

3.º CICLO DE ESTUDOS
[ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS]

Quebrando a Quarta Parede.

**A emergência e afirmação da programação artística
como arte em Portugal na última década**

Carlos Pinto

D

2024



Carlos Filipe Viseu Alves Pinto

**Quebrando a Quarta Parede.
A emergência e afirmação da programação artística
como arte em Portugal na última década**

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pela Professora Doutora Paula Maria Guerra Tavares e pelo Professor Doutor Pedro Clementino Vilas Boas Tavares

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

Este trabalho foi apoiado por fundos nacionais, através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, IP (FCT), por via da atribuição da Bolsa de Doutoramento com a referência SFRH/BD/147144/2019.



Sumário

Declaração de honra	6
Agradecimentos	7
Resumo.....	9
Abstract	10
Índice de Figuras	11
Índice de Tabelas.....	13
Índice de Quadros	14
Lista de abreviaturas e siglas.....	15
Introdução.....	16
Capítulo 1. A programação artística na encruzilhada dos campos e dos mundos das artes	23
1.1 Recorte, questões, objetivos	23
1.2 Projeto, contexto e circunstâncias	37
1.3 Possibilidades críticas decorrentes da pandemia por COVID-19	42
Capítulo 2. Da programação e dos teatros em Portugal	44
2.1 Décadas de 1970-1980: As emergências.....	45
2.2 Décadas de 1980-1990: As convergências	60
2.3 Décadas de 1990 – 2000: As multiplicações.....	76
2.4 Décadas de 2000-2010: As mundializações	101
2.5 Décadas de 2010-2020: As contracorrentes	117
2.6 Década de 2020. Os futuros	137
Capítulo 3. Estratégia Metodológica	153
Capítulo 4. Eu faço poesia, a maioria faz versos. O programador em destaque	180
4.1 Programação artística, culturização da vida e mediações	180
4.2 Da intermediação do mundo artístico à especialização do programador	202
4.2.1 Caracterização da função do programador e das competências requeridas	205
4.2.2 Caracterização do exercício de programar	215
4.2.3 Do palco ao poder: o virtuosismo discursivo dos programadores artísticos	225
4.2.4 Autoria(s).....	232
4.2.5 O programador criador	241
4.3 Esboço de uma tipologia de programadores.....	253

Capítulo 5. O programa: a obra e o regime das possibilidades.....	275
5.1 Origens e caracterização de um Programa.....	281
5.2 As textualidades de um programa	290
5.3 As Intencionalidades do Programa.....	295
Capítulo 6. Uma arte do/no abismo.....	339
6.1 A quebra da quarta parede	339
6.2 Como se forma, legitima e autonomiza um campo cultural/mundo da arte?.....	366
Remates finais	396
Referências Bibliográficas	416
Anexos.....	465
Anexo 1. Guiões das Entrevistas	466
Anexo 2. Grelha de análise categorial do conteúdo aplicada ao tratamento das entrevistas .	475
Anexo 3. Perfil sociográfico dos entrevistados	481
Anexo 4. Carta enviada pelo Teatro Viriato aos espectadores	483

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 23 de janeiro de 2024

Carlos Filipe Viseu Alves Pinto

Agradecimentos

Quero expressar, em primeiro lugar, o meu profundo agradecimento a todos/as os/as entrevistados/as no contexto desta investigação, pela disponibilidade para colaborarem, pela generosidade das partilhas das suas vivências de vida e de profissão. A investigação cumpriu-se pela relevância dos seus contributos. Endereço também o meu profundo reconhecimento à Fundação para a Ciência e Tecnologia. Sem o apoio financeiro concedido no contexto da atribuição da Bolsa de Doutoramento com a referência SFRH/BD/147144/2019, esta investigação não teria sido possível.

O meu muito obrigado à minha orientadora, Professora Paula Guerra, por todos os conhecimentos transmitidos, pela motivação e resiliência incutidos, pelo apoio na definição do objeto em estudo conducente à presente tese, pelo diálogo e acompanhamento contínuos em torno do desenvolvimento da investigação. Agradeço, de igual forma, ao meu coorientador, Professor Pedro Tavares pelo acompanhamento próximo, pelo aconselhamento e pelas sugestões de aprofundamento de conhecimentos, nomeadamente em torno das temáticas da cultura portuguesa.

Deixo um forte reconhecimento à Professora Célia Bense pelo acolhimento atento e próximo, pelas sugestões de leitura, bem como pelo apoio de cariz operacional que determinaram a minha integração no Cresppa, na Université Paris 8. Não posso também deixar de agradecer ao CITCEM, centro de investigação que me acolheu, e à coordenação do Programa de Doutoramento de Estudos Literários Culturais e Interartísticos e seu corpo docente, dirigindo um particular agradecimento ao Professor Doutor Rui Carvalho Homem e à Professora Doutora Maria Luísa Malato.

Expresso a minha gratidão à Susana Januário, pela amizade, pelas longas conversas que transportaram para o meu caderno de apontamentos novos conceitos e ideias que passaram a merecer reflexão, e por me apresentar o Espaço em Branco e as fantásticas pessoas que o habitaram. Foi local de trabalho, de companheirismo e amizade.

Agradeço à minha família por me terem proporcionado as oportunidades de estudar que não lhes foram facultadas. Neste domínio, também um particular

reconhecimento aos meus sobrinhos, a quem dedico a tese, por serem sempre um impulso à alegria e porto de abrigo das intempéries dos últimos anos. Um agradecimento também à família alargada, às amigas Helena Teixeira e à Vanessa Gaspar, pela cumplicidade e amizade de todas as horas e pela constante presença (física ou virtual), nos momentos mais desafiantes e nos de maior alegria.

Resumo

Esta investigação, desenvolvida num âmbito multidisciplinar, dentro dos campos teóricos dos estudos artísticos, dos estudos culturais e da sociologia da cultura e da arte, visa compreender e explicar a programação artística contemporânea portuguesa em espaços de apresentação artística de teatro e de música (como teatros, cineteatros e centros culturais), enquanto catalisadores de um subcampo artístico emergente. O seu maior argumento recai na abordagem da programação artística enquanto exercício de intermediação que prefigura uma nova arte. O questionamento da legitimação da programação como arte ganha particular preponderância num contexto de mudanças nos mundos da arte – potenciados por vetores como hibridismo, a transdisciplinaridade ou a condição pós-medial –, assim como de transformações sociais profundas, assentes nos paradigmas da fragmentação e da ambivalência, da globalização, da liquidez e da pós-modernidade. Partindo da análise da relevância do trabalho do programador – o seu lugar na esfera artístico-social – enquanto agente discursivo e construtor do campo da arte, promotor de conceitos e visões do mundo e potenciador de mediações, aproximações e encontros entre públicos e obras de arte –, sob o prisma relacional, pretendemos quebrar a “quarta parede” entre equipamentos e públicos. Propomo-nos igualmente abordar o programa enquanto obra do programador, explorando, assim, as suas intencionalidades e o espectro de possibilidades de ação por ele suscitadas, que podem fazer da programação um ato social e político e do programador simultaneamente um cocriador da obra artística e agente responsável pela criação de novos mundos e paradigmas artísticos. Recorreremos, para tal, a uma metodologia de estudos de caso alargada a todo o território nacional, assente na triangulação intermétodos tais como a realização das entrevistas, a análise do discurso mediático e a análise dos programas, incidente nos processos, práticas, vivências, perceções e representações, contextos, eventos, narrativas e obras.

Palavras-chave: programação artística; intermediação cultural; profissões artísticas; campos artísticos; mundos da arte.

Abstract

This research, developed within a multidisciplinary framework in the theoretical fields of artistic and cultural studies, as well as the sociology of art and culture, aims to comprehend and elucidate contemporary Portuguese artistic programming in venues focused on the presentation of performing arts (such as theaters, cine-theaters, and cultural centers), serving as catalysts venues for an emerging artistic subfield. Its primary argument revolves around approaching artistic programming as an intermediation exercise that anticipates a new form of art. The questioning of the legitimization of programming as art gains particular prominence in a context of changes in the art world - propelled by factors such as hybridity, transdisciplinarity, or the post-medial condition -, as well as profound societal transformations based on paradigms of fragmentation and ambivalence, globalization, liquidity, and post-modernity. Stemming from the analysis of the relevance of the programmer's work - their place within the artistic-social sphere - as a discursive agent and shaper of the art field, promoter of concepts and worldviews, and facilitator of mediations, approaches, and encounters between audiences and artworks - from a relational perspective -, we aim to break the "fourth wall" between artistic venues and audiences. We also propose to understand the program as the programmer's work, thus exploring their intentions and the spectrum of action possibilities they evoke, which can turn programming into a social and political act, with the programmer simultaneously becoming a co-creator of the artistic work and an agent responsible for the creation of new artistic worlds and paradigms. To achieve this, we will employ a case study methodology extended to the entire national territory, based on intermethod triangulation such as interviews, media discourse and programs analysis, focusing on processes, practices, experiences, perceptions, and representations, contexts, events, narratives, and artworks.

Key-words: artistic programming; cultural intermediation; artistic professions; artistic fields; worlds of art.

Índice de Figuras

FIGURA 1 - MODELO ANALÍTICO DA INVESTIGAÇÃO	36
FIGURA 2 - PUBLICAÇÃO DO PROGRAMADOR RUI TORRINHA NO FACEBOOK	230
FIGURA 3 - EXCERTO DE EDITORIAL DE MARK DEPUTTER	279
FIGURA 4 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULA GARCIA	280
FIGURA 5 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PATRÍCIA PORTELA	282
FIGURA 6 - EDITORIAL DE RUI ARAÚJO	286
FIGURA 7 - EXCERTO DE EDITORIAL DE FERNANDO MATOS OLIVEIRA	287
FIGURA 8 - SINOPSE DO EVENTO AS TRÊS ECOLOGIAS	287
FIGURA 9 - SINOPSE DO EVENTO POTENCIAR SENTIDOS	287
FIGURA 10 - SINOPSE DO EVENTO FLUXODRAMA	288
FIGURA 11 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PATRÍCIA PORTELA.....	289
FIGURA 12 - EXCERTO DE EDITORIAL DE LUÍS FERREIRA	297
FIGURA 13 - EXCERTO DE PROGRAMA DO TEATRO VIRIATO.....	298
FIGURA 14 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULO RIBEIRO.....	300
FIGURA 15 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULO RIBEIRO.....	301
FIGURA 16 - EXCERTO DE EDITORIAL DE MIGUEL LOBO ANTUNES	301
FIGURA 17 - EXCERTO DE EDITORIAL DE MIGUEL LOBO ANTUNES	301
FIGURA 18 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULO RIBEIRO.....	302
FIGURA 19 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULA GARCIA	302
FIGURA 20 - EXCERTO DE EDITORIAL DE MIGUEL LOBO ANTUNES	303
FIGURA 21 - EXCERTO DE EDITORIAL DE TIAGO GUEDES	303
FIGURA 22 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULO RIBEIRO.....	304
FIGURA 23 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULO RIBEIRO	304
FIGURA 24 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PATRÍCIA PORTELA	304
FIGURA 25 - EXCERTO DE EDITORIAL DE JOÃO CUNHA.....	305
FIGURA 26 - EXCERTO DE EDITORIAL DE JOÃO CUNHA.....	305
FIGURA 27 - EXCERTO DE EDITORIAL DE TIAGO GUEDES	306
FIGURA 28 - EXCERTO DE EDITORIAL DE TIAGO GUEDES	306
FIGURA 29 - EXCERTO DE EDITORIAL DE CRISTINA PLANAS LEITÃO E DREW KLEIN	306
FIGURA 30 - SINOPSE DA CONFERÊNCIA PORTUGAL – PROPOSTAS PARA O FUTURO.....	307
FIGURA 31 - EXCERTO DE EDITORIAL DE JOÃO AIDOS	308

FIGURA 32 - EXCERTO DE EDITORIAL DE TIAGO GUEDES	309
FIGURA 33 - EXCERTO DE EDITORIAL DE LUÍS FERREIRA	309
FIGURA 34 - EXCERTO DE EDITORIAL DE TIAGO GUEDES	309
FIGURA 35 - EXCERTO DE EDITORIAL DE SANDRA NÓBREGA	310
FIGURA 36 - EXCERTO DE EDITORIAL DE LUÍS FERREIRA	310
FIGURA 37 - EXCERTO DE EDITORIAL DO PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL, MIGUEL S. G.....	312
FIGURA 38 - EXCERTO DE EDITORIAL DO PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL, PEDRO C.	312
FIGURA 39 - EXCERTO DE EDITORIAL DO PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL, VITOR A.....	312
FIGURA 40 - EXCERTO DE EDITORIAL DO PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL, PAULO C.	313
FIGURA 41 - EXCERTO DE EDITORIAL DO PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL, CARLOS M.	313
FIGURA 42 - EXCERTO DE EDITORIAL DE LUÍS FERREIRA	314
FIGURA 43 - SINOPSE DO CICLO UTOPIAS	315
FIGURA 44 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULA GARCIA	316
FIGURA 45 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULA GARCIA	316
FIGURA 46 - SINOPSE DO EVENTO ARTE PARTICIPATIVA COMO LUGAR DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	316
FIGURA 47 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULA GARCIA	317
FIGURA 48 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PAULA GARCIA	317
FIGURA 49 - EXCERTO DE EDITORIAL DE DÁLIA PAULO E PAULO SILVA	317
FIGURA 50 - EXCERTO DE EDITORIAL DO PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL, MIGUEL G.	318
FIGURA 51 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PATRÍCIA PORTELA	318
FIGURA 52 - EXCERTO DE EDITORIAL DE PATRÍCIA PORTELA	318
FIGURA 53 - CARTÃO ENVIADO PELO TEATRO VIRIATO	319
FIGURA 54 - EXCERTO DE EDITORIAL DE FILIPE BRANCO	320
FIGURA 55 - DIVULGAÇÃO DO EVENTO UM TERRITÓRIO COLETIVO DE EXPERIMENTAÇÃO E RISCO	320
FIGURA 56 - SINOPSE DO EVENTO OUTROS MODOS DE VER	325
FIGURA 57 - SINOPSE DA ATIVIDADE OFICINA DO ESPECTADOR	325
FIGURA 58 - EXCERTO DE NEWSLETTER DO PROJETO CULTURAL 23 MILHAS	325
FIGURA 59 - SINOPSE DO PROJETO BATALHAWOOD.....	327
FIGURA 60 - SINOPSE DO PROJETO OS DIAS DO PÚBLICO	328
FIGURA 61 - SINOPSE DO PROJETO PRAÇA....	328
FIGURA 62 - EXCERTO DE EDITORIAL DE FERNANDO MATOS OLIVEIRA	338
FIGURA 63 - FRENTE DE CARTA REMETIDA PELO TEATRO VIRIATO AOS ESPECTADORES	484
FIGURA 64 - VERSO DE CARTA REMETIDA PELO TEATRO VIRIATO AOS ESPECTADORES	485

Índice de Tabelas

TABELA 1 – DADOS NACIONAIS APURADOS TENDO EM VISTA A DEFINIÇÃO DA AMOSTRA DOS PARES

EQUIPAMENTO-PROGRAMADOR EM ESTUDO 157

Índice de Quadros

QUADRO 1 – LISTA DE EQUIPAMENTOS DE ARTES PERFORMATIVAS INAUGURADOS OU REINAUGURADOS NA DÉCADA DE 2000 EM PORTUGAL.....	103
QUADRO 2 – LISTA DE EQUIPAMENTOS DE ARTES PERFORMATIVAS INAUGURADOS OU REINAUGURADOS NA DÉCADA DE 2010 EM PORTUGAL.....	118
QUADRO 3 – LISTA DE EQUIPAMENTOS DE ARTES PERFORMATIVAS INAUGURADOS OU REINAUGURADOS NA DÉCADA DE 2020 EM PORTUGAL E EQUIPAMENTOS COM OBRAS EM CURSO.....	147
QUADRO 4 – LISTA DE CASOS EM ESTUDO E DOS AGENTES PRIVILEGIADOS (NESTE CASO, OS PROGRAMADORES ARTÍSTICOS) ENTREVISTADOS	165

Lista de abreviaturas e siglas

AML	ÁREA METROPOLITANA DO PORTO
AML	ÁREA METROPOLITANA DE LISBOA
CCB	CENTRO CULTURAL DE BELÉM
CEC	CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA
CEE	COMUNIDADE ECONÓMICA EUROPEIA
DG ARTES	DIREÇÃO-GERAL DAS ARTES
DIY	DO-IT-YOURSELF
EGEAC	EMPRESA DE GESTÃO DE EQUIPAMENTOS E ANIMAÇÃO CULTURAL
GEPAC	GABINETE DE ESTRATÉGIA, PLANEAMENTO E AVALIAÇÃO CULTURAIS
IGAC	INSPEÇÃO GERAL DAS ATIVIDADES CULTURAIS
INE	GABINETE DE ESTRATÉGIA, PLANEAMENTO E AVALIAÇÃO CULTURAIS
NUT I	NOMENCLATURA DE UNIDADES TERRITORIAIS PARA FINS ESTATÍSTICOS DE NÍVEL I. EXISTEM TRÊS UNIDADES DESTE NÍVEL: PORTUGAL CONTINENTAL, REGIÃO AUTÓNOMA DOS AÇORES E REGIÃO AUTÓNOMA DA MADEIRA.
NUT II	NOMENCLATURA DE UNIDADES TERRITORIAIS PARA FINS ESTATÍSTICOS DE NÍVEL II. EXISTEM SETE UNIDADES DESTE NÍVEL EM PORTUGAL: NORTE, CENTRO, ÁREA METROPOLITANA DE LISBOA, ALENTEJO, ALGARVE, REGIÃO AUTÓNOMA DOS AÇORES E REGIÃO AUTÓNOMA DA MADEIRA.
NUT III	NOMENCLATURA DE UNIDADES TERRITORIAIS PARA FINS ESTATÍSTICOS DE NÍVEL III. O NÚMERO TOTAL DAS UNIDADES DE NÍVEL III EM PORTUGAL É DE VINTE E CINCO: A REGIÃO NORTE É CONSTITUÍDA POR OITO (ALTO MINHO, CÁVADO, AVE, ÁREA METROPOLITANA DO PORTO, ALTO TÂMEGA, TÂMEGA E SOUSA, DOURO, TERRAS DE TRÁS-OS-MONTES), A REGIÃO CENTRO TAMBÉM É CONSTITUÍDA POR OITO (OESTE, REGIÃO DE AVEIRO, REGIÃO DE COIMBRA, REGIÃO DE LEIRIA, VISEU DÃO LAFÕES, BEIRA BAIXA, MÉDIO TEJO, BEIRAS E SERRA DA ESTRELA), A ÁREA METROPOLITANA DE LISBOA, A REGIÃO DO ALENTEJO É CONSTITUÍDA POR CINCO (ALENTEJO LITORAL, BAIXO ALENTEJO, LEZÍRIA DO TEJO, ALTO ALENTEJO, ALENTEJO CENTRAL), ALGARVE, REGIÃO AUTÓNOMA DOS AÇORES E REGIÃO AUTÓNOMA DA MADEIRA.
OAC	OBSERVATÓRIO DAS ATIVIDADES CULTURAIS
SCC	SETOR CULTURAL E CRIATIVO

Introdução

Este trabalho de investigação parte de uma premissa de análise e de compreensão do panorama cultural nacional na última década, tendo como objeto de estudo a programação cultural e artística, intimamente ligada ao caso dos teatros e cineteatros. Assim, com o desenvolvimento deste trabalho de investigação, ambicionámos compreender os teatros como espaços catalisadores do paradigma da programação artística como uma nova forma e tipo de arte em consolidação em Portugal. Portanto, partindo de uma extensa abordagem compreensiva, diacrónica e sincrónica, procurámos contribuir para a consolidação do argumento de que a programação artística, enquanto exercício de intermediação, prefigura uma arte.

O presente trabalho está estruturado em seis capítulos que contribuem para uma compreensão e explicação da programação artística em Portugal e para a aproximação à hipótese de esta poder ser encarada como um novo subcampo / mundo da arte. Considerámos ser importante apresentarmos, ainda que brevemente, cada um dos capítulos que compõe este trabalho de investigação, identificando e realçando algumas das principais orientações teóricas, mas também alguns dos conceitos que foram por nós explorados e explanados.

Começando a nossa abordagem introdutória, podemos enunciar que o primeiro capítulo, intitulado “A programação artística na encruzilhada dos campos e mundos das artes”, encerra uma apresentação, discussão e articulação dos nós teóricos fundamentais que atravessam as principais linhas de reflexão e conceitos que nos permitem desenvolver uma problematização e exploração do objeto em estudo, procurando colocar em perspetiva a programação artística desenvolvida nos teatros, em Portugal. Este capítulo foi (e é) fundamental para a consolidação dos capítulos seguintes, mas sobretudo serviu de apoio aos capítulos referentes às análises de conteúdos das entrevistas e outros materiais empíricos por nós recolhidos. A partir desta exploração temática e do estado da arte, apresentamos as questões e os objetivos de investigação que norteiam o presente trabalho, bem como o modelo analítico da investigação, incidente no tríptico Programador – Programa – Programação, enquadrado e aprofundado nos capítulos 4, 5 e 6, respetivamente, que se caracterizarão entre uma

profunda simbiose entre teoria e empiria. A par destas linhas condutoras, abordaremos, ainda, no primeiro capítulo, as principais circunstâncias que tecem o contexto cultural e social português e que contribuem para a relevância da abordagem do nosso tópico nos dias de hoje - falamos, por exemplo, da criação da Rede de Teatros e Cineteatros e da linha de financiamento à programação dos equipamentos -, ou de outros fatores que têm interferência direta na historiografia do objeto em estudo e nas dinâmicas culturais e artísticas – tais como a crise financeira da dívida soberana que assolou o país na primeira metade da década 2010-2020 ou a pandemia por COVID-19.

No segundo capítulo, “Da programação e dos teatros em Portugal. Uma diacronia”, desenvolvemos uma abordagem diacrónica dos principais marcos sociais, históricos, culturais e artístico transversais às esferas da criação, da produção, da programação, da apresentação e da circulação de projetos de artes performativas, que tecem a historiografia da cultura contemporânea em Portugal ao longo das últimas cinco décadas, e que nos ajudaram a explicar a emergência, implementação e afirmação/consolidação da programação artística em Portugal. Esta cadência processual é ilustrada - em parte - a partir da exploração da cronologia do surgimento dos equipamentos culturais em Portugal e da abordagem de grandes acontecimentos de matriz cultural e artística que aconteceram em Portugal desde os anos de 1970. Foi também realizada uma interseção destes acontecimentos, programas, narrativas com alguns conceitos centrais na compreensão dos principais nós teóricos da programação, tais como os de globalização cultural, de cosmopolitismo estético, massificação e reprodução/raridade e de democratização cultural. Neste sentido, assumem preponderância os contributos, entre outros, de Claudino Ferreira (2002, 2004), Carlos Vargas (2011), Fernando Pernes (2002), Alexandre Melo (2002), Cláudia Madeira (2002), Paula Guerra (2010, 2016a, 2016b, 2019), Néstor Garcia Canclini (1998), Mike Featherstone (1990, 1997a, 1997b), Anthony Giddens (1991, 2002), Jean-François Lyotard, (2009) Motti Regev (2013), Theodor W. Adorno (2003), Walter Benjamin (2018), Maria de Lourdes Lima dos Santos (2012), Augusto Santos Silva (1997), Nathalie Heinich (2012) e de Richard Florida (2002).

O terceiro capítulo é dedicado ao aprofundamento da estratégia metodológica. Assim, nesse capítulo, focamo-nos na exploração dos passos metodológicos da investigação, com referência às tarefas, metodologias, fontes e técnicas de recolha e tratamento dos dados que nos permitem traçar um retrato da programação artística nos teatros ao longo dos últimos dez anos em Portugal, mas também colocar no centro da discussão a problematização da hipótese de encarmos a programação artística como arte, do programador como artista e do programa como obra artística. Estamos a considerar uma investigação dinâmica assente na *mixed methods research* (Bryman, 2012) - motivando uma triangulação de técnicas e procedimentos de recolha de dados -, apesar de, no seu âmago, incidir num estudo de casos múltiplos (Yin, 2018), inspirado pelo método de casos alargado (Burawoy, 2000; 2009). Procedemos, assim, à identificação dos casos em estudo, à enumeração dos critérios estabelecidos para a definição da amostra e dos atores entrevistados no contexto de cada um dos casos em estudo (programadores dos equipamentos e agentes correlacionados, tais que vereadores da cultura, superiores hierárquicos, colegas de equipa de trabalho e agentes culturais locais). Assumiremos o discurso deste corpo heterogéneo de profissionais, a par de dispositivos mediáticos (imprensa escrita e digital), documentos institucionais, dados estatísticos, bem como os programas dos teatros/programadores, como unidades de análise. No que concerne aos agentes, estamos a considerar os seus discursos como sistema representacional (Hall, 1997), forma de construção de conhecimento sobre um domínio ou atividade social, nas quais os sujeitos incorporam as suas características. Uma vez identificados os teatros e os programadores em estudo, faremos uma breve problematização dos papeis das instituições culturais (nomeadamente dos teatros) no quadro das políticas e das dinâmicas culturais. Olharemos para aquelas que podem ser as suas missões e visões, mas também os seus posicionamentos no campo da produção cultural, as relações que fomentam com as comunidades e os territórios, bem como as dimensões da sociabilidade e de debate público mormente associadas às práticas artísticas. Paralelamente, encaramos os teatros como instâncias de consagração simbólica por excelência e assumiremos também que a institucionalização de manifestações, artistas, públicos, e os financiamentos públicos que auferem lhes

configura uma posição central nas dinâmicas culturais e na legitimação da programação artística. Alguns dos mais significativos contributos teóricos provêm, no prisma da metodologia do trabalho, de Isabel Guerra (2006), de Robert Yin (2005, 2018), Xavier Roegiers e Jean-Marie De Ketele (1993) de Luc Albarello *et al.* (1997). Já nas matérias incidentes nos processos de territorialização da cultura, da conceptualização do espaço público, do estudo do espectro de ação dos equipamentos, reconhecemos a relevância dos contributos de Jürgen Habermas (1996), de Augusto Santos Silva, Elisa Babo e Paula Guerra (2013, 2015), de Eliana Lopes (2010), de Cláudia Madeira (2002), de Maria João Centeno (2010), de Ana Bastos (2013) e de Vera Borges (2017, 2021).

O quarto capítulo – “Eu faço poesia, a maioria faz versos. O programador em destaque” – é, se assim o quisermos encarar, um elemento estruturante deste trabalho de investigação, incidente no primeiro pilar do nosso modelo de análise: o programador. Neste capítulo são discutidas as teorias de base da intermediação e da programação artística, os processos de distinção, consagração e hierarquização dos programadores no campo da produção artística, bem como os espectros de atuação destes profissionais. Este é o primeiro capítulo que coloca em relação teoria e empiria, porquanto daremos grande destaque ao discurso dos entrevistados, nomeadamente no respeitante aos trajetos profissionais, às vivências, aos protagonistas, às narrativas e representações mais predominantes nos seus discursos. Exploramos também as perceções relativamente ao exercício de programar e à relação existente entre o ato de programar e o ato de co-criar arte. Nesta senda, é de absoluta centralidade abordarmos as matérias ligadas ao discurso, aos regimes de produção de verdade das institucionais e ao cunho autoral e/ou artístico e às visões do mundo que o programador incorpora na produção do seu próprio discurso e nas modalidades relacionais que constrói com os públicos através do programa que cria. Esboçamos também neste capítulo uma tipologia de categorização de programadores a partir do seu *modus operandi*, dos seus posicionamentos no campo cultural, das narrativas/linhas concetuais que orientam o seu exercício programático, dos níveis de consagração e institucionalização, inovação, presença mediática, entre outras variáveis. Alguns dos mais relevantes contributos nestes domínios são de Becker (2010), Bourdieu (1989, 1993, 1996, 2006a, 2006b,

2007), Heinich (1998), Hennion, (1983, 1993), Laura Bovone (1997), Roberta Shapiro (2007), Diana Crane (1992), Susanne Janssen e Marc Verboord (2015), Paul Geary, (2020), Cláudia Madeira (2002), Paulo Pires (2020a, 2020b, 2017), Manuel Portela (2009), António Pinto Ribeiro (2011), Michel Foucault (1992, 1999), Roland Barthes (1988), Michele Rolim (2017), Alexandre Melo (2016) e Catherine Dutheil-Pessin e François Ribac (2017).

No quinto capítulo, designado “O programa: obra e regime das possibilidades infinitas”, procuramos explorar o programa como principal dispositivo de comunicação/relação entre programador e os públicos, nomeadamente no que concerne à interpelação à participação nas atividades promovidas pela instituição. Nesta dimensão, o programa incorpora o discurso/poética do programador referente às suas visões do mundo, de enquadramento das obras selecionadas para serem apresentadas ao público e é reveladora das linhas de programação, das tendências e inovações de criação e programação e convenções e linguagens adotadas e reproduzidas.

Atentamos também o programa na sua heterogeneidade, como obra dotada de diferentes configurações (altamente variáveis de teatro para teatro), quer seja no tocante às suas formas, aspetos, organizações, linhas editoriais, quer seja no que diz respeito aos conteúdos e rubricas integrados, bem como de textos / signos / mensagens. Podemos olhar para o programa como, mais do que a soma dos espetáculos, uma obra dotada de uma objetividade e intencionalidade própria que o programador lhe atribui e que poderá ser ponderada num âmbito mais alargado e integrado de uma matriz relacional e afetiva, de uma interpelação à ação, à imaginação, à experimentação e à construção de novos futuros coletivos. Estas ideias serão também analisadas à luz do estudo dos programas dos equipamentos respeitantes ao intervalo temporal 2014-2023. Para a sua problematização, socorremo-nos das linhas teóricas de John Berger (2002), Umberto Eco (1991), Eliana Lopes (2010), Heike Klippel (2008), António Pinto Ribeiro (2011), Vilém Flusser (1998), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1976), Claire Bishop (2012), Ana Pais (2014), Hugo Cruz e outros (2020, 2021), Jacques Rancière (2009) e Nicolas Bourriaud (2009).

No sexto e último capítulo, sob a égide do mote “Uma arte do/no abismo”, fazemos desaguar não apenas a problematização do paradigma da “quebra da quarta parede” que dá nome ao nosso projeto e que encontra fundamentação no aprofundamento das ideias que começam a ser abordadas no capítulo quinto e que se focam maioritariamente na exploração do conceito de estética relacional. É também neste capítulo que lançamos foco sobre a validade da nossa hipótese, a de considerarmos a programação artística como um espaço social relacional, relativamente autónomo, detentor de práticas sociais distintivas, e dinâmico, na medida em que compósito de interações entre agentes e de movimentações que determinam a plasticidade da morfologia e a sua historiografia (Wacquant, 2005) e que suscitam o surgimento e consolidação de novas convenções, inovações e práticas cooperativas (Becker, 2010). Estas são algumas das variáveis que nos permitem caracterizar os universos artísticos enquanto espaços sociais. Numa primeira fase, analisaremos os posicionamentos dos programadores e agentes correlacionados relativamente a esta hipótese, conduzindo-nos esta análise à abordagem de conceitos de pós-medialidade (Broeckmann, 2014), hibridismo (Madeira, 2010), transdisciplinaridade (Nicolescu, 1999) e campo expandido (Krauss, 1979). O caminho que percorreremos, numa segunda fase, é a de olhar esta hipótese à luz das teorias de base desta investigação, nomeadamente da teoria dos campos de Bourdieu (Bourdieu, 1985, 1993, 1996, 2001; Guerra, 2016a) e dos mundos da arte de Becker (Becker, 2010; Guerra & Costa, 2016).

Seguimos de perto a síntese feita por Paula Guerra (2010, 2016a) acerca das dinâmicas de emergência e consolidação dos campos artísticos em Portugal. Assim, e encarando a legitimação e autonomização como processos eminentemente de matriz social (porquanto os paradigmas da fragmentação e da ambivalência, da globalização cultural e do pós-modernismo são necessariamente de considerar), iremos apurar quais as principais crenças, acontecimentos, instâncias circunstâncias, consensos e dissensos, entre outros eventuais indicadores, que nos poderão levar (ou não) a considerar que a programação artística se vem constituindo um novo campo ou mundo da arte em Portugal. Neste ímpeto, socorrer-nos-emos dos contributos de Laura Bovone (1997), Melo (2002, 2012), Jean-François Lyotard (2009), Michael Bhaskar, (2019), Jacques

Rancère (2017), Larissa Buchholz (2016), Gisèle Sapiro (2004, 2019), Kadma Marques (2018), Helena Santos (2010), Shyon Baumann (2001, 2006), Ricardo Fabbrini (2010), entre outros. Por fim, temos ainda um capítulo dedicado ao estabelecimento de algumas considerações ou de pistas reflexivas. Neste capítulo, procurámos sistematizar os principais argumentos defendidos ao longo do trabalho de investigação, ao passo que também estabelecemos algumas considerações acerca de temas futuros ou linhas de abordagem a explorar posteriormente.

Capítulo 1. A programação artística na encruzilhada dos campos e dos mundos das artes

1.1 Recorte, questões e objetivos

Os ideais de democratização cultural e desenvolvimento de públicos (Heinich, 2012), a diversificação das fontes de financiamento à criação e apresentação artísticas (Vitorino *et al.*, 2014), a reestruturação da rede de teatros e cineteatros (Vargas, 2011) – que conduziu à complexificação dos circuitos de apresentação artística –, entre outros, determinaram o crescente protagonismo do programador artístico na cena cultural nacional ao longo das últimas décadas (Madeira, 2002).

Também a realização de grandes eventos de escala internacional em Portugal (tais como Lisboa - CEC 1994, Expo'98, Porto - CEC 2001, mas também a Europalia'91 decorrida na Bélgica e na Holanda¹, tendo Portugal como país convidado) (Rodrigues, 2020), o desenvolvimento de outros projetos culturais de diversas escalas (como o Festival PoNTI, o Festival Mergulho no Futuro, o Festival dos 100 dias, Citemor, FITEI, Festival de Almada) ou os Encontros ACARTE - este último, mais institucionalizado - (Madeira, 2002, Lopes, 2010), e a consolidação de reputados equipamentos culturais nacionais tais como o CCB (Centro Cultural de Belém), a Culturgest ou a Fundação de Serralves (Ferreira, 2002), determinaram a evolução da atividade do *metier* da programação artística (Lopes, 2010).

Apesar da existência de diversas lacunas de regulamentação da profissão e limitações no respeitante à autonomia no desempenho do seu trabalho (Pires, 2020a), dos diversos constrangimentos (nomeadamente financeiros, no contexto do subfinanciamento do setor das artes) (Garcia, 2014; Quelhas, 2019), a relevância e o posicionamento destes intelectuais assume-se cada vez mais em diferentes áreas (Ferreira, 2002) enquanto conectores e construtores de sentido (Jansen & Verbood, 2015) nos espaços de cruzamento de diversos domínios do saber. O seu campo de

¹ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/europalia-91-expo-98-parte-ii/>

atuação alarga-se não apenas no contexto da arte e da cultura, mas também noutras esferas de ação, tais como a da regeneração urbana e marketing territorial, a ecologia, educação, inclusão social, alavancagem económica (Adorno, 2003; Ferreira, 2002; Guerra, 2010; Guerra & Costa, 2016; Melo, 2012; Nixon & DuGay, 2002; Quintela & Ferreira, 2018). Eles são também os detentores dos recursos financeiros, comunicacionais, técnicos, entre outros, que permitem “dar palco” e visibilidade a quem quer construir uma carreira artística (Lopes, 2010; Madeira 2002).

A promoção dos valores de qualidade e da diversidade artísticas (Pires, 2020a), a noção de um serviço público cultural (Pires, 2022; Pires, 2020b; Deputter, 2009) e do enfoque na formação e educação dos públicos (Xavier, 2016) tendem a orientar a sua ação para a esfera da receção (os públicos), enquanto beneficiários das ações culturais desenvolvidas. Neste contexto, parece também impor-se uma nova lógica de trabalho dos públicos incidente nos princípios de democracia cultural conducente a processos de criação e programação de projetos comunitários e participativos, nas quais os artistas assumem um papel-chave (Evrard, 1997; Brighenti, 2021; Cruz *et al.*, 2017; Matarasso, 2019). Também no referente à construção das carreiras dos artistas e da capacitação dos agentes e amplificação do ecossistema artístico (Garcia, 2020), a intervenção dos programadores é preponderante. Em determinadas circunstâncias, no entanto, o foco dos programadores nos criadores, em detrimento dos públicos, parece estar mais pronunciado (Bourdieu, 1996), representando esta aproximação ao campo da criação um intuito de auto-consagração (Madeira, 2002), muito por via do poder simbólico de que dispões (Bourdieu, 1989) e que replica, mormente alicerçado na dimensão institucional (Bourdieu, 2006b).

A sua área de atuação deambula, assim, entre o artístico e o económico, enquanto avaliadores da qualidade artística e valor económico das criações (Chaney, 1994). Ao definirem o que pode ser programado, definem tendências no mapa da criação e distribuição de bens artísticos, reestruturam o mercado das artes performativas, operando como “porteiros” do setor artístico (Madeira, 2002; Crane *et al.*, 2002; Heinich, 2009). Esta ação não se resume apenas a artistas emergentes, mas também a outros programadores e intermediários (Bourdieu, 1996).

Estes agentes distinguem-se (Bourdieu, 2006a) e consagraram-se no setor artístico por via das reputações que constroem junto de públicos, pares, artistas, políticos e outros atores do campo artístico, em diversas escalas de atuação, do local ao internacional (Wenceslas *et al.*, 2014). A aplicação dos conceitos de Criatividade e inovação (Bonet & Gonzalez-Piñero, 2021), intuição (Ribeiro, 2011), risco (Madeira, 2002), rasgo e utopia (Pires, 2022) são cada vez mais denominadores comuns nas linhas definidoras das programações, que podem assentar na defesa das lógicas de singularidade e raridade (Moulin, 1978; Santos, 2012) dos projetos programados e dos programas resultantes desse processo curatorial.

Numa sociedade contemporânea fragmentada e globalizada, os programadores artísticos organizam o olhar dos públicos e determinam agendas públicas (Madeira, 2002). Ao antecipar os temas que se vão constituir centrais na discussão pública (Duarte, 2022) e na construção e emancipação societal, almejam interpretar e codificar a realidade (Hennion, 1983; Ferreira, 2002; Heinich, 2012; Hesmondhalgh & Baker, 2011), imputando ao programa uma matriz transformadora das arenas social, cultural, política, ambiental - entre outras -, para a qual mobiliza os públicos (Bourriaud, 2009; Bonet & Négrier, 2018a).

Assim, tanto a dimensão conceptual das suas programações, como as encomendas, coproduções que demandam aos/com os artistas, bem como a inserção em redes de programação nacionais e internacionais (CES, 2015; Silva, 2004), posicionam estes profissionais como autores (Ribeiro, 2011). Esta caracterização reforça a auto-perceção destes profissionais enquanto “novos intelectuais” (Bovone, 1997: 112), incidindo sobre estes os holofotes mediáticos (Madeira, 2002; Lopes, 2010), não apenas no que diz respeito à apresentação das temporadas programáticas no espaço público (Fortuna, 2003) mas também à teorização em torno da cena artística nacional, da programação, das políticas culturais que contextualizam as suas ações, da receção artística e das grandes questões das sociedades contemporâneas (Pires, 2020a, 2020b, 2022, 2023a; Deputter, 2009; Dias, 2020; Guedes, 2020; Miguel, 2020).

A nosso ver, a visão artística e o cunho autoral do programador (Ribeiro, 2011), os conceitos e as linhas discursivas (Foucault, 1992; 1999), dos programadores em torno

da definição do programa como algo novo [“novos mundos” (Hennion, 1983: 460)], bem como o facto de, em torno da programação, emergir um grupo social portador de “práticas e novas conceções da arte e da cultura” (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 19), são alguns dos indícios que nos permitem perspetivar a programação como um novo domínio artístico.

No aprofundamento desta hipótese, apoiamo-nos também no estudo das dinâmicas poliédricas de funcionamento da cena artística nacional e global, sujeitas a lógicas híbridas que potenciam o esbatimento das fronteiras entre criação e programação (Canclini, 1998, 2001; Madeira, 2007). Centrar-nos-emos também nos conceitos de transdisciplinaridade (Ranciere, 2009; Nicolescu, 1999), condição pós-medial (Broeckmann, 2014) e campo expandido (Krauss, 1979), de absoluta centralidade na compreensão do objeto em estudo.

Por outro lado, na perspetiva de organismos públicos reguladores e de estudo e planeamento das artes, bem como de outros atores no panorama artístico, coexiste a perceção de um profissional hiper-especializado, cujo campo de atuação se centra na mediação entre públicos e artistas (IQF, 2006; Gomes & Martinho, 2009), encarando o ofício da programação eminentemente de cariz mediador e não artístico. A maioria da reduzida documentação institucional de enquadramento das profissões parece corroborar esta interpretação.

O tema é dado a grandes questionamentos, encruzilhadas e dicotomias. Talvez o primeiro deles se relacione com o estudo do lugar da programação na historiografia das artes e a da formação de cânones (Reinaldim, 2021) deste *metier* - e da sua obra (o programa) -, numa escala nacional e internacional. Em 2010, Eliana Lopes apontava o trabalho da programação como ainda estando em maturação em Portugal. Como poderemos, no entanto, olhar para a programação na contemporaneidade? Certo é que ao longo das últimas décadas, (tendo como referência os dados disponíveis para consulta no portal PORDATA²), Portugal assistiu a um crescimento do número dos

² Estes dados podem ser consultados e recolhidos através do website da plataforma, alojada no sítio <https://www.pordata.pt/Portugal/Recintos+culturais+numero+e+lotacao-185>

espaços de apresentação, o que teve um efeito multiplicador nos programas desenvolvidos e no número de profissionais da programação artística.

Da urgência da compreensão da implicação destas novas realidades culturais territoriais no objeto do nosso estudo, surge o primeiro objetivo desta investigação, a de uma aproximação à cartografia dos circuitos de apresentação artística em Portugal. Assumimos como primordial o esforço de mapeamento, análise e tipificação do atual panorama artístico português e a sua evolução ao longo da última década. Interessamo-nos, particularmente, desenvolver uma abordagem diacrónica e sincrónica no estudo dos teatros e cineteatros que programam as disciplinas artísticas de teatro e música, diversos nas suas missões e tipologias de gestão. No capítulo metodológico - capítulo 3 - será feita uma abordagem mais exaustiva dos critérios que determinaram a definição da nossa amostra que é representativa do panorama artístico nacional plural.

À luz do estudo desta pluralidade e diversidade de dinâmicas culturais locais, torna-se essencial perscrutar e analisar os contextos e processos artísticos locais, tendo como objetivo a demarcação das formas de criação, mediação e apresentação artísticas. Almejamos a obtenção de um conhecimento aprofundado das lógicas de emergência, manutenção e consolidação das manifestações artísticas em torno dos teatros e cineteatros em estudo. Esta análise é o ponto de partida para a execução do segundo objetivo deste estudo, o de explicar e compreender, de um ponto de vista evolutivo, de que forma a *persona* do programador capta e amplifica (através da programação) a identidade do equipamento (ou vice-versa), bem como de que forma este profissional cria centralidades e manifestações artísticas, com alcance local, mas também, e não raras vezes, com um alcance regional, nacional e internacional.

Tendo em conta o argumento de que o programador é um autor (Ribeiro, 2011), com um registo singular e distintivo (Bourdieu, 2006a; Pires, 2022) de programar, uma das nossas intenções é a de colocar em relação o exercício da criação de um programa com um processo artístico. Consideramos que as questões de autoria são centrais. Se, por um lado, obra e autor se consagram mutuamente (Schollhammer, 2007), acresce a esta ideia o facto de o programa incidir ele mesmo também - diríamos nós em termos provocatórios - na obra de outros.

Nos casos de encomendas e coproduções, os questionamentos em torno do tópico da autoria e da co-criação pronunciam-se ainda mais, uma vez que o programador artístico está muitas vezes envolvido na concepção da premissa do espetáculo, bem como no resultado. Uma das questões de fundo desta investigação relaciona-se com a possibilidade de atribuímos ao programador o estatuto de criador e de artista, conduzindo-nos esta matéria a uma análise das atividades desenvolvidas pelos programadores demonstrativa do nível de especialização profissional e dos pontos de convergência com o espectro da criação afetas à sua atividade. Interessa-nos também apurar quais as instâncias de consagração e notabilização do programador enquanto criador e/ou artista. Apesar da existência de procedimentos inerentes à programação que são padronizadas (Klaic, 2012), olharemos com atenção aos modelos e processos de construção das suas reputações e quais os fatores que determinam os seus posicionamentos na(s) hierarquia(s) artísticas e culturais (Geary, 2020).

Os programadores artísticos notabilizam-se também junto dos públicos enquanto fontes de informação e dispositivo de confiança e julgamento atenuadores da incerteza sobre as qualidade e pertinência dos projetos artísticos (Karpik, 2007). Ao contextualizarem a obra, decodificando-a e relacionando-a com outros universos (Chaney, 1994; Ferreira, 2002; Heinich, 2012; Hesmondhalgh & Baker, 2011) assegurando a continuidade das trocas simbólicas e a percepção de qualidade, distinguindo-a de propostas concorrentes. O nível de confiança que os públicos depositam varia com o nível de crença na figura do programador e nas suas linhas e opções programáticas (Karpik, 2007) e capacidade de mobilização para a partilha do sensível (Rancière, 2009).

Muita da confiança que o programador veicula é, assim, assente nos exercícios de qualificação e sobrequalificação (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 158) das obras que programa, não só na medida em que dá o enquadramento contextual, mas também, e não raras vezes, faz uma avaliação excessiva/ampliada de uma obra em específico ou da relação entre as obras no contexto do programa, por forma a passar a ideia de harmonia, ritmo e coesão (Lopes, 2010) do programa. Em certa medida relacionamos este conceito de sobrequalificação com o de artifização, através do qual Roberta Shapiro (2007),

aborda processos sociais datados e situados através dos quais atores sociais desencadeiam lógicas de transfiguração da não-arte em arte, sendo estas lógicas “(...) ao mesmo tempo simbólico e prático, discursivo e concreto” (Shapiro, 2007: 137). Segundo esta matriz, não existe apenas a transfiguração do estatuto da obra, mas também do artista e do processo, “o produtor torna-se artista; a fabricação, criação” (Shapiro, 2007: 137), dando lugar a uma profunda alteração no contexto da legitimação e consagração artísticas, bem como à “construção de novos mundos sociais, povoados por entidades inéditas, cada vez mais numerosas” (Shapiro, 2007: 137).

Conscientes da complexidade dos mundos da arte (Becker, 2010), acreditamos que são diversos os atores/instituições que lhe pertencem e que poderão ser peças fundamentais para compreendermos estes processos de consagração. Destacamos, neste ponto, os pares de profissão, as equipas com as quais trabalham, os decisores políticos, os públicos, os artistas. Por este motivo, considerámos fundamental conhecer o seu discurso no âmbito desta dissertação. Parece-nos, neste aspeto, particularmente relevante pensar os processos de consagração dos programadores, tendo como pano de fundo o conhecimento que detemos acerca as lógicas do mundo da arte na consagração dos artistas. Serão os processos desenvolvidos pelas duas classes profissionais, tendo em vista a auto-consagração, muito distintos? E, tendo em conta que o programador - enquanto comentador e avaliador - assume absoluta preponderância na consagração do artista (Melo, 2001; Becker, 2010), será que o inverso também se sucede?

Os perfis e os interesses de públicos, o contexto político local que enquadra a dinâmica do equipamento, o posicionamento de teatros e cineteatros dirigidos por pares, a massa crítica e os artistas locais, entre outros atores e instituições (Bonet, 2011), são alguns dos fatores que o programador tem em linha de conta na criação da “obra programática” (Madeira, 2002: 176), buscando intermitentemente um equilíbrio entre várias dimensões (Pires, 2020b; Dutheil-Pessin & Ribac, 2017). Importa-nos realçar neste tópico, assim, a relação entre os recursos externos, a linha autoral do programador em relação com a missão/vocação do espaço. Estas duas dimensões

alimentam-se, influem-se e constroem-se mutuamente por via do esboço do programa e do seu alcance ao nível da receção.

É, assim, de absoluta centralidade encararmos o programa enquanto obra, identificando quais os signos linguísticos (Eco, 2017), textualidades e intertextualidades, formas e conteúdos, significados e significante, que o incorporam. Interessa-nos compreender, elencar e categorizar os manifestos, intencionalidades contidas nestas obras - reconhecendo também que lhe está intrínseco um certo grau de aleatoriedade (Ribeiro, 2011) -, mas também as visões do mundo e percepções e representações do real (Berger, 2002).

É de absoluta relevância atentarmos particularmente nos editoriais dos programas e nas diferentes matrizes - social, educativa, cultural e artística – em que se posiciona, mas também na visão conceptual e narrativa que está impressa, avaliando o programa enquanto obra individual - de assinatura (Ribeiro, 2011) – e/ou coletiva, participado e engajado com os atores artísticos locais (Pires, 2020b). É nestes textos que estão maioritariamente patentes as linhas de pensamento no que concerne ao exercício de deformação, triagem e reagrupamento das propostas, o que faz dele não “um funcionário passivo que aplica leis (...) mas um produtor de novos mundos” (Hennion, 1983: 460). Em suma, o programa, e mais especificamente os editoriais, representam os dispositivos mais visíveis (e mais facilmente acessíveis e replicados) de demonstração da sua “poética expositiva da arte” (Castillo, 2021: s/p).

É, em última instância, através da elaboração do programa (enquanto epicentro da sua ação), que o programador lança reptos, convoca à participação, criando um movimento coletivo de reflexão e ação, e, por conseguinte, novas centralidades de sociabilidade em torno da arte. Estas novas manifestações e centralidades são algo maior do que a conexão dos universos da criação e da receção uma vez que o programador não é apenas “o intermediário de dois mundos existentes, ele é o que constrói os mundos procurando pô-los em relação” (Madeira, 2002 :172).

Desta forma, para além da análise dos programas enquanto agenda (na qual estão elencadas as atividades calendarizadas no presente para apresentação no futuro,

sendo perceptível quais as disciplinas artísticas e quais os artistas mais representados, bem como os públicos-alvo mais considerados na elaboração dos programas), olharemos para o programa como obra aberta (Eco, 1991), em relação constante com o tempo e o espaço (Stiegler, 1996; Pires, 2020b), enquanto testemunho de memória coletiva (Pinto, 2021), de representação do presente ou de exercício de antecipação/futurização (Madeira, 2002) e transformação das construções sociais futuras (Pires, 2020c; Ferreira, 2021).

Nesta senda, o terceiro objetivo do nosso estudo, incide nesta problematização da programação artística enquanto elemento fulcral no tocante à relação com os públicos. O quadrante da receção artística assume absoluta relevância no quadro da nossa investigação, uma vez que se constitui como uma das instâncias indissociáveis dos processos de reconhecimento e legitimação artística (Zolberg, 2015; Januário, 2021). Num primeiro ponto, olharemos a programação como potenciadora da forma como os públicos se relacionam com o programa e os equipamentos culturais. Neste domínio, interessa-nos aprofundar o papel do programador enquanto reproduzidor e formador de gostos (Geary, 2020; DiMaggio, 1987), mas também entender quais as formas de interpelação dos públicos no que toca à participação nas suas atividades, potenciando o engajamento de um espectador ao equipamento e à sua linha de programação, até a fase de vinculação (Markusen & Brown, 2014), enquanto espectador especializado e cooperante com a instituição. Neste contexto, será relevante olharmos os princípios da receção artística como lugares, também eles, de criação. Para tal tomaremos como referências o conceito de espectadores emancipados (Rancière, 2017) ou do papel do espectador ativo (Barthes, 2004). Numa segunda instância, olharemos o público como mobilizadora de uma forma de canonização artística na figura do programador, avaliando de que forma o sucesso do programador na captação e vinculação dos públicos (em número e nos perfis de públicos) determina a valorização da sua reputação e até mesmo na sua consagração, bem como a da marca institucional do teatro (Wenceslas *et al.*, 2014).

Numa terceira leitura, olhamos os públicos como despoletadores de *brandings* de acréscimo de valor acrescentado económico, social e simbólico. Neste contexto

atentaremos nas práticas de programação participadas, nos projetos comunitários (Bishop, 2012; Johanson & Glow, 2018), na inscrição da programação na dinâmica territorial (Moraga, 2015; Bermudez, 2015), mas também na apropriação pela programação das metodologias do marketing (Mariñelarena, 2015) (nomeadamente no que toca à captação e fidelização de públicos) (Pinto, 2015), e na inscrição da ação cultural nas práticas de gestão estratégica e operacional (Kaiser & Egan, 2013), uma vez que muitas das vezes o sucesso da programação mede-se pelas taxas de lotação e pelo número de espectadores por temporada. Estes processos e indicadores colocam cada vez mais em relação programa e públicos e ditam a aproximação da programação a modelos de trabalho mais democráticos, cooperativos, holísticos e integrados. Neste sentido, os estudos de públicos mostram-se ferramentas importantes na orientação dos modos de programação, e nas tentativas de aproximação dos públicos aos equipamentos, tendo em vista o incremento da fidelização (Pinto, 2015). Assume também cada vez maior relevância o apuramento do impacto do valor social das práticas artísticas (Belfiore & Bennett, 2010).

O quarto objetivo é o de aprofundar e apresentar as perceções e representações sociais que os agentes do campo desenvolvem a respeito da programação artística nos teatros em Portugal, e de apontar de que forma poderão ser cruciais para um novo desenho e abordagem das políticas públicas para a cultura. Num contexto de globalização (Melo, 2012; Canclini, 2001), ambivalência e fragmentação (Bovone, 1997), são multidirecionais os níveis de influência entre o local e global – e os discursos e as práticas refletem-no (Melo, 2002), sendo relevante colocarmos em causa a assunção da existência de territórios centrais e periféricos ao nível da produção cultural (Lopes, 2010).

Numa escala local, o planeamento estratégico cultural (Marques, 2019) mostra-se decisivo na definição da missão dos equipamentos e nos planos de ação no território. O facto de, em muitos territórios, o teatro ser o único ou o mais relevante polo artístico contribui para a construção da imagem do programador como a figura mais visível do mundo artístico, herdando do teatro [instituições de consagração simbólica, por excelência (Guerra, 2010; Crane, 1992, Januário, 2021)] o estatuto de legitimador do

bom gosto (Geary, 2020) e figura máxima da hierarquia cultural (Melo, 2012; Madeira, 2002). Os teatros são também considerados por muitos programadores como o ativo político mais disputado e frequentado em momentos de eleições.

Interessa-nos, assim, avaliar a preponderância da programação do equipamento no território e o seu impacto no desenho das políticas públicas para a cultura, mas também a centralidade da figura do programador a nível local enquanto figura legitimada (Melo, 2002) para a programação do equipamento, bem como face mais visível das políticas culturais locais, para as quais, não raras vezes, contribui. A competição pelo protagonismo da legitimação artística despoleta não raras vezes lutas simbólicas entre programadores e decisores políticos (Bourdieu, 1996).

Já numa escala regional e/ou nacional, estas disputas incidem na competição pelos recursos financeiros ou pela projeção dos territórios, esta última frequentemente alicerçada na promoção de projetos ou megaprojetos culturais e artísticos (Ferreira, 2002, 2004). Um exemplo demonstrativo desta ideia são as redes de programação ou as candidaturas a capitais europeias da cultura 2027 que deambularam entre as matrizes de cooperação e competição territorial e que motivou a predominância de um discurso em torno das matérias ligadas ao planeamento estratégico territorial.

O discurso e as linhas de ação dos programadores derivam - consciente ou inconsciente -, muitas vezes, de uma lógica de replicação discursiva (Foucault, 1992, 1999) das linhas constantes dos documentos norteadores para a promoção da ação artística ou dos programas de financiamento transnacionais, como por exemplo os objetivos da Agenda para a Cultura 2030 da UNESCO ou o programa Europa Criativa, variante Cultura. Alguns dos conceitos mais explorados relacionam-se com os processos de empoderamento comunitário, de capacitação dos agentes culturais locais, do estudo e transformação do ecossistema ou tecido cultural, entre outros (Pires, 2022: s/p). De facto, estes discursos e estas linhas de trabalho intersejam diversos domínios do saber, nomeadamente a esfera cultural e as esferas da política e do planeamento urbano. Zukin (1995: 3) vem apelidar de nova “economia simbólica das cidades”, apontando que especialistas e intermediários culturais desempenham um papel decisivo nesta construção. A perceção e avaliação do valor económico da cultura, das artes e da

criatividade (Menger, 2014) no território, bem como a sua relação com o desenvolvimento sustentável (Throsby, 2001) está, assim, crescentemente patente no planeamento cultural e, por conseguinte, cada vez mais patente nas programações.

Os contributos de Augusto Santos Silva, Elisa Babo e Paula Guerra (2013, 2015) revestem-se de relevância absoluta na compreensão do lugar dos equipamentos e dos programas culturais no seio das políticas de desenvolvimento cultural local. Intentamos, entre outras questões, esclarecer a relação entre a existência de um planeamento estratégico para a cultura – que enquadre a dinâmica do equipamento em estudo -, com a perceção dos atores entrevistados acerca do exercício de programação. Estamos em crer que, a existir, esta correlação determina o desenvolvimento de processos de canonização da programação e consagração da figura do programador.

À luz das ideias e dos conceitos que temos vindo a discutir, entendemos que temos, de facto, uma assinalável diversidade de contributos teóricos e reflexões nas nossas mentes que nos permitem obter uma visão alargada, holística e multifatorial, sobre a abordagem do objeto em estudo. No entanto, não perdemos de vista o principal questionamento que norteia a nossa investigação: o de olharmos a programação artística enquanto universo artístico em consolidação em Portugal.

Acreditamos existir uma dimensão dogmática na proposição, que não é de discussão e conclusões óbvias no quadro dos estudos interartísticos e culturais e demais ciências sociais e humanas. Algumas das pistas que seguiremos relacionam-se com o estudo dos processos vivências, práticas - relacionadas com os domínios histórico, cultural, social, económico, entre outros - bem como narrativas, figuras e acontecimentos marcantes, que têm determinado a historiografia da programação artística em Portugal ao longo das últimas décadas.

Parece-nos relevante, de igual forma, compreendermos os processos (nomeadamente de ordem social) que conduziram à evolução e legitimação de outras artes, nomeadamente o exercício da curadoria nas artes visuais. A curadoria, assume, aliás, um lugar central no léxico contemporâneo. Se o processo curatorial no quadro das artes visuais nos remete diretamente para referências como Harald Szeemann

(particularmente no contexto da sua intervenção na Documenta 5) (Machado, 2020) - na medida em que este transformou os curadores em estrelas, antes figuras marginais - (Bhaskar, 2019), nos dias de hoje o termo é aplicado em diversos domínios do saber (Guerra, 2022a) para denominar, em *lato sensu*, o esforço de, num mundo de excesso, selecionar e combinar elementos como forma de se somar valor. Esta abordagem aplica-se e contamina-se à arte, na medida em que os modos de produção e circulação de arte se intersejam com estes processos (Bhaskar, 2019).

Atentaremos também à programação artística a partir da exploração do conceito de mundos da arte (Becker, 2010) e da teoria de campos de Bourdieu (1989) e das suas novas aceções num mundo globalizado. Neste prisma, é preponderante olharmos três elementos que caracterizam campo e subcampos da produção cultural (Bourdieu, 2000; Buchholz, 2016), a saber: o nível de autonomia e dependência de um subcampo relativamente a outros, a existência de instituições e as hierarquias que se formam no seu seio, bem como as lógicas e princípios da sua caracterização e funcionamento. Estes tópicos são relevantes na compreensão da programação artística como arte em relação com outras disciplinas artísticas (quais os códigos/linguagens/práticas/ que partilha com outras formas de arte) e nas instâncias de legitimação e distinção dos seus agentes-chave através da sua prática.

Pensamos ser relevante também avaliar a escala de incidência desta nova arte. Apesar do estudo recair sobre o contexto português, atentaremos na possibilidade de a emergência da programação como disciplina artística a nível global, por via dos fenómenos de homogeneização, uniformização, descaracterização e globalização cultural (Melo, 2002; Featherstone, 1990, 1997a). Como Guerra (2021) faz notar, ao evocar Stahl e o conceito de *spatial turn*, a globalização cultural pode também ter como revés o reforço identitário local, confluindo na emergência de novas expressões artísticas em torno desta escala. Identificamos este mote no discurso do programador (Pires, 2017), nomeadamente à relação do impacto das práticas artísticas com o reforço da identidade e sentimento de pertença a um território.

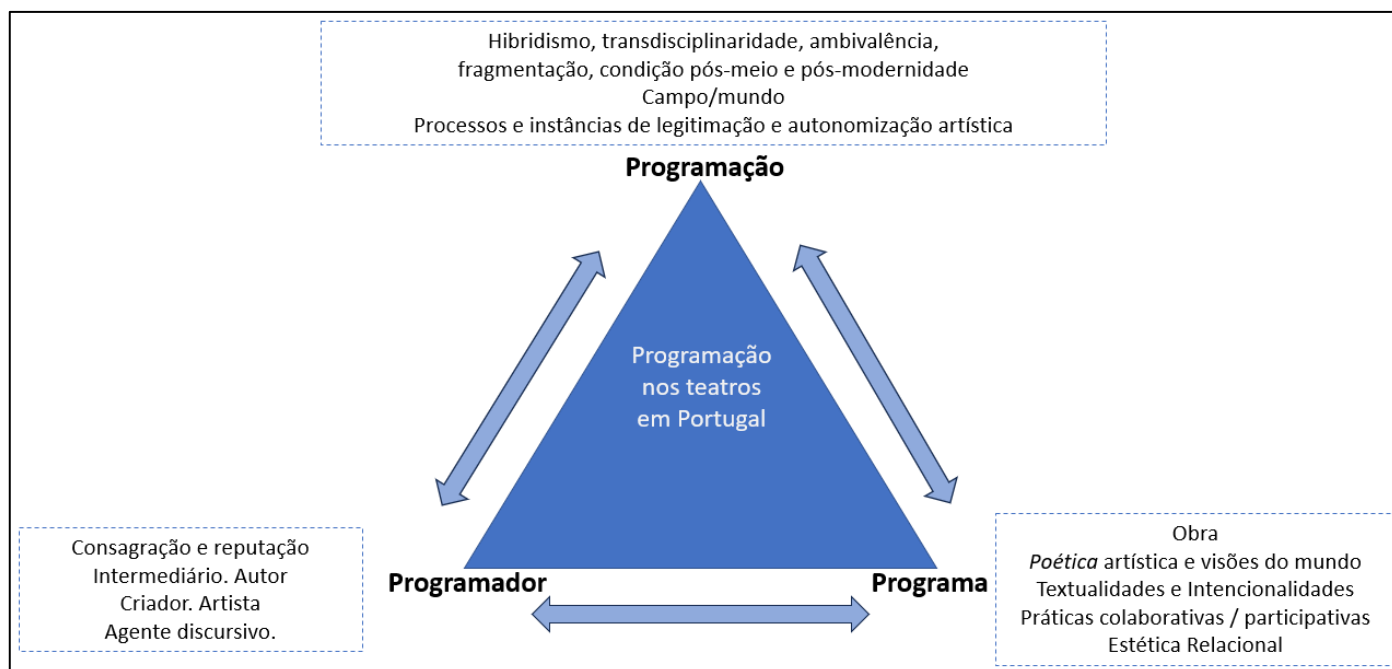
Deambularemos, assim, entre o local e global em busca dos processos de miscigenação de escala, mas também de hibridismo de géneros (Madeira, 2007;

Canclini, 2001), quebra de fronteiras disciplinares (Ranciere, 2009; Nicolescu, 1999), que ditam a condição pós-medial vinculantes nos processos de criação e apresentação artísticas (Butler, 2020; Krauss, 1979). Tendo em conta estes fatores, poderemos já não ter de olhar para criação e programação como duas fases distintas e posicionadas em pontos extremos na cadeia de valor da produção artística (Comissão Europeia, 2017).

Interessa-nos, assim, nesta investigação, colocar em relação a tríade programador-programa-programação, apoiando-nos no estudo das interações existentes entre programadores, públicos, artistas, gestores culturais, decisores políticos, no contexto da definição e implementação dos programas nos teatros.

No epicentro desta tese colocamos a hipótese da existência de uma arte de programar em consolidação no Portugal contemporâneo atual, do programa como obra e do programador artístico como criador e artista. Tendo em conta a abordagem conceptual anteriormente exposta, adotámos o seguinte modelo analítico que rege esta tese.

Figura 1 - Modelo analítico da investigação



Fonte: Quebrando a quarta parede. Bolsa FCT com referência SFRH/BD/147144/2019.

O leque de reflexões em torno da tríade programador-programa-programação consubstanciam-se nas seguintes questões que se constituem questões de investigação:

1. Quais os processos de notabilização e consagração dos programadores? Poderemos encarar estes profissionais como criadores, autores ou até mesmo como artistas, para além do estatuto de mediador que veemente vem sido delegado a estes profissionais?
2. Que tipo de obra é um programa, quais as visões do mundo que incorpora e quais as suas intencionalidades?
3. Quais os processos de legitimação da programação artística enquanto nova arte e qual o papel dos pares de profissão, dos públicos, superiores hierárquicos, decisores políticos e artistas nestes processos?

1.2 Projeto, contexto e circunstâncias

“Quebrando a quarta parede: a emergência e afirmação da programação artística como arte em Portugal ao longo da última década” é um exercício de cruzamento de domínios do saber, nomeadamente dos estudos interartísticos, dos estudos culturais, da economia e das políticas culturais, da legislação cultural, da gestão cultural, da filosofia, da história e da sociologia da arte e da cultura.

Apesar da vastidão de linhas de trabalho que poderiam derivar do tema e deste cruzamento disciplinar, esta investigação centra-se no estudo e compreensão da programação artística contemporânea portuguesa em teatros, enquanto espaços catalisadores desta disciplina artística em afirmação. O seu maior argumento recai, assim, na abordagem da programação artística enquanto exercício de intermediação que prefigura uma nova arte. Partindo da análise da heterogeneidade de posições programador no campo da produção cultural, analisaremos as estratégias de quebra da “quarta parede” que, em simultâneo o distancia e o conecta (a ele e à instituição que representa) aos públicos. Entendemos por “quarta parede” uma parede imaginária que separa a ação cénica do público, que normalmente assiste de forma passiva à *performance* que decorre no palco. Neste contexto, pretendemos aproximar os

domínios da programação, da criação e da receção artísticas (programadores, artistas e públicos), mas também outros atores sociais que atuam em outros domínios do universo artístico, como os agentes políticos. A presente investigação visa colocar estas dimensões em relação, com o intuito de desenvolvermos uma visão abrangente, plural e holística sobre os processos de consagração do programador e de canonização da programação artística enquanto nova disciplina artística.

A escolha do arco temporal de 10 anos baliza-se na centralidade do recorte diacrónico para compreender a mudança social contemporânea potenciadora dos processos de legitimação e canonização desta nova arte. Neste período, o circuito de apresentação artística em Portugal enrobusteceu, o setor artístico sofreu profundas alterações de fundo, e não apenas por via da complexificação dos programas de financiamento às artes, mas também pela ativação da rede de teatros e cineteatros em Portugal ou pelas candidaturas de 12 cidades portuguesas a Capital Europeia da Cultura³ (CEC) 2027, sendo que Guimarães havia sido CEC em 2012. Estes dois últimos tópicos estão, de facto, bastante presentes nos discursos dos protagonistas deste estudo, e acreditamos que a discussão pública em torno destes temas pode ter potenciado transformado e/ou estabilizado percepções dos nossos agentes privilegiados perante o exercício de programar ou até mesmo impactado as linhas de programação em curso.

O processo de candidatura e seleção da CEC 2027 colocou a estratégia cultural territorial no centro das atenções de muitas equipas de programação municipais. Os programadores destas cidades foram convocados a dar o seu contributo para as estratégias de desenvolvimento locais ou regionais alavancadas por este evento cultural. Assim, acreditamos que o discurso de alguns programadores terá sido em parte tingido pelas premissas, não só das candidaturas para as quais contribuíram, mas também pelas linhas discursivas reproduzidas/disseminadas em torno da gestão cultural

³ Disponível em: <https://www.publico.pt/2021/11/23/culturaipsilon/noticia/ha-doze-candidatas-capital-europeia-cultura-sao-querem-1986054>

territorial. Este processo culminou na eleição de Évora como Capital Europeia da Cultura 2027 no dia 7 de dezembro de 2022⁴.

Também a discussão em torno da constituição, regulamentação e financiamento da Rede de Teatros e Cineteatros foi central nas dinâmicas dos teatros desde 2020, motivando discussões de fundo do setor cultural, nomeadamente do financiamento aos teatros subsidiados pelos municípios, a circulação de artistas e projetos pelos territórios nacionais, bem como a necessidade de promoção de ações culturais como residências artísticas, as dinâmicas de cooperação entre teatros municipais e agentes artísticos locais, entre outras⁵. Em 2022, as programações a quatro anos (quadriénio 2022-2025) de 39 teatros foram propostas para financiamento. Em 2024, outros 18 equipamentos⁶ foram apoiados no contexto do financiamento da rede. Com os objetivos de promover a correção de assimetrias, a descentralização e a coesão territorial, os nossos entrevistados tecem críticas aos moldes deste financiamento, tais como o duplo financiamento a determinados coletivos artísticos, na medida em que acumulam apoio à criação da Direção Geral das Artes (DG Artes) e a presença nos programas dos teatros apoiados – uma vez estabelecida pelo regulamento do financiamento dos teatros uma cota de programação destinada a coletivos apoiados pela DG Artes. Outra das críticas mais ouvidas refere-se ao facto de, tendo em conta os muitos critérios que o regulamento do apoio impõe no que toca à definição da programação, sobra ao programador artístico um calendário muito reduzido para definição da programação seguindo os seus próprios critérios, linhas e urgências programáticas.

Outros fatores devem se levados em linha de conta na apreciação da relevância do desenvolvimento desta investigação enquanto incidente na última década. Entre outros, o facto de entre 2011 e 2014, Portugal ter sido novamente intervencionado pelo FMI, o que teve enorme impacto nas políticas públicas para a cultura e nos níveis de

⁴ Disponível em: https://portugal.representation.ec.europa.eu/news/evora-nomeada-para-capital-europeia-da-cultura-2027-2022-12-07_pt

⁵ Disponível em: <https://www.DGArtes.gov.pt/pt/rtcp>

⁶ Disponível em: <https://www.DGArtes.gov.pt/pt/node/6869>

participação cultural [conforme o Eurobarómetro 399 (Comissão Europeia, 2013)] e na orgânica de muitos teatros.

Estas realidades transformaram a dinâmica de muitos equipamentos culturais e, apesar de ser cada vez mais pronunciada a produção científica em Portugal em torno do domínio artístico (ainda que não de forma sistemática) - muito por via do aumento de formações graduadas no seio das universidades no espectro das artes e da cultura -, deparamo-nos com uma lacuna no mapeamento dos estudos no que concerne à programação artística desenvolvida em instituições, sendo de assinar as investigações de Cláudia Madeira (2002) e Eliana Lopes (2010).

O ponto de partida desta investigação resulta do reconhecimento da absoluta centralidade da figura do programador artístico nas dinâmicas culturais locais, nacionais e internacionais, perante diferentes instâncias de reconhecimento: os públicos, o poder político, os pares, a academia, entre outros. Através deste posto de observação tornou-se evidente a posição-chave do programador artístico nos processos de criação, mediação e apresentação artísticas contemporâneas, de construção e organização dos mundos da arte e de auto-consagração.

Um dos fatores que determinou o maior reconhecimento pela profissão do programador artístico relaciona-se a criação Associação de Programadores Profissionais Espaço Público em 2021 criada com o objetivo de se constituir um interlocutor dialogante com o Ministério da Cultura no que concerne às medidas a adotar relativamente aos horários e normas de funcionamento dos teatros em tempos pandémicos. Apesar da já existência de diferentes sindicatos/associações/grupos organizados de defesa dos direitos dos profissionais da cultura, não existia ainda uma associação focada na visibilidade das práticas da programação e da figura do programador artístico.

Também ao longo da última década, a trajetória e enquadramento profissionais de muitos programadores se foram alterando, nomeadamente no contexto do mapa de pessoal dos municípios e das empresas municipais sobre alçada dos quais está a gestão de uma grande percentagem dos teatros em Portugal. Mas não só, também

denominações dos seus cargos que ocupam estão em transformação. Apesar de - como revela a apresentação dos casos em que constituem o corpus desta investigação, dados a conhecer mais à frente no presente trabalho -, as denominações de programador/a, programador/a artístico/a, programador/a cultural, diretor/a, diretor/a artístico/a, gestor/a, coordenador/a, serem as designações que mais frequentemente aparecem associadas ao cargo de responsável pela programação de um teatro, outras se insurgem, tais como de curador/a performativo/a (Malzacher, 2018), menos recorrentemente utilizado, e mais em consonância com o léxico das profissões nas artes visuais (Labra, 2020), ou, por influência do sistema cultural francês, o caso da designação de engenheiro/a cultural (Mollard, 2009), . Esta abrangência léxica é demonstrada nos programas dos teatros ou nas agendas culturais dos municípios, mas também no discurso dos próprios atores.

Na presente investigação, por uma questão de objetividade e de economia linguística, mas também por uma questão de concordância com a denominação do objeto em estudo, de entre as referidas denominações, optámos por o denominar por programador/a artístico/a para nos referirmos aos profissionais responsáveis pela programação artística de um teatro. Seleccionámos a designação de programador porque é a mobilizada nas principais investigações sobre estas matérias em Portugal (Madeira, 2002; Lopes, 2010), mas também porque - à luz das entrevistas realizadas - os nossos entrevistados assumem que o exercício da programação está no cerne das suas funções. Esta seleção também se relaciona com a distinção necessária com a figura do diretor artístico, denominação que muitas vezes surge associada à figura de diretor de um coletivo ou projeto/criação artística. Utilizaremos também a caracterização artística em detrimento de cultural tendo em conta a matriz da programação que desenvolvem, que assenta maioritariamente nas artes performativas canónicas de teatro, dança e música no seio do equipamento. Nesta opção contou também a ideia - embora esta seja uma ideia permanentemente em discussão - de que as práticas artísticas parecem ter enquadramento no conceito mais lato de cultura, enquanto conjunto de “costumes, moral, conhecimento, arte, religião, formas sociais, qualidades de expressão” (Simmel, 1969: 21).

1.3 Possibilidades críticas decorrentes da pandemia por COVID-19

Em Portugal, poderemos considerar como período de maior incidência pandémica o compreendido entre o 18 de março de 2020 (em que foi declarado o Estado de Emergência) e o 30 de setembro de 2022, em que se determinou o fim do estado de alerta nacional. A crise advinda do contexto pandémico conduziu ao encerramento dos teatros em dois períodos distintos, à suspensão das atividades das suas atividades e ao cancelamento de muitas propostas de apresentações artísticas⁷.

Uma vez que o projeto de investigação se desenvolveu entre 2019 e 2023, a temática da pandemia por COVID-19 está bastante presente no discurso dos entrevistados. Assim, apesar deste não ser o foco primordial deste projeto de investigação, por força da sua presença nos discursos dos entrevistados, mas também dos seus impactos de anulação e alteração das lógicas habituais de programação nos teatros, esta temática estará transversalmente incorporada nos vários capítulos desta dissertação.

O plano de trabalhos - estipulado em 2019 - referente ao desenvolvimento da nossa investigação também foi impactado pela pandemia por COVID-19. O conjunto das entrevistas aos programadores e aos agentes correlacionados deveriam ter decorrido em formato presencial, sempre que possível nos teatros em estudo, era este o nosso objetivo. Apenas três das 52 entrevistas aos referidos atores aconteceram em formato presencial, tendo-se realizado as restantes através das plataformas Zoom e Microsoft Teams. Por outro lado, também um importante ponto do esquema metodológico - Condomínios à Porta Aberta -, que deveria constituir-se como ponto de encontro entre públicos e programadores no qual se ancorava a premissa de criação de (inter)conhecimento acerca da programação artística, teve de ser cancelado, uma vez que no período temporal em que deveria ter acontecido, os teatros estavam encerrados ou com medidas de prevenção de proliferação de surtos, que conduziram a taxas de

⁷ Este tópico será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo.

lotação reduzida e à inviabilização da realização destes encontros coletivos (Guerra *et al.*, 2021; Guerra, 2022c).

