência e outra com a sua natureza.

No que diz respeito à primeira perspetiva, a análise deixou claro que a dimensão e a projeção adquirida pelo festival ao longo dos anos fez do mesmo um projeto estruturante do panorama e da agenda cultural da cidade, sendo como tal reconhecido pela própria autarquia. A abrangência da programação introduzida pelos Jardins Efémeros e a sua capacidade de atração e mobilização de públicos, tanto externos como locais, bem como de profissionais e meios técnicos, traduz-se num impacto que se lê não apenas localmente, mas também ao nível regional e nacional, dialogando diretamente com as agendas culturais de outras cidades e agentes. A grandeza alcançada pelo festival em termos de capacidade de convocação de agentes e públicos manifesta-

se num impacto considerável na dinamização e vitalidade do panorama cultural local e regional, e traduz-se igualmente numa projeção positiva da imagem de Viseu enquanto polo de criação e fruição cultural.

Por sua vez, no que respeita à segunda perspetiva enunciada, é a própria natureza artística do festival que determina parte do seu potencial modelador do ecossistema cultural da cidade. O tipo de programação apresentada e, sobretudo, o modo como essa apresentação é feita e mediada, representam uma forma inédita, pelo menos à data do início do festival, de criar e apresentar produções culturais na cidade e de as relacionar com o espaço público e a comunidade local. Esta característica introduz novos desafios de montagem e mediação, que obrigam a um trabalho ele próprio criativo por parte de colaboradores e equipas técnicas, fazendo do festival um instrumento modelador do panorama cultural local também ao nível da qualificação de profissionais do sector e da sua fixação no território. Paralelamente, o carácter colaborativo da programação mobiliza um conjunto de atores individuais e coletivos, originando dinâmicas de interação e cooperação entre membros do tecido cultural independente e contrariando, dessa forma, as tendências de atomização e competição referidas pelos próprios. Por fim, as características e o formato interventivo da programação dão origem a um conjunto de possibilidades para a manifestação e fruição de propostas culturais e artísticas no espaço público da cidade. A introdução de práticas alternativas de apresentação e mediação cultural, de novos paradigmas de relacionamento das práticas culturais e artísticas com o espaço e de envolvimento comunitário nas mesmas encontra eco no reforço de uma “cultura de rua” e numa multiplicação de intervenções culturais no espaço público que, frequentemente, reproduzem modelos previamente ensaiados pelo festival.

Os Jardins Efémeros constituem igualmente uma instância modeladora das identificações, usos e perceções do espaço público do Centro Histórico de Viseu. Tal potencial decorre, como procurámos mostrar, do carácter comunicativo, interventivo e reflexivo das propostas programáticas do festival, que atuam sobre o campo da produção de sentido e, dessa forma, influenciam modos de ver, usar e pensar sobre o CHV e sobre os significados e potencialidades dos seus espaços. Esta modelação percetiva assenta em diferentes estratégias. Por um lado, procede pela concentração de elementos estéticos no espaço público e da criação de uma ambiência particular em torno desses elementos, da qual é particularmente ilustrativa a instalação na Praça D. Duarte, cuja reimaginação como jardim público, votado à exploração, apropriação e convívio em vez de ao trânsito automóvel e ao consumo, contrasta com os modos habituais de ver e enquadrar o espaço e destaca o seu potencial enquanto espaço social. Por outro, é conseguida através da adaptação, ou mesmo da inversão, dos usos de determinados espaços enquanto lugares expositivos. O caso mais exemplificativo é o uso de lojas comerciais, edifícios devolutos e locais de culto para a realização de exposições e concertos. Este tipo de ações aponta para a plasticidade

simbólica e funcional dos espaços, modelando a forma como são interpretados pela comunidade local.

Por fim, a própria suspensão das rotinas quotidianas obriga a novas estratégias de relação e negociação entre indivíduos e espaço, num cruzamento em que se estabelecem relações de conflito e coexistência, em que a intervenção se torna alavanca para a apropriação e socialização no espaço público e, simultaneamente, obstáculo à vida e rotinas quotidianas da comunidade local. Estas relações coexistem nas vivências e percepções daquela face ao festival, sendo que ora resultam numa relação mais afetiva com o espaço (visível, por exemplo, na maior frequência ou circulação por determinadas ruas do CHV, na descoberta ou na maior atenção dada a determinadas características dos edifícios, ou na constatação e discussão de necessidades para o espaço e para a sua apropriação), ora numa espécie de rejeição das intervenções, revelando a propriedade que os seus membros sentem em manifestar aquela que é a sua visão para o CHV, os seus modos de organização e de uso, renovando potencialmente sentimentos de identificação para com o espaço.

5. Responsabilidade, reflexividade, amabilidade: do evento efêmero aos efeitos duradouros e transformadores da relação entre a comunidade e o lugar

Procurámos, na análise dos Jardins Efêmeros, explorar os modos a partir dos quais o festival estabelece dinâmicas que asseguram a sua continuidade enquanto projeto, questionando a durabilidade dos efeitos de regeneração urbana, de dinamização cultural e de renovação dos vínculos afetivos, sociais e identitários que procura ativar no CHV. Abordámos a performatividade do festival nesses planos a partir de três pilares distintos e interligados: o da responsabilidade, referente a uma relação racionalizada com o espaço e com as necessidades da comunidade que o habita; o da reflexividade, relativo à relação simbiótica e co-constitutiva entre espaço e intervenção, bem como ao carácter comunicativo desta última; e, por fim, o da amabilidade, assente na relação de carácter afetivo que se estabelece entre a comunidade e o espaço que habita através da intervenção artística temporária. A análise conduzida desta forma permitiu compreender que o festival, e as intervenções artísticas que programa, perseguem a sua própria continuidade a partir de dois tipos de legado: um mais tangível, referente à produção do espaço físico, e outro mais intangível, referente à construção de uma memória e identidade coletivas vinculadas ao local e às relações estabelecidas entre a população, o espaço, o poder político e os agentes culturais.

No primeiro plano, verificámos o impacto considerável da transformação motivada pelas intervenções artísticas que, ao processar ativamente os símbolos associados ao espaço, operam uma revelação da sua plasticidade e da multiplicidade potencial dos seus usos. Essas intervenções

assentam na introdução e intensificação dos elementos estéticos do espaço, que não só modelam as perceções e os usos, como deixam marcas físicas da sua realização ou desencadeiam, até, transformações efetivas na forma como os espaços são organizados e utilizados. Este legado dos JE está sobretudo associado às intervenções realizadas na Praça D. Duarte e no Largo Pintor Gata, onde o corte ao trânsito e a introdução sucessiva de motivos verdes, de mobiliário urbano e de novos elementos de usufruto do espaço tem vindo a suscitar medidas públicas de renovação urbanística – não só no Centro Histórico, mas também no seu entorno. Paralelamente, e embora a ação do festival seja limitada neste aspeto, este legado pode ser igualmente notado na requalificação de edifícios devolutos frequentemente usados para instalações dos Jardins Efémeros e na manutenção de alguns dos seus componentes nas fachadas de edifícios e lojas, que atraem o olhar e modelam as atenções e perceções de habitantes e transeuntes. Por fim, o legado mais tangível dos Jardins Efémeros pode igualmente ser perspetivado a partir da crescente centralidade do CHV como palco para a realização de eventos de carácter cultural ou de animação urbana, por iniciativa de outros promotores, nomeadamente da Câmara Municipal de Viseu, que prolongam e multiplicam a reinvenção e reimaginação ativa dos espaços e dos seus símbolos.

Ainda sobre este plano, é importante ressaltar que o legado dos Jardins Efémeros é, assumidamente, limitado, mas desafiante. A ação do festival é interpretada pelos seus próprios promotores como um projeto, uma intenção, uma proposta sobre o potencial e as possibilidades do espaço público do CHV, cujos impactos são limitados pela própria natureza das intervenções, pela sua condição efémera e pelo estatuto da associação que o promove. Enquanto iniciativa de uma associação de desenvolvimento cultural, e ainda que demonstre um conjunto de preocupações cívicas para com o espaço em que intervém, o escopo da sua ação será sempre limitado, na medida em que não tem condições para impor uma maneira de organizar o espaço público e privado e os seus usos. Por outro lado, sabemos que os poderes políticos nem sempre reconhecem autoridade ou legitimidade nos atores da sociedade civil enquanto atores políticos, com capacidade para propor e participar das decisões tomadas a esse nível. Ao mesmo tempo, convém lembrar que o legado da intervenção artística não deixa de ser uma interpretação, relacionada com perceções próprias acerca da relevância, credibilidade e contribuição que cada agente aporta ao panorama cultural local. É por este motivo que encontramos interpretações distintas acerca da influência dos Jardins Efémeros na forma como o espaço é percebido e organizado: se a organização do festival e os agentes a ele afetos interpretam o ajardinamento da Praça D. Duarte como um correlato da sua atuação, a Câmara Municipal interpreta o mesmo como a restituição de uma memória anterior do próprio lugar.