No entanto, e porventura, o fenómeno que ao longo dos anos recentes mais terá interferido no desenvolvimento da investigação relaciona-se com a instabilidade das equipas de programação dos equipamentos. Dos 20 caso em estudo, desde 2019, em 13 teatros as equipas coordenadoras se alteraram. São diversos os fatores, de diversas ordens, que estão na origem destas movimentações: demissões, destituições e exonerações de cargos, interrupções voluntárias de contratos de trabalho, mobilidade de serviços para outros municípios e organismos públicos, despromoções a cargos menos relevantes no seio do equipamento, convites para integração da equipa de técnicos especialistas do Ministério da Cultura, convites ou o ganho de concursos públicos para dirigir teatros internacionais (Bennett *et al.*, 2024). Na origem de muitas destas movimentações laborais estão (pelo que nos foi relatado pelos entrevistados e o que é sugerido por numerosas notícias/notas de imprensa) incompatibilidades com as equipas de direção ou com o executivo político ou falta de recursos financeiros ou autonomia de trabalho. Tendo em conta as constantes alterações nas equipas, não foi possível realizarmos entrevistas a todos os novos membros. Podemos, assim, afirmar que, apesar de haver uma dimensão nesta realidade que favorece o nosso estudo (o de podermos mais eficazmente retratar esta rede e as matrizes de relações), em alguns casos a abordagem integral da relação entre programador/programa/teatro poderia ter sido mais potenciada e poderia ter-nos conduzido a outros resultados provenientes do maior amadurecimento das relações laborais e dos programas esboçados por estes profissionais.

Capítulo 2. Da programação e dos teatros em Portugal

Como referido no anterior capítulo, considerámos que as bases para a emergência e consolidação da programação artística em Portugal se relacionam, sobretudo, com a construção de uma rede de espaços de apresentação artística, bem como com a realização de eventos pontuais, megaprojetos, e outros projetos cíclicos que projetam Portugal internacionalmente e que fomentam as suas relações culturais com outras estruturas internacionais, mas que também potenciaram os ideais de democratização cultural, nomeadamente a especialização das funções do programador e a visibilidade deste profissional. Falamos da realização de megaeventos e/ou eventos pontuais como Lisboa – Capital Europeia da Cultura (CEC) 94, Expo’98, Porto – CEC 2001, Guimarães – CEC 2012, de projetos como os Encontros ACARTE, da construção e entrada em funcionamento de grandes equipamentos como o Centro Cultural de Belém, a Culturgest, a Fundação de Serralves e a Casa da Música, mas também da criação de uma rede de teatros e cineteatros fora dos dois grandes centros urbanos portugueses, Lisboa e Porto.

Neste capítulo focar-nos-emos nos principais marcos históricos, sociais, culturais e artísticos da história contemporânea da sociedade portuguesa que permitem apurar as lógicas de criação e rutura de lógicas de criação, produção e apresentação artísticas em Portugal, que, por sua vez, nos auxiliam a traçar um retrato dos contextos de emergência da programação artística em Portugal. É nosso objetivo analisar estes acontecimentos/tendências/dinâmicas à luz dos conceitos de globalização cultural (Melo, 2002; Guerra, 2010; Canclini, 1998; Featherstone, 1990, 1997a, 1997b), de cosmopolitismo estético (Regev, 2013), de massificação/raridade (Adorno, 2003; Benjamin, 2018; Santos, 2012; Canclini, 1998; Silva, 1997) e de democratização cultural (Guerra, 2019; Olivier, 2012; Heinich, 2012). Como teremos oportunidade de constatar, estes são conceitos centrais, quer na contextualização socio-histórica destes mesmos acontecimentos/tendências/dinâmicas, quer na sua relação com os princípios de emergência e evolução do universo da programação artística em Portugal.

Tendo em conta os objetivos deste capítulo, daremos relevo aos últimos 53 anos da socio-história portuguesa. Uma vez que a nossa análise se organiza no contexto nacional, a opção pelo ponto de partida da década de 1970 relaciona-se com as dinâmicas de rutura constatadas nesta época, isto é, incidentes nos panoramas sociais, culturais e artísticos que, em parte, se fundamentam na revolução democrática do 25 de abril de 1974. Não podemos ignorar importantes instituições e organismos que vinham já desenvolvendo atividade nas décadas anteriores, no entanto tomaremos como ponto de partida a análise do contributo de algumas dessas instituições a partir da década de 1970, atentando nas atividades desenvolvidas e no seu impacto profundo na sociedade e na cultura portuguesa.

Falamos, por exemplo, da Fundação Calouste Gulbenkian, criada em 1956, da qual podemos destacar a atribuição de bolsas aos criadores nacionais, o programa de aquisição de obras de arte, a organização de exposições de arte internacional em Portugal ou as bibliotecas itinerantes, a RTP - com emissões regulares desde 1957, sendo de relevar as emissões de teleteatro e outros programas de difusão da cultura e da identidade portuguesas -, ou a rádio - em expansão nos anos 1970, assumindo uma missão informativa e formativa, tendo um papel decisivo na transformação dos hábitos e da vida musical, ao mesmo tempo que tenta escapar às malhas da censura. É inequívoco que, com a revolução de 25 de abril de 1974, se abre um novo ciclo no campo das artes por via de uma rutura com um passado histórico e com as condições de pensamento, expressão e produção cultural, sendo que esta transmutação na prática artística é reflexo do espírito revolucionário e dos ecos das vanguardas das décadas de 1960 e 1970, e que se consubstanciaram numa diversidade de experiências e iniciativas visando uma aproximação entre arte e a sociedade (Mah, 2002: 178). Abordaremos doravante os referidos acontecimentos e processos recorrendo a uma organização cronológica por décadas desde os anos de 1970 até à atualidade.

2.1 Décadas de 1970-1980: As emergências

Devemos olhar a década de 1970 à luz de um processo de globalização cultural; um processo em absoluto *continuum* e sem desfecho (Guerra, 2010), especialmente

enquanto mecanismo de segmentação entre as linhas da hierarquização e da dominação cultural, “de simultânea revelação/anulação de diferenças, diferenciação/homogeneização e democratização/hegemonização cultural” (Melo, 2002:39). Evidenciando “um dilema uniformização versus diversificação (...) através de mecanismos de absorção, integração e normalização das diferenças e/ou mecanismos de segregação e de exclusão”, este é processo complexo e antagónico em que se produz, em simultâneo, mais uniformidade/segmentação e mais diversidade/pluralidade, sem que tal constitua um paradoxo (Guerra, 2010: 194).

Estas dinâmicas binómicas atuam de forma fluída no domínio artístico, perspetivando-se, por um lado, a segmentação - com base em fatores estéticos, técnicos, formais, ideológicos - e, por outro, a hierarquização - de poder, bem como das dimensões económica, mediática ou simbólica - das estruturas de produção (Guerra, 2010: 195; Melo, 2016). É de relevar também a diversidade dos discursos de legitimação, que concernem aos consensos informais de qualificação e valoração das obras de arte. Neste contexto, os processos de criação artística baseada em pressupostos de experimentação e transdisciplinaridade ditam ruturas e a emergência de novas linguagens artísticas (Guerra, 2010: 198).

Uma das primeiras iniciativas em Portugal que serve como caso de estudo no que se refere à criação de um espaço plural de práticas artísticas, com a confluência de diversos géneros artísticos, é o Festival de Vilar de Mouros. Tendo como pano de fundo o Estado Novo encabeçado por António de Oliveira Salazar (Loff & Pereira, 2006), o Festival de Vilar de Mouros foi o primeiro festival de música português, criado por António Barge em 1965, com o objetivo de divulgar a música popular do Alto Minho e da Galiza, transformando, assim, Vilar de Mouros, num destino turístico. A primeira edição desde festival aconteceu em 1968, tendo sido o seu cartaz marcado maioritariamente pelo fado, pela música de intervenção e pela presença de alguns grupos de folclore, destacando-se nomes como o de Zeca Afonso, Carlos Paredes e Luís Goes. Só na edição de 1971 este se viria a tornar num festival internacional, ao incluir no cartaz artistas como Elton John e Manfred Mann, a par dos nacionais Quarteto 111, Amália Rodrigues, Duo Ouro negro, bem como o Bailado Verde Gaio (Guerra, 2016b).

Considerado o *Woodstock* português (Guerra, 2010: 207), este festival motivou críticas de diversas instituições, desde a igreja católica à sociedade civil. Importante indicador desta ideia foi o facto de a PIDE e da GNR terem marcado presença no evento. Este ter-se-á constituído como o ponto de partida para o surgimento de uma cultura rock em Portugal, abrindo portas a novos públicos, não só portugueses, mas também de outros pontos da geografia europeia, novas vivências e novos consumos, modificando a forma como as pessoas se relacionam entre si e com a música ao vivo (Guerra, 2016b: 6-9).

Este constitui-se não apenas como um momento de afirmação dos festivais, mas também como um registo singular de “participação social e cultural, de espaços-tempo de celebração e partilha (de valores, ideologia, de mitologias, de crenças), fundamentais na estruturação das comunidades e sociedade” (Guerra, 2016b: 6-9). Estes processos são desencadeados através do fomento dos vínculos sociais, religiosos, étnicos, nacionais, linguísticos e históricos, numa articulação entre valores vigentes e projeção da sociedade futura, bem como da expressão das identidades culturais e estilos de vida (Bennett *et al.*, 2014).

O festival-acontecimento assume uma expressão de contracultura (Fléchet, 2011) e marca uma fase de rutura na história da música ao vivo em Portugal (Duarte, 1984), potenciando a criação de um circuito de festivais nas décadas seguintes, nomeadamente no pós-Expo’98 (Guerra, 2016b). Os festivais mundializaram-se (Bueno, 2021) e expandiram-se, fazendo emergir a chamada festivalização da cultura face à qual a programação e a gestão culturais têm vindo a estar sujeitas (Bennett *et al.*, 2014).

O que está também em causa na realização de festivais são as formas de profissionalização, mercadorização e mediatização da cultura (Ferreira, 1998), mas acima de tudo de globalização, na medida em que se assiste à busca de uma identidade cultural que se situa entre o local e global; procura-se um sentimento de pertença a uma comunidade (Purdue *et al.*, 1997) e de quebra de fronteiras e exploração e vivência de formas e práticas artísticas internacionais. Esta ideia é perceptível também pelos programas dos festivais, nos quais os nomes de artistas internacionais são os mais

ambicionados (Guerra, 2016b), sujeitos formadores de um cosmopolitismo estético (Regev, 2013).

Os festivais são também impulsionadores de uma vivência cosmopolita acelerada comparativamente a outros contextos de experimentação musical, principalmente no contexto de um Portugal ainda provinciano das décadas de 1970, 1980 e 1990, face à realidade ocidental (Guerra, 2018a). Inerentes ao fenómeno do cosmopolitismo estão novas filosofias e visões do mundo, novos estilos de vida, o reconhecimento de múltiplas expressões identitárias. projetos políticos, nas práticas ético-políticas transnacionais (Rovisco & Nowicka, 2011).

Também no campo musical, é relevante destacarmos os festivais yé-yé. Decorrendo maioritariamente na década de 1960, estes representaram um movimento “romântico”⁸ de emancipação das culturas juvenis que se insurgiam contra a ditadura e a guerra colonial e lutavam por um lugar no panorama musical, estrelato e dinheiro, fortemente influenciados pela cultura musical americana e inglesa, que resultaria no reconhecimento de bandas como os *Sheiks* (de Paulo de Carvalho e Carlos Mendes), os angolanos *Rocks*, de Eduardo Nascimento, bem como dos Jets, cujo tema *Let Me Live My Life* é dos mais representativos destas manifestações (Lopes, 2010).

Este movimento também conhece alguma expressão em Espanha nesta década. Apesar do contexto político ser semelhante ao português (na medida em que é dominada pela ditadura de Franco), a sociedade espanhola vivia tempos de alguma abertura, fruto do desenvolvimento económico. Num contexto de consolidação de uma sociedade globalizada, os hábitos de consumo deste estilo musical assumiam alguma preponderância no panorama musical, uma vez que motivaram uma rutura com a geração de músicos anterior (Gonzalez, 2012).

A televisão - RTP1 - surge em Portugal em 1956, passando a ter emissões regulares a partir de 1957, e adquire centralidade no desencadeamento de alterações profundas na sociedade portuguesa, nomeadamente no setor das artes, por via da

⁸ Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/11/29/culturaipsilon/noticia/e-no-inicio-era-o-yeye-1468625>

massificação de conteúdos culturais e artísticos, reforçando o paradigma da sociedade de massas que havia emergido no início da década de 1950 (Januário, 2021).

A televisão assume, igualmente, nas décadas iniciais, um efeito democratizador, quebrando barreiras entre alta e baixa cultura no acesso ao Teleteatro⁹ e na transmissão de concertos, uma vez que os programas de música erudita assumiam relevância na grelha de programação da RTP (Bastos, 2016). Falamos de programas como o Programa Literário¹⁰, em 1957, do Zip-Zip (a partir de 1969), um programa icónico na televisão portuguesa gravado no Teatro Villaret, por onde passaram as personalidades mais notáveis do panorama cultural português, tais como Almada Negreiros¹¹, mas também do programa Histórias da Música, conduzido, na década de 1970, pelo maestro e compositor António Vitorino de Almeida, a partir de Viena de Áustria, onde vivia¹². Também o festival da canção, transmitido desde 1964, assume preponderância na divulgação e reprodução da canção nacional, ditando o sucesso comercial de nomes como Maria de Lourdes Resende, Maria de Fátima Bravo, Madalena Iglésias, Simone de Oliveira e o desenvolvimento da indústria fonográfica (Abreu, 2010).

Apesar de ainda não abranger uma parte significativa da população, a relativa acessibilidade à televisão, a programação contínua e a oferta diversificada e progressivamente mais próxima do quotidiano das audiências, ditam a constituição da televisão como o meio de comunicação mais presente na vida das pessoas (Lopes, 2008). A relação entre a televisão, tecnologia, a sociedade, a cultura viria a ser um dos focos centrais de estudo da Escola de Birmingham no despoletar dos Estudos Culturais, nos anos 1970. Richard Hoggart, Stuart Hall, Raymond Williams são alguns dos nomes que se dedicaram à análise do papel ativo dos telespectadores na decodificação das mensagens transmitidas por este meio (Sobral, 2009). Também Marshall McLuhan viria a debruçar-se sobre estas temáticas, do consumo massificado das audiências, a ele se devendo a expressão “o meio é a mensagem”, com a qual o autor coloca em evidência

⁹ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/programas/teleteatro/page/>

¹⁰ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/joao-villaret-no-programa-literario/>

¹¹ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-almada-negreiros-no-zip-zip/>

¹² Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p16767>

que o meio através do qual a mensagem é transmitida, desencadeia diferentes estruturas percetivas e mecanismos de compreensão, sendo que, no caso da televisão, a velocidade da difusão e o carácter massivo de difusão, promovem um novo tipo de aproximação social, em larga escala (Pombo, 1994).

Também a rádio assume uma relação privilegiada com as massas, mantendo-se como dispositivo discursivo ao serviço dos interesses de poder no que respeita à propaganda do regime ditatorial. Ao longo desta década, a rádio assume também um papel de divulgação cultural, nomeadamente de divulgação musical, onde António Sérgio obtém protagonismo, tal como José Duarte, com o programa Cinco Minutos de Jazz, fazendo também do horário noturno um horário protagonista para transmitir programas mais ameaçados pelo controlo da censura (Cordeiro, 2004). Por outro lado, com maior adesão, destacam-se os programas de teatro e folhetins radiofónicos (como as radionovelas), bem como o PBX, Tempo Zip e Em Órbita (Santos, 2017).

Os programas de teatro e folhetins radiofónicos em horário diurno, eram transmitidos na Emissora Nacional, vocacionando-se, maioritariamente, para as donas de casa, incluindo biografias e obras de cunho histórico e religioso, o que é, de alguma forma, demonstrativo das tentativas de dominação e controlo das massas, quer por parte do Estado, quer da Igreja. Estes programas constituem-se fontes remuneratórias importantes para os atores, uma vez que os rendimentos auferidos neste meio eram superiores aos *cachets* do teatro. Simplesmente Maria (1973-1974) era uma radionovela de grande impacto na transição de regime político, em torno dos amores e desamores da protagonista, Maria. O seu impacto foi tal que foi criada uma revista semanal a cores que se constituía como uma fotonovela (Santos, 2015). Havia, à época, um enorme secretismo em torno dos atores que interpretavam as personagens, revelador do fascínio que as audiências mantinham pelos média (Santos, 2015). Num outro registo, o PBX (1967-1974) do Rádio Clube Português marcava o cenário radiofónico pela inovação, uma vez que o programa abandonava o estúdio e promovia eventos mediáticos junto do público, ditando novas formas de fazer rádio e servindo, portanto, de escola de rádio e jornalismo (Santos, 2015). Tempo Zip (1970-1972) deriva do programa televisivo Zip-Zip, da RTP. Além de entretenimento e da música, objetivava

uma certa intervenção política e social, por via da realização de entrevistas ou reportagens (abordando, por exemplo, a situação da habitação em Lisboa). À semelhança de Tempo Zip, também o programa Página 1, que coincidiu no tempo e na estação com o primeiro, foi o mais evidente deste registo de programa radiofónico (Santos, 2015). Paralelamente, o Em Órbita (1965-1971) foi dos expoentes máximos da divulgação musical de estilos e autores desconhecidos à grande maioria dos portugueses e ainda não disponível no mercado português. De destacar a divulgação da nova música da esquerda (liberal) americana, envolvida nas lutas estudantis nos Estados Unidos e em movimentos contra a guerra do Vietname, a que se juntava a inquietação europeia de maio de 1968 (Santos, 2017: 171) que começou por ser um manifesto de revolta dos estudantes contra o sistema educacional e o sistema capitalista francês.

O universo radiofónico pré-25 de abril era dominado pelo Grupo Renascença, pela Emissora Nacional e pela Rádio Clube Português, sendo que o panorama se viria a alterar de forma gradual no pós-25 de abril com a nacionalização do setor (Cordeiro, 2004). Ao contrário da bem-sucedida captação de públicos por parte da televisão e da rádio, o teatro vinha a perder público, nomeadamente no pós-25 de abril, para só começar a aproximar-se, muito timidamente, mais de 15 ou 20 anos depois, muitas vezes por influência da integração de atores de televisão muito reputados nos elencos das peças (Santos, 2002).

Vinha-se assistindo ao longo da década de 1960 a uma monopolização dos teatros em Lisboa por parte de Vasco Morgado, um dos mais relevantes empresários do teatro português, marido de Laura Alves até 1967. O Teatro Monumental, o Avenida, o Variedades, o Capitólio, o Villaret, bem como o Sá da Bandeira – este último no Porto - eram espaços explorados por Morgado. Assim, à grande parte dos atores restava a expectativa de poder vir a trabalhar com Morgado, ou, de outra forma, as possibilidades de trabalho no teatro seriam escassas. Um dos fatores que determinam a estagnação do campo teatral no pós-25 de abril prendem-se com alguns aproveitamentos políticos provenientes da instalação de alguma confusão social generalizada e mesmo de “algum oportunismo, tentando mesmo estabelecer-se novas censuras, por parte de alguns que

se declaravam agora detentores da verdade e falando em nome do povo, ou seja, do público” (Santos, 2002: 246).

À semelhança do que acontece noutros campos artísticos em Portugal, também o domínio do teatro foi apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, através da atribuição de bolsas de estudo para o estrangeiro¹³, da subsidiação de companhias nacionais, mas também o acolhimento de coletivos artísticos internacionais. Apesar do aumento do número de companhias [de realçar a fundação d’Os Bonecreiros (em 1971, dirigido por João Mota), d’A Comuna, em 1972, d’O Bando (em 1974, dirigida por João Brites), d’A Barraca (em 1975, dirigida por Maria do Céu Guerra), do TIL - Teatro Infantil de Lisboa (em 1976)], e da já subsidiação estatal ao teatro, de um modo geral, o público de teatro continua a ser reduzido (Santos, 2002: 246).

Algumas das raras exceções no que toca à reduzida participação cultural acontecem maioritariamente fora dos grandes centros urbanos, sendo a Campolide/Companhia de Teatro de Almada (fundada em 1971, por Joaquim Benite), o GICC – Teatro das Beiras da Covilhã (iniciado em 1974), o Trigo Limpo/ACERT, em Tondela (desde 1976), o Teatro Semeador em Portalegre (desde 1978) e o TAS – Teatro animação de Setúbal (fundado em 1975) alguns dos exemplos. O enfoque de trabalho no pós-revolução reside numa diversificação de repertórios ou na procura de conceitos diferenciados, entre a tradição herdada e as linhas brechtianas de encenação de um teatro realista (Vasques, 1999).

Mas o caso mais relevante é o projeto do Centro Dramático de Évora (CENDREV a partir de 1990)¹⁴ que surge em 1975, fundado por Mário Barradas, que se constituiu como o primeiro polo de descentralização cultural no país (Santos, 2002). Esta é uma estrutura cultural com forte inspiração nos modelos de políticas culturais francesas, nomeadamente na existência dos Centros Dramáticos em França (Sousa, 2020). A influência dos modelos franceses também se fez notar ao nível da formação profissional

¹³ A FCG atribui Bolsas desde 1955. Paula Rego e Lídia Jorge são alguns nomes de bolseiros apoiados. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historias-bolseiros/> . Abordaremos de forma mais detalhada a atividade da Fundação no subtópico referente à década 1970-1980, período em que a história da Fundação fica profundamente marcada pelos Encontros ACARTE.

¹⁴ Disponível em: <https://cendrev.pt/centro-dramatico-de-evora/>

e modelos de trabalho, uma vez que alguns artistas e técnicos da companhia, com o patrocínio do Centro, acabaram por fazer formações em França. Esta abertura ao mundo é, aliás, um traço comum a grande parte dos coletivos que surgem no pós-25 de abril, que desenvolvem trabalho criativo assente na atualização das linguagens estéticas e na abordagem de dramaturgias até então proibidas ou ignoradas, mas também na ideia de “um teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro coletivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de uma nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional” (Vasques, 1999: 1).

Também no Jazz são lançadas as primeiras bases para a disseminação deste estilo musical noutros pontos do país. Se as referências nacionais continuam a estar centralizadas em Lisboa, com o Hot Clube de Portugal, com a primeira edição do festival de jazz de cascais (em 1970) e a abertura da Fundação Gulbenkian à programação deste estilo musical por iniciativa de Azeredo Perdigão, o ano 1971 é marcado pelo primeiro festival de jazz na cidade do Porto, organizado pela delegação do Porto da Juventude Musical Portuguesa. Com preocupação de disseminação deste estilo musical noutras zonas do país, Luiz Villas-Boas e Duarte Mendonça organizam o I Festival Internacional de Jazz de Espinho, em 1977 (Curvelo, 2002).

À semelhança do jazz, também na dança se dão os primeiros passos no sentido da sua constituição enquanto campo artístico em Portugal. A dança é uma das disciplinas artísticas com menor expressão no contexto cultural português, que contava com um reduzido número de referências, tais que o coletivo Verde Gaio (formado em 1940 por iniciativa de António Ferro), o Centro Português de Bailado (em 1960) e, no ano seguinte, o Grupo Experimental de Bailado. Em 1965, por proposta de Madalena Perdigão, naquela altura diretora do serviço de música da Fundação Calouste Gulbenkian, o grupo foi incorporado na Fundação e renomeado Grupo Gulbenkian de Ballet. A partir de outubro de 1970, Milko Sparembek viria a assumir a direção do Grupo, sendo que alguns dos seus propósitos se relacionavam com a internacionalização dos coreógrafos, bailarinos e criações artísticas portuguesas. A partir 1975/1976, o grupo passa a denominar-se Ballet Gulbenkian. Já sob a direção de Jorge Salavisa, viria

a aumentar o número de convites a coreógrafos americanos e europeus habituados a coreografar para companhias de repertório moderno. Ainda na década de 1970, mais especificamente no ano de 1977, é criada a Companhia Nacional de Bailado que, em 1985, viria a ser integrada no Teatro nacional São Carlos (Ribeiro, 2002).

O mesmo ímpeto de internacionalização da dança era sentido no campo da música erudita. De facto, é desde a década de 1950 que se dá a aproximação de alguns compositores à vanguarda contemporânea europeia, notabilizando nomes como Luís de Freitas Branco¹⁵, Fernando Lopes-Graça¹⁶, Constança Capdeville¹⁷, bem como Jorge Peixinho¹⁸. No entanto, a figura central do movimento contemporâneo em Portugal é Emanuel Nunes. Com um percurso criativo e pedagógico reconhecido internacionalmente, a sua obra influencia compositores mais jovens, destacando-se por propostas estéticas de enorme alcance ao assumir uma postura criativa não identificada com escolas ou correntes daquela época. O seu vanguardismo valeu-lhe um percurso internacional muito relevante como professor do conservatório nacional de música de Paris e professor da Universidade de Harvard (Ribeiro, 2002).

A década de 1970 ficou caracterizada por um movimento de democratização na música pelo território português. O ensino da música conheceu uma grande expansão e os compositores e músicos estrangeiros começam a visitar Portugal com uma maior regularidade, potenciando-se, assim, a promoção de concertos e a crítica. Papel relevante neste contexto viria a ser desempenhado pelas Orquestras Nacionais, destacando-se também a criação de uma Orquestra Itinerante e posteriormente, a criação de Orquestras regionais (a Filarmonia das Beiras e Orquestra do Norte) e de pequenas orquestras privadas, sendo a Sinfonietta de Lisboa uma das mais reconhecidas a este nível (Ribeiro, 2002).

¹⁵ Que se destaca na introdução do modernismo europeu em Portugal.

¹⁶ Consagrado pela resistência política ao Estado Novo, pelo desenvolvimento de visão alternativa da cultura popular, em muito fomentada pelo trabalho conjunto com Michel Giacometti, bem como com inspiração nas obras de compositores modernos.

¹⁷ Diretora do grupo ColecViva, foi precursora do género que viria a designar-se por teatro musical.

¹⁸ Que viria a marcar definitivamente a abertura às vanguardas europeias do pós-guerra.

Tendo em conta as repetidas referências aos ímpetus de democratização cultural, impõe-se uma abordagem do entendimento que fazemos destes movimentos. Enquadramos o ímpeto dos ideais de democratização cultural nas dinâmicas culturais francesas no final da década de 1950 com o Ministério da Cultura de André Malraux, (considerado por muitos como o inventor dos centros culturais¹⁹), que assume como prioritária a possibilidade de tornar acessíveis à mais ampla audiência as obras-primas da humanidade, de promover o gosto pela arte e de “favorecer a criação das obras da arte e do espírito que as enriquecem” (Olivier, 2012: 135). Esta linha de ação é alavancada pela progressiva secularização da sociedade e pela vontade de substituir a religião pela arte enquanto base de coesão e integração social, e é implementada segundo uma matriz “imposta”, de cima para baixo, ou seja, pensada, desenvolvida e implementada por especialistas legitimados dirigidas à população (Guerra, 2019). O papel destes intelectuais, conhecedores dos cânones artísticos, tornou-se de crescente relevância no contexto do desenvolvimento da arte contemporânea, pelo seu papel de aplicação de políticas, tanto vocacionadas para o apoio aos artistas, como ao acesso da arte aos públicos (Heinich, 2012). Poderão, neste contexto, ser levantados alguns questionamentos relativamente à eficiência destes ideais, principalmente no que toca à aproximação dos públicos às artes. Algumas das principais são suscitados por Bourdieu (2003) e DiMaggio (1987), ao abordarem os conceitos de capital cultural, capital escolar e gosto, que nos propõem que a probabilidade de os públicos frequentarem certas práticas artísticas poderá estar mais relacionada com a rede de contactos, com as qualificações escolares ou com a predisposição para adotar hábitos herdados no seio familiar.

Mais tarde, em 1981, já no Ministério da Cultura de Jack Lang (Olivier, 2012), denotar-se-ia uma transição dos ideais de democratização para um paradigma de democracia cultural, assente na ideia de uma capacitação da comunidade e de des-hierarquização do modelo cultural, centrando no público a capacidade de estes criarem os seus próprios códigos e narrativas culturais (Guerra, 2019).

¹⁹ Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/centros-culturais-sao-uma-invencao-de-andre-malraux/>.

A este respeito, são centrais os escritos de François Matarasso em torno da democracia cultural e da criação cultural comunitária (1999). Este autor defende a criação cultural em comunidade como fator de desenvolvimento de competências, da confiança e da criatividade individuais, da coesão e do empoderamento comunitários e do incremento do sentido de cidadania ativa, mas também da (re)configuração da identidade comunitária, uma vez que (e citando o poeta Roderick Watson), como refere “A identidade cresce a partir das histórias que contamos a nós mesmos sobre nós mesmos” (Matarasso, 1999: 7).

Regressando à caracterização do panorama artístico português, não é demais reforçar a importância da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) na promoção e na difusão das práticas artísticas de dança, teatro, também no cinema. Em dezembro de 1967, havia-se realizado a Semana do Cinema Novo Português, organizada pelo Cineclube do Porto e, para além da exibição de filmes, realizaram-se debates sobre o estado do cinema, tendo-se elaborado o Ofício do Cinema em Portugal, apresentado à Fundação Calouste Gulbenkian. Desta abordagem resulta a formação da cooperativa Centro Português de Cinema (CPC), em 1971 destinada a reunir e fazer dirigir os subsídios da FCG aos realizadores. Em 1972 e 1973 estreiam-se os primeiros dois filmes com o apoio do CPC, sendo que nenhum deles obtém sucesso junto do público. Na verdade, o setor vivia uma crise, fragmentando-se na senda da revolução de abril, tendo-se formado sucessivas cooperativas de produção, geralmente criadas em torno da figura de um realizador, sendo exemplos disso as produtoras Grupo Zero e Cinequanon (Cintra Ferreira, 2002). Apesar da referida fragmentação, estas produtoras dedicaram-se a um cinema de intervenção, documentando as lutas populares, a ocupação das terras, os conflitos sociais, a justiça de classe, a alienação religiosa, a intervenção da NATO durante o PREC, bem como a guerra colonial (Cintra Ferreira, 2002).

As décadas de 1960 e 1970 são profícuas no domínio das artes visuais ao denotar-se um crescimento acentuado do número de espaços expositivos, nomeadamente de galerias de arte. A consolidação de uma rede de espaços de exibição revela-se fundamental para a criação de um mercado, mas também para a reformulação

do estatuto de artista visual, e a sua maior autonomia relativamente às instituições (Januário, 2021; Jurgens, 2016). Se em 1962 existiam três galerias em Portugal, em 1973 contavam-se quinze em Lisboa, onze no Porto e cinco no resto do país, sendo que algumas das mais relevantes são as galerias 111, Divulgação, Buchholz e Quadrante (em Lisboa, associadas a livrarias), e a galeria Alvarez, no Porto (Santos *et al.*, 2001). Importa destacar o surgimento de outras galerias fora de Lisboa e do Porto, nomeadamente a Galeria Ogiva, em Óbidos e o CAPC, em Coimbra, que foram um importante contributo na modernização e dinamização cultural de ambas as cidades. O aumento exponencial de galerias de arte em Lisboa não pode dissociar-se do crescimento demográfico e urbanístico da cidade no final da década de sessenta (Ramires, 2018), reforçada pela chegada dos retornados, na década de 1970, cerca de 650 mil (Guerra, 2010). É também na década de 1970 que surgem as primeiras presenças de galerias em feiras de arte internacionais, a primeira presença de uma galeria portuguesa num certame internacional de prestígio, com o pioneirismo da Quadrum na ArtFiera de Bolonha, em 1977 (Ramires, 2018). O incremento do número de galerias viria a beneficiar, por conseguinte, o desenvolvimento do campo da fotografia, que se reconfigura como a arte da reprodução (Mah, 2002).

No contexto internacional, é de realçar a realização da Documenta 5, em Kassel, na Alemanha, comissariada por Harald Szeemann. Este é um acontecimento determinante na historiografia das artes visuais das últimas décadas do século passado (Machado, 2020). Considerado o pai da curadoria, Szeemann foi autor de uma prática expandida da curadoria, que Helena Pereira (2021: V) traduz como um exercício de curadoria que excede a mera seleção de obras em exposição numa mostra, mas que pressupõe também a um contributo ativo por parte do curador para a retórica de uma exposição, nomeadamente pelo “enquadramento das obras num discurso teórico e num dispositivo de comunicação adequado a uma galeria, museu ou outro” (Pereira, 2021: V).

A autora caracteriza o trabalho desenvolvido pelo curador na altura, no contexto da Documenta 5, como assente em três dimensões:

(...) a atribuição de critérios de validação aos artistas e às suas criações; construção de um discurso, teórico e expográfico, capaz de tornar legível a incomunicável

produção artística contemporânea, ou seja, o de educador e mediador cultural por excelência; e, ainda, o de produtor propriamente dito, ou seja, coordenador de toda a dimensão organizacional e logística de uma exposição, acalentando assim valor acrescido concreto à sua ação (Pereira, 2021: V).

Szeemann altera radicalmente o modelo expositivo consagrado pelas quatro edições anteriores, subordinando, de alguma forma, os trabalhos expostos e de seus efeitos particulares aos discursos e enquadramentos fornecidos pela proposta curatorial (Machado, 2020), induzindo mudanças epistemológicas e metodológicas quanto à prática expositiva (Matias, 2023).

A Documenta 5 é apontada como a mais importante na história da mostra de arte também pela diversidade de estéticas, ao incorporar em sua proposta expositiva não apenas os artistas contemporâneos mais inovadores da década anterior²⁰, mas também a miscigenação entre diversos estilos (artísticos e não artísticos) como *action art*, arte sacra, pornografia, design, *pop art*, pintura psicadélica (Machado, 2020). Esta edição é marcada por uma rutura dos cânones e pelo abandono da noção de uma narrativa linear, para dar lugar a uma abordagem não hierárquica das artes em exposição (Machado, 2020). A partir da arte contemporânea e concetual, a abordagem das tensões entre práticas contemporâneas e os limites instituídos pelas organizações culturais são alguns dos tópicos que fizeram de Harald Szeemann uma das figuras mais relevantes da história da curadoria.

Em Portugal, começavam ainda a surgir as primeiras instituições públicas ligadas à exposição de arte contemporânea. Destacamos o surgimento, em 1976, do Centro de Arte Contemporânea do Museu Soares dos Reis instituição à qual Fernando Pernes (na altura o seu diretor) traz exposições patentes na Fundação Calouste Gulbenkian (Queirós, 2010) e na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, e que parecem ditar uma aproximação estética a linguagens mais experimentais (Guerra, 2018a).

De destacar também, em 1977, a realização da exposição Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea, na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, um evento de cariz multidisciplinar e experimental (Jürgens, 2016;

²⁰ Trabalhos derivados dos membros do grupo Fluxus, ou de Marcel Broodthaers ou Hermann Nitsch.

Guerra, 2018a), que revela a dimensão processual da arte e a relação entre a obra de arte e o público, bem como a instauração da transversalidade que é tão evidente no que podemos associar à pós-modernidade (Januário, 2021: 88).

A dimensão de aproximação dos públicos à prática artística é também levada a cabo por companhias de teatro semiprofissional no Porto. Luísa Marinho e Mário Moutinho (2019) traçam um retrato do domínio artístico do teatro no Porto no pós-revolução. Esta fase potencia um movimento de aparecimento de novas companhias que se vêm juntar a companhias como o TEP – Teatro Experimental do Porto ou a Seiva Trupe, suscitando o ímpeto de modernização do teatro português e desencadeando ruturas decisivas com a situação existente, quer por via da seleção de repertório e da diversidade de projetos produzidos, bem como pela qualidade estética semiprofissional. Falamos de companhias como Roda Viva, O Realejo e o TAI (Teatro Amador de Intervenção), e, já na década de 1980, o Art’Imagem, o Teatro 5, o TEG – Teatro experimental de Gaia, a Faúlha, a Água Acesa, a Banzé e a Caixa de Pandora. Algumas das novas linguagens teatrais exploradas viriam a intersetar as esferas do teatro de marionetas, do teatro para a infância, mas também do teatro de rua e do café-teatro, que coincidiam com uma intenção de extensão do palco ao espaço público e aos espaços informais de sociabilidade. No pós-revolução, não deixando de desenvolver um teatro socialmente e politicamente engajado, estas companhias passaram a ter uma maior preocupação estética, mas também uma intenção de desencadeamento de novos modelos de organização do trabalho criativo, o que levou muitos dos membros a organizarem e participarem em ações de formação em diversos domínios no universo teatral. A realização de cursos de teatro abertos à comunidade acabaria por se tornar uma ação de captação de novos públicos para o teatro. Destes novos movimentos teatrais destacam-se personalidades ainda hoje reconhecidas no campo da criação da Isabel Alves Costa, Francisco Beja, João Lóio ou Victor Valente, que estavam na fundação de alguns dos grupos referidos (Marinho & Moutinho, 2019).

Se adicionarmos à moda e à estética os festivais – no sentido em que evidenciavam uma maior abertura de Portugal ao cosmopolitismo internacional -, teremos reunidos alguns dos mais importantes fatores para explorarmos o movimento

que Featherstone (1991) denomina de estetização do quotidiano, referindo-se ao processo de busca do valor estético, da experiência estética e das condições propícias à sua integração na vida quotidiana, no estilo e na aparência nas diferentes esferas da vida moderna. De certa forma, esta busca pela singularidade determina a perda da espontaneidade pessoal, a prevalência do consumo enquanto fator de sustentação da distinção e uma heteronomia do mercado (Guerra, 2019). Este é um tema a que voltaremos mais à frente, uma vez que estes processos têm tendência a adensar-se com a consolidação da sociedade de consumo, da sociedade de massas e da pós-modernidade.

2.2 Décadas de 1980-1990: As convergências

A importância crescente das promotoras de espetáculos, do mercado discográfico e dos concertos ao vivo, da indústria da noite e da programação em contextos urbanos (Guerra, 2010: 254), mas também a penetração do capital económico na produção, na circulação e no consumo cultural (Santos, 1998), vieram consolidar a sociedade de massas e a sociedade de consumo, que se fundem alicerçadas na proliferação dos média - nomeadamente da televisão - (Guerra, 2018a; Januário, 2021) e reforçar a aproximação dos universos culturais e artísticos à dimensão económica, e, por conseguinte, ao referencial das indústrias criativas (Adorno, 2003).

A cultura de massas ambicionava oferecer ao público um conjunto de produtos e de novidades acessíveis (Lipovetsky & Serroy, 2014), que se formavam por via da apropriação e da transformação das obras referências da denominada cultura erudita. Neste contexto, e na senda de Heinich (2012), destaca-se o papel dos novos intelectuais, intermediários culturais (Bovone, 1997), os “cultos e informados, cuja função exclusiva é organizar, disseminar e modificar objetos culturais com o fim de persuadir as massas de que o Hamlet pode ser tão bom entretenimento como My Fair Lady, e, talvez, igualmente educativo” (Arendt, 2016: 201).

Assim, verifica-se um claro esbatimento entre as fronteiras entre alta e baixa cultura (Pais, 1994), tendo-se aberto brechas, que são espaços propícios aos processos

de hibridismo cultural, que Canclini (1998) descreve como sendo um fenómeno caracterizado pela interação e combinação entre diferentes movimentos culturais, fenómenos esses intimamente relacionados com a globalização, nomeadamente com a transnacionalização e massificação dos mercados simbólicos nacionais, também potenciada pelas migrações e pelos fluxos de desterritorialização e reterritorialização ligados aos migrantes. Podemos afirmar que estes fenómenos vêm corroborar a perda da aura da obra de arte nas sociedades contemporâneas, já proclamada por Walter Benjamin em 1936 e, posteriormente em 1955, quando reflete a perda da autenticidade/singularidade da obra de arte num contexto de forte desenvolvimento dos meios técnicos, que favorecem a sua reprodutibilidade e massificação (Benjamin, 2018) e que potenciam o paradigma da cultura de massas. Há, no entanto, um paradoxo entre massificação/raridade que está intrínseca à produção de arte contemporânea. Os produtores culturais buscam, simultaneamente, um espaço no mercado (Canclini, 1998) e, ao mesmo tempo, a luta pela distinção de sua produção (por outras palavras: o culto da raridade da obra e a percepção criador singular carismático, que sustenta a legitimidade cultural) em relação aos meios massivos que proporcionam uma certa homogeneização no contexto de processo de mercantilização cultural que, inevitavelmente conduz a processos de re-hierarquizações das diferentes disciplinas no complexo sistema da produção cultural (Santos, 1998).

Neste contexto, é central a abordagem de Maria de Lourdes Lima dos Santos (2012) acerca do binómio reprodutibilidade/raridade num contexto de mercantilização cultural, incidente numa conceção que valoriza o bem - material ou simbólico - pelo seu carácter único e o desvaloriza quando esse bem se multiplica e estandardiza. Estas dinâmicas não estão isentas de hierarquias, sendo que podemos distingui-las de acordo com o posicionamento dos produtos na paleta da produção artística, podendo enquadrar-se numa lógica de hierarquização heterodeterminada. Esta hierarquização determina um campo de produção alargada, em que o princípio da reprodutibilidade se impõe; falamos de best-sellers, discos de ouro no top de vendas. Por outro lado, insurge-se uma hierarquização endo-determinada, assente numa lógica inversa à anterior; neste caso o reconhecimento da obra é resultado do reconhecimento interpares, o que está

em linha com um certo hermetismo cooperante com a lógica da arte pela arte. Podemos afirmar que as duas lógicas hierarquizantes se apoiam em matrizes de capitais diferentes: no primeiro caso, no capital económico, e no segundo, no capital simbólico²¹. No entanto, a interação destas duas tipologias de capital está em consonância com o paradigma da mercantilização da produção cultural, na medida em que a subordinação da produção cultural às exigências da rentabilidade capitalista, aplica-se tanto aos produtos culturais de grande reprodutibilidade (como livros e discos), como aos objetos singulares (tais que obras de artes visuais) mesmo apesar de uma disposição hierárquica das diferentes disciplinas artísticas. Seguindo ainda a linha de pensamento da autora, “neste sistema, a aproximação entre obra e a série toma cada vez mais ambígua a distinção entre o criador e o profissional da cultura” (Santos, 2012: 69), que resulta de novas tendências de divisão do trabalho coletivo de criação da obra artística, em que o papel dos profissionais da cultura ganha terreno no quadro da distribuição, mas também da conceção dos produtos culturais. Note-se que os casos do diretor artísticos e dos críticos são alguns dos mais representativos (Santos, 2012: 70).

Efetivamente, podemos olhar estas mudanças de matriz social sob o prisma da modernidade incitada por Georg Simmel (1987) - com enfoque na individualidade, a fragilidade e superficialidade das formas de sociabilidade na vida urbana, e a centralidade do dinheiro na vida moderna -; ou por Giddens (1991, 2002) – no sentido de uma modernidade caracterizada por fatores como a reflexividade da sociedade sobre si mesma, sobre o mundo social e sobre as instituições, pela globalização e pela centralidade das instituições burocráticas e pela necessidade de confiança nas relações sociais.

Em Portugal, a modernidade é evidenciada por fatores como a terciarização do sector produtivo, o aumento continuado dos níveis médios de escolaridade, o aumento da esperança média de vida, a diminuição da dimensão das famílias, a modificação da presença da mulher na sociedade e no espaço público, bem como o desenvolvimento

²¹ Iremos aprofundar mais detalhadamente estes tópicos na abordagem das obras de Pierre Bourdieu (1989) e Lucien Kaprik (2007) no contexto da esfera de atuação dos programadores culturais.

da cultura jovem (Guerra, 2010: 253). No entanto, a existência de fortes hierarquias sociais, de diferenciações e de desigualdades sociais conduzem-nos à possibilidade de uma modernidade tardia (Giddens: 1991) ou de uma pós-modernidade (Lyotard, 2009), no quadro das quais o conceito de liquidez, de Bauman, é central. Bauman (2001), aponta que, em oposição à "modernidade sólida", que era caracterizada pela estabilidade e pela estrutura social duradoura, a modernidade líquida está ligada a um estado de fluxo constante, onde as instituições, as relações e as identidades são voláteis. Isto sugere-nos que poderíamos estar numa fase posterior à modernidade, entendida por Giddens (1991) como modernidade tardia, ou por pós-modernismo, no caso de Mike Featherstone (1991, 1997a, 1997b).

Giddens (1991) entende, assim, a contemporaneidade como um período de modernidade tardia, reflexiva, na senda das transformações sociais, económicas e culturais que ocorreram a partir do final do século XX, ancoradas nas mudanças nas relações pessoais que fazem sobressair a desigualdade e a fragmentação social, em clara rutura com tradições, tempos e espaços fixos, e da perceção de riscos e desafios à escala global, como a mudança climática, a instabilidade económica e as ameaças à segurança.

Por outro lado, na ótica de Featherstone (1997b: 82-83):

A modernização das sociedades tradicionais era analisada como uma série de processos específicos: industrialização, urbanização, consumismo, racionalização, diferenciação, burocratização, crescente divisão social do trabalho, aumento do individualismo, tudo relacionado de perto com os processos de constituição do Estado (...) [a pós-modernidade deve ser vista como uma] consciencialização da fragilidade das premissas em que esta última se baseou.

Featherstone correlaciona a globalização cultural com os vetores de fragmentação e pluralidade potenciados pela pós-modernidade, na medida em que a globalização potencia a familiarização com uma maior diversidade, com um leque cada vez mais amplo de culturas locais, e não como uma homogenização de identidades e lógicas culturais, não sendo, no entanto, de ignorar o facto de que a globalização terá voltado a trazer um certo traço identitário comum perdido ao longo da modernidade (Featherstone, 1997b). Um outro traço da pós-modernidade é a construção e reconstrução de espaços urbanos de grande escala com forte vocação lúdica, tais como

museus e espaços patrimoniais. Estes espaços pós-modernos podem ser vistos como relevantes no reforço de uma identidade cultural e na criação de uma identidade e de um "sentido de lugar" já perdido (Featherstone, 1997b: 94).

Embora possamos relacionar esta ideia da globalização cultural e da modernização com os grandes eventos que decorreram em Lisboa na década 1990 e que impactaram e transformaram visualmente determinadas zonas da cidade, Lisboa – Capital Europeia da Cultura 1994 e Expo’98, podemos destacar a construção em 1983 em Lisboa do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, primeira instituição a apresentar permanentemente uma mostra de arte moderna portuguesa. O Centro deu confiança aos colecionadores e serviu de incentivo para realizações afins, como a Fundação de Serralves (1989), onde veio a funcionar o Museu Nacional de Arte Moderna (Porto, em 1999), o Museu do Chiado (Lisboa, em 1994), o Centro Cultural de Belém (Lisboa, em 1992), a Culturgest (Lisboa, em 1994), contribuindo fortemente para uma intensificação do mercado das artes visuais (Gonçalves, 2002), também por via da atribuição de bolsas de estudo no estrangeiro, de subsídios tendo em vista a organização de exposições promovidas pelos seus bolseiros, bem como como a aquisição de obras de arte (Oliveira, 2013).

Aliás, à semelhança do que aconteceu nas décadas de 1970-1980, também nas décadas de 1980-1990 a Fundação Gulbenkian assumiu um papel preponderante no panorama cultural português, contribuindo para a diversificação da oferta cultural de artes performativas em Lisboa. A Fundação poderá, com alguma legitimidade, ser apelidada de “ministério das artes”, uma vez que, para além de uma alternativa ao Estado no que concerne ao financiamento às artes, a FCG, superou o governo de Salazar nesta matéria (Oliveira, 2013: 420). Aliás, já na década de 1960, havia dado continuidade à atividade do Secretariado Nacional de Informação na realização de exposições com nomes de artistas visuais internacionais.

Destacamos o ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), fundado em maio de 1984 por Madalena

de Azeredo Perdigão²², porque, ainda nos dias de hoje, e no prisma dos nossos entrevistados, parece ter tido importância na construção do *modus operandi* da programação artística contemporânea. Aliás, como refere Ana Bigotte Vieira, a iniciativa pode ser entendida à luz das práticas de curadoria e programação, prestando “atenção à falta”, acolhendo propostas estéticas e políticas geralmente de diferentes períodos temporais, bem como à sociedade contemporânea de então (Vieira, 2016).

Atentando no roteiro histórico da génese e do desenvolvimento do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE), disponível no website²³ da Fundação Calouste Gulbenkian, entendemos que este serviço foi criado sob o signo de uma abordagem programática de grande diversidade artística e de contágio interdisciplinar, integrada no paradigma dos centros culturais. Segundo a mesma fonte, com a criação do ACARTE almejava-se uma comunicação mais eficaz entre o público e a obra de arte por via do incremento da criação artística, das ações de educação pela arte e da criação de novos públicos.

Este projeto surge de uma reflexão acerca do panorama artístico e da sociedade portuguesa, na medida em que as disciplinas artísticas tradicionais encontravam-se em profunda evolução para poderem dar resposta às

solicitações da sociedade, ela própria também em evolução, e para corresponderem às suas necessidades intrínsecas de desenvolvimento e progresso. Verificou-se uma rutura nos esquemas estabelecidos, apuraram-se zonas de convergência, descobriram-se largas franjas de contacto entre as diversas áreas, afirmou-se a possibilidade de percursos variáveis para atingir determinada formação (Ribeiro, 2007: 368).

A dinâmica de programação da FCG, quer no contexto do CAM, quer no ACARTE, vem distinguir-se no panorama cultural português como um espaço de referência de programação. Já o manifesto do projeto apontava para um programa de qualidade,

²² Madalena Perdigão havia já dirigido o Serviço de Música da FCG desde 1958, após um período em que viveu em França no início da década de 1950 como bolseira do Instituto de Alta Cultura, um organismo do Estado, para estudar piano e acompanhar o marido, bolseiro da recém-criada FCG (Teixeira, 2014). Viria a deixar a Fundação em 1975, convidada pelo Governo para se dedicar à reformulação do ensino artístico.

²³ Disponível em: https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/acarte/#_ftn1

eclético, tanto no tocante às disciplinas artísticas programadas, como em estéticas apresentadas, aberto à experimentação e inovação, que corria “riscos”, mas também intimamente relacionado com a educação artística (Vieira, 2016: 86), como viria já sendo premissa dos projetos desenvolvidos pela FCG desde finais da década de 1950. Sublinharíamos o termo risco, não apenas porque, como veremos, é uma das formas de caracterização – à luz do discurso dos programadores artísticos ouvidos no contexto do presente projeto de investigação -, de alguns programas dos teatros na contemporaneidade em Portugal, mas porque a programação do ACARTE desenvolvida por Madalena Perdigão é efetivamente em contracorrente, uma vez que se “abriu ao mundo, enquanto outros se fecharam (...) [e] por isso mesmo, “a sua figura teve um impacto sem par na vida cultural portuguesa” (Gonçalves, 2023: s/p).

O ACARTE viria também colaborar para a diversidade vindoura de criadores e promotores artísticos em Portugal. Neste contexto, Madalena Perdigão afirma-se como figura visionária (Vasques, 1999) determinante para a reestruturação do universo artístico, bem como a “primeira programadora cultural da década de [19]80” (Ribeiro, 2007: 371). A programação no contexto do ACARTE surge numa tentativa de conciliação entre um público alargado e a arte de vanguarda (Madeira, 2007). Guiando-nos novamente pelo roteiro histórico do Serviço ACARTE disponível no website da Fundação²⁴, evidencia-se a ideia de que o projeto assume uma abertura ao mundo, à qual está associada a noção de risco, de experimentação e do erro. O programa é assente nas linhas de animação, criação e educação, desempenhando um papel fundamental na formação de novos públicos. Do conjunto de atividades que aconteceram no contexto do ACARTE, deve-se particular destaque à Exposição Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa (em 1985) e aos Encontros ACARTE (entre 1987 e 2001).

Com caráter vanguardista e de experimentação criativa, os Encontros ACARTE Novo Teatro/Dança da Europa, estavam em linha com os ideais da integração de

²⁴ Disponível em: https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/materiais-de-apoio/historia-dos-organismos/acarte/#_ftn7

Portugal como país-membro na Comunidade Económica Europeia (CEE, em 1986), principalmente por fomentarem o encontro entre criadores no domínio da dança e teatro (ora com percursos mais consolidados – tais como Pina Bausch, Bob Wilson ou Trisha Brown – ora artistas emergentes) europeus e os públicos. Os encontros ACARTE constituíram-se, assim, como um dos espaços do circuito internacional de apresentação da dança e do teatro contemporâneos, no contexto do qual existiam parcerias de coproduções com artistas internacionais, o que se constitui um marco relacional com outros equipamentos e artistas relevantes. Pode-se mesmo considerar o ACARTE como

a primeira tentativa sistemática de rede internacional, com sede portuguesa, de permuta de artistas e intercâmbio de espetáculos privilegiando experiências de teor vanguardista e com carácter de pesquisa [o que potenciou] o aparecimento de novos projetos de criadores individuais (...) cujos horizontes estéticos se cruzam com as linguagens de artistas de outras latitudes. (Vasques, 1999: 3-4).

Esta vocação para o acolhimento de produções artísticas internacionais de vanguarda levantou críticas de uma ala mais conservadora que temia a perda da identidade cultural nacional. A abertura do panorama artístico à programação de propostas de agentes internacionais, é, aliás, um dos fatores que se marca a transição para a década de 1990. O ACARTE vem, de alguma forma, tornar visível a posição semiperiférica (Santos, 1998), de Portugal no contexto europeu, não apenas no que diz respeito à programação de vanguarda, no papel precursor no acolhimento de criadores artísticos internacionais, mas também à contestação das alas culturais mais conservadoras. A década é marcada por um crescimento e rejuvenescimento do campo artístico português para o qual contribuem, entre outros, a integração de Portugal como país-membro da Comunidade Económica Europeia (em 1986), a atribuição de bolsas pela Secretaria de Estado da Cultura, a partir de 1986 (Pinharanda, 1995), mas também, como já demonstrado, uma abertura do país às tendências de criação internacionais, em muito potenciada pela Gulbenkian, quer pelo acolhimento de artistas internacionais, quer pelo patrocínio da formação de artistas portugueses no exterior²⁵.

²⁵ O caso mais revelador de crescimento e rejuvenescimento de um campo artístico em que a influência do panorama artístico internacional é mais preponderante, é a dança, com o crescente destaque da Nova

Uma escassa oferta de escolas de formação em Portugal motivaria alguns bailarinos (tais como João Fiadeiro, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro e Vera Mantero) a procurarem formação no estrangeiro, em cidades como Nova Iorque, Londres, Berlim e Paris, onde aprendiam novas formas de criação, mas também de produção, e onde acabariam por conhecer outros artistas e produtores internacionais. Através destes percursos internacionais, entenderam esta nova era da circulação de espetáculos de dança - mecanismo central de criação do seu reconhecimento -, que se serve em muito de cumplicidades artísticas, servindo de base para as coproduções internacionais e de um investimento de internacionalização. Estes criadores perceberam também que as formas de produção capitalistas e de reprodução técnica avançavam para uma nova fase (Ribeiro, 2002).

A ideia de subjetividade e teatralidade (Fazenda, 2007), a capacidade de entenderem o mundo e a sua contemporaneidade, bem como o reconhecimento da capacidade expressiva e comunicativa do corpo num mundo saturado de informação, tornaram-se particularidades inovadoras no contexto da produção artística portuguesa, posicionando-os face a movimentos de criação nas grandes cidades europeias, no Canadá e em Nova Iorque (Ribeiro, 2002). Os artistas da Nova Dança Portuguesa acabariam por ser programados no contexto da ACARTE, que mantém forte relação com a dança europeia. No entanto, mais tarde, esta última, deixaria de ser programada no contexto da Gulbenkian por força do aparecimento de novas instituições artísticas como o CCB, a Culturgest e de produtores independentes, uma vez que estas instituições se encarregavam também de desenvolver programação nestes domínios (Ribeiro, 2002).

Também no domínio dos museus existia uma abertura às lógicas de musealização europeias, neste caso por via de financiamentos comunitários em virtude da integração portuguesa enquanto país-membro da CEE. De facto, algumas dotações financeiras permitiram que os museus desenvolvessem reflexões em torno da sua missão e das suas competências, nomeadamente enquanto polos de desenvolvimento intersectorial

Dança Portuguesa. Este foi um movimento que apareceu com todos os contornos de vanguardismo e cosmopolitismo, com manifesto, autores, obras de referência, as suas datas específicas, os seus seguidores, os seus lugares de manifestação e de visibilidade (Ribeiro, 2002: 168).

(Silva, 2002). Esta lógica enquadra-se na filosofia de uma “nova museologia” que, desde a década de 1960, desenvolveu intensa crítica aos museus históricos e potenciou discussões relacionadas com a aproximação dos museus às comunidades, que suscitam o equacionamento de conceitos como o de museu de sítio, museus de comunidade ou ecomuseus, numa lógica mais integrada dos fatores território/ paisagem/atividades económicas tradicionais (Silva, 2002).

Também a área do design se desenvolve, tendo como pano de fundo a integração de Portugal na CEE como país-membro, mas por conta da estabilidade política, a melhoria do nível de vida e o crescimento económico entre 1986 e o começo dos anos 1990 (Afonso Santos, 2002). Aliados a estes fatores, a redução do intervencionismo do Estado, o reforço da atuação das forças de mercado, contribuíram para a expansão da produção e do renovado interesse pelo design em Portugal, apesar da fraca inovação industrial e tecnológica, comparado com o contexto internacional. Estes elementos redimensionam a sociedade de consumo à pequena escala portuguesa no contexto europeu, e fizeram questionar o desenvolvimento de um pós-modernismo e de uma era pós-industrial numa sociedade onde o próprio modernismo teve uma expressão limitada (Afonso Santos, 2002). Assim, denotavam-se novos paradigmas de consumo cultural tendo como pressupostos influências estrangeiras e a consequente adoção de novas linguagens, códigos e estéticas (Dias, 2016), generalizados a várias disciplinas tais que o design, a fotografia e a arquitetura (Pinharanda, 1995)²⁶.

A fotografia expande-se por via do aumento de iniciativas expositivas, nomeadamente fora dos polos urbanos. Exemplo disso são os primeiros encontros de fotografia de Coimbra - organizados pelo Centro de Estudos Fotográficos -, até ao final da década de 1990, um dos eventos mais relevantes na divulgação da fotografia nacional e internacional nos seus mais variados géneros e fases, tornando-se numa referência para muitas das subseqüentes mostras de fotografia organizadas em Portugal, com um expressivo número de visitantes e impacto na formação de públicos da fotografia (Mah, 2002). Os Encontros da Imagem de Braga, a Fotoporto, a FCG e outras galerias de arte

²⁶ sendo que é na arquitetura que mais se faz sentir o sentido de inverso, o de internacionalização, com o crescente reconhecimento de Siza Vieira.

irão ter exposições regulares de fotografia, sendo que alguns dos fatores relevantes para a captação de uma larga franja de públicos e para o reconhecimento público, crítico e institucional relaciona-se com a estratégia programática alicerçada em mostras retrospectivas dos grandes nomes da história da fotografia internacional, a dinâmica editorial (catálogos e livros), bem como do seu desenvolvimento ao nível da imprensa, onde a imagem fotográfica é um elemento cada vez mais determinante (Mah, 2002).

O já referido desenvolvimento de novas linguagens artísticas relaciona-se também com a arte da performance, que, por meio da realização de iniciativas como o Festival Internacional de Arte Viva de Almada, do ciclo Performarte, da Bienal Internacional de Cerveira, bem como dos encontros ACARTE, chega a um número crescente de públicos (Guerra, 2018a).

Ainda no domínio da democratização do acesso cultural, e no quadro das políticas públicas para a cultura, é lançado, em 1987, o programa da rede nacional de Bibliotecas Públicas, que visa dotar o país de uma rede bibliotecas modernizadas (Januário, 2021). Este programa, que dá continuidade a um outro conjunto de investimentos, acabaria por assumir uma escala e resultados bastante favoráveis se olharmos para a evolução do número de bibliotecas em Portugal. Em 1960 existiam 89 bibliotecas em Portugal e menos de um milhão de leitores, enquanto em 1973 existiam 257 bibliotecas e 3,2 milhões de leitores (Loff & Pereira, 2006). Segundo dados do Portal PORDATA²⁷, no final da década de 1980, existiam 686 bibliotecas. No entanto, de acordo com a mesma fonte, o número de leitores decresceu para aproximadamente 1.628 milhões.

Já no cinema, esta década é pautada por uma tentativa de reconciliação entre criadores e públicos (Cintra Ferreira, 2002)²⁸. O recurso a best-sellers da literatura portuguesa para a conceção dos argumentos parece ser uma forma de tentativa de

²⁷Disponível em:

[https://www.pordata.pt/portugal/bibliotecas+numero++utilizadores++volumes+existentes+e+consultas+\(1960+2003\)+-401](https://www.pordata.pt/portugal/bibliotecas+numero++utilizadores++volumes+existentes+e+consultas+(1960+2003)+-401)

²⁸ De destacar, de acordo com a referida fonte, os filmes *O lugar do Morto*, de António Pedro Vasconcelos, *Balada da Praia dos Cães*, de José Fonseca e Costa, ou *Recordações da Casa Amarela*, de João César Monteiro, três êxitos de bilheteira.

conquistar o público. Também o número de mostras de cinema pelo país foi crescendo, enquanto se assiste à consolidação de outros, como o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, acontecendo em 1980 a sua 9ª edição. No entanto, não se pode afirmar que, no cenário geral, estes anos tenham sido favoráveis ao cinema, uma vez que, de acordo com dados da PORDATA²⁹, entre 1980 e 1989, o número de espectadores reduziu-se em aproximadamente 39%. Tal tendência de decréscimo da participação nas atividades culturais é também denotada no teatro, uma vez que, apesar do aumento das companhias de teatro, o público permanece ausente das salas de espetáculo (Pavão dos Santos, 2002). Se atentarmos aos dados da PORDATA, constata-se que no ano de 1980 contabilizam-se 670 mil espectadores³⁰, enquanto em 1989 se contabilizam 285 mil. Um dos motivos poderá residir na reduzida orientação dos espetáculos para o mercado, uma vez que, para além dos constrangimentos de financiamento, de organização do trabalho, da complexidade das relações laborais - nomeadamente relações de poder entre diretor/encenador e atores (das quais resultam uma visão global da missão companhia e da programação) - soma-se a ideia do espetáculo como um processo de criação artística distante dos processos de mercantilização (Brilhante, 2014).

No que concerne ao tecido teatral semiprofissional no Porto, na segunda metade da década de 1980 (Marinho & Moutinho, 2019), diversas companhias semiprofissionais estiveram na iminência de desaparecer na sequência de um despacho de Teresa Patrício Gouveia, então secretária de estado da cultura, que pretendia a fusão de companhias portuenses num único grupo, impondo fortes restrições no seu financiamento, originando a fuga dos seus principais elementos para a área do ensino e das dobragens como garantia de estabilidade profissional. Este episódio vem hipotecar a boa evolução da oferta teatral no Porto que se vinha sentindo ao longo da década, nomeadamente

²⁹ Disponível em: <https://www.pordata.pt/portugal/cinema+recintos++ecras++sessoes+e+espectadores-184-533>

³⁰ Disponível em: <https://www.pordata.pt/portugal/teatro+sessoes+e+espectadores-183-529>

olhando para os percursos do TEP, do TUP, da Seiva Trupe, o Realejo, o Cena, o Tear, o Pé de Vento, o TAI, o Art'Imagem (Marinho & Moutinho, 2019: 67).

A entrada de Portugal como país-membro da CEE viria a fomentar posicionamento e uma busca de identidade dos agentes artísticos no contexto do panorama cultural português, dando este processo origem aos / potenciando diálogos com os mais importantes festivais de teatro nacionais, tais como o FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (iniciado em 1978), Festival de Almada (com a primeira edição em 1984), a Bienal Universitária de Coimbra (em 1988), Encontros ACARTE³¹ (iniciados em 1987), Bienal de Marionetas de Évora (com a primeira edição em 1984), que começaram a trazer programação artística com regularidade sobretudo às principais cidades do país: Lisboa, Porto, Coimbra e Évora. A par destas iniciativas, a elevada oferta de espetáculos de grupos novos ou a criação do subsídio dos Projetos Pontuais poderão ter contribuído para a diversificação de públicos para a cultura nos anos 1980, apesar das ainda estagnadas taxas de lotação das salas de teatro (Vasques, 1999:7).

É também nesta década que surgem as primeiras produtoras, tais como a Cassefaz, em 1987, ou a Prótea, em 1988. A Cassefaz foi a primeira empresa de produção cultural independente criada em Portugal orientada para a prestação de serviços de produção e gestão cultural a artistas e a organizações culturais nas disciplinas de teatro e dança, tendo ramificado a sua área de ação em “cinco núcleos de produção e programação teatral: o Grupo Cassefaz (criado em 1991), o Grupo Cassefaz/Sub-21 (criado em 1994), a Área Empresas, na qual se inclui o projecto Art Effect (criado em 1998), o CIT – Centro Internacional de Teatro (criado em 2004) e o Cassefaz Produz (criado em 2010)”³². Mais tarde, esta produtora haveria de ser responsável pela gestão e programação da do Teatro Maria Matos. Na década seguinte, foi criada a produtora

³¹ Nas palavras de Madalena Perdigão, o reforço da ideia de que os Encontros ACARTE deveriam ser um espaço de aproximação e até de competição dos criadores portugueses com os pares europeus. A título exemplificativo, anotamos a entrevista da diretora relativamente à edição de 1989 da iniciativa. O vídeo pode ser consultado através da ligação <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/encontros-acarte/>.

³² Disponível em <https://www.uau.pt/event/805/a-verdadeira-historia-de-barbi>

UAU, em 2002, a Sons em Trânsito, e em 2006, a Força de Produção. Estas são algumas das produtoras de referência e o que viriam em ter em comum é a responsabilidade de gestão privada de teatros. Nestes casos, o Teatro Tivoli, o Capitólio e o Teatro Maria Matos.

Estes são exemplos de estruturas que evidenciam uma crescente percepção do mercado das artes do espetáculo, de gestão das carreiras ou de consciência da necessidade de se fomentar um trabalho em rede com os poucos espaços de apresentação existentes (Vasques, 1999). Esta consciencialização do mercado estimula o surgimento de conceitos e práticas de trabalho relacionados com o marketing ou a gestão cultural, sendo neste contexto que em 1986 é aprovada a Lei do Mecenato, que apenas encontrou relativo ímpeto depois de 1998, em virtude de profundas alterações ao diploma (Vasques, 1999). O aparecimento de uma lógica comercial das instituições ligada à utilização de técnicas de marketing e de gestão é, aliás, fundamentalmente imbuída pelo modelo de desenvolvimento aliado às indústrias culturais (Bense & Poulard, 2007), como notaremos mais à frente no trabalho.

Outros dos pressupostos do domínio artístico na década de 1980 relacionam-se com a perda da dimensão coletiva na criação, passando a assumir-se mais autoral - destacamos a este nível o protagonismo de encenadores portugueses como Rogério de Carvalho e Ricardo Pais (Vasques, 1999) -, a relação entre a criação artística e promoção de ideologias tende a esbater-se, uma maior neutralidade e maior independência do artista em relação às instituições, bem como o fortalecimento da cumplicidade entre os artistas (Melo & Pinharanda, 1986; Januário, 2021). Por outro lado, a vida noturna intensifica-se e despoleta sociabilidades em torno do espaço público e de espaços e eventos das cidades (Melo & Cândia, 2002). O Bairro Alto torna-se espaço de referência, a noite democratiza-se e ganha espaço mediático com transmissão televisiva. A moda deixa de ser um estigma de outsiders para ser a maneira como as pessoas se vestem, ferramenta de construção de um estilo de vida e expressão da identidade (Melo & Cândia, 2002). Esta tendência tende a evoluir para um fenómeno global, com o surgir das revistas de moda e do pronto-a-vestir (Lipovetsky, 1989).

Vale a pena, neste contexto, evocar e desenvolver o conceito de globalização cultural, atentando nomeadamente no conceito de cultura global (Crane, 2002:2), referindo que a dominância no mercado se deve mais ao fator económico mais do que ao cultural, sendo que, neste sentido, a proliferação cultural é proveniente de certos países ou idiomas capazes de desenvolver determinado imperialismo cultural (no caso da música, os países de língua inglesa). Desempenhando um papel fulcral, os conglomerados mediáticos internacionais em expansão na dominação de certos campos da cultura global, bem como as instituições internacionais, pelo capital, pelas normas e valores populares globais (Crane, 2002). Assim, “o certo é que a homogeneidade cultural enquanto garante de identidade e valores específicos é cada vez mais insustentável” (Guerra, 2010: 285).

Este contexto relaciona-se com a condição pós-moderna nos termos em que é proposta por Jean-François Lyotard (2009), assente nos pressupostos da perda da crença nas instituições e nas grandes narrativas veiculadas e instituídas (incidentes em matérias tais que o progresso, a emancipação ou a revolução, para dar lugar à emergência de uma multiplicidade de narrativas locais), na fragmentação dos sistemas totalizantes e a emergência de uma pluralidade de estilos. Às referidas lógicas soma-se a crescente relevância das imagens visuais - em que a publicidade assume papel preponderante - uma intensificação da lógica de estilização da vida quotidiana (Featherstone, 1991), que se reflete num estilo de vida distinto desenvolvido por determinadas camadas da sociedade contemporânea. Podemos olhar para este dispositivo com um duplo enfoque.

Em primeiro lugar, na dimensão cultural da economia, da simbolização e o uso de bens materiais como *communicators*; e em segundo lugar, na economia dos bens culturais, nos princípios de mercado de oferta e procura, acumulação de capital, competitividade e monopolização que opera na esfera dos estilos de vida e dos bens culturais (Guerra, 2010: 288).

Evidenciam-se, portanto, posicionamentos diversos a respeito dos entendimentos que se fazem da contemporaneidade, ora sob o signo do pós-modernidade, ora de uma modernidade tardia (Jürgens, 2016). Com base nas exposições realizadas acerca de ambos os conceitos, poderemos traduzir esta

divergência de leituras em binómios como fluidez versus fragmentação. Enquanto no conceito de modernidade tardia de Giddens (1991) encontramos subjacentes as ideias de existência de identidades e narrativas sociais reflexivas, mais estáveis e coerentes, existindo uma narrativa unificadora que explique e dê sentido à sociedade, na hipótese de uma condição pós-moderna (Lyotard, 2009; Featherstone, 1991), encontramos a perceção de uma sociedade fragmentada, sendo essa fragmentação resultado da diversidade de perspetivas e narrativas coexistentes - sem existir uma narrativa unificadora dominante -, com ênfase numa identidade individual construída socialmente, muito influenciada pela estilização da vida quotidiana.

Estas últimas ideias são evidenciadas por José Machado Pais que destaca a natureza flutuante da vida quotidiana, anti-hierarquizante, e a pós-modernidade como indutor de diversidade e de fragmentaridade do social, bem como de uma dissolução de fronteiras (a começar pelas fronteiras culturais) conducentes aos movimentos ou culturas de dissensão, tais como as culturas juvenis, suburbanas. Assim, à semelhança da economia, também na cultura se verifica uma época de “polaridades, de obliteração de distinções e oposições, de equívocos e dualidades, de efemeridades e flutuações” (Pais, 1994: 129-130).

No universo artístico, estes processos traduzem-se no colapso das hierarquias simbólicas, na crescente relevância das imagens visuais³³ – em que a publicidade assume papel preponderante -, na diluição de fronteiras entre a arte e vida quotidiana e reforço do esbatimento da diferenciação entre alta cultura e cultura popular/de massas, pelo incremento do hibridismo/ecletismo artísticos e miscigenação dos códigos culturais e artísticos, mas também pelo esvaziamento da ideia do artista genial (Januário, 2021: 57). No cenário internacional, poderemos considerar como referências John Cage e Stockhausen (na música), o teatro de Antonin Artaud, a obra de Susan Sontag na teoria e críticas literárias (Featherstone, 1991).

³³ Podemos dizer que, em Portugal, o movimento tem particular impacto nas artes visuais, sendo destacar os nomes de Julião Sarmento, Pedro Cabrita Reis, Rui Chafres. Luís Serpa, Ricardo Pais e João Botelho são outros nomes associados a este movimento.

Em síntese, podemos afirmar que podemos apontar para a década de 1980 como a de uma revolução cultural, na qual emergiram diversas sensibilidades e linguagem artísticas, para além das mais convencionais. Estas acontecem em linha com a rutura socio-política (em muito relacionada com o contexto pós-25 de Abril), a abertura ao mundo e a busca pelo cosmopolitismo, bem como pela potenciação de novas pontes culturais, nomeadamente com o espaço europeu (Guerra, 2018a).

2.3 Décadas de 1990 – 2000: As multiplicações

Apesar de, na década de 1980, o país se ter aproximado dos padrões de consumo europeus - pela explosão das classes médias em plena expansão da sociedade de consumo, pelo crescimento económico, que se traduziu, como referido anteriormente, no aumento dos salários e do poder de compra [apesar das constantes crises políticas e económicas desde os anos 1960 - (Barreto, 2009)] -, convém referir que continuaram a existir inúmeros parâmetros que distanciaram Portugal da Europa, nomeadamente as baixas qualificações escolares e profissionais, a baixa produtividade empresarial, os baixos salários e a persistência de formas tradicionais de exclusão social. Estes fatores sugerem uma aceção de um Portugal semiperiférico no contexto de uma modernidade inacabada, ora mais central ora mais periférico, consoante os parâmetros em análise (Guerra, 2010).

Verifica-se, no entanto, e na senda das práticas de consumo da década anterior, uma massificação do consumo, inclusive de bens culturais, por via do desenvolvimento dos meios de comunicação social, do desenvolvimento de produtos dirigidos para segmentos de população com pouco capital cultural, bem como pelo incremento do ímpeto dos *clusters* das atividades culturais integrando retóricas de inovação e mudança e obedecendo a lógicas de mercado (Silva, 1997). Assim, adensam-se as relações entre cultura e o fator económico, o que vem, mais tarde, na viragem do milénio, confluir do conceito de sociedade de conhecimento, marcada pelo entrosamento de domínios como informação, ciência, tecnologia, lazer, linguagens e criação (Guerra, 2010: 302; Castells, 2007a).

Esta transversalidade dita um posicionamento da cultura como fator de “afirmação competitiva e de atração de recursos, de investimentos e de pessoas, mantendo o seu papel de comemoração ritual e festiva de comunidades e de integração simbólica e lúdica da população, assumindo importantes efeitos na coesão dos tecidos sociais.” (Guerra, 2010: 302). É importante relevar, neste quadrante,

os efeitos da globalização nas dimensões económicas e tecnológica da cultura, pois existe um aceleração da circulação de ideias, produtos e projetos que tende a incrementar novas plataformas de relacionamento no campo cultural, alterando os termos da relação entre criadores, produtores e difusores/mediadores (Guerra, 2010: 302).

No campo musical, por exemplo, importa relevar o aumento do consumo de música, particularmente devido a fatores como o crescimento de poder de compra, o alargamento da classe média, e (como referido) do consumo de massas e da abertura de Portugal ao exterior, com o fim das barreiras alfandegárias, também consequentes da integração de Portugal como país-membro na CEE (Neves, 1999). Também as inovações tecnológicas, tais como o CD ou a aparelhagem contribuíram para a proliferação do consumo (Guerra, 2010), nomeadamente na esfera privada.

O paradigma da cultura de massas adensou-se pela entrada em sinal aberto das televisões privadas, que vem alterar o paradigma televisivo em Portugal, bem como potenciar alterações profundas, tanto técnicas como de estilo, na forma de fazer cinema. Esta ideia assume particular significado com o caso da SIC, que assume uma estratégia mais agressiva, realizando um conjunto de telefilmes e a produção de filmes abertamente comerciais, onde se destacam os telefilmes Adão e Eva, de Joaquim Leitão, Zona J, de Leonel Vieira, e Jaime de António Pedro Vasconcelos (Cintra Ferreira, 2002). Estas lógicas são reflexo de mudança da filosofia da programação televisiva, uma vez que, com a lógica comercial a pronunciar-se, a cultura dá lugar ao entretenimento e os conteúdos passam a ser pensados nas lógicas de consumo dos públicos (Bastos, 2016), determinando, em parte, a “exclusão da cultura e do saber” da realidade atual (Baudrillard, 1981:123), ficando, no contexto da televisão portuguesa – nomeadamente da SIC e da TVI –, a programação de conteúdos culturais com presença reduzida ou

pontual na grelha e emitida em horários de pouco alcance ao nível das audiências (Lopes, 2007).

A entrada das privadas tem impactos também na grelha de programação da RTP e da RTP2. A RTP2 reposiciona-se, centra-se na programação de conteúdos culturais, artísticos, desportivos e de divulgação científica (Bastos, 2016). Um dos programas referência viria a ser, entre 1994 e 2003, o *Acontece*, apresentado por Carlos Pinto Coelho. A estratégia adotada pela RTP foi a de aproximar a sua programação aos grandes públicos, através da transmissão de conteúdos mais populares e mais ligados à ficção e à comédia, a de captar e efetivar contratualizações laborais com os grandes nomes do jornalismo e da ficção, mas também fazer aquisições em grande escala de séries internacionais, sendo que muitas delas ficaram na gaveta, sem espaço na grelha para exibições, para que estas não fossem adquiridas pelas televisões privadas³⁴.

À semelhança da televisão, a rádio é também influenciada pelo reforço da orientação para o mercado. Assim, face à evolução dos modelos de comunicação em massa, da sociedade e do sistema económico-comercial, e tendo em consideração a profissionalização deste *media*, o aprofundamento das práticas de gestão e de marketing - que determinam, por exemplo, a segmentação das rádios e as pesquisas de mercado e de audiências -, em detrimento de critérios de criatividade e personalidade, determinam o fim do culto do programa de autor - ou a sua deslocação para a programação das madrugadas, enquanto programas de companhia - e uma certa homogeneização e perda da diversidade dos programas de rádio, uma vez que as rádios procuram adequar a sua programação ao perfil dos ouvintes (Cordeiro, 2004).

O campo musical português da década de 1990 caracteriza-se pela consagração das vozes femininas que se internacionalizam. Se Amália Rodrigues é já expoente máximo, os nomes de Dulce Pontes, Maria João e Teresa Salgueiro dos Madredeus assumem uma relevante projeção sustentada na proposta estética entranhada nas tradições musicais urbanas populares portuguesas assente na ideia de um imaginário português, por via da utilização de instrumentos acústicos (Ribeiro, 2002). Já no

³⁴ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-fim-dum-monopolio/>

contexto da música clássica, são de destacar a Orquestra Sinfónica Portuguesa, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, a Orquestra Gulbenkian, e a Orquestra Nacional do Porto³⁵. Para além da Fundação Calouste Gulbenkian e do Teatro São Carlos, mais tarde, também o CCB, a Culturgest e a Casa da Música se tornariam espaços de acolhimento destas estruturas (Ribeiro, 2002).

Na área do jazz verifica-se um crescimento do número de festivais de jazz, havendo lugar para o surgimento do Estoril Jazz, do Jazz em Agosto, do Guimarães Jazz ou do Seixal Jazz. No entanto, este cenário favorável não encontra correspondência no número de públicos (Curvelo, 2002). De assinalar também, no contexto musical, o surgimento de bandas que cujas letras são em inglês, como os casos do Blind Zero, dos The Gift e dos Silence 4 (Lisboa, 2002), algo que nas décadas anteriores tinha tido expressão nos estilos musicais de Rock ou das bandas cuja essência está intimamente ligada aos concursos Yé-Yé, mas também de grupos mais ligados movimentos musicais urbanos, tais como dance/funk/pop/trip-hop/hip-hop, dos quais são a sua personificação coletivos como Cool Hipnoise, Ithaka, Da Weasel, General D, Mind da Gap, The Gift, Goldfinger e Balla e Rádio Macau (Lisboa, 2002).

A expansão das (sub)culturas urbanas teve expressão não apenas por meio da emergência e consolidação de estilos musicais como o hip-hop, bem como outros que singram principalmente nos grandes polos urbanos (Bennett & Kahn-Harris, 2004), mas também pela divulgação massificada da ideia e das imagens de moda e da nova moda portuguesa que emergem de processos e acontecimentos como o da consolidação da Moda Lisboa como lugar de encontro do mundo da moda portuguesa (Guerra, 2022d), bem como do Portugal Fashion como plataforma de articulação com o mundo empresarial e de internacionalização deste universo, do protagonismo de personalidades como Ana Salazar como percursora da moda contemporânea

³⁵ Forma em 1947 com a denominação de Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. Posteriormente foi criada a Orquestra Clássica do Porto e, mais tarde, a Orquestra Nacional do Porto, em 1997. A Orquestra foi integrada na Fundação Casa da Música em 2006, passando a denominar-se Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música desde 2010. Disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/residentes/orquestra-sinfonica-do-porto-casa-da-musica/#tab=0>

portuguesa, bem como da afirmação de Fátima Lopes, quer a nível nacional, quer a nível internacional, por via da abertura da sua loja e da sua presença em desfiles em Paris (Guerra, 2010). A par destes fatores, também o crescente interesse dos media - nomeadamente da televisão - pelo mundo da moda, potenciam o enfoque mediático de manequins como Sofia Aparício ou Paulo Pires, que passam a marcar presença em elencos de teatro, telenovelas ou cinema (Melo & Cândia 2002). No entanto, estes fatores não determinam a hegemonia unidirecional de uma única tendência, mas sim uma pluralidade de possibilidades, deixando a cada indivíduo ou grupo (tribo) uma imensa liberdade de escolha, de empoderamento e liberdade individual que possibilitam formas de expressão cultural de grupos minoritários, excluídos e marginalizados (Melo & Cândia, 2002). Este ímpeto na emergência da singularidade - individual ou de grupo -, projeta um certo tipo de empoderamento e potencia a quebra de uma convenção há muito enraizada no universo da moda: a ideia de que as classes baixas imitam as classes altas na tentativa (declarada ou não) de ascensão social. Este processo deixa, em parte, de se verificar na sociedade portuguesa (à semelhança de outras, já profundamente fragmentada e plural, identidades flexíveis, negociáveis e alternantes), uma vez que, para muitos adolescentes e jovens adultos, a roupa é uma forma de definição e exteriorização da identidade e de afirmação social e não um estatuto em termos de classe social (Melo & Cândia, 2002).

No campo teatral, Vasques (1999) identifica várias transformações no início desta década. Uma delas relaciona-se com a ausência de políticas de apoio direcionadas aos agentes teatrais, pelo que as companhias se veem na necessidade de reestruturarem as práticas de trabalho e a reduzirem elencos fixos. Apesar de os apoios ao setor teatral entre 1990 e 1995 sofrerem um aumento (Figueira, 2012), concentram-se num número mais reduzido de projetos, sendo de destacar também o reduzido número de sessões e espectadores³⁶.

³⁶ Com exceções para os anos 1994, 1995 e 1999, nos quais se registam ligeiros aumentos, que podemos eventualmente relacionar com a realização de Lisboa - CEC 1994 e da Expo'98 Disponível em: <https://www.pordata.pt/portugal/teatro+sessoes+e+espectadores-183-529>

De relevar também o relativo fechamento do setor teatral em Portugal, uma vez que, salvaguardando casos como a programação da Culturgest, do CCB, do Festival PoNTI, ou o festival Danças na Cidade (frutos de avultados investimentos) onde são apresentados regularmente espetáculos estrangeiros, contemporâneos e inovadores, o setor encontra-se ensimesmado, “com poucos contactos com o exterior, sendo que o perigo que se vem agudizando é o seu desfasamento relativamente aos discursos artísticos e teóricos internacionais” (Pais, 2005: 3). A falta da atenção dos públicos e o consequente número reduzido de espectadores, que não se identificam nem se fidelizam nem cria “laços de intimidade” com as instituições/espacos e criadores (principalmente aqueles com menor reputação) são causa de desmotivação entre os agentes (Vasques, 1999: 16). Neste processo, os públicos são fortemente influenciados pela comunicação de massas e pelo fator novidade.

A partir de 1990, o espectro de criadores e de festivais sofre um aumento muito significativo, constatando-se a emergência de alguns fenómenos identitários relevantes tais como o festival CITEMOR (ressurgido em 1992), o festival luso-italiano Sete Sóis-Sete Luas (iniciado em 1993), entre outros. É neste período que surgem também o Festival X (iniciado em 1995, promovido pelo OLHO), o Festival Atlântico (com edições a 1995, 1997 e 1999, desenvolvido pela ZDB) o Festival Danças na Cidade (1993-2002, promovido pela Associação Alcantara), o Festival Mergulho no Futuro (no quadro da EXPO’98), bem como estruturas de produção, criação e divulgação tais como a Cassefaz e a Clube Português de Artes e Ideias, focadas maioritariamente no apoio e promoção de projetos, grupos e salas com enfoque menos convencional no contexto das artes performativas (Vasques, 1999).

De assinalar o êxito do musical *Passa por mim no Rossio*, em 1991, no Teatro Nacional Dona Maria II (TNDMII), um espetáculo-homenagem de Filipe la Feria ao Teatro de revista com o elenco do teatro nacional. Já desde 1979, na Casa da Comédia, em Lisboa, que Filipe La Feria vinha trabalhado este registo de produções. O facto de o espetáculo ter conseguido uma abordagem acessível ao público acerca de uma temática da identidade cultural, mas também o facto de este se tratar de uma coprodução com o TNDMII, atores residentes do Teatro (alguns deles com percursos profissionais

relevantes na televisão), fez desta uma produção bastante procurada pelo público (Pavão dos Santos, 2002).

Continuam também a surgir projetos fora dos centros urbanos de Lisboa e Porto, que se posicionaram na linha de democratização cultural, como é o caso do Teatro Regional da Serra de Montemuro (que ganha ímpeto em 1990 com a ligação a Graeme Pulleyn) e do Teatro ao Largo (iniciado em 1994), em Vila Nova de Milfontes. Segundo Vasques (1999), podemos assumir (de forma generalizada e maioritariamente) duas tipologias de companhias a atuar em Portugal na década de 1990. Por um lado, uma nova geração de criadores que apostam num coletivo fixo e numa direção artística diferenciada, que procuram uma rápida institucionalização, como os casos dos Teatro da Garagem (Lisboa), do OLHO, do Arte Pública de Beja, da Escola da Noite (Coimbra), do Teatro Meridional (Lisboa), do Visões Úteis (Porto), do coletivo As Boas Raparigas... (Porto) e dos Artistas Unidos (Lisboa). Por outro lado, verifica-se a emergência de outros coletivos, maioritariamente sediados em Lisboa, Porto ou Coimbra “mais ou menos coletivistas, pontuais ou recentes (...) antissistema (ainda que não anti-subsídio) ou cuja identidade oscila entre o “mainstream” e o território da tímida e ambígua “fringe” portuguesa” (Vasques, 1999:9), do qual são exemplos o Teatro do Morcego (Coimbra), o Teatro Só (Porto), o Teatro Bruto (Porto), o Teatro Plástico (Porto), o Pogo Teatro e Actornauta (Lisboa), o ART-Espectáculos Teatrais (Lisboa), a Ideia Fixa: Projecto de Teatro, Projecto Teatral (Lisboa), o Útero Associação Cultural (Caparica), o Teatro Público (Lisboa), o Teatro O Resto (Lisboa), A Lente (Almada), a Inestética (V.F. de Xira) e o Ninho de Víboras (Caparica).

É importante referir que a efervescência destas novas companhias e projetos tem reflexo nos primeiros concursos pontuais do Instituto Português das Artes do Espetáculo/Ministério da Cultura (referido mais à frente neste capítulo), que recolhem um total de 243 candidaturas. Assiste-se ainda (Vasques, 1999) à configuração de um novo núcleo de companhias que assentam na dimensão autoral estilística e criativa de criadores, resultando normalmente espetáculos-projeto com maior ou menor definição programática e que se posicionam no esforço de almejarem a mudança de mentalidades e da paisagem política, social e económica, com enfoque no processo criativo e não

tanto no espetáculo. A este tipo de projetos surge muitas vezes associado o conceito de *happening* e a assunção de “estéticas radicais”, “à reivindicação da diferença minoritária e, em suma, está na base da definição do novo teatro político em Portugal, cujas fronteiras transcendem o político-partidário convencional para fazer coincidir o biográfico com o histórico”, sendo muitas vezes desenvolvidas por criadoras mulheres (Vasques, 1999: 9-11). São exemplo disto, a companhia Escola de Mulheres, o Projeto Teatral de Maria Duarte e, numa dimensão mais conotada com o universo brechtiano, coletivos como os Artistas Unidos.

Podemos dividir os paradigmas das políticas culturais em duas partes nesta década. Por um lado, a primeira metade da década, de governança social-democrata, promove um enfoque mais liberal nos domínios da gestão e produção culturais do qual resulta, por exemplo, um maior peso dos princípios comerciais e de eficiência para a atribuição de subsídios. Assim, surge valorizado o princípio da “arte para o público”, sendo as companhias subsidiadas “em função de variáveis como a lotação das salas, o número de representações previstas para o projeto em causa, ou as audiências médias obtidas nos anos antecedentes ao concurso” (Henriques, E. 2002: 74). Já na segunda metade da década, com o surgimento de um governo de maioria socialista em 1995, foi reestabelecido o Ministério da Cultura, que criou um Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE), dando-se a implementação e gestão da uma nova política de incentivos e subsídios. Todos estes fatores ajudam a explicar o porquê de, entre 1997 e 1999, ter sido notório um aumento significativo do número de espetáculos, projetos, e companhias que não sobrevivem, porém, em grande parte dos casos, a uma ou duas produções consecutivas, muitas vezes justificado este fracasso pela busca pela notoriedade de jovens artistas em início de carreira saídos da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa e da ESMAE do Porto (Vasques, 1999: 13-15).

De denotar também a alteração do discurso político, uma vez que, com a governança socialista, emergem novas lógicas discursivas assentes no maior intervencionismo do Estado, que se concretiza, por exemplo, no recuo no processo de desestabilização do TNSC, na política de aquisições nas artes plásticas, na criação de bolsas a criadores literários ou a reposição do sistema de financiamento ao cinema em

detrimento dos sistemas de empréstimos aos produtores. No entanto, outras medidas governativas anteriormente adotadas mantêm-se, tais como parcerias entre a administração central, as autarquias e os privados, como por exemplo o modelo de gestão do CCB (Henriques, 2002: 75).

Potenciados pelo forte investimento público nacional e internacional, a década é marcada pelo surgimento de grandes organizações, os megaeventos inicialmente referidos, tais como o Lisboa - CEC 1994, a EXPO'98, mas também a Europália'91 e Porto – CEC 2001 (já na década seguinte), bem como de criação e revitalização de equipamentos culturais de artes do espetáculo por todo o país, com o intuito da criação de uma rede estrutural de descentralização focada nos teatros e cineteatros municipais (Madeira, 2002). Assim, apesar da posição de Portugal enquanto um país semiperiférico num contexto europeu e num arco temporal de 10 anos, o país torna-se promotor de eventos de larga escala de produção, nos casos de Lisboa e Porto CEC e da EXPO'98, e de país-tema, no caso da Europália'91. Em todos os casos, são eventos que fazem incorporar um certo ímpeto de cosmopolitismo no panorama cultural português, disseminando a imagem de Portugal (recentemente integrado como país-membro na Comunidade Económica Europeia), favorecendo a integração de alguns dos principais equipamentos nos circuitos de programação de artes performativas europeias (Pessoa, 2000).

Melo (2002) entende a posição de Portugal como sendo um país nem central nem periférico, uma vez que, não sendo a criação artística exclusiva dos centros (Ginzburg, 1991: 6), este não é nem carente de monumentos que celebrem a sua grandeza cultural, nem tão periférica que não existam lugares para artistas. Assim, apesar de incumbir às instituições elaborar programas, por forma a afirmar a presença de Portugal na cultura contemporânea junto de países que continuam a rentabilizar um capital de prestígio político e cultural historicamente acumulado, a predominância de

uma estrutura de construção e leitura dos grandes eventos artísticos segundo as quais há uma criação artística contemporânea normal – identificada por padrões centrais – e, ao lado, alguns representantes de desvios e particularidades culturais e regionais que, ainda quando valorizados pelo facto de o serem, continuam, precisamente por causa desta valorização do seu exotismo, a ser remetidos para um lugar especial que não deixa de continuar a ser um lugar de exclusão e não-poder” (Melo, 2002: 113)

A Europalia'1991 desafia estas lógicas, na medida em que se pretendia constituir como uma plataforma de divulgação da arte portuguesa na Europa, até então “a maior mostra de Portugal”³⁷, integrando (ao longo de mais de três meses) atividades artísticas no domínio do teatro, da música, da dança, cinema, da literatura, das artes visuais e colóquios e debates desenvolvidas em 17 cidades na Bélgica, mas também na Holanda³⁸. O número de frequentadores rondou o 1.5 milhões, o número alcançado na anterior edição com o Japão, como país convidado, em 1989. Nas palavras de Simoneta Luz Afonso, comissária portuguesa deste evento, a Europalia'91 foi essencial para o surgimento de novas profissões e novos procedimentos técnicos de produção, nomeadamente no domínio das artes visuais.³⁹ Na mesma conversa, Mega Ferreira aponta os efeitos deste evento, não apenas na preparação daqueles que seriam os próximos grandes eventos em Portugal, mas também na definição de uma matriz de gosto e de exigência no contexto da criação e receção artísticas em Portugal.

Destacamos também o facto de, no contexto desta iniciativa, a cultura e as artes portuguesas poderem ser consideradas como um recurso de *soft power*, de diplomacia cultural, direcionado aos países do centro da Europa, na medida em que, no contexto da entrada de Portugal na CEE como país-membro, era necessário construir o prestígio e difundir a identidade nacional de Portugal. É de realçar também o facto de as práticas culturais e artísticas poderem ser evidenciadas como um “terceiro pilar” (Saddiki, 2009: 108) - a par da política/segurança e do comércio/economia - na agenda da política externa governativa (Remelgado, 2022: 27-28). Na assunção da cultura como pilar de desenvolvimento poderemos também destacar a obra de 2001 de Jon Hawkes (2001), que argumenta que, além dos tradicionais pilares da sustentabilidade - meio ambiente, economia e sociedade - a cultura deve ser reconhecida como o quarto pilar, desempenhando um papel essencial no planeamento público, contribuindo para o desenvolvimento sustentável, reforçando a identidade local e o sentimento de pertença a um território, promovendo a coesão social, potenciando as competências relacionadas

³⁷ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/europalia-91-parte-i/>

³⁸ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/europalia-91-expo-98-parte-ii/>

³⁹ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/europalia-91-expo-98-parte-ii/>

com a criatividade e a inovação, sendo que, para tal, os decisores culturais deverão integrar as instâncias de tomada de decisão nestas esferas.

Uma das disciplinas artísticas em destaque na programação da Europália'91 é a dança. Vera Mantero e Paulo Ribeiro são dois dos criadores que se apresentaram neste certame (Gonçalves, 2002). O setor da dança está em transformação e é fruto de uma crescente curiosidade e visibilidade internacionais, apesar de não se encontrar em linha com a criação europeia e norte-americana, e apesar de a estética portuguesa ser ainda estranha no quadro do contexto norte americana ou europeu (Ribeiro, 2002). É curioso denotar que algumas das linhas temáticas da criação artística da dança em Portugal se relacionam com o questionamento da identidade nacional portuguesa e a condição de ter nascido português, o catolicismo, a (ainda) ruralidade de Portugal e a sua posição semiperiférica no contexto europeu, bem como com a vivência da modernidade e pós-modernidade (Ribeiro, 2002).

Também o panorama literário da década de 1990 ficou marcado por temáticas, que permitiam a interpretação do país e da sociedade, nomeadamente com a abordagem da emigração e da guerra colonial (por João de Melo e Lídia Jorge), da guerra (em obras de Mário de Carvalho, António Lobo Antunes e Carlos Vale Ferraz), o Portugal no pós-25 de abril (abordado por Hélia Correia, Teolinda Gersão, Clara Pinto Correia, Rosa Lobato Faria e Inês Pedrosa), o mundo rural (explorado por Francisco Duarte Mangas e José Riço Direitinho), a relação entre memória e o tempo presente (patente em obras de Helena Marques, Luísa Costa Gomes, de Helder Macedo, de Mário de Carvalho), entre outros temas, sendo que nomes como o de Vasco Graça Moura, Júlio Moreira e Paulo Castilho também se destacam no panorama literário da década (Júdice, 2002).

Como já referido anteriormente, alguns destes coreógrafos fizeram formação e desenvolveram criações no estrangeiro (Ribeiro, 2002). Rui Mário Gonçalves (2002) aponta estes como sendo meios do aprofundamento da tecnicidade, a busca da vanguarda cosmopolita, essencial para a redescoberta das expressividades portuguesa, para as quais os públicos portugueses poderiam não estar ainda totalmente despertos (Gonçalves, 2002).

É de evidenciar o papel de Madalena Victorino na democratização do acesso à aprendizagem da dança e na preocupação pedagógica de acessibilidade de todos os corpos à dança. Entre outras ações, cria um atelier para não profissionais (Ribeiro, 2002). Ao longo desta década, os principais palcos da dança contemporânea viriam a abrir ou a reabrir. Falamos do CCB, da Culturgest e do Teatro Camões em Lisboa e da Fundação de Serralves e do Teatro Rivoli no Porto, que iniciaram programas dedicados à dança, produzindo e apresentando obras de artistas portugueses (Gonçalves, 2002). Assiste-se também ao surgimento de outras entidades que se tornariam relevantes na divulgação, formação em dança, na promoção de encontros e de investigação. Falamos do Fórum Dança (criado em 1991), da RE.AL (criado em 1991⁴⁰), e, fora de Lisboa, da associação Devir em Loulé, do Centa em Vila Velha de Ródão, do Ballet Teatro no Porto, da Companhia de dança contemporânea e do Grupo de Dança de Almada (Gonçalves, 2002). Há ainda que referir a promoção de programas de incentivo à produção da dança e à sua circulação nacional e internacional, do Ministério da Cultura a partir de 1996.

A complexificação do circuito galerístico e institucional de exposição da fotografia contemporânea, da qual a FCG, a Fundação de Serralves, o CCB, a Culturgest, Instituto de Arte Contemporânea e o Centro Português de Fotografia fazem parte, bem como a Exposição Imagens para os Anos Noventa (coproduzida, em 1993, pela Fundação de Serralves e pela Culturgest, comissariada por Fernando Pernes e Miguel von Haffe Perez), marcam oportunidades para uma maior visibilidade destas novas propostas artísticas fotográficas⁴¹ (Mah, 2002).

Em 1994, Lisboa torna-se Capital Europeia da Cultura. Da equipa de coordenação⁴² fazem parte Vítor Constâncio (comissário), Elísio Summavielle (coordenador de intervenção urbana) e Simonetta Luz Afonso (como coordenadora de

⁴⁰Projeto que viria a terminar em 2019. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2019/07/27/culturaipsilon/noticia/chegou-fim-projecto-danca-real-coreografo-joao-fiadeiro-1881466>

⁴¹ De realçar também a realização, em 1999, da primeira edição a Bienal ExperimentaDesign, em busca de novas direções do design para um novo milénio, nomeadamente pela ligação entre “Poética/Estética/Arte”, “Pesquisa/Inovação/Tendência” e Mercado/Produção/Distribuição”; a primeira edição viria a ser bem-sucedida, muito por via das parcerias com o CCB, Sociedade Nacional de Belas Artes (Afonso Santos, 2002: 150).

⁴² De realçar também como parte da equipa Miguel Lobo Antunes, como assessor jurídico.

exposições), que refere que o principal marco foi o de criar públicos para a cultura⁴³. Como assinala Helena Vasques (1999:7), “a partir de 1994 verifica-se um empolamento da oferta e procura de espetáculos mediáticos que caracterizaram as programações ligadas ao importante evento cultural e institucional que foi Lisboa - CEC 1994”.

Na perspetiva de António Pinto Ribeiro (2011: 100-102), a CEC representou uma tentativa de reivindicação de visibilidade de Lisboa, enquanto capital periférica em relação às principais capitais europeias e principais centros de distribuição das indústrias culturais. Apesar da ausência de uma programação de autoria, em parte devido ao bloco central governativo em Lisboa, o autor reconhece a colaboração entre as diversas instituições culturais em vários tipos de parcerias, bem como a presença das lógicas de internacionalização nas práticas de criação e produção. A iniciativa contou com 336 eventos e cerca de 1,5 milhões de visitantes (Lopes, 2016).

É no âmbito deste evento que acontece a renovação de vários edifícios, entre os quais o Coliseu dos Recreios, o Museu Nacional de Arte Antiga, o Teatro Tivoli e o Museu do Chiado, bem como a construção de novos equipamentos culturais de grande escala como Centro Cultural de Belém⁴⁴ (inaugurado em 1992) e a Culturgest⁴⁵ (inaugurado em 1993). É sob este signo que a cidade investe, assim, na produção de espaços, ora físicos ora simbólicos. No quadro da requalificação urbana, Holton (2003), baseando-se em Lefèbre (1991), apontando a dimensão simbólica destas transformações urbanas, realçando a criação de espaços “deliberadamente legíveis para apresentar uma imagem cultural de Portugal facilmente identificável” (Holton, 2003: s/p).

Enquanto produtos da Lisboa – CEC 1994, vale a pena abordarmos mais detalhadamente os casos do CCB e da Culturgest, uma vez que se constituíram como referências no panorama cultural português, quer na programação desenvolvida, quer

⁴³ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/lisboa-capital-europeia-da-cultura-em-1994/>

⁴⁴ Pela conceção artística, administração e programação do CCB já passaram nomes como Rui Vieira Nery, Guta Moura Guedes, Miguel Lobo Antunes, António Mega Ferreira, Vasco Graça Moura, Elísio Summavielle, Miguel Honrado e Delfim Sardo.

⁴⁵ Pela sua administração e programação já passaram António Pinto Ribeiro, Miguel Lobo Antunes e Mark Deputter.

nos processos de notabilização das respetivas marcas e dos respetivos programadores junto dos públicos.

Com a construção do CCB, pretendia-se a criação da sede da primeira Presidência Portuguesa da CEE (em 1992), e posteriormente (em 1993, quando abriu portas ao público), vocacionar este espaço para a criação e difusão de teatro, dança, da música clássica ao jazz, da ópera ao cinema, mas também a exibição de exposições, bem como a realização de conferências e reuniões profissionais, assumindo finalidades comerciais. Esta visão ambiciosa faria do CCB o primeiro equipamento cultural português polivalente executado com dinheiros públicos (Araújo, 2016). Assim, o projeto inicial contemplava a construção de 5 módulos, o Centro de Reuniões (Módulo 1), Centro de Espetáculos (Módulo 2), Centro de Exposições (Módulo 3), bem como uma Zona Hoteleira e Equipamento Complementar (estes 2 últimos ainda por construir) (Cabrita, 2022).

A história do CCB, atualmente presidido por Elísio Summavielle, está intrinsecamente associada aos gestores/programadores Miguel Lobo Antunes, António Mega Ferreira e Vasco Graça Moura que, embora com diferentes posicionamentos em relação à programação, se mantiveram em consonância quanto às linhas-mestras da programação definidas entre 1993 e 1995 assentes na programação de música de matriz clássica, tendo em conta a atividade da Gulbenkian neste quadrante, sendo que neste registo destacam-se os protocolos com as orquestras portuguesas, Orquestra Sinfónica Portuguesa e Orquestra Metropolitana de Lisboa (Araújo, 2016). Já a Culturgest assume uma matriz privada, agregada ao banco Caixa Geral de Depósitos, o seu principal mecenas, tendo partido a sua construção da iniciativa de Rui Vilar, administrador da Caixa Geral de Depósitos entre 1989 e 1995 e comissário-geral da participação portuguesa no Festival Europália (em 1991) e impulsionador da inclusão de uma missão artística para a CGD (Carvalho, 2017). A Culturgest é inaugurada em 1993, inicialmente gerida por uma empresa criada com essa vocação, a Culturgest – Gestão de Espaços Culturais, S.A, e, mais tarde (à semelhança do CCB), por uma Fundação, a Fundação CGD – Culturgest (Carvalho, 2017).

Sob o mote Uma Casa do Mundo, a Culturgest tem promovido a criação e a apresentação de arte contemporânea por via de uma programação multidisciplinar, com uma equipa de programação especializada em cada domínio artístico, mas também nas esferas da participação e das conferências e debates, destacando-se pela elevada taxa de acolhimento de criadores artísticos internacionais. Com o intuito de difundir a marca Culturgest e de possibilitar o acesso dos públicos à arte contemporânea - nomeadamente programação de artes visuais e de concertos de música - a Culturgest inaugura, em 2002, um espaço no Porto (Pereira, 2015).

A abertura ao público destes megaequipamentos assume grande impacto na oferta cultural disponibilizada aos públicos em Lisboa. É, assim, de salientar a preponderância da programação internacional, sinal de um certo cosmopolitismo que Lisboa ganha e que se estenderia nos anos seguintes por via da realização da Expo'98. Neste quadro, é central o conceito de cosmopolitismo estético (Regev, 2013), que nos remete para um entrosamento entre a diversidade cultural e as suas estéticas, as escalas locais e globais, tendo como pano de fundo um contexto de modernidade tardia. Na obra *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (de 2013), Motti Regev avalia como o processo de globalização, o avanço da tecnologia, o desenvolvimento das redes de comunicação, e das possibilidades de disseminação cultural, a própria migração, bem como o ímpeto nas indústrias da música contribuíram para a formação deste fenómeno no campo do pop-rock, desencadeando transformações na produção, distribuição e consumo da música pop-rock nesse contexto cosmopolita. Estas lógicas colocam em causa a autenticidade e o estado puro da obra, que são, assim, sujeitas a diversas interações entre o local e o global e a mecanismos de hibridização. A ação deste processo de cosmopolitismo estético extravasa o campo do pop-rock, podendo ser constatado em várias manifestações culturais que transcenderam as fronteiras nacionais e incorporaram influências globais, resultando em obras híbridas e transculturais.

Admitindo estas lógicas, consideramos que o cosmopolitismo estético está incorporado nas dinâmicas de programação artística, enquanto processo de valorização e de divulgação da diversidade cultural e das diferentes tradições e expressões estéticas,

num contexto globalizado. Assim sendo, na nossa ótica, poderemos encontrar na Expo'98 o exemplo mais relevante destas ideias, no entanto também o CCB e a Culturgest são bons exemplos deste retrato, em várias dimensões: enquanto megaequipamentos, viriam a estar dotados de infraestruturas e de equipas multidisciplinares, entre os quais equipas de programação, o que viria a ditar em 1997 - como referido mais à frente nesta subsecção - o enfoque nesta profissão, o que os aproxima dos modelos de funcionamento e de divisão do trabalho dos equipamentos internacional de considerável escala ao constituírem-se como estruturas pares de confiança, integrando os circuitos e reunindo reconhecimento internacional (Pessoa, 2000). Estes equipamentos passam a inserir-se em redes de programação internacionais, nas quais se executam investimentos conjuntos em criações e circulações, maioritariamente sob a designação de coprodução. Enquanto estruturas vocacionadas para o acolhimento de produções de circulação internacional, constituem-se como montras abrangentes de diferentes propostas culturais e artísticas nacionais e transnacionais, contribuindo para a promoção do acesso dos públicos a manifestações detentoras de diferentes influências e correntes estéticas – assistindo-se, neste aspeto, e até aos dias de hoje, a uma “ocidentalização” da programação, uma vez que importar espetáculos de países europeus é substancialmente mais barato do que de países fora do espaço europeu (Pessoa, 2000). Assim, enquanto espaços de criação e cocriação, fomentam a colaboração entre artistas e potenciam o hibridismo cultural. Um outro fator a ter em consideração é que, não raras vezes, os programadores artísticos e outros decisores culturais que trabalham em instituições de média e grande escala, têm oportunidade de viajar para verem espetáculos noutros equipamentos e festivais (Madeira, 2002).

A organização/ramificação da programação em ciclos temáticos pluridisciplinares, tendeu a favorecer a inclusão de projetos que se integram num reportório não ocidental e reveladores de uma miscigenação cultural que relacionamos ainda com o conceito de cosmopolitismo estético. Exemplos disso são o Multiculturalismo e Novas Mestiçagens, da Culturgest - derivando na exploração do

experimentalismo e tensões criativas⁴⁶ -, bem como no CCB que, nos primeiros anos de atividade, lançou pontes com a cultura mexicana, acolhendo o Ballet Folklórico do México e exibindo um espetáculo de uma cantora israelita (Pessoa, 2000).

O ano de 1997 acabaria por ser ter um enfoque na figura e no âmbito de ação do programador artístico em Portugal, chegando mesmo este a ser considerado como a figura do ano (Madeira, 2002: 5). Neste ano aconteceu no CCB um encontro internacional de programadores de artes do espetáculo promovido pelo IETM (Informal European Theatre Meeting). A problematização e discussão desta nova classe profissional viria a estender-se até o ano seguinte, em que decorre a assembleia de programadores culturais, em certa medida inspirada no acontecimento decorrido no CCB (Madeira, 2002).

Vasques (1999) realça a relevância da ação de uma figura que começava na altura a “determinar, verdadeiramente, a configuração e o desenvolvimento (inclusivamente futuro) do teatro português: a figura do “programador” (Vasques, 1999: 15), apontando como centrais, as figuras dos programadores artísticos em instituições como o ACARTE (FCG), a Culturgest, o CCB (Centro Cultural de Belém), e o Teatro Rivoli (Porto)⁴⁷, e realçando o facto destes promoverem uma oferta variada e nova para públicos diversificados, oferta essa assente em espetáculos de carreiras fugazes nos espaços, podendo tratar-se de colaborações institucionais ou coproduções.

Em 1997, Portugal foi o país tema da 49ª Feira do Livro de Frankfurt, sob o tema Portugal – Caminhos no Mundo, constituiu-se como o acontecimento de maior relevo na política cultural externa do país em 1997 reforçando o investimento da internacionalização da cultura portuguesa no seio espaço europeu. Os fenómenos de multiculturalismo, miscigenação e cosmopolitismo inerentes aos grandes eventos

⁴⁶ Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/08/culturgest-2.html

⁴⁷ A primeira diretora artística do Teatro Rivoli enquanto teatro municipal, entre 1993 e 2007, foi Isabel Alves Costa, uma figura ímpar da história da programação no Porto. À semelhança de Madalena Perdigão, desenvolveu estudos em Paris desde 1963, tendo lá regressado em 1997 para se doutorar em Estudos Teatrais. Recebeu a medalha de Chevalier des Arts et des Lettres em 2006. Teve um papel fundamental na estruturação da vida cultural do Porto durante a década de 1990 e foi uma das programadoras do Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura. Disponível em <https://www.publico.pt/2009/08/16/culturaipsilon/noticia/morreu-isabel-alves-costa-238696>

(Guerra, 2010) e de modernidade citadina e experiência de globalização (Ribeiro, 2011: 102-103) encontraram maior expressão em Portugal com a EXPO'98. Sob o mote Os oceanos: um património para o futuro, a última grande exposição do século XX em Portugal evoca não só a glorificação dos descobrimentos portugueses, mas também a descoberta da cultura de outros países ⁴⁸.

A EXPO'98 perspectivava-se como um projeto cultural, mas também como um projeto urbano⁴⁹, propondo-se o mesmo a promover uma requalificação da zona oriental de Lisboa, envolvendo uma recuperação ambiental e a reconversão funcional da degradada zona ribeirinha onde seria implantada a Exposição (Ferreira, 2004: 9). Na perspectiva do autor, a Expo'98 constituía-se como

via de oferta cultural plurifacetada, um instrumento de política cultura e um espaço de circulação de sentidos e representações acerca do mundo, da vida coletiva. Mas, nestas suas vocações, de cariz estritamente cultural, projetam-se igualmente interesses de outra natureza – política, diplomática, económica, urbanística – atribuindo à exposição uma amplitude e um conjunto de ambições que transcendem a sua materialidade imediata (Ferreira, 1998:44).

Este tipo de eventos (exposições internacionais) posiciona-se, assim, desde a sua raiz, em diferentes arenas, não apenas na cultura, mas cumulativamente na esfera do lazer, tecnologia e ciência, atração de massas para a sociedade de consumo, bem como de competição nem matérias políticas entre cidades desenvolvidas (Benedict, 1983⁵⁰; Williams, 1982⁵¹ in Ferreira, 1998:46), que se consubstancia num produto num mercado internacional que mobiliza elevados fluxos financeiros. Em torno deste mercado assiste-se ao processo de profissionalização e à emergência de novos especialistas (Ferreira, 1998:47), intermediários encarregues da

conceção de conteúdos expositivos e de programas culturais; organização e planeamento dos espaços e das atividades que decorrem no recinto da exposição;

⁴⁸ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/1998-expo-98/>

⁴⁹ Claudino Ferreira (2004) destaca, nesta matéria, o investimento num conjunto de equipamentos, espaços e instituições âncoras, tais como o Oceanário, o Pavilhão do Conhecimento, o Pavilhão Atlântico, o Teatro Camões, a Praça Sony, a FIL, ou o próprio Centro Comercial Vasco da Gama.

⁵⁰ Benedict, B. (1983). *The Anthropology of World's Fairs: San Francisco's Panama Pacific International Exposition of 1915*. Berkeley.

⁵¹ Williams, R. (1982). *Dream worlds mass consumption in late nineteenth-century in France*. Berkeley.

elaboração de projetos urbanos e arquitetónicos; planeamento, gestão e administração geral do projeto; promoção do evento e relações-públicas (Ferreira, 1998: 57-60).

Efetivamente, a vocação cultural, urbanística e estratégica da EXPO'98, é feita das políticas que a contextualizam, mais de cariz urbana com raiz cultural do que propriamente políticas culturais (Ferreira, 2004: 13). Retomando uma das premissas centrais desta breve análise acerca da EXPO'98, reforçamos a vocação cosmopolita e tensão local e global do evento que se consubstancia quer por via da localização/apropriação do global, quer por via da globalização/projeção internacional do local e do nacional, dos processos de afirmação identitária das cidades e dos modos como estes se vão reestruturando no tempo e no espaço (Fortuna, 1999 in Guerra, 2010: 319). Juntamente com o ímpeto da afirmação de modernidade do país e da capital (Ferreira, 1998), todas estas dimensões se repercutem não só na filosofia e materialidade do evento, mas também na retórica proferida pelos responsáveis que a contextualiza (Ferreira, 1998) e que potencia o trabalho de cooperação institucional e a inserção de criações portuguesas nos circuitos internacionais (Ferreira, 2004).

Consideramos que para a abordagem da dimensão da construção retórica do evento, é relevante assinalarmos dois festivais que aconteceram no quadro da EXPO'98: Festival dos 100 dias, que aconteceu ao longo de 100 dias que antecederam a EXPO'98, constituindo-se como uma viagem pela criação artística do século XX. O conceito da implementação de um festival anterior à abertura da EXPO 98, tem as suas origens essencialmente na experiência da Exposição de Sevilha⁵². Este constitui-se como um importante espaço de programação multidisciplinar com forte incidência na apresentação de projetos de criadores nacionais.

O Festival Mergulho no Futuro é um outro festival que surge no contexto da EXPO'98 e cuja abordagem é relevante porque não só se constitui um dos primeiros exercícios de hibridismo na programação artrítica de artes de palco (Madeira, 2007) - tópico afluído nos próximos capítulos -, mas porque é também um exemplo da quebra

⁵² Disponível em: <https://www.pcp.pt/publica/militant/234/p53.html>

das fronteiras disciplinares nas artes (e inclusive, o estabelecimento de novos processos de trabalho mais interativos e imersivos com recurso à tecnologia), da inovação e incubação de novas tendências, da experimentação e esboço de novas linguagens artísticas nas artes performativas (Madeira, 2007). É considerado como um exercício de antecipação da arte do milénio seguinte⁵³, e é marcado pela “adoção do quotidiano como principal matéria de trabalho artístico” (Madeira, 2007: 229).

O final da década fica marcado pela realização da primeira edição do Festival Internacional PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional, na cidade do Porto, em dezembro de 1997. O contexto artístico e cultural portuense era de

frenética emergência (...) de novos criadores, novos grupos e companhias na sua maioria muito jovens, reféns sem culpa de um longo período português de descontinuação da tradição teatral, ao longo do qual as ideias de exploração sistemática de repertórios e de consolidação das condições materiais de trabalho foram amplamente ignoradas, principalmente fora de Lisboa⁵⁴.

Assim, surge um programa feito de tensões e de diálogos no cruzamento interdisciplinar, bem como da combinação entre produção nacional e estrangeira. O relatório do Observatório das Atividades Culturais, dá conta da importância do esforço de internacionalização uma vez que os objetivos passavam por “i) integrar a cidade e o país nos circuitos internacionais de produção e exposições artísticas; ii) aprofundar o conhecimento pelos públicos e criadores teatrais dos projetos mais interessantes e inovadores da área das artes performativas” (Gomes, 2010: 80). Ainda segundo esta fonte, este festival foi promovido pelo Ministério da Cultura em parceria com o Município do Porto cuja estrutura organizativa estava centrada no Teatro Nacional de São João (TNSJ), acontecendo o festival neste e noutros palcos da cidade.

O PoNTI nasceu com o ímpeto de se tornar um festival com visibilidade internacional e de mostrar as tendências de criação teatral europeia (Silva & Carvalho, 2004), o que deveria favorecer a inserção do Teatro S. João nas rotas internacionais de circulação do teatro. Pretendia-se, assim,

⁵³ Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/expo98-2/>

⁵⁴ Disponível em: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/tnsj/PoNTITeatroEscritos.html>

(...) pôr uma cidade como o Porto em contacto frenético e imediato com áreas da criação que eram bastante desconhecidas do público. Foi o primeiro passo para se começarem a construir relações internacionais constantes: quer com criadores, quer com companhias, produtores ou festivais. (Carneiro & Silva, 2011: 34).

De facto, ao longo de quatro edições (em 1997, 1999, 2001, e, pela última vez, 2004) foi forte a presença da programação de peças de companhias estrangeiras, ou companhias portuguesas que trabalham sobre textos de dramaturgos estrangeiros (tais que Shakespeare, Calderón, Corneille, Molière, Thomas Otway, Strindberg, Wedekind, Tchekov, Kafka, Pirandello, Lorca, Cocteau, Artaud, De Filippo, Ionesco e Beckett) ou que são dirigidas por encenadores estrangeiros (Carvalho, 2009). Outro fator relevante a ter em conta é que a última edição do Festival, em 2004, acontece sob o signo de Festival da União dos Teatros da Europa⁵⁵ (UTE), uma rede de teatros criada em 1990 que junta alguns dos mais relevantes no contexto teatral europeu (à qual o TNSJ havia aderido em 2004), e que anualmente organiza o seu festival (Silva & Carvalho, 2004).

A política de coproduções com companhias foi neste contingente relevante; envolveu-se o TNSJ na criação de espetáculos com uma diversidade de companhias locais, tais como a Ensemble, Visões Úteis, Teatro Bruto, Teatro Só, Teatro Plástico, Seiva Trupe, ASSÉDIO, As Boas Raparigas..., Teatro de Marionetas do Porto, de outras companhias portuguesas (tais como a Teatro da Cornucópia, Novo Grupo/ Teatro Aberto, O Bando, Teatro da Garagem, Escola de Mulheres, Cão Solteiro, CENDREV, Teatro Viriato), mas também iniciativas e festivais como o FITEI, o Festival Internacional de Marionetas do Porto, o brrr-Festival de Live Art, o Faladura-Festival de Palavras Ditas, e o Co-Lab-Festival Internacional de Música Experimental/Improvisada (Carvalho, 2009).

Também noutros pontos do país foram dados passos importantes na descentralização do acesso às artes. Então, assinalamos a reabertura ao público do Teatro Viriato (em Viseu) em 1998⁵⁶, considerado por muitos o segundo mais relevante projeto de descentralização cultural no país, enquanto centro regional de artes do espetáculo, a seguir ao Centro Cultural de Évora. Trata-se de um projeto de

⁵⁵ Disponível em: <https://www.tnsj.pt/pt/o-teatro/parceiros>

⁵⁶ Disponível em: <https://www.teatroviriato.com/pt/menu/teatro-viriato/historia/>

descentralização cultural que muito rapidamente ganha destaque nacional. Um dos motivos está relacionado com a equipa que acompanhou Paulo Ribeiro na preparação do projeto do Teatro. Uma outra referência relevante na região beirã, diz respeito à inauguração do espaço ACERT da companhia Trigo Limpo, em Tondela. Esta companhia criada em 1976, viria a desenvolver programação em várias áreas artísticas no espaço ACERT desde 1994, ano da primeira fase da inauguração do equipamento, uma vez que o edifício completo só estaria finalizado em 1999. À luz do material empírico recolhido no contexto desta dissertação, podemos assimilar que a existência da dinâmica proporcionada pelo Trigo Limpo/ACERT foi determinante na emergência de públicos futuros do Teatro Viriato. Outra referência de extrema relevância no que toca ao trabalho de uma estrutura cultural num território, mas também com a ideia anteriormente referida da desaceleração - e que não raras vezes está associada ao desenvolvimento de residências artísticas e à potenciação do processo criativo fora dos grandes centros urbanos - é a d'O Espaço do Tempo, em Montemor-o-Novo.

Também em 1999 viria a ser inaugurado um dos grandes equipamentos portugueses da década de 1990, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Tendo sido um dos seus grandes impulsionadores Fernando Pernes, que acabaria por ser o seu primeiro diretor artístico. O espaço contemplaria um espaço de exposições, biblioteca, salas de programas educativos, livraria, restaurante, um auditório de 300 lugares e uma extensa área de reservas.⁵⁷.

Em diversos aspetos podemos relacionar a Fundação de Serralves com o CCB e a Culturgest, nomeadamente na figura jurídica de fundação e na potenciação da diversificação das fontes de financiamento públicas e privadas, mas também na confluência do conceito de cosmopolitismo estético. De acordo com o nosso entendimento da aplicação do conceito no que toca aos pressupostos do exercício da programação artística, entendemos a dinâmica da Museu de Arte Contemporânea de Serralves como um indutor de cosmopolitismo por via do cruzamento de estéticas

⁵⁷ O investimento público do Conselho de Ministros na compra da Casa e Parque de Serralves por 530 mil contos. Montante igual viria a corresponder ao investimento privado de meia centena de mecenas. Disponível em: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/06/serralves_19791.html

artísticas, cruzamento esse potenciado por uma inserção da instituição no mapa da rede de instituições internacionais de apresentação de artes contemporâneas (Ganga, s/d). A título exemplificativo, a exposição inaugural, Circa 1968, composta por obras de 37 artistas portugueses e 70 estrangeiros, traça um retrato da mudança de paradigmas da arte na década de 1960, estabelecendo um “confronto entre os criadores portugueses e os seus pares estrangeiros” (Faria, 1999: s/p). Um outro aspeto bastante relevante deve-se à transformação dos espaços dedicados à criação, apresentação e fruição da cultura visual em meios de visibilidade urbana e em símbolos do marketing urbano (Ganga, s/d).

Em jeito de conclusão acerca das dinâmicas culturais artísticas em Portugal na década de 1990, temos de destacar as tensões e fluxos entre os paradigmas da identidade nacional e da identidade europeia, que se materializam na abertura de Portugal à criação artística internacional, mas também à integração de projetos portugueses nas redes institucionais internacionais (Vasques, 1999; Ferreira, 2004), mas também a - e sobretudo - a organização, a profissionalização, a institucionalização e o ganho de notoriedade dos trabalhos de produção, gestão e programação.

Estes *gatekeepers* (Hirsh, 1990), procedem à seleção dos artistas e dos produtores culturais que elaboram os conteúdos da exposição, bem como à negociação dos objetivos e dos critérios concetuais e estéticos a que devem obedecer, exercendo um poder simbólico dentro e fora da arena cultural. Tendo em conta estes grandes eventos, generalizadamente no panorama cultural português, “desempenham um papel na definição de modelos culturais dominantes e nos processos de transformação da oferta cultural na sociedade portuguesa” (Ferreira, 1998:61). A inserção dos programadores artísticos, nesta nova categoria profissional, que assumem um posicionamento tanto no espectro técnico como intelectual e artístico, é o tema central no capítulo 4. Como refere António Pinto Ribeiro, é nesta década que surgiram novas profissões, tais que programadores culturais e curadores, assessores de comunicação cultural, produtores, novas gerações de galeristas e gestores culturais com uma formação específica, detentoras de uma preparação sólida nas áreas de gestão, de

economia da cultura, da história das culturas, da antropologia social, de direitos de autor da comunicação (Ribeiro, 2011: 102-103)

O surgimento destes megaequipamentos - CCB e a Culturgest – em parte, ditam a profissionalização e a especialização das práticas laborais, nomeadamente nos domínios da programação, da gestão e da produção cultural (Madeira, 2002). Algumas formações são mesmo oferecidas no contexto destes equipamentos. Outros organismos de formação e universidades acompanham a necessidade de capacitar profissionais com estas novas competências, pelo que surgem formações profissionais e em contexto académico nestes domínios profissionais. Em Lisboa destacámos o Fórum dança (domínio da produção e gestão), pós-graduação em Gestão cultural nas cidades (INDEG/ISCTE), bem como formações de produção das artes do espetáculo na ETIC. No Porto, na escola de gestão do Porto, surgem também cursos de gestão cultural. No politécnico de Bragança e de Viseu licenciaturas nos domínios da animação, produção e gestão sociocultural (Madeira, 2002: XIII). Este crescimento das estruturas de formação no mundo da arte está intimamente ligado à reforma do ensino superior e ao desenvolvimento de políticas culturais (Bense & Poulard, 2015).

A década de 1990 foi ainda marcada por um incremento do financiamento autárquico (Januário, 2021) à criação, produção e apresentação artísticas, mas principalmente à criação e reestruturação de teatros e cineteatros, também reflexo de um ímpeto do recém-criado Ministério da Cultura liderado por Manuel Maria Carrilho e Rui Vieira Nery (trata-se do XIII Governo Constitucional de António Guterres) na criação de uma rede de espaços culturais preparados para o acolhimento de produções artísticas, o que vem alterar profundamente os paradigmas da criação e apresentação artísticas em Portugal, servindo públicos e artistas.

Como Carlos Vargas (2011:1) refere

No início dos anos 1990, a situação dos teatros e cineteatros espalhados pelo país era pouco melhor do que decadente (...) os sinais de erosão da atividade dos espetáculos e de cinema alastram a todo o território nacional e, pouco a pouco, os teatros e cineteatros encerram por falência das empresas, por afastamento do público e pela manifesta falta de condições de segurança e de qualidade dos equipamentos culturais.

Entre 1998 e 1999, com verbas da União Europeia (operacionalizadas pelo Programa Operacional da Cultura), e com o apoio mecenático da Tabaqueira, S.A. o Ministério da Cultura lança o programa para a construção, recuperação e modernização de teatros. Foram vários percalços no ciclo de vida deste programa, tais como, desde logo, a suspensão e a reformulação nos dois primeiros anos, dos compromissos assumidos com os municípios já em ponto de rutura financeira, o facto os resultados atingidos serem menores do que os inicialmente ambicionados, mas os que, de facto, viriam a ter a longo prazo, maior impacto, relacionam-se com a falta de estudos prévios sobre as práticas culturais, bem como de exploração de equipamentos mas também a ausência de um projeto de programação para os equipamentos futuramente reinaugurados (Vargas, 2011: 5). Esta “ausência de política de fomento integrado para as artes” (Vargas, 2011: 6) viria a ser, para alguns equipamentos, e por um delimitado espaço temporal corrigido, tendo em conta o surgimento de programas de financiamento específicos para a programação artística.

De qualquer das formas, esta tónica na revitalização de espaços culturais acaba por vir a desempenhar um papel central no planeamento das circulações por parte dos criadores artísticos (Madeira, 2002: XIV), relevante na maximização e rentabilização do investimento nas produções, mas também a criação de uma rede de relações que potencia o trabalho entre programadores, mas também de programadores com artistas, conduz a uma maior definição funcional da suas funções, bem como a potenciação da ideia de um programa e a uma perceção do programador como o grande arquiteto do panorama cultural (Madeira, 2002: XIV).

Podemos também considerar esta década como de registo de uma certa festivalização da cultura (Bennett *et al.*, 2014), não apenas tendo como referência os eventos que abordámos, mas também o grande desenvolvimento no cenário dos festivais de música em Portugal, nomeadamente pela emergência de grandes festivais de Verão, tais como o Festival Sudoeste (em 1997) e do Festival de Paredes de Coura (em 1994), ou a reedição do histórico Festival de Vilar de Mouros (em 1996) (Guerra, 2010), o que, de certa forma, vem também levantar a tónica no binómio centro/periferia (Guerra, 2010; Januário, 2021).

Num contexto de acentuação das características da modernidade alta/tardia (Giddens, 1991) existe um outro processo comum aos festivais e aos megaeventos urbanos: as dinâmicas coletivas que motivam e o facto de se constituírem como espaços de sociabilidade. Este é um fenómeno que acompanham as tendências internacionais (Jürgens, 2016) e ainda perduráveis nos dias de hoje.

2.4 Décadas de 2000-2010: As mundializações

Efetivamente, a década de 2000 representa o período de (re)inauguração de diversos teatros e cineteatros por todo o país, quer com financiamentos estatais (operacionalizados pelos Programas Operacionais da Cultura⁵⁸), mecenático ou municipais. Importa relevar também que no contexto municipal, as reabilitações de alguns espaços culturais são motivadas pela iniciativa Capital Nacional da Cultura, com apenas duas edições, Coimbra em 2003 e Faro em 2005⁵⁹ (Fortuna, 2010).

Perante isto, parece-nos relevante traçarmos um histórico o mais completo possível referente às (re)inaugurações dos teatros, cineteatros, auditórios, centros culturais, centros de artes, que nos dias de hoje estão em funcionamento e com programação recorrente. Para tal, consultámos o website da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros⁶⁰ que à data de hoje ⁶¹ é integrada por 85 teatros, tentando apurar quais foram inaugurados ao longo do século XXI, para podermos reforçar o nosso argumento do grande número de espaços culturais que passaram a ter atividade já neste milénio. Completámos esta cartografia, recorrendo a uma base de dados de teatros no território nacional que inventariámos para formularmos uma amostra representativa a partir que se consubstancia no nosso corpus de análise⁶², fizemos pesquisas online pela data de

⁵⁸ Programa Operacional da Cultura, no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio (QCA III), implementado em Portugal no período compreendido entre 2000 e 2006 (Centeno, 2010)

⁵⁹ Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/iniciativa-capital-portuguesa-da-cultura-reencontra-ideia-lancada-ha-mais-de-20-anos_n1452085

⁶⁰ Disponível em: <https://www.rtcp.pt/pt/espacos/>

⁶¹ 28 de abril de 2023

⁶² O capítulo 3, exclusivamente destinado à descrição dos passos metodológicos que compõem a investigação, detalhará com maior exatidão estes processos e opções.

(re)inauguração, sendo que muitas dessas pesquisas incidiram na consulta de websites dos municípios nos quais os teatros estão sedeados, mas também em websites da imprensa local que relatam. A partir destas fontes, traçamos o cronograma apresentado no Quadro I. Convém reafirmar que é uma inventariação que admitimos que se possa estar incompleta e que poderá ser completada após pesquisas mais aprofundadas, uma vez que no caso de alguns espaços, foi-nos impossível traçar o seu roteiro histórico, por falta de informação nas fontes consultadas.

Quadro 1 - Lista de equipamentos de artes performativas inaugurados ou reinaugurados na década de 2000 em Portugal

Ano	Espaços
2000	Cine-Teatro Avenida (Castelo Branco), Teatro Municipal Sá de Miranda (Viana do Castelo), o Teatro Campo Alegre (Porto)
2001	Centro Cultural Olga Cadaval (Sintra), Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão, Centro de Artes do Espetáculo de Sever do Vouga, Teatro-Cine de Torres Vedras
2002	Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz, Cine-Teatro Paraíso (Tomar), Teatro-Cine de Pombal, São Luiz Teatro Municipal
2003	Teatro Aveirense, o Teatro Miguel Franco (Leiria), o Teatro Académico Gil Vicente (Coimbra), o Auditório Municipal Augusto Cabrita (Barreiro), o Teatro Bernardim Ribeiro (Estremoz)
2004	Teatro Municipal de Vila Real, o Centro Cultural Gil Vicente (Sardoal)
2005	Teatro Pax-Julia (Beja), Teatro das Figuras (Faro), Teatro Municipal da Guarda, o Teatro Municipal Joaquim Benite (Almada), o Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), o Cine-teatro de Estarreja, o Coliseu Micaelense (Ponta Delgada), o Cine-teatro Joaquim de Almeida (Montijo), o Teatro Virgínia (Torres Novas), Auditório Carlos do Carmo (Lagoa), Auditório Municipal de Portel, Cine-teatro de Esterreja, o Fórum Municipal de Alcochete, Fórum Cultural José Manuel Figueiredo (Moita), Teatro Independente de Oeiras
2006	Theatro Circo (Braga), Centro de Artes e Espetáculos de Portalegre, o Centro de Artes de Sines, Auditório de Espinho, Cine-Teatro de Sobral de Monte Agraço, Teatro Maria Matos
2007	Cineteatro Municipal João Mota (Sesimbra), o Teatro José Lúcio da Silva 2007 (Leiria)
2008	o Teatro Ribeiro Conceição (Lamego), o Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery, Casa da Cultura de Ílhavo, Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha, Teatro Municipal de Portimão, Cine-Teatro São Pedro de Alcanena, Teatro da Cerca de São Bernardo (Coimbra), Oficina Municipal do Teatro (Coimbra)
2009	Teatro Cinema de Fafe, Centro de Arte de Ovar, Cine Granadeiro (Grândola), o Cineteatro Sousa Telles (Ourique).

Fonte: Quebrando a quarta parede. Bolsa FCT com referência SFRH/BD/147144/2019.

A década foi marcada também por um outro megaevento. Depois de, na década anterior, Lisboa ter sido palco de dois grandes megaeventos (CEC – 1994 e Expo’98), em 2001, Porto foi Capital Europeia da Cultura com o tema Pontes para o futuro. A vontade

de gerar uma nova dinâmica cultural, a criação de novas infraestruturas na cidade, a distinção da UNESCO ao centro histórico do Porto como Património Mundial, motivaram a candidatura do Porto a CEC. Os principais objetivos estavam assentes em quatro domínios: programação cultural, desenvolvimento de infraestruturas culturais, reabilitação urbana e ambiental e desenvolvimento económico (este último muito centrado, entre outros, nos campos do turismo, da expansão do mercado dos eventos culturais, da reabilitação urbana e no estímulo à comunidade dos negócios) (Lopes, 2016: 131-139).

De realçar a pluralidade disciplinar do programa, que abrangeu os domínios artísticos do teatro, dança, ópera, artes visuais, cinema, literatura, design, arquitetura, moda, música, património, media e ciência e que culminou na realização de 1959 eventos, que captaram mais de 1.2 milhões de visitantes (Palmer, 2009: 252, citado por Lopes, 2016: 139). De relevar também o investimento em infraestruturas que foram construídas ou reabilitadas no contexto do evento: o coliseu do Porto, o Museu Nacional Soares dos Reis, o Convento de S. Bento da Vitória, a Biblioteca Almeida Garrett, Biblioteca Almeida Garrett, Cadeia da Relação - Centro Português de Fotografia, Auditório Nacional de Carlos Alberto e, a mais emblemática, dispendiosa e controversa de todas, a Casa da Música, que só viria a ser inaugurada no ano de 2005.

O surgimento da Casa da Música assume particular relevância neste quadro. A adjudicação da obra esteve envolta de alguma polémica⁶³, tendo sido entregue à proposta de um dos arquitetos da cena mediática mais espetacular, o holandês Rem Koolhaas, tendo representado esta escolha, aos olhos de muitos, uma aposta na criação de um ícone capaz de promover a cidade como produto cultural (Tostões, 2002). A perceção de urbanidade e cosmopolitismo que o edifício transmite está muito relacionada com a sua arquitetura - tendo-se transformado num ícone da cidade -, mas também com o espaço envolvente, nomeadamente a praça onde se pratica skate.

⁶³ Disponível em: <https://www.casadamusica.com/pt/a-casa-da-musica/a-obra/>

Muitos apontam também que a instalação deste polo cultural veio transformar a zona envolvente da Boavista (Vasconcelos, 2010).

Nos primeiros anos de atividade, a agenda bastante completa, com programação com frequência praticamente diária e a diversidade de estilos musicais, rapidamente captou os públicos da música do Porto e de todo o país (Vasconcelos, 2010). A prossecução dos eixos que ditaram os seus anos iniciais de atividade (captação de novos públicos, a descentralização e a dimensão internacional), bem como o seu mote A casa de Todas as Músicas (Mendes, 2014) parecem ter perdido força, o que motivou já um debate alargado no espaço mediático (Público, 2023) referente à programação que tem vindo a ser desenvolvida na Casa da Música nos últimos anos, nomeadamente no que diz respeito à perda de ecletismo.

O programa de intervenção nos espaços públicos do Porto no âmbito da Porto - CEC 2001, aponta para a capacidade do desenho para melhorar a paisagem urbana e a autoestima cidadã coletiva, através da qualificação contemporânea dos mais importantes e simbólicos espaços urbanos da cidade (Tostões, 2002: 240). Esta obra coincide com uma fase de mediatização da arquitetura e dos arquitetos nos media, levantando-se no seio da esfera da arquitetura questões como a inoperacionalidade disciplinar e um esvaziamento da capacidade do arquiteto e a consciência simbólica de que este profissional nunca havia estado tão distante das decisões estratégicas sobre o espaço construído, o ordenamento caótico do território, parecendo colidir com a perceção do paradoxo da existência de uma cidade do terceiro milénio que se condensa num “grande espetáculo que insiste na ideia de inventar a todo o custo” e que estimula “uma sociedade cada vez mais virada para o lazer e o entretenimento, onde os centros comerciais se convertem no principal ritual da vida moderna consumista” (Tostões, 2002: 240).

Na perspetiva de Claudino Ferreira (2004), o modelo organizativo do Porto – CEC 2001, distingue-se pela positividade dos grandes eventos decorridos em Lisboa pela forte mobilização e na cooperação entre as principais instituições na cidade. No entanto, há percalços comuns, a começar pela fraca promoção de eventos artísticos no quadro do programa global. O autor aponta ainda a ameaça de uma fraca propensão para a

sustentabilidade a longo prazo dos investimentos feitos em programação, que não se reflitam na implementação de projetos duradouros, que possam prolongar no tempo os efeitos de dinamização mais imediatos.

No contexto destes megaeventos, a programação cultural tendeu, assim, a ser associada à regeneração urbana, ao marketing e competitividade territorial das cidades, ao desenvolvimento socioeconómico, à projeção de imagens de cosmopolitismo, de identidade e de modernidade cultural (Ferreira, 2004: 18), sendo o discurso político um reflexo da realização do investimento na cultura em prol dos fatores citados. Tal como o autor refere, faz todo o sentido relacionarmos este paradigma com o conceito de sistemas de produção simbólica, para se referir à valorização e exploração económica dos recursos culturais de um território sobretudo pela economia de serviços, de Sharon Zukin (1995), uma vez que, o que está em causa é a mobilização do potencial de criação, produção e apresentação artísticas e a força das marcas institucionais culturais em prol do desenvolvimento de estratégias de desenvolvimento a partir de uma matriz cultural e artístico.

De facto, um outro fator que condiciona em muito, na visão de diversos agentes culturais na cidade, o impacto e o lastro da iniciativa na cidade do Porto é a eleição de Rui Rio como Presidente da Câmara do Porto. De facto, à luz dos discursos de diversos agentes culturais⁶⁴ da cidade do Porto, e atentando aos níveis de financiamento à cultura ao longo dos três mandatos de Rui Rio à frente da Câmara do Porto, a política de cancelamento ao financiamento à criação e apresentação artísticas na cidade do Porto (Marinho & Moutinho, 2019: 66) representou uma quebra total com as lógicas de dinamização urbana que Porto - CEC 2001 pretendia potenciar.

São diversas as personalidades de grande relevo que integram a equipa de programadores do evento. Destacamos o nome de Paulo Cunha e Silva (1962-2015), não apenas porque viria a ter um papel central na retoma das dinâmicas artísticas, culturais

⁶⁴ Aconselhamos o visionamento da reportagem na qual é desenvolvido um balanço do impacto deste evento na cidade, 15 anos volvidos. Disponível em: <https://www.facebook.com/portocanal/videos/porto-2001-15-anos-depoish%C3%A1-quinze-anos-a-cidade-do-porto-era-capital-europeia-d/1530911203603313/>

e de lazer no pós-Rui Rio (no contexto do primeiro mandato de Rui Moreira à frente do Município do Porto, entre 2013-2017), como é uma figura da programação e das políticas culturais que viria a ter uma forma muito distintiva de programar, não só no contexto do Porto 2001, como à frente do pelouro da cultura do município do Porto, entre 2013 e 2015, ano do seu falecimento (Pinto, 2021). As suas linhas de programação e de políticas culturais serão abordadas na subsecção referente à próxima década.

Os anos 2000 são profundamente marcados pelo exponencial desenvolvimento dos novos meios e formas de comunicação, resultado da rápida transição tecnológica, colocando o ímpeto cada vez mais na globalização que “encerra em si a nova ordem tecnológica, económica e social” (Castells, 2007a: 318). No fundo estamos perante a era da informação e da sociedade em rede, preconizadas por Castells, descrita como um “novo sistema de comunicação, que integra múltiplos modos de comunicação numa rede digitalizada [detentora da] capacidade de incluir e abranger todas as expressões culturais” (Castells, 2007a: 491). Não sendo necessariamente significado de homogeneidade das expressões culturais, é, no entanto, “devido à sua diversificação, multimodalidade e versatilidade que o novo sistema de comunicação é capaz de abarcar e integrar todas as formas de expressão, inclusive a dos conflitos sociais, bem como a diversidade de interesses, valores e imaginações” (Castells, 2007b: 491). Neste prisma, o processo de globalização cultural intensifica-se, expande-se e diversifica-se (Boltanski & Chiapello, 2005), bipolarizando-se nas vertentes uniformização e diversificação, potenciando a maior exposição das características do local e regional na escala global e de apropriações várias do global sobre o local e regional.

Assim, as noções e os mecanismos tradicionais de identidade cultural e de identidade nacional tornam-se mais difusas, sendo que, neste contexto, a imperialização e proliferação da imagem na construção identitária reforça, como já notado, a estetização da vida social e cultural (Santos, 2010; Lipovetsky & Serroy, 2014; Januário, 2021), por via da mercadorização cultural (Melo, 2002). Poderemos, neste contexto de globalização cultural, afirmar que o sistema das artes se rege pelos movimentos de segmentação, pluralismo, experimentação, ecletismo, transdisciplinaridade e mediação (Melo, 2002).

A sociedade portuguesa de início dos anos 2000 é caracterizada por uma nova configuração demográfica da população e pelas clivagens na ocupação do território português, tendo em conta o adensar da urbanização litoralizada (Pinto & Pereira, 2006), o aceleramento do acesso ao ensino - apesar dos ainda elevados números na iliteracia em Portugal -, os crescentes índices de trabalho no setor do comércio e serviços e da computação e tecnologia – apesar da elevada precarização no mercado de trabalho em geral -, uma estrutura de despesas familiares muito assente na colmatação das necessidades básicas (alimentação, energia e vestuário e calçado), bem como por uma ainda reduzida (mas crescente) procura de bens culturais e de lazer, reveladora da consolidação do setor das indústrias culturais (Mónica, 1999). O contexto económico é marcado pelo aumento do endividamento nacional, pela explosão das classes médias num contexto de expansão da sociedade de consumo, foi acompanhada do crescimento das desigualdades sociais e económicas (Barreto, 2009). De facto, apesar de podermos considerar que a estrutura social portuguesa sofre uma transformação tardia - se compararmos com outros países no contexto europeu -, essa transformação é acelerada e intensa nesta década, tendo em consideração o crescente acesso à tecnologia, nomeadamente a rede móvel e internet (Guerra, 2010; Silva, 2006).

Esta proliferação dos novos media vem introduzir transformações em diversos campos culturais e artísticos, em três dimensões. Numa primeira dimensão, na multiplicação das modalidades de distribuição dos projetos artísticos, tais como o VOD (*video-on-demand*), IPTV (*Internet Protocol Television*), os *downloads* de música e o *podcasting*. O crescente consumo familiar de bens culturais também se traduz no aumento de compra de filmes em DVD, no consumo de televisão multicanal com base na subscrição de serviços (e neste sentido vale a pena referir a fundação da MTV Portugal em 2003), com exponencial número de assinantes, com consequência na fragmentação na audiência televisiva (Kea, 2006; Guerra, 2010: 338). Numa segunda dimensão, pela potenciação de uma nova cartografia das indústrias culturais e criativas. Poderemos considerá-la assente em quatro esferas (Kea, 2006: 77): numa central, as artes criativas - compreendendo as artes visuais, as artes performativas e o património -; num posicionamento limítrofe, as indústrias culturais, tais como o cinema e vídeo, a

rádio e a televisão, os jogos de vídeo, a edição de livros e a imprensa e a música; e, numa esfera mais alargada, as indústrias criativas, que contemplam o design, arquitetura e publicidade. É de salientar uma quarta esfera circundantes às artes, às indústrias culturais e às indústrias criativas, que é representativa das indústrias de manufatura de computadores e dispositivos leitores do formato MP3. Numa terceira dimensão, podemos considerar que o recurso a novos media fomenta a inovação e a experimentação na criação artística), o que potencia a relação com o sector privado e terceiro sector, por via de cedência de instalações, material técnico, apoio na divulgação das produções culturais e artísticas (Santos, 2005: 103).

Importa também referir, na senda do relatório de Maria de Lourdes Lima dos Santos (2005), que nesta década são conhecidos alguns dos impactos da cultura na economia, demonstrando dados que relevam um setor cultural e criativo ainda frágil e com pouca pegada em indicadores como criação de emprego, volume de negócios gerados ou número de empresas dedicadas ao setor, mas também a centralidade de incidência destes indicadores, com maior expressão na área metropolitana de Lisboa. Não obstante, identificam-se evoluções favoráveis, como no aumento pela procura de atividades artísticas por parte das famílias, bem como no incremento das despesas familiares no domínio da cultura. Apesar da criação do IPAE – Instituto Português das Artes do Espetáculo (em 1999) e do OAC - Observatório das Atividades Culturais (em 1996) (Rodrigues, 2021), continua a existir uma escassez de informação estatística de que o setor artístico e cultural ainda se reveste nesta década. Mais tarde, já na década seguinte, viria a existir a conta-satélite da cultura, promovida pelo INE⁶⁵, com os primeiros dados a serem apurados relativamente ao triénio 2010-2012.

O Instituto das Artes, em 2007, foi reconvertido em Direção-Geral das Artes (DG Artes), cuja orgânica seria determinada pelo Decreto-Lei nº 91/2007, de 29 de março (DG Artes, 2011), que viria a constituir-se uma das entidades mais determinantes no apoio ao desenvolvimento das artes performativas e visuais, com dotações financeiras crescentes, acompanhando os crescentes investimentos dos Municípios em cultura e

⁶⁵ Disponível em: <https://polobs.pt/wp-content/uploads/2021/02/Notas-Metodologicas-CS-Cultura.pdf>

desporto⁶⁶. Podemos apontar, no entanto, como certa, a forte dependência das organizações de iniciativa privada (tais como associações, cooperativas, empresas) face ao financiamento público e à possibilidade de diversificação das fontes de financiamento (Babo & Costa, 2006, citados por Guerra, 2010: 345). Esta dependência coloca, não raras vezes, as companhias em situação de risco, uma vez não obtendo apoio financeiro do Estado central⁶⁷. Estes casos tendem a ser amplamente mediatizados, não só pela pelos jornais diários (nomeadamente os que destinam particular atenção ao domínio da cultura), mas também a imprensa especializada⁶⁸. Por outro lado, associações como a CENA-STE ou a Plateia têm assumido um papel visível no que toca à contestação das verbas destinadas aos apoios às artes, bem como divulgado propostas de debate com o Ministério da Cultura em torno destes temas ⁶⁹.

Neste contexto, a década é marcada pelo lançamento de programas de financiamento determinantes para a dinâmica artística, nomeadamente no contexto dos teatros e cineteatros. Assim, alguns programas de financiamento governamentais vêm a demonstrar-se essenciais na alavancagem da atividade artística em determinados territórios, por via do incentivo à programação artística dos equipamentos, mas também à aquisição de equipamentos técnicos. Exemplo maior disto é o Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) para 2007-2013, com uma linha de financiamento à programação artística nos teatros⁷⁰, sobretudo em rede (Lopes, 2010; Silva, 2004). Foi

⁶⁶ Disponível em: <https://www.pordata.pt/municipios/despesa+das+camaras+municipais+em+cultura+e+desporto+total+-correntes+e+de+capital-795>

⁶⁷ Tomaremos como demonstrativos os casos do Seiva Trupe, emblemática companhia da cidade do Porto que fica excluída dos apoios financeiros no contexto do concurso quadrienal 2022 e da Companhia Clara Andremat. Disponíveis em: https://www.publico.pt/2022/11/29/culturaipsilon/noticia/DG_Artes-rejeitou-terco-candidaturas-bienais-verbas-esgotaram-2029593 e https://www.publico.pt/2022/11/07/culturaipsilon/noticia/apoio-DG_Artes-companhia-clara-andermatt-podera-hibernar-2026819.

⁶⁸ A título exemplificativo, apontamos a seguinte notícia dando conta da divulgação dos resultados do concurso de apoios sustentados da DG Artes em 2022. Disponível em: https://www.publico.pt/2023/03/09/culturaipsilon/noticia/dezoito-estruturas-excluidas-apoios-DG_Artes-processam-ministerio-cultura-2041829

⁶⁹ Disponível em: <http://plateia-apac.blogspot.com/2022/12/comunicado-ministro-da-cultura-ignora.html>

⁷⁰ Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/oito-milhoes-de-euros-destinados-a-promocao-de-actividades-culturais-em-rede_n206310

graças a estes fundos comunitários no valor de 21.5 milhões de euros que muitos teatros puderam desenvolver programações nos primeiros anos da sua atividade. É de relevar também a importância, no quadro deste programa de financiamento, do incentivo à criação de redes de programação que integram diversos teatros no território português. Um dos exemplos é a rede Cinco Sentidos, criada em 2009, no âmbito do QREN 2007-2013, que reuniu desde o seu surgimento o Teatro Municipal da Guarda, o Teatro Viriato (Viseu), o Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), o Teatro Virgínia (Torres Novas) e o Teatro Maria Matos (Lisboa). De acordo com o *website* de um dos membros da rede (o Teatro Municipal São Luiz⁷¹), atualmente, a rede é composta por 11 teatros, trabalhando a organizando digressões de espetáculos e apoiando a produção de novas criações através de cofinanciamentos, coproduções e residências.

De realçar também o Quadrilátero Urbano no baixo Minho, formada pelos municípios de Barcelos, Braga, Guimarães e Vila Nova de Famalicão. Esta rede foi criada em 2007 como parte de uma visão de estratégia de cooperação económica entre os municípios (Bastos & Ribeiro, 2011), sendo que, ao longo do tempo, a cooperação deixou de estar dependente dos financiamentos comunitários ligados ao QREN e mais assente na “programação conjunta dos espaços culturais e de fixação e/ou maior permanência dos artistas locais, nacionais e internacionais em interação com as comunidades e os projetos de mediação cultural de cada concelho”⁷². Desde o seu surgimento, os equipamentos ligados à rede são o Centro Cultural Vila Flor (Guimarães), o Theatro Circo (Braga), a Casa das Artes de Vila Nova Famalicão e o Theatro Gil Vicente (Barcelos). É de destacar, neste contexto, o alargamento da rede a outros equipamentos. Desde 2021, passaram a integrar a rede de equipamentos (a que o cartão Quadrilátero dá acesso) o Gnracion (Braga), a Casa da Memória e o Centro Internacional das Artes José de Guimarães (Guimarães), e o Teatro Narciso Ferreira (Vila Nova de Famalicão)⁷³.

⁷¹ Disponível em: <https://www.teatrosaoluiz.pt/redes-2/>

⁷² Disponível em: <https://www.aoficina.pt/en/detail-paginas/redes-e-parcerias/>

⁷³ Disponível em: <https://www.comumonline.com/2021/09/quatro-novos-espacos-aderem-ao-cartao-quadrilatero-cultural/>

Se, por um lado, a globalização fez da competitividade territorial um vetor de enorme reconhecimento no contexto nacional e internacional (Bastos & Ribeiro, 2011), uma das linhas em que a globalização cultural assenta na perspectiva de Diana Crane *et al.* (2002), é nas redes culturais, sendo que estas, numa escala regional podem ter subjacentes vetores mais intrinsecamente relacionados com a cooperação do que na competição, de negociação de interesses comuns, da definição de estratégias e entendimentos que permitam articular objetivos e necessidades diversas, de aprendizagens mútuas e partilhas, mas também de tensões, dilemas, desentendimentos (CES, 2016). Assim, o cofinanciamento de projetos culturais e artísticos⁷⁴, a capacitação, o envolvimento da comunidade e dos agentes locais⁷⁵, e a democratização cultural (na medida em que um dos objetivos é o de potenciar a circulação de projetos artísticos pelas cidades que compõem a rede), mas também o acesso e vinculação dos públicos (sendo neste contexto relevante o cartão de fidelização de públicos⁷⁶), parecem ser algumas das finalidades pretendidas. Neste quadro, vale a pena reforçarmos o papel dos intermediários culturais na ativação destas redes culturais formais locais e globais (Ferreira, 2002) mas também nas redes informais, instáveis e relativamente invisíveis, no interior das quais circulam informação e influências, se desenvolvem negociações entre as diferentes estruturas, se recrutam profissionais e se mobilizam recursos [Kadushin, 1976 in Ferreira, 2002)].