No que se refere ao segundo plano, este diz respeito a um campo mais subjetivo e intangível, relativo às memórias, perceções e identificações com o lugar intervencionado pelo festival. Neste plano, a análise permite-nos concluir que os Jardins Efémeros promovem a

durabilidade dos seus efeitos, e a sua própria enquanto projeto, não apenas por meio das intervenções que programam, mas também, e sobretudo, a partir das relações que promovem e reforçam a três níveis.

O primeiro nível é o da sua ação sobre os modos de relacionamento entre a comunidade de residentes, trabalhadores e comerciantes locais. A realização do festival configura uma oportunidade para o desenvolvimento e intensificação de relações de interconhecimento entre os membros da população local, contornando sentimentos de insegurança, desconfiança e isolamento, como revelam os testemunhos colhidos nas entrevistas. Conforme é admitido pela organização do festival, subjaz às suas intervenções uma intenção socializante, promotora da convivialidade e dos vínculos sociais, projetando na ambiência criada pelo programa dos JE o propósito de favorecer o (re)encontro entre pessoas diferentes, sejam elas residentes e comerciantes locais, públicos da programação ou criadores, artistas e intermediários culturais. Esta qualidade do festival é claramente sublinhada pelos habitantes e comerciantes entrevistados, que atestam haver uma intensificação das relações por via das interações suscitadas pelas intervenções artísticas, do convite ao envolvimento no programa, do incentivo à participação ativa. A própria curiosidade e vontade de explorar a paisagem quotidiana modelada pela intervenção e pela ambiência em seu torno criada motiva, como ficou expresso na análise, a congregação e a exploração em família ou entre amigos.

Num segundo nível, o festival ativa também, e reinventa, a relação entre residentes e comerciantes locais e o seu espaço de vida quotidiana. A introdução de elementos disruptivos no espaço quotidiano constitui, como vimos, um motivo para a saída e para um uso mais intenso da rua e dos lugares públicos. A possibilidade de fruição de uma paisagem urbana que se torna, por efeito do festival, simultaneamente familiar e invulgar, e a modelação perceptiva que conduz essa fruição constituem vias de aproximação entre os seus utilizadores quotidianos e de diálogo das propostas artísticas apresentadas, o que desempenha um papel essencial nos processos de identificação com o lugar, mesmo quando esse diálogo assume a forma da estranheza, do distanciamento crítico ou da rejeição. O exercício cívico da discussão de assuntos comuns revela o sentido de apropriação do espaço, que a comunidade identifica e articula como seu, ao debater os seus usos e significados, assim como as transformações que vão ocorrendo nele.

Finalmente, o terceiro nível de atuação do festival reporta-se às relações que através dele se tecem entre os agentes culturais da cidade, em particular os que integram o tecido cultural independente. O teor colaborativo de muitos dos projetos desenvolvidos no âmbito dos Jardins Efémeros apela à participação de um conjunto diversificado de agentes culturais, mas também de outros agentes, que operam em domínios como a ação social e educativa, incluindo, além de outras organizações culturais e artistas independentes, escolas e associações do terceiro sector. A cooperação em projetos conjuntos alimenta dinâmicas colaborativas e de trabalho em rede, que

contraria a tendência de fechamento, individualização e competição que, como os próprios entrevistados referem, parece marcar o meio cultural local. Ao mesmo tempo, o festival promove a partilha de saberes e a capacitação dos agentes culturais, tanto os criadores e mediadores, como os técnicos, concorrendo igualmente para a promoção e visibilização do seu trabalho.

A combinação entre estes três níveis mostra como a durabilidade do festival e, de forma mais abrangente, das estratégias de culturalização urbana que ele ativa, não depende exclusivamente de marcas físicas deixadas pelas intervenções artísticas, ou do subsequente desencadeamento de dinâmicas formais de revitalização e recuperação do espaço; depende também, e de forma decisiva, das relações sociais e socioterritoriais que através dele são ativadas. Essas relações estruturam-se com base no fomento de dinâmicas colaborativas entre diferentes atores, a organização do festival e a própria comunidade. São ainda intensificadas graças à ambiência produzida pela intervenção artística temporária, cuja ação modeladora das percepções, experiências e vivências do espaço fazem do mesmo um lugar amável e convidativo à aproximação e ao relacionamento com o outro.

Ao contrário do que acontece frequentemente com a experiência cultural mediada pelos dispositivos tradicionais da esfera artística, a experiência mediada pela presença da arte nos lugares da vida quotidiana, pela estetização dos ambientes, pelo diálogo próximo entre criadores e populações locais erode as oposições entre a observação passiva e ativa, bem como as hierarquias que estruturam os campos cultural e artístico. Independentemente dos níveis de escolaridade, das capacidades de decifração artística ou das preferências pessoais, a experiência estética, convivial e relacional proporcionada pelas intervenções dos Jardins Efêmeros está disponível para todos os que dela queiram usufruir ou apropriar-se, seja a que nível for. O usufruto mais democrático e público do espaço reverte no reforço da amabilidade que lhe é subjacente, intensificando relações afetivas para com o mesmo e entre os membros da comunidade local.

A articulação dos três pilares aqui considerados faz assim do festival um projeto ancorado e indissociável do espaço físico e social em que ocorre, tanto quanto da natureza específica dos critérios, objetivos e processos programáticos que vinculam os JE a domínios específicos dos campos cultural e artístico. Essa ancoragem confere ao festival um forte poder de intervir na (re)produção e recriação da memória coletiva, também ela vinculada ao lugar, o que por sua vez reforça e prolonga os efeitos que os JE geram no plano das relações de identificação socioterritorial. O espaço do CHV é, por si, um espaço rico em elementos simbólicos, sociais e estéticos, que de resto suportam os próprios discursos institucionais que o promovem. Estas características são reforçadas pela sua reinvenção estética e simbólica, que revela o seu potencial cívico, social e experiencial e estimula o seu enquadramento como “event-place” (Frenchman, 2004).

Referências Bibliográficas

Alive.fm (2017, 1 de fevereiro). “Organização dos Jardins Efêmeros não agiu bem”. Alive.fm. Acedido em 29 de abril de 2019. Disponível em: <http://alivemfm.pt/organizacao-dos-jardins-efemeros-nao-agiu-bem/>.

Alves, H., Cerro, A., Martins, A. (2010). Impacts of small tourism events on rural places. *Journal of Place Management and Development*, **3** (1), 22-37. doi: 10.1108/17538331011030257.

Andrade, L., Baptista, L. (2015). Espaços públicos: interações, apropriações e conflitos. *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, **XXIX**, 2015, 129-146.

Arendt, H. ([1958] 2001). *A condição humana*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.

Aston, E. (2012). Editorial: Aesthetics, politics and the public sphere. *Theatre Research International*, **37**, 101-103. doi: 10.1017/S0307883312000016.

Augé, M. ([1992] 2012). *Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: LetraLivre.

Augoyard, J-F. (2000). L’action artistique dans l’espace urbain. Métral, J. (2000). *Cultures en Ville ou de l’art et du citoyen*. Saint-Étienne: L’Aube Éditions. 17-31.

Azevedo, N. (2003). Políticas culturais à escala metropolitana: Notas de uma pesquisa sobre a Área Metropolitana do Porto. *Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, **13** (2003), 201-210.

Azevedo, N. (2004). Políticas culturais na Área Metropolitana do Porto. *Actas dos Ateliers do V Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas Reflexividade e Acção. Atelier: Artes e Culturas*. 74-78.

Azevedo, N. (2014). Pontos para uma discussão operacional sobre políticas culturais (locais). *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, **2** (2), 131-143.

Babbie, E. ([1975] 2013). *The practice of social research*. Wadsworth: Cengage Learning.

Baptista, L. (2005). Territórios lúdicos (e o que torna lúdico um território): Ensaando um ponto de partida. *Actas dos ateliers do V Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção. Atelier: Cidades, Campos e Territórios*, 90-96.