Augusto Santos Silva caracteriza uma rede como um sistema aberto (recetivo aos recém-chegados, uma vez que o seu desenvolvimento está dependente do seu alargamento a novos membros), policentrado (porque não se regem necessariamente pela dicotomia centro *versus* periferias, apesar de serem estruturadas) e instâncias de coesão, partilha, comunicação, disseminação e formação de públicos (2004: 249-250). A circulação de projetos artísticos nos equipamentos é, neste contexto, “uma das mais importantes estratégias de descentralização de recursos e qualificação do tecido social”

⁷⁴ Disponível em: <https://gerador.eu/quadrilatero-cultural-2021-uma-nova-visao-do-patrimonio-cultural-e-natural/>

⁷⁵ Disponível em <https://www.famalicao.pt/quatro-municipios-quatro-espetaculos-culturais>

⁷⁶ Disponível em: <https://www.cm-barcelos.pt/2021/09/protocolo-de-cooperacao-bilheteira-eletronica-em-rede-e-cartao-quadrilatero-cultural/>

(Silva, 2004: 255). Assim, após o início de atividade dos teatros, “as questões de gestão e programação se tornaram determinantes, e à medida em que foi crescendo, nos decisores políticos e nos agentes culturais, a consciência da centralidade das estratégias de itinerância e difusão, foram empreendidas iniciativas de estímulo à programação” (Silva, 2004: 257-258).

Um exemplo de um programa de forte incentivo à circulação foi o Território Artes, implementado entre 2006-2008⁷⁷, por via da circulação de espetáculos por 62 municípios⁷⁸, com o forte intuito de promoção da descentralização das artes e formação de públicos⁷⁹. O Território Artes vem substituir o Programa de Difusão das Artes do Espetáculo, que havia sido criado em 2000 e dirigido pelo então Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE), e a metodologia através da qual os teatros acolhiam atividades assentava na seleção dos espetáculos, ateliês e exposições, a partir de uma bolsa de produções artísticas disponíveis para circulação (Centeno, 2010).

Outras redes de programação foram sendo criadas numa escala localizada, quer local, quer regional. A título exemplificativo, referenciamos o CulTrede⁸⁰ (surge em 2009, com o município de Leiria enquanto promotor) ou a Artemrede – Teatros Associados, criada em 2005, focando-se na programação e na formação como as principais linhas de atuação, inclusive tecendo a programação dos teatros dos municípios parceiros. De acordo com informações do website da Artemrede⁸¹ sob a premissa Juntos. Mais Fortes, este constitui-se como “um projeto de cooperação cultural que tem como missão promover a qualificação e o desenvolvimento dos

⁷⁷ Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/programa-territorio-artes-leva-espectaculos-e-exposicoes-a-62-municipios-do-pais-ate-dezembro_n167043

⁷⁸ Disponível em: <https://barlavento.sapo.pt/arquivo/cultura-programa-territorio-artes-leva-espectaculos-e-exposicoes-a-62-municipios-ate-dezembro>

⁷⁹ Disponível em: <https://www.jn.pt/arquivo/2007/territorio-artes-investe-700-mil-euros-este-ano-686043.html>.

⁸⁰ Disponível em: https://www.cm-leiria.pt/cmleiria/uploads/writer_file/document/1753/cultrede_1cmleiria_17_07_2015.pdf ; <https://www.publico.pt/2010/01/29/culturaipilon/noticia/cultrede-apresentada-hoje-em-leiria-1420409>

⁸¹ Disponível em: https://www.artemrede.pt/pt_pt/missao-e-identidade/

territórios onde atua, valorizando o papel central dos teatros e de outros espaços culturais enquanto polos dinamizadores e promotores das artes e da cidadania”.

Estas matérias viriam a ser mais debatidas no estudo Cultura e Desenvolvimento, com a coordenação do Prof. Doutor José Tavares da Faculdade de Economia da Universidade Nova de Lisboa. Este é um de uma série de nove estudos promovidos pelo GEPAC (Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais), com o apoio da Agência para o Desenvolvimento e Coesão, I.P., desenvolvidos por centros de investigação de Universidades portuguesas e por empresas de consultoria, que visam potenciar o diagnóstico, a reflexão prospetiva e a criação de planos de ação nos setores culturais e criativos até 2020. No estudo mencionado, publicado em fevereiro de 2014, é referido que as infraestruturas culturais potenciam a fixação de talentos no território⁸², bem como o crescimento económico a longo prazo. Outros benefícios de matriz imaterial para as comunidades resultantes de um maior investimento nas artes, na cultura e criatividade relacionam-se com a acumulação de capital humano e social, maior confiança e coesão, o incremento da participação e cooperação, uma maior tolerância à diversidade e propensão à inclusão, maior capacidade de inovação e uma atitude mais proativa, bem como a prática mais consubstanciada do *soft power* (por força da difusão dos seus projetos artísticos noutros territórios) (Tavares *et al.*, 2014).

Também a avaliação do impacto da cultura na economia é alvo de estudo. A taxa de crescimento média anual das exportações culturais e criativas excedeu os 10% na década 2002-2011 (Mateus *et al.*, 2013), a um ritmo acima ao do conjunto das exportações portuguesas (9,8%). Vejamos que a recuperação das exportações do setor criativo e cultural, no contexto do colapso do comércio internacional, supera o de outros setores como o da química, o automóvel ou o alimentar.

Como denotam Veiga *et al.* (2014) num outro estudo, Cooperação Territorial Europeia e Cultura, o setor cultural e criativo é um dos que regista um desempenho

⁸² Vale a pena enunciarmos o conceito *learning regions*, fundamentado nos contributos teóricos de Florida (1995) e Landry (2008), incidentes na abordagem dos territórios como repositórios de conhecimento, ideias e conhecimento.

económico mais acelerado. Um outro impacto da cultura relaciona-se com a sua relevância, no seio das linhas de trabalho das políticas culturais europeias, na promoção da diversidade e do diálogo intercultural, na promoção da cultura como catalisador da criatividade e na promoção da cultura como elemento vital nas relações internacionais da União Europeia. Neste sentido, almejando-se o reforço do contributo da cultura para o desenvolvimento regional e local, o Conselho da União Europeia vem distinguir a cultura como elemento estratégico e transversal das políticas europeias, propondo um maior investimento neste setor e uma maior atenção dos decisores ao esboço de políticas geradoras de relações culturais que reforcem “as iniciativas culturais transfronteiriças, transnacionais e inter-regionais como forma de interligar pessoas e reforçar a coesão económica, social e territorial” (Veiga *et al.*, 2014: 42).

Assistimos, de igual modo, no final desta década ao surgimento do programa de formação e mobilidade internacional de profissionais das artes INOV-ART⁸³. Apesar de ter só conhecido três edições (2009, 2010, 2011), em domínios como Artes Performativas, Escrita e Edição, mas também Gestão, Indústrias Criativas e Marketing. Esta abertura às atividades de marketing, comunicação e gestão, consideradas por Becker como sendo de apoio (Becker, 2010) é um reconhecimento da sua crescente visibilidade e aplicabilidade no sistema das artes.

Com o advento da internet e das redes sociais, as práticas de marketing e a comunicação mais exploradas passam a estar relacionadas não apenas com o estudo do impacto mediático das instituições - através de tarefas de *clipping* e contactos com a imprensa - (Pereira, 2015), ou até com um contacto mais personalizado com os públicos através de envio de mensagem por telemóvel com base na base de dados da instituição, mas também com o desenvolvimento de *websites* ou na criação de um perfil das instituições nas redes sociais, tais como o Facebook ou Twitter⁸⁴ (Guerra, 2010), como tentativa de alcance da franja mais alargada de públicos.

⁸³ Disponível em: <https://www.DG.Artes.gov.pt/pt/acao/235>

⁸⁴ Passando a plataforma a denominar-se X desde 2023.

Vale a pena evocarmos neste contexto o conceito de mundialização que dá nome a este subcapítulo. Este conceito é desenvolvido por Renato Ortiz (1994) e Maria Lúcia Bueno (2021), referindo-se a um processo de interconexão e interdependência entre diferentes partes do mundo. Neste contexto, o conceito difere do conceito de globalização nas esferas que mobiliza, uma vez que, na perspectiva de Ortiz (1994), a globalização diz respeito aos processos económicos e tecnológicos, nomeadamente as tecnologias de comunicação que, ao aproximarem as pessoas, tornariam o mundo cada vez mais pequeno e idêntico - tendendo a uma homogeneização -, e favorecendo uma conectividade global que permite que as informações e os conteúdos - também culturais e artísticos - sejam disseminados instantaneamente numa escala global. Já o processo de mundialização diz respeito aos processos culturais, nomeadamente os mecanismos através dos quais o conjunto das manifestações culturais se permeiam e mesclam, derivando em formas híbridas. Assim, uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou (Ortiz, 1994: 31). Desta forma, o autor coloca a tónica nas ideias de civilização e da diversidade cultural, relevando que um padrão cultural não implica a uniformização cultural e reconhecendo que, se por um lado, existem fluxos culturais desiguais (nos quais culturas dominantes centrais exercem grande influência sobre outras culturas periféricas, menos dominantes), por outro enfatiza a importância das dinâmicas locais mais resistentes face a processos mais unificadores, dos quais destacam, por exemplo, a de americanização (Ortiz, 1994; Crane, 2002).

Neste aspeto, podemos intersetar estas relações das dicotomias heterogeneidade/homogeneidade, local/global, tradição/novidade que pensamos refletir as ideias dos parágrafos anteriores, com a programação contemporânea nos teatros, nomeadamente com os discursos de legitimação das programações defensoras de um ecletismo que abarca ora manifestações e produções bem acolhidas no seio do grande público, como também de linguagens acolhidas por segmentos mais especializados; linguagens artísticas mais canónicas ou mais inovadoras; manifestações artísticas mais convencionais ou mais híbridas / de cruzamento disciplinar; criadores internacionais (muitas vezes incorporados nas referidas redes de programação) ou

criadores locais. Este é o tipo de diversidade que está patente em grande parte das programações e que consubstancia o discurso dos programadores enquanto figura legitimada (Baumann, 2007; Bourdieu, 1993).

2.5 Décadas de 2010-2020: As contracorrentes

O investimento na construção e reconstrução de equipamentos culturais municipais tem continuidade na década de 2010, ainda que com menor fôlego do que na década anterior. Seguindo os pressupostos metodológicos que nos permitiram elencar o conjunto de teatros e outros espaços de apresentação de artes performativas na década anterior, elencamos de seguida boa parte dos equipamentos que (re)entraram em atividade na década de 2010 (Quadro 2).

Quadro 2 - Lista de equipamentos de artes performativas inaugurados ou reinaugurados na década de 2010 em Portugal

Ano	Espaços
2011	Centro Cultural de Carregal do Sal, Cineteatro Louletano (Loulé), Musibéria (Serpa)
2012	Fórum Municipal Luísa Todi (Setúbal), Teatro Lethes (Faro), o Cinteatro Alba (Albergaria-a-Velha)
2013	Casa das Artes de Miranda do Corvo, Armazém 8 (Évora), Cine Teatro João Verde (Monção), o GNRation (Braga), Theatro Gil Vicente (Barcelos)
2014	Cine-Teatro Garrett (Póvoa do Varzim) e Quartel das Artes (Oliveira do Bairro)
2015	Cineteatro António Lamoso (Santra Maria da Feira)
2016	Convento São Francisco (Coimbra)
2017	Centro de Artes de Águeda

Fonte: Quebrando a quarta parede. Bolsa FCT com referência SFRH/BD/147144/2019

A tendência crescente do investimento financeiro, quer do estado central, quer da governação local, até o início da década, viria a sofrer um revés. Após 2008, com a crise dos mercados financeiros, o resgate financeiro do Fundo Monetário Internacional (FMI) a Portugal, este investimento viria a sofrer um retrocesso com uma forte contração do volume de despesa (Garcia *et al.*, 2014). Depois de um forte investimento (impulsionado pelos fundos comunitários) do estado central e da administração local na criação de infraestruturas, a fase posterior de investimento deveria ter incidido no funcionamento dos equipamentos (Garcia *et al.*, 2014: 171), ou seja, no aumento e capacitação das equipas dos teatros e no desenvolvimento da programação. No entanto, tal não se verificou em muitos teatros, ficando praticamente dependentes das receitas da bilheteira, colocando em causa a sustentabilidade dos equipamentos e o desenvolvimento de um serviço público artístico. Este fator é um dos que colabora para uma grande assimetria territorial no que concerne à oferta cultural. É nas regiões Norte e Centro que se encontram mais casos de teatros com uma programação mais regular - fruto dos referidos investimentos -, juntamente com a região de Lisboa, neste caso potenciado pelo aumento da despesa em Cultura (Garcia *et al.*, 2014: 172).

Ao contrário do que havia acontecido na década anterior, os primeiros anos da década de 2010 são marcados por um decréscimo da participação da população portuguesa em atividades culturais. Apesar de os números se manterem em níveis relativamente elevados (Garcia *et al.*, 2014: 180), em termos comparativos com outros países europeus, a frequência de participação cultural dos portugueses está bastante abaixo da média europeia e muito próximo dos últimos lugares em cada uma das categorias.

Estes dados pessimistas projetam-se também no Eurobarómetro de 2013, e revelam que os inquiridos portugueses ocupavam o segundo lugar no que toca ao parâmetro “níveis de participação baixos”, ficando apenas atrás da Grécia. Diversos académicos e especialistas relacionaram estes resultados a baixa escolaridade (Garcia *et al.*, 2014: 186), baixos níveis de capital cultural, exclusão social, pobreza e privação material, condição precária face ao emprego, afastamento geográfico a espaços culturais (Fortuna *et al.*, 2014), bem como com baixo poder de compra, em virtude do contexto de crise financeira (Carvalho, 2013).

De facto, conforme os dados disponíveis no portal PORDATA⁸⁵, em Portugal, a partir de 2010 (e até 2014, ano de inversão desta tendência) identifica-se uma quebra acentuada no número de espectadores e no número de sessões de espetáculos ao vivo. Estes dados são, em parte, despoletados pela crise financeira – que originou a intervenção do FMI em Portugal –, que desencadeia a perda generalizada do poder de compra, significando uma retração da prática cultural e uma interrupção do crescimento da frequência de equipamentos culturais em Portugal. Por outro lado, poderemos relacionar estes números com a novas modalidades de consumo cultural doméstico, apesar de ainda se denotar uma assimetria no acesso a estes conteúdos digitais (Garcia *et al.*, 2014: 191), mas também a incapacidade de os equipamentos vincularem os seus públicos, uma vez que, como referido anteriormente, um cenário generalizado é o do investimento na construção dos equipamentos e de lacuna no investimento no

⁸⁵ Disponíveis em <https://www.pordata.pt/portugal/espetaculos+ao+vivo+sessoes+e+espectadores-583-4136>

desenvolvimento de programação, através da qual seria expectável um esforço de captação e fidelização de públicos.

O serviço educativo, por outro lado, e em contracorrente, parece ser uma área de atuação que ganha destaque no seio das instituições culturais (Garcia *et al.*, 2014), na nossa ótica, porventura devido a fatores como esta consciencialização da necessidade de alargamentos de públicos, mas também, supomos, pelo facto de o custo financeiro de projetos de serviço educativo poder ser inferior ao custo de um projeto doutra matriz, ou até, numa outra perspetiva, de uma maior consciencialização para a criação de conexões entre a esfera cultural e artística e a educação.

Com a evolução da década, outra agenda vai-se sedimentando no domínio cultural, estando a mesma relacionada com a inclusão de públicos, nas práticas culturais, com baixos níveis de capital cultural, em situação de exclusão social, pobreza e privação material, condição precária face ao emprego, de afastamento geográfico a espaços culturais (Fortuna *et al.*, 2014). Assim, quer em contexto escolar, quer em contexto extraescolar, estas vivências constituem-se como uma via de potenciação e de redução das interações sociais negativas e os comportamentos potencialmente antissociais, bem como de momentos de contacto com linguagens estéticas e artísticas contemporâneas e de conhecimento das estruturas culturais locais (Fortuna *et al.*, 2014). Tais pressupostos vieram a constituir-se objetivos centrais do Plano Nacional do Cinema e do Plano Nacional das Artes.

De acordo com o seu website⁸⁶, o plano Nacional do Cinema surge em 2013 como um veículo de divulgação do cinema junto da população estudantil, em contexto escolar, dinamizado pela Direção-Geral da Educação (DGE), pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) e pela Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. O projeto, implementado em todo o território nacional e assume com missão o aumento da literacia para o cinema, a divulgação e exibição de cinema, a formação de públicos e o

⁸⁶ Disponível em: <https://pnc.gov.pt/objetivos>

envolvimento das escolas, a colaboração com o setor do cinema e do audiovisual e promoção da relação entre o cinema e o currículo escolar.

O Plano Nacional das Artes nasce em 2019, assente em três eixos de intervenção - Política Cultural, Capacitação e Educação e Acesso -, sendo alguns dos objetivos o de promover projetos com as comunidades, apoiar práticas artísticas desenvolvidas com escolas, comunidades específicas ou excluídas e realizar residências artísticas nas escolas, numa tentativa de aproximação das escolas aos processos e práticas artísticas (Comissão Executiva do Plano Nacional das Artes, 2019), aproximando a arte e o património dos cidadãos, em particular das crianças e jovens.

Um dos momentos com maior exposição mediática e impacto deste Plano está relacionada com a conferência *Da Democratização à Democracia Cultural: Repensar Instituições e Práticas*, em abril de 2021, no contexto da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia, no primeiro semestre do ano de 2021. É no quadro desta conferência que é apresentada a Carta de Porto Santo: A Cultura e a Promoção da Democracia: Para Uma Cidadania Cultural Europeia. Este documento surge num contexto pandémico, em linha com o Plano de Ação para a Democracia Europeia, “assumido como centro de irradiação de propostas de política cultural e educativa” (Brighenti, 2021: 1), e vem demonstrar-se central na discussão dos modelos de democratização e democracia cultural na esfera artística portuguesa. Assim, se por um lado, se evidencia a necessidade de se democratizar o “conhecimento e o acesso às grandes obras da humanidade, do passado ou contemporâneas”, por outro torna-se necessário afastar a premissa de uma hierarquia cultural e negar as utilizações da cultura e das artes “como sinais de distinção social”, fomentar os ideais de cidadania cultural e potenciar a “a igualdade entre os detentores do poder institucional e os cidadãos” (Carta de Porto Santo, 2021: 7). Neste sentido, algumas das recomendações que surgem dirigidas aos programadores relacionam-se com a possibilidade de desenvolverem processos de programação mais participados pelos públicos das instituições, implicando-os e “responsabilizando-os pelo horizonte cultural comum” (Carta de Porto Santo, 2021: 11) e “possam ser agentes culturais ativos e dinamizadores da missão da instituição” (Carta de Porto Santo, 2021: 13), a partir de uma tomada de consciência de

que fazer programação e gerir instituições é um exercício de poder, na medida em que distribuem financiamento e organizam atividades artísticas e o acesso a elas, pelo que se torna imperativo, neste quadro, “garantir a acessibilidade integrada nas instituições culturais” (Carta de Porto Santo, 2021: 7).

Ainda na senda do impacto da crise financeira em Portugal e da intervenção do FMI, é importante referir que uma das consequências se relaciona com a alteração do regime jurídico da atividade empresarial local, o que ditou a extinção (entre 2012 e 2016) de empresas municipais que, não exclusivamente, tinham como responsabilidade a gestão de equipamentos culturais municipais⁸⁷. No total, um quarto das empresas municipais esteve em vias de ser extinta (Correia, 2012). Alguns dos casos que se efetivaram foram os do Teatro Aveirense, do Teatro de Faro, da Sociedade Teatral Louletana Lda, da CULTURVAL - Gestão de Equipamentos Culturais de Vila Real, EEM e da CUL.TUR - Empresa Municipal de Cultura e Turismo de Santarém, EEM (Junqueira, 2017). Este decreto de lei conflui na integração de um significativo número de diretores e programadores artísticos nos quadros dos municípios, bem como da integração direta dos equipamentos nos domínios de gestão camarária. O diploma sofre alterações em 2016, pelo que as empresas públicas que exercem como atividade a gestão de equipamentos culturais municipais, deixam de estar abrangidas pelas limitações impostas pela Lei 50/2012.

É, de facto, em contexto de crise financeira nacional que acontece Guimarães – CEC 2012. Conforme o relatório intercalar (de maio de 2012) dos Impactos económicos e sociais do evento, a realização da CEC em contexto de crise financeira severa, cria desafios e dificuldades aos seus promotores. Algumas delas estão relacionadas com organismos públicos, uma vez que “as restrições orçamentais impostas pela necessidade de reduzir a despesa pública geram dificuldades ao financiamento do investimento público, da programação e da própria promoção do evento” (Universidade do Minho, 2012: 6). Este cenário de alarga-se ao setor privado, tendo em conta que “o ambiente de crise económica e as fortes restrições no acesso ao crédito limitam a capacidade de

⁸⁷ Disponível em: <https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/lei/2012-67570784>

investimento do setor privado” (Universidade do Minho, 2012: 6). Na perspetiva dos autores, deve também ter-se em consideração o decréscimo do poder de compra das famílias, antecipando-se “uma diminuição na procura de bens culturais e de visitas turísticas” (Universidade do Minho, 2012: 6).

Não é de descurar o leque de impactos positivos que a iniciativa potencia nos setores da construção, turismo, entre outros. Neste prisma, “(...) a coincidência da Guimarães - CEC 2012 com a mais grave crise económica e financeira das últimas décadas pode constituir uma importante fonte de inspiração para o futuro, cumprindo dessa forma um dos desígnios da Fundação Cidade de Guimarães (...)” (Universidade do Minho, 2012: 6).

De acordo com o parecer de 2008 do Painel de avaliação e monitorização das Capitais Europeias da Cultura de 2012, antevia-se que os objetivos estratégicos se relacionassem com as dimensões da regeneração económica (no contexto da qual se almejava a potenciação da economia criativa, geradora de emprego e de um território competitivo e atrativo), de dimensão social (assente na capacitação da população - tendo em vista estimular a sua participação no projeto - bem como da circulação e produção de conhecimento e cultura), e da dimensão urbana (entre outros, por via da criação de espaços com frequente oferta cultural) (Lopes, 2016: 187). Estas são linhas de trabalho que estão em consonância com as grandes opções de outras CEC. A acrescentar aos indicadores de forte pendor cultural e artístico que está na origem da iniciativa, “têm ganho espaço os de carácter económico e social e, ainda, os ligados à regeneração setorial e à transformação urbana” que integram estratégias de médio e longo prazo de promoção da cidade (nos mais diversos quadrantes) e da qualidade de vida das populações (Universidade do Minho, 2013: 10).

O orçamento mobilizado para a programação em Guimarães – CEC 2012 foi um dos mais baixos, comparativamente aos orçamentos de outras cidades nos anos anteriores (Universidade do Minho, 2013: 26). A programação cultural assentou em quatro eixos - Comunidade, Cidade, Pensamento e Arte -, executada em quatro tempos (Tempo de Encontros, Tempo para Criar, Tempo Livre e Tempo de Renascer), contando com aproximadamente 1300 eventos (André *et al.*, 2014: 74), nos domínios do cinema,

música, teatro, dança, exposições, conversas, debate, publicações, conferências / congressos / seminários, performance, oficina, laboratório, performance, residências e outros, com maior peso para cinema, música, outros e teatro (Universidade do Minho, 2013: 35).

Alguns dos projetos programados que obtiveram maior destaque são: um ciclo dedicado à arte e arquitetura - que se ramificou em quatro domínios: Sobre Audiências, Escalas e Territórios, Modos de produção e Novas Linguagens e Espaço Público (Lopes, 2016: 191) -, a Fundação Orquestra Estúdio (que reuniu na cidade 50 jovens músicos que residiram no município durante um ano e que desenvolveram os Concertos Fora de Portas), mas também o projeto Música nas Cidades (articulado com a programação do espaço público e com eventos já existentes como o Guimarães Jazz ou o concurso Fundasound). Segundo Isabel André *et al.* (2014: 74), este projeto aproxima-se de uma política cultural 3.0⁸⁸, dado que

desenvolveu a criação e interpretação musical com novos públicos sobretudo através do projeto Guimarães Play (...) que levou a música a espaços como hospitais, transportes públicos, estabelecimentos comerciais, entre outros, incluindo o projeto Ópera para Todos, em articulação com a Cercigui (Cooperativa de Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados do Concelho de Guimarães, CRL.) e o projeto Big Bang, que reuniu cerca de 5000 pessoas que culminou numa performance coletiva no parque da cidade (André *et al.*, 2014: 74).

Do conjunto das atividades, os autores destacam o impacto e a visibilidade do projeto Super Músicos, da criação das orquestras sub-21 e europeia sub-21 (que não tiveram continuidade no pós-CEC), mas particularmente os projetos pop-up que

⁸⁸ Podemos considerar esta linha argumentativa a partir da leitura que Pier Sacco faz do paradigma da cultura 3.0, no qual relaciona a produção cultural e diferentes formas e canais de desenvolvimento económico e social. Assim, o modelo 3.0 representa uma evolução relativamente ao modelo cultural 2.0, este último associado às transformações desencadeadas pelas inovações tecnológicas que potenciam a mercantilização cultural, nomeadamente de bens facilmente massificados, tais como a impressão, a fotografia, o cinema, a música gravada, a rádio e o *broadcasting*. O modelo de cultura 3.0 pressupõe a existência de múltiplos mercados, constituídos por um elevado número de criadores e de distribuidores a atuarem no setor cultural e artístico, que atuam recorrendo às diversas possibilidades tecnológicas e aos mercados online (Sacco, 2011). Da mesma forma, o conceito pode ser apropriado pela gestão cultural, significando neste contexto, a determinação de formas de produção e gestão inscritas numa nova forma de comunicar ligada à inovação e ao desenvolvimento tecnológico (também potenciadas pelas redes sociais e novas modalidades de comércio virtual) (Barenboim, 2014).

aconteceram em espaços públicos e privados de Guimarães, Isto é Uma Praça e Mi Casa es Tu Casa.

O binómio privado/público está efetivamente no centro destes dois últimos projetos referenciados. Isto é uma Praça é orientado para a reconversão, transformação e dinamização de um espaço público em Couros. Através de concertos, performances, diálogos, mercados, pretende-se criar uma centralidade num espaço em transformação, abrindo o espaço de Couros à cidade (André *et al.*, 2014: 75). Já o projeto Mi Casa es Tu Casa baseia-se em apresentações musicais em casas de particulares abertas a todos, incentivando-se a descoberta da esfera privada num registo intimista, comunitário e algo subversivo, com reconhecimento e participação dos públicos bastante assinaláveis (André *et al.*, 2014: 74-75).

De realçar também o projeto Noc Noc (organizado pela associação Ó da Casa), alargado a diversas manifestações artísticas e a todo o tipo de espaços, destaca-se pelo registo participado e democrático, não recorrendo a artistas convidados, mas antes a inscrições voluntárias de artistas que se querem apresentar, estando subjacente uma lógica de autopromoção (Do-It-Yourself: DIY) (Januário, 2021:146). Ao contrário de outras iniciativas de carácter efémero e enquadradas no programa de Guimarães CEC 2012, o Noc Noc (com primeira edição em 2011, no contexto da pré-programação de Guimarães) conhece edições anuais desde o seu surgimento (Januário, 2021: 146; André *et al.*, 2014: 75).

À semelhança de Lisboa – CEC 94, da Expo'98 e de Porto – CEC 2001, Guimarães – CEC 2012 deixou como legado novos equipamentos culturais na cidade, tendo sido executados no seu contexto a Plataforma das Artes e da criatividade, o Laboratório da Paisagem, a Casa da Memória e, em parceria com a Universidade do Minho, o Instituto de Design, o Centro Avançado de Formação Pós-graduada e o Centro de Ciência Viva (Universidade do Minho, 2013).

Após 2013, com a extinção da Fundação Cidade de Guimarães, é a cooperativa A Oficina que fica responsável pela gestão dos principais equipamentos culturais da cidade (Centro Cultural Vila Flor, Plataforma das Artes e da Criatividade, Centro de Criação de Cadoso, Espaço Oficina e Black Box da Fábrica Asa, e dos festivais e dos Festivais Gil

Vicente, Festas da Cidade, Feira de Artesanato, Teatro Oficina, Encontros da Primavera, Festival de Inverno, Semana da Dança, Verão Vale a Pena em Guimarães, Cursos Internacionais de Música, Guimarães Jazz, Guidance) (André *et al.*, 2014).

Vale a pena notarmos, a respeito da cobertura mediática do evento, a quebra da centralidade destes eventos na agenda mediática. Maria João Centeno (2013) estabelece a comparação entre a cobertura mediática na imprensa escrita dada a Porto – CEC 2001 e Guimarães – CEC 2012, e, tomando como referência a análise das primeiras páginas dos jornais diários Público, Diário de Notícias, Jornal de Notícias, Correio da Manhã, Expresso e a revista semanal Visão ao longo dos anos em que ambos os eventos decorreram, a autora verifica que o número de manchetes e chamadas de capa decresce para menos de metade de 2001 para 2012. Alterando-se também o suporte da notícia, ou seja, verifica-se um aumento de remissão para os suplementos dos jornais, o que demonstra a perda da relevância do tema.

Outra variável de análise relaciona-se com a temática dos destaques e a análise das fotografias que acompanham os textos. A cobertura mediática de Porto – CEC 2001 está bastante focada no fator institucionalização, na referência às instituições públicas enquanto protagonistas na promoção do evento e não tanto nos acontecimentos (o programa). Já a cobertura de Guimarães – CEC 2012 dá a conhecer rostos de individualidades, tais como músicos, atores, programadores, uma vez que “são eles que celebrizam o acontecimento” (Centeno, 2013: 5). Nesta senda, denota-se também, através das fotografias, uma passagem de um registo de imagens centrado em políticos, fundações e programadores (no caso de 2001) para registos fotográficos de programadores, músicos, políticos, cineastas, performers, atores, personalidades que dão rosto a um evento (no caso de 2012).

Esta evolução da cobertura mediática destes megaeventos pode ser elucidativa da evolução da centralidade da figura do programador no universo artístico. Se por um lado, no contexto do Porto – CEC 2001, assistimos à pertença do programador numa esfera institucionalizada, com o passar da década o programador notabiliza-se e posiciona-se num campo mais próximo da esfera da criação artística.

À semelhança das Capitais Europeias da Cultura, também no Porto, a partir de 2013 faz-se notar uma programação orientada para parâmetros como o cosmopolitismo, a transnacionalidade, a transdisciplinaridade e a liquidez, uma vivência cultural que se sedimenta, em parte, da requalificação e reorganização dos equipamentos municipais. Com o primeiro mandato de Rui Moreira à frente do município do Porto, Paulo Cunha e Silva torna-se vereador da cultura, tendo projetado e encabeçado uma política cultural que rompia com os quase doze anos de desinvestimento na cultura que marcaram os três mandatos de Rui Rio à frente do Município (Marinho & Moutinho, 2019; Nadais & Pinto, 2014).

Paulo Cunha e Silva havia sido coordenador para a área científica dos Estudos Contemporâneos da Fundação de Serralves e, como já referido, Comissário da Porto – CEC 2001. Assumiu a vereação da cultura da Câmara do Porto entre 2013 e 2015, como já referido, tendo vindo a falecer em novembro de 2015, numa altura em que o seu nome é um dos apontados na lista dos ministeriáveis (Ministro da Cultura) do primeiro Governo de António Costa (Pinto, 2021). Já enquanto comissário da Porto – CEC 2001, o seu registo de programação das áreas de Pensamento, Ciência, Literatura, Projetos Transversais e Articulação com Roterdão se movia por um princípio interdisciplinar e um princípio de cruzamento de saberes “estimulando o aparecimento de propostas dialógicas, animadas por uma necessidade mais de conforto que de constatação, mais de problematização que de resolução, devendo, sobretudo, propor aquilo a que poderíamos chamar um balanço prospetivo” (Silva, 2000: 1). Num claro manifesto de intenções quanto ao cruzamento de públicos (longa de uma resignação da existência de um público da alta e outro da baixa cultura), projeta “acontecimentos de grande público associados a contextos de menor público” tais como *Poética do Jogo* (de futebol e poesia), ou de “contextos de menor público que associados a presenças de grande público”, em projetos tais como *A Fábrica do Corpo Humano*, em que convoca desportistas renomeados para o palco do Teatro de um Teatro Municipal (Silva, 2000: 2). Outra interação que está subjacente ao programa ocorre entre arte e ciência, refletida em projetos como a exposição *A Experiência do Lugar ou Os Outros em Eu*, quando reflete acerca da diferença, “tema central da cultura contemporânea”

propondo-se desenvolver uma cartografia da diferença, desde a genética ao inconsciente (Silva, 2000: s/p.). No catálogo da exposição A Experiência do Lugar (Pérez & Sameiro, 2001), Paulo Cunha e Silva viria a esclarecer a sua percepção acerca da complementaridade de visões e metodologias de arte e ciência numa programação total.

Se a ciência propõe uma explicação do mundo (contingente e “falsificável”, como diz Popper na sua “Lógica da Descoberta Científica”), a arte propõe uma interpelação. Arte e Ciência, se bem que sendo duas formas de lidar com a realidade (querendo esta dizer tudo aquilo que pode caber dentro da percepção e da construção de sentido), são processos com metodologias muito diversas. A prova científica exige que se chegue aos mesmos resultados quando se parte da mesma situação e se usam os mesmos processos na demonstração de um qualquer fenómeno (chama-se a essa exigência reprodutibilidade); o saber artístico é por definição (pelo menos romântica) irreprodutível. A aura do objeto artístico estaria na sua originalidade e, apesar do século ser do “ready-made”, temos de admitir que mesmo aí ele funciona como um curto-circuito de realidade, como uma suspensão da evidência na procura do sentido (Pérez & Sameiro, 2001: 26)

Assim, a sua programação distingue-se pela busca de “afinidades entre áreas que habitualmente não comunicam”, um *modus operandi* de “fazer cultura no século XXI”; uma vez que “se o mundo é contínuo porque é que a cultura tem que ser descontínua? Não cremos que um conhecimento disciplinarizado (disciplinado) seja a melhor metodologia na experiência e na construção do mundo” (Silva, 2000: 7). Estas são indagações e linhas condutoras da *praxis* de Paulo Cunha e Silva que relacionamos com o conceito de transdisciplinaridade, conforme enunciado por Basarab Nicolescu (1999). Ao defender que processos complexos não podem ser compreendidos apenas por meio do domínio de uma disciplina do saber, o autor aponta a transdisciplinaridade como um meio de reconhecimento da existência de níveis de realidade diferentes e complementares, devendo, portanto, levar-se a cabo uma abordagem que transcenda as fronteiras disciplinares, integrando, por exemplo, conhecimentos científicos, filosóficos, artísticos e espirituais. O que se impõe, é, portanto, “uma compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento” (Nicolescu, 1999: 53), assente na abertura à diversidade, no fomento do diálogo entre

diferentes perspetivas, da busca pelo sentido e do respeito pela complexidade e de uma visão mais holística e integrada do mundo.

É à luz da compreensão deste conceito que poderemos analisar alguns dos programas desenvolvidos por Paulo Cunha e Silva na Vereação da Cultura do Município do Porto entre 2013 e 2015, nomeadamente da criação do Fórum do Futuro⁸⁹, um fórum transdisciplinar que agregou pensadores, cientistas, artistas nacionais e internacionais, em parte inspirado no 'O Futuro do Futuro, por si comissariado no contexto da Porto - CEC 2001. As políticas culturais de Paulo Cunha e Silva cruzavam-se também com outros conceitos afluídos ao longo do capítulo, nomeadamente de cosmopolitismo - uma vez que Paulo Cunha e Silva tinha uma visão para o Porto de uma cidade cosmopolita, fomentando a relação da cidade com o pensamento das grandes cidades europeias -, ou o da democratização cultural – demonstrado pela matriz do projeto Cultura em Expansão, que visa desenvolver atividades em áreas periféricas da cidade longe dos espaços legitimados e institucionalizados, sedimentando uma política de acesso à Cultura. De realçar também a aplicação do conceito de liquidez à programação de Paulo Cunha e Silva, uma vez que a sua visão é a de uma cidade líquida, em permanente atividade e renovação, em que a cultura acontece em todos os lugares (não só nos teatros municipais entretanto reativados, mas também em espaços menos institucionalizados) em que os públicos aderem a diversas propostas de fruição cultural, com graus de exigência e padrões de gosto diversificados (Pinto, 2021).

Outro marco relevante nesta década é a publicação, em 2013, do relatório do Impacto Económico da Fundação de Serralves referente à década 2000-2010 (Fundação de Serralves, 2013a). Este estudo quantifica o impacto das atividades promovidas pela Fundação na economia cultural local e nacional. Desde o seu surgimento, a Fundação desenvolveu atividades nos domínios de exposições, ações de serviço educativo, apresentações de artes performativas, cursos, conferências e colóquios, atividades comerciais, bem como festivais (como o Serralves em Festa), não esquecendo também o INSERRALVES, incubadora no contexto da qual, em 2011, se tinham sediado em

⁸⁹ Disponível em: <https://www.forumofthefuture.com/>

Serralves empresas nos domínios do design, multimédia, comercialização *online*, conservação e restauro, informática, graffiti e serviços de receção e acolhimento de públicos. O estudo vem enfatizar (em comparação com instituições congéneres), a capacidade de Serralves em gerar receitas provenientes de mecenato, patrocínios, e outros donativos privados.

A avaliação do impacto económico das dinâmicas culturais incide geralmente sobre fatores como o Valor Acrescentado Bruto (VAB), o peso do setor para o Produto Interno Bruto, a criação de emprego, remuneração do trabalho, consumo público e privado, entre outros (Vilar, 2007; Apóstolo, 2016). Se, por um lado, os mercados de bens culturais se afastam da noção clássica de mercado - uma vez que, tradicionalmente, o mercado é entendido como o lugar onde se trocam bens e serviços homogéneos e que, pelo contrário, o mercado dos bens culturais se distingue pela diversidade, pelo carácter único e raro dos bens transaccionados (Vilar, 2007) -, por outro lado, Bourdieu (2007) defende que o campo cultural opera de maneira semelhante a um mercado, competindo os agentes pelo reconhecimento e legitimidade simbólica. Assim, obras de arte possuem valor social e são utilizados para estabelecer hierarquias e distinções sociais e, neste sentido, o capital cultural de que os agentes são detentores é preponderante para determinar a sua posição neste campo.

No entanto, o fator económico não está de forma alguma afastado desta equação, uma vez que o capital económico é também determinante na estruturação do campo cultural. No caso de uma instituição, o capital económico associado surge não apenas como forma de a posicionar no campo, mas de legitimar a sua posição, a sua ação e a sua autonomia. As instituições que auferem financiamentos públicos encontram-se particularmente destacadas neste cenário, uma vez que o financiamento assegura uma condição de estabilidade, transfere-lhe um capital reputacional e permite uma vantagem competitiva relativamente a estruturas não financiadas, uma vez que este financiamento poderá permitir-lhe a aquisição de obras e o desenvolvimento de programas que colocam a instituição numa posição destacada na esfera cultural.

A avaliação do impacto económico de uma instituição, de um festival ou outro tipo de evento de matriz artística e cultural⁹⁰, surge, neste contexto, também como uma forma de imposição de um capitalismo cultural em que as indústrias da cultura e da comunicação se tornam motores de crescimento da economia (Lipovetsky & Serroy 2013). Ao introduzirem o conceito de cultura-mundo, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy evocam a transformação de uma cultura/arte de vanguarda, inspirada num ideal arte pela arte (Bourdieu, 1989) para uma cultura subvertida ao marketing e à economia, que fomenta a criação de produtos com ciclos de vida curtos, prefigurando um retrato em que as atividades culturais desempenham um papel central de configuração do universo da produção e do comércio em esferas tais que o turismo.

No caso do estudo do impacto económico de Serralves, este vem efetivamente contribuir para uma tendência de afirmação das instituições culturais como agentes económicos e polos de atração turística, geradores de capitais (tangíveis e intangíveis) que replicam no território o investimento feito, acrescido de um valor acrescentado muito relevante para o seu desenvolvimento estratégico (Fundação de Serralves, 2013a).

Em linha com estes ideais, nomeadamente a perspetiva da mobilização de metodologias de gestão e marketing na validação do prestígio das instituições, embora numa lógica mais centrada nas lógicas de sustentabilidade e captação e fidelização de públicos, assiste-se também ao desenvolvimento de inúmeros estudos de públicos. Alguns destes estudos são promovidos pelas próprias instituições. Disso são exemplo o estudo de públicos de Serralves (Fundação de Serralves, 2013b), o estudo de públicos dos equipamentos da EGEAC – que integra o São Luiz Teatro Municipal e o Teatro Maria Matos (Costa *et al.*, 2017), dos museus sob alçada da Direção-geral do Património Cultural (em 2019)⁹¹, entre outros. Outros nascem no contexto académico, potenciados

⁹⁰ Para além da Fundação de Serralves, no contexto português, alguns dos mais referenciados estudos de impacto económico no domínio cultural relacionam-se com os casos de Guimarães - CEC 2012 e do Boom Festival.

⁹¹ Os estudos referentes a cada um dos equipamentos estão disponíveis em: <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/dgpc/estudos-de-publicos/>

pelo enfoque nas matérias da gestão, da produção e comunicação culturais, motivadas pelo aumento das formações de graduação e pós-graduação nestes domínios. Exemplos deste segundo ponto são o caso do Teatro Nacional São João (Marques, 2012), da Cerca de São Bernardo e da Companhia Escola da Noite (em 2009), da Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão e do Teatro de Vila Real (Santos & Castro, 2012).

(...) o reforço da autoestima e da autoconfiança; desenvolvimento de capacidades pessoais facilitadoras do acesso à informação e da interpretação do mundo atual; acesso a oportunidades de formação e aprendizagem ao longo da vida; formação de competências criativas e de adaptação ao mundo do trabalho, ao mercado de emprego e aos recursos da sociedade da informação e da comunicação; reforço do sentimento de pertença e do envolvimento na vida comunitária; combate ao isolamento e à exclusão; incremento das capacidades expressivas, relacionais e interpretativas (Fortuna *et al.*, 2014).

A década de 2010-2020 é também de afloramento das redes de programação, tanto na escala regional, como nacional. À semelhança da década anterior, a sua criação é, em grande parte, motivada por programas de financiamento comunitários, anteriormente muito orientados para a construção de espaços culturais, e, posteriormente na dinamização artística. Vejamos o exemplo do Programa Operacional Regional do Norte (ON.2), no contexto do qual, em 2011, são aprovadas seis candidaturas: a 5Sentidos e Quadrilátero Cultural (já abordadas anteriormente), mas também da CultRede (Alto Minho) e CulturUrbe (com incidência em Braga), entre outras (Marmelo, 2011; Gama, 2014). De referir que alguns destes projetos são relativamente efémeros, operando no quadro temporal estipulado em sede de candidatura, acabando por não assumir uma continuidade posterior à data de encerramento dos projetos, sendo que alguns deles não estão diretamente relacionados com os teatros. O mesmo modelo de apoio financeiro é replicado, a título de exemplo, com programa Programação Cultural em rede no contexto do quadro de financiamentos comunitários, Portugal 2020.

Outra rede de programação com ímpeto nacional de destaque é a Performart⁹², constituída em 2016, tendo como membros fundadores o Instituto Politécnico do Porto, a Fundação Centro Cultural de Belém, a Fundação Casa da Música, a OPART - Organismo

⁹² Disponível em: <https://performart.pt/>

de Produção Artística, O Espaço do Tempo - Associação Cultural, o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional de São João, a EGEAC, a Companhia de Teatro de Almada, o Centro de Artes de Espetáculo de Viseu, A Oficina, o Teatro Experimental do Porto, o Teatro do Bolhão e a Fundação de Serralves. Já numa escala regional, redes como a Rede Azul - Rede de Teatros do Algarve, (também criada em 2016) vêm potenciar a sinergia de diversos municípios na criação e apresentação de projetos artísticos (nomeadamente de agentes artísticos locais), facilitar a criação de públicos, possibilitando a definição de agendas culturais conjuntas e a implementação de um modelo partilhado de gestão de equipamentos culturais⁹³.

Para além da relevância na formação de públicos (Silva, 2004) às redes culturais também é característica uma forte territorialidade da produção cultural, o que as torna relevantes na promoção do desenvolvimento territorial, sendo que, em simultâneo, e retroativamente, o território torna-se crucial para o seu desenvolvimento (Costa, 2004). Ou seja, as redes afetam e são afetadas, contaminam e são contaminadas (Junior & Cunha, 2019). O facto de o contexto cultural português ser assente num tecido de microestruturas despoleta um benefício acrescido no trabalho em rede. O mesmo também se verifica quando falamos em redes que definem pontes entre estruturas portuguesas e outras europeias e não europeias, sendo de realçar nesta matéria a Rede de Cidades Criativas da Organização das Nações Unidas para a Educação e a Ciência e a Cultura (UCCN-Unesco) (Junior & Cunha, 2019).

Em alguns casos, as redes culturais desempenham um papel não apenas na dinamização artística centrada nas artes performativas, mas também na ativação de ações colaborativas noutras esferas do setor cultural e criativo (Rebelo *et al*, 2007). Muito assente em premissas como o fomento das redes colaborativas (*networking*), o reforço da capacidade de criar ideias e de as colocar em prática (transformar ideias em realidade), a proliferação de incubadoras e outros espaços “onde as pessoas criativas e as organizações (...) possam desenvolver os seus produtos, serviços e expressar a sua criatividade” (Faustino, 2018: 46), verifica-se nesta década um reforço do ímpeto das

⁹³ Disponível em: <https://cineteatro.cm-loule.pt/23932/rede-azul>

indústrias e do empreendedorismo culturais. Embora (como anteriormente referido) este debate tenha iniciado nos anos 2000, no início da década 2010-2020, com o adensar da crise financeira em Portugal (nomeadamente em 2010-2011, de qual a extinção do Ministério da cultura, no XIX Governo Constitucional, é referencial simbólico) que se repercutiu no aumento da taxa de desemprego (também verificável no setor cultural), a retórica económica e política focada no desenvolvimento das indústrias culturais intensifica-se neste período.

Entre outros documentos estruturais e norteadores⁹⁴ para o estudo da evolução e caracterização destes domínios de trabalho em Portugal, o relatório Norte 2015 – Competitividade e Inovação. Uma Visão Estratégica (CCDRN, 2006) é um dos mais relevantes, apontando como referências das indústrias criativas no norte de Portugal o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, a Casa da Música, o Teatro Nacional São João, bem como alguns festivais, apontando para a oportunidade da criação de um cluster de indústrias criativas nesta Norte. Esta possibilidade viria a ser explorada com maior profundidade no relatório Desenvolvimento de um cluster de Indústrias Criativas na Região Norte. Estudo macroeconómico (Fundação de Serralves, 2008), que se propõe a esboçar uma visão para o sector das Indústrias Criativas no norte de Portugal, estudar estratégias e modelos organizativos e de financiamento de projetos com elevado potencial nestes domínios⁹⁵.

O que estes documentos têm em comum é, na visão de Quintela e Ferreira (2018), a relevância que

⁹⁴ Quintela e Ferreira (2018) destacam, entre outros: *Estratégia de Lisboa* (2000), *Contribuições para a formulação de políticas públicas no horizonte 2013 relativas ao tema Cultura, Identidades e Património* (Santos, 2005), o relatório *The Economy of Culture in Europe* (Comissão Europeia, 2006), *Plano de Intervenção Estrutural do Sector Cultural no Horizonte 2007-2013* (Costa & Babo, 2006), o *Programa do XVIII Governo Português* (2009), *Green Paper on Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries* (2010), o estudo *O Sector Cultural e Criativo em Portugal* (Mateus, 2010), a *European Agenda for Culture & Work Plan for Culture 2011-2014* (2012), o Programa Europa Criativa 2014-2020,

⁹⁵ É de referir que, como recomendação do relatório anteriormente referenciado viria a constituir-se como cluster da região norte a ADDICT - Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas - sediada no Porto, com atividade entre 2008 e 2018 (Neves, 2018), tendo tido como associados municípios, universidades, empresas públicas e privadas, associações, agentes culturais, entre outros.

consultores, académicos e outros peritos em cultura e indústrias culturais e criativas têm desempenhado um papel-chave enquanto intermediários culturais, contribuindo decisivamente para a disseminação destes novos modelos de intervenção cultural e de desenvolvimento urbano e regional baseadas na criatividade (Quintela & Ferreira, 2018: 95).

Vários municípios adotam esta retórica política em torno da cidade criativa e procuram captar, para os seus territórios, empresas que operam neste domínio, realizando “investimentos e programas de intervenção urbana que efetivamente moldaram e materializaram uma Agenda Criativa em Portugal” (Quintela & Ferreira, 2018: 98), o que ditou motivou a “uma proliferação de equipamentos, projetos, eventos e outras iniciativas que, de forma mais ou menos declarada, pretendiam estimular o desenvolvimento do tecido cultural e criativo local” (Quintela & Ferreira, 2018: 99).

Efetivamente, como notam os autores (Quintela & Ferreira, 2018), o discurso político e as premissas da Agenda Criativa difundem-se rapidamente, motivo pelo qual se assiste, desde 2007, a um aumento de conferências, seminários e iniciativas em torno de temas relacionados com as cidades criativas, da classe criativa, da economia criativa, entre outros. Alguns dos nomes que mais se destacam e ganham visibilidade são os de Tom Fleming, Charles Landry, Richard Florida, que estudam os territórios e vêm produzindo literatura neste domínio desde o início dos anos 2000.

Charles Landry (2008) desenvolve o conceito de cidade criativa, argumentando que estas cidades são as que fomentam o potencial criativo dos seus habitantes, potenciando o empreendedorismo cultural e a economia criativa, processos que abrem portas para uma cidade mais atrativa quando aliados ao planeamento urbano, ao fomento da participação da comunidade, à regeneração de espaços públicos (na qual os artistas podem ter um papel preponderante), entre outros. Já Richard Florida (2002) centra-se na classe criativa, afirmando que um dos fatores que viabilizam a prosperidade de uma cidade está relacionado com a captação de profissionais de uma classe criativa, tais como artistas, designers, profissionais de tecnologia, cientistas, investigadores, empreendedores, entre outros, que trabalham em setores relacionados com o desenvolvimento de ideias, a inovação e o conhecimento. Florida realça ainda que, na cidade, estes profissionais valorizam tanto a existência de grandes infraestruturas

tecnológicas e espaços criativos como fatores como a diversidade cultural e a tolerância. O que ambos os conceitos sugerem, quando cruzados com os ideais das indústrias criativas, é o ímpeto na inovação, no pensamento criativo e no conhecimento, na tecnologia e na criatividade como fatores de desenvolvimento económico e impulsionadores de novos modelos de gestão cultural.

Esta conjugação de variáveis dita a emergência de equipamentos outros clusters, incubadoras, start-ups e espaços de *coworking*. Exemplos disto são a Rede de Incubadoras de Lisboa, a INSerralves (na Fundação de Serralves), a UPTEC Pinc (na Universidade do Porto), a Incubadora de Indústrias Criativas de Idanha-a-Nova (Município de Idanha-a-Nova), a ABC Óbidos, a Fábrica Criativa Oliva (Câmara Municipal de São João da Madeira), a Fábrica de Santo Thyrsó (Câmara Municipal de Santo Tirso), Incubadora de Indústrias Criativas do Centro Histórico de Viseu, a Incubadora de Indústrias Criativas Bienal de Cerveira (Bienal de Cerveira), a Incubadora criativa do Algarve – QRIAR, e o C.BIP – Incubadora de Empresas Culturais e Criativas do Politécnico de Portalegre.

O discurso dos intermediários culturais é, de facto, um elemento-chave para compreendermos as dimensões artísticas, culturais, urbanísticas, económicas, entre outras, que motivam os investimentos no setor das indústrias culturais e criativas. No entanto, certas retóricas em torno desta economia criativa, podem conduzir a uma reformulação das políticas culturais, na medida em que o leque de atividades artísticas e culturais elegíveis para financiamento público podem ficar reduzidas àquelas que sejam capazes de gerar riqueza económica (Quintela & Ferreira, 2018).

Ao longo desta década, assistimos também a uma viragem na missão e na vocação de alguns teatros em Portugal, que passam a estar mais ligados ao espectro comercial, maioritariamente por via de uma reformulação das políticas culturais municipais que contextualizam as suas dinâmicas. Realçamos o caso do Teatro Maria Matos em Lisboa que, no contexto da reestruturação da política cultural municipal em Lisboa, ditou a entrega da gestão e programação à promotora privada Força de Produção, ficando a sua missão de serviço público bipartida pelo Teatro do Bairro (no campo da experimentação artística), e ao LU.CA – Teatro Luís de Camões (no domínio

das artes para a infância e juventude), ambos equipamentos sob alçada da EGEAC. Nesta senda, podemos apontar também os casos, em Lisboa, do Tivoli BBVA e do Capitólio, entregues à gestão e programação de promotores privados, respetivamente a UAU e a Sons em Trânsito (Ferreira, 2017). Parece-nos importante também relevarmos, sob o signo da aproximação da missão e visão de alguns teatros ao paradigma da cultura de massas e do consumo de artísticas mais comerciais, o *rebranding* de alguns teatros, resultante do patrocínio de algumas marcas. Podemos referir, neste contexto, a re-batização do Teatro Tivoli BBVA⁹⁶ em 2012, bem como do Coliseu Porto AGEAS⁹⁷, em 2018. A mesma prática é verificável, com muito maior ímpeto e já desde longa data, no domínio dos festivais, sendo conhecidos os casos do Vodafone Paredes de Coura, do MEO Sudoeste, do EDP Cool jazz, do Millenium Festival ao Largo, do NOS Alive, do EDP Vilar de Mouros, entre muitos outros casos.

2.6 Década de 2020. Os futuros

As redes de programação continuam a ser impulsionadas por fundos comunitários. Destacamos, a este nível, o Programa de financiamento Programação Cultural em rede no contexto do Portugal 2020, que continua a ser uma das principais vias de criação de sinergias entre municípios no que toca à criação de redes de programação entre municípios. Exemplificamos com a rede Bezaranha⁹⁸, que resulta de uma candidatura da Comunidade Intermunicipal do Algarve a Fundos do Programa Operacional Algarve 2020, reúne 16 municípios de uma mesma região e que, num determinado intervalo temporal - no caso deste programa, entre outubro de 2020 e março de 2022⁹⁹ -, potenciam a criação artística e a circulação de projetos de artistas destas localidades, tendo um dos objetivos a valorização do território.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.dinheirovivo.pt/marketing-pub/adeus-teatro-tivoli-ola-tivoli-bbva-12596490.html>

⁹⁷ Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/coliseu-porto-agora-e-coliseu-porto-ageas/>

⁹⁸ Disponível em: <https://bezaranha.pt/iniciativa>

⁹⁹ Disponível em: https://amal.pt/images/Actividades/PCR_Ficha_Projeto.pdf

Outras redes extrapolam o âmbito do financiamento público, tal como a Rede de Teatros com Programação Acessível¹⁰⁰, coordenada pela Acesso Cultura com o apoio do Banco BPI e da Fundação La Caixa, desde 2021. Outras ainda tiveram a sua génese no contexto das candidaturas a Capital Europeia da Cultura em 2027, no caso das candidaturas que aglutinam mais do que um município, assentes numa lógica regional, como o caso da candidatura de Leiria¹⁰¹, que congrega 26 vilas numa intenção de promover a partilha de criações e recursos artísticos e culturais no território.

Também numa lógica de cooperação intermunicipal, tendo em vista a criação de sinergias que possibilitem a viabilização de projetos, Cineteatro Louletano, o Espaço do tempo (Montemor-o-Velho) e o Centro Cultural Vila Flor (Guimarães) criam o Projeto Casa, um Programa de Residências artísticas longas. Este projeto visa culminar a falta de espaços, verbas e condições técnicas e logísticas identificadas por alguns programadores. Este programa encontra similitudes com as missões do CAMPUS Paulo Cunha e Silva¹⁰², no Porto (inaugurado em 2021), e o programa Antecipar o Futuro, do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, que visa criar oportunidades maturadas de investigação e criação artísticas¹⁰³, contrariando aquilo que Rui Torrinha caracteriza como a “vertigem, uma máquina infernal que se tem instalado cada vez mais nas nossas vidas, do nosso lado, mas sobretudo do lado dos criadores, e nós queremos contribuir para um desaceleramento, criando residências mais prolongadas do que o habitual” (Duarte, 2022: s/p).

O imperativo da desaceleração (Pires, 2020g) na criação artística, havia sido referenciada por vários programadores já antes do início da pandemia por COVID-19, refletindo o pressuposto de que os criadores deveriam produzir um menor número de criações artísticas e de colocar maior ênfase nos processos de investigação, mediação, e eventualmente de residência artística e, em muitos dos casos, de potenciar o seu impacto no território e na comunidade, favorecendo “a criação de afetos com o

¹⁰⁰ Disponível em: <https://acessocultura.org/2021/10/12/apresentacao-da-rede-de-teatros-com-programacao-acessivel/>

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.redecultura2027.pt/pt>

¹⁰² Disponível em: <https://campuspcs.pt/pt/about>

¹⁰³ Disponível em: <https://www.tndm.pt/pt/atividades/antecipar-o-futuro/>

território”, como refere Dália Paulo (Duarte, 2022: s/p). De facto, esta parece ser uma lógica de trabalho que pode ditar novas tendências de criação e programação, nomeadamente nas formas de trabalho com as comunidades. Algumas cidades candidatas a CEC incluíram, aliás, nos seus *Bid Books* de apresentação das candidaturas, uma maior preocupação. Focando-nos, por exemplo, na visão artística e estratégia para o programa cultural da candidatura de Évora (a candidatura vencedora), uma das linhas de trabalho é “Criar espaço e tempo: Valorizar o espaço e o tempo necessários à reflexão, discussão e pensamento crítico, bem como ao processo de criação artística.” (*Bid Book* de Évora CEC, 2022: 15).

Os últimos anos foram marcados pela mudança de cargos de numerosos programadores artísticos em Portugal. Conforme referido no capítulo 1, um elevado número de equipas de direção dos teatros (quer artística, quer executiva – no reduzido número de casos em que é feita esta distinção), sofreram alterações. Duas das movimentações profissionais que tiveram maior visibilidade no setor artístico e que obtiveram maior cobertura mediática, foram a nomeação de Tiago Guedes e Tiago Rodrigues para cargos de direção artística em instituições francesas.

A 5 de julho de 2021 era anunciado que Tiago Rodrigues havia chegado “ao topo da pirâmide social do teatro europeu”, deixando o Teatro Nacional D. Maria II para passar a dirigir o Festival de Avignon a partir de 1 de setembro de 2022 sendo apontado que esta ascensão “impôs-se de forma muito evidente e natural” (Nadais, 2021: s/p). Enquanto encenador, a sua ligação ao festival era já anterior, tendo, desde 2015, apresentado criações suas. Também no contexto da programação de outros teatros franceses, criações suas haviam sido programadas. O seu trabalho foi reconhecido, em 2016, com o prémio de melhor peça do ano escrita em língua francesa, atribuído pela Associação Profissional de Crítica de Teatro, Música e Dança. A 19 de maio de 2022 é anunciada (Nadais & Duarte, 2022) a nomeação de Tiago Guedes¹⁰⁴ como diretor da Maison de la Danse e, por inerência, da Bienal de Dança e dos Ateliers de la Danse

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.ipl.pt/noticias/alumnus-da-esd-tiago-guedes-vai-assumir-direcao-do-maison-de-la-danse-de-lyon>

(Público, 2021). A ligação do criador a França remontava já ao período 2006-2008, em que foi coreógrafo residente no Théâtre Le Vivat, em Armentières. Este convite foi considerado pelo presidente da Câmara Rui Moreira “um momento de afirmação de um projeto de cidade” ¹⁰⁵.

É de realçar a realização da Temporada Portugal-França, organizada pelo Instituto Francês em colaboração com o Camões I.P. (Silva, 2023), no contexto da qual viria a ser esboçada uma programação artística cruzada que teve lugar em várias cidades portuguesas e francesas. Acordada entre o Primeiro-Ministro português e o Presidente da República francesa em 2018¹⁰⁶, no âmbito da transição da pasta da presidência do conselho da União Europeia de Portugal (de 1 de janeiro a 30 de junho de 2021) para - após a Eslovénia - a França (1 de janeiro e 30 de junho de 2022)¹⁰⁷, a Temporada Portugal França,

e com vista a alargar as bases da nossa cooperação, a Temporada Portugal-França pretende destacar as numerosas colaborações entre artistas, investigadores, intelectuais, estudantes e empresários, entre as nossas cidades e regiões, entre as nossas instituições culturais, as nossas universidades, as nossas escolas e as nossas associações: iniciativas que ligam de forma profunda e sustentável os nossos territórios e contribuem para a construção europeia¹⁰⁸

O conjunto das atividades desta Temporada Cruzada assenta nos eixos Oceano e Sustentabilidade, Igualdade de Género, Juventude e inovação, Luso descendência e Lusofonia e Criação Artística Contemporânea e Europa da Cultura¹⁰⁹, decorreram entre 12 de fevereiro e 31 de outubro de 2022 em ambos os países, assumindo-se a iniciativa (de acordo com o *website*¹¹⁰ a ela dedicada) como “um instrumento de cooperação nas vertentes política, cultural, económica e científica”, traduzindo-se em numerosas

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/convite-para-tiago-guedes-assumir-cargo-em-lyon-e-um-momento-de-afirmacao-de-um-projeto-de-cidade-diz-rui-moreira>

¹⁰⁶ Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2022-01-18-2022-e-o-ano-em-que-franca-e-portugal-partilham-programacao-cultural.-portugueses-investem-menos>

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www.consilium.europa.eu/pt/council-eu/presidency-council-eu/>

¹⁰⁸ Disponível em: <https://temporadaportugalfranca.pt/apresentacao-da-temporada/>

¹⁰⁹ Disponível em: <https://temporadaportugalfranca.pt/os-eixos-da-temporada-portugal-franca-2022/>

¹¹⁰ Disponível em: <https://expresso.pt/cultura/2022-01-18-2022-e-o-ano-em-que-franca-e-portugal-partilham-programacao-cultural.-portugueses-investem-menos>

colaborações entre 55 vilas e municípios em Portugal e 84 em França, instituições culturais, universidades, escolas e associações dos dois países”.

A maioria dos 410 projetos programados¹¹¹, em 150 cidades francesas e portuguesas, são de cariz cultural e artístico. A cultura portuguesa nunca havia tido tanta visibilidade em França¹¹², na medida em que foram diversos os equipamentos franceses que acolheram projetos de criadores portugueses em França. Entre eles, destacamos o Théâtre de la Ville, dirigido por Emmanuel Demarcy-Mota (lusodescendente, presidente da Temporada), com um total de 17 espetáculos de criadores portugueses. Entre outros, também o Théâtre du Châtelet¹¹³, o Centquatre¹¹⁴, Chaillot Théâtre National de la Danse¹¹⁵, o Théâtre Romain Rolland de Villejuif¹¹⁶, o Odéon Théâtre de L’Europe¹¹⁷, entre outros.

A dança assume particular destaque na programação portuguesa no território francês¹¹⁸. Não apenas porque é uma linguagem artística na qual, à partida, não se perceciona uma barreira linguística, mas porque é o setor artístico português que tem fomentado a internacionalização de uma forma mais profícua, aliás já historicamente havia sido (Ribeiro, 2002). Acreditamos que o papel de redes de programação como a Próspero¹¹⁹ (da qual faz parte o São Luiz Teatro Municipal) tenha um papel relevante na internacionalização destes artistas.

No caso francês, a diplomacia pública e cultural é maioritariamente desempenhada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros, pelo Ministério da Cultura e Comunicação e pelo Ministério da Educação e do Ensino Superior e operacionalizada por

¹¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r08ZK1QWmYc>

¹¹² Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/temporada-cruzada-portugal-franca-esta-a-terminar_v1443558

¹¹³ Disponível em: <https://www.chatelet.com/artiste/carvalho-tania/>

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.104.fr/fiche-evenement/ballet-national-du-portugal-tania-carvalho-et-marco-da-silva-ferreira-s-et-corpos-de-baile.html>

¹¹⁵ Disponível em: <https://temporadaportugalfranca.pt/evenement/focus-portugal-chaillot/>

¹¹⁶ Disponível em: <https://trr.fr/spectacles/c-a-r-c-a-s-s/>

¹¹⁷ Disponível em: <https://www.theatre-odeon.eu/fr/saison-2022-2023/spectacles-22-23/dans-la-mesure-de-limpossible>

¹¹⁸ Marco da Silva Ferreira e Marlene de Freitas Monteiro são dois dos nomes de coreógrafos portugueses que mais se têm apresentado noutros teatros europeus.

¹¹⁹ Disponível em: <https://www.prospero-theatre.eu/>

agências e institutos sob a alçada de um ou mais destes Ministérios, tais como o Instituto Francês em Paris, os institutos franceses no estrangeiro, Campus France, a Agência para a Educação Francesa no Estrangeiro e a France Expertise Internationale (Silva, 2023), mas também por outras associações independentes como o *Office National de Diffusion Artistique* e as Alianças Francesas (Nattier, 2015) desempenham um papel de destaque. De mencionar que de todas estas entidades, sobressai o já mencionado Instituto francês, sob a tutela do Ministério dos Negócios Estrangeiros e em concertação com o Ministério da Cultura. O Camões Instituto da Cooperação e da Língua Portugal é o homólogo português do Instituto Francês, fundado em 2012 a partir da fusão entre o Instituto Camões e o Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (Silva, 2023).

A cultura ganha representatividade na esfera das Relações Internacionais a partir dos fenómenos de globalização, dos fluxos migratórios, da afirmação dos direitos culturais como direitos humanos fundamentais, da diversidade linguística e cultural e da cultura de massas, motivada pela crescente adoção tecnológica (Barba, 2015). Neste contexto, deverão ser tidos em conta fatores como as significativas vagas de emigração portuguesa para França nas décadas de 1960 e 1970, a visão em muitos aspetos equiparada que Portugal e França têm para o Projeto Europeu, a França como país observador das dinâmicas da CPLP (Maia, 2022), mas também a presença conjunta em organismos como a ONU, NATO, entre outros.

O início da década de 2020 fica profundamente marcada pela crise pandémica por COVID-19. Poderemos considerar como período de maior incidência pandémica aquele compreendido entre 18 de março de 2020 (em que foi declarado o Estado de Emergência) e 30 de setembro de 2022, em que se determinou o fim do estado de alerta nacional.

O contexto pandémico vem suspender a recuperação que o setor cultural vinha sentindo desde 2015, após período de forte crise económica em Portugal (Neves, 2021). Ao longo destes (aproximadamente) dois anos e meio foram muitos os momentos de rutura no contexto do panorama artístico português. Os motes “Estamos todos no mesmo barco” e “Estamos juntos nisto” (Guerra *et al*, 2021: 175) foram reproduzidos vezes sem conta, no entanto o contexto pandémico trouxe à luz as desigualdades e as

fragilidades do setor artístico em Portugal, mas também com a precariedade dos vínculos, uma vez que, como nos indicam os dados do Eurostat¹²⁰, em 2021, 29% do emprego cultural¹²¹ em Portugal é desenvolvido por trabalhadores independentes.

Guerra *et al.* (2021) traçam um diagnóstico transversal da criação, produção e distribuição artísticas (nomeadamente no contexto da música) em tempos de COVID, salientando as seguintes variáveis: (1) muitos concertos e festivais de verão foram cancelados, os equipamentos encerraram em determinados períodos e, quando abertos, as lotações das salas foram reduzidas até um máximo de metade da capacidade, em determinados períodos temporais; (2) alguma da programação de certos espaços privados mais independentes passou para espaços exteriores, tais como jardins; (3) muitos espetáculos foram disponibilizados no digital, quer pelas redes sociais artistas, quer pelas redes sociais e plataformas de instituições culturais numa lógica de *live streaming*, geralmente de acesso gratuito acesso à música e às performances dos artistas; (4) muitos artistas encararam estes períodos como de abrandamento das suas atividades artísticas, sendo que muitos criadores investiram na preparação de outros projetos e elaboração de candidaturas a financiamentos (5).

Foram crescentes os movimentos de reivindicação laboral por parte destes profissionais, assentes na mobilização sindical e de associações profissionais já existentes, pedindo a definição de medidas de auxílio urgente aos agentes, mas também de definição de um quadro legal e fiscal destas profissões que atuam maioritariamente numa lógica de intermitência (Guerra *et al.*, 2021: 190). Neste contexto, a atenção recaiu, em muitas discussões públicas, nos profissionais ditos invisíveis, tais como produtores, técnicos de som ou roadies, profissionais de apoio à atividade artística,

¹²⁰ Os dados do Eurostat referentes ao emprego cultural na Europa podem ser consultados online através da seguinte ligação https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Culture_statistics_-_cultural_employment#Cultural_employment_.E2.80.93_developments_between_2019_and_2021

¹²¹ Os dados do Eurostat referentes à proporção de trabalhadores independentes no conjunto do emprego cultural podem ser consultados online através da seguinte ligação (atentar na tabela 2 constante do website): https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fec.europa.eu%2Feurostat%2Fstatistics-explained%2Fimages%2F1%2F17%2FCultural_employment_CP2022-3_REV.xlsx&wdOrigin=BROWSELINK

fortemente dependentes da criação artística (Guerra *et al.*, 2021: 192). Aliás, uma das respostas dos agentes que atuam num contexto independente foi a formação da associação portuguesa de salas independentes Circuito, que se constitui simultaneamente como uma rede de mais de vinte salas de concertos por todo país. Importa enunciar a APEFE, Associação de Promotores de Espetáculos, que promoveu o Manifesto pela Cultura em Portugal¹²².

À luz dos relatórios elaborados e compilados no âmbito do *Compendium of Cultural Policies and Trends*¹²³ europeus, acerca do impacto da pandemia por COVID-19 no setor cultural de 30 países de cada um dos países e das medidas desencadeadas por pelos respetivos Governos, é possível identificarmos ações largamente adotadas, tais como o lançamento de novos programas de financiamento a projetos e estruturas, bem como linhas de apoio financeiro de emergência direto a agentes artísticos e a profissionais de atividades de apoio. No contexto português¹²⁴, para além das medidas referidas transversais a vários países, destacam-se também os apoios financeiros de organizações privadas tais como a Fundação Calouste Gulbenkian e da Fundação GDA, bem como o lançamento de um Manifesto pelo Presente com Futuro na Cultura subscrito por personalidades portuguesas de grande notoriedade¹²⁵, em abril de 2020.

Destacamos também a criação da plataforma RTP Palcos, nos quais estiveram e estão disponibilizados espetáculos que foram apresentados no quadro da programação de teatros, festivais e de companhias, não só portugueses, mas também internacionais. Alguns teatros e companhias disponibilizaram nas suas plataformas *online* espetáculos, criações próprias ou acolhimentos de que tinham registos. O consumo de espetáculos de artes performativas no digital constitui-se, assim, como a grande alternativa. No entanto, reforçam destaque outras propostas de pendor cultural e criativo, tais como os

¹²² Disponível em: <https://www.oxygenio.fm/manifesto-pela-cultura-em-portugal-da-apefe/>

¹²³ Os planos de ação de cada país estão disponíveis online através da ligação <https://www.culturalpolicies.net/COVID-19/country-reports/>

¹²⁴ O plano de ação do Governo português está disponível em <https://www.culturalpolicies.net/COVID-19/country-reports/pt/>

¹²⁵ Disponível em: <https://acessocultura.org/2020/04/29/unidos-pelo-presente-e-futuro-da-cultura-em-portugal/>

serviços de vídeo *on demand* ou *streaming*. O consumo mais individualizado de conteúdos através de plataformas como Netflix, HBO, Amazon (Costa, 2022a) foi intensificado no contexto pandémico, sendo que o número de portugueses que, em 2021, assistiam a *videostreaming* havia duplicado relativamente aos números pré-COVID (ANACOM, 2022).

Foi em período pandémico que foi apresentada a Visão Estratégica de António Costa e Silva para o Plano de Recuperação Económica de Portugal 2020-2030¹²⁶. O economista aponta como linhas de trabalho para o setor cultural a criação de uma Rede Nacional de Cineteatros e Cineclubes, Rede de Residências Artísticas, Rede de Eco Residências Artísticas, entre outros.

Também com pendore estratégico para o setor cultural se discutiu o Plano de Recuperação e Resiliência¹²⁷. Sendo que as primeiras discussões públicas dedicadas à distribuição da dotação financeira faziam adivinhar a exclusão da Cultura, o documento final destina 243 milhões de euros ao setor, investimento assente em nos eixos Redes culturais e transição digital e Património Cultural largamente alicerçadas na modernização da infraestrutura tecnológica e da rede de equipamentos culturais, na digitalização de artes e património, na requalificação e conservação dos museus, monumentos e palácios do Estado, na requalificação e conservação dos museus, monumentos e palácios do Estado, bem como na requalificação dos Teatros Nacionais. De facto, a pandemia teve o revés de potenciar a procura de soluções políticas para dilemas estruturais do setor, das quais realça a criação do Estatuto dos Profissionais da área da Cultura¹²⁸ (Neves, 2021:28).

Apesar da já referida presença dos programadores artísticos nos media [também no contexto destas discussões de ordem estratégica para o setor (Pires, 2020d, 2020e, 2020h, 2020i, 2022)], a matriz conceptual da ação do programador artístico na

¹²⁶ Disponível em: <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=%3D%3DBQAAAB%2BLCAAAAAAABAAzNDAYtAQAzID%2FFAUAAAA%3D>

¹²⁷ Disponível em: <https://recuperarportugal.gov.pt/wp-content/uploads/2021/10/PRR.pdf>.

¹²⁸ O Decreto-Lei n.º 105/2021, de 29 de novembro (que aprova o referido estatuto), com as alterações introduzidas pelo Decreto-Lei n.º 64/2022, pode ser consultado online através da seguinte ligação <https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/decreto-lei/2021-175043541>.

fundamentação das suas programações foi muitas vezes inexistente. Os teatros em estudo estiveram encerrados entre março e setembro de 2020 e entre janeiro e abril de 2021. Os Teatros e as lógicas de programação estiveram reduzidos a consecutivos reagendamentos dos projetos já anteriormente programados (Dias, 2020). Foram, aliás, poucos os espaços de reflexão nos media em torno dos programas artísticos que deixaram de ter lugar. As programações que se seguiram às temporadas de encerramento não se regeram, assim, pela coerência e lógica conceptual que caracterizavam as anteriores (nos casos em que eram uma constante), resumindo-se à reposição de espetáculos que deveriam ter sido apresentados anteriormente, muitos deles constantes de diferentes programas de diferentes anos (Pires, 2020a, 2020d).

Nos períodos de encerramento dos teatros, e à luz da informação recolhida junto dos nossos entrevistados, podemos afirmar que as respostas de alguns municípios foram contraproducentes aos paradigmas e boas-práticas de apoio ao setor, alocando recursos que, em sede de orçamento municipal, haviam sido destinados à cultura para outros domínios da ação pública, nomeadamente a ação social, educação e saúde. Em alguns casos existem até relatos de manifestações de interesse populares defendendo o cancelamento total de atividades culturais nas localidades, alegando a necessidade de acautelar a não proliferação de surtos, mas também de poupança financeira e mobilização destes recursos para outras esferas. Muitas reivindicações foram acolhidas, podendo estar na causa destas opções a existência de eleições autárquicas em setembro de 2021.

Apesar de muitas criações artísticas terem sido canceladas, e de (à semelhança do que aconteceu em outros países) muitos profissionais da cultura terem encerrado atividade profissional no setor cultural (a este respeito, a Eurostat¹²⁹ dá conta da perda de cerca de 10 % de trabalhadores do setor cultural e criativo na União Europeia entre 2019 e 2021), o governo português reforçou os apoios aos agentes culturais. Este reforço no apoio (em parte) à criação está, assim, desalinhado, em proporção inversa às

¹²⁹ Os dados estão disponíveis para consulta online através da ligação https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Culture_statistics_-_cultural_employment#Cultural_employment_.E2.80.93_developments_between_2019_and_2021;

possibilidades de apresentação nos teatros, tendo sido muitos dos projetos criados especificamente para serem apresentados no contexto digital.

Seguindo a lógica anteriormente anunciada de apuramento dos teatros (re)inaugurados em cada década, traçamos o quadro 3 com indicação de alguns dos equipamentos que entraram em funcionamento nos últimos anos. Parece-nos também relevante assinalar quais os projetos de (re)construção que estão atualmente em curso.

Quadro 3. Lista de equipamentos de artes performativas inaugurados e reinaugurados na década de 2020 em Portugal e equipamentos com obras em curso em 2023¹³⁰

Ano	Espaço
2021	Teatro Municipal de Ourém, Teatro Municipal da Covilhã
2022	Teatro Jordão (Guimarães)
2023	Casa da Música Jorge Peixinho (Montijo)
Construções e reconstruções em curso em 2023	Centro de Artes e Espetáculos de Vale de Cambra (recuperação do antigo cinema com inauguração prevista para o segundo semestre de 2023); Teatro municipal de Oliveira de Azeméis (recuperação do antigo Cineteatro Caracas com inauguração prevista para o segundo semestre de 2023); Cine-Teatro São Pedro (em Abrantes, trata-se de uma reabilitação e ampliação do edifício adquirido em 2020 pelo município, sem data prevista para inauguração); Centro de Educação e Cultura de Quarteira (como nova construção, sem data prevista para inauguração); Casa da Cultura de Oliveira do Hospital (obra interrompida, com previsão inicial de inauguração para 2017, atualmente sem previsão de inauguração); Cine Teatro Gardunha (no Fundão, sem data prevista para inauguração).