- Baptista, L., Nofre, J., Jorge, M. (2020). Mobilidades temporárias na cidade turística: o caso do centro histórico de Lisboa. *Fórum Sociológico*, Série II, 36, 2020. Viver a Mobilidade: Percursos, permanências e registos, 47-55. 10.4000/sociologico.9152
- Bardin, L. ([1977] 2019). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barthe, Y., Rémy, C., Trom, D., Linhardt, D., De Blic, D., Heurtin, J., Lagneau, E., De Bellaing, C., Lemieux, C. (2016). Sociologia pragmática: guia do usuário. *Sociologias*, **18** (41), 84-129. doi: 10.1590/15174522-018004104.
- Bauman, Z. (2011). *Culture in a liquid modern world*. Cambridge: Polity Press.
- Beaujeau-Garnier, J. (1980). *Geografia urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Beekmans, J., de Boer, J. (2014). *Pop-up city: City-making in a fluid world*. Amsterdão: BIS Publishers.
- Beekmans, J., de Boer, J. (2019). *Pop-up city*. Obtido em 29 de janeiro de 2019, de: <https://popupcity.net/about/>
- Bell, D., Jayne, M. (eds.). (2006). *Small cities. Urban experience beyond the metropolis*. Oxon: Routledge.
- Bell, D., Jayne, M. (2009). Small cities? Towards a research agenda. *International Journal of Urban and Regional Research*, **33** (3), 638-699. doi: 10.1111/j.1468-2427.2009.00886.x.
- Benko, G. B. (1990). *La dynamique spatiale de l'économie contemporaine*. Paris: Publications Universitaires Françaises.
- Bennett, A., Taylor, J., Woodward, I. (2014). *The festivalization of culture*. Surrey: Ashgate.
- Bishop, P., Williams, L. (2012). *The temporary city*. Nova Iorque: Routledge.
- Boltanski, L., Chiapello, E. ([1999] 2009). *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: WMFMartinsFontes.
- Boltanski, L., Thévenot, L. ([1991] 2006). *On justification: Economies of worth*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P. ([1979] 2010). *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*. Lisboa: Edições 70.

Brown, S., Trimboli, D. (2011). The real “worth” of festivals: challenges for measuring socio-cultural impacts. *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management*, **8** (1), 616-629.

Caeiro, M. (2014). *Arte na cidade*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Callon M. (1986). The sociology of an actor-network: The case of the electric vehicle. Callon M., Law J., Rip A. (eds). *Mapping the Dynamics of Science and Technology*. Palgrave Macmillan, London. doi: 10.1007/978-1-349-07408-2_2.

Caragliu, A., del Bo, C., Nijkamp, P. (2011). Smart cities in Europe. *Journal of Urban Technology*, **18** (2), 65-82. doi: 10.1080/10630732.2011.601117.

Caria, T. (2008). O uso do conceito de cultura na investigação sobre profissões. *Análise Social*, **XLIII** (4), 749-773.

Carr, S. (ed.) (1992). *Public space*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cartiere, C., Zebracki, M. (2016). *The everyday practice of public art*. Oxon: Routledge.

Castro, J. P. (2011). *Marketing ombro a ombro*. Lisboa: Texto Editores, Lda.

Centro de Respostas Integradas de Viseu (2017). *Diagnóstico do território de Viseu*. República Portuguesa – Saúde, Serviço Nacional de Saúde, Administração Regional de Saúde do Centro, I. P. Disponível em: https://www.sicad.pt/BK/Concursos_v2/Documents/2017/Diagn%C3%B3stico-Territ%C3%B3rio-Viseu-2017.pdf

Cerqueira, Y. (2013). *Espaço público e sociabilidade urbana. Apropriações e significados dos espaços públicos na cidade contemporânea*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Certeau, M. ([1980] 1990). *L'invention du quotidien*. Vol. 1. Cher: Éditions Gallimard.

Chaney, D. (2002). Cosmopolitan art and cultural citizenship. *Theory, Culture and Society*, **19**, 157-174. doi: 10.1177/026327640201900108.

Chen, T., Kobilarczyk, J., Krupa, M., Kusnierz-Krupa, D. (2018). The complexity of a small town. *Technical Transactions – Architecture and Urban Planning*, **3**, 5-20. doi: 10.4467/2353737XCT.18.033.8295.

Comissão Interministerial de Coordenação (2015). Deliberação 55/2015. Alteração da deliberação relativa à classificação de territórios de baixa densidade para

aplicação de medidas de diferenciação positiva dos territórios. Disponível em: [https://lisboa.portugal2020.pt/np4/%7B\\$clientServletPath%7D/?newsId=29&fileName=Delibera_o_55_2015_01_07_AlteraTBD.pdf](https://lisboa.portugal2020.pt/np4/%7B$clientServletPath%7D/?newsId=29&fileName=Delibera_o_55_2015_01_07_AlteraTBD.pdf)

Conde, I. (1987). O sentido do desentendimento – nas bienais de Cerveira: Arte, artistas e público. Comunicação apresentada nas IV Jornadas de Comunicação do ISCTE. 47-68.

Conde, I. (1996). Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995). *Sociologia – Problemas e Práticas*, **23**, 117-188.

Conde, I. (2004). Desentendimento revisitado. OAC (2004). *Públicos da cultura*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.

Costa, A. F. da (1997). Políticas culturais: Conceitos e perspectivas. *OBS n° 2*, outubro de 1997. 10-14.

Costa, A. F. da (2002). Identidades culturais urbanas em época de globalização. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, **17** (48), 15-30. doi: 10.1590/S0102-69092002000100003.

Costa, A., Teixeira, F. (março, 2013). *Transformação: Capital Urbano e Cultural*. Poster apresentado pelo Núcleo de Arquitectos da Região de Braga. Ordem dos Arquitectos – Secção Regional do Norte.

Costa, E. (2000). *Cidades médias e ordenamento do território. O caso da Beira Interior*. Dissertação de Doutoramento em Geografia – Planeamento Local e Regional. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Costa, E. (2002). Cidades médias. Contributos para a sua definição. *Finisterra*, **XXXVII** (74), 101-128. doi: 10.18055/Finis1592.

Costa, P. (1999). Efeito de “meio” e desenvolvimento urbano. O caso da fileira da cultura. *Sociologia – Problemas e Práticas*, **29**, 127-149.

Costa, P. (2000). Centros e margens: produção e práticas culturais na Área Metropolitana de Lisboa. *Análise Social*, **XXXIV** (154), 957-983.

Costa, P. (2018). Práticas artísticas e espaço urbano: Renovando compromissos com a observação etnográfica. *Etnográfica – Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, **22** (2) (2018), 389-394. doi: 10.4000/etnografica.5395.

Costa, P., Lopes, R. (2018). Dos dois lados do espelho: diálogos com um bairro cultural através da intervenção urbana. *Etnográfica – Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, **22** (2), 395-425. doi: 10.4000/etnografica.5572.

Cova, B., Svanfeldt, C. (1993). Societal innovations and the postmodern aestheticization of everyday life. *International Journal of Research in Marketing*, **10** (3), 297-310. doi: 10.1016/0167-8116(93)90012-N.

Covas, A., Covas, M. (2015). *Multiterritorialidades: Temas e problemas de governança e desenvolvimento Territorial*. Lisboa: Edições Colibri.

Crane, D. ([1976] 1992). *The production of culture. Media and the urban arts*. Londres: Sage Publications.

Currid, E. (2010). Symposium introduction – Art and economic development: New directions for the growth of cities and regions. *Journal of Planning Education and Research*, **29** (3), 257-261. doi: 10.1177/0739456X09355135.

Dão e Demo (2019, 11 de abril). Assembleia da Freguesia de Viseu aprovou voto de louvor aos Jardins Efémeros. *Dão e Demo*. Acedido em 3 de maio de 2019. Disponível em: <https://daoedemo.com/assembleia-de-freguesia-de-viseu-aprovou-voto-de-louvor-aos-jardins-efemerros/>.

Debord, G. ([1967] 2012). *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa: Antígona

Decreto-Lei 208/82 de 26 de maio dos Ministérios da Qualidade de Vida, da Administração Interna e da Habitação, Obras Públicas e Transporte. Diário da República nº 119/1982: I Série de 26-05-1982. Acedido a 3-02-2018. Disponível em www.dre.pt.

Decreto-Lei 176-A/88 de 18 de maio do Ministério do Planeamento e da Administração do Território. Diário da República nº 115/1988: Primeiro Suplemento, I Série de 18-05-1988. Acedido a 3-02-2018. Disponível em www.dre.pt.

Diário de Notícias (2019, 11 de junho). Festival Mescla anima centro histórico de Viseu em julho. *Diário de Notícias*. Acedido em 15 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/festival-mescla-anima-centro-historico-de-viseu-em-julho-11000898.html>.

Dubinsky, L. (2006). In praise of small cities: Cultural life in Kamploops, BC. *Canadian Journal of Communication*, **32** (1), 84-106.

Durkheim, E. ([1912] 2008). *Elementary forms of the religious life*. Oxford: Oxford University Press.

Duxbury, N. (2012). Shifting strategies and contexts for culture in small city planning. Interlinking quality of life, economic development, downtown vitality and community sustainability. Lorentzen, A. e van Heur, B. (eds.) (2012). *Cultural Political Economy in Small Cities*. Oxon: Routledge, 161-178.

Duxbury, N. (ed.) (2013). *Animation of public space through the arts: Towards more sustainable communities*. Coimbra: Almedina.

Duxbury, N., Murray, C. (2010). Creative spaces. Isar, Y. R., Anheier, H. K. (Eds.) (2010). *Cultural Expression, Creativity and Innovation. The Cultures and Globalization Series*, 3,1-21. Londres: Sage Publications. doi: 10.4135/9781446251010.n18.