Fonte: Quebrando a quarta parede. Bolsa FCT com referência SFRH/BD/147144/2019.

Para além das salas de espetáculo acima identificadas, estão atualmente em construção ou reconstrução outros equipamentos com vocação para o acolhimento ou produção de outras atividades culturais e criativas, que não somente projetos de teatro

¹³⁰ Esta listagem foi esboçada em maio de 2023, pelo que as previsões de reabertura dos equipamentos indicadas são aquelas que haviam sido noticiadas no período temporal mais recente.

e música. Consideramos ser relevante referenciá-las, uma vez que ora são obras determinantes para compreensão das políticas culturais que contextualizam os teatros que se constituem casos em estudo na presente dissertação; ora são equipamentos cuja matriz de desenvolvimento se insere nas lógicas das indústrias culturais e criativas (cujos principais conceitos e cuja evolução no território português foram já abordados no presente capítulo).

- Ponto C – Cultura e Criatividade (em Penafiel, com inauguração prevista para o segundo semestre de 2023);
- Auditório Municipal e Centro de Congressos de Paredes (inauguração prevista para o segundo semestre de 2023);
- Teatro Municipal da Lousã (inauguração prevista para 2024);
- Centro das Artes e do Espetáculo de Viseu (sem data prevista para inauguração);
- *Creative Change Academy* (antigo colégio Alberto Souto, em Aveiro, sem data prevista para inauguração);
- Centro Cultural de Investigação do Funchal (inauguração prevista para o segundo semestre de 2023);
- Matadouro de Campanhã (no Porto, com inauguração prevista para o segundo semestre de 2024).

Um outro equipamento que reabriu a 9 de dezembro de 2022 e cuja atividade não está diretamente vocacionada para a apresentação de projetos de artes performativas, embora assumindo um carácter multidisciplinar, é, na cidade do Porto, o Batalha Centro de Cinema. Trata-se de um edifício inaugurado em 1947, inovador e simbólico que marcou várias gerações da população portuense e da vivência cultural da cidade (Rocha, 2022). Após obras de remodelação profundas promovidas pelo município do Porto (arrendatário do espaço), o Cinema Batalha reabre com um manifesto de programação de complementaridade em relação aos cinemas já existentes na cidade, ora em centros comerciais, ora em cinemas de rua, como o Cinema Trindade ou o Passos Manuel. A sua programação centra-se nas linguagens estéticas do novo cinema, do cinema contemporâneo, mas também do cinema clássico ou cinema de arquivo. A oferta reflete uma preocupação de matriz social, pretendendo mostrar obras de cinema criadas por

grupos que se constituem como franjas no campo da criação cinematográfica, tal como o cinema realizado por mulheres ou o cinema realizado fora do norte global, eventualmente “subalternizado do ponto de vista da prática do cinema ou da prática cultural”¹³¹.

Através da criação de uma oferta programática diferenciada, a direção artística pretende criar públicos para o cinema e novos espaços de sociabilidade. O Batalha ocupa, de facto, um lugar singular na paisagem cultural da cidade do Porto, mas também no panorama cinematográfico português. Os principais fatores distintivos, relacionam-se, como já referido, com a simbologia do equipamento enquanto espaço de sociabilidade e fruição da arte cinematográfica na cidade do Porto, mas também enquanto equipamento de referência na história cultural da cidade do Porto. Este equipamento, torna-se assim, objeto central na abordagem de uma memória coletiva e cultural na cidade do Porto associada aos espaços culturais. A memória coletiva, conforme enunciada por Halbwachs (1990) para se referir a uma memória construída e compartilhada dentro de grupos sociais e comunidades e sociedades, transmitida por meio de processos sociais, como rituais, tradições, histórias e narrativas compartilhada. Nesta dinâmica de transmissão e circulação de uma memória coletiva, os lugares de memória (Nora, 1984) - físicos (museus, monumentos, espaços públicos, e outros) ou simbólicos (rituais, narrativas, por exemplo) - são centrais, assumindo-se como espaços de cristalização, preservação e moldagem das memórias, formação da identidade comum e sentimento de pertença a uma comunidade. Parece-nos relevante também, a este propósito, evocar as reflexões de Aleida Assmann. A autora desconsidera o conceito de memória coletiva, preferindo discutir as concepções de memória social, política e cultural, assumindo esta última particular relevância ao poder ser dividida entre “cânone” da memória ativa (performance, leitura, citações e referências) e “arquivo” (o que é registado através de suporte material, como nos museus e arquivos) (Assmann, 2010). Ora, ambos os domínios estão intimamente ligados à oferta programática das instituições culturais. Assim, nos últimos anos temos assistido à abertura de algumas

¹³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5hwyc7cGOMg>

linhas de financiamento a estruturas e instituições culturais para desenvolvimento de projetos relacionados. A título exemplificativo destacamos o caso¹³² do Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar, da DG Artes, em 2021.

A criação da rede de teatros e cineteatros era há muito reivindicada pelo setor artístico (Rodrigues, 2009), nomeadamente pela perceção de existência de um grande desequilíbrio entre o forte investimento estatal e municipal do final da década de 1990 e início dos anos 2000 (muito assente nos fundos comunitários) e (em muitos casos) da inexistência de linhas orientadoras de programação e de condições logísticas e orçamentais, fatores que potenciam a não circulação de projetos artísticos e, por conseguinte, a não profissionalização dos agentes artísticos e as baixas taxas de participação cultural (Freitas, 2016).

A criação da rede de teatros e cineteatros surge, assim, por via da Lei n.º 81/2019, de 2 de setembro, posteriormente complementada com a Portaria n.º 106/2021, de 25 de maio, que vem regular a credenciação dos teatros no contexto da rede. A rede assume como vocação tornar-se um instrumento de correção de assimetrias regionais e fomento da coesão territorial no acesso às práticas artísticas, assente na descentralização e na responsabilidade partilhada pelo Estado central e pelas autarquias na atividade e financiamento dos equipamentos.

Já o Decreto-lei 45/2021, de 7 de junho vem anunciar um concurso a financiamento à programação de uma percentagem de teatros e cineteatros que integram a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses, visando contribuir para a sustentabilidade financeira dos diversos agentes e equipamentos culturais abrangidos, bem como

Incrementar a procura e oferta culturais, aumentar as coproduções entre entidades, reforçar a circulação de obras artísticas, fomentar a articulação programática entre equipamentos da Rede, envolver agentes culturais e artísticos locais, desenvolver estratégias de mediação e boas práticas na transição digital,

¹³² Disponível em: <https://www.DGArtes.gov.pt/pt/apoio/4221>

sustentabilidade ambiental, inclusão e acessibilidade física, social e intelectual (Decreto-lei 45/2021).

Como consequência deste programa de financiamento (2022-2025), 39 equipamentos viram os seus orçamentos para programação reforçados, sendo que, como referido, se tratou de um apoio financeiro em linha com o investimento municipal para programação. Consentaneamente, no seio da rede decorrem ações de valorização e formação alargadas às equipas de programação, comunicação, mediação, produção, atendimento ao público e equipas técnicas. A rede está em relação com os programas de financiamento da DG Artes, bem como com o Estatuto dos Profissionais da Cultura. Estes três constituem-se como os três eixos basilares da política pública para a cultura.

Como referido no anterior capítulo, alguns dos objetivos que fundamentam a criação da rede relacionam-se com a correção de assimetrias de geografias no acesso às práticas artísticas, a descentralização e a coesão territorial, potenciar a relação entre os equipamentos e os agentes locais (por via das encomendas e coproduções), bem como fomentar sinergias entre diferentes equipamentos, desenvolver os serviços de mediação¹³³, mas também o imperativo de assegurar estabilidade, autonomia e previsibilidade nos planos de atividades dos teatros e dos agentes culturais (Jornal de Notícias, 2022). Por outro lado, o Ministro Pedro Adão e Silva aponta como princípios orientadores com impacto estratégico no setor a institucionalização (apontada como forma veículo de monitorização e avaliação das políticas, de equilíbrio entre autonomia artística e dependência financeira, mas também forma de contrariar a fragmentação do campo cultural e de consolidar instituições), mas também a modernização e a democratização no acesso às artes, nomeadamente por não-públicos¹³⁴.

No entanto, também como já mencionado, alguns agentes culturais e programadores artísticos tecem várias críticas à regulamentação do concurso de financiamento dos equipamentos que poderão ditar o favorecimento de certas

¹³³ Regulamento do Concurso de financiamento da Rede de Teatros e Cineteatros. Disponível em: <https://www.DGArtes.gov.pt/pt/rtcp>

¹³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dWhXvi8xvHQ>, no âmbito da Conferência "Atuar em Rede: Desafios e Estratégias" que decorreu no dia 19 de julho de 2022, no Teatro-Cine de Torres Vedras.

estruturas (nos programas dos teatros) já financiadas no âmbito dos Concursos à Criação ou Programação da DG Artes.

Os pressupostos de que uma rede de teatros e cineteatros se deve constituir como um conjunto de “infraestruturas da nossa vida coletiva” (Silva, 2004: 251), um instrumento de cooperação, de concertação e parceria, de ordenamento, de coesão, bem como plataformas de difusão de arte e de formação de públicos (Centeno, 2010), reforçam a relevância e autonomia do programador enquanto agente conector da esfera económica e artística, da criação e da receção, das políticas globais e do Estado Central e da estratégia e ação territorial, enfim, abrindo portas à consolidação de um perfil que tanto se posiciona no espectro executivo como no conceptual e criativo.

Capítulo 3. Estratégia Metodológica

A esfera metodológica conducente à abordagem dos processos de canonização da programação artística em Portugal enquanto disciplina artística na última década é ancorada numa metodologia que articula diferentes métodos e técnicas de recolha de dados, inscrevendo-se maioritariamente no estudo de casos múltiplos (Yin, 2005, 2008), de recorte multidimensional, diacrónico, síncrono e comparativo.

O método de estudo de casos múltiplos assume, de facto, preponderância na nossa pesquisa, permitindo-nos estudar de uma forma aprofundada objetos do mundo real contemporâneo, cujo entendimento é desencadeado pelo estudo do seu contexto (Yin, 2005, 2018). No contexto da nossa pesquisa, este método permite-nos obter uma perceção acerca da pluralidade de dinâmicas culturais e artísticas, dos contextos que as enquadram, dos processos que originam, dos atores envolvidos, das redes de relações potenciadas por elas ou que as originam. Estes estudos permitem-nos também apurar as principais diferenças, mas também as semelhanças [redundância e variabilidade vs. replicabilidade (Stake, 2005)] que se evidenciam entre os diferentes casos, o que, no último caso, nos pode orientar para a constatação de existência de padrões de processos ou ações comuns. A relevância de um caso assenta não só no leque de respostas que possa dar às questões da investigação (Yin, 2018), mas também à janela de oportunidade de conjugação do estudo de caso com outras técnicas (triangulação) (Stake, 2005). No contexto da nossa pesquisa, o método de casos múltiplos torna-se eficaz na investigação em profundidade dos teatros e do seu contexto real, à luz da diversidade de questões que prevemos que expliquem as complexas manifestações sociais, culturais, económicas e simbólicas contemporâneas que nelas incidem.

Subjaz a este projeto uma dupla hermenêutica - assente no duplo estatuto dos programadores artísticos tanto sujeito e objeto em estudo – (Giddens, 1993) atestada pela caracterização simultânea das representações e práticas sobre a programação artística, num esforço heurístico de abordar os agentes que intervêm direta e/ou indiretamente na esfera de canonização dessa nova arte, ou seja, tanto programadores artísticos, como outros mediadores, artistas, políticos, gestores. Tomando como foco a

prática da razão artística (Bourdieu, 2001, 2004), intentamos uma estratégia metodológica diversificada e complementar de pesquisa no terreno (Burgess, 1997), que promova uma triangulação de técnicas mobilizadas, mas também de fontes consultadas, potenciando um olhar mais complexo sobre este objeto.

O objeto empírico da nossa investigação incide num conjunto de 20 pares teatro-programador artístico. Os critérios que identificámos como requisitos para a definição da amostra são os seguintes.

(1) Programadores artísticos cujo âmbito de ação das suas funções se relacione em exclusivo com o domínio cultural e artístico; excluindo por exemplo profissionais que, sendo programadores de equipamentos, exercem outras funções noutros setores de atividade, como social, da juventude; educacional, ambiental, turístico, entre outros.

(2) equipamentos com programação regular de projetos artísticos das disciplinas de teatro e música, as disciplinas artísticas habitualmente mais programadas e frequentadas (INE, 2020, 2021, 2022). Por regular consideraremos a programação de pelo menos quatro performances artísticas mensais. A temporada de referência para análise foi a correspondente à programação artística dos meses de janeiro, fevereiro e março de 2020. A única exceção na seleção foi o Teatro Maria Matos, que, aquando da fase da definição da amostra, ainda não tem programação conhecida, no entanto e porque era do conhecimento geral (Nadais & Canelas, 2018) que a programação seria vocacionada para apresentação de espetáculos com carreira longa, considerou-se que o equipamento iria satisfazer este requisito.

Considerando estes requisitos amostrais, definimos outros critérios que nos permitissem obter uma amostra alargada, intencional e representativa considerando:

(1) a abrangência territorial: pretendemos ver representados equipamentos de diversos territórios nacionais cuja dinâmica assume grande impacto no território, sendo desenvolvido um trabalho diferenciado. Assim, o mapeamento dos programadores e equipamentos culturais será feito por NUTS III. Não sendo possível haver casos representantes de todas as NUTS III nacionais (tendo em conta que os casos em estudo é de 20 e o número total de NUTS III é de 25) assegurou-se a existência de pelo menos

um caso por NUT II. O fator territorialidade é, aliás, um dos fatores mais relevantes na análise das dinâmicas artísticas potenciadas pelos equipamentos culturais, especialmente se em consonância com a abordagem do conceito de *cena*, enquanto potenciadora encontros, trocas e expressões culturais compartilhadas por uma comunidade (Straw, 2001). O seu movimento expansivo no território, bem como a sua escala e, por conseguinte, a relevância aos olhos dos media nos diferentes territórios é de absoluta centralidade na esfera da cartografia (simbólica) que desenvolvemos.

(2) programadores artísticos que estejam integrados em diferentes contextos institucionais, ou seja, profissionais que, em prol da atividade de programação, pertençam ao mapa de pessoal tanto de Municípios como de empresas municipais vocacionadas para a dinamização cultural local, mas também de empresas privadas contratadas no contexto de um processo de adjudicação da conceção da programação artística dos equipamentos ou projetos culturais municipais nos quais a dinâmica do equipamento esteja integrada;

(3) a abrangência da tipologia de gestão dos equipamentos: é nossa intenção que estejam representados equipamentos cuja gestão operacional esteja sob a alçada de municípios, empresas municipais, fundações públicas ou privadas, empresas de produção cultural, bem como de associações e cooperativas – personalidades jurídicas maioritariamente adotadas pelas companhias de teatro residentes nos teatros -;

(4) os equipamentos com diferentes missões: quer seja somente a de programação de acolhimentos artísticos, quer seja uma dupla missão, a de programação e a de coprodução/cocriação de projetos em colaboração com agentes locais, nacionais ou internacionais;

(5) pluralidade de designações da categoria profissional: quer seja de diretor(a), coordenador(a), diretor(a) artístico(a) ou programador(a) cultural e artístico(a). Para esta abordagem, foi tomada como referência a denominação identificada nas fichas técnicas presentes nos *websites* e nas agendas culturais dos equipamentos;

(6) os programadores artísticos que desenvolvam autonomamente a programação do equipamento e programadores que partilhem o ofício com outro profissional da equipa do equipamento, tais que assessores de programação;

(7) os diferentes níveis de capital mediático dos programadores: pretendemos estudar programadores consagrados, com reconhecido percurso nos domínios da programação, da produção, da comunicação e da gestão cultural, legitimado pelos pares de profissão, pelos media, entre outras instâncias, mas também programadores iniciantes ou emergentes (Becker, 2010) ou seja, recém-chegados ao campo (Bourdieu, 1996), com um menor reconhecimento no panorama cultural português.

De facto, tendo em conta os critérios anunciados, é nosso objetivo desencadearmos estudos de caso com base numa amostra não necessariamente e integralmente demonstrativa (por quotas), isto é, fiel ao panorama dos tipos de equipamentos, perfis de programadores e contextos. Objetivou-se, antes, a delineação de um leque de casos em estudo demonstrativa da heterogeneidade do setor cultura e artístico e em linha com a pluralidade decorrente dos contextos múltiplos, das amplas associações e inter-relações (Stake, 2005).

Os diferentes casos foram, neste sentido, perspetivados quer holística quer integradamente (Yin, 2018), sendo a preocupação derradeira não a de representar o mundo e proceder a generalizações (apesar de processos de replicabilidade e não replicabilidade estarem presentes), mas sim de representar o caso (Stake, 2005).

A seleção dos casos foi feita a partir da análise de uma base de dados com a inventariação dos equipamentos de apresentação de artes performativas (teatros, cineteatros, casas das artes, casas da cultura, auditórios, entre outros) nos 308 municípios que compõem o território nacional, com informação adicional respeitante ao profissional encarregue da programação artística, da sua categoria profissional e das disciplinas artísticas programadas. Assim, obtivemos uma base de dados da qual

constaram 237¹³⁵ equipamentos culturais, distribuídos territorialmente da seguinte forma:

Tabela 1 - Dados nacionais apurados tendo em vista a definição da amostra dos pares equipamento-programador em estudo

Distrito	Número de equipamentos	Distrito	Número de equipamentos	Distrito	Número de equipamentos
Aveiro	18	Faro	13	R. A. Açores	9
Beja	5	Guarda	7	Santarém	14
Braga	13	Leiria	8	Setúbal	9
Bragança	10	Lisboa	34	Viana do Castelo	9
Castelo Branco	7	Portalegre	3	Vila Real	7
Coimbra	13	Porto	26	Viseu	12
Évora	15	R. A. Madeira	5	Total: 237	

Fonte: Quebrando a quarta parede. Bolsa FCT com referência SFRH/BD/147144/2019.

A partir da aplicação dos critérios mencionados, selecionámos os 20 casos para estudo. Esta tarefa consubstancia-se no cumprimento do primeiro objetivo desta investigação, ou seja, o de traçar uma cartografia dos circuitos de apresentação artística em Portugal, através de um mapeamento, análise e tipificação do atual panorama artístico português e a sua evolução ao longo da última década.

A abordagem dos casos de estudo assenta em duas técnicas de recolha de dados: a análise documental e a realização de entrevistas semiestruturadas.

A análise documental é uma técnica de recolha e verificação de dados desenvolvida a partir do acesso a fontes relevantes, escritas ou não (Saint-Georges,

¹³⁵ Os dados do INE dão conta de que em 2019 existiam 388 recintos culturais. Disponível em: <https://www.pordata.pt/Portugal/Recintos+culturais+n%C3%BAmero+e+lota%C3%A7%C3%A3o-185>

1997). Em grande parte, esta incidiu em matérias produzidas por meios de comunicação social, tais como notícias/notas/reportagens/crónicas -, o que nos permitiu fazer o levantamento e análise da cobertura mediática de equipamentos e programadores artísticos (incidente em eventos como o lançamento de programas de temporadas artísticas, alteração da equipa de programação artística de um teatro, entre outros) referentes aos 20 casos em estudo, bem como, num sentido mais alargado, fazer abordagem dos processos mediáticos em torno da criação/produção/mediação/divulgação/circulação artísticas em Portugal ao longo dos últimos 10 anos.

Este esforço desencadeou na análise estatística simples e análise de conteúdo dos artigos, tanto em formato digital, como na imprensa escrita, provenientes de fontes como jornais de referência de abrangência nacional, ora generalistas (como o JN, DN, *Le Monde Diplomatique* - versão portuguesa -, Público, Expresso), como da especializadas (como o suplemento Ípsilon); por outro lado, recorreremos também à análise de artigos de jornais locais que fazem menção às atividades dos teatros em estudo, a elementos da equipa do teatro e ao executivo (nomeadamente vereador com o pelouro da cultura), bem como a agentes artísticos locais. No total, foram elencados e analisados um conjunto de 618 artigos.

Numa segunda fase foram analisados conteúdos estritamente relacionados com a programação, a missão/manifesto do equipamento, mas também do perfil do programador artístico. Falamos de documentos como os programas das temporadas, as fichas técnicas dos teatros, os dossiers de imprensa, *newsletters* promocionais das atividades dos teatros, publicidade na imprensa escrita e online, estudos de públicos dos teatros, *website* e perfil dos programadores nas redes sociais (incluindo *Linkedin*), bem como uma pesquisa aprofundada acerca dos seus percursos profissionais. Foram também considerados (num menor nível de profundidade) os programas dos teatros e os perfis dos programadores que atuavam em áreas limítrofes ao equipamento em estudo, por forma a se apreender a missão e as linhas de programação destes equipamentos e de que forma eventualmente interferiam/influenciavam a programação dos equipamentos em estudo.

Importa sublinhar que os programas não foram objeto de análise estatística, ou seja, de quantificação do número de espetáculos ou eventos a que fazem referência, o número de coletivos / criadores programados, entre outros. Interessa-nos, antes, olhar o programa enquanto obra de um manifesto artístico, testemunho documental da matriz conceptual programática compósito de linguagens, textualidades, que corporizam, intencionalidades, visões do mundo e dos mundos da arte. Neste sentido, sendo apenas uma das dimensões em análise, muitas vezes fruto de arbitrariedade (Madeira, 2002) (e em alguns casos até de difícil consulta, pela inexistência de um arquivo institucional), e tendo em conta a centralidade assumida pela realização das entrevistas enquanto principal instrumento de recolha de informação e principal matéria para interpretar as narrativas dos programadores, as perceções e lógicas em torno da programação, os programas acabaram por não ser objeto de análise exaustiva, focando-nos principalmente nos editoriais dos programas, maioritariamente da autoria dos programadores, podendo estes também ser assinados pelos decisores políticos responsáveis dos pelouros da cultura.

Foram também considerados conteúdos multimédia, tais como gravações de entrevistas, debates, conferências em *podcasts*, rádio, televisão ou outros meios digitais, em torno de temáticas da programação, política, gestão e comunicação cultural. Atentámos também nas redes sociais de programadores e equipamentos, uma vez que através destes canais conseguimos aceder ao discurso mediático produzido pelos atores sociais em estudo acerca das temáticas relacionadas com a programação artística, as políticas culturais nas quais as dinâmicas do equipamento se inserem, as estratégias de mediação, comunicação e gestão cultural, entre outras.

Posteriormente, ainda em sintonia com as escalas locais, a análise documental foi levada a cabo no espectro institucional territorial. Assim, foram considerados documentos que permitissem uma compreensão das políticas, estratégias e ações culturais, tais como Planos Municipais para a Cultura, as Grandes Opções do Plano (GOP) e/ou os Planos de Atividades e Orçamentos de Municípios, bem como de Empresas Municipais que tutelam os equipamentos, Mapas de Pessoal dos municípios e empresas municipais, mas também outros documentos concernes aos instrumentos de Gestão

Previsional dos equipamentos. Os websites e redes sociais dos municípios e das empresas municipais também foram dispositivos de análise, uma vez que, como constataremos, muitos equipamentos não estão dotados de *websites* ou redes sociais próprias, estando a sua comunicação albergada nas plataformas dos primeiros.

Numa última fase, partimos para a análise de documentos que nos permitem compreender o setor artístico e cultural nacional, com o intuito de obtermos enquadramento para alguns dos processos/fenómenos em curso nos teatros. Falamos de documentos referentes a concursos da DG Artes ou da Europa Criativa, de planos estratégicos das Direções Regionais da Cultura (DRC) dos territórios¹³⁶, das Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional (CCDR)¹³⁷, das Comunidades Intermunicipais (CIM) e das Áreas Metropolitanas (nos casos do Porto e Lisboa), mas também concursos de recrutamento de programadores artísticos em Portugal e adjudicação de projetos de programação artística por parte de entidades públicas (Portal *online* Base.Gov) ou redes de programação artística formais (como a rede 5sentidos) e informais (como o projeto CASA). Destacamos também a análise de informação estatística relativamente às práticas de participação em atividades culturais e artísticas, ao emprego nas esferas culturais e criativas (essencial na caracterização do setor) bem como as despesas municipais em atividades culturais, reveladoras da relevância e centralidade da cultura e das artes no espectro de atuação dos executivos municipais e das políticas culturais norteadoras da ação cultural. Neste espectro, o recurso a fontes como PORDATA, INE ou o GEPAC reveste-se de grande importância. Também a regulamentação em torno da Rede de Teatros e Cineteatros, os *Bid Books* das cidades candidatas a CEC e pareceres emitidos pela Comissão de Avaliação das Candidaturas, a Carta de Porto Santo, o Plano Nacional das Artes, o Plano nacional do Cinema, a Visão Estratégica para o Plano de Recuperação económica de Portugal 2020-2030 - de António Costa e Silva -, o Plano de Recuperação e Resiliência (PRR), os Orçamentos de Estado para a Cultura, os Estudos promovidos pelo GEPAC no contexto

¹³⁶ Estudos como *Cultura no pós-Norte 2020* (DRCN) ou *Estratégia Regional Cultura 2030* (DRCC).

¹³⁷ Documentos como a *Estratégia de Desenvolvimento do Norte para Período de Programação 2021-27 das Políticas da União Europeia* (CCDRN).

do Cultura 2020, os resultados dos Inquéritos às Práticas Culturais dos Portugueses, a Conta-satélite da Cultura, as estatísticas da Cultura e do Emprego na Cultura, ou o panorama nacional das despesas dos Municípios em atividades culturais (estes últimos provenientes de fontes como o Instituto Nacional de Estatística ou a PORDATA), foram considerados nesta análise.

Já no quadro internacional, tivemos em consideração publicações como as referentes aos Objetivos de desenvolvimento sustentável 2030 (UNESCO), à New European Bauhaus, à Estratégia para a cultura da Comissão Europeia 2030, ou aos resultados dos Índices de participação cultural a nível europeu (como por exemplo o Eurobarómetro ou do EUROSTAT).

Todo este material confluiu na criação de uma base de dados de informações (*big data*) referentes aos tempos, espaços, eventos, criadores, intermediários, públicos, decisores, mas também de vivências, representações, processos e contextos no quadro de cada caso em estudo. Para além do mapeamento dos circuitos de apresentação artística, este exercício permitiu-nos delinear e caracterizar preliminarmente a esfera da programação artística portuguesa e as relações estabelecidas entre os vários intervenientes do mundo da arte. O material foi, maioritariamente, recolhido e analisado em 2020, ano em que foi iniciado o trabalho de campo. Toda esta informação recolhida foi basilar na construção dos guiões e preparação das entrevistas. Aliás, o esquema metodológico assenta também numa constante interconexão entre teoria e empiria, isto é, a análise teórica foi essencial para a construção dos guiões, e os dados posteriormente recolhidos foram faróis para novas pesquisas e novas abordagens teóricas.

Pretendeu-se demarcar, em cada um dos casos, formas de criação, intermediação e receção artísticas, seguindo o método de casos alargado (Burawoy, 1998, 2000, 2009), destinado à obtenção de conhecimento intensivo das lógicas de emergência, implantação, consolidação desta nova arte, bem como das relações e redes sociais nas quais estão assentes.

O estudo de caso alargado (Burawoy, 2000, 2009), de matriz multidimensional aplica-se à nossa investigação, uma vez, por forma a podermos chegar a uma compreensão em profundidade, teremos de ter em conta a singularidade e complexidade do estudo de cada um dos teatros, obrigando-nos, assim, à comparabilidade (e, neste aspeto, a ênfase nas diferenças, em detrimento das semelhanças entre os casos), e ter em consideração uma multiplicidade de variáveis. O paradigma de subjacente a esta matriz de investigação conecta-se com a potenciação de um papel ativo do investigador, incitador de uma prática científica reflexiva e envolvida com os fenómenos da ordem empírica (Burawoy, 2009).

Através da realização das entrevistas a agentes privilegiados (Guerra, 2006) do setor cultural e artístico, pretendemos compreender a evolução de trajetos profissionais, apurar as representações sociais, bem como as (inter)vivências, práticas e factos objetivos da programação em profunda relação com os seus próprios contextos, fazendo desta técnica ferramenta privilegiada para “compreensão rica e matizada das situações que est[a] (...) proporciona” (Ruquoy, 1997: 84).

A opção pela aplicação de entrevistas semiestruturadas prende-se com a importância da preparação de alguns elementos do guião que nos conduzam, no contexto da entrevista, à abordagem de determinado tópico cuja abordagem é de enorme relevância para a pesquisa (Ketele & Roegiers, 1993), deixando, no entanto, espaço exploratório para que possam ser descobertas novas linhas reflexivas que, não estando contempladas no roteiro inicial da entrevista, possam trazer contributos para a exploração e maturação da temática central da pesquisa. Assim, apesar do guião incluir questões principais e específicas, numa ordem prevista, nas entrevistas acabaram por ser incluídas outras questões que pareceram prementes diante dos tópicos abordado. Desta forma, o discurso dos agentes é encarado como fonte de informação (na medida em que são colocados em evidência factos) e processo (uma vez que, enquanto ato comunicacional, no discurso do informador são expressas representações, vivências e perceções que suscitam junto do investigador novas reflexões) (Quivy & Campenhoudt, 1998).

A aplicação das entrevistas em profundidade semiestruturadas acompanha uma lógica de busca dos sentidos sociais construídos nas narrativas dos entrevistados. Efetivamente, esta torna-se uma técnica bastante eficaz de procura do sentido por via da mobilização de argumentos discursivos (Guerra, 2010: 506). Assim, a entrevista converte-se num meio privilegiado para “apreender dados de índole subjetiva, designadamente ideias, crenças, atitudes, sentimentos, etc., proporcionando informação com algum nível de profundidade”, permitindo-nos o acesso aos universos de significação dos atores, tendo em vista a compreensão das suas representações, os seus conhecimentos e as suas vivências no universo da programação artística (Guerra, 2010: 506).

A esta tarefa está subjacente um processo indutivo, uma vez que não se objetivou comprovar no terreno uma hipótese definida à partida (método hipotético-dedutivo), mas antes de confrontar as lógicas, percepções e linhas discursivas dos agentes com os modelos teóricos de referência.

Foram realizadas um total 52 entrevistas a quatro categorias de atores referentes aos 20 casos em estudo, em média, três entrevistados por cada caso. Entrevistámos os programadores artísticos dos teatros, bem como a agentes correlacionados, tais que superiores hierárquicos (tais como vereadores com pelouro da cultura, chefes de divisão e chefes de departamento da cultura), outros membros da equipa do equipamento, como assessores de programação, ou pares de profissão, mas também agentes artísticos que atuam no território e que são programados com regularidade no contexto dos programas desenvolvidos em cada um dos teatros.

Alguns dos nomes de agentes correlacionados a entrevistar haviam sido já definidos na fase da análise documental, outros foram-no, aquando da realização das entrevistas aos programadores artísticos (primeira fase de entrevistas, como referido de seguida). Esta seleção acontece em muitos casos, uma vez que os seus nomes surgem identificados nos discursos dos programadores, seguindo-se uma matriz bola de neve. Há que referir também que, ao longo do período da realização das entrevistas, estas foram assumindo uma configuração plástica em linha com os objetivos norteadores da investigação. Assim, se as primeiras entrevistas, aos programadores em estudo,

seguiram uma matriz exploratória, as dirigidas aos agentes correlacionados, seguiram uma linha mais semiestruturada, objetiva e incidente em domínios mais específicos.

Para cada um dos grupos foi elaborado um guião diferente. Apesar de existirem tópicos de discussão comuns a todos os grupos (principalmente no que toca às perceções, representações e práticas em torno da programação artística) existiram questões e tópicos abordados especificamente com cada um dos atores, consoante o cargo profissional desempenhado, ora mais incidentes na criação artística (no caso dos agentes artísticos), ora das políticas culturais e da gestão de equipamentos culturais (no caso dos decisores). Os guiões das entrevistas e grelha de análise (referenciada mais à frente) constam dos anexos à presente dissertação.

Apresentamos de seguida o conjunto dos casos em estudo, nomeadamente pares teatro-programador artístico. Em alguns casos, os programadores artísticos deixaram de se encontrar em funções no decurso da pesquisa, pelo que esta movimentação é referenciada.

Quadro 4 - Lista dos casos em estudo e dos agentes privilegiados (neste caso, os programadores artísticos) entrevistados

NUT I	NUT II	NUT III	Cidade	Teatro	Responsável pela programação e designação do cargo	
Continente	Norte	Alto Minho	Ponte de Lima	Teatro Diogo Bernardes	Ovídio Vieira	Diretor (até 2020)
		Ave	Guimarães	Centro Cultural Vila Flor	Rui Torrinha	Programador (até 2022) Diretor artístico (desde 2022)
		Área Metropolitana Porto	Porto	Teatro Municipal do Porto	Tiago Guedes	Diretor Artístico e diretor de departamento de artes performativas da Ágora (até 2022)
			Matosinhos	TMMCN	Joana Monteiro	Chefe de divisão do TMMCN
		Douro	Vila Real	TMVR	Rui Araújo	Diretor Artístico
		Terras de Trás-os-Montes	Bragança	Teatro de Bragança	João Cunha	Diretor (desde 2020)
	Centro	Região de Aveiro	Ílhavo	23 milhas	Luís Ferreira	Diretor do projeto 23 milhas (até 2022)
		Região de Coimbra	Coimbra	TAGV	Fernando Matos Oliveira	Diretor
		Viseu, Dão, Lafões	Viseu	Teatro Viriato	Patrícia Portela	Diretora Artística (até 2022)
		Beiras e Serra da Estrela	Guarda	Teatro Municipal da Guarda	Victor Afonso	Programador e coordenador (até 2022)
		Beira Baixa	Castelo Branco	Cine-Teatro Avenida	Carlos Semedo	Programador e coordenador de produção. Vereador da Cultura em 2020 a 2021
	Área Metropolitana de Lisboa	Área Metropolitana de Lisboa	Almada	Teatro Municipal Joaquim Benite	Rodrigo Francisco	Diretor Artístico da Companhia de Teatro de Almada
			Lisboa	Culturgest	Mark Deputter	Presidente do Conselho diretivo e programador de artes performativas
				São Luiz Teatro Municipal	Aida Tavares	Diretora Artística (até 2023)
				Teatro Maria Matos	Sandra Faria	Diretora da Força de Produção
	Alentejo	Lezíria do Tejo	Santarém	Santarém Cultura	João Aidos	Diretor do projeto cultural Santarém Cultura
		Alto Alentejo	Portalegre	Centro de Artes e Espetáculos de Portalegre	Joaquim Ribeiro	Diretor Artístico
	Algarve	Algarve	Loulé	Cineteatro Louletano	Paulo Pires	Programador (até 2020)
RA Açores	Açores	Açores	Ponta Delgada	Teatro Micaelense, SA	Alexandre Pascoal	Presidente do conselho de administração e programador (até 2022)
RA Madeira	Madeira	Madeira	Funchal	Teatro Baltazar Dias	Catarina Faria	Programadora e responsável pela comunicação

Fonte: Quebrando a quarta parede, referência SFRH/BD/147144/2019

As entrevistas foram a principal fonte de recolha de informação do processo de investigação que conduziu à presente dissertação. A realização destas decorreu em diferentes fases. A primeira fase (de outubro de 2021 a 11 de março de 2021) correspondeu ao período de realização das entrevistas em profundidade aos programadores artísticos. A segunda fase decorreu entre abril de 2021 e março de 2022 corresponde à realização de entrevistas aos superiores hierárquicos, categoria na qual mais frequentemente veremos enquadrado o perfil de chefe de divisão da cultura dos municípios ou vereadores com o pelouro da cultura. Em parte coincidente com a fase anterior, decorre a fase da realização de entrevistas a assessores de programação, agentes artísticos locais, gestores e promotores culturais locais, outros programadores artísticos cujo enfoque de atividade se encontra em profunda consonância com os pares analisados, bem como programadores artísticos que substituíram os que, no decurso do projeto, haviam sido entrevistados e deixado de estar em funções. Esta última fase de entrevistas decorreu até novembro de 2022.

A ênfase que colocamos nos discursos dos entrevistados reside no facto destes se constituírem fonte de conhecimento sociológico, revelando as perceções que formam acerca do exercício das suas funções, dos seus pares, das lógicas de funcionamento do campo cultural, legislação em vigor, entre outros. Surgem também no discurso como principais linhas de intervenção tópicos relacionados com a criação artística, dos públicos, da constituição e funcionamento das redes de programação. Surgem também, como Madeira (2002: 65-67) avançou, forte ênfase nas práticas que se situam nos eixos da educação artística, bem como no eixo cívico e da participação, que contempla o questionamento (de várias ordens) em torno dos objetivos socioculturais.

De igual forma, reveste-se de importância atentarmos no discurso dos políticos e no inventário dos recursos locais e agentes culturais que intervêm no mercado ou nas instituições públicas (Silva *et al.*, 2015). Este permite-nos não apenas apurar os sentidos das ações, da alocação de financiamento ou de práticas administrativas, mas também as visões do mundo dos protagonistas (Hall, 1993).

As entrevistas foram gravadas e, posteriormente, manualmente transcritas para ficheiros *Word* a partir da reprodução áudio. As gravações das entrevistas aos 20 programadores (com duração média de 1h45min totaliza aproximadamente 39 horas, sendo que estas resultam em 429 páginas transcritas). Por outro lado, as gravações das entrevistas aos 32 agentes correlacionados (com duração média de 1h07min) totalizam aproximadamente 43.3 horas, o que se traduz em 915 páginas transcritas.

A análise dos dados constantes das transcrições foi feita de acordo com a técnica da análise categorial de conteúdo – sendo referencial a proposta metodológica de Isabel Guerra (2006), a partir da construção de uma grelha de análise categorial do conteúdo, reveladora das dimensões analisadas nas entrevistas dirigidas a cada uma das classes de profissionais. A análise do conteúdo parte de um pressuposto teórico-metodológicos de matriz qualitativa, com uma dimensão descritiva, uma vez que “visa dar conta do que nos foi narrado, e uma dimensão interpretativa que decorre das interrogações do analista face a um objeto de estudo, com recurso a um sistema de conceitos teórico-analíticos cuja articulação permite formular as regras de inferência (Guerra, 2006: 62).

A tipologia de análise de conteúdo aplicada é a categorial, que nos permite organizar e analisar o discurso dos entrevistados através das principais categorias temáticas que o compõem, ou seja, “variáveis cuja dinâmica é potencialmente explicativa de um fenómeno que queremos explicar (Guerra, 2006: 80). Assim, com base na análise das transcrições, foram identificadas as categorias temáticas refletidas no discurso dos entrevistados, elencadas numa grelha de análise. A sua estrutura (uma das peças anexadas à dissertação) acaba por estar, assim, em grande parte, em linha com os guiões de entrevista. A aplicação desta técnica foi central para a sistematização e a interpretação dos dados, tendo permitido gerar evidências para as inferências teóricas, permitindo, assim, o confronto entre o quadro de referência da pesquisa e o material empírico recolhido. Em traços gerais, alguns dos eixos nos quais a exploração categorial transversal incidiu foram: capital escolar e carreira (no qual incluímos dimensões como as vivências no campo, a construção do gosto cultural ou os contactos prévios com o mundo da arte, o percurso académico e profissional), o enquadramento profissional atual (incidente na caracterização das tarefas e responsabilidades afetas ao cargo

exercido, bem como da entidade empregadora); a caracterização do exercício de programar, os maiores poderes e desafios que lhes estão agregados; caracterização e fatores de inovação e distinção da programação do equipamento; modelos de programação, nomeadamente modelos inspiradores; redes e instituições da programação; instâncias de consagração dos programadores e de legitimação da programação; programa, conceitos, linhas de programação; públicos dos equipamentos; políticas culturais e planeamento cultural nos territórios.

Nos próximos capítulos serão mobilizados excertos dos discursos dos entrevistados para ilustrarmos algumas ideias abordadas. Tendo em conta os princípios deontológicos em que o trabalho de campo esteve assente, foi mantida a confidencialidade dos nossos entrevistados, pelo que, em substituição dos seus nomes, será referenciado um nome fictício, acompanhado da sua classe profissional.

Os excertos textuais serão apresentados dentro de caixas de texto, por forma a isolarmos e destacarmos do texto por nós redigido. É de considerar que, nas caixas de texto que integram os discursos dos nossos entrevistados, as frases destacadas a negrito referem-se a frases proferidas pelo entrevistador. É ainda de referir que, seguindo a premissa do anonimato subjacente ao consentimento informado estabelecido no início das entrevistas, nos discursos dos entrevistados suprimimos determinados elementos que seriam claramente reveladores e denunciadores da sua identidade (tais como o nome da cidade ou do teatro que programam ou nomes de outros programadores ou atores políticos próximos), pelo que rasurámos essas palavras e substituímos pela referência “XXX”, seguidas da categoria de informação apresentada, tal como [nome do teatro]. Apesar da política de anonimato, a prática investigativa conduz-nos à apresentação do perfil sociográfico dos atores entrevistados, discriminado no Anexo 3 deste trabalho.

Apresentado o esquema metodológico no qual a pesquisa assenta, bem como a espacialidade abrangida, resta-nos justificar a temporalidade. A escolha do arco temporal de 10 anos baliza-se na centralidade do recorte diacrónico para compreender a mudança social no domínio da programação artística nos teatros. À luz do retrato

diacrónico realizado no anterior capítulo, podemos associar o processo emergência da programação artística às dinâmicas sociais, culturais e artísticas dos anos 1980 e 1990. Mas teremos de ser cautelosos nesta apreciação, uma vez que as dinâmicas referidas refletem uma assimetria, isto é, estão muito centradas na territorialidade dos polos urbanos de Lisboa e Porto, sendo facilmente contável o número de espaços culturais ou territórios (além dos referidos) com uma dinâmica artística relevante e disruptiva no contexto da captação e fidelização de públicos, e contínua, com efetivo impacto no território. Assim, os dados levam-nos a acreditar que os movimentos de emergência assumem um segundo tempo, na década de 2000-2010 com a entrada em funcionamento de um número muito significativo de equipamentos culturais por todo o território, o que conflui num movimento de consolidação generalizada da programação artística em Portugal.

Estamos em crer que a recuperação da crise da dívida soberana (cujo período de maior impacto na economia portuguesa é o correspondente aos anos 2011, 2012 e 2013, anos de profunda recessão económica em que se registaram taxas de crescimento real do PIB negativas¹³⁸) ditam um novo marco na delineação da história da programação artística em Portugal. É a partir de 2014 que acontece a retoma económica e a “saída limpa” do período de intervenção da *troika* em Portugal (Varzim & Leão, 2021), observando-se um crescente investimento municipal em cultura e desporto a partir de 2015, depois de um ponto de inflexão em 2014, tendo sido atingidos valores mínimos neste ano¹³⁹.

Assim, e baseando-nos no discurso de alguns dos nossos programadores artísticos entrevistados, é a partir de 2014 que se verifica o regresso de uma franja mais alargada de públicos ao consumo de ofertas institucionais de artes performativas.

Pareceu-nos, portanto, de absoluta relevância podermos centrar a nossa investigação no período temporal compreendido entre 2014 e 2023. A incidência da

¹³⁸ Disponível em: <https://www.pordata.pt/portugal/taxa+de+crescimento+do+piib-2298>

¹³⁹ Disponível em: <https://www.pordata.pt/municipios/despesa+das+camaras+municipais+em+cultura+e+desporto+total+-correntes+e+de+capital-795> e <https://www.pordata.pt/db/municipios/ambiente+de+consulta/tabela>

análise neste período de 10 anos, apesar de não de forma sistemática e contínua, garante-nos uma base relevante de dinâmicas e acontecimentos reveladores da densidade artística e cultural a que se assistiu desde o início dos anos 2000, como também observar recorrências e consolidações que nos permitem traçar tendências futuras do mundo da programação artística nos teatros em Portugal.

De facto, os teatros constituem-se unidades de análise multidimensionais. Um teatro está integrado num sistema complexo de recursos e dinâmicas, inscrevendo-se não apenas aos ecossistemas culturais e criativos em que estão integrados -, estando antes aberto a interligações e fluxos com o sistema político, educativo, social, territorial, da regeneração e reabilitação urbana ou ainda do marketing urbano e territorial, da qualidade de vida e o bem-estar das populações (Belfiore & Bennett, 2010). Também a promoção dos ideais de desenvolvimento sustentável, equidade social, qualidade ambiental, participação cívica e cidadania, redes interpessoais e a perspetiva da coesão territorial e intergeracional são fomentadas pelos equipamentos culturais (Guerra & Sant'Ana, 2018).

Muito comumente, vemos associadas às missões dos teatros geridos por municípios ou empresas municipais os conceitos e ideias de prestação de um serviço público, o que normalmente se reflete nas narrativas de democratização de obras e do acesso à criação e experimentação artísticas, do desenvolvimento de públicos, da capacitação do tecido cultural local e do desenvolvimento cultural do território, da dimensão reflexiva (na arte, na política, no social) que o programa deve potenciar, no ecletismo, na diversidade e na regularidade da oferta (Bastos, 2013; Pires, 2017).

A este respeito, Mark Deputter (2009) considera que afetas a esta orientação encontram-se a necessidade de garantia de uma equipa e de um funcionamento profissional, o trabalho em rede com os outros equipamentos culturais a nível nacional e até internacional, bem como a inserção da atividade do teatro numa política cultural municipal (no contexto da qual o teatro deva assumir um posicionamento diferenciado no ecossistema cultural local, no caso em que existam mais do que um equipamento local, não esquecendo o facto de que em muitas localidades, o teatro municipal ser o único ou o mais representativo equipamento cultural). Ainda de acordo com o autor, do

exercício do planeamento estratégico devem também resultar documentos norteadores que contemplem objetivos a atingir, as estratégias a elaborar e os métodos a aplicar. Os teatros - à semelhança do que acontece com os museus - constituem-se também espaços perpetuadores da memória cultural oficial, palco do universo simbólico dos rituais na cultura (Lopes, 2010; Duncan, 1995), de potenciação dos sentimentos de pertença de uma comunidade a um território (Bastos, 2013).

Acresce ainda o fator de que tudo o que se passa no campo cultural (e nos seus diferentes subcampos) está, de certa forma, conectado com a distribuição do poder nos outros campos. O mundo da arte da arte, como espaço social, é multidimensional (Lopes, 2017). Os teatros, - enquanto espaço social e público -, e os programadores, devem, nesta perspetiva, refletir criticamente as transformações sociais que interferem diretamente na dimensão territorial, nos hábitos culturais dos públicos e na criação artística (Centeno, 2012). Um teatro é também comumente símbolo de urbanidade, cosmopolitismo, de contemporaneidade (Rodrigues, 2009) e de resposta à celeridade do tempo, podendo ser também, por outro lado, de certa forma, instrumento de ilusão da democracia realizada, nos casos em que a missão e as linhas de programação de um teatro o conduzam a projetos artísticos mais orientados para um público massificado (Ribeiro, 2011: 301).

A relação entre os teatros e as políticas culturais locais tem sido objeto de grande reflexão e tem grande destaque no seio das grandes questões do mundo da arte. Um dos principais motivos prende-se com o ganho de preponderância que o investimento financeiro municipal tem vindo a assumir no quadro do quadro dos programas de financiamento aos agentes e às atividades culturais. Desde a década de 1990 - altura em que o financiamento dos municípios ao setor cultural excede o financiamento do Estado Central -, as autarquias vêm ocupando crescentemente um lugar central nas dinâmicas culturais nacionais (Guerra, 2018b). Este é um dado impressionante, uma vez que, como constatado, não muito antes, Portugal encontrava-se ainda próximo do grau zero ao nível das infraestruturas físicas dedicadas às práticas culturais (falamos não só de teatros e cineteatros, mas também bibliotecas públicas, cuja Rede Nacional foi criada em 1987). Por outro lado, também não pode ser ignorado que a construção e o funcionamento

destas infraestruturas não estão dissociados da intenção de afirmação e fomento de um capital de legitimação política pelos executivos municipais (Silva *et al.*, 2015: 108).

Esta diversidade de dinâmicas complexas não são contraditórias, são antes, e cada vez mais, complementares, quer pela vocação cosmopolita de agentes artísticos (que podem trabalhar numa pequena localidade e, mesmo assim, apresentar-se em equipamentos internacionais), e de equipamentos culturais (principalmente por via das redes que integram), quer pela segmentação dos públicos (maior diversidade de públicos correspondente a um maior número de experiências artísticas), quer ainda pela tendência para o reforço da territorialização da cultura e das suas equipas, que atuam cada vez mais de forma profissionalizada e multidisciplinar (Borges & Lima, 2014; Borges, 2017) e que relacionamos com os conceitos de mapeamento e planeamento culturais.

De facto, não é de ignorar que as instituições de produção e programação não são, em alguns casos ou em algumas fases da sua atividade (nomeadamente fruto da força diretiva dos executivos políticos), apenas instrumentos de política cultural, mas também veículo de reprodução das relações de poder (Portela, 2009: 202-203). Neste contexto, explica-se aquela que tem sido uma relativamente rápida apropriação por parte dos agentes políticos de um léxico relacionado com as ideias de democratização cultural, valorização da identidade e tradição populares, a cultura como alavanca de desenvolvimento, a formação de públicos, o turismo cultural, as cidades criativas, entre outros (Silva *et al.*, 2015).

Em certa medida, as lógicas de programação dos equipamentos, bem como as políticas culturais – quer estatais, quer municipais – têm em consideração determinadas diretivas europeias. Através de vários documentos norteadores das políticas culturais europeias, tais que o *Work Plan for Culture 2019-2022* (de 2018), encontramos definidas como prioridades as linhas de trabalho a sustentabilidade do património cultural, a coesão e bem-estar, a emergência de um ecossistema de apoio aos artistas, a igualdade de gênero e as relações culturais internacionais. São também reconhecidas as dimensões de desenvolvimento económico (valor gerado contribuído para o PIB, peso do setor no PIB, emprego gerado, entre outros), social (por via do reforço de identidade

comum, a potenciação de uma cidadania ativa e inclusão, sentimento de comunidade, entre outros) (Guerra, 2020a).

Também os contributos da *European Agenda for Culture* (2017) são relevantes, na medida em que encaram os cidadãos não apenas como espectadores passivos, mas antes como produtores, mais especificamente 1) os indivíduos como criadores/curadores (potenciando-se a passagem do papel do espectador passivo - ao qual lhe foi permitido acesso às obras - para um estatuto ativo, integrado no processo participativo); 2) promover a captação dos indivíduos como novas audiências, possibilitando conexões entre não-públicos e a oferta cultural, processo no qual as instituições preponderância, nomeadamente na eliminação das barreiras à participação; 3) os indivíduos como críticos e comentadores; as instituições assumem neste domínio um papel igualmente preponderante, nomeadamente por via da comunicação digital (bidirecional) com os públicos.

Tendo em conta estas ideias, concluímos que as diretrizes europeias dão um crescente relevo a uma participação cultural ativa, em que os públicos são incentivados a participarem no processo criativo e se emancipam. A relevância da política cultural no desenho das políticas públicas e o poder da participação cultural ativa residem na capacidade de uma cultura 3.0 intersetar os níveis da inovação, bem-estar, sustentabilidade, coesão social, novos modelos empreendedores, aprendizagem ao longo da vida, *soft power* e as identidades locais (Sacco *et al.* 2018). De facto, o modelo de políticas de cultura 3.0 transporta consigo uma mudança de paradigma no domínio da participação, incentivando à formação de um projeto emancipador de transformação das audiências em atores culturais (Sacco *et al.*, 2018), não apenas no campo da receção da obra artística, mas também no que diz respeito à “participação da população e dos agentes locais, públicos e privados, nos processos de formulação de opções de política, e tomada de decisão e da sua execução” (Santos *et al.*, 2015: 117).

Nesta senda, os teatros afirmam a sua matriz de espaços de sociabilidades, de contacto entre públicos (Lopes, 2017), de palcos de performatividade de criadores, mas também da participação e relação com os públicos (Borges *et al.*, 2014), práticas essas

que têm, por sua vez, impacto social e impacto no reconhecimento das organizações na comunidade onde operam (Borges & Lima, 2014).

Desta forma, o setor artístico, as suas instituições e os profissionais estão a repensar as suas abordagens ao trabalho criativo tentando encontrar novas formas de se conectarem com/de vincularem os públicos. Os teatros assumem um papel relevante na dinamização cultural e envolvimento comunitário, pelo que têm o potencial de aumentar o efeito do investimento público e de unir artistas e públicos participantes, transformando-os em comunidades muito pequenas, por via de dinâmicas processuais, relacionais e colaborativas locais do mundo da arte. Em suma, artistas, instituições culturais, territórios e públicos participantes estão a criar diversos atores, contextos colaborativos, formando pequenas comunidades (Borges, 2017), “(de estranhos), efémeras e contingentes, que se formam pela convocatória de um discurso e pela apropriação reflexiva de sentido”, ou seja, comunidades construídas sobre a “possibilidade de acrescentar mundos aos mundos da vida” (Lopes, 2007: 5).

Genericamente, os teatros municipais ambicionam desenvolver estratégias de relacionamento com os públicos que sejam disruptivas e duradouras, impulsionando o encontro com práticas artísticas, fomentando a partilha de experiências artísticas e também o diálogo da comunidade com investigadores, intelectuais, artistas, membros da sociedade civil, através de espetáculos, mas também de debates, conversas ou workshops (Bastos, 2013).

Assim, os teatros configuram-se como espaços de trabalho com e para a comunidade, cooperando com as suas forças dinâmicas – escolas, associações, poderes e serviços públicos, empreendedores económicos e sociais, criadores e estruturas de criação e produção -, com o intuito, não apenas de potenciar a sua procura e assegurar o seu futuro, mas também de “usar a porta nobre de entrada no meio social e o mais poderoso fator do enraizamento nele” (Silva, 2004: 280).

Neste contexto, a ideia de Antigone Mouchtouris de que “os espectadores são o pilar que dá sentido a uma obra e a uma instituição cultural, sem a qual nem uma nem outra podem subsistir” (Oliveira, 2004: 146) ajudam-nos a compreender a virada

participativa e a missão de co-construção de sentido dos espetáculos dos artistas e das suas visões do mundo, o que é bastante perceptível nas reflexões dos programadores em torno da elaboração dos programas e das suas intencionalidades, como demonstram alguns editoriais de programas que iremos estudar no quinto capítulo.

Assim, podemos dizer que idealmente um teatro municipal estará enraizado na comunidade e na dinâmica social e económica do território relacionando-se e apoiando os agentes culturais locais e tecido associativo (de tal forma que estes apoios são por vezes determinantes ao dinamismo e sustentabilidade destes coletivos e podem inclusive tornar-se um caminho para a sua formação e profissionalização), despoletando uma afetividade por parte da população (Bastos, 2013). Um teatro poderá assim, ser vetor de fortalecendo do sentimento de pertença de uma comunidade aos aspetos e práticas culturais, bem como de uma perceção aproximada da instituição à dimensão pública (Centeno, 2010).

Consideramos, desta forma, que todas estas dimensões e postulações nos aproximam/conduzem aos conceitos de cena (Straw, 2001), e de *espaço público*, de Habermas (1962). De notar, inclusive, que a emergência dos teatros e museus europeus coincidiu com a reorganização do espaço social e a afirmação da esfera pública burguesa e do público, sendo que os processos já explorados de comunicação de massa e a comercialização da cultura vêm trazer uma reconfiguração deste conceito (Habermas, 1962). Nos últimos anos, a noção de espaço público tem vindo a transformar-se, muito por via da forte expansão e aceleração da internet e das redes sociais, dando lugar a uma esfera pública apolítica e não emancipatória, a um consumo passivo e homogêneo de bens culturais (Guerra, 2020b).

Para Habermas, o espaço público é, historicamente, o espaço social no qual os cidadãos se reúnem para discutir (racional e abertamente) questões públicas e tomar decisões democráticas. A estes momentos estão subjacentes as dimensões discursivas, performativas, uma vez que falante e ouvinte interagem por forma a chegarem a um entendimento comum, fazendo dos atos de fala (na forma-padrão) instâncias ilocutórias e proposicionais. Assim, o teatro posiciona-se como espaço de disposições para o

encontro dialógico ou colaborativo entre duas ou mais esferas contidas (Caeiro, 2014: 357).

O programador será, à partida, o porta-voz da instituição, legitimado/investido pelo poder político, transmitindo a sua verdade. Tal como teremos oportunidade de aprofundar no próximo capítulo, as instituições culturais operam uma transferência da autoridade e prestígio para o(s) seu(s) representante(s), pelo que, à justificação das escolhas de programação está subjacente uma conversão da figura individual do programador numa instituição (Lopes, 2010).

Assim, estes profissionais, tanto ajudam a construir e a sustentar a reputação das organizações culturais (atuando em contextos mais ou menos alargados), como ampliam e transferem para estas capital social e relacional que eles próprios adquirem (Borges & Lima, 2014).

O facto de a grande maioria destes profissionais estar integrado em estruturas estatais, assim como os equipamentos que programam estão integrados em modelos de gestão públicos, os processos de reconhecimento, a legitimação e a consagração, tendem a ganhar acrescida relevância (Melo, 2012: 109), pelo que a sua posição no campo da produção cultural (Bourdieu, 1993) tende a acompanhar o prestígio e a posição no campo da instituição a que se encontra veiculado (Madeira, 2002).

Fatores como a performatividade - nomeadamente a da ordem do discurso (Foucault, 1999) -, a aplicação de um poder simbólico sobre os grupos que rodeiam, de distinção pelos capitais acumulados no campo, pela singularidade e originalidade, a capacidade de mobilizar públicos para as atividades programadas, confere-lhe um reconhecimento social dos pares (Lopes, 2010: 176).

De relevar também o posicionamento e as perceções que o pares de profissão vão desenvolvendo em reação ao trabalho de outros programadores. Em alguns casos, o reconhecimento que os programadores obtêm de pares de profissão (por exemplo, daqueles que também integram certas redes de programação, certos circuitos de apresentação ou que operam no mesmo território), é mais importante daquele coletado junto das instituições ou até o do proveniente da exposição na imprensa (Borges, 2017).

Esta ideia ajuda-nos a explicar como estes laços relacionais podem desencadear maior colaboração e confiança com múltiplos atores do campo e públicos, na medida em que dão acesso ao desenvolvimento de contextos multicolaborativos e à criação de pequenas comunidades em torno dos equipamentos, abrindo, por conseguinte, portas ao aprofundamento da dimensão participativa das práticas artísticas “num mundo da arte mais conectado, colaborativo e convivial” (Borges, 2017: 373).

Outro ponto relevante acerca dos teatros relaciona-se com o facto de os financiamentos públicos à estrutura e ao desenvolvimento dos programas (que veio assumir maior preponderância no contexto do programa de financiamento da rede de teatros e cineteatros) desempenharem um papel de distinção (Bourdieu, 1993; 2006a) destas instituições no campo, consolidando objetivos, vocações e experiências, sendo inclusive, em certos casos, fator de alargamento da sua ação num território e desenvolvem, numa relação mais próxima com as comunidades que apreciam o seu valor e o seu impacto na vida do território (Borges, 2017).

Por conseguinte, também os seus responsáveis institucionais se notabilizam, uma vez que se tornam possuidores de recursos acrescidos mobilizados para a programação de espetáculos e artistas reputados que atuam em escalas mais alargadas, mas também para um reforçado investimento publicitário. Este aumento da capacidade de negociação das organizações e dos seus representantes pode fazer aumentar o círculo de *stakeholders* e públicos. As dimensões do reconhecimento e reputação e da dotação financeira das organizações podem ser determinantes na atratividade institucional para os profissionais e influenciar as trajetórias profissionais dos diretores e as dinâmicas culturais territoriais (Borges & Lima, 2014).

Para além do financiamento público, também a inserção nas redes de programação (e inerentes ganhos reputacionais) configura uma instância de acumulação de capital político e social da instituição, o que, por sua vez, se configura numa vantagem competitiva no concurso a financiamentos. Assim, em certa medida, os financiamentos públicos validam determinados paradigmas do neoliberalismo e do jogo de capitais que nele se desenvolvem, por outro as instituições promovem-se

discursivamente como potenciadoras de ações resistentes a estes paradigmas, disruptivas, humanizadoras e relacionais (Guerra & Figueiredo, 2021).

Também o conceito de *cena* é relevante na análise das dinâmicas culturais locais, uma vez que conota o contexto no qual coexistem manifestações artísticas de múltiplas práticas de criação, intermediação e fruição, dentro de uma variedade de processos de diferenciação e derivação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua (Straw, 1991, 2001). O conceito conduz-nos à análise da conectividade entre os atores e os espaços sociais das cidades, permitindo uma compreensão da dinâmica das forças sociais, económicas e institucionais que influenciam a expressão cultural e criativa coletiva (Guerra, 2013; Silva *et al.*, 2015). As cenas correspondem a ancoragens territoriais, mas não correspondem necessariamente a espaços físicos exatos, são fenómenos multidimensionais, “são locais, mas também translocais e virtuais); e conjugam múltiplos efeitos: de aglomeração, do quadro de interação, de marca, de artistas e de estilos de vida” (Silva *et al.*, 2015: 115).

Tendo em conta o seu contexto espacial, temporal e os recursos disponíveis, financeiros, humanos, materiais, comunicacionais ou mesmo culturais, os teatros e os programadores artísticos são construtores das cenas, por meio do programa (Guerra, 2020d, 2023), exercício singular de criação, que permite aos seus intervenientes incutirem a sua visão do mundo (Ribeiro, 1998).

Um programa deve, neste contexto, pautar-se pela coerência (respondendo ao contexto em que atua, necessidades e interesses dos públicos, entre outros fatores), pela sustentabilidade (assegurando o desenvolvimento e continuidade das ações) e pela idoneidade (melhorando o panorama cultural existente e propiciar câmbios positivos entre intervenientes e públicos) (Bermudez, 2015). Nesta senda, o programa deve ser orientado por fatores como o cultural (objetivando divulgação de diferentes expressões culturais, mais experimentais, inovadoras, contemporâneas ou tradicionais e canónicas, bem como de cruzamento de estilos e linguagens, de potenciar as competências no espectro da criatividade), o fator económico (no sentido de captação de públicos, da venda de bilhetes, captação de financiamentos, de fomentar o mercado cultural e criativo local), o fator social (as práticas culturais como fator de desenvolvimento da

comunidade, de educação artística, educação para a integração e para a igualdade de oportunidades, de sensibilização política, de cidadania); o desenvolvimento destas linhas devem alicerçar-se numa rede entre agentes, na escala local ou até internacional, das quais podem resultar de coproduções ou outro tipo de ações conjuntas (Bermudez, 2015).

O espectro de atuação do programador vocaciona-se, tendo isto em conta, tanto para uma lógica de intervenção local, ou seja, a contribuição da organização para o dinamismo do mercado cultural, como numa escala global, em que o papel da organização é perspectivado em relação com outras organizações parceiras, inclusive internacionais, o que, em parte, clarifica a opção de os programadores acolherem nos teatros ou coproduzirem produções de diversas origens geográficas (Madeira, 2002: 88). Assim, os programadores fazem da organização que servem um “instrumento de intervenção – plataforma de experimentação programática -, pelo que tendem a definir o papel da sua organização de acordo com objetivos variados que consideram fundamentais para a consolidação do sistema cultural” (Madeira, 2002:67).

Capítulo 4. Eu faço poesia, a maioria faz versos¹⁴⁰. O programador em destaque

4.1 Programação artística, culturização da vida e mediações

No presente capítulo, almejamos apresentar e desenvolver os principais conceitos e paradigmas da programação artística e dos processos de configuração profissional e notabilização do programador. Para tal, partiremos de uma contextualização da profissão de programador num campo de ação social maior no espectro da produção cultural, o da intermediação cultural. Procuraremos, também, explicar e compreender, de um ponto de vista evolutivo, de que forma a *persona* do programador capta e amplifica (através da programação) a identidade do equipamento (ou vice-versa), bem como as modalidades através das quais este profissional cria centralidades e manifestações artísticas, com alcance local, mas também, e não raras vezes, com um alcance regional, nacional e internacional. Seguimos de perto, neste capítulo, a enunciação do segundo objetivo de investigação. A partir destas explanações, conheceremos os processos de notabilização e consagração dos programadores, abordando as hipóteses que nos levam a encarar estes profissionais como intermediários, autores, criadores, ou até mesmo como artistas, para além da condição de intermediário que veemente vem sido imputada a estes profissionais (questão de investigação 1).

Para tal, partimos da abordagem sociológica que contrapõe e relaciona os paradigmas de mundo das artes, e de campo da produção cultural - conforme enunciados, respetivamente, por Becker (2010) e Bourdieu (1996) -, e, por conseguinte, uma abordagem da sociologia da mediação e da sociologia da dominação, do efeito das redes/relações (provenientes das ligações entre agentes) e o efeito do poder (formado a partir dos capitais detidos, através do quais se determinam as hierarquias). O que a

¹⁴⁰ Excerto da letra de *Poetas de Karaoke*, de Sam the Kid, single lançado em 2006. Esta frase foi citada por um dos nossos entrevistados para referenciar a divergência de *modus operandi* entre programadores artísticos.

análise destas linhas teóricas nos permite obter, é um olhar integrado acerca dos modos e dinâmicas de funcionamento, verticais e horizontais, de cooperação e competição, e o jogo de múltiplas posições e relações (Madeira, 2002: 3), que formam e são formados no setor cultural e artístico.

Becker (2010: 54) propõe uma análise da produção artística enquanto ação coletiva que mobiliza diversos atores, não apenas artistas isolados “possuidores de dons excepcionais”, mas também fornecedores, distribuidores, públicos, entre outros, que cooperam na criação e apresentação de obras artísticas de acordo com as convenções estabelecidas de um determinado mundo da arte. Estes mundos não conhecem fronteiras totalmente claras e o respetivo grau de autonomia é relativo, uma vez que partilham públicos, apoios financeiros, mas também procedimentos conducentes à fixação e legitimação de um objeto como obra de arte (Becker, 2010: 151), sendo determinante, para esse efeito, a existência de participantes cuja experiência e autoridade é reconhecida pelos restantes membros (Becker, 2010: 142).

Não sendo claro quantos ou quais são os mundos existentes, Dickie (*in* Becker, 2010: 147) avança que um mundo poderá conter em si um feixe de sistemas correspondente às diversas disciplinas artísticas, e, dentro destes sistemas, subsistemas. Estas características tornam-no suficientemente elástico para acolher inclusive expressões criativas mais radicais. Os sistemas das diferentes disciplinas artísticas estão constantemente em diálogo e os mundos da arte em renovação e sobreposição, o que, não raras vezes, pode gerar conflito de interesses entre os seus participantes. Becker constata-o em diversos cenários, entre eles: i) como o sistema de distribuição de um mundo da arte tem capacidade limitada, os grupos disputam entre si o acesso às vantagens da apresentação pública (Becker, 2010: 129); ii) os artistas consagrados utilizam por vezes o seu poder de sedução sobre o sistema existente de distribuição para o incentivar a aceitar as suas próprias obras (uma vez que as obras têm necessariamente de ser distribuídas em circuitos preparados para acolher as convenções segundo as quais as obras foram criadas - tais como as condições técnicas - ; iii) os difusores de obras de arte - tais como os programadores - também fazem escolhas decisivas quando recusam divulgar determinadas obras, quando exigem modificações à partida, ou quando instauram

procedimentos que levam os artistas envolvidos a realizarem obras adaptadas a esse sistema, selecionando obras que respeitem as fórmulas compatíveis com o sistema em vigor (Becker, 2010: 187-188). Becker não ignora que nem sempre as redes cooperativas funcionam de forma harmoniosa e consensual, pelo que, tendo em vista o incremento da sua reputação, por vezes os interesses pessoais se sobrepõem aos coletivos. Assim,

Essa tensão de forças e poderes é foco da abordagem de Bourdieu (1996) que evoca a noção de campo enquanto espaço social determinado pelas relações de poder desencadeadas pelos atores, no qual as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas (*habitus*) e os capitais (Bourdieu, 1996; Wacquant, 2005) - nas suas diversas formas, sejam económicos, culturais, sociais ou simbólicos - distribuídas desigualmente e que operam na distinção dos bens e dos próprios atores-, vão condicionar o *jogo* entre os seus membros integrantes. Indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos Wacquant (2005). O campo da produção cultural (Bourdieu, 1993), constitui-se, assim, como campo de lutas simbólicas por reconhecimento, poder, prestígio e recursos, habitados por membros que o dividem em dois polos opostos em conflito permanente: os dominantes (que lutam para preservar o capital acumulado e a posição de destaque no campo) e dominados (que agem com o intuito de descredenciar os dominantes e de ascender na hierarquia cultural e económica). Os mecanismos de competição e imposição simbólicas têm particular impacto nos recém-chegados ao campo ou nos excomungados/renegados, casos em que a repressão simbólica se exerce de forma particular sobre aqueles que pretendem valer-se de autoridades ou de poderes externos para dominarem no campo, o que se verifica nos cargos que intermedeiam o campo artístico e o campo económico, tais como editores, os diretores de galeria ou os diretores de teatros, com os quais os artistas mantêm frequentemente tensões (Bourdieu, 1996: 90).

Desta forma, ao contrário de Becker (2010), Bourdieu não foca a sua abordagem nas interações específicas dentro do campo cultural, ou na cooperação entre agentes culturais na produção de seu trabalho, mas sim na competição e “imposição simbólica”

(Wacquant, 2005: 119) e na reconstrução das posições estruturais do campo, espaço antagónico e de luta simbólica (Guerra & Costa, 2016: 13). Para Bottero e Crossley (2011: 100), as diferenças entre as múltiplas análises tendem a residir nas questões colocadas: no caso de Becker, “quem está a fazer o quê, com quem, que afeta a obra de arte resultante?” e, no caso de Bourdieu, “quem domina quem, usando quais estratégias e recursos, com que resultados?”. O que tanto Becker como Bourdieu enfatizam, apesar dos diferentes prismas e recortes das abordagens, é a fluidez da organização social e das práticas coletivas de criação e mediação (Fesch, 2019).

Diana Crane (1992) viria a dar continuidade à perspetiva sociológica da produção cultural iniciada por Becker, substituindo, ainda assim, o seu conceito de mundo da arte pelo de mundo da cultura (Crane, 1992: 112) numa aproximação às várias formas de cultura urbana, nas quais os meios de comunicação, bem como as instituições culturais, sociais e as políticas governamentais, assumem um papel reconfigurador do mundo da arte. Meios de comunicação e instituições atuam como sistemas de conexão entre campo da produção e da receção, bem como de *gatekeeping*, quer na seleção dos produtores, quer na tradução das suas obras aos recetores. Nesta última assume-se preponderante a relevância da educação artística promovida pelas instituições culturais (Zolberg, 1992) no incremento do capital cultural dos indivíduos e na promoção e disseminação dos códigos requeridos à apreciação estética e potenciação de um padrão de consumo cultural mais omnívoro (Bonazzi *et al.*, 2023). Estas ideias ajudam-nos a explicar, entre outras práticas, o crescente enfoque programático nos domínios do serviço educativo, da mediação e da formação de públicos para as artes (Gomes & Lourenço, 2009).

De resto, o sistema escolar tende a consagrar artes elevadas e a predispor os indivíduos que a consomem a um elevado estatuto social. Num outro plano, o consumo aparece não raras vezes associada a uma dimensão de sociabilização, uma vez existente a correlação entre a rede de relações sociais e uma familiarização com abrangência de códigos artísticos (DiMaggio, 1987:447). Neste sentido, “a leitura de um bem cultural socialmente definido como sendo uma obra de arte requer um código específico e é em função da posse desse código, transmitido ou não pela família e/ou pela escola, que os

sujeitos vão consumir ou não aquele bem cultural” (Melo, 1999: 181). Na verdade, as discussões em torno dos elos conectores entre criação e recepção da obra artística têm assumido um papel central na evolução disciplinar da sociologia da arte, preconizando novas abordagens acerca das instâncias de mediação e das diversas configurações profissionais que se surgem e se posicionam neste campo (Heinich, 1998).

Dentro do campo da mediação, ganha destaque um grupo específico de intermediadores (profissionais que se posicionam entre a produção e a recepção cultural), facilitadores de ambas as esferas, cruciais na compreensão da evolução destas (Madeira, 2002). Falamos de profissionais como programadores artísticos, agentes artísticos, animadores culturais, críticos, jornalistas especializados, gestores culturais, diretores artísticos, conservadores, comissários de exposições e de eventos culturais, mas também profissionais de marketing e comunicação, responsáveis políticos e técnicos pela implementação de projetos culturais, consultores culturais e agentes de ligação das organizações culturais com a comunidade (Ferreira, 2002). A ação destes intermediários não é, na verdade, recente. Há muito que se faz sentir no campo, e com efetivo impacto, na medida em que haviam sido estes a dar visibilidade suficiente aos *readymades* de Duchamp, uma vez que foram estes profissionais que “descreveram, fotografaram, comentaram, dataram, reproduziram, iluminaram, exibiram, venderam e comentaram as suas peças” (Heinich, 2009:23). Os intermediários constituem-se, efetivamente, como a grande tendência da arte contemporânea da segunda metade do século XX. Não existindo “outro lugar nem outro meio de conhecer os dois mundos [da criação e da recepção da obra] que não no trabalho dos intermediários” (Hennion, 1983: 462), a sua importância e o seu poder transformador do mundo da arte têm aumentado ao longo do tempo (Heinich, 2009:24-25), por via de fatores como a autonomização da arte (Bourdieu, 1996) e a agenda da democratização da arte (Heinich, 2012: 699).

Bovone (1997: 105), na senda de Bourdieu, opta pelo uso da expressão "novos intermediário culturais" para designar a série de profissões ligadas a estes processos comunicativos, que têm uma função crucial na sociedade atual e que personificam as ambivalências e incertezas da cultura de hoje. A centralidade destes “grandes protagonistas da pós-modernidade” (Bovone, 1997: 111), tais como diretores de centros

culturais, determinantes na cadeia criação-manipulação-transmissão de bens com elevado conteúdo de informação, cujo valor simbólico é preponderante - deve-se à “sua particular propensão para assimilar, reproduzir e pôr em evidência as lógicas contrastantes presentes na ambivalente sociedade contemporânea” (Bovone, 1997: 111. Assim, esta categoria particular de intelectuais da cultura pós-moderna, que constroem o seu próprio papel sobre o escombros de outros em declínio, como os do intelectual e do artista, conjugam, de um modo muito mais direto do que estes a lógica da pesquisa criativa com a lógica de mercado (Featherstone, 1990).

Estes profissionais estabelecem uma espécie de "reequilíbrio ético" do capitalismo de consumo e desempenham um papel preponderante na promoção de uma "moralidade do prazer como dever", partindo do princípio de que, a partir de suas posições dentro das instituições culturais, recorrendo a uma autoridade cultural que lhes é conferida, se constituem como modeladores de gosto e definidores de novas tendências de consumo (Nixon & Du Gay, 2002: 496).

No caso dos intermediários exibidores, a sua ação assenta num princípio de socialização da cultura, ou seja, a de levar as obras culturais ao conhecimento, consumo e fruição de um público amplo, numa escala local, nacional ou internacional, como público indiferenciado ou socialmente diferenciado (Ferreira, 2002). Estes intermediários tornam-se, assim, “promotores da difusão da cultura, ou seja, da circulação das obras (criando condições de acesso público), e da divulgação e promoção das obras, [criando condições de (re)conhecimento público]”, executando como tarefas centrais as de “seleção e filtragem de obras e criadores/produtores”, de “organização e administração das condições de distribuição e/ou promoção/ divulgação das obras” (Ferreira, 2002: 12). Assim, estes profissionais potenciam a abertura da arena da circulação cultural, focando-se nos vínculos entre práticas económicas e culturais na esfera da produção cultural e interferindo no ciclo de vida das formas culturais, uma vez que determinam quais (e quando) se apresentam (Nixon & Du Gay, 2002:498). Estes são, assim, agentes ativos de co-construção da esfera da criação e receção, operadores de transformação ou de "traduções", que tecem a rede por meio da qual a arte pode existir (Heinich, 2009: 29). É, aliás, a partir da descoberta “das leis” de ambos os campos

(Hennion, 1993: 221-221) que cria campos de interseção e transfere elementos entre estas duas esferas. O desempenho das suas funções (tradicionalmente no espectro institucional) é o de criar o espaço do visível e, por inerência, o do invisível, na medida em que – como refere Antoine Hennion ao recordar Louis Marin - “Mostrar é mostrar que mostramos e é mostrar que não se mostra” (Guerra *et al.*, 2019: 47).

Assim, - e tomando como referência o caso do diretor artístico de variedades -, “o intermediário não é um funcionário passivo que aplica leis (...), ele produz mundos” (Hennion, 1983: 460), uma vez que ao “deformar, triar, reagrupar”, ele produz novos mundos de raiz, que ele quer que trabalhem em seu benefício. Este profissional não se constitui apenas como interface dos mundos da criação e receção, é ele mesmo que constrói estes mundos e que os mantém em relação, trazendo a história da arte para a contemporaneidade, pondo em relação arte e sociedade e colocando em evidência a criação enquanto quadro social cuja compreensão e contextualização depende da atuação de um grupo de profissionais “que asseguram um modo específico de as pessoas se relacionarem com a cultura e as artes”, que promovem aproximações e encontros entre as pessoas e as obras de arte, intervêm como catalisador e visam a criação de um valor acrescentado em termos de vivência e da criação do conhecimento (Martinho, 2013: 425). O seu profundo conhecimento dos públicos - que provém da recolha de informações junto dos mercados, através de estudos e sondagens, mas também com recurso à sua intuição - faz deste intermediário um agente legitimado pelo público para o representar: “Representa-o como um vendedor representa os seus sabonetes: não lhe é pedido que se identifique com os produtos que comercializa, nem mesmo que se torne o porta-voz fiel, nós sabemos que ele mente para vender” (Hennion, 1983:7). Este profissional pode também assumir uma postura hostil de confrontação e de constrangimento do comportamento do artista, enquanto figura de autoridade e legitimada pelos públicos. É-lhe pedido que “esteja lá” (Hennion, 1983: 7).

Alguns posicionam-se tanto na esfera da intermediação, como da criação. É o caso do diretor artístico de teatros públicos franceses na contemporaneidade (Proust, 2019). Estes profissionais acumulam duas posições sociais (à partida) bastante distintas. Em simultâneo, estes profissionais dirigem as instituições (definindo a programação), ao

mesmo tempo que criam (dirigindo as suas próprias criações). Podemos estar a falar de criações de grande escala e de enorme reputação, tal como Ricardo III, de Shakespeare. Criações como estas podem ser consideradas por estes profissionais como obras de arte originais e específicas, no entanto o que está em causa em muitos destes projetos, é que resultam de adaptações de textos clássicos, a atenção desfoca-se do texto e centra-se na “roupagem” cénica e interpretativa contemporânea que lhe é dada. Proust sugere que o que está patente neste processo é o fenómeno de artificação - conforme anunciado por Roberta Shapiro (2007) e Heinich e Shapiro (2012) - que se enfoca no esforço de categorizar e nomear as criações, combinando e subsumindo os seus elementos caracterizadores de forma a constituir uma realidade “superior”, e que, por isso mesmo, passa a ser o principal ponto em discussão.

Por outras palavras, este processo - simultaneamente simbólico e prático, discursivo e concreto - resume-se à transformação da não-arte em arte. Ou seja, no ato de “requalificar as coisas e de enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação torna-se criação; os observadores, público” (Shapiro, 2007:136). Na génese deste processo estão fatores como o aumento da produção artística, o aumento da intelectualização¹⁴¹ das operações de produção, bem como o desenvolvimento contínuo das instituições da cultura (pública e privada). É também necessário olharmos este fenómeno à luz da transformação da produção cultural como um corpus de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, bem como um resultado de processos sociais, datados e situados. Este processo constitui-se como “a transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas” que sucede por via da “mudança simbólica, deslocamento de hierarquias e legitimidade”, e da objetivação da cultura, culminado na fabricação do artificial, compreendida como uma operação de mercantilização destruidora da autenticidade das coisas e dos atos (Shapiro, 2007:136). Para Proust (2019), este processo de artificação é assente na intelectualização do trabalho artístico por meio da produção de comentários, aliada à necessidade de o diretor artístico

¹⁴¹ Neste âmbito, pode-se encarar como persistente a “demarcação/hostilização entre intelectuais “académicos” e intelectuais “mediáticos”, demarcação que, de resto, parece vir a intensificar-se na razão direta do aumento da “promiscuidade” entre uma e outra das categorias” (Santos, 2012: 125).

conjugar a gestão de elementos artísticos com outros recursos públicos monopolizados, conduzem ao reconhecimento dos diretores de teatro como autores e criadores.

Este exercício, que podemos denominar também de sobrequalificação (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 158) das obras, refletem, assim, uma avaliação excessiva/ampliada incidente em cada uma das obras selecionadas, isoladamente, mas também o enquadramento contextual, relacional entre as obras no contexto do programa, por forma a construir e projetar a ideia de harmonia, ritmo e coesão (Jorge Salavisa *in* Lopes, 2010: 104; Pires, 2020a) a si inerentes.

De facto, uma ampla tendência para a intelectualização, ou seja, a produção de análises e comentários, é visível em todos os campos artísticos (Menger, 1983). Ainda mais quando as produções artísticas estão desfasadas com as categorias de perceção abrangidas pelo público mais amplo. Assim, e ainda de acordo com Proust (2019), por almejar a inovação artística, o diretor artístico está capacitado de todas as condições para a intelectualização. Uma vez que um espetáculo é visto como uma combinação de signos portadores de significados (subjativos), esta conjuntura legitimando-o a fazer leituras variadas de um mesmo texto (Ubersfeld, 1977). Aproximamos das características que Hennion (1983) atribui ao diretor de variedades, que Proust (2019) concede ao diretor artístico de teatro, e ao perfil que Susanne Janssen e Marc Verboord (2015) tecem em torno da figura dos intermediários. A abrangência do espectro de ação, em toda a cadeia de valor dos produtos culturais, potencia um processo de produção cultural cada vez mais diferenciado verticalmente.

Assumimos que a relevância destes intermediadores, entre os quais os programadores artísticos, assume centralidade nos campos e mundos da arte uma vez que se conectam com as seguintes dimensões: são avaliadores e selecionadores de outros membros que atuam no campo (*gatekeepers*) e, por conseguinte, empreendedores de reputação; são influenciadores e formadores do gosto e de padrões de consumo; são possuidores de um posicionamento privilegiado nas hierarquias das profissões que operam na esfera cultural; são representantes das instituições, herdeiros da “verdade” por esta difundida e responsáveis pela prestação de um serviço público; uma vez que se posicionam no lugar do espectador para apreenderem os seus interesses

e reações, são consumidores de substituição/consumidores especializados; ocupam uma posição elevada na cadeia da tomada de decisão (*decision-chain*), próximos dos processos de criação artística, em alguns casos perçecionados como figuras que interferem no processo de criação artística, logo, prefiguram-se como cocriadores da obra de arte.

O intermediário - e aqui particularmente a figura do programador - é um agente atuante numa dinâmica cruzada entre os campos artístico, cultural, social, económico, político (Ferreira, 2002). E que, pela sua ação, se assume como um agente de uma reflexão - interpretação - tradução / codificação da realidade e qualificação de obras (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 158). É assim, um empreendedor de reputação. Enquanto selecionadores da oferta existente no mercado, estes profissionais são reguladores de oferta e procura, pelo que os denominamos de *gatekeepers* (“guardiões”) podendo adotar uma posição de *gate openers* ou *closen gates* – ou seja, abrindo ou fechando portas do campo a membros e obras (Madeira, 2007: 213). Estas admissões ou exclusões são tanto motivadas por fatores estéticos, mas também comerciais e políticos. Esta seleção faz-se tanto de forma ativa, como passiva; ao admitirem recrutar para o campo novos talentos e obras que terão visibilidade - sendo apreciadas por outros artistas, intermediários e públicos - estão a determinar as obras que podem ser elevadas ao estatuto de obras de arte (Caves, 2000; Hesmondhalgh, 2012).

Este espaço da visibilidade é determinante para que os criadores possam reivindicar o reconhecimento da sua criatividade, qualidade, inovação, excelência - ou seja, talento ou génio, e para que as suas obras possam ser distinguidas das obras de outros criadores como excecionalmente valiosas (Menger, 2014; Janssen & Verboord, 2015). No entanto, as consequências da admissão não se fazem sentir apenas na esfera da consagração cultural. A consagração cultural de obras e artistas é acompanhada pela consagração económica (Melo, 2012), uma vez que os artistas obtêm a possibilidade de ver o seu trabalho remunerado e incluídos nos circuitos de apresentação artística (Becker, 2010). Desta forma, os intermediários tornam-se tanto legitimadores do valor cultural, como do valor económico dos artistas, acabando por ser estes a determinar o ciclo de vida dos projetos artísticos, uma vez que destes dependem diretamente de ver

o seu trabalho enquadrado nos circuitos de apresentação (Madeira, 2002; Becker, 2010). Diferentemente ao que acontece com as artes visuais - que podem ser descobertas e fruídas posteriormente -, o facto de um espetáculo não ser selecionado pode implicar a sua não existência enquanto produto cultural (Madeira, 2007: 208).

Por forma a minimizarem incertezas e riscos na avaliação crítica de produtos e géneros culturais no quais depositam atenção, intermediários como programadores artísticos baseiam suas seleções e decisões tanto no seu conhecimento institucional, como nas informações obtidas através de outros intermediários, mas também pela análise das reputações dos financiadores das obras e dos agentes integrados nas mesmas redes que estes artistas (Janssen & Verboord, 2015). Neste sentido, e no caso dos programadores, existe um grupo minoritário de programadores-pioneiros mais abertos ao risco, que apostam/investem em propostas/nomes - menos consagrados e/ou que não reúnem consenso. Ao programarem estes criadores, os programadores estão a transmitir um sinal a outros programadores de que estão informados acerca do posicionamento do artista no campo, do seu valor e do valor da obra no mercado (Madeira, 2002; Moulin, 1992). Assim, estes intermediários tornam-se não só legitimadores, mas também coprodutores do valor da obra, exteriorizando a crença no seu valor (Bourdieu, 1996). Tendo sido uma aposta bem-sucedida, outros programadores – adotantes - acabam por reproduzir um efeito pinguim ao adotando a decisão dos primeiros (Madeira, 2002). Mais, o estatuto de criadores dos criadores (Madeira, 2002) valoriza a sua reputação e prestígio enquanto especialistas, mas também a sua autoridade – ou seja, o seu capital simbólico - no campo (Janseen & Verboord, 2015), iniciando-se uma tendência de auto-consagração dos próprios intermediários, determinando o seu próprio posicionamento no campo de acordo com as obras programadas e os resultados obtidos.

Os créditos que ganharam ao fazerem avaliações bem-sucedidas – com base na experiência adquirida, nas opções estéticas e ideológicas, na intuição, na percepção sobre as necessidades sociais, entre outros, - tem também implicação na sua ambição de mobilidade no campo (Bonet, 2011), mas também nas percepções que os públicos

constroem acerca dos intermediários, nomeadamente como dispositivos de julgamento merecedores de confiança (Karpik, 2007).

É certo que o peso dos vetores familiar, educacional, económico e das relações sociais continuam a ter um reflexo crucial na definição do repertório de gostos culturais, e, por conseguinte, nos consumos culturais dos indivíduos (DiMaggio, 1987). No entanto, intermediários como os programadores artísticos, nomeadamente os que ocupam cargos institucionais, são percecionados como figuras possuidoras de um bom gosto legitimado pelas instituições que servem (Foucault, 1999).

Através da seleção das obras a apresentar ao público, os intermediários exibidores estão a definir o espaço do visível na arte (Madeira, 2002; Lopes, 2010), estabelecendo tendências e linhas de criação, produção, receção e distribuição de bens culturais, reconfigurando o mercado e padrões de consumo. Além disso, uma vez que os criadores querem ver as suas obras programadas, acabam muitas vezes por aproximar as suas linhas de criação aos critérios/requisitos institucionais para a apresentação de obras (Madeira, 2002; Crane *et al.*, 2002; DiMaggio, 1987; Heinich, 2009).

Os julgamentos estéticos e decisões dos intermediários a que usualmente está associado um elevado capital cultural (herdado ou adquirido, usualmente vinculado a determinadas classes sociais) e posições de poder – tais como programadores - são moldados e influenciados pelos seus gostos. São diversas as formas de distinção através das quais o gosto é produzido e reproduzido, disseminado e experimentado por outros, construindo a diversidade da ecologia de gostos das artes (Bourdieu, 2006a). Na análise de Bourdieu, aqueles com baixo capital cultural têm acesso limitado à alta cultura e aos meios legítimos para a sua apreciação, estando-lhe, à partida, barrada a capacidade de definir seu próprio bom gosto, especialmente em relação às artes e cultura, submetendo-os a um padrão de gosto que busca manter a própria divisão e distinção que separa o alto do baixo. O privilégio e a autoridade são, assim, mantidos por um grupo minoritário através da imposição (suave ou mais diretiva) do bom gosto, construindo-se em torno deste processo uma circularidade na reprodução do gosto (Geary, 2020), sendo que as decisões sobre obras e artistas financiados e recursos

concedidos, carregam e perpetuam as marcas desse gosto produzido. Podemos associar esta premissa aos ideais de democratização artísticas e à promoção de modos específicos de experiência estética, nomeadamente promovidos pelos exibidores (Melo, 2001), sendo as suas reivindicações de certeza artística que legitimam a autoridade e o trabalho das instituições artísticas, responsáveis pelo financiamento, programação e desenvolvimento de práticas artísticas.

Podemos ainda constatar a existência de um modelo hierárquico de produção e disseminação do gosto por várias estruturas, do topo à base, das classes dominantes às dominadas, da instituição para o espectador (Geary, 2020). O intermediário é um membro disseminador da cadeia de transmissão do bom gosto das classes superiores, regendo-se por uma dupla lealdade, tanto a classes dominantes, como dominadas, o que os coloca numa posição ambígua e instável na estrutura social (Madeira, 2002).

Também o programador representa quem não tem o poder de se representar, falando em seu nome, agindo/programando (em parte) conforme o seu desejo, mas também conforme o que ele pensa ser propício ao prazer estético que o público pode beneficiar (Ribeiro, 2011: 165). Estes profissionais consolidam, assim, a sua posição de transmissores da cultura da classe dominante entre as classes inferiores, entregues à elaboração e reelaboração de significados para o público (Weber, 1979), “negociantes de necessidades, vendedores de bens e serviços simbólicos, que se vendem sempre a si mesmos, enquanto modelos e garantias do valor dos seus produtos, que representam tão bem porque simplesmente porque apresentam bem e acreditam no valor do que apresentam e representam” (Bourdieu, 2006a: 343).

Geary (2020) propõe, no entanto, uma complexificação destas teorias, das quais façam parte outras variáveis - para além de fatores como o capital cultural detido, ou a classe social - que funcionam em conjunto e que ajudam a explicar a complexidade das ecologias mais diversificadas e horizontais das arenas de produção, reprodução e performatividade dos gostos artísticos. A primeira variável está relacionada com o reconhecimento da autoridade das instituições, às quais normalmente está associada, como referido, a promoção do bom gosto. A quantidade de financiamento que um artista recebe (e como isso se traduz no seu valor de mercado), a inserção da marca

institucional num cartaz de divulgação ou num programa artístico institucional, o tamanho da sala em que o espetáculo é realizado, entre outros, são indicadores da relevância e do valor de um determinado produto cultural ou evento. Assim, através das produções apoiadas, pressupõe-se que o bom gosto em que sua autoridade se baseia será perpetuado e refinando, através de uma forma que mantém uma classificação de privilégio e capital cultural.

Podem-se distinguir dois tipos de autoridade em ação: a rígida e a suave, que marcam uma diferença entre instrução autoritária direta. Enquanto o pensamento subjacente à primeira é "aqui está o que você deve gostar e o porquê", a premissa subjacente à manipulação mais subtil reside na lógica "veja como isso é bom, o apoio e aclamação que recebe prova o quão bom é". Em ambos os casos, há uma forma de autoridade (institucional e/ou de um especialista cultural) "que produz e perpetua o bom gosto" (Geary, 2020: 285). Consideramos que o trabalho dos intermediários culturais se posiciona em ambas as lógicas. Por um lado, assume uma matriz intimamente relacionada com a manipulação suave, ao moldar (voluntária ou involuntariamente) o trabalho artístico e as suas condições de produção, ao produzi-la simbolicamente (nomeadamente por meio das técnicas de comunicação da obra aos públicos), determinando um quadro de entendimento para a atividade artística (Negus, 2002, 502-504). Por outro lado, os intermediários podem também exercer uma autoridade mais rígida, através da posição de *gatekeeper*, enquanto guardião do acesso aos recursos necessários à produção cultural, aos recursos institucionais, ao próprio selo da instituição e aos seus públicos e à imprensa (Geary, 2020). Torna-se claro que a instituição condiciona a criação artística, uma vez que, se um artista quer ver o seu trabalho apresentado, terá de produzir obras que sejam "programáveis". A inclusão exige uma formatação/moldagem da aos requisitos dos especialistas e da instituição.

Uma segunda variável introduzida por Geary (2020) relaciona-se com a performance da identidade. O gosto é frequentemente vivenciado como algo individual, intimamente conectado ao nosso sentido de identidade, no entanto, possui uma dimensão performativa socialmente, o que pode induzir o indivíduo à adoção dos gostos associados a um grupo ou cultura específicos em vez de os contrariar (ou seja, ir contra

a corrente) especialmente se os gostos garantirem benefícios pessoais, culturais ou materiais.

Em suma, a diversificação dos gostos culturais está altamente dependente das decisões tomadas pelos intermediários exibidores (relativamente a obras e artistas apresentados), bem como do enfoque institucional. No entanto, há outros fatores que têm vindo a influenciar e desafiar a capacidade de influência dos intermediários nos gostos culturais dos públicos da cultura. A mundialização da cultura (Bueno, 2021), a crescente comercialização dos campos de produção cultural (Janssen & Verboord, 2015) o aumento das trocas comerciais, nomeadamente por via do *online*, ampliaram o leque de ofertas disponíveis e os riscos e incertezas inerentes ao trabalho dos intermediários culturais, como editores, curadores, programadores, produtores musicais e emissoras de televisão (Janssen & Verboord, 2015). Assim, em certa medida e em certos contextos, poderá estar-se a assistir a um afastamento entre os intermediários especialistas e os públicos, a uma consequente erosão da autoridade destes profissionais e do próprio sistema, através do qual especialistas institucionalmente incorporados decidem sobre o valor e a legitimidade dos objetos culturais (Verboord, 2013), e desafiam ou reproduzem o modelo hierárquico.

Estamos em crer, no entanto, que o desvanecer da preponderância de certos protagonistas da hierarquia cultural no campo da produção cultural afetará principalmente certos circuitos do campo, mais suscetíveis de alterarem a sua cadeia de produção com os impactos que a globalização e o advento da internet. Os circuitos de apresentação das artes performativas continuam a assentar essencialmente numa lógica de sociabilização, de vivência/receção estética no momento (DiMaggio, 1987) e em copresença física (Fischer-Lichte, 2005).

Este dispositivo carecerá de um decisor que, com base numa cotação económica e cultural de obras e artistas (Melo, 2012), é detentor do poder de nomear (Portela, 2009), em representação da marca institucional e dos seus recursos - nomeadamente públicos. Estes continuam a ser fatores distintivos nos processos de produção e receção de artes performativas. Deste modo,

(...) a produção e programação de natureza pública participam nos processos gerais de reprodução de hierarquias de poder e de saber. Bastará analisar a composição social dos públicos das atividades artísticas e culturais para encontrar as homologias estudadas por Pierre Bourdieu e perceber a função social do conhecimento e consumo da arte na estrutura e na reprodução social (Portela, 2009: 160).

Apesar de nem sempre explícitas, as relações de poder(es) nos contextos intrainstituições e as formas de dominação existem e fazem-se sentir (Foucault, 1979). E, neste contexto, os programadores são peças-chave na defesa e perpetuação das lógicas de dominação da instituição (Foucault, 1999) Para além de “instituição de representação” do poder cultural (Ribeiro, 2011: 164) e detentor de uma posição elevada nas hierarquias culturais e económicas dos mundos da arte, os decisores institucionais revelam-se detentores de uma posição privilegiada na hierarquia da informação, como nos refere a diretora de um teatro.

Na administração pública é isto que acontece: quem tem a comunicação tem a chave da casa de banho, literalmente, quem tem essa informação é quem tem o poder, não passa aos outros. E isso é muito triste, mas infelizmente é isso que acontece. [Laura, superior hierárquica e diretora de um teatro]

Como já constatado, a posição do intermediário no campo da produção cultural está bastante relacionada com a sua (a existir) institucionalização e pela posição desta instituição no campo (Madeira, 2002). O carimbo/marca da instituição acresce valor cultural, económico e simbólico às obras e à reputação dos seus criadores, mas também dos intermediários que atuam em seu nome (Geary, 2020).

O eco da ação do exibidor institucional é ainda amplificado quando a seu cargo tem a atribuição de financiamentos estatais, dando às suas opções uma dimensão de consagração oficial nacional (Melo, 2012: 80). No entanto, a aproximação ao poder político (inerente a muitos cargos institucionais nomeadamente o poder político local) reveste-se de particular complexidade, uma vez que os decisores políticos possuem um poder de decisão que, na maior parte das vezes, se sobrepõe ao dos especialistas culturais, seus subordinados, colocando em causa a sua autoridade e autonomia funcional (Melo, 2012; Pires, 2020c; Portela, 2009). Os decisores culturais institucionais estão, assim, em constante negociação com os representantes das vertentes culturais e

política, dando este processo origem a pressões, contradições, compromissos, jogos de influências, nomeadamente em fases hipersensíveis de rotação de poder político (Melo, 2012: 82-85). Como consequência, em diversos casos, as intuições públicas de produção e programação artística não são apenas instrumentos de política cultural, tornando-se também instrumentos de aplicação e conservação do poder político, que contribuem para a reprodução das relações de poder no conjunto da sociedade (Portela, 2009: 203).

Como consequência, em diversos casos, as intuições públicas de produção e programação artística não são apenas instrumentos de política cultural, tornando-se também instrumentos de aplicação e conservação do poder político, que contribuem para a reprodução das relações de poder no conjunto da sociedade (Portela, 2009: 203).

Os executivos e os políticos também se sabem aproveitar disso, também vão ao teatro ver determinadas apresentações... quando atua um grupo local, uma banda filarmónica local, está sempre um político no teatro porque estão lá 60 músicos em que, provavelmente, 45 votam. Portanto, tem de se estar lá... depois vem a família desses músicos todos e se for preciso o teatro está ali com 200 eleitores. Ora, 200 eleitores... o político tem sempre de pensar que estão ali 200 eleitores. Agora não podem dar beijinhos, mas quando era para dar beijinhos e apertos de mão... [Artur, programador artístico]

[O grande desafio que se coloca aos programadores é] a ingerência política no exercício programático. Porque os políticos acham que podem fazer o que que querem e que os programadores são uma espécie de marionetas nas mãos dos políticos. E (...) um programador tem de ter esta autonomia em termos de estatuto, de posição, até ao nível de trabalho na escala dos recursos humanos da câmara (...). [David, programador artístico]

O teatro é um ativo político. “Nós investimos no teatro e olhem o que ele está a fazer”, eles querem que isso seja colada à sua imagem. Quem tem de aparecer em todos os eventos, por vezes eventos que não têm qualquer relevância do ponto de vista político, é o executivo e é o presidente. E isto são orientações novas que vieram em agosto. Antes tínhamos (...) carta verde, podíamos fazer o que nós quiséssemos. Mas agora não, estamos muito mais restringidas. Eu não notei na programação, não notei assim pressão nem sobreposição, nem quase chantagem, senti na gestão da comunicação, de que querem estar muito mais presentes do ponto de vista de imagem, querem que a diretora do teatro não esteja tão presente, não apareça tanto, nem dê entrevistas, ou seja, há aqui uma nova gestão de imagem... mas ao nível da programação, está alinhada, é democrática, é acessível. (...) mas isto são orientações novas, antes nós tínhamos outro presidente e o que acontecia era que ele aparecia, mas não fazia grande questão... e quando ele aparecia, aparecia sempre colada à imagem dele a diretora do teatro. E agora esta orientação é totalmente diferente. É: ele [presidente] aparece em detrimento do diretor do teatro. Há uma monopolização da imagem. [Alexandra, programadora artística]

Quando tu tens um teatro municipal, quem tem de brilhar é o presidente da camara, não é a programadora nem a diretora do teatro. (...) quanto mais o programador for discreto, o diretor for discreto, mais o teatro tem a ganhar. (...) ou seja, enquanto a XXX [nome da programadora] anda a programar eu ando-me a focar em formar pessoas, eu tenho uma equipa muito jovem (...) eu tenho uma equipa muito novinha, pessoas que entraram há dois anos (...) o meu trabalho diário é este, é quase [de] formação continua destas equipas para um dia se eu me for embora, ele fique seguro, este teatro fique com gente que vai cuidar dele e vai fazer frente ao próximo [executivo] que vier... é isso que eu peço, era isso que eu gostava. [Laura, superior hierárquica e diretora do teatro]

O respeito pela autonomia e pela visão do programador são frequentemente reivindicadas (Pires, 2020a). Nesse sentido, os superiores hierárquicos e os decisores políticos devem compreender o valor da programação, estar atentos e cooperantes com racionalidade programática e organizacional do projeto (Portela, 2009).

No contexto das nossas entrevistas, são-nos relatados episódios de técnicos de cultura que, aquando da entrada de um novo executivo (que os primeiros não apoiavam) ou que, ao mostrarem-se contra o *modus operandi* do executivo, deixam de ter a confiança do executivo e, portanto, colocadas “na estante”, ou seja, são reencaminhadas para serviços considerados de menor visibilidade e/ou relevância, por vezes deixando mesmo de lhes ser delegada qualquer função. Um dos programadores relata-nos, inclusive, que um dos “castigos” habituais é direcionar estes profissionais para os serviços municipais da biblioteca.

Em algumas autarquias, as pessoas que se porta mal, vão para a biblioteca... tipo, o equipamento mais importante de mediação do território, e tu estás a capacitar do território em que estás a desenvolver sentido estético e sensibilidades... vão para lá as pessoas frustradas, de castigo, que não vão fazer trabalho nenhum. É um problema. [José, programador artístico]

Neste sentido, uma das competências que o programador deverá possuir é o da mediação política, a de conseguir dialogar com o poder político, por forma a poder reunir (nos casos em que lhe é facultada esta possibilidade) uma equipa multidisciplinar a atuar no território.

Uma grande capacidade de mediação política. É dar espaço para que estas pessoas não fiquem nas prateleiras, perceber quem são as pessoas interessantes. É a este nível como nas escolas, eu tenho de saber quem são os profissionais extraordinários para colaborarem comigo... se não, não vai ter repercussão nenhuma... eu tenho de saber (...) quem são os professores mais interessantes que existem. E eu tenho de ter as melhores equipas que existem. Eu tenho sempre as melhores equipas

que existem, sempre, Carlos. Eu só trabalho com pessoas muitíssimo boas. [José, programador artístico]

Uma vez que grande parte da tomada de decisão dos programadores é com base nas avaliações de espetáculos a que assistem ao vivo, as instâncias de receção estética dos programadores não são muito divergentes das vivenciadas pelos espectadores. Assim, podemos encarar o programador como um espectador de substituição, na medida em que “Olhar à volta, vestindo a pele de espectador invertido” (Pires, 2020a: s/p) é uma estratégia para compreender os interesses e os benefícios percebidos pelos públicos com determinada obra. Assim, o programador executa uma auscultação, uma ligação imersiva (de escuta ativa) do território e da comunidade (Pires, 2020h), que em muito se assemelha a uma metodologia sociológica de observação etnográfica.

É estarmos na sala e conseguirmos sentir: “isto não está a funcionar”. Nós percebemos logo. É muito interessante perceber. O respirar do público, a atenção, o silêncio, nós percebermos: se está tudo lá com o que se está a passar em palco, a ligação está feita. Mas também muito rapidamente sentimos o frio da sala, o gelo da sala, e comprovamos sempre, e temos sempre razão: abrem-se as portas e as pessoas desaparecem todas... quando gostam, as pessoas têm uma tendência para ficar no foyer, ficar a conversar, querer vir dar os parabéns. Depois compreende-se estes comportamentos, que não são comportamentos ensinados, são comportamentos completamente naturais do público. [Juliana, superior hierárquica e programadora]

Assim, o programador é um espectador curioso e cuidadoso, um espectador que se preocupa em dimensionar a trajetória da produção em determinado recorte temporal, entender o que tem de denso, inquietante, provocador. A sua referência é a relação entre a obra e o momento em que ela é apresentada, que é inédita (Rolim, 2017: 95). Esta copresença física entre programadores e públicos, é, alias, encarada pelos programadores como um momento favorável para traçar uma tipologia dos públicos, nomeadamente reconhecer os públicos da localidade e os públicos não frequentadores habituais. Efetivamente, se aos programadores cabe a tarefa de descobrir os talentos

por descobrir ou consagrar (por entre tantas propostas que lhe chegam) é o de se tornarem espectadores profissionais para avaliar as obras nas representações ao vivo ou as gravações, para que possam fazer o seu julgamento (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 87).

Efetivamente, se aos programadores cabe a tarefa de descobrir os talentos por descobrir ou consagrar (por entre tantas propostas que lhe chegam) é o de se tornarem espectadores profissionais para avaliar as obras nas representações ao vivo ou as gravações, para que possam fazer o seu julgamento (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 87).

**o programador é um leitor, é um observador especializado, e, portanto, vê e liga os pontos. (...) está a ver como são uma espécie de detetores de metais que detetam o lixo, vão detetando e encontrando e juntando as pérolas para fazer um colar.
[Marina, programadora artística]**

Com as alterações existentes ao nível do sistema de produção e difusão cultural, a fronteira entre esferas criação, produção, intermediação e fruição têm vindo, a dissolver-se (Madeira, 2002: 103). Isto acontece mais veemente no esbatimento entre *gatekeeping* e a cocriação artística (Janssen & Verboord, 2015). No caso dos programadores, o facto de poder existir uma influência impositiva destes profissionais no tocante aos conteúdos, autores, eixos temáticos - o que é ainda mais provável de acontecer no contexto de encomendas ou coproduções - faz com que estes profissionais surjam com um papel eminentemente ativo no processo de definição das obras criadas (para além do que poderá ser elegível ao estatuto de obra de arte). Assim, para além de uma função de *gatekeeping* (julgamento e admissão/exclusão de obras no campo cultural), surge como *decision chain* (Peterson, 1993), atuando na esfera da criação, induzindo transformações no próprio processo criativo e na obra resultante (Madeira, 2010: 206), podendo quer inibir, delimitar a criatividade artística, quer tornar-se habilitador da mesma (Madeira, 2002: 42).

Este tipo de interferências/imposições por intermediários nas obras dos criadores havia já sido relatado por Becker (2010) quando aborda as práticas profissionais dos editores e a formatação da obra para a integração nos circuitos de

acordo com as convenções desse universo artístico. A ideia que lhe está subjacente é a de que a tomada de decisões que conduz à criação da obra pertence muitas vezes mais ao mundo da arte do que ao próprio artista que promove a realização da obra (Becker, 2010: 173-174), existindo decisões que são tomadas num permanente diálogo com a rede de cooperação onde a obra de arte é elaborada, cabendo muitas vezes a decisão ao pessoal de apoio (Becker, 2010: 186). No campo das artes performativas, a intervenção dos intermediários (de forma ativa ou passiva) pode acontecer em diversas fases do processo criativo. Não apenas na seleção do tema central da obra - conteúdo - , mas também na forma/conceção plástica do espetáculo em contexto de ensaio.

Eu tenho uma grande apetência técnica, uma grande capacidade de sistematização, e essa componente técnica num espetáculo, de visão técnica... estou a ver um espetáculo e a perceber exatamente como é que aquilo se faz, como é que se monta, há um *puzzle* logo na minha cabeça que é imediato quando estou a ver um espetáculo (...) não é programar só. É estar também. Estar, acompanhar os projetos, estar em ensaios, que é uma coisa que eu adoro, mas também por defeito profissional. Muitas vezes eu vou ao ensaio de mesa dos espetáculos, sobretudo quando não conheço o texto, ou quando é um texto que está a ser escrito. Interessa-me perceber como é a construção do próprio projeto. Porque isso é muito importante depois também na avaliação artística do próprio projeto. (...) e já disse algumas coisas às vezes em ensaios que eu acho que não resultam! Às vezes até problemas técnicos. Por exemplo, a cena do som a mim é uma coisa que me... que eu estou sempre preocupada com o perceber se com a microfonia... muitas vezes em ensaios vou para o segundo balcão para ver se um espetáculo é visível de lá de cima, para ver se está tudo bem, a legendagem... esse lado também de cuidar do próprio espetáculo, acho que também faz parte do papel de diretor artístico. (...) e já me aconteceu eu dizer que o espetáculo tinha imensos problemas, ter uma discussão de fundo e ter o artista a responder-me: “mas o público adorou”. É uma resposta, não tenho nada contra a resposta, eu não posso é fugir à responsabilidade que eu tenho naquele projeto porque muitas vezes o que acontece é que o programador investe... investe no sentido de... não é dinheiro meu, obviamente, é dinheiro do teatro, obviamente..., mas faz opções... faz opções no investimento substancial naquele projeto. Porque, depois, tenho de defender os projetos perante a tutela, e não sou só eu, acima de mim há mais pessoas (...) às vezes olho só “ah, que pena, não era bem por aqui... acho que o caminho não era este”, mas reconheço o trabalho, reconheço que aquela pessoa... que há uma honestidade artística naquilo que está a fazer, e trabalhou para fazer aquele objeto artístico. [Sara, programadora artística]

A minha relação com eles [os criadores] é uma relação absolutamente desassombrada onde debatemos o mundo. Obviamente que quando estamos a falar de um projeto, eu coloco muitas questões, porque a seguir sou eu que tenho de defender o projeto, por isso preciso de estar bem documentado, tenho de perceber os propósitos, tenho de perceber de facto o que ali se defende. E muitas vezes as conversas derivam de tal forma que eu próprio, não intencionalmente, influencio os processos. Ou porque falo de um livro, ou porque falo de um autor, deixo uma série de pistas. Que é a questão de partilhar, de refletir, de debater, mas depois eles são completamente autónomos para pegar naquilo e deitar ao caixote do lixo e seguirem o seu caminho. Eu, enquanto programador, tenho

uma missão para desempenhar e cabe-me a mim de algum modo perceber se aquilo que me estão a propor tem ou não tem integração na missão que eu estou a desenvolver na programação, no programa que eu estou a desenvolver para defender a missão. Não é propriamente a questão de influenciar a obra. [Alberto, programador artístico]

Por outro lado, através do discurso contextualizador da obra, muitas vezes sob influência persistente do que Bourdieu chamou de ideologia carismática, ou seja, a tendência para interpretar todas as obras de arte como explosões de criatividade individual (Janssen & Verboord, 2015), o programador constrói realidades, cria mundos (Madeira, 2007: 208), fabricando o significado cultural a partir de pressupostos socialmente moldados em diálogo estreito com as características particulares do objeto cultural. Assim, toda a afirmação crítica contém, por um lado, um reconhecimento do valor da obra que a ocasiona, mas também a afirmação de sua própria legitimidade. A apreciação crítica declara não apenas o seu julgamento da obra, mas também sua reivindicação ao direito de falar sobre ela e julgá-la (Janssen & Verboord, 2015).

Toda a afirmação crítica contém, por um lado, um reconhecimento do valor da obra que a ocasiona, mas também a afirmação de sua própria legitimidade. A apreciação crítica declara não apenas o seu julgamento da obra, mas também sua reivindicação ao direito de falar sobre ela e julgá-la (Janssen & Verboord, 2015).

[Os programadores] têm grande importância no tecido cultural (...) há muito poucos exemplos de artistas que conseguiram fazer isso [alcançar o sucesso] sem passar pelo crivo dos programadores, o que tem um lado positivo para eles pois têm o apoio, tem o enquadramento... muitas vezes os programadores falam melhor sobre a obra dos artistas do que eles próprios, conseguem enquadrar melhor, conseguem vender melhor ao grande público (...). Muitas vezes os programadores também são bons comentadores, ou seja, vão aos ensaios e têm um bom olho para ver o que falta ainda, como a obra poderia ficar melhor na estreia... [Renato, programador artístico]

Como teremos oportunidade de verificar com maior detalhe mais à frente neste capítulo, o híbrido vem, de facto, assumir-se como fator transformador do mundo da arte, mas também do role de funções assumidas pelos profissionais da arte e da cultura, e das representações destes profissionais. Assim, como assinala Cláudia Madeira (2007), o ímpeto do hibridismo está bastante presente no campo da intermediação (nomeadamente da programação), quer pelas trajetórias profissionais (neste caso, o campo em que os programadores são recrutados, é preponderante nesta avaliação); quer pelo contexto em que atuam (ora mais periférico ora mais central, nas esferas

sociais, culturais, económica, política); hibridismo pelas práticas no campo cultural (sendo de realçar neste campo as já referidas encomendas - em que o programador determina parte das premissas da criação -, ou as coproduções com outros equipamentos ou estruturas); ou até o hibridismo pelo tipo de opção que programação que delineiam, ou seja, a definição de uma programação mais direcionada ou diversificada, de tradições estáticas mais convencionais ou mais experimentais.

Podemos dizer que, em certo sentido as fronteiras entre a criação, a programação, a curadoria, são diluídas, são potencialmente porosas, de uma forma nova, e isso é muito interessante porque... não foram o Breton, o Duchamp, programadores? [Mauro, programador artístico]

Este tópico será abordado de uma forma mais aprofundada e integral no tópico 4.2.5 a respeito da dimensão de criação afeta ao trabalho do programador.

4.2 Da intermediação do mundo artístico à especialização do programador

Como referido no anterior capítulo, a programação artística nos teatros ganha destaque não só em torno dos grandes eventos decorridos na década de 1990 e anos 2000 (Ferreira, 2002), a complexificação das redes de produção e circulação artísticas (Heinich, 2012), a implantação da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros (Vargas, 2011) acompanhada pelo aumento das despesas das autarquias com o sector cultural (Lopes, 2010: 50-51.). A entrada em funcionamento destes espaços (maioritariamente de gestão pública) evidenciam a necessidade de mobilização de perfis especializados em matéria de gestão, programação e divulgação (Gomes & Martinho, 2009). Apesar do tempo limitado de implementação - no primeiro ano de programação dos equipamentos após (re)abertura -, os incentivos provenientes da POC – Plano Operacional de Cultura permitiu que estes, através da programação, definissem a sua identidade, a sua missão, o seu posicionamento e as linhas de programação (Rodrigues, 2009:77). A especialização das equipas acontece praticamente em exclusivo nos megaequipamentos, culminando com equipas multidisciplinares (Madeira, 2002), potenciada por uma nova divisão do

trabalho cultural caracterizada pela profissionalização e esbatimento da figura do criador pela valorização dos agentes mediadores (Santos, 1994).

A somar a estas ideias, a crescente organização da oferta e da procura de bens culturais segundo lógicas de mercado, a valorização económica do setor cultural - que reforçaram a relevância da intermediação cultural para a visibilidade e receção de bens culturais (Gomes & Martinho, 2009) -, o forte incremento da produção artística e cultural, o aumento de coletivos e projetos artísticos, a expansão da cultura de massas, a aceleração dos ciclos de produção e receção, mais ou menos incentivados por políticas culturais públicas (Portela, 2009: 163) tecem um setor cultural mais robusto e maior impacto económico. O exercício da programação nos teatros emerge como um ofício que se aprende com a prática, provindo estes profissionais que operam em instituições maioritariamente de funções com uma componente reflexiva, como o ensino, a escrita, como a crítica. A formação académica constitui-se como requisito *sine qua non* de admissão à organização cultural, sendo de assinalar o papel da academia na consagração destes profissionais (Madeira, 2002. 35)

O contexto institucional/filiação à instituição ou entidade gestora pode basear-se em diversos cenários. Na maioria dos casos, estes profissionais são externos à instituição/entidade gestora e recrutados por convite - o que pressupõe a existência e capitalização de uma rede forte de interconhecimentos pessoais - (Madeira, 2002), ou são técnicos culturais que pertencem às equipas das entidades gestoras dos equipamentos (mormente municípios ou empresas municipais).

No quadro da amostra de vinte programadores artísticos selecionados para a presente investigação, encontramos as seguintes modalidades de vínculo laboral: doze programadores artísticos são técnicos pertencentes aos quadros de pessoal município/empresa municipal/empresa regional; um assessor contratado integrado no município; um membro do conselho de administração da fundação privada; um programador em mobilidade estatutária, requisitado ao serviço de origem (Ministério da Educação); dois sócios-gerentes de empresas privadas incumbidas da gestão de programação dos equipamentos; um professor universitário integrado no quadro de

peçoal da Universidade; dois membros integrantes de coletivos artísticos que fazem a gestão do equipamento.

Para além da diversidade de perfis, é de destacar a diversidade de auto-designações quanto aos cargos desempenhados (Madeira, 2002: 38) e o diferencial de tarefas, que maioritariamente confluem na definição do projeto cultural de cada equipamento com ênfase na conjugação de matrizes autorais, criativas e técnicas (IQF, 2006). A respeito das designações dos cargos, três dos nossos entrevistados inserem-se na tipologia programador; quatro na tipologia de administrador/gestor/diretor-geral e programador; cinco na tipologia de diretor artístico; sete na categoria de diretor/coordenador e programador; um na categoria de chefe de departamento cultural.

Como referido no primeiro capítulo, por uma questão de economia discursiva, e porque, de facto, se há função que é comum a todos os nossos entrevistados é a da programação de eventos artísticos no seio dos equipamentos em que operam, optámos pela denominação comum de programadores artísticos.

Um apontamento que sinalizamos acerca da mobilização, nos nossos dias, do termo de programador tem que ver com a proliferação e banalização dos termos programadores ou programação, o que pode colocar em causa o valor do cargo e do seu trabalho, ou as representações sociais do cargo dos programado nos teatros. Se por um lado, como é do domínio comum, com algum fundamento, os termos têm vindo a ser amplamente e crescentemente utilizado no domínio informático (acompanhando a evolução de crescimento deste setor¹⁴²) ou até da área da neurolinguística¹⁴³, por outro lado, noutras esferas o termo tende a ser utilização *ad hoc*. A ideia de programação prolifera, estando presente de forma mais prosaica em tematizações que podem ser relacionadas com casamentos e outros eventos que confluem numa generalização da “programação da vida”, submetendo estes termos a uma amplificações e banalizações

¹⁴² Disponível em: <https://www.gee.gov.pt/pt/documentos/estudos-e-seminarios/temas-economicos/8749-te75-o-setor-tic-em-portugal-seculo-xxi/file>

¹⁴³ Disponível em: <https://www.ulisboa.pt/evento/curso-basico-programacao-neurolinguistica>

(Madeira, 2007: 212). Vemos semelhante fenómeno acontecer na esfera da curadoria, em que assistimos à aplicação do conceito de curador a diversas dimensões de dimensão não artística, como o caso da curadoria de conferências ou seminários.

4.2.1 Caracterização da função do programador e das competências requeridas

Como visto anteriormente, o programador é regularmente detentor das condições de produção, viabiliza projetos ao facultar o financiamento total ou parcial necessário à criação, bem como outros recursos, tais como técnicos, infraestruturais, logísticos (Madeira, 2002). Ao posicionar-se entre emissor/artista/produtor (a montante) e o recetor/público/consumidor (a jusante), o programador está no epicentro de universo artístico que articula com outras esferas macro, tais que política, económica, educativa, social, pondo-os em relação recíproca (Lopes, 2010).

Para as suas programações, procuram criadores que preencham os critérios das suas linhas de programação, o que nem sempre se enquadra nos seus gostos pessoais (Madeira, 2002: 105). Na maior parte dos casos, os critérios de seleção são resultado de elaborações concetuais e estéticas que se relacionam com três dimensões: culturais/artísticas/patrimoniais (tais como dar a conhecer novos autores, as características estéticas das obras); económicas/de ampliação de audiências (tais como a captação de públicos, de novos financiamentos e de adoção de um posicionamento diferenciado relativamente à concorrência); mas também de desenvolvimento social e territorial (como por exemplo a definição de uma visão de futuro, para a esfera cultural e outras) e de desenvolvimento da comunidade, a abordagem de questões críticas, políticas o sociais presentes no debate público contemporâneo, mas também o desenvolvimento do tecido cultural local) Complementarmente a estes fatores, têm peso outros que se fundamentam no seu percurso profissional, na sua intuição, na sua ideologia, nas suas opções estéticas, nas perceções quanto às necessidades culturais e artísticas de uma comunidade, mas também na sua ambição e na construção de reputação (Bonet, 2011). Outros critérios de ordem mais tática relacionam-se com a padronização temática e periódica do programa, o equilíbrio disciplinar nela incutida, a diversidade estética e a valorização do interesse público dos temas e problemas

abordados. Estes critérios pressupõem uma concepção das artes cénicas como espaço público de comunicação, como instrumento do conhecimento do “real” e como ato de fruição sensorial do mundo (Madeira, 2002: 169).

As noções de ecletismo e de diversidade programáticas de diferentes disciplinas artísticas - não obstante de um número considerável de programador ser mais conhecedor/especializado numa disciplina artística em detrimento de outras (Madeira, 2002: 72) na diversidade de géneros/repertórios/tradições estéticas -, juntamente com a noção de excelência/qualidade artísticas (Pires, 2017) constituem-se como algumas das preocupações maiores na seleção dos projetos a programar. No contexto da nossa investigação, estes dois conceitos (diversidade e qualidade) marcam muito regularmente presença no discurso dos programadores artísticos, nomeadamente quando lhes é pedido que caracterizem as suas programações.

Eu penso que a [minha] programação é eclética e tenta equilibrar as diferentes artes cénicas, temos um grande equilíbrio entre o que é o teatro, a música e dança, e dentro de cada um destes géneros, múltiplos vertentes e múltiplos subgéneros, (...) qual é o objetivo principal do Teatro? Obviamente é trazer programação de qualidade, democratizar as artes. Eu disse também nessa conferência que democratizar as artes não é banalizar. (...) o denominador comum deverá ser sempre a qualidade. Aí a missão do programador é também aferir essa qualidade, na minha perspetiva (...) mas há sempre quilo que é de algum modo reconhecido, a qualidade reconhecida pelos pares. E também pelos programadores. (...) enfim, eu penso que é relativamente fácil percebermos quando um espetáculo que nos é apresentado terá ou não qualidade que se encaixe naquela que é a filosofia de programação do equipamento. [Bernardo, programador artístico].

No fundo, as opções dependem das leituras que cada programador faz do real cultural em cada momento, avaliando os tipos de espetáculos que poderá vir a colocar em relação com esta, bem como os respetivos públicos potenciais. Para tal, o programador deverá estar em constante busca de informação e conhecimentos das novas tendências de criação e programação artísticas, o que permitirá reduzir o risco e a incerteza nos processos de avaliação e seleção (Madeira, 2002: 49). Outras táticas de programação passam pela intenção de verem refletido no programa um equilíbrio equitativo de espetáculos reveladores de novas linguagens artísticas (comumente denominadas de contemporâneas, experimentais ou interdisciplinares), e linguagens mais canónicas e familiares dos públicos, bem como de um equilíbrio entre artistas

emergentes e consagrados (Madeira, 2002; Portela, 2009; Pires, 2017). Com o intuito de perseguição de uma programação eclética, o programa deverá também ser reflexo de um equilíbrio entre propostas mais populares, mais mediáticas e mais *out of the box*, em nome da criação e formação de públicos (Pires, 2017).

A definição de um programa deve também contemplar, para além das estruturas artísticas profissionais, e para além da ocupação de espaços institucionais, a integração de projetos desenvolvidos por estruturas amadoras e em espaços não convencionais, como espaços exteriores (Ribeiro, 2011). O exercício da programação deve também estar atento às redes de programação existentes, no contexto das quais são potenciadas colaborações interinstitucionais e níveis de entendimento de carácter de planeamento das apresentações, para um eficaz impacto de várias propostas dirigidas ao mesmo público (Portela, 2009).

Para além dos requisitos enunciados, referentes ao projeto a programar, outras diretrizes são frequentemente seguidas relativamente ao calendário de programação: não programar domingos, não fazer coincidir estreias de espetáculos nacionais e internacionais, diversificar as estreias em termos do tipo de espetáculo e em termos de origem geográfica e/ou língua falada, começar-se uma temporada ou um festival com um espetáculo marcante que desperte o interesse do público e da imprensa. Estes critérios divergem de organização para organização, dependendo do tipo de projeto ou objetivos definidos, fazendo regularmente parte da lista de boas práticas no que toca à maximização de resultados de audiência (Madeira, 2002: 50). A definição dos critérios, objetivos e práticas partem de um conhecimento próprio de uma realidade cultural que abrange não só o contexto social, os limites e as possibilidades orçamentais, os espaços a programar, mas também as ofertas dos produtores (mercado), as propostas dos artistas, dos espectadores no capítulo e o ambiente local (Ribeiro, 2011).

Apesar da fixação das orientações estratégicas e táticas da programação, subjacente à formulação de um programa está a abertura ao acaso, à arbitrariedade, que as contrariam. Muitas vezes o programa é um ato contingencial, que resulta de fatores que não são controláveis, de abertura ao imprevisível, tais como as disponibilidades dos artistas (Madeira, 2002), a influência de uma música que o

programador ouve, ou uma conversa que tem, e que acabam por estar na origem de pesquisas, seleções, de grande parte das programações, “principalmente daquelas que contêm uma ideia de futuro” (Ribeiro, 2011: 174-175). No próximo capítulo, exploraremos de forma mais aprofundada a relação entre as táticas de programação desenvolvidas nos equipamentos em estudo, a sua explanação e justificação aos públicos e o seu desdobramento em diferentes ciclos e *slots* de programação.

Apesar de as linhas de trabalho e reflexão referidas poderem ser comuns a muitos modelos de programação e contextos, a caracterização do cargo varia de acordo com o contexto institucional a que o seu perfil esteja associado, quer sejam teatros e outras instituições com atividade continuada, projetos periódicos como exemplo de festivais, ou efémera, como os megaprojetos (Madeira, 2002). No campo institucional, a escala do equipamento pode variar entre o pequeno teatro com um único funcionário (para a manutenção e funcionamento do local) e o centro cultural com múltiplos coordenadores que coordenam equipas multidisciplinares que trabalham as diversas dimensões das propostas artísticas (produção, técnica, comunicação, mediação de públicos, entre outras) (Lopes, 2010:2). Assim - e apesar de lhes estarem subjacentes princípios anti-rotina e de polivalência -, tendo em conta a dimensão da instituição e o seu contexto, as tarefas dos programadores não são exatamente as mesmas (Madeira, 2002: 47).

Para além da seleção das propostas, da realização de leituras em prol da reflexão em torno dos espetáculos programados e dos próprios programas, a preparação de textos que serão proferidos nas apresentações das temporadas e que integrarão os editoriais dos programas (Lopes, 2010) -, a negociação dos *cachets* e das condições de apresentação de criadores, o planeamento de datas e espaços de apresentação dos espetáculos (no caso de equipamentos com diferentes salas de apresentação), outras principais tarefas passam também pelo marketing e comunicação, a elaboração e validação dos materiais de promoção (programas, textos, fotografias), os contactos com a imprensa e com parceiros nacionais e internacionais, a elaboração de candidaturas a financiamentos, as reuniões sectoriais (com as equipas de produção, comunicação, técnica, outras), e eventualmente a coordenação destas, o acompanhamento de ensaios

e espetáculos, a realização de viagens e contactos internacionais e a representação institucional em eventos de matriz cultural ou outras. O leque de tarefas também abarca o domínio da produção ou da direção executiva, tais que a realização de orçamentos, a calendarização e os mapas das sessões e ensaios (Madeira, 2002, 47-48).

O programador poderá estar em permanente conexão com a região cultural e/ou redes de trabalho e de programação que optou por considerar prioritárias para a sua orientação programática. Neste contexto, o digital alterou profundamente o paradigma da comunicação, uma vez que colocou à disposição informação de eventos artísticos a nível global, possibilita a visualização das gravações próprias obras, o que antes requeria a realização de viagens para reuniões preparatórias ou para os próprios espetáculos, ou ao envio de vídeos ou *dvd's* como primeira informação. A necessidade de se manter informado e conectado obriga, portanto, o programador a disponibilizar parte substantiva do seu tempo para essa atividade, reduzindo seriamente o tempo para análise e reflexão de que depende uma boa programação (Ribeiro, 2009: 74). Mais ainda, o programador assume também um papel relevante na venda das produções, não apenas por via dos contactos com a imprensa, as apresentações das temporadas artísticas, por ações de comunicação dirigidas a públicos-alvo específicos, mas também no apoio à disseminação das obras dentro das redes em que atua e/ou junto de parceiros (Janssen & Verboord, 2015).

Esta enumeração das funções¹⁴⁴, quase próxima do modelo empresarial, conhece contornos singulares tendo em conta que a economia dos bens culturais é uma

¹⁴⁴ Uma outra descrição exaustiva das funções pode ser encontrada no Manual do IQF (2006, 49), que caracteriza a função, associando-lhe as seguintes tarefas:

“Analisa e avalia as condições e as características dos movimentos artísticos e culturais num contexto global; concebe toda a linha programática da instituição cultural em que trabalha; concebe programas específicos encomendados por diversas instituições; ajuda a desenvolver e a implementar estratégias e planos de marketing da instituição; recolhe (através de jornais, Internet ou presencialmente) e analisa informações sobre espetáculos e artistas; visiona espetáculos, filmes e exposições de artistas que poderá incluir na sua programação; desloca-se a outras instituições nacionais e estrangeiras, de modo a conhecer o seu trabalho; reúne com produtores, artistas, autores e outros programadores em encontros informais para avaliação, de projetos, conceção de programas ou produção; prepara documentação para catálogos e folhas de sala; supervisiona material promocional; supervisiona ou coordena catálogos e outras publicações sobre programação; participa na organização e na compra de espólio artístico; organiza e

economia singular, que se insere no mercado dos bens simbólicos/das singularidades, não produzindo senão um objeto como protótipo, o programa, porque tem na figura do programador o único “mestre de obra”, mesmo no caso desta ser desenvolvida por uma equipa (Madeira, 2002: 46). O que se espera do programador é que seja agente de inovação, que desenvolva - com a maior autonomia funcional e capacidade de decisão possível (Pires, 2020b) - uma ou várias temáticas centrais para um tempo futuro, com as obras e os artistas pertinentes e disponíveis no mercado no momento presente, através da seleção ou da encomenda/coprodução. No fundo, o programador gere o património artístico futuro, na medida em que, através das suas escolhas, ele sublinha tendências e determina padrões de consumo específicos consoante as suas ideias de programação (Madeira, 2002: xii), e que seja detentor de uma consciência permanente da sua condição de testemunha e interveniente privilegiado nas mutações do conhecimento em formas de cultura e de arte (Ribeiro, 2011).

Para além dos conhecimentos disciplinares no campo das artes (história, linguagens experimentais e práticas multidisciplinares), enquanto facilitador e construtor de pontes, o espectro de conhecimentos do programador deve alargar-se também à criação e implementação de políticas culturais, aos diálogos no seio da quadratura arte-ética-filosofia-política (no quadro da qual se pode assinalar, por exemplo, um eixo de intervenção que relacione a sustentabilidade ambiental e o universo artístico), à sociologia da cultura, às relações entre geografia humana e cultura, aos modelos e práticas de participação cultural e de envolvimento das comunidades, bem como à educação e mediação de públicos (Pires, 2023a).

O seu papel centraliza várias competências afetas aos cargos do gestor cultural, do produtor cultural ou do diretor artístico. Mas supera-as através da própria ideia de programação, caracterizando-se por ser um papel ativo e híbrido devido ao cruzamento de diversas funções (investigação, gestão, comunicação, pedagógico, etc), esferas

promove exposições e eventos; supervisiona departamentos ou unidades de comunicação, relações públicas ou marketing da instituição, onde atua; pode representar a instituição nas mais diversas atividades e locais (conferências, festas, jantares, espetáculos e outros encontros); estabelece relações com os media e outros *opinion-makers*; elabora ou participa na elaboração de um orçamento”.

(social, cultural, económica, política), e escalas de difusão e intervenção (local, nacional, transnacional) (Madeira, 2002: xii). Deste modo, podemos distinguir três fases de trabalho, que são cíclicas em instituições culturais com atividade contínua, e que se pode sobrepor na calendarização, “na medida em que uma fase de um projeto está temporalmente compatibilizada com outra fase de um outro projeto.” (Madeira, 2002: 48). A primeira fase é referente à pesquisa e seleção das propostas. Apesar da arbitrariedade inerente à seleção das propostas, a pesquisa de projetos acontece maioritariamente em fontes de informação tais como livros, revistas, jornais, críticas, programas de outras organizações nacionais e internacionais, internet, documentários ou espetáculos em vídeo/televisão, através da informação e contactos proveniente das redes de interconhecimentos constituídas por outras instituições, pares de profissão, críticos, artistas, especialistas vários do campo da arte. (Madeira, 2002). É no seio das redes e fóruns de discussão que os programadores, em nome das instituições que representam debatem propostas, políticas, programas seus e dos seus pares, num registo e espaço mais formal ou mais informal: poderá ser à saída dos espetáculos, em encontros profissionais, em fóruns de discussão online, entre outros (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 71).

Já quando selecionadas, a calendarização das sessões é feita com base numa experiência empírica, de forma a assegurar a otimização da afluência de público (por exemplo na seleção dos dias da apresentação) (Madeira, 2002: 99). A segunda fase corresponde à fase burocrática, na qual se incluem tarefas como definição dos termos dos contratos e a preparação dos meios existentes para o acolhimento dos espetáculos de cariz técnico, logístico, financeiro. Já a terceira fase é referente ao período de representação institucional e individualizada perante artistas, da comunicação social e do público no contexto da apresentação do projeto (Madeira, 2002: 51).

Os saberes técnicos do programador devem ser de uma amplitude tal que que abarquem os domínios da história das artes, da economia, da organização dos espaços técnicos e da sua história, da legislação (relacionada com a execução das atividades que desenvolve), mas também as competências linguísticas - principalmente porque o primeiro contacto com os criadores na sua língua pode desencadear uma empatia que

pode alterar toda uma programação ou, pelo contrário, a incomunicabilidade que exclua o programador do universo do artista - (Ribeiro, 2011:157). As evoluções da sociedade ditam também um maior conhecimento do programador no domínio da gestão da informação, dos recursos financeiros e da gestão organizacional (Ribeiro, 2009: 71).

Para além dos saberes anteriormente referidos, para alguns programadores é essencial conhecerem as dinâmicas de montagem técnica de um espetáculo, por forma a poderem opinar, corrigir e fazer sugestões acerca de tarefas como montagem de luz, do som, da vertente multimédia, do panejamento ou até a limpeza do palco, o que, de certa forma, também lhes poderá conferir o estatuto de cocriador da apresentação artística (Lopes, 2010: 81). De facto, o programador atua em nome de um conhecimento próprio, singular que o legitima a escolher e decidir. A escolha de uma programação que origina a criação de um novo programa implica, assim, uma convicção forte nas obras que seleciona, na medida em que tem de acreditar nestas obras [produzindo, mas também disseminando a crença nelas (Bourdieu, 2006b) por conta do estatuto de dispositivo de confiança (Karpik, 2007)]. Esta crença - quase de contornos religiosos, “por vezes indefensáveis no plano estritamente racional” (Ribeiro, 2011: 149) - não está apenas relacionada com o seu gosto estético, mas também no alcance da obra, ou seja, de que terá um impacto no público. Assim, por forma a defender a convicção das suas escolhas, o programador deverá argumentar, argumentar sempre” a partir do preceito da convicção e do preceito de que administrar é negociar, “acordar entre o que é o desejo do programador, a realidade artística e as expectativas públicas, sabendo que existem limites para a garantia da salvaguarda qualidade e dignidade artísticas (...) e o respeito pela inteligência dos intervenientes” (Ribeiro, 2011: 149).

O programador - nomeadamente o programador pioneiro¹⁴⁵ - deve também conseguir sentir o *zeitgeist* (espírito do tempo). Não descurando os consagrados e as grandes obras da história das artes, a ideia de progresso é fundamental nas artes performativas. Este mote não se trata apenas de responder às dinâmicas da novidade e do efémero que integram a sociedade do espetáculo, mas sim de “aprendizagem e de

¹⁴⁵ Esta nomenclatura integra uma tipologia que será abordada mais à frente neste capítulo.

incorporação social das lições culturais”, que permite ao programador estar a par dos principais debates no espaço público e das principais linhas de trabalho nas redes. (Ribeiro, 2009: 67).

Apesar das entidades do setor público (câmaras municipais, empresas municipais, entre outras), serem as principais empregadoras desta classe profissional (Gomes & Martinho, 2009: 115), continuam a evidenciar-se dificuldades de enquadramento da profissão de programador, o que remete para um notório paradoxo: “se, por um lado, crescem e se diversificam, no domínio da cultura, as responsabilidades e incumbências no domínio cultural e artístico por parte das instituições públicas, (sobretudo municipais; em muito divergente dos organismos de criação e produção artística da administração central, cujas leis orgânicas dos foram aprovadas em 2007), mantém-se, por outro lado, o problema da rigidez que caracteriza quadros e regulamentos de pessoal na administração pública e que representa um obstáculo à integração de novas funções que advêm das competências de intermediação cultural designadamente na gestão cultural de teatros municipais.”

Contudo, e como alguns programadores reportam, tem havido alguma evolução no reconhecimento e valorização pública da figura do programador, bem como um esforço dos programadores na defesa e promoção do estatuto profissional do programador e da relevância de integrarem certas discussões em torno das políticas para a cultura. Um exemplo disso é a formação da Associação de Programadores Profissionais - Espaço Público, no ano de 2021¹⁴⁶, que se tem vindo a constituir como uma instância de construção de um local de diálogo entre programadores, mas também enquanto meio de as suas posições ganharem representatividade e um lugar de fala no contexto da discussão, na esfera pública, de medidas governamentais na cultura. Fundada por mais de 30 programadores artísticos portugueses que desenvolvem programação em teatros municipais, a Associação ganhou destaque como interlocutora no tocante a temas como a discussão das medidas tomadas pelo Estado Central no

¹⁴⁶ Disponível em: <https://www.regiaodeleiria.pt/2021/04/leiria-representada-na-fundacao-e-orgaos-sociais-da-associacao-espaco-publico/>

período de maior incidência da pandemia por COVID-19 - em que a discussão dos horários de funcionamento dos teatros, a lotação das salas nas apresentações, entre outras, estavam na ordem do dia -, mas também no contexto da discussão da regulamentação da RTCP – Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses. Alguns programadores abordam este tópico nas entrevistas realizadas (Guerra, 2022c).

E nós, programadores, constituímos uma associação nacional que já tem a escritura feita e que vai ter a primeira assembleia feita dia sete de novembro (...) Espaço Público, a apresentação pública será a sete de novembro [de 2020], mas já tem feito um trabalho desde junho para cá de algo com o Ministério da Cultura e a Direção geral das Artes, e algo construtivo para a regulamentação da própria rede. Incorporar o conhecimento de vinte e tal programadores de todo o território português, continental e ilhas, num regulamento que necessariamente tem de dialogar com os teatros municipais (...) [realidades] diferentes, e se uma experiência de quinze, dezassete anos dos teatros e de muitas das pessoas, porque muitos de nós, mesmo que não estivessem a programar, estão dentro dos equipamentos quase desde a sua origem. E esse conhecimento tem de ser incorporado. Não está a haver essa vontade por parte do Ministério. (...) nós lembrámo-nos (...) e, constituindo-nos como associação, ganhou um peso que não pode ser ignorado e ter bons resultados, parece-nos, só no momento final é que saberei. [Manuel, programador artístico]

Essa associação de programadores nasceu durante o confinamento, convidaram-me também para essa associação e acho que faz todo o sentido. E fizemos chegar um documento simples numa reunião em que estive representada a associação. Segundo documento subscrito pelos trinta e cinco diretores de espaços culturais municipais e sim, a associação está agora em fase final de formação... no início do próximo mês, vamos ter uma reunião precisamente para formalização as escolhas dos órgãos sociais. Mas a associação já está formada. E claro, queremos ser ouvidos pelo Ministério da cultura. E é importante também, não só ao nível de financiamento para programação, obviamente e devidamente enquadrada nos nossos planos de atividades, mas também ao nível de recursos humanos, eu penso que é importante. Os técnicos dos teatros municipais estão nas carreiras gerais. Ou seja, assistente operacional, assistente técnico e técnico superior. Quando a especificidade destes trabalhos é muito grande. Existem carreiras paralelas para os teatros nacionais e eu penso que deveria existir uma equiparação para os teatros municipais. Se as pessoas têm a mesma formação, têm as mesmas funções, o mesmo nível de exigência, por que razão é que não estão equiparados? E o Ministério da cultura tem de financiar e rever esta questão dos recursos humanos municipais. Para mim é muito importante sentir que há equipas de trabalho. O programador não está numa esfera sozinho, o programador tem de ter um sentido de liderança, mas tem de pertencer a uma equipa, tem de ser parte daquela equipa. (...) Isto é muito importante para a identidade do equipamento cultural e para que o trabalho flua da melhor forma possível. Portanto, esta questão de estarmos todos compartimentado, para mim não faz muito sentido. [Bernardo, programador artística]

4.2.2 Caracterização do exercício de programar

Como demonstrado pelas principais linhas teóricas e percepções relativamente ao exercício de programar, os programadores afirmam-se como atores detentores de um poder simbólico, conforme problematizado por Bourdieu (1989). Os programadores afirmam-se como classe social capaz de influenciar a percepção, as crenças e os comportamentos dos públicos, de outros intermediários e de decisores políticos, por meio do controlo das representações, símbolos e discursos que moldam a cultura e a visão de mundo de uma sociedade. Desta forma, impõem novos valores e significados operam uma certa forma de dominação, reforçando as estruturas de poder existentes e perpetuando hierarquias. Esta ideia torna-se mais evidente quanto mais códigos forem necessários para a compreensão da obra: nas obras que integrem linguagens mais herméticas ou híbridas, como a performance, o teatro e a dança contemporâneos, que implica uma maior imersão - de programador e públicos -, em toda a sua amplitude e densidade (Pires 2023).

O programador exerce, assim, um poder simbólico de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, funcionando como peça-chave no processo de construção e delimitação de cânones. (Pires, 2020a). Assim, o programa – pelas criações programadas e pelas traduções/leituras/codificações que o programador executa - é fruto do poder legitimado do programador, ele mesmo escolhido para perpetuar o poder de uma classe dominante, sendo o seu discurso um importante veículo de imposição dos seus valores culturais e da sua visão do mundo. As percepções dos programadores relativamente ao ato da programação são bastantes diversificados. Para alguns, e tendo em conta alguns dos critérios atrás mencionados, o ato de programar resume-se à realização de um conjunto de escolhas que componham um programa diversificado, eclético, que responda aos interesses de todos os públicos (e, neste sentido, inclusiva), não havendo lugar a uma linha temática conceptual que dite uma lógica.

As percepções dos programadores relativamente ao ato da programação são bastantes diversificados. Para alguns, e tendo em conta alguns dos critérios anteriormente mencionados, o ato de programar resume-se à realização de um

conjunto de escolhas que componham um programa diversificado, eclético, que responda aos interesses de todos os públicos (e, neste sentido, inclusiva), não havendo lugar a uma linha temática conceptual que dite uma lógica.

[Programar é] como fazer um cozinhado, uma (...) alquímica de ter um bocadinho disto, um bocadinho daquilo (...) é preciso ter um bocadinho de tudo (...) Programar é escolher. É fazer uma lista. (...) Portanto, é fazer uma lista que seja o mais inclusiva possível. (...) os espetáculos têm de ser bons. [Samuel, programador artístico]

Outras concepções adotam uma matriz mais conceptual, cruzando concreto e abstrato; o real, o imaginário e o utópico; passado, presente e futuro; e local e o global; o cânone e o disruptivo e estranho; o que deriva de um exercício de leitura e tradução do mundo (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017), de auscultação e de lupa do mundo (Pires, 2020b). Comumente o ato de programar é indissociável e é mesmo determinado pela instituição/projeto e o seu contexto (Portela, 2009: 15).

A programação tem pouco a ver com gostos pessoais (...) é muito condicionado pelo contexto no qual estamos a programar. (...) tem implicações no tipo de programações que se fazem. Também há uma grande diferença entre ser responsável de programação em Lisboa ou numa cidade como a Guarda ou Faro (...) em Lisboa é absolutamente relevante incluir na tua estratégia de programação a noção de que há muitos outros teatros a programar, muitos outros centros culturais. Ou seja, também tem de se olhar para o que já existe no mercado. (...) O último elemento (...) é, obviamente, o público. Acho que é importante para o programador não só pensar naquilo que os artistas estão a criar, [mas também] naquilo que está a acontecer no contexto. [Renato, programador artístico]

Aos olhos de António Pinto Ribeiro (2011: 156-157), programar torna-se uma oportunidade de provocar o encontro entre os criadores e públicos – sendo, neste sentido, um ato mediador -. E é um encontro que se causa em nome do humano, ou seja, em que se procura, através do programa e, deste encontro, uma transcendência, “não numa transcendência espetacular (...) mas numa transcendência anterior à espetacularização” (Ribeiro, 2011:150).

Programar é fundamentalmente a produção de um diálogo numa interlocução com o outro sujeito, com o outro indivíduo. E é assim que eu imagino a programação. Como, para mim, é uma interlocução crítica, e isso para nós, no contexto universitário, é muito importante, o que poderá não ser entendido assim por colegas que podem considerar uma ocasião de prazer em si, ou de diversão, o que o é porque as artes também têm esse sensorio, que são o prazer e o encontro com formas de ver o mundo, mas para nós aqui a programação é esse exercício de diálogo crítico e de reflexão partilhada com o público. É esse o foco do que procuramos. [Mauro, programador artístico]

A dimensão temporal está também presente na conceptualização do ato de programar, refletindo-se, por exemplo, pela relação entre tradição/progresso, entre a tradição e memória (Pires, 2020b) e o ato experimental, abrindo caminho para novas práticas (Walleinstein *in* Pires, 2017) e, neste sentido, ensaiando o futuro das práticas artísticas.

Outra matriz temporal colide com o conceito de *futurização*, em quatro dimensões: por um lado, programar implica determinar quais os espetáculos/artistas que – num prazo de semanas, meses ou até anos - vão ser apresentados em determinada data, num determinado local (Madeira, 2002: 50); por outro lado, correndo riscos, o programador investe em criações (por via de encomendas ou de estabelecimento de acordos de coproduções com outras instituições) que muitas vezes estão ainda no papel - em ideia -, sendo ainda imprevisível qual será o produto final:or um terceiro prisma, ao antecipar um evento artístico, objetos que suscitam reflexões/debates de ordem social, política, cultural, artística, ambiental ou outras, estão a determinar quais os temas, assuntos que poderão estar em vias de ocupar o debate público [*agenda-setting* (Madeira, 2002)]; por fim, numa quarta perspetiva, na expectativa de que estes debates/reflexões possam ser transformadores (nos públicos em particular, e nas sociedades, no geral), induzindo a novos comportamentos/atitude individuais e abrindo caminho a novas construções societais. Como refere Madalena Walleinstein (Pires, 2017: 13):

(...) o trabalho de programar é também esse olhar no futuro, na comunidade que vem, a partir da experiência de inscrever no território dinâmicas transformadoras com os seus públicos, dando-lhes não só espaço de escuta, mas tornando esse espaço um lugar de partilha da criação e de ativação de dinâmicas criativas que inscrevam processos duradouros de envolvimento cultural.

Neste sentido, programar necessariamente envolve rasgo, imaginação, ousadia, fôlegos criativos, curiosidade, e atenção sensível ao que o rodeia, resiliência, elasticidade (para fazer pontes), foco estratégico, capacidade de estimulação e envolvimento do Outro político, público, agente, criador, intérprete (Pires, 2017: 167). Sugere-se, nesta senda, que o exercício de programar, para além de refletir o passado, é prova de memória coletiva e vestígio do tempo e de organização do efêmero (Portela,

2009: 150), é um reflexo crítico do tempo presente, mas pode ser também uma projeção das utopias e/ou imaginários sobre o devir, abrindo o diálogo entre os diferentes tempos como um instrumento criativo de implicação coletiva, de cidadania pela arte (Pires, 2020b). Ou seja, programar é uma forma de “criação de um modo singular de inscrever e de questionar a complexidade do mundo, de contagiar e transformar o Outro, de criar futuro(s)” (Pires, 2020a: s/p), “uma forma particular de imaginação do bem comum” (Portela, 2009: 150). Existem diversos trechos dos discursos dos programadores que vão ao encontro destas reflexões da comunicação e interlocução com o Outro e espectro lexical do devir.

Programar é um modo de relação e de construção de um imaginário. E esse imaginário tem de ser gerado a partir de uma relação, de uma intensidade, porque se eu me desvio demasiado, crio um fosso, e a comunicação perde-se. Ao mesmo tempo se eu estou a repetir o que faço, não estamos a provocar um avanço. E, portanto, esse imaginário, ele resulta dessa relação que nós vamos tendo em que há várias camadas: alguns estão a iniciar essa relação, outros já vão mais à frente. O próprio festival reflete de algum modo esses níveis de exigência, de surpresa. (...) portanto, para além da questão da programação, como eu disse, a programação leva-nos ao ato de criar. [Alberto, programador artístico]

[Programar] É construir, construir emoções, construir momentos e vivências que nos vão tornar melhores pessoas, seres humanos mais completos e mais sensíveis. [Telma, programadora artística]

Como iremos explorar mais detalhadamente no próximo capítulo, subjacente a estas perceções está uma matriz de pedagogia cultural, um discurso de referência de alguma utopia e de transformação. Trata-se, aliás, de uma tendência. A integração da ideia de futuro nas programações “cada vez se se aproximam e ocupam mais da pedagogia, sendo desejável que chegue o dia em que os responsáveis pelas atividades artísticas combinem o lugar de programadores com os de pedagogos” (Ribeiro, 2011: 177). Vejamos que a “arte da mediação” é a arte de colocar o destino das comunidades nas suas mãos (Garcia, 2020) em resposta à hegemonia das esferas de decisão, de poder. É através da mediação que programadores e artistas tornam-se agentes de transformação do outro e da esfera social (Kaine *et al.*, 2017: 340).

Não concebo a criação artística senão como um universo que convida o outro para o significado, que sublinha uma vocação primordial para a ampliação e densificação do ser, abrindo o nosso campo de sensibilidade por várias vias que não poucas vezes se interpenetram: provocando um espanto singular e irrepetível, não necessariamente rotulável; gerando, pelo estranhamento, aquela inquietação — os

solavancos interiores de que falava Flaubert — que conduz ao questionamento e (des)construção internos; transmitindo os delicados fios com que se fabrica o apaziguamento e a quietude; permitindo um reconhecimento/familiaridade e alinhamento “antigos” com a mensagem fruída. Uma arte que ousa uma aproximação utópica, “estimulantemente falhada”, e uma permanente interrogação criativa do segredo-mistério como traço primacial e distintivo da condição humana — por contraponto a um mundo sempre iluminado, despido, dissecado/explicado e monitorizado pela tecnologia. Em rota de colisão com essa reificação imagética a que assistimos, centrada no imediatismo do “aqui e agora”, a atenção e a imaginação, ao invés, recordam e projectam, numa dinâmica de saltos temporais, preservando as preciosas imagens não presentes, aquelas que, no fundo, instauram a transformação maior: a nossa iniciação ao não visível (Pires, 2020g: s/p).

Assim, a programação intervém diretamente na constituição dos imaginários coletivos e particulares, indo para além destes para se tornar na instituição onde nasce a segunda natureza do Homem (cultura), na qual se reconhece (Ribeiro, 2011: 160).

O ato de programar é, assim, entendido como um ato iminentemente coletivo, em diversas dimensões. Uma delas relaciona-se com as formas de cooperação entre programador e as equipas, através das quais se podem gerar novos paradigmas de organização do trabalho na arte. Manuel Portela (2009), refletindo acerca da sua experiência de programação do TAGV entre 2005 e 2008, relata a implementação de um novo modelo de trabalho que contrariava a tradicional separação entre os domínios da gestão administrativa e da gestão artística. Ao potenciar uma maior reflexão acerca do domínio público, da instituição de programação enquanto organização e dos seus modos de produção e programação, uma maior comunicação entre as equipas, a criação de um espaço de prazer e de partilha no trabalho, fomentaram-se relações de trabalho simultaneamente mais profissionais e mais humanas. Estas alterações influíram em novas práticas da organização da programação e no investimento, ao nível dos programas, na conceção de novos projetos exclusivos e originais, no contacto com formas de criação contemporâneas e inovadoras apelando à multiplicidade de linguagens e formas artísticas, uma maior ligação com a educação e mediação artística, a uma multidisciplinaridade e coerência temática. Estas práticas e consequentes resultados derivam de uma intenção de encarar as relações de trabalho como parte da própria programação, construir uma representação do todo enquanto projeto estruturado de programação e organização, da função desse todo no exercício de um

serviço público, e permitiam “conceber a programação como uma obra de arte” (Portela, 2009: 165). Numa segunda perspectiva, programar pode ser um exercício coletivo, na medida em que, como nos relata um programador, pode ser feito a partir de um conhecimento das dinâmicas territoriais e dos públicos locais, mas também da oferta cultural.