Duxbury, N., Cullen, C., Pascual, J. (2012). Cities, culture and sustainable development. Anheier, H., Isar, Y., Hoelscher, M. (eds.) (2012). *Cultural Policy and Governance in a New Metropolitan Age*. Londres: Sage. 73-86.

Duxbury, N., Richards, G. (2019). Towards a research agenda for creative tourism: Developments, diversity and dynamics. Duxbury, N., Richards, G. (eds.) (2019). *A Research Agenda for Creative Tourism*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing. 1-14.

Eriksson, B. (2011). The uses of art: Contemporary changes in cultural consumption and the functions of art. *Culture Unbound*, 3, 475-488. doi : 10.3384/cu.2000.1525.113475.

Evans, B., Barton, R. (eds.) (2015). *The creative city. Connecting people, place and identity in Glasgow and Portland*. Glasgow: Mackintosh School of Architecture Publications.

Evans, G. (2001). Cities of culture and urban regeneration. Evans, G. (2001). *Cultural Planning. An Urban Renaissance?* London, Routledge. 212-258.

Evans, G., Foord, J. (2006). Small cities for a small country: Sustaining the cultural renaissance?" Bell, D., Jayne, M. (eds.). (2006). *Small cities. Urban experience beyond the metropolis*. Oxon: Routledge, 151-167.

Falassi, A. (1987). Festival: Definition and morphology". Falassi, A. (ed.). (1987). *Time out of time. Essays on the festival*. Novo México: University of New Mexico Press.

Featherstone, M. ([1991] 2007). *Consumer culture and postmodernism*. Londres: Sage Publications.

Fernandes, R., Gama, R. (2012). A criatividade territorial em Portugal: Dos indicadores aos territórios criativos. 5º Congresso Luso Brasileiro para o Planeamento Urbano, Regional, Integrado e Sustentável (PLURIS 2012).

Ferrão, J. (1997). Rede urbana, instrumento de equidade, coesão e desenvolvimento? Comunicação apresentada no colóquio "A Política das Cidades", realizado em fevereiro de 1997 em Lisboa, 1-21, policopiado.

Ferrão, J., Henriques, E., Neves, A. (1994). Repensar as cidades de média dimensão. *Análise Social*, **XXIX** (5), 1123-1147.

Ferrão, J., Tulumello, S., Bina, O. (2015). Governança territorial democrática: Tensões e potencialidades. Ferrão, J., Horta, A. (Org.). (2015). *Ambiente, território e sociedade. Novas agendas de investigação*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. 149-155.

Ferreira, A. (2013). Turismo, cultura e regeneração urbana. O renascimento das pequenas e médias cidades. *Revista Turismo & Desenvolvimento*, **20**, 31-39. doi: 10.34624/rtd.v0i20.12455.

Ferreira, C. (1998). *A Expo '98 e os imaginários do Portugal contemporâneo. Cultura, celebração e políticas de representação*. Tese de Doutoramento em Sociologia apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Ferreira, C. (2010). Cultura e regeneração urbana: novas e velhas agendas da política cultural para as cidades. *Tomo*, **16**, 29-56. doi: 10.21669/tomo.v0i16.518.

Ferreira, C., Quintela, P. (2020). Indústrias culturais e criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova “agenda” para as políticas públicas do início deste milénio. *Todas as Artes*, **1** (1), 89-111. doi: 10.21747/21843805/tav1n1a6.

Finlay, L. (2008). Reflecting on “reflective practice”. *Practice-based professional learning*, Paper 52, The Open University.

Florida, R. (2004). *Cities and the creative class*. Nova Iorque: Routledge.

Fontes, A. (2011). *Intervenções temporárias, marcas permanentes: A amabilidade nos espaços coletivos de nossas cidades*. Dissertação de Doutoramento em Urbanismo apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ/FAU.

Fortuna, C. (1997). Évora: Um caso de destradicionalização da imagem da cidade. *Oficina do CES* (9). Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1-24.

Fortuna, C. (1999). *Identidades, percursos e paisagens culturais*. Oeiras: Celta.

Fortuna, C. (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. doi: 10.4000/RCCS.1272.

Fortuna, C. (2006). *Centros históricos e patrimónios culturais urbanos. Uma avaliação e duas propostas para Coimbra*. Oficina do CES, **254**. Junho de 2006.

Fortuna, C., Ferreira, C., Abreu, P. (1998/1999). Espaço público urbano e cultura em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, **52/53**, 85-117.

Fortuna, C., Abreu, P. (2001). Consumos e práticas culturais: Coimbra e outras paragens. *OBS – Boletim do Observatório das Actividades Culturais*, **9**, 8-16.

Fortuna, C., Silva, A. (2001). As cidades do lado da cultura: Espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural. Santos, B. S. (org.) (2001). *Globalização: Fatalidade ou Utopia?* Porto: Edições Afrontamento, 409-461.

Fortuna, C., Peixoto, P. (2002). A recriação e reprodução de representações no processo de transformação das paisagens urbanas de algumas cidades portuguesas. Fortuna, C. e Silva, A. S. (orgs.) (2002). *Projecto e circunstância. Culturas urbanas em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento, 17-63.

Fortuna, C., Ferreira, C., Santos, H., Abreu, P., Peixoto, P., Carvalho, C., Correia, P. Costa, T., Melo, S. (2003). *Intermediários culturais, espaço público e cultura urbana. Um estudo sobre a influência dos circuitos culturais globais em algumas cidades portuguesas*. Julho de 2003. Coimbra: Centro de Estudos Sociais. doi: 10.13140/RG.2.2.19373.49127.

Frenchman, D. (2004). Event places in North America: City meaning and making. *Places*, **18** (3), 36-49.

Gama, M., Costa, P. (coord.) (2020). *Cultura no pós-Centro 2020. Sumário Executivo*. Universidade do Minho: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

Gama, R., Barros, C. (2009/2010). Marketing territorial como instrumento de valorização dos espaços rurais: uma aplicação na Rede das Aldeias do Xisto. *Cadernos de Geografia*, **28/29**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 93-106.

Garcia, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T., Borges, V. (2016). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*. doi: 10.1080/10286632.2016.1248950.

Garcia, J. L., Lopes, J. T., Neves, J. S., Gomes, R. T., Martinho, T. D., Borges, V. (2014). *Mapear os recursos, levantamento da legislação, caracterização dos atores, comparação internacional*. Lisboa: Secretaria de estado da Cultura/GEPC.

Garrett-Petts, W. F. (ed.) (2005). *The small cities book. On the cultural future of small cities*. Vancouver: New Star Books.

Garrett-Petts, W. F., Dubinsky, L. (2005). Working well, together: An introduction to the cultural future of small cities. Garrett-Petts, W. F. (ed.) (2005). *The*

small cities book. On the cultural future of small cities. Vancouver: New Star Books, 1-13.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures.* Nova Iorque: Basic Books.

Getz, D. (2007). *Event studies. Theory, research and policy for planned events.* Oxford: Butterworth-Heinemann.

Gibson, C., Klocker, N. (2004). Academic publishing as “creative” industry, and recent discourses of “creative economies”: some critical reflections. *Area*, **36** (4), 423-434.

Giori, L. (2011). Between tradition, vision and imagination. The public sphere of literature festivals. Giori, L., Sassatelli, M., Delanty, G. (2011). *Festivals and the cultural public sphere.* Oxon: Routledge, 29-44.

Gomes, R., Lourenço, V., Martinho, T. (2006). *Entidades culturais e artísticas em Portugal. Docs – Documentos de Trabalho.* Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.

Habermas, J. ([1962] 1991). *The structural transformation of the public sphere.* Massachusetts: MIT Press.

Hardoy, J., Satterthwaite, D. (eds.) (1986). *Small and intermediate urban centres. Their role in national and regional development in the third world.* Londres: Hodder and Stoughton.

Harvey, D. (2003). The right to the city. *International Journal of Urban and Regional Research*, **27** (4), 939-941. doi: 10.1111/j.0309-1317.2003.00492.x.

Harvey, D. (2008). The right to the city. *New Left Review*, **53**, 23-40.

Hauser, G. (1999). *Vernacular voices: The rhetoric of publics and public spheres.* Columbia: University of South Carolina Press.

Hesmondhalgh, D. ([1982] 2012). *The cultural industries.* London, Sage Publications.

Holston, J. (1996). Espaços de cidadania insurgente. *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*, **24**, 243-253.

Horta, B. (2019, 21 de março). Suspensão do festival Jardins Efémeros. Câmara de Viseu aponta falhas ao Ministério da Cultura. *Observador*. Acedido em 28 de março de 2019. Disponível em: <https://observador.pt/2019/03/21/suspensao-do-festival-jardins-efemerios-camara-de-viseu-aponta-falhas-ao-ministerio-da-cultura/>.