[Programar] é um processo que tem sempre muito mais de coletivo do que de propriamente individual. É uma das minhas aprendizagens mais importantes é que, aquilo que muitas vezes nos passa pela frente, através de conversas, através de leituras, através de sugestões, tem uma importância capital. E isso não vem necessariamente a partir deste olhar onnipresente ou digamos quase deificado da ideia de programador, vem de uma espécie de necessidade de escuta. (...) no fim de contas é uma espécie de diálogo permanente com a comunidade, de escuta permanente da própria comunidade. (...) a dinâmica de construção de uma programação (...) é muito baseada na escuta, no olhar, de estar atento relativamente ao público, mas também de se estar atento ao que se passa em termos de possibilidades de circulação, quer das companhias mais próximas (...) é um caminho que podem fazer coletivamente (e é muito importante o processo coletivo e social da fruição da cultura), mas o processo é muito íntimo: é preciso escavar cá dentro, é preciso mexer muito cá dentro, para partir dos objetos artísticos, para que a pessoas se liberte muitas vezes também, de concepções muito monolíticas, muito fechadas (...) o serviço público é, na verdade, algo que deve estar centrado no público e no crescimento daquilo que são as possibilidades de construir o seu próprio caminho. [Miguel, programador artístico]

Por outro lado, pode ser coletivo na medida em que pode ser feito em rede. Desta forma, indiretamente e passivamente, outros programadores contribuem para o ato de programação.

[Programar] é uma mistura de muitas coisas. É pormo-nos num sítio em que temos de ter muitas visões ao mesmo tempo. É perceber primeiro muito bem o contexto que trabalhamos (...) Olhar lá para fora e perceber que trabalho está a ser feito na cidade, como é que os programadores estão a desenvolver o seu trabalho, porque o trabalho não pode ser um trabalho de disputa de campos e de egos. O trabalho tem de ser um trabalho em rede e que faça sentido, de facto, para a cidade, para os artistas, para os públicos, para as equipas dos teatros. [Sara, programadora artística]

Esta ideia de abertura dos teatros às comunidades tem evoluído em diversas direções, abarcando, por exemplo, as práticas de programação partilhada com a comunidade (assumindo determinado grupo da comunidade o papel de curador), ou assumindo o papel de criador, quando os programadores a convocam a participar em projetos de criadores externos ou dinamizados pelos teatros, assumindo em alguns dos casos uma potencialidade inclusiva e de coesão social (Pires, 2017).

[Programar] tem de ter uma dimensão de participação da comunidade. [Marcelo, programador artístico]

Depois há experiências, como esta que nós fazemos que é a de envolver entidade da sociedade civil, pequenas produtoras (...) na programação, ou seja, sobretudo num setor mais jovem (...) ao envolvê-las, estamos no fundo a dialogar com elas, e a dizer-lhes “tragam a vossa visão e os vossos interesses para aqui para a programação, que nós vamos de alguma maneira articular para que isso funcione”. Ciclos no café-concerto que foram programados sucessivamente por diferentes associações das gerações mais novas, parcerias em festivais, parcerias em espetáculos específicos, convidar a fazer uma curadoria para um pequeno ciclo de espetáculos, tudo isso é no fundo, também, olhar pelos olhos deles. Quando surge a proposta de programação, estamos a olhar através dos olhos das outras pessoas, e a tentar perceber melhor os interesses, a visão, a criação... [Manuel, programador artístico]

Frequentemente, o ato de programar um teatro municipal surge descrito como sendo a prestação de um serviço público e de enorme responsabilidade (Ribeiro, 2011: 170), na medida em que o programa é desenvolvido a partir de um financiamento público. Este vetor conduz a que, inúmeras vezes, a programação seja entendida como o dever de prestar uma oferta cultural caracterizada pela diversidade e ecletismo, que deve almejar a diversificação de públicos, deve ser complementada por um projeto pedagógico e uma função no contexto de uma cidade - inserção numa política cultural municipal -, devendo estar igualmente salvaguardado o trabalho em rede com os outros equipamentos culturais a nível nacional. A sua atividade deve ter a garantia de um funcionamento profissional, assumindo como pano de fundo um pensamento estratégico, a definição de objetivos a atingir, de estratégias a elaborar, dos métodos a aplicar, estando este pensamento ancorado numa estratégia integrada de desenvolvimento cultural local (Deputter, 2009). De realçar também que estas estratégias e táticas devem partir da criação de uma identidade programática, diferenciadora, dotada de coerência, consistência e pertinência socioculturais (Pires, 2020a).

[Programar] É um ato de enorme responsabilidade (...) é-nos confiado um papel na mediação entre o público e os artistas, e no fundo, tentar que essa relação não seja um engano, uma falácia, há este sentido de responsabilidade de corresponder às melhores expectativas do público, que é uma coisa que também prezamos e valorizamos, gerar aqui um elo de ligação com o público e sentir que há um retorno positivo de quem aqui vem. [Serafim, programador artístico]

[Programar] é uma missão de serviço público. Acho que é outra coisa que nunca nos podemos esquecer. É uma missão. Que a mais-valia que podemos tirar não é uma mais-valia para nós, nem de ego, nem de poder (...) que, quando nós estamos muito tempo num sítio de “poder” nesse sentido, e de um poder que é muito visível (estamos muito pouco protegidos, porque se eu disser alguma

enormidade numa entrevista, a seguir caem-me em cima – como é óbvio, e bem, se eu disser alguma enormidade... [Sara, programadora artística]

Outras conceções do exercício do programador abarcam as noções de ordem e desordem. Através de Umberto Eco (2000) chegamos o conceito de arte programada, que transporta consigo uma dialética entre a ideia de programa - criação planificada, com uma intencionalidade -, e artístico - que facilmente associamos à ideia do risco, do acaso e do arbitrário (Madeira, 2007) - e que se desdobra em dois vetores. Por um lado, o programa é uma intenção de uma resistência ao fluxo e à aceleração dos ciclos de produção de capital simbólico, numa tentativa de fixar/cristalizar a passagem do tempo e a passagem da memória e de reorganizar a proliferação de signos, de gestos, de sentidos (Portela, 2009). Tal como um registo fotográfico, em que “entre um realismo instrumental e um realismo sensível (ou até mesmo sentimental), a imagem oscila entre o seu valor social e o seu valor estético” (Mah, 2002) também a programação assume esta dimensão de captação/cristalização de um aqui e agora, conforme sugerem alguns programadores numa narração do ato de programar.

[Programar] É sobretudo um exercício de escuta do mundo, de escuta dos artistas. Programar nunca é um ato isolado. Programar é um ato partilhado. [Simão, programador artístico]

[Programar é] O olhar sobre... [Alexandra, programadora artística]

[Programar é] Olhar à volta. [Marcelo, programador artístico]

Por outro lado, a dimensão artística da programação incorpora a fluidez e mobilidade aos paradigmas estéticos e social do programa, fazendo do programa uma construção contracorrente aos valores instalados.

Acho que [programar] é trocar as voltas aos algarismos. Não foi o Facebook que inventou os algoritmos, fomos nós próprios, na busca cansada do conforto, vamo-nos desviando dos obstáculos, e depois só estamos com os que são iguais a nós, numa lógica muito tribal da forma como vivemos. E nós, ao programarmos, é [como que] criar algumas pedras na engrenagem de forma que deixemos de ter o nosso motor automático na sobrevivência e que haja aqui umas pedras que nos façam pensar sobre as coisas. E nós, por iniciativa própria, não vamos meter essas pedras porque não nos cabe a nós fazer isso muitas vezes (...) criar esses constrangimentos e confrangimentos de forma que haja efetivamente transformação (...) o encontro efetivo não se faz sem pensamento, sem transformação (...). E é esse o nosso objetivo: é criar, através dos conteúdos artísticos e culturais, lugares de partilha efetiva, seja através do pensamento, seja através de práticas mais claras. Não é fácil fazê-lo. Não o fazemos sozinhos. Fazemos com agentes locais e globais, fazemos com geógrafos, com arquitetos, com professores, afins, mas somos o fio condutor, somos quem depois desenha com muito contributo esse

projeto que tem de cumprir este objetivo essencial que é o encontro numa sociedade que tudo o resto trabalha para o contrário, infelizmente. [Roberto, programador artístico]

O exercício de programação é um exercício que hoje mudou porque vivemos numa sociedade do instantâneo. E é preciso perceber também socialmente o que é que isso quer dizer também. Naquela altura, o ato de acontecer coisas, e essas coisas terem continuidade, essas coisas eram em si uma espécie de proposta de relação permanente. O ato de programar é também uma tentativa de fidelização que hoje é um pouco diferente, mas havia circuitos em que nós percebíamos claramente que o caso que eu referi da casa das artes do Porto, do cinema, aquilo tinha nitidamente uma assinatura de programação e o quão importante aquilo se transformou para uma geração (...) a questão da programação, o ato de programar não traz só em si uma ideia de proposta mas tem de trazer também a possibilidade de uma memória que re-situa o que se está a propor. [Alberto, programador artístico]

Em alguns casos, o exercício de programação é associado a determinadas linhas concetuais, racionalidades e intencionalidades em torno das quais se tece uma lógica que justifica e interconecta as diferentes escolhas numa forma particular de retórica, participando no fluxo geral de produção de capital simbólico e de determinantes estruturais das práticas e formações sociais (Portela, 2009). Como veremos no próximo capítulo, existem certos espectros lexicais que estão profundamente correlacionados com as diversas intencionalidades dos programas.

Embora não prescindindo da materialidade física do programa, a programação herda da arte concetual um processo de pensamento, uma fusão entre prazer intelectual e estético que lhe está incorporada (Lippard & Chandler, 2013). A arquitetura programática de um teatro beneficia da integração do conceito de programação curatorial, na medida em que esta confere coerência e consistência às atividades do programa, configurando-se como um fio condutor que orienta os públicos. A criação e transmissão de um discurso aos públicos comunica a intencionalidade da programação artística e provoca um maior envolvimento e uma experiência cultural mais rica e significativa (Bascuñán, 2015: 172).

A linha conceptual agregadora das propostas faz com que os espetáculos conversem entre si (Rolim: 2017: 24), fazendo do programa mais do que um conjunto de eventos (Ribeiro, 2011), de cuja interdependência o sistema comunicativo está dependente (Klippel, 2008) para a construção e conexão de sentidos na arte.

A programação é, assim, neste contexto, encarada como um exercício em muito semelhante com o encaixe perfeito de peças de um puzzle ou de tetrís, mas este encaixe não é apenas de recorte técnico. É, antes - e fazendo lembrar a premissa da programação em nome do humano de António Pinto Ribeiro (2011) -, a conjugação entre propostas e a paisagem humanizada, para o qual não existem produtos standard que encaixem de uma forma simplificada. Assim, não só os *slots* de programação (Carpenter, 2008) tais como festivais ou ciclos, ou as encomendas e outros projetos customizados, mas o programa como um todo deverá ser desenhado e pensado a nível conceptual e personalizado baseando-se numa lógica autoral e criativa. A programação poderá ser, assim, percecionada como uma criação *site-specific* adequado ao território e às populações e apropriado por estes.

Se tu trabalhares com as pessoas, ela [uma programação] será sempre única. Porque se elas vão dar os seus contributos, isso será sempre de alguma forma *site specific*, o que corresponde às necessidades, porque é feita a várias mãos (...) [interligada com uma] lógica de sintonizar as pessoas com o tempo e com o espaço. (...) portanto, ela é única... se eu combinar a paisagem e as comunidades, ela será sempre única. E depois, ao ver as necessidades específicas do município de XXX que são diferentes de outros, a programação é desenhada dessa forma. E se depois também temos de fazer algumas cedências? Temos, com certeza, e também vai tornar mais específica essa programação porque se eu estivesse em Lisboa ou em Paris ou em XXX [nome da cidade], onde também programei de uma forma diferente, é óbvio que a programação seria diferente... Portanto, com o meu olhar, mas sempre com o contributo e com o diálogo com o lugar. Portanto, o que torna diferente talvez seja isto. Mas será sempre diferente porque trabalhamos com aquelas pessoas neste tempo neste lugar. [Roberto, programador artístico].

Este conceito vai evoluindo, fruto de um enraizamento de um “conhecimento profundo e atualizado dos processos de produção, receção culturais, ligação imersiva (em escuta ativa) ao território, à comunidade e ao meio artístico” (Pires, 2020h: s/p).

O programador tem uma narrativa, ele programa segundo uma narrativa (...) Mas quando eu questiono os programadores porque querem fazer determinada coisa, eles têm uma determinada narrativa (...) [O Programador] não é um técnico. É um criador no sentido concetual. Ele tem um conceito próprio. Ele próprio vai ajustando e vai trabalhando isso e vai enriquecendo e vai crescendo. Portanto, sim. Um criador nessa questão conceptual. [Sofia, vereadora da cultura]

Tem de haver algum tipo de dialética, digamos, argumentativa. Porque, realmente, a apresentação de um programa não é apenas publicitar uma escolha que foi feita. Ela, realmente, para ser bem apreendida, deve ter inscrita em si, de forma mais ou menos clara (...) a tal narrativa de que falávamos há pouco, o discurso que pretende comunicar. E, efetivamente, se não for bem feito, significa que não funcionou enquanto arte. [Constantino, superior hierárquico]

4.2.3 Do palco ao poder: o virtuosismo discursivo dos programadores artísticos

É certo que é através da produção de discursos de legitimação que se elaboram os consensos informais em que se assentam os processos de qualificação e valorização de obras de arte, bem como a definição de tendências (Melo, 2012: 103), reforçando a posição do programador enquanto agente de transformação territorial e garantia da qualidade estética entregue ao público (Dutheil-Pessi & Ribac, 2017). O facto destes discursos serem marcados por confrontos de disrupção e manutenção de uma multiplicidade de ideias e teses e por um entendimento da arte como exercício utópico e libertário da liberdade e imaginação, coloca no centro da atenção os autores destes discursos, que veem o seu prestígio aumentar (Melo, 2016: 27).

Para poder negociar e apresentar os seus projetos, os programadores deverão ser capazes de fazer prova de uma tecnicidade discursiva sofisticada. O vocabulário rico que empregam participa de um léxico endógeno que apenas a imersão no meio cultural permite dominar. Vocábulos como democratização, coprodução, serviço público, tomam espaço no seio de discursos reveladores de uma habilidade enunciativa e relacional que pode não intersetar diretamente o domínio do artístico, mas antes dominar o poder político e os públicos. Este virtuosismo é essencial para negociar, montar, conjugar, recusar, bifurcar, convencer, com base num profundo conhecimento do seu posicionamento - e do posicionamento de pares, instituições, artistas - no campo, das suas reputações nas redes, das relações com o poder político e dos campos disciplinares em que operam; tudo isto faz parte do trabalho de equilíbrio e da legitimação deste grupo específico, uma comunidade discursiva. (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 123). O papel do programador é, neste contexto, percecionado como um papel extremamente poderoso que estabelece uma hegemonia no ecossistema artístico, pelo poder de construção de cânones/tendências/padrões de consumo assente na construção de discursos sociais e pela criação de imaginários artísticos (López & Kalawski, 2020: 10), bem como pela tónica na excecionalidade/singularidade/raridade das práticas artísticas enquanto património produtor do sentido de identidade dos indivíduos e das comunidades (Portela, 2009). Aliás, o discurso constitui-se, assim, como uma forma de ação sobre o outro e não apenas como meio de uma projeção de

representação do mundo, uma vez que toda a enunciação visa uma mudança (Maingueneau, 2017). Ao relacionar o *eu* com o tempo e o espaço (EU – AQUI – AGORA), através de um discurso repleto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou representações), os programadores estão não apenas a designar, mas a reconfigurar o próprio objeto, bem como a construir socialmente o seu sentido (Maingueneau, 2017).

À semelhança do discurso do curador, o discurso dos programadores faz o enquadramento das obras – evidenciando-se uma abordagem técnica - mas encerra também em si uma matriz de pesquisa e criação. O discurso intervém além do evento artístico em si, tendo como objetivo transmitir uma mensagem maior, conduzindo à ideia de autoria, na medida em que expressa a sua visão particular e exprime a sua marca autoral, impressa no programa. A afirmação desta matriz autoral do programador não anula a mensagem do artista e da sua obra, mas antes “acrescenta um discurso à exibição de sua obra, reposicionando-a e (re)significando-a ao abordar fricções, diálogos e problemáticas subjacentes” (Bascuñán, 2015: 66-67). A programação desenvolvida nestes termos introduz uma nova forma de visualizar a arte e uma nova maneira de como ela é recebida pelo público, na medida em que formula leituras, estabelece relações e constrói contextos, permitindo expandir, multiplicar e até mesmo abrir caminhos inéditos na perceção da obra de arte, fomentando novos modos de colaboração entre os diferentes atores que se unem na cadeia artística (criadores, programadores, obra e públicos). Porventura, o discurso do programador, apresentador das suas teses, induz a uma maior abertura da obra de arte com as suas camadas e simbologias, ao mesmo tempo que expande e dá visibilidade à obra de arte, alcançando maiores campos de ressonância nas audiências (Bascuñán, 2015: 75). Nesta senda, o discurso influencia os modos de leitura da obra (Berger, 2002), uma vez que o programa (obra do programador, que analisaremos mais detalhadamente no próximo capítulo) é dispositivo de venda da obra, mas também da sua contextualização no momento da receção artística.

Atentando nas abordagens teóricas de Foucault (1992, 1999) acerca do discurso, podemos encarar o discurso como símbolo do poder do programador, mas também a

sua arma tendo em conta que o “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (Foucault, 1999: 10). A análise do discurso do programador não pode, no entanto, ser dissociada do seu enquadramento institucional, da posição da própria instituição no campo cultural e da forma como esta controla e regula a produção e circulação do discurso (Foucault, 1999). De facto, a instituição controla, seleciona, organiza e redistribui a produção de discursos, por forma a acentuar seus poderes. Ao determinar um conjunto de procedimentos de definição das condições do seu funcionamento, delimita quem tem a palavra, impondo aos indivíduos que os pronunciam [discursos] um certo número de requisitos que validam a sua qualificação para o fazer. Assim, a instituição faz a seleção de quem pode falar em sua representação, mas também os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso (Foucault, 1999). Destes fatores depende a inserção do indivíduo na “sociedades de discurso” (Foucault, 1999) - ou “comunidade do discurso” (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017) -, um grupo social que reconhece, conserva, se apropria, produz e dissemina o mesmo enunciado próprio da instituição. Cada sociedade e instituição, para além do exercício da restrição, produz o seu regime de verdade e de conhecimento. O programador, sob a supervisão da instituição, através do poder discursivo e da autoridade que lhe foram legitimados, torna-se agente de produção e transmissão da verdade da instituição (Lopes, 2010: 134), sedimentadas em *doxa* (opinião dominante inquestionável), ou cânone, que, em parte, almejam veicular e constituir novas formas de hegemonia. A seleção de determinados repertórios artísticos, obras específicas, de um artista (em detrimento de outros), constituem exemplos de escolhas que acabam por ter impactos mais amplos, tais como a perpetuação de tradições oficiais (Lopes, 2010: 178). O facto de o programador produzir o discurso, torná-lo visível e contribuir para a formação de uma narratologia e, em consequência, do cânone, é, neste sentido, um ato profundamente político e de poder (Lopes, 2010: 179).

O autor, unidade e origem de significações do discurso, da sua coerência, identidade, inserção no real, faz, portanto, do discurso um jogo de escritura, de criação

de signos, de leitura, e de troca (Foucault, 1999: 49). Torna-se responsável por novos atos de fala, numa vontade de verdade, restituindo ao discurso seu caráter de acontecimento (Foucault, 1999: 51), que pode ser abordada na esfera da performatividade (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 47). Através dos seus discursos, assim como dos espetáculos que promovem, almejam obter um efeito nos públicos, nos decisores políticos, na imprensa, nos representantes do Estado. Os discursos não servem só para a veiculação de informação, torna-se numa estrutura dinâmica na qual as interações podem produzir uma outra coisa, da ordem do sensível (Rancière, 2014), de um acordo não verbalizado, do comportamento, da linguagem corporal, da palavra e dos escritos, que lhe dão sentido. Neste sentido, o ato de fala do programador reveste-se de uma performatividade, a programação assemelha-se verdadeiramente a uma atividade artística, o programa do teatro/a temporada/o festival a obra do programador. E estas são dimensões que os programadores reivindicam (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 186-187).

Podemos, assim, aproximar a ideia de discurso/ato de fala de um programador à de um acontecimento, evento efêmero e único que não pode ser completamente reproduzido e que contribui para a construção de significado, comunicação e conexão emocional com o público (Fischer-Lichte, 2019). Um exemplo desta matriz performativa, claramente assente na existência de um poder simbólico e legítimo dos representantes institucionais, é o facto de, não raras vezes, os programadores fazerem a apresentação das temporadas artísticas a partir do palco, para a imprensa e uma plateia cheia de público, e não a partir do seu escritório.¹⁴⁷ Num movimento de autopoiese do circuito retroativo, no que toca ao programador, tal como aos públicos e os criadores, “a sua performance e com ela, o performer cria uma situação em que se expõe a si próprio e os outros” (Fischer-Lichte, 2019: 391-392).

Neste ímpeto, é relevante assinalarmos que a criatividade e o hibridismo são inerentes ao criador e ao programador. À semelhança do criador híbrido - que se

¹⁴⁷ A título exemplificativo, apresentamos vídeo referente à cobertura da apresentação da temporada 2017/2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MAGgX_6LSXU

metamorfoseia para integrar diferentes projetos criativos muito diferentes entre si, configurando-se como *Homo performans* (Madeira, 2010) - também o programador se prefigura como figura híbrida, quer pelas suas trajetórias profissionais (podendo ser provenientes da criação, da crítica, do ensino, da história da arte); quer pelo leque abrangente de funções, contextos e experiências; quer pelo contexto em que atua (entre o cultural, o económico, o social, o político; entre o nacional e internacional; entre criação e receção). Estes fatores determinam uma identidade desenraizada, uma orientação cosmopolita e uma programação multidisciplinar (Madeira, 2007).

À semelhança do seu alargado espectro de ação, os discursos proferidos abarcam um novo léxico discursivo proveniente de esferas muito distintas (não só da estética, artística, cultural, do económico, do social, da geografia e dos estudos urbanos, da política, do ambiente). Acreditamos que um dos fatores que contribuem para esta inclusão lexical tem que ver com a aproximação e cooperação das práticas artísticas a agendas de outras esferas de atuação para garantir financiamento, principalmente no campo social, do desenvolvimento económico, do ambiente. Documentos como a Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável (UNESCO, 2017), ou até os editais dos programas de financiamento da DG Artes ou do Programa Europa Criativa são demonstrativos desta riqueza lexical. O que é certo é que a utilização deste léxico distingue o autor que o pronuncia, diferenciando-o dos outros, sendo, portanto, fator de inclusão e exclusão nas sociedades discursivas (Foucault, 1999). Termos/noções como ecossistema, ecologia, inclusão social, inovação, desenvolvimento sustentável, competitividade, fixação do conhecimento no território, capacitação dos agentes culturais, desenvolvimento do tecido artístico, envolvimento/emancipação comunitários, empoderamento dos públicos, risco, rasgo, intuição, imaginação, criatividade, lugar de fala, inquietação são cada vez mais recorrentes nos seus discursos (Ribeiro, 2011, 2015; Pires, 2017, 2020a; Dutheil-Pessin & Ribac, 2017).

Por outro lado, é de assinalar também a presença de indutores das ideias de raridade e efemeridade da programação artística. Não apenas pelo facto de ser um espetáculo ao vivo - ao contrário de outras artes que podem ser fruídas mais tarde, um espetáculo decorre em copresença física, num determinado dia, numa determinada

hora, acontecimento que decorre sob o auspício de uma certa aura e singularidade (Madeira, 2002; Benjamim, 1992; Fischer-Lichte, 2005). É possível encontrar-se publicações nos perfis das redes sociais de alguns programadores o repto “apenas hoje” ou “já só existem X lugares disponíveis para o espetáculo” (como demonstrado na figura seguidamente apresentada), incrementando a perceção do produto cultural como produto artístico único (Bense & Poulard, 2007), experiência irrepetível, reproduzindo-se, desta forma, a crença no seu valor (Karpik, 2007), sendo que, por outro lado, não deixa de se inscrever numa lógica de mercantilização cultural, conforme refletida por Portela (2009).

Figura 2 – Publicação de 23 de outubro de 2023 do programador Rui Torrinha no Facebook



Fonte: <https://www.facebook.com/share/p/4yp29pSjVbyKtvnm/>

A par da performatividade do discurso, interessa-nos também abordar a performatividade da escrita, enquanto ato da transmissão/transmutação da memória coletiva e memória cultural (Lopes, 2010: 131), tópico explorado em maior detalhe no capítulo seguinte. Também a abrangência discursiva do programador é aplicada quer na dramaturgia da escolha (expressão cunhada por uma das programadoras entrevistadas

e que será debatido no próximo capítulo que percecionamos num primeiro plano como a reflexão em torno da justificação da inclusão das obras no programa e da criação dos seus sentidos e intencionalidades), mas também para afirmar as suas visões do mundo.

No fundo, eu acho que sou mais uma dramaturga do teatro (...) no fundo eu faço uma dramaturgia dessa escolha de fazer tudo falar no teatro (...) não sou eu que tenho essa ideia, mas sou eu que crio o espaço para se poder criar mais uma voz. [Marina, programadora artística]

(...) É esse o seu maior poder, a possibilidade de criar um discurso?

É, porque isso é obviamente um poder muito modesto e evanescente que à escala da grande economia nada significa, mas num plano simbólico significa aquilo a que o Jacques Rancière se refere para falar da partilha do sensível. Nós estamos a construir um espaço do visível, um espaço do sonoro, estamos a recortar uma forma de ver o mundo. [Mauro, programador artístico]

Como já enunciado, o poder de seleção do programador - assinalado por muitos dos nossos entrevistados como sendo o poder maior afeto à sua função - é o poder de construir o mundo da arte, e essa construção acontece pela inclusão e exclusão, uma vez que por cada inclusão que se faz “ficam de fora coisas muito melhores” (Madeira, 2002: 52). Através da seleção, o programador molda também a sua relação com a instituição, decidindo contribuir ou não para a manutenção de cânones promovidos pela instituição; ou se se posiciona de acordo com orientações contrárias, em detrimento da verdade institucional (Lopes, 2010), o que pode acontecer, uma vez que não raras vezes o programador manipula a organização onde trabalha para impor a sua própria definição de arte (Madeira, 2002: 172).

[O meu maior poder é] o da escolha também, porque eu não faço as escolhas sozinho, mas depois respondo por elas. (...) também é uma responsabilidade que cabe a mim, responder pelos espetáculos, quer para o bem quer para o mal. [Samuel, programador artístico]

Um grande poder do programador, e uma grande responsabilidade sobretudo também, é decidir quais os artistas que podem estar, que podem obter mais visibilidade. Hoje em dia, e isto é um dos lados talvez negativos desta figura do programador, hoje em dia é extremamente difícil, talvez até impossível, ser reconhecido como artista nas artes do espetáculo sem passar pela figura do programador. [Miguel, programador artístico]

[O meu maior poder é] ter esse poder de decisão que às vezes faz questionarmo-nos muito. (...) o maior poder é mesmo esse, sermos nós a decidir quais as companhias e os artistas que vamos acolher e aqueles que não vamos... obviamente que o critério de seleção é sempre discutível. Eu repito, insisto

na questão da qualidade e que é sempre subjetiva também... em função do meu gosto, dos meus interesses, da minha experiência estética com determinadas obras, eu programar e deixar outras coisas que se calhar fariam mais sentido... não sei, é sempre muito ambíguo... eu acho que o maior poder, e se calhar não é poder, é ao contrário... é esta questão da subjetividade... “porque programa isto e não o outro”... [Bernardo, programador artístico]

E isso é um drama porque, na verdade, é o próprio país que não consegue responder de uma forma cabal àquilo que foi o investimento (...) A questão de poder aqui cruza-se com uma coisa que é a incapacidade material de analisar com a devida atenção todas as propostas que nos chegam. [Miguel, programador artístico]

Porque também tem a ver com o poder e a responsabilidade que temos... é tão grande em relação ao trabalho que os artistas fazem. eles estão meses e meses a trabalhar para uma noite. E nós vamos criar um juízo, uma ideia sobre aquilo que vemos naquela noite. E é um juízo que depois tem consequências possíveis: ser programado ou não ser programado. Para o artista é consequencial, tem impacto, na vida e carreira deles. Por isso nós temos a obrigação de ter essa abertura cada noite que vamos ver um espetáculo. Não digo que seja sempre fácil. [Renato, programador artístico]

O poder de escolha (e respetivas consequências na reconfiguração mundo da arte) também se aplica à seleção de propostas para financiamento quando os programadores fazem parte de júri de concursos como os de Apoio à Criação da DG Artes ou da Fundação GDA.

E estar nas nossas mãos é horrível. Mas também não estar, ou seja, não estarmos à altura de fazermos uma escolha acertada, ajuizada, correr o risco de escolher mal, mas pelo menos escolher com o coração, com convicção, com atenção, com rigor e em companhia (porque não o fiz sozinha). [Marina, programadora artística]

Em suma, os programadores constituem-se como instauradores de discursividade (Foucault, 1992: 59; Madeira, 2007: 210) ou da transdiscursividade (Foucault, 1992:57), produzindo textos e comunicações que abrem o campo a novos signos, figuras, relações, estruturas que podem ser reutilizadas por outros e que tornam possíveis um certo número de analogias, “a uma coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram” (Foucault, 1992: 58), fruto da intuição, da empiricidade e das novas maneiras de como se articulam as relações sociais (Foucault, 1992: 58). Logo, o campo das práticas discursivas é, assim, o campo de produção do indivíduo como objeto e como sujeito (Foucault, 1992: 22). Tal como o discurso, também o programa é atravessado por uma vontade de verdade (Foucault, 1999), uma verdade pode estar

alinhada com a instituição, mas que é sempre fruto das suas perceções próprias e do manifesto que lhe incutem e que ditam o seu *modus operandi*.

4.2.4 Autoria(s)

Os posicionamentos dos programadores artísticos relativamente à necessidade de agregar a um programa um registo autoral do programador - programação de assinatura (Pires, 2020a) - não reúne absoluto consenso. Se, por um lado, como visto nas páginas anteriores, alguns programadores percecionam o ato de programar como um ato coletivo, ou absolutamente delimitado pelos regimes de verdade da instituição que representam/servem, para outros, tal como para António Pinto Ribeiro (Ribeiro, 2011: 150) programar remete para uma escolha que “implica uma certa ordenação do mundo a partir de uma comunidade de afetos, de eleições ideológicas, de visões desse mesmo mundo”.

Ribeiro (2011: 68-69) reporta que na década de 1990 em Portugal poderiam ser considerados dois modelos de programação artística polarizados, de que o CCB e a Culturgest são exemplos. O autor acredita que, por um lado, a programação do CCB incide num modelo de programação assente no argumento de que a programação deveria ser esboçada tendo em conta os interesses dos públicos, limitando-se o programador e a sua equipa a declinar qualquer ideia de autoria ou intervenção programática, oferecendo um leque de escolhas diversificado tendo em vista ideais de um serviço público dirigido para todos os públicos, em que a diversidade de gostos estaria representada. No outro extremo, a programação da Culturgest é descrita como sendo uma programação de autor, assente numa visão artística diferenciada, assente num manifesto para a instituição. O autor refuta a existência do primeiro modelo, na medida em que, na sua ótica, uma programação terá sempre de ser selecionada por um especialista responsável por tal tarefa e que nas situações em que as programações se dizem sem autoria ou feitas pelo público se mascara o poder com o gosto abstrato de um público abstrato e se imputa a responsabilidade da escolha ao não saber de um público abstrato. Um terceiro argumento para rebater esta perceção da questão da

autoria na programação relaciona-se com a existência de uma desigualdade na informação disponível ao público acerca das propostas culturais, tanto propostas de alto e baixo valor calibram-se pelos gostos padrão da sociedade de consumo, o que faria com que todas as opções e decisões seriam válidas e teriam o mesmo peso pelo facto de haver públicos e gostos para todas as propostas (Ribeiro, 2011: 69). Ainda segundo o autor, em formação está um terceiro modelo de programação que retira a importância à marca da instituição (Lopes, 2010: 231). O autor reforça, assim, a relevância do modelo de programação autoral, em que o programador redige um manifesto cultural explicando os objetivos e a missão da programação, que se torna guia de atuação quanto à seleção e aos públicos. A validade dessas escolhas é determinada pela capacidade de argumentação continuada por parte do programador da defesa das escolhas, que deve acontecer com plena convicção (Ribeiro, 2009:70).

O conceito de programação autoral tem ganho relevância na discussão da profissão, conferindo identidade, originalidade e diferenciação ao projeto apresentado. Apesar desta aproximação da seleção à visão e gostos pessoais do programador, este não deve descurar a programação de outras obras de reconhecida qualidade artística que poderá ser do interesse dos públicos (Pires, 2017:171).

Como começámos por referir, a existência de programador-autor (e os contornos da matriz autoral no programa) não reúne absoluto consenso. Um dos nomes que contesta o modelo de trabalho de cariz autoral é António Pinho Vargas, para quem a filosofia autoral de uma programação não se pode sobrepor à responsabilidade do programador enquanto agente cultural estatal. Além disto, na visão do compositor, a adoção generalizada deste método de trabalho poderá potenciar um bloqueio na circulação de obras culturais por diversos teatros, uma vez que o estilo autoral determina, à partida, que cada programador faria uma seleção distintiva de projetos dos pares. Assim, este registo (que o compositor considerou ser o predominante em Portugal), podendo potenciar micro-dirigismos culturais, um entrave ao bom funcionamento das instituições culturais (Araújo, 2016: 63).

A programação autoral poderá também, aos olhos de alguns protagonistas do mundo da arte tais como Paulo Brandão, constituir-se um entrave à implementação da

missão do equipamento, na medida em que em certas circunstâncias a linha programática definida à luz da visão do programador pode colocar em causa a missão que se incumbiu à instituição (Lopes, 2010: 363-364).

De qualquer das formas, retomando o raciocínio de António Pinho Vargas, os programadores artísticos e os diretores artísticos tendem a assumir um protagonismo, nos média, que antes pertencia aos artistas, personificando as notícias sobre cultura (Araújo, 2016: 63).

Ora, o cunho autoral tende a estar patente em alguns casos, não apenas no exercício de seleção, como também na matriz discursiva (Foucault 1992; Madeira 2007). A intenção autoral é reveladora da conceptualização da sua visão do mundo, da codificação/ leitura do seu tempo, centrada na visão pessoal e subjetiva (Pires, 2020a), das conceções da cultura e da arte nas sociedades contemporâneas, da perceção do exercício da programação, das linhas de programação desenvolvidas e do alcance dos programas, mas também da forma como conecta propostas entre si, interpenetrando-as e contaminando os seus sentidos. Como já notado, a produção de discursos e a sua dimensão autoral são reveladores da posição de poder de quem os profere - um poder forte e legítimo, mas também pessoal (Ribeiro, 2011; Lopes, 2010) -, indiciadores de reprodução dos cânones e da produção do regime de verdade da sua instituição e de definição dos valores da sociedade (Lopes, 2010: 12).

Faremos de seguida uma análise mais aprofundada das questões de autoria e do seu reflexo nos jogos de ideias/símbolos/signos patentes nos exercícios discursivos, socorrendo-nos das abordagens teóricas que, de alguma forma contrapõem a teoria de autor de Foucault (1992) e de Barthes (1988).

Ao decretar a “morte do autor”, Barthes destaca acima de tudo a figura do escritor, cujo exercício implica uma certa replicação textos já existentes, elaborando um manto de citações oriundas de mil fontes (Barthes, 1988: 62). O ato de escrita é um ato de mesclagem de textos já existentes, em que um escrito remete a outro, numa intertextualidade infinita e numa reprodução de signos já emitidos. Sucedendo ao autor, o escritor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, restando-lhe

um dicionário de onde recupera signos que incorporam a sua obra; neste sentido, a voz do autor perde a sua origem, restando-lhe a escrita (Barthes, 1988: 57), sendo a narrativa assumida por um mediador de quem se pode admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), ato que reside no aqui e no agora. Estas linhas argumentativas de Barthes foram decisivas para o surgimento das teorias da receção, uma vez que coloca o foco na capacidade interpretativa de signos já reproduzidos e na exploração de conexões intertextuais (Neto, 2014; Alves, 2016). À luz da nossa investigação, estas ideias contribuem para a perceção do programador, enquanto agente discursivo, como conservador/disseminador de uma memória coletiva e individual (Lopes, 2010).

Se, por um lado, as ideias de Barthes incidem sobretudo no exercício da escrita literária - fazendo uma crítica à perceção da figura do autor como génio iluminado perante quem os recetores se curvam¹⁴⁸ -, a abordagem da “função autor” - denominação de Foucault (1992) abarca a conceção de autoria num quadro mais amplo, que vai muito além da esfera literária, refletindo a inscrição do autor na ordem do discurso, da legitimação e circulação de discursos em geral e as práticas de constituição da subjetividade (Alves, 2016). Para Foucault (1992: 21, 44), o nome do autor não é simplesmente um elemento num discurso, é também um instrumento de classificação de textos e um protocolo de relação entre eles e, por oposição, de diferenciação face a outros. A função autor atribui ao texto/discurso um estatuto especial, dotando-o de um modo de existência, de receção, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. Fatores como a constância de valor, a coerência conceptual ou teórica, a unidade estilística das obras e o seu contexto (biografia,

¹⁴⁸ Esta representação insurge-se no espaço da criação artística principalmente a partir do renascimento e, sobretudo, do romantismo, em que passa a imperar na Europa uma lógica de valorização e engrandecimento do ato criador do artista, que se desvincula de um trabalho artesanal nas oficinas, em coletivo, e que se insurge como senhor de si, génio criador, estabelece uma rutura com o tradicional e canónico e cria uma obra original, expressão máxima da sua singularidade, da qual é detentor dos códigos de compreensão. Assim, entre os séculos XVI e XVIII assiste-se à emergência da noção do autor, tendo para tal também contribuído fatores das quais destacamos as de matriz tecnológica (a imprensa de Gutemberg), jurídico-penais (direito autoral), estéticas e literárias (o mito romântico do génio criador e da obra original) e comerciais (o negócio das editoras) (Alves, 2016).

perspetiva individual, origem social) caracterizam e distinguem um autor. No entanto, a função autor não é elemento único distintivo. Os seus textos transportam consigo um certo número de signos, de símbolos, jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações prévias, que os remetem para os seus autores. Assim, estabelece-se uma dinâmica de transdiscursividade entre as suas diversas obras, através da qual as obras comunicam entre si.

[Admite existir um estilo autoral adstrito aos programas que cria]?

(...) Sim. O esforço que fazemos é quase um esforço quase militante, o de forçar um certo entendimento das coisas. (...) eu posso dizer que cooptei para o ciclo XXX três criadores diferentes que não se organizaram de forma autónoma para se identificarem no conceito de transmídia. Aí sim eu estou a interferir com a leitura pública do seu trabalho. Isso é verdade, aí pode acontecer. Mas isso é algo creio que está no Harald Szeemann que fez Kassel [19]74, esse exercício autoral de curadoria nas artes plásticas. Isso é muito importante e isso tem muito que ver com a evolução da própria curadoria. Eu até acho que muita desta dinâmica que podemos designar como exercício autoral da programação é na verdade uma curadoria performativa, é uma aproximação do exercício da programação da curadoria. A curadoria, enquanto conceito, tem uma inscrição autoral mais forte que a programação. Programação é sugestionária, a escolha do produto e a apresentação. A curadoria já não é tanto assim, a curadoria já é sobre um recorte crítico sobre a criação e mais autoral e mais cúmplice com o criador. O que vejo nos programadores mais sensíveis, mais interessados nestas aproximações, eu identifico muitas semelhanças com alguns trajetos essa curadoria autoral que vem das vanguardas dos anos [19]70, da performance, (...) Szeemann (...) consegue organizar um conceito que os junte, consegue produzir exposições que geram mesmo na história das artes visuais processos de leitura crítica. (...) sim, acho que nalguns [programadores] eu noto obviamente que há um cuidado (sobretudo nos espaços que têm mais meios) com a organização destes ciclos, vejo, por exemplo, alguma atividade do Centro Cultural Vila Flor, alguma atividade do Rivoli, do São João (...) vejo que há mais atenção e mais cuidado para esta forma de se relacionarem com esse exercício da programação, mais atento a essa cumplicidade com os criadores, e até a própria criação. [Mauro, programador artístico]

O XXX [nome de programador] é um autor. É um autor em todos os sentidos. O XXX [nome de programador] é uma pessoa que consegue perceber o Outro muito bem. (...) um autor (...) tem que fazer a interpretação da realidade, da sua vida que o envolve, criar personagens, etc, etc. (...) está a melhorar aquela realidade para produzir uma agenda. [Sofia, vereadora da cultura]

Ele [nome do programador] é um autor, ao mesmo que tem uma capacidade técnica muito elevada. Mas também um escritor é um autor que tem uma capacidade técnica muito elevada. Agora, se dissermos “técnico” no sentido maquinal, reprodutor (...) nunca um programador é um reprodutor. (...) tem um cunho autoral, claro que tem, até porque essa autoria é uma autoria programática que se inter-relaciona entre a instituição que se está a servir e a pessoa que somos. (...) eu estive nas três [direções], é muito diferente um XXX [nome do equipamento] do XXX [nome do programador] , de um XXX [nome do equipamento] de XXX [nome do programador], de um XXX [nome do equipamento] de XXX [nome

do programador]. Mas isso é tanto recorrente dos três serem pessoas diferentes, e, portanto, trazerem as suas vivências, as suas experiências, e, portanto, o seu ato mediador é sempre diferente, mas também porque o [equipamento] na malha urbana da cidade, não é a mesma instituição. [Teresa, assessora de programação]

O XXX já está no [equipamento] desde 2002 (...) o XXX [nome do programador] é que criou o [equipamento], ponto! A linha [de programação] do XXX [nome do equipamento] tem sido o XXX [nome do programador] que a tem feita. E bem! E aquela programação que está a ser feita tem o cunho dele total. (...) porque não atua nenhum artista pimba no [equipamento]? (...) Já sofremos algumas pressões nesse sentido (...) “eh pá, mas não vem.” É uma opção nossa. A não ser que um dia a presidente ou um político me diga que tem de ir. (...) até ao dia em que alguém mande e diga: “não, é assim, é assim”. Temos de andar para a frente. Mas se [programar] é criar, é. O XXX [nome do programador] é que criou aquela linha de pensamento para o [equipamento]. E é dele, não tenho dúvidas nenhuma disso. E a nossa presidente também nunca se mete. Se calhar noutros municípios é o contrário, até os próprios vereadores ou presidentes acabam por ser eles a dizer ao programador “queremos este ou aquele”, aqui não acontece isso, garanto-lhe que não acontece. Parte sempre do XXX [nome do programador] para nós. E as nossas únicas limitações até hoje têm sido em termos financeiros (...). [Lourenço, superior hierárquico]

(...) reconheço claramente que o programador é um autor, na medida em que escreve, no sentido figurado, aquilo que deve ser a ocupação de um espaço, como um criador literário escreve e cria para as páginas brancas o conteúdo que vai disponibilizar para os seus leitores. Dessa perspetiva entendo que o programador deve ser entendido como um criador, um autor de propostas culturais e é um organizador de estéticas, de linguagens, de encontros de propostas que no fundo são tão ou mais eficazes, inovadoras, quanto mais (...) qualidade tiver a sua formação, a sua sensibilidade, a sua estética, o seu mundo, a sua visão no fundo global e mais relação tiver com o macrossistema cultural e nessa perspetiva deve ser um estudioso (...) é alguém que tem de estar em permanente trabalho de observação e diagnóstico, em relação às tendências, às expectativas e muito atento aquilo que é hoje o mundo da criação artística de modo a trazer à [cidade], ou de fazer a partir do seu espaço cultural algo que chame à atenção sob o ponto de vista dos públicos e em termos mediáticos para algo que acontece de uma forma original na cidade, nessa perspetiva é um criador e é um autor. [Tiago, vereador da cultura]

Como referido anteriormente, apesar de grande parte dos programadores estarem vinculados ao setor público, em muitos municípios no quadro de pessoal ainda não é reconhecido um estatuto particular para o programador ou diretor artístico, que reconheça os contornos e contingências laborais, enquadrando-se este profissional na tipologia geral de Técnico Superior. Na verdade, e como já constatado, a mesma falta adequação no enquadramento profissional verifica-se noutros profissionais do teatro, que se vêm inseridos nesta ou noutras tipologias gerais de Assistentes Técnicos e Assistentes Operacionais.

Nuns teatros há, institucionalmente falando, um diretor artístico. O meu antecessor era diretor artístico, assumidamente. Noutros teatros há a designação de programador. Eu por acaso acumulo uma outra, que é a de coordenador (...). Na base, nos objetivos, na substância, eu acho que são duas designações que se fundem: se eu disser (...) “programador e coordenador” (...) o que faz um diretor artístico? Acaba por ser um programador e acaba por ser um coordenador. (...) quando o teatro abriu, havia efetivamente um diretor artístico, e na altura havia um diretor financeiro (lá está, as tais separações de que estava a falar). Eu, quando assumi o cargo, ainda pensei (e falei com a Câmara, o município, perceber se eu ainda teria essa designação de diretor artístico ou coordenador e programador) e eles responderam-me com outra variável: é que, na Câmara (...) não havia o lugar aberto na escala de pessoal de diretor artístico, portanto, tive de me confinar a programador e coordenador. É uma mera nomenclatura, sinceramente, porque a verdade é que, na prática, no exercício do nosso ofício, do nosso trabalho funcional, acabam por se fundir estes dois conceitos. [David, programador artístico]

Uma outra situação demonstrativa de falhas de adequação do enquadramento da profissão de programador (embora, neste caso, não no âmbito da integração do cargo no mapa do pessoal) relaciona-se com os processos de contratação dos programadores para o desenvolvimento de projetos. No caso em que o recrutamento acontece tendo em vista o desenvolvimento de projetos isolados, ao abrigo do código de contratação pública, não é reconhecida em matéria legislativa - apesar de o ser pelas equipas contratantes - a dimensão autoral e artística - de cariz diferenciado - deste profissional.

Eu acho é que isso [um determinado projeto de programação] só é possível porque é aquele programador. Acho que não há maneira de dissociar a programação ao programador porque outra pessoa faria de outra forma (...). Mas eu acredito que o papel de um curador ou programador cultural de facto, ao desenhar uma linha de trabalho, ao imprimir determinada energia num projeto, é, na verdade, um criativo, um criador. Porque aquele projeto só existe com aquelas características porque é aquela pessoa e não outra. (...) para a nossa programação, temos de lidar com o código da contratação pública (agora vamos falar em coisas chatas...) (...) quando eu estou a contratar um curador, um comissário de uma exposição, um programador cultural (...) eu defendo que eu posso e devo poder contratá-lo com base nos critérios materiais (...) porque ele é um artista. (...) tal como, quando eu contrato um artista (...) eu quero contratar o Camané, não quero contratar o Manuel Francisco. É este que quero. (...) portanto, são artistas e os artistas são contratados ao abrigo do critério material, como um escritor. Eu quero contratar um escritor porque entendo que na lógica da minha programação, é aquele escritor que faz sentido e a lei permite-me, ao obrigo do critério material (...) essas questões são mais difíceis de entender para as pessoas da área jurídica (...) O seu trabalho [a presente investigação] até poderá vir a ajudar o contexto jurídico, o entendimento jurídico da coisa. E é precisamente entender que estas pessoas (...) são criadores. (...) é essa característica que faz com que eu deva ter possibilidade de (...) dar ao meu público este tipo de oferta e não outra. (...) estas pessoas são, de facto, criativas, são artistas que têm uma maneira de programar que não é igual à do vizinho. [Susana, superior hierárquica]

A potenciação da inscrição autoral conduz a um incremento reputação do nome do autor e do seu posicionamento no campo e no mercado. Assim, num prisma da mercantilização cultural, o nome do programador pode funcionar como uma marca comercial em relação aos programas, e uma estratégia de diferenciação social, de valorização retórica do nome da marca e de afirmação de prestígio (Melo, 2002: 78). Trata-se de um movimento circular de valorização económica e simbólica, em que obra e autor se consagram mutuamente (Schollhammer, 2007), ou, por outras palavras, a marca cria o produto e o produto cria a marca.

Como referido, a faceta de intermediário dita que o programador esteja em conexão com o território, e que as lógicas de programação surjam muito frequentemente associadas à seleção de agentes culturais locais, mas também a um diagnóstico que faz do território (das dinâmicas sociais, económicas, de produção cultural em sentido alargado, entre outras). Esta reflexão em torno do espaço que pode ser constatável no discurso do programador como um ato de auscultação do território, das comunidades e dos agentes que nele operam (Pires, 2020h).

Programar é querer transformar o mundo para mim, ou seja, é escutar, pensar, escutar, ouvir, escutar, escutar, escutar, a partir dessa escuta, tem de ser uma escuta muito ativa, muito generosa, perceber aquilo que são as necessidades e as preocupações das pessoas e a partir daí, programar não aquilo só que são as necessidades, mas aquilo que nós também queremos que se crie. Programar é criar necessidade no outro também (...) criar relação, criar afeto, criar reciprocidade, porque para nós programar é criar elos e não apenas criar pessoas que vão às nossas exposições ou apresentação do livro, não. (...) programar é fazer com que os outros se apropriem destas nossas propostas e é também com um sentido de responsabilidade muito grande, porque fazer escolhas daquilo que consideramos que é o mais adequado para uma comunidade, é sempre algo que empodera muito, mas ao mesmo tempo nos tem de chamar à terra, tem que nos dar muita responsabilidade, tem que nos dar muita generosidade e sobretudo, tem que nos dar muita humildade. (...) nós temos visto aí várias questões e várias lutas de programadores, sobretudo ao nível das artes cénicas, das artes performativas, que o programador deve ser aquele que não se nota, a programação terá de fazer o seu caminho, mas o programador deverá ser aquele que está sempre no invisível para que as coisas aconteçam e para que as coisas funcionem. Portanto, programar é isso tudo, é ter o sonho de transformar através da cultura aquilo que é desenvolvimento da pessoa. [Vanessa, superior hierárquica e programadora]

É importante, a este nível, relacionarmos esta referência com a de narrador, conforme teorizado por Walter Benjamin (1985). Benjamin releva a figura de um narrador que ouve e relata, a partir das histórias que lhe foram transmitidas. Tendo em conta a sua subjetividade, a narrativa desenvolvida pelo narrador nunca será pura e fiel

à narrativa inicial, ela é mergulhada na vida no narrador, mediada por este, para depois ser retirada dele. “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1985: 205).

Ora, encaramos o programador como um narrador do território, um elemento crucial na cadeia de transmissão do conhecimento e da memória coletiva que, - a partir de uma intertextualidade -, tece a rede em que todas as histórias constituem e se articulam em si, tal como demonstraram todos os outros narradores (Benjamin, 1985: 211). A memória do programador é, assim, a memória que permite a perpetuação de certos cânones, mas também a reinvenção/inação e transformação de outros, “ao curso e ao desaparecimento das coisas” (Benjamin, 1985: 210-211), uma vez que ele é um transmissor subjetivo comprometido com a reprodução, mas também com a transformação.

4.2.5 O programador criador

Como Santos (2012: 123) avança, os novos modelos de organização do trabalho cultural tendem a instaurar novos modos de o conceber, modos que vão alterando as fronteiras entre as categorias e hierarquias dos produtores culturais e, ao mesmo tempo, intensificando também a permeabilidade entre as diferentes formas culturais, como por exemplo a já referida aproximação entre produtos culturais de índole comercial, massificados, e produtos de elevado valor artístico (Morató, 2010: 41; Moulin, 1992). O papel dos novos intermediários culturais ganha, assim, crescente importância nos processos de produção cultural, na qual a distinção entre criadores¹⁴⁹ e mediadores se dissolve frequentemente, potenciando a ideia de que os papéis desempenhados no mundo da arte já não são estanques.

A área criativa é parte integrante do trabalho do programador, refletindo-se por exemplo, na elaboração de projetos, no pedido de encomendas e na decisão de executar

¹⁴⁹ Na esfera da criação, é de assinalar também a fluidez e a o hibridismo levam a que, não raras vezes, os artistas das artes performativas atuem também no campo das artes visuais, e vice-versa (Madeira, 2007).

uma coprodução (em que a sua dimensão autoral sai reforçada), no estímulo criativo do meio artístico local, regional e nacional por via de projetos emergentes, na dinamização de residências artísticas e da atenção à contemporaneidade (privilegiando pesquisa, experimentação e inovação) -, que confluem na elaboração dos programas e de um trabalho de auscultação-interrogação do mundo (Pires, 2020b, 2020e, 2020h).

A grande maioria dos programadores propõe uma visão criativa do seu *metier*, sendo relevante problematizar-se o seu estatuto de criador na pura aceção do termo (Lopes, 2010: 81).

Como havíamos já sugerido, o seu poder simbólico atua “nos processos de produção, recriação e difusão de símbolos e expressões identitárias, digam respeito a comunidades territoriais ou a subculturas e comunidades de estilos de vida, que ocorrem nalguns contextos de intermediação cultural” (Ferreira, 2002: 17), bem como na produção de novos significados e leituras das obras (Pires, 2020; Guerra, 2020c). Neste sentido, o programador percorre e (re)constrói paisagem culturais, colocando em evidência as ambivalências próprias das sociedades contemporâneas (Bovone, 1997; Madeira, 2007: 205).

Este ímpeto criador pode não estar apenas circunscrita ao campo da criação de um objeto ou projeto artístico. Pode situar-se, como constataremos mais à frente, nas matérias da criação e construção de espaços de atuação e resistência cidadã. Existem inúmeros paradigmas de reconfiguração do mundo da arte que conduzem a novas perceções, representações e papéis desempenhados pelos programadores artísticos. Um deles é o de hibridismo¹⁵⁰, que agora retomamos, relevante numa abordagem mais ampla do espectro de ação do programador, das suas tarefas, representações e perceções e da interconexão entre as dimensões de intermediação e de criação.

O ato de programar é para mim um ato de criação (...) o que faz sentido num ano, no ano seguinte pode já não o fazer. E é também a importância de perceber como é que esse ato de programar contribui para uma transformação do território, para uma certa coesão social, para uma defesa da diversidade,

¹⁵⁰ Outros processos e conceitos também relevantes nesta abordagem são os de transdisciplinaridade (Nicolescu, 1999), de pós-medialidade (Broeckmann, 2014), da modernidade líquida (Bauman, 2001), de campo expandido, conforme incitada por Rosalind Krauss (1979), de estética relacional (Bourriaud, 2009), da partilha do sensível (Rancière, 2009), que abordaremos no sexto capítulo.

para o despertar da sensibilidade, da tolerância, e sobretudo uma coisa fundamental (que é cada vez mais importante na sociedade de hoje), quer é o de saber relacionarmo-nos com o desconhecido, a questão da surpresa e do espanto, de que programar implica de algum modo também essa formação de fundo de uma sociedade (...) programação como ato de acréscimo, como algo complementar que cria uma possibilidade nova ou reforça possibilidades existentes. (...) e nós já estamos numa fase em que programar se confunde com esse ato de criar na ideia de que (...) é uma relação de extrema cumplicidade com os artistas, com os criadores (...) a programação não versa sobre um gosto. Ela versa sobre a pertinência de uma construção que pretende intervir, interpelar e transformar um território. E ela não passa, na minha opinião, por uma espécie de projeto pessoal do programador. Ela é fruto de uma auscultação muito intensa, de uma relação com os pares, a vários níveis (porque a programação também integra parceiros) (...) é nessa construção e nesse mapeamento que por vezes..., e isto é um jogo de tensões, é uma cadência de tensões e harmonias. (...) esse ato de programar vai ser pensado no sentido de ir contra o gosto do público (...) criarmos modos de possibilidades de relação. [Alberto, programador artístico]

Segundo a perspectiva de alguns entrevistados, a evolução do campo das artes, a nova ecologia de profissões e o hibridismo das tarefas artísticas (Madeira, 2007), criar é/induz o ato de programar e programar é/induz o ato de criar, uma vez que: os artistas criam projetos programáveis que – quando selecionados - acabam por fazer/construir um programa e que, por outro lado, ao programar um projeto, o programador comunica que tipologia de criações estão aptas a integrarem um programa, induzindo o criador a criar espetáculos dessa mesma matriz. Assim, é certo que, em certa medida uma criação interfere no ato de programar e um programa define o ato de criar.

Os criadores contemporâneos não são os criadores de há 50 anos. Eles são sujeitos que tiveram formações profissionalizadas em escolas de artes, sabem o que é a gestão, sabem o que é a produção e a economia das artes. E produzem discurso sobre isso. E candidatam-se à DG Artes não sem ter de produzir um discurso sobre isso. E defendê-lo. Portanto, as coisas já não são assim. Por isso também já não há lugar para uma certa arrogância de uma figura de programador mais clássica e que existiu há mais tempo, embora tenha um poder económico, sem dúvida, mas os criadores são muito mais portadores de discurso do que foram antes, eles são capazes de pensar o sítio em que estão (...) daí esta nova ecologia de questões, mas eu quando as penso assim. (...) muitos dos criadores também fazem de co-programadores. Quando um criador vem desafiar um programador ou um gestor para um ciclo, também está a co-programar, mas quando o John Romão, na BOCA, está a ir diretamente aos criadores e lhes pede um projeto transdisciplinar “só quero isto e mais nada”, também está a criar. Portanto, a fusão é crescente. (...) ele [John Romão] é alguém que interfere diretamente na esfera da criação, através do festival. [Mauro, programador artístico]

A forte componente de criatividade presente na construção de um programa, a linha conceptual que o guia, e o capital reputacional que o programador vai adquirindo, validado pelo poder político e por um público familiarizado com os seus programas, pode contribuir para a perceção do programador como um artista.

Num grande público, o XXX [nome do programador] não é visto como artista, mas já há muito público a vê-lo como um artista, e já há muito público a reconhecer o valor que ele tem para a programação, porque reconhecem nele um autor artístico, reconhecem nele um autor e a própria Câmara lhe reconhece essa autoria. Fomos construindo também essas relações que eu acho que são importantes, de partilha, de dar a conhecer. A câmara poderia chamar a si toda a programação, mas não, nós partilhamos com o XXX [nome do programador] essa programação, fazemos questão de fazer-lhe essa situação. E muitas vezes o XXX [nome do programador] enquanto diretor do teatro, fazem as suas entrevistas enquanto diretores. Eu não me importo nada. Não me tira valor nenhum a mim. Acrescenta-me. É a minha maneira de ver. “Aquela pessoa trabalha com pessoas de qualidade; se eu trabalho com pessoas de qualidade, também alguma qualidade hei de ter!”... Estou a exagerar, mas acho que também importante dar a conhecer os bons que temos connosco. E o XXX [nome do programador] é um dos bons que temos connosco. [Alzira, vereadora da cultura]

Como veremos mais à frente neste capítulo, na explanação das perceções acerca do ato da programar e da caracterização do espectro de funções do programador, os entrevistados recorrem a comparações com profissões de matriz artística, tais como o poeta, o dramaturgo, o arquiteto, o designer, o escultor, o cenógrafo, fazendo do ato de programar um ato da excelência do gesto (Agamben, 2007), da palavra, mas também da imaginação e construção de espaços - físicos ou imateriais/da ordem do transcendente - que não existiam anteriormente, foram criadas em torno do programa -, em profunda relação com outras esferas (nomeadamente a social e a política).

Acho que [programar] é como a poesia. Todos nós usamos o mesmo vocabulário, certo? E há alguns como nós que conseguem juntar as mesmas palavras de maneira espetacular. E há outros que não. As palavras individualmente estão lá. Eu acho que a capacidade que distingue um belo programador é esta capacidade de, juntando as várias propostas que têm de ser díspares entre si (...) o que me parece que um bom programador faz, é isso. Com as várias realidades que estão a ser apresentadas, encontrar de alguma maneira, um discurso lógico e interno de articulação, para que depois não seja um conjunto de coisas, mas seja de facto uma sopa ligada. (...) acho que é como diz o Sam The kid, não é? Eu faço poesia, a maioria faz versos. É que há programadores que fazem poesia, e os outros estão só a fazer versos, não é? [Helena, vereadora da cultura]

O que verificamos é a conexão entre a narrativa do programador e a ideia de poema como dispositivo falante não apenas em causa própria, mas também em causa alheira, em nome de um Outro. Assim, além de objeto fruto de um processo de criação artística virtuoso, o poema é ferramenta/meio para se alcançar, se interpelar esse Outro e de dialogar com ele. Ou seja, “o poema de um sujeito que insiste em ser o sujeito de percepção, atento a todos os fenómenos, e interrogando e apostrofando esses fenómenos” (Celan, 1996: 57). Intersectando o pensamento de João Barrento acerca da obra de Paul Celan (1996: 82-83), no poema, rosto e discurso estão ligados. Neste...

O apelo do Outro é irresistível, avassalador, provoca no “Eu” (...) a convicção absoluta que o Outro é uma presença incontornável (...) [é uma] filosofia da inalienável responsabilização em relação ao Outro (...) e o discurso não é, para Celan, expressão monológica de sentido único, como o era para as poéticas modernas de hermetismo e do formalismo (...), discurso é “resposta” ou “responsabilidade”, e esta é (...) o fundamento da “relação autêntica” (...) Aqui estamos claramente perante uma poética da relação, do apelo, do grande mistério do encontro, numa poesia da qual, paradoxalmente, se diz que é feita “em causa própria” - mas agora essa causa é também “a alheia” (...) porque “eu sou tu quando sou eu”. Lévinas chamaria a isto – a esta proposta de superação da clássica superação sujeito-objeto – uma poética do dizer”.

A direção artística [enquanto ato de] definir quais são os objetivos, a estratégia, a visão (...) seria uma espécie de arquitetura da coisa e a programação [enquanto fase de implementação de materializar a visão através de um programa] o edificar e o construir. [Alberto, programador artístico]

[Através da programação] Estão-se a criar redes de encontros de artistas, e criação de projetos (...) como é que nós vamos ligar estas comunidades, o que é que têm a aprender umas com as outras através de um lado criativo? (...) tentar fazer esta leitura do território, tentar fazer a leitura do plano artístico local e nacional. E quais são as mais-valias ao nível criativo para todos eles. (...) o planeamento é uma criação. (...) **Ou seja, não é preciso chegar-se ao fim da cadeia [de produção] para se ter uma obra específica? O processo em si é obra?** (...) obviamente! O que é mais interessante na arte são os processos e não os resultados. Os processos é que nos traduzem novos caminhos. E mais: quantas obras imateriais existem? (...) é uma capacidade criativa por certo, eu não lhe posso dizer que é uma atividade artística como uma pintura, mas é uma atividade artística. Por exemplo, o arquiteto faz um desenho, mas não edifica a obra. A imaterialidade da criação... quem faz uma encenação, normalmente não executa o texto. São criações diferentes e todas elas importantes. (...) [Acerca de uma encomenda a duas artistas: uma artista internacional e outra sedeadada no Porto]: Elas jamais fariam alguma coisa juntas, e, portanto, isto são desafios criativos. Porquê juntá-las? Porque é que eu as juntei? Porque me faz sentido? (...) portanto aquilo deve ser um choque brutal. E pode ser uma coisa muito nova. (...) programar, para mim, é proporcionar experiências tanto para os públicos como para os artistas que ambos colham e acrescentem valor às suas vidas (...) num contexto de teatro, o pensamento é igual, só que é muito diferente porque o teatro tem um edifício imutável e inalterável (...) [Mariana, promotora e programadora artística]

Programar é criar uma coisa que não está lá, e criar uma ligação entre coisas e imaginar o espaço, onde é que elas entram, claro que sim, que tenho de assumir que sim, que é um ato de criação, é uma atividade criativa. Conta uma história, cria alguma coisa que não estava lá antes de ser imaginada. Por isso sim, tem toda a razão. (...) até que ponto é autoral, até que ponto é uma criação à parte da própria criação. Eu acho que sim, vou ter de ir contra mim, mas acho que tem razão. É altamente tentador, nós contamos uma história quando ligamos certas coisas, ou quando fazemos certas escolhas. Por exemplo, agora há um interesse pelo novo circo, sempre houve, mas agora percebe-se que há uma curiosidade por uma arte que era considerada menor, de alguma forma não era conceptual, não era isto e percebe-se que isto é a opção de uma série de pessoas que, de repente passam a programar isso nos seus teatros. (...) e um teatro legítima. (...) tem uma responsabilidade

enorme porque é um influenciador de gosto. Mais do que criadores, somos influenciadores. E acho que se tem de ter noção disso. É impressionante a pessoa ter bom gosto, não é? [Marina, programadora artística]

Quando o escultor está a esculpir uma pedra ele está a dialogar com ela, no sentido que ele está a medir as forças, a densidade da pedra, a escultura é um diálogo entre o artista e a pedra. E quando o agente cultural, o agente de programação cultural está a modelar a cidade ele está de certa maneira a esculpir, é como diz, ele é o artista, ele está a esculpir o ser humano, a comunidade. [António, superior hierárquico]

Programar, pode ser, assim, ocupar um espaço que não é da ordem do concreto, mas antes da ordem do invisível e/ou da estética do relacional, focando a interação social e as relações humanas como uma forma central de arte contemporânea, de uma arte desmaterializada (Bourriaud, 2009). Teremos oportunidade de aflorar estas ideias no próximo capítulo.

[O grande desafio que se coloca ao programador na atualidade] é ocupar o espaço da possibilidade. Eu acho que nós somos pouco, vivemos pouco. (...) se eu agora me lembrar de dizer “falta aqui um jardim nesta praça”. Até eu me lembrar de dizer que falta aqui um jardim, se calhar ninguém se lembrou de olhar para aquilo como uma possibilidade de um sítio com um jardim. E eu acho que programar é isso, é criar essa possibilidade. (...) em vez de andar a confirmar o que já existe. (...) sou eu que crio o espaço para se poder criar mais uma voz. [Marina, programadora artística]

Podemos desta forma evocar o conceito de não-lugar proposto por Marc Augé (1998). Poderemos eventualmente considerar os territórios programados como dotados de fatores identitários, relacionais e históricos (os três vetores que, segundo o autor, determinam a legitimação a perspetivação de um lugar do ponto de vista antropológico). No entanto, o autor aponta que a condições de sobremodernidade (que supera a modernidade pelo excesso: a superabundância de acontecimentos, a superabundância espacial e a individualização das referências, em parte potenciados pelo impacto da crescente urbanização e globalização) ameaçam a validade dos três vetores apontados considerados.

Deste forma, e tendo em consideração as anteriores ideias dos últimos excertos, o programador parece vir a reforçar a sua posição de agente configurador da organização do território, de (re)construção e significação de espaços de socialização no espaço público, de possibilidades de relação e de narrativas constitutivas de uma memória coletiva.

Estas narrativas, que, como referido, poderão estar em diálogo com o discurso institucional, é ela mesma constitutiva da “história singular do programador, de um espaço de autoria que emerge sobre o coletivo, inerente à conceção dos espetáculos (já por si constituídos por vários intervenientes - autores, encenadores, atores, músicos, cenógrafos, etc.), e das redes necessárias para a efetivação da programação (organização, outras organizações, criadores, crítica, público)” (Madeira, 2007:206).

[O programador] Está a criar hábitos culturais, está a criar uma capacidade de gerar massa crítica nos espectadores que acabam por ser atraídos para aquele lugar, (...) não só no aspeto do nosso setor, na cultura em si mesmo, mas para a sociedade em geral. (...) o XXX [nome do programador] é um artista, vem do mundo daquilo que está a programar, ele conhece de dentro (...) [Márcia, superior hierárquica]

A programação pode ser considerada uma nova forma de arte? Sim, eu creio que sim (...) é um relacionamento entre o próprio arquiteto (...) [num texto publicado num livro editado pelo teatro] (...) fiz ali uma relação entre o espaço e a estética daquele espaço, o desenho que o arquiteto fez, a conceção estética da própria dimensão do edifício, há uma intencionalidade poética, minimalista, que no fundo também vai-se entrosar com a própria vocação daquilo que deve ser o conteúdo do próprio teatro. Um programador é nessa perspetiva a quem cabe essa responsabilidade maior, muito desafiadora e muito exigente de “OK, a casa está feita, digamos, o edifício está consolidado, e agora a vida que se lhe vai dar tem a ver com essa ideia de promover lugares criativos, inspiradores.” Não só através da sua dimensão material, mas toda a dimensão poética se quisermos está subjacente entre a relação deste património que passamos a usufruir e depois tudo aquilo que é criado lá dentro. (...) um programador sendo um curador, sendo um criador, é naturalmente alguém insatisfeito com esta ideia de que os conteúdos devem consolidar públicos com certeza, mas não deve satisfazer-se com isso, deve procurar alargar e criar novas relações, novas formas de acessibilidade cultural. (...) um programador é um curador e um curador é alguém que vai arquitetar a relação entre os criadores (...), que criam comunidade, e o programador é nessa perspetiva um curador que vai estabelecendo relações com o ecossistema criativo. [Tiago, vereador da cultura]

Acho que os curadores nas artes plásticas, mais até do que no teatro, se calhar, têm uma liberdade e fazem (ou não) as grandes exposições. Porque às vezes as obras dos artistas são o que são, mas se não forem bem escolhidas, se não forem bem expostas, se não forem bem pensadas, todo o discurso expositivo, aquilo que podia ser uma grande exposição, também pode ser um grande desastre. E pode ser uma coisa sem interesse nenhum. Eu, por acaso, acho que a grande parte dos curadores é que fazem alguns artistas. (...) e depois no meio das obras, também se a exposição tiver um discurso bonito e as obras forem uma porcaria, também não resolve o problema, isso é uma grande verdade. Mas parte-se do princípio que, ao fazer-se isso, já se escolheu obra com significado. Além do pintor, o curador aparece como um selo de garantia desta ou daquela exposição, deste ou daquele festival de música. Ou o diretor artístico, se quiser. Já aparecem como um selo de garantia. São quase tão importantes como o artista que fez a obra. Aliás, é uma coisa que eu faço muito, quando chega uma exposição, antes de começar a ver as obras, olho para a sala, vejo, e digo “isto está bem, isto está

bonito, isto está limpo” ou “isto tem coisas a mais”. E isso é trabalho de curador, não é do artista.
[Armando, vereador da cultura]

De facto, o paralelismo entre a função de curador e de programador nos discursos é bastante frequente, principalmente nos casos dos superiores hierárquicos e vereadores com pelouro da cultura. Conseguimos perceber quais os fatores que o fundamentam. Por um lado, o programador artístico executa também função de curador de alguns projetos de artes visuais albergados nos teatros ou no contexto dos projetos culturais municipais; por outro lado, porque aos olhos dos superiores hierárquicos - tal como os vereadores – a ambas as ocupações está subjacente uma premissa de seleção e enquadramento comunicativo – narrativa - dos projetos; também pelo facto de, em muitos casos, o espectro de ação destes superiores hierárquicos no contexto do pelouro/departamento/divisão da Cultura abarcar tanto espaços culturais de artes performativas, como de artes visuais e, de inclusive estes equipamentos partilharem equipas, recursos e planos estratégicos.

Por conseguinte, existe uma perceção de uma crescente correlação entre os dispositivos discursivos de curadores e dos programadores artísticos. Esta aproximação colabora para que no léxico dos programadores surja cada vez mais a dimensão da construção plástica e espacial, culminando num uso crescente do conceito de curadoria performativa (ou seja, a curadoria de projetos de artes performativas) - já anteriormente proferida num excerto da entrevista com o programador Mauro - explorada por Michele Rolim (2017) para caracterização do trabalho de programação de teatro.

Através da análise de uma série de entrevistas realizadas a diretores de projetos teatrais, percebemos que são diversos os princípios subjacentes à curadoria performativa que estão em linha com algumas ideias da programação artística que temos vindo a explorar ao longo deste capítulo. Assinalámos os nove tópicos que nos parecem mais relevantes: (1) a dimensão de performatividade do programador artístico, assente nas noções de presença, acontecimento, risco, estratificação de sentido, relação com tempo e espaço (Rolim, 2017: 14); (2) a coerência e coesão de um programa através da fixação de linha(s) conceptual(is), tal como as ideias de

interpelação dos públicos, de desafio, ou de uma preposição, da(s) qual(is) deriva a importância de os espectadores assistirem a um número considerável de espetáculos, pois essa será a chave para a compreensão de uma mensagem maior / integrada / comum, que é a mensagem subjacente ao programa (Rolim, 2017: 24); (3) o programador foi-se especializando por força das reconfigurações do mercado, tal como a complexificação das funções, nomeadamente em equipamentos de maior escala (Rolim, 2017: 32); (4) o trabalho de curador é um trabalho de diálogo com o público, dedicando-se à construção de um discurso sobre a problematização da escolha dos espetáculos e dos grandes temas que os cruzam, buscando marcar posição (a sua e a da instituição) como interlocutores dos grandes temas que preocupam a sociedade, reforçando o papel dos espaços culturais como espaços dos grandes debates públicos (Rolim, 2017: 42, 48, 64); (5) a problematização dos grandes temas deve assumir função promotora do conceito e da intencionalidade do programa, de “exposição do objeto”, podendo, assim, consubstanciar-se numa “composição ou elaboração artística” que nunca se torna obra completa e fechada (Rolim, 2017: 64, 67, 117); (6) o programa pode ser equiparado a uma grande obra, um desenho, um conjunto de conceitos que perpassem os espetáculos (Rolim, 2017: 106); (7) no contexto da curadoria performativa aplica-se o desenvolvimento de um registo autoral ligado a um pensamento e a uma organização do espaço da programação, a uma intencionalidade do programa, mas também ao posicionamento e identidade do projeto cultural (Rolim, 2017: 70), e a um diagnóstico das necessidades dos públicos (Rolim, 2017: 91); (8) a curadoria performativa como ato coletivo, que pressupõe uma expectativa de transformação humana, que articula utopias, que ajuda a tecer novos imaginários, à corroboração da ideia de práticas artística como a única arma para vencer a barbárie (Rolim, 2017: 129); (9) na curadoria performativa, a seleção de uma obra em específico não é o fator mais relevante, o que se torna preponderante é a reflexão em torno dos desdobramentos, na produção dos sentidos, na provocação que levará ao debate e à reflexão, ou seja, a uma compreensão da obra de arte na extensão do que ela pode produzir nos campos estéticos, éticos, artísticos, afetivos, humanos, políticos, sociais, económicos, colaborativos e artísticos, ou seja, da obra como ponto de partida para relações e

construções maiores do que ela mesma; neste prisma, pode estar em causa “o risco de o curador [de artes performativas] ser mais importante do que o artista” (Rolim, 2017: 130).

Complementamos esta leitura de Michelle Rolim com as reflexões de Sonia Castillo (2021), nomeadamente o seu conceito de *expoesis*. Segundo esta última autora, expor artes visuais tornou-se um ato de reflexão sobre o espaço de vivência da fruição, ou seja, um diálogo arquitetónico por viés filosófico. O fim dos movimentos artísticos caracterizados por “ismos” terá aberto lugar a novas leituras da arte e, com isto, à poética do curador, fazendo do lugar expositivo um espaço filosófico no qual se conecta o artístico (obras expostas) e o poético (desmaterialização das obras). O exercício curatorial revela-se, assim, ora de construção de imagens, ora de pesquisa histórica de arte, ou ainda, de reinvenção poética; ora obra, ora obreira da transdisciplinaridade, dependendo a sua qualidade da harmonia entre obras, de conceitos e ideias. A poética curatorial de uma exposição (*expoesis*) distingue-se por ser a arte do espaço, ou do diálogo, ou da experimentação. E enquanto lugar de experimentações e pesquisas poéticas, as exposições passaram de meio de enunciação crítica e cultural à obra em si (uma obra metalinguística) composta por novas subjetividades, mas acima de tudo pela busca de significados maiores para além dos incorporados no conjunto de objetos expostos. Ao conjugarmos a poética curatorial com a poética artística, podemos compreender o campo expositivo no espectro do ato criativo, uma criação que se dá na busca de atualização do sentido das coisas, a partir da convivialidade - exercício dialógico - entre elas (Castillo, 2021). Estas noções são absolutamente transformadoras da forma como os públicos encaram as obras, uma vez que o espectador observa, seleciona, compara, interpreta, poetiza, à luz da *expoesis* que lhe é oferecida pelo curador que, neste contexto, afirma a curadoria como lugar entre a idealização e a construção artística e humanista. Como tivemos oportunidade de constatar, um dos pressupostos da programação artística que frequentemente surge nos discursos é o da incitação à reflexão coletiva - através do encontro - e da possibilidade da projeção de novos imaginários e de construções sociais futuras.