Instituto Nacional de Estatística (2012). Censos 2011 Resultados Definitivos – Região Centro. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, I. P. Disponível em: https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=ine_censos_publicacao_det&contexto=pu&PUBLICACOESpub_boui=156644135&PUBLICACOESmodo=2&selTab=tab1&pcensos=61969554

Instituto Nacional de Estatística (2019). Anuário Estatístico da Região Centro – 2018. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística, I. P. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOEStipo=ea&PUBLICACOESTema=55481&selTab=tab0&xlang=pt

Irazábal, C. (2008a). Ordinary places, extraordinary events in Latin America. Irazábal, C. (ed.) (2008). *Ordinary places, extraordinary events. Citizenship, democracy and public space in Latin America*. Londres e Nova Iorque: Routledge. 1-10.

Irazábal, C. (2008b). Citizenship, democracy, and public space in Latin America. Irazábal, C. (ed.) (2008). *Ordinary places, extraordinary events. Citizenship, democracy and public space in Latin America*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 11-34.

Jacobs, J. (1961). *The death and life of great American cities*. Nova Iorque: Vintage Books.

Jacobs, R. (2012). Entertainment media and the aesthetic public sphere.” Alexander, J., Jacobs, R., Smith, P. (2012). *The Oxford handbook of cultural sociology*. Oxford: Oxford University Press, 1-26.

Januário, S., Guerra, P. (2019). Contemporary artistic manifestations: Agenda, mapping and territoriality. Guerra, P., Alberto, T. (2019). *Keep it simple, make it fast!: An approach to underground music scenes*, vol. 4. Porto: Universidade do Porto.

Jones, P. (2007). Beyond the semantic Big Bang: Cultural sociology and an aesthetic public sphere”. *Cultural Sociology*, **I**, 73-95. doi: 10.1177/1749975507073921.

Jopling, D. (1996). Sub-phenomenology. *Human Studies*, **19**, 153-173. doi: 10.1007/BF00131491.

Jornal do Centro (2019a, 21 de março). Jardins Efémeros chegaram ao fim. *Jornal do Centro*. Acedido em 28 de março de 2019. Disponível em: <https://www.jornaldocentro.pt/online/cultura/jardins-efemeros-chegaram-ao-fim/>.

Jornal do Centro (2019b, 29 de março). “É uma luta desigual e solitária esta guerra pela cultura no interior”. *Jornal do Centro*. Acedido em 3 de maio de 2019. Disponível

em: <https://www.jornaldocentro.pt/online/cultura/e-uma-luta-desigual-e-solitaria-esta-guerra-pela-cultura-no-interior/>.

Jornal do Centro (2019c, 25 de março). Câmara de Viseu: “Quem desiste de projectos vai prejudicar outros agentes culturais”. *Jornal do Centro*. Acedido em 3 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.jornaldocentro.pt/online/cultura/camara-de-viseu-quem-desiste-de-projetos-vai-prejudicar-outros-agentes-culturais/>.

Jornal do Centro (2019d, 26 de abril). Almeida Henriques culpa governo e “Geringonça” pela não realização dos Jardins Efémeros”. *Jornal do Centro*. Acedido em 3 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.jornaldocentro.pt/online/regiao/almeida-henriques-culpa-governo-e-geringonca-pela-nao-realizacao-dos-jardins-efemeros/>.

Kronenburg, R. ([1996] 2008). *Portable architecture. Design and technology*. Basel: Birkhäuser.

Lacy, S. (ed.) (1994). *Mapping the terrain: New genre public art*. Seattle: Bay Press.

Landry, C. ([1994] 2008). *The creative city. A toolkit for urban innovators*. Londres: Earthscan.

Landry, C. (2012). The creative city: Compelling and contentious. Anheier, H., Isar, Y. R. (eds.) (2012). *Cities, cultural policy and governance*. Londres: Sage Publications. 122-130.

Landry, C., Bianchini, F. (1995). *The creative city*. Londres: Demos.

Law, J. (2004). *After method. Mess in social science research*. Oxon: Routledge.

Lefebvre, H. ([1974] 1991). *The production of space*. Cambridge: Backwell.

Lefebvre, H. ([1968] 2012). *O direito à cidade*. Lisboa: Letra Livre.

Lipovetsky, G. ([1987] 2010). *O império do efémero. A moda e o seu destino nas sociedades modernas*. Lisboa: D. Quixote.

Lipovetsky, G. ([2006] 2017). *A felicidade paradoxal. Ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.

Lipovetsky, G., Serroy, J. (2018). *A cultura-mundo. Resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70.

Lopes, J. T. (2000a). *A cidade e a cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.

- Lopes, J. T. (2000b). Em busca de um lugar no mapa. Reflexões sobre políticas culturais em cidades de pequena dimensão. *Sociologia, Problemas e Práticas*, **34**, 81-116.
- Lopes, J. T. (2008). *Da democracia à democratização cultural*. Porto: Profedições.
- Lopes, J. T. (2013). Capitalismo artístico: quando a arte e a cultura ocupam o centro. *Revista Simbiótica*, UFES, **3**, 1-15. doi: 10.47456/simbitica.v1i3.5490.
- Lorenzen, M., Scott, A. J., & Vang, J. (2008). Editorial: Geography and the cultural economy. *Journal of Economic Geography*, **8** (5), 589–592. doi: 10.1093/jeg/lbn026.
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Mabry, L. (2008). Case study in social research. Alaasutari, P., Bickman, L., Brannen, J. (eds.) (2008). *The SAGE handbook of social research methods*. Londres: Sage Publications. 2014-227.
- Madeira, C. (2002). *Novos notáveis. Os programadores culturais*. Oeiras: Celta.
- Manen, M. (2007). Phenomenology of practice. *Phenomenology & Practice*, **1**, 11 – 30. doi: 10.29173/pandpr19803.
- Markusen, A., Gadwa, A. (2010). Arts and culture in urban or regional planning: a review and research agenda. *Journal of Planning Education and Research*, **29** (3) 379-391. doi: 10.1177/0739456X09354380.
- Martinho, T. (2011). *Mediação cultural: Alguns dos seus agentes*. Tese de Doutoramento em Sociologia, apresentada à Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL.
- Martins, M. (2019). *Associativismo cultural: Uma aplicação no concelho de Chaves*. Dissertação apresentada à Universidade do Minho para obtenção do grau de mestre em Economia Social.
- Mateus, A. (coord.) (2010). *O setor cultural e criativo em Portugal*. Lisboa: Augusto Mateus e Associados – Sociedade de Consultores.
- McCann, E. (2002). Space, citizenship and the right to the city: a brief overview. *GeoJournal*, **58**, 77-79. doi: 10.1023/B:GEJO.0000010826.75561.c0.
- McCann, E. (2007). Inequality and politics in the creative city-region: Questions of livability and state strategy. *International Journal of Urban and Regional Research*, **31** (1), 188-196. doi: 10.1111/j.1468-2427.2007.00713.x.

McCracken, G. (1988). *The long interview. Sage University paper series on qualitative research methods v. 13*. Londres: Sage Publications.

McGuigan, J. (2005). The cultural public sphere. *European Journal of Cultural Studies*, **8** (4), 427-443. doi: 10.1177/1367549405057827.

McGuigan, J. (2011). The cultural public sphere – a critical measure of public culture? Giori, L., Sassatelli, M., Delanty, G. (2011). *Festivals and the cultural public sphere*. Londres: Routledge, 79-91.

Mendes, L. (2010). Cidade pós-moderna, gentrificação e a produção social do espaço fragmentado. *Cadernos Metropolitanos*, **13** (26), 473-495.

Menezes, M. (2012). Por uma antropologia do espaço público urbano. Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa (2012). *Palcos de Arquitetura*. Lisboa: DPI Cromotipo, 522-529. doi: 10.13140/RG.2.1.1708.8724.

Merleau-Ponty, M. ([1945] 1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes Editora.

Miles, M. ([1997] 2005). *Art, space and the city. Public art and urban futures*. Londres: Routledge.

Miles, M. (2012). Uma cidade pós-criativa?. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 99/2012, 9-30. doi: 10.4000/rccs.5091.

Ministério da Coesão Territorial. Programa Nacional para a Coesão Territorial. Disponível em: <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/governo/programa/programa-nacional-para-a-coesao-territorial-/ficheiros-coesao-territorial/programa-nacional-para-a-coesao-territorial-pdf.aspx>

Ministério do Planeamento e da Administração do Território (1994). Despacho nº 6/94, Diário da República Portuguesa, II Série, nº 21, de 26 de janeiro de 1994. Define os objectivos, sub-programas, domínios elegíveis e condições de candidatura do Programa PROSIURB. Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/57054/despacho-6-94-de-26-de-janeiro>

Mirafatab, F., Wills, S. (2005). Insurgency and spaces of active citizenship. The story of western Cape anti-eviction campaign in South Africa. *Journal of Planning, Education and Research*, **25**, 200-217. doi: 10.1177/0739456X05282182.

Misra, H., Mishra, A. (2017). Role of small and intermediate towns in regional development: A case study of Raebareli, Sultanpur and Pratapgahr districts of Uttar

Pradesh, India. *Environmental and Socio-Economic Studies*, **5** (4), 66-73. doi: 10.1515/environ-2017-0021.

Monteiro, A. (2015). *A identidade de uma memória através do centro histórico. A cidade de Viseu*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

Mota, B. (2019). *A problemática dos territórios de baixa densidade: Quatro estudos de caso*. Dissertação de Mestrado em Administração Pública apresentada ao ISCTE.

Moura, S. (2002). O papel das políticas culturais em duas localidades do Litoral Oeste. Um estudo de caso. *Actas dos Ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção. Atelier: Artes e Culturas*. 95-105.

Município de Viseu (fevereiro de 2016). *Plano de acção “Viseu Património” – Conclusões do Grupo de Reflexão e Lançamento da 1ª Fase*. Obtido em 21 de Janeiro de 2019, de: <http://www.cm-viseu.pt/index.php/diretorio/viseu-patrimonio>.

Município de Viseu (outubro de 2015). *Plano estratégico de desenvolvimento urbano de Viseu*. Obtido em 21 de janeiro de 2019, de: <http://www.cm-viseu.pt/index.php/diretorio/historico/estrategia-urbana-2020>.

Narciso, C. (2009). Espaço público: Ação política e práticas de apropriação. Conceito e procedências. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, **9** (2), 2065-291.

Neves, J. S. (2000). *Despesas dos municípios com cultura*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.

Neves, J. S., Gomes, R. T., Lima, M. J., Azevedo, J. (2021). Representações sobre o trabalho independente nas artes e na cultura. *Inquérito aos Profissionais Independentes das Artes e da Cultura. Report #4*. Lisboa: Observatório Português das Atividades Culturais.

Nunes, A. S., Miranda, D. (1969). A composição social da população portuguesa: alguns aspectos e implicações. *Análise Social*, **27/28**, 333-381.

Nunes, P. (2019). *Festivais como moduladores da cidade contemporânea. Diálogos entre São Paulo e Lisboa*. Tese de Doutoramento no âmbito do programa de doutoramento em Sociologia – Cidades e Culturas Urbanas apresentada à Universidade de Coimbra.

Pais, M. J. (2015). *Lufa-lufa quotidiana. Ensaio sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: ICS.

Park, R., Burgess, E. (1984). *The city. Suggestions for investigation of human behavior in the urban environment*. Chicago: University of Chicago Press.

Peck, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, **29** (4), 740-770. doi: 10.1111/j.1468-2427.2005.00620.x.

Peixoto, P. (2003). Centros históricos e sustentabilidade cultural das cidades. Texto apresentado no Colóquio *A Cidade entre Projectos e Políticas*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 30 de junho de 2003, 211-226.

Pereira, T. (2018). *Coletivos urbanos, Perceção e comportamento ambiental: um estudo de caso em Viçosa-MG*. Dissertação de Mestrado no âmbito da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo apresentada à Universidade Federal de Viçosa. MG: Universidade Federal de Viçosa.

Peterson, R., Kern, R. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, **61** (5), 900-907. doi: 10.2307/2096460.

Pine, J., Gilmore, J. (1999). *The experience economy*. Boston: Harvard Business School Press.

Portas, N. (1988). Sobre alguns problemas da descentralização. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, **25/26**, 61-78.

Pratt, A. (2008). Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B – Human Geography*, **90** (2), 107-177. doi: 10.1111/j.1468-0467.2008.00281.x.

Pratt, A. (2011). The cultural contradictions of the creative city. *City, Culture and Society*, **2**, 123-130. doi: 10.1016/j.ccs.2011.08.002.

Público (2020, 8 de maio). Covid-19: Jardins Efémeros de Viseu poderão ter edição dupla em 2021. *Público*. Acedida a 1 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/05/08/culturaipilon/noticia/covid19-jardins-efemeross-viseu-poderao-edicao-dupla-2021-1915747>.

Queirós, J., Rodrigues, V., Pereira, V. (2020). O mercado da reabilitação urbana enquanto construção política: Resultados de um percurso de pesquisa na cidade do Porto. Pereira, V. (Org.) (2020). *Em (re)construção. Elementos para uma sociologia da atividade na indústria da construção em Portugal*. Porto: Universidade do Porto.

Ramos, L. (2014). Territórios de baixa densidade, territórios de elevado potencial. *Relatório Final, Dossiers Políticos*, PSD/Setembro.

Rebello, J., Correia, L., Cristóvão, A. (2007). Redes culturais e desenvolvimento local: a experiência da Comum. *Revista Portuguesa de Estudos Regionais*, **15**, 21-40.

Reckwitz, A. (2012). Affective spaces: a praxeological outlook. *Rethinking History: The Journal of History and Practice*, **16** (2), 241-258. doi: 10.1080/13642529.2012.681193.

Reckwitz, A. (2017). *The invention of creativity. Modern society and the culture of the new*. Cambridge: Polity Press.

Regev, M. (2011). International festivals in a small country: Rites of recognition and cosmopolitanism. Giori, L., Sassatelli, M., Delanty, G. (2011). *Festivals and the cultural public sphere*. Oxon: Routledge. 108-123.

Remesar, A., Silva, F. (2010). Regeneração urbana e arte pública. Marques, C., Andrade, P. (eds.) (2010). *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*. Sintra: Caleidoscópico, 83-102.

Resolução do Conselho de Ministros n.º 26/2000, de 15 de maio. Criação do Programa POLIS - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades. Disponível em:

http://bdjur.almedina.net/item.php?field=item_id&value=99289

Ribeiro, J. (2000). A cultura e a (des)diferenciação do espaço público. *Sociedade Portuguesa: Passados Recentes, Futuros Próximos. Atas do IV Congresso Português de Sociologia*. Coimbra. 1-14.

Ribeiro, R. (2018). Património cultural, comunidade e reflexividade. *Veduta*, XII, 42-47.

Ribeiro, R. (2019). Cultura popular: uma revisitação conceptual. Martins, M. e Macedo, L. (eds.). *Políticas da língua, da comunicação e da cultura no espaço lusófono*, 107-115. Vila Nova de Famalicão: Húmus.

Richards, G. (2007). The festivalization of society or the socialization of festivals? The case of Catalunya. Richards, G. (ed.) (2007). *Cultural tourism: Global and local perspectives*. Binghampton: Haworth Press.

Richards, G., Raymond, C. (2000). Creative tourism. *ATLAS News*, **23**, 16-20.

Richards, G., Wilson, J. (2004). The impact of cultural events on city image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001. *Urban Studies*, **41** (10), 1931-1951. doi: 10.1080/0042098042000256323.

Richards, G., Palmer, R. (2010). *Eventful cities: Cultural management and urban revitalisation*. Oxford: Elsevier.

Roberge, J. (2010). The aesthetic public sphere and the transformation of criticism. *Social Semiotics*, **21** (3), 435-453. doi: 10.1080/10350330.2011.564393.

Rodrigues, C. (2016). *A cidade noctívaga: Ritmografia urbana de um party district na cidade do Porto*. Dissertação de Doutoramento em Sociologia – Cidades e Culturas Urbanas apresentada à Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Rodrigues, J. A. (2021, 30 de janeiro). O campeonato das presidenciais e a despedida de Jorge Sobrado. *Jornal do Centro*. Acedido em 2 de março de 2021. Disponível em: <https://jornaldocentro.pt/opiniao/o-campeonato-das-presidenciais-e-despedida-de-jorge-sobrado>.

Rolim, E. (2013). A percepção do espaço urbano. Estudo das ambiences urbaines architecturales. *Urbi - IV Seminário Internacional. Invisibilidades e Contradições no Urbano*. Dezembro de 2013.

Saint-Pierre, C. (2000). L'identification d'une ville: "La ville verte et bleue" ou comment une idée fait son chemin. Métral, J. (2000). *Cultures en ville ou de l'art du citadin*. Saint-Étienne: L'Aube Éditions, 33-50.

Salgueiro, T. B. (1999). Cidade pós-moderna. Espaço fragmentado. *Inforgo* **12/13**, 225-236.

Sassatelli, M. (2011). Urban festivals and the cultural public sphere. Giori, L., Sassatelli, M., Delanty, G. (2011). *Festivals and the cultural public sphere*. Oxon: Routledge, 12-28.

Schmid, C. (2012). A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. *GEOUSP – espaço e tempo*, São Paulo, **32**, 89-109. doi: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2012.74284.

Schumpeter, J. ([1942] 2003). *Capitalism, socialism and democracy*. Londres: Taylor and Francis e-Library.

Seidman, I. ([1991] 2006). *Interviewing as qualitative research: A guide for researchers in education and the social sciences*. Nova Iorque: The Teacher's College Press.

Seixas, J., Costa, P. (2011). Criatividade e governança na cidade. A conjugação de dois conceitos poliédricos e complementares. *Cadernos Metropolitanos*, **13** (25), 69-92.

Seixas, P. (2011). Urbanismo, cultura e globalização em Portugal: modelos analíticos e de desenvolvimento territorial. *Urbe – Revista Brasileira de Gestão Urbana*, **3** (1), 55-75.

Selada, C., Cunha, I., Tomaz, E. (2012). Creative-based strategies in small and medium sized cities: Key dimensions of analysis. *Quaestiones Geographicae*, **31** (4), 43-51. doi: 10.2478/v10117-012-0034-4.

Seldin, C. (2015). Práticas culturais como insurgências urbanas. O caso do *Squat Kunsthaus Tacheles* em Berlim. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos Regionais*, **17** (3), 68-85. doi: 10.22296/2317-1529.2015v17n3p68.

Sennett, R. ([1994] 1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

Shaftoe, H. (2008). *Convivial urban spaces. Creating effective public places*. Londres: Earthscan.

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

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

Silva, A. S. (2007). Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro. *Sociologia, Problemas e Práticas*, **54**, 11-33.

Silva, A. S., Babo, E., Santos, H., Guerra, P. (1998). Agentes culturais e públicos para a cultura: Alguns casos ilustrativos de uma difícil relação. *Cadernos de Ciências Sociais*, **18**, 67-105.

Silva, A. S., Santos, H. (2010). A transformação cultural de cidade médias, segundo os seus agentes culturais. *Sociologia, Problemas e Práticas*, **62**, 11-34.

Silva, A. S., Babo, E., Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: Contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, **78**, 105-124. doi: 10.7458/SPP2015783796.

Silva, A. S., Santos, H., Ramalho, J., Moreira, R. (2018). Theatre and sustainable territorial communities: A case study in Northern Portugal. *Journal of Rural Studies*, **63** (2018), 251-258. doi: 10.1016/j.jrurstud.2018.04.004.

Silva, J. (2018, 25 de setembro). Viseu melhor cidade do país. *Centro Notícias*. Obtido em 23 de janeiro de 2019, de: <https://www.centronoticias.pt/2018/09/25/viseu-melhor-cidade-do-pais/>

Simmel, G. (2002). The metropolis and mental life. Bridge, G., Watson, S. (eds.) (2002). *The Blackwell city reader*. Oxford: Wiley-Blackwell, 11-19.

Smith, R., Warfield, K. (2008). The creative city: A matter of values. Cooke, P., Lazzeretti, L. (2008). *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Celtenham: Edward Elgar Publishing, 287-312.

Soares, M. (2012, 27 de junho). Deco elege Viseu pela segunda vez como melhor cidade para se viver. *Público*. Obtido em 23 de janeiro de 2019, de: <https://www.publico.pt/2012/06/27/local/noticia/deco-elege-viseu-pela-segunda-vez-como-a-melhor-cidade-para-viver--1552224>

Stedman, R. (2003). Is it really just a social construction? The contributions of physical environment to sense of place. *Society and Natural Resources: An International Journal*, **16** (8), 671-685. doi: 10.1080/08941920309189.

Sweeting, A. (2015). *The value of temporary urbanism in creating responsive environments*. Dissertação de Mestrado em Urban Design – Departamento de Planeamento da Oxford Brookes University. Oxford.

Temel, R., Haydn, F. (eds). (2006). *Temporary urban spaces: Concepts for the use of city spaces*. Basel: Birkhäuser.

Thompson, N. (ed.) (2012). *Living as form: Socially engaged art from 1991-2011*. Massachusetts: MIT Press.

Tonkiss, F. (2006). *Space, the city and social theory*. Cambridge: Polity Press.

Tonnellat, S. (2010). The sociology of urban public spaces. Wang, H., Savy, M., Zhai, G. (eds.) *Territorial evolution and planning solution: Experiences from China and France*. Paris: Atlantis Press, 1-10.

Uriarte, U. (2014). Produção do espaço urbano pelos homens *ordinários*: Antropologia de dois micro-espaços na cidade de Salvador”. *Iluminuras*, **15** (16), 115-134.

Van Heur, B. (2010a). Contemporary policy debate. Small cities and the geographical bias on creative industries research and policy. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure & Events*, **2**, (2), 189-192. doi: 10.1080/19407963.2010.482281.

Van Heur, B. (2010b). Small cities and the sociospatial specificity of economic development: A heuristic approach. Van Heur, B., Lorentzen, A. (2010). *Cultural political economy of small cities*. Oxon: Routledge. 17-30.

Viegas, J. M., Costa, A. F. (orgs) (1998). *Portugal, que modernidade?* Lisboa: Celta Editora.

Waite, G., Gibson, C. (2009). Creative small cities: Rethinking the creative economy in place. *Urban Studies*, **46** (5/6), 1223-1246. doi: 10.1177/0042098009103862.

Walls, A., Okumus, F., Wang, Y., Kwun, D. (2011). Understanding the consumer experience: An exploratory study of luxury hotels. *Journal of Hospitality Marketing and Management*, **20** (2), 166-197. doi: 10.1080/19368623.2011.536074.

Waterman, S. (1998). Carnivals for elites? The cultural politics of arts festivals. *Progress in Human Geography*, **22** (1), 54-74. doi: 10.1191/030913298672233886.

Williams, R. (1985). *Keywords*. Oxford: Oxford University Press.

Wu, J. (2011). Enlightenment or entertainment: The nurturance of an aesthetic public sphere through a popular talent show in China. *The Communication Review*, **14** (1), 46-67. doi: 10.1080/10714421.2011.547410.

Yencken, D. (2013). Creative cities. *Space Place & Culture*, 1-20.

Ziakas, V., Boukas, N. (2014). Contextualizing phenomenology in event management research. Deciphering the meaning of event experiences. *International Journal of Event and Festival Management*, **5** (1), 56-73. doi: 10.1108/IJEFM-08-2012-0023.

Zuber, I. (2008). Participação e apropriação do espaço público. Um estudo de um caso num Barrio de Caracas”. *Fórum Sociológico*, **18**, 39-47.

Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Oxford: Blackwell Publishers, Lda.

Anexos

Anexo 1 – Perfil Sociográfico dos Entrevistados

Nome: _____

Sexo: M / F

Idade: _____

Local de Nascimento: _____

Local de Residência: _____

Estado Civil: _____

Filhos: _____

Nível de Instrução Completo: _____

Condição Perante o Trabalho: empregado / desempregado

Profissão Atual: _____

Outras Profissões Exercidas: _____

Experiência com organizações/associações culturais, recreativas, comerciais, etc.:

Caracterização sociográfica da família:

Mãe

Idade: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Pai

Idade: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Cônjuge

Idade: _____

Profissão: _____

Escolaridade: _____

Anexo 2 – Guião de Entrevista – Comerciantes e Habitantes do CHV

Questões Introdutórias

1. Natural de Viseu?
2. Há quanto tempo vive/trabalha em Viseu?

Perceção da Cidade e dos Processos de Culturalização

3. Como caracteriza a cidade de Viseu? Que características da cidade lhe agradam mais e menos?
4. Como descreve o dia-a-dia no Centro Histórico de Viseu?
5. A cidade tem vindo a assistir a uma multiplicação de eventos/festivais culturais. Pode dar-me exemplos de alguns que conheça?
6. Consegue identificar acontecimentos que tenham intervenção direta no CHV?
7. Considera que esses eventos são importantes para a cidade e para o CHV? Porquê?

Jardins Efémeros – Relação/Perceção do festival?

8. Conhece a iniciativa dos Jardins Efémeros?
9. Como teve conhecimento da mesma?
10. Alguma vez colaborou com a iniciativa ou foi espectador de alguns dos espetáculos/atividades? Se colaborou, em quê e como? Que balanço faz dessa colaboração para si e para a cidade?
11. Pode dar-me um exemplo de uma atividade deste festival que lhe tenha chamado a atenção? Porquê? Que aspetos mais positivos e mais negativos identifica no evento? O que acha que poderia ter sido feito de maneira diferente, para o tornar melhor?
12. Qual a sua impressão geral deste festival?

Jardins Efémeros – O Festival na Cidade e na Comunidade

13. Acha que as intervenções dos Jardins Efémeros entram em diálogo com os espaços?
14. Acha que as intervenções dos Jardins Efémeros correspondem às necessidades da comunidade que habita e trabalha no CHV?
15. Considera que existe uma relação de identificação entre o festival e a cidade?
16. Sentem-se diferenças entre a altura em que o festival se realizava e o momento presente? Quais?

Jardins Efémeros – Efeitos sobre Espaços e Usos

17. A realização do evento alterou de alguma forma a sua maneira de olhar e viver a cidade?
18. Nota diferenças na “vida” do CHV? Quais? São duradouras?
19. Que significados ou atributos espaciais ou sociais é que o evento vem revelar?

Questão Final

20. Em que aspetos considera que este ou outros eventos deveriam apostar para melhor corresponder às necessidades da cidade e dos habitantes?

Anexo 3 – Guião de Entrevista – Colaboradores dos Jardins Efémeros

Biografia

1. Fale-me um pouco sobre o seu percurso pessoal e profissional.
2. Como e porque é que começou a colaborar com os Jardins Efémeros?
3. Colabora ou colaborou com mais algum projeto de intervenção cultural? Qual?

Viseu

4. Como caracteriza o panorama cultural de Viseu? Que dinâmicas e que atores destaca?
5. Qual a sua perceção sobre os recursos e competências técnicas para as artes em Viseu?
6. Quais diria que são as dificuldades que o sector cultural e artístico enfrenta numa cidade do interior? Quais os constrangimentos e quais as mais-valias?

Jardins Efémeros

7. Fale-me um pouco da sua experiência com os Jardins Efémeros: quais as suas funções, com quem lidava, como é que eram os processos da organização, que adversidades encontrou, que experiências destaca...
8. De uma forma geral, como se podem caracterizar as reações e relações da população local com este projeto? Há quem goste e colabore, quem se distancie...
9. Quais diria serem os impactos mais visíveis e duradouros dos Jardins Efémeros (ao nível da apropriação e vivência dos espaços públicos, da colaboração entre associações...)
10. Qual a importância dos Jardins Efémeros no plano das competências e qualificações para as artes localmente, ao nível da produção cultural (formação ou atração de novos profissionais, qualificação das competências)
11. Qual considera ser a importância da produção independente para o evento e para a cidade?
12. O que significou para si a suspensão da edição de 2019? Qual a sua interpretação acerca do que se passou?
13. O que acha que a cidade de Viseu e a sua comunidade perdem com a suspensão deste festival?

Perspetivas

14. Que perspetivas tem sobre o futuro da atividade cultural e artística na cidade de Viseu? O que pensa que deveria mudar nesse plano?
15. Havendo uma perspetiva de continuidade do festival, pretende voltar a colaborar com o mesmo?
16. Qual o impacto do seu envolvimento com os Jardins na sua vida pessoal e profissional?

Anexo 4 – Guião de Entrevista – Agentes Culturais Independentes

Biografia

1. Fale-me um pouco sobre o seu percurso pessoal e profissional, caracterizando também a história da sua associação/instituição.
2. Enquanto agente cultural na região de Viseu, que responsabilidades sente relativamente às dinâmicas culturais?

Viseu

3. Como caracteriza o panorama cultural de Viseu? Que dinâmicas e que atores destaca?
4. Quais diria que são as dificuldades que o sector cultural e artístico enfrenta numa cidade do interior? Quais os constrangimentos e quais as mais-valias?
5. Como caracteriza as dinâmicas do tecido associativo cultural de Viseu? E as relações das mesmas com os poderes públicos?

Jardins Efémeros

6. Como começou a colaborar com a organização dos Jardins Efémeros? Como foi a evolução desta relação? Que experiências destaca?
7. Considera que esta colaboração tem sido benéfica para a sua instituição/associação? E para a música alternativa? Em que medida? E para a prática artística em geral?
8. Quais diria serem os impactos mais visíveis e duradouros dos Jardins Efémeros (ao nível da apropriação e vivência dos espaços públicos, da colaboração entre associações...)
9. O que significou para si e para a sua associação/instituição a suspensão da edição de 2019? Qual a sua interpretação acerca do que se passou?
10. O que acha que a cidade de Viseu e a sua comunidade perdem com a suspensão deste festival?

Perspetivas

11. Que perspetivas tem sobre o futuro da atividade cultural e artística na cidade de Viseu? O que pensa que deveria mudar nesse plano?
12. Havendo uma perspetiva de continuidade do festival, pretende voltar a colaborar com o mesmo?
13. Qual o impacto do seu envolvimento com os Jardins na sua vida pessoal e profissional? E para a associação/instituição que dirige/da qual faz parte?

Anexo 5 – Guião de Entrevista – Diretora do Festival Jardins Efémeros

Biografia e Percurso Profissional

1. Gostaria de começar por lhe pedir para descrever um pouco do seu percurso pessoal e profissional, que a trouxe até à realização dos Jardins Efémeros.

Cultura em Viseu

2. Enquanto programadora cultural a atuar nesta cidade, que responsabilidades sente relativamente ao panorama cultural de Viseu?
3. Como caracteriza o panorama cultural de Viseu? Quem são os seus atores mais relevantes? Que problemas enfrenta?

Jardins Efémeros: história, projeto e inserção na cidade

4. Como surgiu a primeira edição dos Jardins Efémeros? Como surgiu a ideia? Quem foram os parceiros e como foi a receção do projeto por parte dos poderes locais? E por parte das pessoas de Viseu, dos outros agentes culturais, da comunidade local em geral?
5. O festival tem uma forte componente interventiva, tanto no espaço como no tecido social do centro histórico de Viseu. Quais são as preocupações estéticas, culturais, sociais e espaciais que estavam na base da realização dos Jardins Efémeros?
6. Quais diria serem os impactos mais visíveis/duradouros da atuação deste festival no centro histórico de Viseu? (ao nível da apropriação dos espaços, da vivência dos espaços públicos...).
7. Como é feita a articulação com outros agentes culturais e artísticos a operar na cidade de Viseu?
8. Um dos objetivos da programação dos Jardins Efémeros é suscitar colaborações que, nascidas no festival, possam afirmar-se como projetos independentes, criando dinâmicas colaborativas mais duradouras. Pode dar-me exemplos de algumas dessas colaborações que se afirmaram a partir dos JE? E de exemplos falhados, que não funcionaram? E porque não funcionaram?
9. Os Jardins têm uma forte presença de práticas artísticas experimentais. Para além de uma simples aproximação de criações conceptuais e experimentais ao público, existe uma preocupação em juntar uma componente explicativa a estas ações, de forma a que alcancem os vários segmentos de público?
10. Quais são as dificuldades que se enfrentam ao montar um festival cultural, multidisciplinar e experimental, numa cidade do interior? Que tipo de constrangimentos se encontram, mas também que vantagens?
11. Considera que os Jardins contribuíram para a sustentabilidade cultural de Viseu? Em que medida?

Jardins Efêmeros: conjuntura atual e perspectivas de futuro

12. Na sequência das dificuldades económicas sentidas no ano anterior, o festival foi suspenso este ano (2019). Como foi esse processo?
13. O que é que a perda deste festival significou para a equipa organizadora e para a comunidade que todos os anos se mobilizava e envolvia no mesmo?
14. Quais são as perspectivas para o futuro? Poderá haver continuidade para o evento? Em que condições?

Projetos futuros (pessoais e da associação)

15. A Associação Pausa Possível continua a programar eventos pontuais na cidade de Viseu? Será mais vantajoso, de um ponto de vista de dinamização local, manter uma programação regular ou realizar um festival pontual, como os Jardins?
16. A um nível pessoal e profissional, que impacto teve esta realização cultural?
17. Que desafios pensa que se colocam à cultura em Viseu? Que perspectivas tem sobre o futuro da atividade cultural e artística na cidade? E o que pensa que precisava de mudar no plano cultural e artístico na cidade?
18. Quais são os seus planos profissionais para o futuro próximo? Tem planos para novas iniciativas em Viseu?

Anexo 6 – Guião de Entrevista – Ex-Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Viseu

Biografia

1. Pode falar-me um pouco acerca do seu percurso profissional e pessoal?

Viseu

2. Como caracteriza o panorama cultural de Viseu? Quais diriam ser as principais dinâmicas e atores?
3. Quais diria serem os principais constrangimentos à atividade do sector cultural e artístico numa cidade do interior, como Viseu? Quais também as mais-valias ou oportunidades?

Culturalização

4. A cultura é hoje uma das principais formas de organizar os ritmos urbanos. Que importância é que a atividade cultural tem para Viseu e em que se traduz?
5. A CMV é uma das principais financiadoras de alguns projetos artísticos que emanam da sociedade civil. Como se mantém o equilíbrio entre a orientação política e os objetivos municipais com o respeito pelos objetivos artísticos das iniciativas das associações?

Jardins Efémeros

6. Qual a sua perceção acerca da iniciativa dos Jardins Efémeros? Considera que eram uma mais-valia para a cidade? Em que medida?
7. Quais considera serem as marcas mais visíveis ou duradouras da ação dos Jardins na cidade (em termos de apropriação dos espaços, de maior vivência dos espaços públicos, da coesão do tecido associativo)?
8. Qual é a sua interpretação acerca da suspensão de 2019?
9. Sendo este um festival independente, porque é que a Câmara sentiu necessidade de assegurar uma programação para colmatar a suspensão dos Jardins?
10. Havendo continuidade deste festival da Câmara e havendo continuidade dos Jardins em 2020, como será feita esta articulação? Não há uma exclusão de um ou de outro?

Perspetivas

11. Que desafios pensa que se colocam à cultura em Viseu? Que perspetivas tem sobre o futuro da atividade cultural e artística na cidade? E o que pensa que precisava de mudar no plano cultural e artístico na cidade?