[Programar] é antecipar, ou seja, imaginar e criar as condições para que certas coisas aconteçam e que não aconteceriam se não criássemos o espaço para elas, ele [o programador] é um organizador de espaços, é um cenógrafo (...), é uma espécie de cenógrafo, de dramaturgo do espaço, o espaço onde acontecem variadíssimos encontros. (...) por outro lado é uma alcoviteira, que cria o espaço de relação entre as pessoas, que pode ir desde promover encontros inesperados e parcerias que não existiam antes, como pode ser só ligar dois objetos que já estão a decorrer, mas que têm afinidades e que nós, como leitores (...) de repente [por programarem um determinado espetáculo] põem esse tema no mapa (...) ter uma visão que se sintonize com o mundo (...) é perceber que mundo é que anda a acontecer agora e como é que encontro o lugar ou como é que eu crio o discurso, ou faço uma corrente, como estava a dizer há pouco, de pensamento e reflexão a partir daquilo que se está a viver agora (...) é andar a auscultar qual detetor de metais o que é que se anda a pensar (...) o que é urgente para nós neste momento? (...) a arte, a arte é o encontro com o outro, com o diferente, com aquilo que não se percebe, com aquilo que é estranho. [Marina, programadora artística]

Se, na nossa ótica, conseguimos conectar a ideia da organização do espaço e da cenografia com as linhas discursivas já enunciadas, com os conceitos de lugar e não-lugar de Augé (1998), na esfera do design e da arquitetura - nomeadamente com a ideia de que a programação promove a existência um ato criativo construtor, num processo *site specific* - é relevante explorarmos, desta feita, a conexão que a programa entrevistada estabelece entre o programador e a figura de um dramaturgo do espaço. Se é certo - como apontado no capítulo anterior - que o Teatro é e sempre foi um espaço catalisador de sociabilidades e do encontro com o Outro, e que os programadores fazem regularmente menção a este como sendo o propósito dos seus programas, o que está subjacente à ideia de uma dramaturgia do espaço é, acima de tudo, o hibridismo do discurso, ou seja, a aproximação entre o discurso do programador artístico e de um dramaturgo - um profissional da área funcional artística, a que normalmente associamos a tarefa de criação de textos teatrais destinados a publicação ou à produção de espetáculos (IQF, 2006: 95). Fazendo esta leitura de um modo mais abrangente, propomo-nos pensar também a figura do dramaturgista, um artista que cria, a partir da análise de um texto, teatral ou não, uma hipótese de leitura/narrativa que serve de base à encenação de um espetáculo (IQF, 2006: 91).

Consideramos que estas profissões encontram a programação no discurso da cumplicidade, conceito de Ana Pais para caracterizar as “relações de sentido que se estabelecem no tempo dando a ver o espetáculo no espaço” (Pais, 2004: 87). Estas relações contextualizam-se num quadro mais geral em que a dimensão ontológica da dramaturgia é dispositivo catalisador de estruturação dos sentidos do espetáculo, da

transformação do invisível em visível, afigurando-se tanto como um movimento do discurso quanto como um gesto de que a palavra fazedora acarreta. Assim, tendo em conta as atividades de seleção de atividades e a consequente dramaturgia da escolha, bem como a representação institucional,

O programador surge, assim, como um dramaturgista pós-moderno responsável por um repertório que confere à instituição ou evento uma identidade própria, atuando ao nível da gestão cultural, da formação de comunidades de público e de *marketing* (...). Selecionar e enquadrar são duas tarefas cruciais para o dramaturgista institucional, onde ecoam desde logo afinidades com a dramaturgia do espetáculo (...), aquela que, determinada pelas contingências de cada produção e pelas funções estabelecidas no seu interior, está relacionada com a figura do dramaturgista (Pais, 2004: 26).

Se a dramaturgia pode ser encarada como um modo de estruturação do sentido global do espetáculo, a abordagem da dramaturgia do olhar é de enorme relevância para a compreensão de um modo de construção do espetáculo pós-moderno. É no contexto desta última que emerge a prática da dramaturgia do espaço que a entrevistada nos refere, provinda do fluxo das novas dramaturgias de início dos anos 1990, comprometida com o olhar o espaço como elemento dramático central. Segundo esta perspetiva, “o espaço atua diretamente sobre a forma como o espectador se posiciona e que postura(s) ou ponto(s) de vista assume para assistir ao espetáculo.” Assim, uma dramaturgia do espaço é, “simultaneamente, uma dramaturgia do espectador, já que questiona e promove relações diferentes entre ambos em cada espetáculo” (Pais, 2004: 58-59). O espaço em que a ação se desenrola torna-se, assim, um elemento ativo na narrativa, pois dilata-se em campos conceituais e físicos, e interfere na perceção dos públicos.

Um outro ponto de análise relevante prende-se com a possibilidade de encararmos o programador como criador por via de uma herança/contaminação de capital simbólico do artista para o programador artístico assente na premissa de que criadores e programadores partilham os mesmos códigos, signos, linguagens, fazendo, embora leituras de diferentes recortes e aplicando-os de acordo com convenções, técnicas e finalidades diferentes. O domínio que ambas as classes profissionais têm dos respetivos códigos é o que lhes confere estatuto e legitimidade. Os vetores disputa,

invasão e transgressão (Bourriaud, 2009) estão ambos patentes no discurso como indício/forma de construir a realidade “mundo” e modo de relação que com ele estabelecemos (Pais, 2004: 18). Estes tópicos cruzam-se com os processos de hierarquização dos diferentes campos da produção cultural, mas também com as teorias de receção artísticas, que serão abordados mais aprofundadamente no capítulo sexto.

Eu penso que o programador, aproveitando-se da criação dos outros, também acaba por ser um criador. Ao tentar ter uma programação eclética, equilibrada, democrática, sem se deixar subjugar por pressões fortes que existem, (mesmo no mercado, coisas muito fortes), evitando muito, lá está, a pressão política (...) um programador, ao estar a fazer o desenho de uma programação, se tiver em consciência todos estes fatores, está a ser um criador. Este conjunto que se oferece ao público também é um espaço de criação. É um espaço que necessita de estudo, de análise, de discussão, de preparação, de desenho técnico, de toda um conjunto de trabalhos e de pessoas que se reúnem à volta de um projeto que tem muito a ver com exercícios de criação de um espetáculo de teatro, por exemplo. (...) as linguagens que se usam na parte artística e que os programadores e os diretores artísticos e os técnicos têm de ter essas linguagens todas em conjunto para que se entendam. (...) as equipas dos teatros são equipas criadoras. (...) nenhum de nós lê o livro da mesma forma. [Artur, programador artístico]

Tendo em conta este ecossistema de posicionamentos, é de absoluta centralidade desenvolvermos um esboço de uma tipologia de programadores que nos permita ter uma perceção mais segmentada, agregada e clara das filosofias, discursos e *modus operandi*.

4.3 Esboço de uma tipologia de programadores

Algumas variáveis foram já sendo apontadas como sendo essenciais na caracterização e segmentação de diferentes tipologias do perfil e lógicas de trabalho dos programadores. Uma das variáveis relaciona-se com o comportamento dos programadores quanto à adoção da inovação (programação de artistas e obras emergentes). Madeira (2002: 119) distingue entre os adotantes-líderes - programadores de primeira linha que correm o risco de programar artistas ainda por consagrar -, e programadores seguidores - programadores detentores de menos recursos materiais e simbólicos e uma posição no campo menos privilegiada que aguardam que o campo valide a opção dos pioneiros para adotarem a mesma decisão -. Madeira (2002) denomina este processo de imitação de efeito pinguim.

Não necessariamente relacionado com a adoção da novidade, Bonet (2011) distingue também entre os programadores que desenvolvem linhas de programação originais e os programadores plagiadores, os que replicam as linhas de trabalho alheias. Apesar de existir sempre um certo grau de mimetismo – que pode derivar da pertença a determinada escola estilística ou de uma busca por novas referências para ampliar horizontes -, em alguns casos o plágio em relação a uma estratégia programática alheia bem-sucedida (resultado da combinação de todos os elementos e fatores estéticos, institucionais, territoriais, sociais, mediados pela intuição e conhecimento próprios dos programadores) acontece por falta de conhecimento ou pela necessidade de economizar tempo e esforço na busca por novos intérpretes, obras ou autores. Madeira (2002: 168) distingue também entre os programadores que são recrutados dentro ou fora do campo cultural. Em ambos os casos, a sua legitimidade é posta em causa, ora por ser olhado como artista “que se rendeu” ao poder, ora como técnico desconhecedor das lógicas de funcionamento do campo da produção cultural, incapaz de executar uma correta apreciação das propostas artísticas formuladas pelos agentes culturais.

Antes havia diretores artísticos nos teatros, agora é que já há diretor artístico ou programador. (...) é mesmo abusivo dizer que o XXX [nome do programador] é diretor artístico. Isto é um insulto aos criadores. Mas isto não é nada pessoal. (...) o conceito de ser diretor artístico implica um acúmulo de experiências de direção artística. E é claro, estamos a falar da arte (...) O XXX [nome do programador] era adjunto de (...) não tem nenhuma formação de proximidade com esta área. Nunca o vi num palco a atuar (...) [Paulo, criador artístico]

Nesta matéria, ao longo das nossas entrevistas fomos identificando no discurso dos nossos entrevistados outras categorizações bipolares dos programadores. Destacamos duas dessas divisões. A primeira delas claramente relacionada com o anterior ponto, contrapõe os programadores técnicos/gestores e programadores criadores. Pelo nosso entendimento, os programadores técnicos são entendidos como aqueles cuja inserção numa máquina burocrática ou institucional é mais evidente, na qual fez percurso profissional, cujo discurso mais claramente toca os domínios do território, dos públicos e das políticas culturais, cruzando/abrindo/enquadrando o objeto artístico com esferas externas ao campo cultural. O programador-criador poderá, eventualmente, estar encerrado no seu universo linguístico e atentar no amplo conhecimento (pluri)disciplinar das artes para enquadrar o objeto artístico.

De alguma forma, Lluís Bonet (2011), havia já estabelecido a distinção entre programadores com um perfil mais artístico dos que combinam a dimensão artística com a de gestão, apontando que os primeiros –possuidores do perfil mais representado nas grandes instituições - se caracterizam pela sua forte personalidade e pela capacidade de gerar marca, precisando de se apoiar na figura do produtor para a realização de tarefas mais técnicas, como o orçamento, ou as condições de viabilização de determinados eventos. O segundo perfil, programador com um modelo mais híbrido - mais fácil de encontrar nas instituições de menor dimensão, tal como os teatros municipais ou as instituições culturais de gestão privada -, é mais autossuficiente, ou seja, projeta o que é possível realizar com os recursos de que dispõe e apresenta maior consciência do perfil do(s) seu(s) público(s). Apesar de todas estas circunstâncias, e generalizando, podemos afirmar que um dos objetivos maiores dos programadores é o de mudar de alguma forma as referências culturais, os valores e os hábitos da comunidade onde o seu projeto ou instituição se insere, tornar o público mais sofisticado, melhorar/transformar o panorama cultural. Este desejo de transcendência, combinado com a necessidade de afirmação enquanto programador/programa de valor, explica uma grande parte das escolhas estratégicas daqueles que podem ser considerados os programadores de referência para os pares no contexto do campo da produção cultural.

Em geral, eu diria que os [programadores] criadores têm tendência a ter uma programação mais afunilada, mais estreita. Porque eu tenho visto isso, uma figura típica hoje é convidar um programador para fazer um ciclo, um festival, convida um artista para criar. O que acontece muitas vezes é que este artista [programador-criador] convida artistas que são mais parecidos com ele que fazem um trabalho que é mais perto do trabalho dele. E até acho compreensível que o artista acredite (...) para lá estar e para entrar em palco todas as noites e defender esse trabalho (...), e daí que o crescimento de movimentos nas artes tipicamente são coisas que acontecem porque artistas que sentem uma ligação, que sentem ressonâncias entre os trabalhos deles, se vão juntando. [Renato, programador artístico]

Eu penso que sim, que pode existir [uma possível distinção entre programadores-criadores e programadores-técnicos], para o bem e para o mal. (...) para o bem no sentido de poder ter uma visão e um *know-how* muito maior naquilo que são as artes performativas, por outro lado ser também redutor. (...) [o programador deve] sair um pouco fora e perceber (...) que há outros mundos que também interessam. Se calhar aí é importante pessoas que vêm de outras áreas, que não criadores, como é o meu caso, para se distanciarem do mundo da criação e perceberem apenas como observadores externos, (...) que são mais público, digamos assim, estão do outro lado. (...) a nossa

formação condiciona a nossa forma de ver e estar no mundo... Portanto, se eu sou criador a vida toda, se calhar pode haver alguns cânones, alguns estereótipos que eu tenha e aos quais possa não conseguir ter distanciamento suficiente para avaliar ou apreciar (...) outras visões complementares, da questão social, da questão ambiental, cultural, da identidade dos povos (...) é mais importante (...) pessoas que estão no terreno... no meu caso, que trabalhava nas escolas, e outras pessoas que trabalham na política ou na ação social. Se calhar [é importante existirem programadores que têm] visões complementares que podem enriquecer a programação. [Bernardo, programador artístico]

Eu acho que os programadores-criadores são mais fechados em si e na sua visão artística, porque são criadores. Os programadores-técnicos conseguem ter uma visão mais aberta de tudo. (...) uma programação mais eclética (...) eu prefiro um programador técnico. [Margarida, programadora artística]

Sim, potencialmente podemos reconhecer e podemos ver isso. Isso nota-se. Pode-se notar mais ou menos, mas nota-se. Também acho que já não há diferenças categóricas, que a atenção hoje e o modo de fazer e de trabalhar não é assim tão segregado entre os criadores, os programadores têm uma aproximação mais de gestão. Não é tão visível. [Mauro, programador artístico]

Sim, sim, acho, completamente. Acho que os programadores-criadores têm mais a tendência para decidir e para criar programar essas tais linhas programáticas de autor e com assinatura. E acho que os programadores-técnicos têm uma preocupação maior com os munícipes e realmente o que vão programar para a cidade, como vão chegar a todas as pessoas da cidade, às várias idades, aos vários gostos (...) Acho que sim, acho que os programadores-criadores deviam abrir um bocadinho... [Telma, programadora artística]

Uma outra divisão que surge no discurso de alguns programadores, mas também de agentes correlacionados é a da existência de programadores que, ora trabalham para o público, ora trabalham para os criadores. Ou seja, podemos assumir que os programadores que se inserem nestas tipologias não são mediadores neutros, tendem a aproximar o seu posicionamento/ a acompanhar / a pesquisar mais ora o um campo da criação, ora o campo da receção. No primeiro caso, o discurso dos programadores é revelador de um certo elitismo, ou mesmo, como refere um dos nossos entrevistados, de uma arrogância intelectual, na medida em que as mensagens que transmitem são demasiado conceptuais, não sendo de fácil descodificação para os públicos, uma vez que podemos considerar que, acima de tudo é vocacionada para um público cultivado altamente especializado, para artistas e para os pares de programação, agentes fundamentais na consolidação do seu prestígio no campo da produção cultural

(Bourdieu, 2007). O discurso dos programadores é, neste sentido, expressão de “reivindicação de autonomia do campo e da sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimidade propriamente cultural, tanto no âmbito da produção como no da receção da obra de arte” e de “afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita” (Bourdieu, 2007: 110). A dialética da distinção cultural constitui-se, nesta senda, um processo em rutura com as ortodoxias precedentes, por forma a reforçar a singularidade dos agentes discursivos pela produção de um modo de expressão original (Bourdieu, 2007: 111).

Convém, aliás, termos em mente que as relações de comunicação constituem uma forma de imposição e dominação simbólica de uma classe dominante no campo da produção simbólica que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material e simbólico acumulado pelos agentes ou pelas instituições (Bourdieu, 1989: 11).

A percepção de elitismo ou arrogância intelectual poderá também estar, no nosso entendimento, relacionada também a um certo afastamento do programador em relação aos públicos, a uma ausência de um exercício de auscultação/menosprezo dos interesses dos públicos.

Mas há uma coisa que eu quero dizer: os programadores neste país (não sei o que se passa nos outros países), mas os programadores (e sabe, de certeza), são todos acusados de serem arrogantes, que há uma arrogância intelectual. [Júlia, assistente de programação]

Vejo o papel futuro dos programadores, como um papel que se vai acentuar, vai ganhar relevância crescente. (...) e posso estabelecer um paralelo com os (...) comunicadores de ciência (...) que fazem com que a ciência, ela chegue (...) seja transferida para a sociedade mais alargada, o que significa que o tal discurso, a tal narrativa de que falávamos há pouco, realmente tem de ser construída também aqui. (...) e se ela não chegar a um público, o risco que corre é de não lhe se reconhecer relevância social. E se não lhe reconhecer relevância social, naturalmente que é que lhe acontece a seguir? [Mauro, programador artístico]

Ouçó cada vez mais programadores a dizer “eu trabalho para os artistas”. E eu recuso totalmente essa ideia. Eu não trabalho para os artistas, eu trabalho com artistas e trabalho para o público. (...) eu ouço isto até do meu colega XXX [nome do programador], ele diz muitas vezes que trabalha para os artistas. Eu discordo totalmente dele. Eu não trabalho para os artistas. Eu trabalho com os artistas, o que é uma coisa totalmente distinta. E trabalho para o público, o que eu acho efetivamente que, tal como o livro não se completa sem ser lido, eu acho que uma obra não se completa sem ser vista, sem ser sentida, sem ser percecionada. Se não, fica ali arrumado. Numa espécie de limbo. Eu acho que a obra completa-

se quando chega... quando ela é percebida, apropriada por aquele que não a criou. E, por isso, para mim é tão importante o público. Porque é o público que completa o processo. Isto para mim é uma ideia central do meu pensamento e da minha atuação, porque isto tem repercussões muito práticas. [Lara, superior hierárquica e programadora artística]

Para mim [esta questão] não faz sentido. Um diretor artístico tem de estar equiparadamente a pensar no público e nos artistas. E porquê? Sem artistas não existe teatro, criações, espetáculos para apresentar, portanto, tens de trabalhar muito com os artistas, a pensar nos artistas. E sem público, se não houver ninguém, numa plateia a ver o trabalho artístico, o ato teatral não acontece também. Para mim faz sentido é trabalhar a esses dois níveis. Aliás, nem vejo como é que é possível não o fazer, sou-te sincero. [Simão, programador artístico]

Há que distinguir também, nesta senda, as compelações de elitismo¹⁵¹ incidentes no discurso do programador do elitismo que pode advir de um programa ou de políticas culturais (Melo, 2016) mais focado em campos, linguagens e expressões artísticos mais experimentais, com os quais os públicos estão menos familiarizados e que poderão exigir um reforço no investimento nos serviços de mediação cultural.

[Programar é] pensar no equipamento como um equipamento cultural das pessoas e para as pessoas. Ou seja, não criar determinados elitismos, mas sim perceber que, como dizia Pessoa, “o mundo é vasto e diverso” (...) o serviço educativo que eu nunca poderei descurar (...) Temos também esta missão de educar públicos, criar novos públicos, e trazer novos públicos a trazer coisas que são para grandes massas, mas também trazer coisas que são para minorias, as minorias existem e é importante também que tenham a possibilidade de fruir da cultura e da arte. [Bernardo, programador artístico]

Partindo da avaliação de vetores como a capacidade de liderança, a formação qualificada, a capacidade de intervir interdisciplinarmente e de mediar o universo do comércio e o da cultura, António Pinto Ribeiro (2009:70-72), baseando-se em Föhl (2008), estabelece uma outra tipologia de programadores, introduzindo os seguintes perfis: (1) o programador-comercial (consciente da importância da ação do marketing e comunicação culturais mas que atenta, antes de mais, na primazia da obra, não lesando as suas premissas centrais); o (2), o programador-tradutor (cuja principal tónica é a na mediação entre as várias esferas da atividade cultural, juntando artistas, instituições e

¹⁵¹ Numa entrevista à plataforma Comunidade Cultura e Arte, Luís Ferreira relaciona, em parte, esta percepção de elitismo tida pelos públicos com a falta de interesse na procura/acompanhamento das atividades que integram os programas dos teatros. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/luis-sousa-ferreira-quando-as-pessoas-comecem-a-valorizar-a-cultura-os-politicos-comecam-a-investir-nela/>.

públicos, com o objetivo de controlar os processos de planeamento, conceção e financiamento e de viabilizar a criação de um produto cultural); (3) o programador-carismático, que convence com base na obsessão, não sendo um mediador neutro, ele contribui com a sua própria interpretação artística para o projeto e vive da inspiração para uma categoria cultural, capaz de executar tarefas exigentes; (4) o programador-facilitador, cuja preocupação incide maioritariamente na execução de uma programação para a qual tem uma formação técnica sólida e para a qual mobiliza contactos relevantes do que com a sua conceptualização; e (5) o programador-artista-pós-heróico, perfil que conjuga a gestão e a prática artística, aliando uma enorme experiência artística à vontade de executar um programa.

Outros perfis poderiam ser considerados, tais como o programador-investigador, aquele que baseia a sua ação na interconexão entre diferentes teorias disciplinares (Foehl, 2008: 5) ou o leitor-programador-pedagogo, aquele que (enquanto agente da política cultural externa), ao atuar no contexto académico, faz da programação artística uma ferramenta de diplomacia cultural, nomeadamente de difusão da língua e cultura de uma comunidade (Cunha, 2014). Para além dos referidos, Lopes (2010: 229), revendo-se em Ribeiro (2009), considera ainda o perfil de programador-comunicador, aquele que opta por estar em relação com a região cultural e/ou as redes mais relevantes para a sua orientação programática, definem um novo conjunto de relações entre objetos artísticos e o público, realçando a marca autoral.

Uma das premissas metodológicas subjacente a este capítulo é o esboço de uma tipologia de programadores. Se, por um lado, as tipologias já avançadas por Ribeiro (2011), Lopes (2010), Fohl (2008) e Madeira (2002) nos parecem bem fundamentadas, ao longo da última década, o campo de produção cultural complexificou-se, dando lugar ao aparecimento de novos polos de produção, novos paradigmas associados à programação artística e à emergência e consagração de novas figuras e perfis de programadores. Em função destes fatores, esboçamos a seguinte tipologia, que descrevemos e fazemos acompanhar por citações dos programadores que pensamos que se estão em consonância com as lógicas de pensamento.

A primeira categoria de programadores que identificamos é a de programador-artista. Nesta incluímos uma das programadoras estudadas. Pensamos que esta e outros programadores que se possam enquadrar nesta categoria se destacam por tenderem a imputar um impulso/raciocínio artístico a todas as suas ações/tarefas no campo da programação, não apenas na seleção e enquadramento das propostas programadas, na redação dos editoriais dos programas, mas também na criação das atividades complementares aos espetáculos, às ações de mediação, ao relacionamento com parceiros no território, entre outras. Este posicionamento pode ter como fundamento um percurso académico e profissional na criação artística ou vivência de parte do percurso profissional em países estrangeiros.

(...) eu sou mais naturalmente questionadora; portanto: a arte como uma pergunta. Portanto, aquilo que convoco são mais questões e formas de estar e uma maneira de pensar na própria programação como artista. (...) eu venho daquela linha antiga, dos anos vinte, que a vida é componente da arte, que arte e vida não se distinguem. E acabo por fazer isso com a programação, mas acho que é por vir este lado de arte e vida serem a mesma coisa, do que esta ideia de que o programador é um artista, que está naquele lugar a fazer um desenho artístico da sua programação. (...) o ato de criar um objeto artístico tem muito a ver com essa ideia de revolução. É nós identificarmo-nos tanto com uma causa que nos transformamos nela, deixamos de ser um indivíduo para passarmos a ser uma mensagem coletiva. E isso é muito importante e esquecemo-nos disso. [Marina, programadora artística]

Uma segunda categoria de programadores é a de programador-inovador pelo conceito e pelo discurso. Estes são programadores que desenvolvem o programa seguindo lógicas conceptuais próprias diretamente relacionadas com as vivências no campo da produção cultural, das suas visões do mundo e as leituras/interpretações/(re)significações em torno do mundo da arte, a propósito dos quais desenvolvem um discurso. Estes são os programadores pioneiros, que correm riscos ao programarem nomes ainda pouco reputados (dos quais podem vir a estar próximos no processo de criação), iniciando tendências de programação que são adotadas por outros.

Uma vez que assumem posicionamentos diferenciados e pronunciam discursos com léxicos vocabulares orelhudos (tais como a emancipação comunitária, a democracia cultural, capacitação dos agentes locais, as construções sociais futuras, o enfoque nas artes participadas, entre outros), são geradores de discursividade, sendo que os seus discursos tendem a ser mais mediatizados e a influenciar os seus pares. Um fator

relevante de analisar é que estes programadores trabalham com um orçamento para programação acima da média dos vinte programadores entrevistados, e os programas que desenvolvem são mais robustos em número de atividades, o que exponencia a circulação do seu discurso. A partilha de linhas conceptuais por parte de diversos programadores, aliada aos recursos institucionais, pode estar na origem de redes de trabalho mais ou menos formalizadas de coprodução de espetáculos, fator que colabora para a construção de um capital de reputação.

Conseguimos identificar nestes indivíduos um pensamento e uma vivência cosmopolita e internacional, quer pela pertença a redes de trabalho internacionais, quer por um capital de conhecimento das tendências de criação e programação que são postas em prática em países estrangeiros. São maioritariamente detentores de um elevado capital intelectual adquirido no contexto académico.

[Na minha programação] Há uma intenção de fazer diferente e de ousar (...) acima de tudo uma programação que não facilita muito. (...) [com espaço para o] risco e ousar (...) E eu só concebo a programação, no meu caso, com uma dimensão autoral bastante forte, e, obviamente, com uma dose bastante simpática de criatividade e de risco e de rasgo (...) a arte precisa dessa dimensão do abismo e do risco. [Marcelo, programador artístico]

[Existe uma] responsabilidade da internacionalização, ou seja, nós desenvolvemos um série de projetos e festivais, sou também diretor de alguns festivais, e o que fizemos foi desenvolver um plano para a internacionalização que começou também da necessidade de reforçar orçamentalmente algumas atividades e, a partir daí, entrarmos em projetos europeus e criarmos parceiras com plataformas e projetos que nos ajudassem, por um lado a reforçar orçamentalmente o apoio à criação, por outro, uma coisa que nós começámos a fazer que nos parece importante que é: ajudar os artistas portugueses a internacionalizarem-se. (...) nós estamos neste momento em dois projetos europeus importantes. (...) para além disso, nós temos vindo a ser cada vez mais requisitados para participar em fóruns de discussão, em criação de redes de colaboração, quer ao nível das residências porque também tenho sido responsável pelo centro de residências artistas. (...) o ato de programar não é simplesmente calendarizar espetáculos. Programar é um modo de relação e de construção de um imaginário. E esse imaginário tem de ser gerado a partir de uma relação, de uma intensidade. (...) a ideia da criação é uma ideia de um território que toma o destino nas suas mãos, que não fica a ver passar a banda, mas que se propõe a fazer parte dessa caminhada e dessa construção da identidade, que eu acho que é extremamente importante. O que tentamos fazer aqui na programação é ter esses momentos absolutamente únicos, cuja ideia não é exclusividade, mas é a proteção desse espaço de criação enquanto espaço legítimo dos artistas. [Alberto, programador artístico]

(...) se eu combinar a paisagem e as comunidades, ela [a minha programação] será sempre única.
[Roberto, programador artístico]

Uma outra categoria de programadores que idealizámos é a de programadores-inovadores pela *praxis*. Consideramos esta categoria de programadores igualmente inovadores, mas predominantemente pela prática e não tanto pelo discurso gerado. Uma vez que a dança, o cruzamento disciplinar, as residências artísticas, a experimentação e a investigação artísticas, a pesquisa de novas linguagens estéticas são consideráveis focos das suas programações, é recorrente encontrarmos nos seus discursos e práticas de programação a alusão à quebra de fronteiras disciplinares, ou seja, à condição trans/pós-medial das artes. À semelhança dos outros inovadores, são programadores que tiveram oportunidades de trabalho noutros países e estão inseridos em redes/circuitos internacionais nos referidos domínios artísticos, provavelmente porque as referências de trabalho nas referidas áreas são reduzidas em Portugal. Existe, nestes casos, uma forte transposição/inscrição do seu pensamento na ideologia/missão da instituição ou no projeto cultural em que se integram.

[O fator distintivo da minha programação] é de ser uma programação muito multifacetada, pese embora ela tenha uma componente as outras áreas estão muito presentes, é uma programação com estéticas muito diferentes, (...) um trabalho indisciplinar, em que não consegues distinguir as suas áreas. Mas posso-te dizer também que é uma programação (...) embora institucional, não te sei bem explicar desta forma, é irreverente, porque convidamos artísticas que nunca estiveram em instituições, são primeiras obras, alguns são trabalhos pouco caracterizáveis, é que nós chamamos aqui de trabalhos indisciplinados, mais do que indisciplinados, indisciplinados. (...) agrada-nos muito esta ideia de existirem trabalhos indisciplinados e alguns disciplinares. E nós temos muito isso na nossa programação, e depois acho que (e isso sim é um carácter único), não conheço muitos teatros municipais onde a dança é o seu centro, tem um papel central. Em muitos teatros (...) nós temos relações com muitas instituições (...) montamos muitos projetos em conjunto (...) é raro fazermos coisas de produção própria, de sermos só nós a coproduzir ou a dar dinheiro a um artista para fazer, tentamos encontrar parceiros nacionais e internacionais (...) é muito fácil fazeres uma programação que tu sabes que vai ser mais consensual, pelas estéticas, pelos artistas, pelos nomes. Mas eu acho que essas programações são menos interessantes porque elas ficam com menos texturas, ou seja, elas terão sempre um resultado previsto, eu acho que é muito interessante para quem programa não controlar tudo, existirem resultados que são imprevistos. [Simão, programador artístico]

O perfil da nossa programação é transdisciplinar, com uma identidade, que é a identidade de um teatro-arte, um teatro muito disponível e aberto à experimentação e à criação contemporânea. (...) foi isso [definição da identidade do equipamento e da programação] que nos permitiu contratualizar redes internacionais porque se estivéssemos a fazer tudo e mais alguma coisa, porque é que o Teatro Nacional de Liège ou um centro dramático qualquer de França ou de Itália iria querer uma relação

institucional conosco? (...) é uma programação de arte com uma atenção às dinâmicas da criação e da experimentação, claramente. (...) eu sou um leitor assíduo do Rancière e ele tem um conjunto de escritos muito inquietantes que nos fazem pensar nas artes, mais do que em disciplina, num espaço pós-medial: para ele não há tanto cinema, poesia, teatro, dança, o recorte que ele pretende não é dessa ordem, é de uma ordem mais lata na qual ele identifica aliás em termos históricos vários regimes: ele fala naquele texto da partilha do sensível num regime ético da arte. [Mauro, programador artístico]

A categoria seguinte é representativa do efeito pinguim que Madeira (2002) aborda, inerente à classe profissional dos programadores. Denominámo-la de seguidores dos programadores-inovadores pelo conceito. Não sendo as suas instituições detentoras de um capital económico como as dos inovadores, e não sendo estes programadores detentores de um capital de reputação como os anteriores, a sua margem de ação está bastante limitada. No entanto, reconhecem a viabilidade da ideologia dos inovadores, e, portanto, tendem a reproduzir e disseminar o léxico discursivo pronunciado por estes. Apesar da reprodução do discurso, é-lhes impossível reproduzir em absoluto os moldes da programação desenvolvida pelos inovadores, pela falta de recursos. Outra marca importante é a ausência de uma massa crítica local e da cooperação ilimitada dos decisores políticos ou dos superiores hierárquicos que se traduza no apoio financeiro ou na validação incondicional das suas propostas. Habitualmente, seu foco de programação são os públicos, estando subjacente uma virada educacional da cultura, ou seja, a perspetiva de que a cultura forma/educa os públicos. São maioritariamente programadores que programam espaços da periferia (pequenas cidades não litorais) ou as denominadas “ultraperiferias” (arquipélagos).

Eu gosto de arriscar. Às vezes arrisco demais e tenho surpresas desagradáveis. Mas eu sempre gostei de arriscar e de provocar e sempre gostei de mostrar coisas novas. Sempre gostei (e acho que é isso que um programador deve fazer), que é o de mostrar o que está a acontecer e mostrar os músicos que estão neste momento a dar cartas e a fazer algo de inovador e algo de realmente interessante. E gosto de fazer programação mais nesse sentido. Foi a área que mais gozo me deu fazer. (...) como a minha paixão sempre foi a música, a programação também reflete isso mesmo e o forte da programação sempre foi a componente musical e houve uma altura que também a componente da dança contemporânea, que eu tive de abandonar por causa da crise financeira. Eu fazia uma programação bastante arrojada de dança contemporânea com quatro ou cinco peças anuais. E neste momento eu não estou a fazer, não consigo simplesmente. (...) era esse o principal objetivo que tínhamos, o de trazer público de fora. Fizemo-lo com uma programação bastante arrojada e bastante arriscada, com programação internacional e nacional. E aí foi muito diferente e era uma programação, digamos, muito contemporânea e arriscada, nós trazíamos muita programação de fora que eu fazia com outros programadores aqui em Portugal e muitos artistas que vinham só a dois, três teatros mais do interior do país e nem chegavam a ir a Porto ou Lisboa. [Mário, programador artístico]

[O maior desafio de programar são as] questões financeiras. Isso acaba por definir em muito o resultado final, (...) quando as tutelas não estão sintonizadas ou há uma dificuldade em entender o trabalho realizado, de facto é um problema (...) o desgaste é maior exatamente na necessidade de justificar o porquê deste investimento ou daquele, quando na prática isso não devia ser sequer necessário justificar. Ainda para mais com alterações orgânicas ou de tutelas (...), quando isso acontece é quase começar de novo, parece que passamos a vida a falar e a dizer a mesma coisa. E é cansativo para os próprios, porque parece que os anos passam e os problemas não se resolvem e o problema é sempre o mesmo. (...) somos avaliados sobretudo pelo nosso desempenho financeiro. Não há uma avaliação qualitativa da componente da agenda cultural. Isso não existe. (...) os nossos objetivos são avaliados quantitativamente. Não há um lado qualitativo. E mesmo quantitativo é no número de espectadores ou na resposta do público da satisfação, também temos inquéritos na ordem da satisfação, mas não temos por parte da nossa tutela uma avaliação qualitativa do trabalho de programação, não. (...) não a vejo [a programação por mim desenvolvida] assim [como singular/distintiva]. [Serafim, programador artístico]

Eu acho que a direção artística implica estar com os autores, músicos, e estar envolvido em todo o processo, e dirigir todo esse processo criativo... e isso não é algo que eu faço. Eu faço alguns desafios, algumas encomendas artísticas. (...) eu sou grande apologista de que devemos trabalhar cada vez mais em rede. (...). Nas conversas que temos tido com outros programadores é, como se diz, às vezes estamos tão preocupados em fazer diferente, mas se calhar estamos a fazer todos igual. Se calhar os teatros (os que fazem programação de uma forma séria), estão todos alinhados naquilo que é os propósitos. (...) eu trabalho com a comunidade, envolvimento com a comunidade, trazer as realidades para cima do palco, conversar sobre elas, isso, eu não acho que descobrimos a pólvora ou que temos uma coisa única. (...) a cultura ajuda a sociedade a pensar e ajuda as pessoas a não terem as suas heurísticas, um pensamento fácil, aqueles argumentos com os atalhos cognitivos. [Alexandra, programadora artística]

O maior desafio [que se coloca ao programador na contemporaneidade] é conseguir ter a independência do trilho que define para o seu trabalho. Para mim, eu ao fazer ações de formação, eu estou a formar públicos porque eles ao voltarem a fazer, a expressar-se, isso tudo, eles depois poderão ir ver os espetáculos de uma forma de que não viam até ali. Nós podemos ter várias ações e, ou apresentarmos uma linha programática, essa linha seja reinterpretativa de forma que o tal contributo que eu sempre digo que é colocar o cidadão a olhar o mundo, a questionar-se sobre o mundo. Não digo que tem de olhar o mundo de uma forma diferente. Pode não ser, mas.... esse é o nosso trabalho, é escolher e selecionar o que queremos, de forma que haja depois um contributo nosso para que o cidadão se questione. [Artur, programador artístico]

Há outros perfis que se destacam pela forte institucionalização do seu discurso, razão pela qual incluímos nesta tipologia um perfil de programador-institucional. Acima de tudo, estes programadores são defensores e veiculadores da missão da instituição, do seu posicionamento na malha da cidade. Trata-se de instituições legitimadas no

campo, bastante capitalizadas (simbólica e economicamente) quando comparadas com todas as outras estudadas nesta investigação, e detentoras de equipas multidisciplinares e muito especializadas. As suas instituições assumem um papel distintivo no campo. A instituição serve o campo e estes programadores servem a instituição no cumprimento dos seus objetivos. Esta posição dos programadores é altamente benéfica, trazendo-lhes benefícios reputacionais acrescidos à larga experiência profissional. Por serem instituições de referência - com impacto mediático -, com um número considerável de coproduções com outros equipamentos de referência, os artistas que se apresentam podem estar mais suscetíveis a atentarem nas avaliações que estes programadores fazem das suas obras, uma vez que almejam ver as suas obras integradas nos circuitos nacionais e internacionais que estes equipamentos integram.

Os artistas que são apresentados na XXX [nome do equipamento] são pessoas que, por estarem aqui na programação, existe uma atenção internacional sobre estes artistas que pode crescer a partir daí. (...) outro elemento importante, para mim, é ter a noção de que conseguimos reforçar o perfil da nossa programação. Ou seja, aqui na [equipamento] especificamente, como temos várias áreas, para mim, chegando ao fim do ano ou ao fim do período da programação, para mim e para os meus colegas, voltamos sempre a olhar para o conjunto da programação e pensar: “será que isto fez realmente aquela unidade que nós queríamos atingir, que queríamos criar na nossa programação? Será que criou mesmo o perfil [nome do equipamento]? Isso para nós também é muito importante. Depois há outros elementos, como a imprensa (sendo relevante, não acho o elemento mais importante), mas obviamente é bom ver o que a imprensa está a dizer sobre aquilo que fazemos. (...) nem sequer sei se ter uma programação única é importante para mim. De facto, não penso muito desta maneira sobre a programação. O importante para mim é que seja adequada. Adequada àqueles elementos de contexto, de público, em que cidade estamos, qual é a missão da nossa organização. (...) o que me importa é ter um perfil claro para a [nome do equipamento]. E isso é importante porque cria um público fiel (...), porque, para quem programa as artes contemporâneas, precisas sempre de um certo grau de confiança do público porque estás a apresentar coisas que as pessoas não necessariamente conhecem... sim, acho que é! [a marca e missão da instituição serem mais importantes do que o registo autoral do programador]. [Renato, programador artístico]

Para além de ver espetáculos, desse lado de posicionamento, de pensamento, de escrita de muitas coisas (que são as tarefas básicas), (...) um diretor artístico, dentro do próprio teatro, tem um trabalho de motivação, motivação para o seu projeto artístico, para o projeto artístico do teatro, (...) há um trabalho de relação que eu muitas vezes acho que nós não podemos descurar, na verdade. (...) com as equipas técnicas e saber exatamente qual é o sentido, e a dimensão, e o momento em que nós temos de estar muito presentes, motivar as pessoas para aquilo e para a importância do trabalho que desenvolvem todos os dias. Acho que temos a sorte de ter uma equipa super profissional. (...) se nós pensarmos em contextos similares ou das grandes cidades europeias, por exemplo Paris, cada teatro trabalha com os seus artistas, ponto. Um artista não trabalha com várias salas em Paris. Trabalha com

aquele artista. E há uma espécie de luta entre programadores para terem aquele artista. É impensável que um artista que se apresente no Châtelet se apresente no Théâtre de la Ville. Isto não faz qualquer tipo de sentido. Há uma espécie de disputa. E eu acho que temos um modelo desse ponto de vista muito mais interessante, mas também pela nossa escala, obviamente. Não temos essa luta, não faz sentido. (...) [Os fatores distintivos da minha programação são] intuição, percebemos que há um artista que pode desenvolver um determinado tipo de trabalho. Essa percepção e essa sensibilidade, eu acho que a tenho. (...) acho que há um lado de intuição e de sensibilidade que advém do conhecimento e da experiência a que eu hoje dou muito mais importância do que a que dava há cinco anos atrás. (...) há muitas dimensões para além da programação. E nomeadamente, aquilo de que falámos, a forma como articula e conquista a sua própria equipa para o seu trabalho. (...). De alguma forma eu também sou a cara daquele teatro. Sou eu que respondo perante aquilo que está em cena. [Sara, programadora artística]

Consideramos também a existência de um perfil de programadores que denominámos Arte pela Arte, que defende que o exercício da programação se resume a um ato técnico, neste caso o da seleção eclética e diversificada de obras de arte, tendo em vista uma estratégia democrática de captação de públicos. Neste sentido, apenas aos objetos artísticos poderá ser reconhecida uma aura estética e criativa singular, quase indutora de uma sacralização do processo de criação de arte.

Ora, os criadores são os criadores. Os intérpretes também têm o seu quê de criação, mas são sobretudo intérpretes. (...) As questões da autoria e da criação para mim são muito sensíveis, muito delicadas e muito importantes. E não é nada que se compare. A criação de um espetáculo requer um investimento de esforço, de trabalho que não tem nada que ver com a programação. [Samuel, programador artístico].

A subclasse seguinte de programadores, com ímpeto na democratização, é aquela cujo enfoque discursivo enfoca o ímpeto de democratização cultural, o de priorizar o acesso da população às práticas artísticas. Neste ímpeto conflui não raramente numa tónica particular na educação artística, mas também no desenvolvimento de uma auscultação atenta das necessidades e interesses das populações, a par de uma observação atenta da evolução do mercado de artes performativas, nomeadamente das ofertas existentes nas várias disciplinas artísticas, inclusive as propostas direcionadas a uma larga franja de públicos.

Este discurso é não raras vezes pronunciado por programadores artísticos que em comum têm um percurso profissional ligado ao ensino formal da música, em contexto universitário ou no ensino secundário. Estes são também programadores que,

através do seu discurso, acentuam a responsabilidade de prestarem um serviço público a cidadãos-contribuintes.

Eu penso que a [minha] programação é eclética e tenta equilibrar as diferentes artes cénicas, temos um grande equilíbrio entre o que é o teatro, a música e dança, e dentro de cada um destes géneros, múltiplos vertentes e múltiplos subgéneros (...). Qual é o objetivo principal do Teatro? Obviamente é trazer programação de qualidade, democratizar as artes, (...) tentar perceber os gostos e interesses das pessoas que vivem na localidade para onde se programa, e das pessoas que nos visitam, tendo sempre muito presente a produção e a criação, aquilo que é feito a nível nacional e aquilo que nós devemos acolher em termos de itinerância, ou seja, dar lugar àquilo que de melhor se faz no nosso país para que as pessoas que vivem nas diferentes cidades, nas cidades do interior, possam usufruir desses mesmos espetáculos, da mesma forma que usufruem as pessoas que vivem nos grandes centros ou no litoral. (...) pensar no equipamento como um equipamento cultural das pessoas e para as pessoas. Ou seja, não criar determinados elitismos, mas sim perceber que, como dizia Pessoa, “o mundo é vasto e diverso”. (...) do serviço educativo eu nunca poderei descurar (...) temos também esta missão de educar públicos, criar novos públicos, e trazer novos públicos e trazer coisas que são para grandes massas, mas também trazer coisas que são para minorias, senão as minorias existem e é importante também que tenham a possibilidade de fruir da cultura e da arte. [Bernardo, programador artístico]

Não vejo o meu trabalho tão próximo desse lado de curador, desse lado curatorial, ou de direção artística, mas muito mais um trabalho de programador que tenta compreender cada vez melhor o que é que o rodeia, o que é que as pessoas precisam. (...). Essa escuta da diversidade dos interesses é um aspeto que, para mim, é absolutamente central, mas não pode ser desligado daquilo que deve ser o papel do programador de criar um conjunto de desafios colocados às pessoas (...), escutar num sentido amplo aquilo que são os desejos de uma comunidade, isto é um plano. Por um outro lado: acreditar que as pessoas precisam de ser desafiadas, conhecendo novas linguagens, novas propostas, e que, a partir desse desafio, nós estamos também a colaborar naquilo que é a possibilidade da pessoa construir uma visão do próprio mundo a partir da arte (...). Não sou propriamente um programador que veja esta atividade como processo de curadoria, com assinatura. O programador tem um papel de onipresença na escuta, na atenção que presta àquilo que se passa sua volta. (...) Como se trata de um teatro municipal (...), a minha perceção foi de que o mais importante é estar atento àquilo que o público vai precisando, sem descurar os desafios, sem descurar este abanar, esta necessidade de pôr as pessoas a pensar acerca daquilo que não conhecem, e estimulá-las o mais possível a conhecer aquilo que as pessoas não fazem muitas vezes a mínima ideia. (...) Um segundo eixo é colocar em contacto do nosso público com objetos e propostas artísticas que sejam propostas que estimulem a diversidade e a perceção acerca da importância que a diversidade tem na construção de sentido crítico de pensamento, e também de ligação àquilo uma perspetiva aberta. [Miguel, programador artístico]

[Programar] é gerir expectativas, é criar expectativas surpreendentes nos públicos no plural (...). Eu acho que o programador que programa para o seu umbigo, para ver os seus artistas favoritos no palco, não é um programador consciente nem consciencioso da sua missão. (...) [Programo] segundo critérios, expectativas da sociedade, dos públicos. Portanto, tenho de ser o mais abrangente focando-me cumprimento de dois critérios: primeiro critério, o da diversidade, (...) o teatro municipal tem de

ser o espelho da diversidade artística, estética; e segundo critério (que é o um bocadinho mais difícil de cumprir, que é o mais exigente) que é o da qualidade. [David, programador artístico]

[Relativamente à caracterização do equipamento] é um espaço para todos. Tentamos (e isto é aquilo em que eu acredito) que todos tenham um lugar aqui dentro. Que a programação consiga enquadrar-se em todo o tipo de público que possamos ter cá. (...) este teatro é gerido, no que diz respeito ao orçamento, com dinheiro de todos nós. (...) [programar] é pensar na população, no que a população quer num todo e tentar tocar todo (...). Se todos os meses, ou de dois em dois meses, conseguir tocar um tipo de público, é bom, idealmente todos os meses fazer isto, era ótimo. (...). [Um dos maiores poderes dos programadores é fomentar] essa educação, se calhar é o [meu maior] poder, permitir o acesso à cultura acaba por ser uma educação. [Margarida, programadora artística]

Uma outra categoria de programadores que propomos é a de Programador-mediador. Olhamos para este grupo de programadores como mediadores, num sentido mais lato, ou seja, não apenas enquanto intermediários conectores das esferas da criação e receção, entre criadores e públicos. O ato de programar é, para estes programadores, um ato de cruzamento da esfera artística com a esfera social, política e económica. Nestes casos, é o teatro/projeto cultural que dita a política cultural local e não o aposto, uma vez que estes são os principais ou únicos equipamentos de artes performativas que operam na região, pelo que assumem uma abrangência territorial considerável. A esfera da mediação é amplamente desenvolvida com os atores políticos, assente numa forte competência negocial e a consciência da preponderância do poder político no rumo dos equipamentos que coordenam.

Ela [a minha programação] não tem de ser única. Tendo em conta que isto é um equipamento único numa vasta região, a tentação de ter uma programação personalizada seria um perigo, seria um erro. (...) acho que passa muito por aí. Essa abnegação da personalidade, de refletir a personalidade na programação em função de um superior interesse na missão de serviço público. (...) não existe um público, existe um conjunto de públicos (...) um território onde não há outros espaços com estas características dedicados à programação de artes performativas, um equipamento deste género tem de ter uma programação diversificada. Em géneros, teatro, dança, música, dentro de cada uma das áreas ter em consideração opções estéticas mais clássicas, mais experimentais, ser um pouco o local de todas as artes performativas e de todas as tendências estéticas, para permitir que os vários públicos que existem no território tenham espetáculos do seu interesse, e, simultaneamente para permitir o despertar da curiosidade, por diferentes experiências artísticas. (...) portanto, a cultura tem este papel de aumentar a sensibilidade das pessoas, de criar a abertura ao outro muito maior... Portanto, tem um papel cívico, um papel político. [Manuel, programador artístico]

[Programar] É essencialmente um exercício de mediação entre um território, entre a geografia de um determinado território e de tudo o que abrange essa geografia e um conjunto de ações estéticas dentro das artes visuais e das artes performativas (...). Programar é também gerir energias, portanto (...) eu tenho logo de saber em quais apostar. E esses têm de ser logo os meus embaixadores na Câmara e fora da Câmara para defenderem o projeto, se não... as pessoas são adversas à mudança “lá vêm estes tipos, pá”. Isto estava tão bom como estava. Fazíamos pouco”. Porque isto dá trabalho, Carlos. Isso dá muito trabalho. O maior problema da gestão de qualquer projeto artístico é a mediação (...) ou tens um percurso e a capacidade negocial para o fazer... há pessoas que têm projetos fantásticos, mas que nunca lá vão conseguir chegar, porque a gestão da visibilidade, ou das agendas políticas ou pessoais, sobrepõem-se ao projeto cultural e artístico que se pretende para a cidade. (...) eu posso ter o melhor programador, o XXX [nome de um programador reputado] a trabalhar na Covilhã, isso seria um desastre, pois ele não tem a capacidade de mediar politicamente com aquelas pessoas para implementar o projeto que ele fez no XXX [nome de um equipamento]. Além das necessidades... uma coisa é programar numa zona urbana ou numa cidade com um tipo de *players* e linguagens (...) não é possível programar uma sala ou um equipamento sem perceber isso, sem perceber o ecossistema. E o ecossistema começa com as estruturas principais de um determinado território. E em todos os projetos tens de ter, obviamente, N embaixadores, N cumplicidades institucionais para tentar ao máximo, o mais possível, sedimentar o projeto. (...) a minha é a questão da educação artística. O sensibilizar, para nós, é crucial no trabalho que estamos a desenvolver. E isso é, obviamente, sempre um trabalho colaborativo entre a escola, o público, a pessoa de idade maior, entre todo o lado. Esse trabalho de mediação é crucial. Sem isso, nós não conseguimos desenvolver um projeto cultural forte. (...) Temos de ser o mais criativos [possível] neste processo. [José, programador artístico].

A última categoria que propomos é do programador-comercial. Este perfil, à semelhança do programador-comercial de Ribeiro (2011), foca a sua programação na captação de públicos. Esta estratégia pode dar-se, sobretudo, em dois cenários: ou para fazer provas quantitativas (número de espectadores) da relevância da existência de um equipamento; ou, tratando-se de um equipamento que não auferia financiamentos estatais, necessita de se financiar pelo mercado, rentabilizando as lotações dos espetáculos. A fórmula mais comumente adotada é a de programação de espetáculos de índole mais comercial, direcionada ao grande público.

Nós fizemos um estudo de viabilidade económica para concorrer, para perceber se valeria a pena concorrer ou não [ao contrato de exploração do equipamento] (...) fizemos o estudo de viabilidade económica com o caderno de encargos. (...). Nós não podíamos fazer só espetáculos de quarta a domingo. Portanto, é um teatro que tem de funcionar com uma dinâmica enorme de programação, para conseguir pagar os custos de funcionamento e depois a programação. (...). Acho que há um erro muito grande nos teatros municipais. Os teatros nacionais sim, têm de ter uma direção artística com uma linha programática de autor, (...), de assinatura. No caso dos teatros municipais eu sou completamente contra esse formato. Um teatro municipal deveria ter um acesso democrático na sua programação. Há um bocadinho uma ditadura de autor no teatro municipal, de direção artística, eu não concordo com ela... houve pessoas que o fizeram muito bem, (...), dirigir um teatro municipal e como programar um teatro municipal. Há lugar para todos. Há lugar para o erudito, para o experimental, o emergente, o *mainstream*, o mais popular. O selo tem é de ser a qualidade, porque há

espetáculos emergentes e experimentais, subsidiados, maus. E há espetáculos ditos comerciais (eu não gosto muito de usar esta palavra), *mainstream*, maus e bons. Há bons e maus espetáculos. (...) nós vivemos o preconceito do gosto e o preconceito artístico, é uma das coisas com que eu luto todos os dias contra, e penso que em alguns teatros municipais isso existe, e está extremamente errado porque o cidadão naquela cidade, o habitante daquela cidade tem o direito de ter acesso a vários tipos de programação... (...). Eu não posso ter a ditadura do gosto aqui. Tenho de ter outros valores, que são mais importantes. [Telma, programadora artística]

A tipologia que esboçamos não é baseada em variáveis que se desdobram em opções bipolares tal como a apresentada por Melo (individual/coletivo; Local/cosmopolita), derivando antes dos conceitos/processos/ímpetus/denominadores comuns agregadores que sobressaem nos discursos dos programadores artísticos, que não se anulam mutuamente. Assim, apesar de existirem programadores que poderiam ser integrados em mais do que uma tipologia, a sua categorização foi realizada a partir de um *leitmotiv*, um fator condutor do discurso, predominante no que toca às autorrepresentações e filosofias de programação.

De facto, como notámos, a função de programador é altamente complexa no leque de atividades que lhe estão afetas. Não obstante, em alguns casos, as linhas programáticas tendem a segmentar-se (muito influenciadas pelo seu percurso profissional, académico e pessoal) e os seus perfis a notabilizar-se em determinados campos de ação, que podem definir o seu posicionamento na hierarquia das profissões culturais, porventura pelo poder simbólico detido (Bourdieu, 1989) e pela capacidade de transformar o cenário cultural e de condicionar o acesso às arenas de produção de bens simbólicos (Bourdieu, 2007).

Alexandre Melo (2016: 27, 97) tipifica os discursos de legitimação artística com base numa análise do posicionamento do autor (numa esfera individualista ou conjunturalista) e na escala de impacto do ato criativo (numa esfera mais localista ou cosmopolita). Apropriamo-nos também desta categorização uma vez que nos pode auxiliar na caracterização combinada autor/pensamento condutor/obra, e, portanto, a completar as linhas reflexivas da tipologia de programadores por nós esboçada. O autor aponta uma leitura individualista assente numa visão romântica do artista genial, único, isolado com marcas biográficas decisivas, com técnicas e temas frequentemente abordados nas obras), que desencadeia um discurso autossuficiente e auto-

congratatório. Já uma leitura conjunturalista assenta numa visão socializada do autor, remetendo para temas/assuntos/problemas de ordem social, cultural e artística sobre os quais o trabalho do artista frequentemente se debruça, desenvolvendo-se pela explicação do modo como o trabalho do artista se articula, projeta e faz sentido no contexto específico. Assim, funcionam como indicadores da validação deste discurso o “sucesso de mercado e a intensidade de presença nas grandes exposições internacionais, no circuito da mundialidade cultural e nos meios de comunicação, especializados ou não” (Melo, 2016:99).

No que concerne à variável escala do projeto, a leitura localista aponta para uma construção discursiva assente nas identidades culturais nacionais de referência, enquanto a cosmopolita para a valorização da integração da obra na atmosfera estética da arte contemporânea internacional. O autor considera ainda um discurso - aparentemente - de ímpeto ultra-cosmopolita, segundo o qual o critério máximo de avaliação da pertinência do trabalho de um artista deve ser na sua sintonia estrita com a atualidade internacional, o que pressupõe a existência da dicotomia centro/periferia e a interiorização de uma distância relativamente ao centro. No entanto, o autor caracteriza esta lógica, acima de tudo, como sendo de índole localista (Melo, 2016: 102).

Cruzando as duas variáveis obtém-se um leque diversificado de potencialidades discursivas/de ação (Melo, 2016: 104). Uma conjugação de olhares individualistas e localistas apontam para a produção de heróis míticos da história artística nacional, ignorantes em relação ao, ignorados pelo exterior e pela atualidade. Por outro lado, a relação entre as dimensões conjunturalismo e localismo produz heróis mundanos da cultura oficial nacional do momento, ignorados pelo exterior e pela história. Noutra vertente, a combinação de conjunturalismo e cosmopolitismo produz agentes culturais importadores, miméticos e indiferentes à construção de uma marca autoral. Por fim, a combinação entre Individualismo e cosmopolitismo produz trajetórias autorais que transcendem a situação cultural local, subsistem para além da sucessão das diferentes conjunturas e podem vir a gerar um reconhecimento não apenas local e momentâneo, mas também histórico e internacional.

Este último cenário é aquele que consideramos que se relaciona com os casos dos programadores Tiago Guedes e Tiago Rodrigues, convidados para dirigir, respetivamente, a Maison de la Danse de Lyon e o Festival de Avignon. No contexto das entrevistas realizadas aos vinte programadores, estes dois foram considerados os programadores que mais se destacam no panorama cultural português. Tiago Rodrigues foi referido por dez dos vinte entrevistados e Tiago Guedes mencionado por oito dos vinte. De referir que as entrevistas foram realizadas antes da nomeação de ambos para dirigirem os projetos culturais franceses. Estes resultados mostram-nos que os programadores fazem uma observação próxima, pormenorizada, com avaliações muito corretas, dos níveis de reputação - nacional e internacional – deles mesmos e dos pares de profissão, constituindo a sua avaliação um bom barómetro dos processos de evolução do campo artístico. Alguns dos fatores que guiam a avaliação dos programadores estão relacionados com os níveis de segmentação dos projetos, a inserção em redes de trabalho internacionais, a reputação dos espetáculos que produzem e o espaço mediático que lhes é dedicado, nomeadamente ao lançamento das temporadas, bem como às linhas conceptuais/de organização/reflexão em torno da arquitetura programática.

Relacionando este tópico com as linhas reflexivas de Melo (2016: 102-104), esta análise conduz a uma hipótese segundo a qual a modalidade de discurso mais adaptada ao objetivo de afirmação global do trabalho de um artista localizado numa situação não central, é a que combina uma leitura individualista, capaz de gerar a perceção de uma personalidade autoral própria e específica, com uma leitura cosmopolita, que projeta e contextualiza essa dimensão autoral particular no horizonte mais amplo do panorama cultural internacional. Neste sentido, é importante ter em mente que a passagem para o mundo do simbólico-artístico não se faz sem o passaporte do reconhecimento social da qualidade artística de alguns grupos autorizados. E este poder não dispensa a legitimidade que lhe é conferida por um quadro institucional (Santos, 2012: 101). Ou seja, o grupo especializado de programadores é também *gatekeeper* de si próprio, avaliando e colaborando com pares de acordo com as perceções que constroem acerca destes mesmos. Um fator que nos remete para esta ideia é a constituição da associação

de programadores Espaço Público. Não foi apurado, no contexto das entrevistas, quais os critérios/requisitos de determinação quais os elementos que viriam a integrar a Associação. Sabemos que o número inicial de membros seria na ordem dos trinta¹⁵², o que - partimos do princípio - colocará de fora um número considerável de programadores artísticos a operar nos 308 municípios portugueses.

Regressando à análise dos programadores considerados como sendo de referência no panorama cultural português, e à ideia do esboço de uma linha conceptual e de criação de discurso em torno do programa, é interessante identificarmos que dos seis programadores que encaixamos nas categorias programador-artista, programador-inovador pelo conceito, programador-inovador pela práxis, cinco estão no topo dos programadores considerados de maior destaque no panorama cultural português. Podemos, assim, concluir que os programadores artísticos consideram que a programação concetual, em torno da qual é criado um discurso, é o modelo de inspiração de uma parte considerável dos programadores. Tomando uma vez mais como referência os nossos vinte entrevistados, sete não referenciam nenhum dos cinco programadores. De referir que três programadores dos vinte optaram por não referir nenhum dos programadores, alegando que não estão muito atentos ao trabalho dos pares de profissão ou que não reconhecem o trabalho desenvolvido pelos pares como modelo de inspiração.

Em forma de síntese do capítulo, podemos considerar que são diversas as percepções que os nossos entrevistados têm acerca do ato de programar enquanto ato de criação. Identificamos, no entanto, uma tendência discursiva para a comparação com profissões claramente de matriz artística (poeta, dramaturgo e dramaturgista, cenógrafo, designer, arquiteto). De facto, fatores como a complexidade/abrangência das funções, um crescente hibridismo/contaminação com outros cargos com os quais partilha tarefas algo similares, mas também o facto de ser uma profissão relativamente recente no campo cultural e cujas funções em alguns contextos ainda estão por delinear

¹⁵² Disponível em: <https://www.regiaodeleiria.pt/2021/04/leiria-representada-na-fundacao-e-orgaos-sociais-da-associacao-espaco-publico/>

(a este respeito salientamos uma certa ambivalência na distinção entre os cargos de gestor cultural / programador artístico ou cultural / diretor artístico), podem confluir numa visão dificilmente categorizável.

No que parece haver alguma concordância é na perspetivação do discurso do programador como fator altamente distintivo do seu *modus operandi* e da sua posição no campo de produção cultural. Se pensarmos que alguns dos espetáculos existentes no mercado, disponíveis para circular, fazem parte de programas de diferentes equipamentos, podemos concluir que o que distinguirá dois programas que incluem os mesmos eventos, será necessariamente o discurso codificador e reflexivo do programador em torno deste, forçando uma sua relação com o território e os públicos, mas também uma interação com a sua linha conceptual e a sua visão do mundo. As suas criações, os programas - tópico abordado no capítulo seguinte - são tanto da ordem do material como do imaterial, do visível e do invisível, do concreto (espaço, teatro, circuitos de apresentação) e do sensível, cumprindo inevitavelmente uma função de dispositivo catalisador do encontro, da afetividade e de construção de comunidade.

Capítulo 5. O programa: a obra e o regime das possibilidades

No presente capítulo tomaremos os programas dos equipamentos culturais em análise como material documental para o perspetivarmos enquanto obra do programador, respondendo à segunda questão de investigação: que tipo de obra é um programa, quais as visões do mundo que incorpora e quais as suas intencionalidades? A análise dos programas é, na verdade, um dos indicadores mais relevantes para a compreensão do discurso do programador, da sua visão do mundo, dos reptos lançados aos públicos, mas também das linhas de programação, dos enquadramentos das obras artísticas, as tendências que inicia ou adota, as convenções artísticas que apoia, reproduz e perpetua, bem como as disrupções que desencadeia no mundo da arte. Através da análise do programa conseguimos ter também perceção sobre os posicionamentos das instituições no campo, da evolução da identidade e missão instituição, da relevância de cada disciplina artística assume na grelha global de programação, bem como das redes de cooperação que se formam entre equipamentos.

Neste âmbito, é também relevante ponderarmos o entrosamento entre o campo da produção artística e as esferas do social, político, económico, cultural, ambiental (entre outros), na capacidade mobilizadora de públicos para participar nas atividades dos programas, na inscrição do programa nas lógicas de dinamização cultural locais, bem como da presença (no programa) de criadores locais, nacionais e internacionais. Neste contexto, interessa-nos acima de tudo, abordar os manifestos, ambições e intencionalidades [apesar do grau de aleatoriedade que lhe está intrínseca (Madeira, 2002)], as visões do mundo a que o programa está permeável e, neste domínio, as perceções e representações do real (Berger, 2002). É de absoluta relevância atentarmos, particularmente, nos editoriais dos programas e nas diferentes matrizes - social, educativa, cultural e artística – em que se posiciona, mas também na visão conceptual e narrativa que está impressa, avaliando o programa enquanto obra individual - de assinatura (Ribeiro, 2011) – e coletiva, participado e engajado com os atores artísticos locais e públicos (Pires, 2020b).

Olharemos também o programa como obra aberta (Eco, 1991) à interpretação, à interlocução/diálogo com os públicos, uma criação em relação constante com o tempo

e o espaço (Stiegler, 1996; Pires, 2020b), e veiculador de um discurso-motor de transformação das construções sociais futuras (Pires, 2020c; Ferreira, 2021). Neste quadrante, focar-nos-emos nos editoriais dos programas como elementos textuais demonstrativos da sua linha de pensamento no que concerne ao exercício de curadoria das propostas e de demonstração e afirmação da “poética expositiva da arte” (Castillo, 2021: s/p) dos programadores, mas também reveladores das suas experiências de vida e posicionamentos perante/no campo da criação artística contemporânea (Foucault, 1992; Bourdieu, 1993, 1996, 2007).

É, em última instância, através da elaboração do programa - enquanto epicentro, processo e resultado da sua ação -, que o programador lança reptos e convoca à participação, criando um movimento coletivo de reflexão e ação, e, por conseguinte, novas centralidades de sociabilidade em torno da arte, que vão muito além da operacionalização da lógica mercantil procura/oferta, da tarefa de conexão entre esfera da criação e receção. Neste sentido, encaramos o programa como obra e regime das possibilidades infinitas, agente potenciador da partilha do sensível incitada por Rancière (2009).

Não obstante, e veremos no ponto 5.3, em alguns casos, o programa pode também ser considerado um instrumento de propaganda política e de defesa de uma tomada de posição de investimento público local nas artes e na cultura. Ao integrar também - em alguns casos, unicamente - o discurso dos responsáveis políticos pelo pelouro da cultura - em substituição/sobreposição ao “espaço de fala” dos programadores -, frequentemente é feita alusão ao impacto da cultura como fator de desenvolvimento económico e territorial, usualmente pela quantificação dos espetáculos acolhidos, de públicos frequentadores das iniciativas, do financiamento investido no equipamento, entre outros.

Tendo as anteriores ideias em conta, o presente capítulo almeja responder às questões de Investigação: Que tipo de obra é um programa e quais as visões do mundo que incorpora? Este capítulo está em linha com o terceiro objetivo de Investigação, o de problematizar a programação artística enquanto elemento fulcral no tocante à relação com os públicos, nomeadamente pela abordagem do programa como dispositivo

potenciador da forma como os públicos se relacionam equipamentos culturais e respondem aos reptos do programa.

Como tivemos oportunidade de constatar no anterior capítulo, os programas considerados pelos programadores entrevistados como sendo de maior relevância, referência, de modelo, são aqueles que foram criados por programadores com registo autoral, como manifesto e com uma linha conceptual (Ribeiro, 2000). A aplicação de um conceito aglutinador das propostas seleccionadas resulta um programa mais coerente, coeso, em que existe maior conexão entre as mensagens transmitidas por cada um dos espetáculos, em favor da existência de uma dinâmica de “harmonia, ritmo, respiração” e, eventualmente, em prol de uma mensagem comum (Lopes, 2010: 104). Atentemos à importância do excerto abaixo a este respeito.

Talvez pelo facto de eu ser totalmente ignorante na área da programação e completamente (se calhar) desinteressada (no bom sentido) de uma certa eficácia e metodologia da programação, mas mais interessada nas obras em si e como é que elas comunicam entre si e que história é que contam. [Marina, programadora artística]

É, usualmente, no programa (nomeadamente na nota introdutória, o editorial), que o programador aborda as linhas condutoras que determinaram a seleção dos projetos, mas também é neste texto que pode apropriar-se e combinar curatorialmente as mensagens/premissas em que as obras se fundamentam para a elaboração de uma narrativa que as extrapola e supera. Ou seja, “um programa ganha, mesmo para além dos espetáculos que nele estão incluídos, um valor só por si. Um valor de obra única e rara” (Madeira, 2002: xii).

Neste exercício discursivo, o programador coloca em relação os elementos singulares das obras de outros criadores que ele mesmo codifica e traduz, socorrendo-se do seu capital cultural (Bourdieu, 1989), das suas experiências e da sua visão do mundo. A manifestação desta visão do mundo insere-se na ordem da representação do “eu” (Foucault, 1992) da performatividade e da geração de um acontecimento (Fischer-Lischte, 2019). Assim, o programa traduz-se em algo maior que a soma de espetáculos e respetivas mensagens, é uma obra dotada de uma intencionalidade e de uma linha comunicacional (Klippel, 2008) que formaliza um repto não apenas à participação e adesão dos públicos às propostas artísticas da instituição, mas em alguns casos uma interpelação à humanização, à transformação e justiça social (Duncombe & Lambert,

2021), cultural, política, ambiental, entre outras, como constataremos através de excertos de programas apresentamos mais adiante.

Por isso, quando lemos o excerto abaixo tal parece fazer muito sentido.

A programação de facto para mim é um ato de criação, é uma composição de criação, no sentido em que ela não se limita a uma soma de espetáculos, mas ela tem uma intenção e tem sobretudo uma intenção de transformação do território. Isso implica também que nós estejamos constantemente a olhar e a observar o lugar onde estamos e como essas nossas decisões transformam ou não o território e de que forma é que o território responde àquilo que propomos. [Alberto, programador artístico]

É, desta forma, importante voltarmos a Klippel (2008) para sublinharmos a ideia de que:

O programa aqui nada mais é do que uma sequência de atividades que se destinam a atingir um objetivo específico, mas que não possuem um status próprio. Tais planos estão subordinados a um 'depois' e querem superar o seu presente. No caso dos programas culturais / mediáticos / de entretenimento, além da orientação funcional e da sequencialidade, há duas características adicionais: a sua importância está na presença de sua duração e estão integrados em contextos comunicativos. Os programas de teatro, cinema e rádio dirigem-se diretamente ao público e não só servem a um resultado no futuro, mas já são eventos em si. (Klippel, 2008: 7).

Não deixamos de considerar a ação do acaso e da arbitrariedade no esboço de um programa. Como notado no anterior capítulo, esta reflete-se em fatores como as disponibilidades dos criadores para se apresentarem ou o surgimento de referências que o programador decide explorar - (Ribeiro, 2011), e que podem determinar, por exemplo, a cadência da apresentação de propostas. Ainda assim, o exercício de programar surge muitas vezes descrito como obedecendo a uma lógica, a uma visão, à sua implementação/operacionalização.

Neste sentido, o exercício de programar é frequentemente imaginado como um *puzzle* (como referido no anterior capítulo) ou de um manto, como referido por Mark Deputter no seguinte editorial.

Figura 3 - Excerto de editorial de Mark Deputter

Imaginem a programação da Culturgest como um tecido. Não uma tecelagem industrial e uniforme, mas uma textura irregular, feita a várias mãos, com fios de cores diferentes, materiais e padrões variáveis. Os fios são espetáculos, exposições, concertos, palestras, oficinas, obras de arte e pensamento criados por artistas e pensadores de perto e de longe, estendendo-se no espaço e no tempo, desde o primeiro conceito à fruição pelo espectador. Se estes fios se cruzam na Culturgest é porque acreditamos que são atraentes e significativos, mas também porque são o material de que precisamos para tecer a nossa própria obra. Na feitura deste tecido estamos interessados nos cruzamentos e nos padrões que vão aparecendo. Às vezes aparecem como uma descoberta inesperada, outras vezes tentamos iluminá-los ou destacá-los, cruzando espetáculos e exposições, acompanhando obras artísticas com palestras e debates, convidando o público a participar e experimentar. Para o fazer, o nosso próprio tecido vai-se cruzando com tecelagens criadas por outros, pelos festivais de teatro e cinema que acolhemos todos os anos, pelas faculdades e escolas com as quais colaboramos, pelas organizações que nos enriquecem com o seu conhecimento acerca de temas da atualidade, pelos colegas das redes que integramos. Assim, esperamos que o nosso programa se possa tornar uma obra aberta, que se estenda para além das paredes da própria Culturgest. Uma obra que nos liga ao bairro, à cidade, ao país e ao mundo.

Fonte: Culturgest (2018: 5).

Assim, de uma extensa lista de competências que estão afetas ao exercício de programar, a criatividade, o cunho autoral, a visão artística, mas também a alavancagem de um campo de questionamento, provocação, e incitamento à reflexão e à ação transformadora, parecem estar inerentes a uma boa parte dos programadores e patentes em diversos programas – como podemos constatar nos excertos seguintes.

Há um lado artístico profundo [no programa], ou seja, eu posso ser extremamente eficiente na forma de programar, posso ser muito objetivo, posso pensar numa programação cujo objetivo é ter público, mas neste caso o que nós estamos aqui a falar é de uma visão, do mundo que vem, do devir. Estamos a falar de uma construção. (...) Se nós estamos neste momento a pensar para onde as coisas vão, uma espécie de anúncio do futuro, aquilo que nós vamos colher nessa decisão que tomamos é uma rejeição no sentido em que o desconhecido não é algo que o ser humano aceite de imediato. O que nós fazemos é estar também num lugar de muita incompreensão. Portanto, saber aceitar isso, saber aceitar que aquilo que nós estamos a propor, que é algo que está ainda para se anunciar, algo que, provavelmente,

daqui a cinco anos vão dizer “ah, aquela coisa”, mas no momento em que aquilo aconteceu, ela teve muita rejeição. (...) Tentamos não deixar as pessoas descansadas (...) Portanto, o que nós colocamos lá dentro [no programa/no palco] é um jogo de tensões e possibilidades que é: dar possibilidade ao público de escolher por onde quer ir, mas sempre quando vai, que esse percurso não seja um percurso indiferente, que não seja uma coisa de “eu saí e esqueci-me”. Porque a questão da relação também pode vir dessa rejeição. Ou seja, eu digo “eu não quero passar por aquilo”. Portanto, eu estou a reagir a uma coisa que me foi proposta. Isso em si já é um modo de relação, de algum modo. A indiferença é o que nos mata. [Alberto, programador artístico]

A programação artística não deve ser só uma sequência de espetáculo, isso é uma calendarização artística, o que é muito diferente de uma programação artística. É muito diferente calendarizares uma sequência de espetáculos que depois têm um contexto específico de programação, a programação de determinado equipamento. Uma programação artística, a meu ver, tem outros desafios, de reflexão, de imaginação, de imaginares projetos que depois propões a outros artistas. [Simão, programador artístico]

O programa ganha, neste contexto, contornos de um organismo vivo / unidade orgânica, que convoca (como veremos mais à frente) o diálogo e a interlocução com os públicos e o desenho de construções sociais futuras.

Figura 4 - Excerto de editorial de Paula Garcia

Um corpo orgânico traduzido numa multiplicidade de temas define esta programação. Um conjunto de propostas que mostra que também é a partir da relação com os outros que se constroem as narrativas.

Fonte: Teatro Viriato (2018a: 3).

Qualquer programador obviamente depois tem um cunho pessoal na forma como recebe os artistas, como pensa. E eu acho que aí tentámos contruir algo que fosse mesmo uma espécie de organismo vivo e que não fosse apenas uma agenda em que os espetáculos se sucedessem e que fosse isso. (...) originalidade que nós defendemos como fator distintivo na programação. [Alberto, programador artístico]

Às vezes há espetáculos extraordinários que têm uma meia casa, mas está tudo certo. E são espetáculos que são fundamentais na programação. [Alexandra, programadora artística]

Convém, nesta fase, procedermos a uma breve abordagem do conceito de programa, - e, por conseguinte, do metaprograma -, para que possamos analisar as intencionalidades, formas e conteúdos, textos e contextos, deste dispositivo.

5.1 Origens e caracterização de um Programa

A origem etimológica da palavra programa deriva da palavra grega *próγραμμα*, que significa “ordem do dia” e do latim *programma*, que significa “publicação por escrito”. O prefixo *pro* indica “o que precede” ou “em defesa de algo”, já a raiz *grama* remete para o ato da escrita (Lopes, 2010: 19). Assim, a ideia que subjaz ao conceito de programa é a de uma enumeração (escrita) de eventos por decorrer. Este ato está, assim, intimamente ligado ao ato de escrita e conduz à metáfora da escrita como suporte do mundo, de fixação da oralidade e da memória, permitindo acumular e conservar recursos culturais herdados do passado e uma memória coletiva e individual (Halbwachs, 1990).

Neste prisma, vale a pena fazermos a ponte com a perspectiva de Nathalie Heinich quanto à noção de património cultural. Ao longo das últimas décadas, tem-se discutido no campo cultural, o alargamento conceptual da noção de património, através da emergência de novas agendas e o crescente reconhecimento e valorização do(s) património(s) enquanto mais-valia em termos sociais, culturais e económicos (Guerra, 2020b). De facto, já notámos que o programa é reflexo de um repertório artístico contemporâneo e é um artefacto singular e único, uma vez que aquela sequência de espetáculos, veiculado a determinadas mensagens, é irrepetível e excecional. Não obstante, o programa, com base nos diversos discursos incorporados, distingue-se pelo valor das significações, ou seja, é um dispositivo capaz de transmitir um significado, de simbolizar algo, de aceitar interpretações (Heinich, 2011). Este valor é um dos critérios que pode estar na base nos novos paradigmas de análise e avaliação do que poderá ser integrado na tipologia de património cultural.

Estes novos paradigmas fundamentam-se em novas metodologias da administração da cultura, que “tendem a minimizar o lugar da beleza (...), promovem o

valor de significação e adicionam o valor de tipicidade ao valor mais tradicional de raridade” (Heinich, 2011: 183), ou seja, e envolvem a atribuição de valor simbólico e a mobilização de discursos sobre o valor cultural, a identidade, a memória e a história. Noutra vertente, o estatuto patrimonial advém do facto de estes admitirem uma propriedade relacional, ou seja, poderem ser considerados um bem comum, na medida em que pertencem a uma comunidade. Nas palavras da autora,

Como o especialista em estética francês Gérard Genette afirmou com precisão: “Não é o objeto que faz a relação estética, mas é a relação que faz o objeto estético”. Da mesma forma, não é o objeto que faz património, mas é a função patrimonial que faz de um objeto um bem patrimonial (Heinich, 2011: 184).

Paralelamente, subjacente à ideia de um programa está também a projeção para o futuro, uma espécie de oráculo do devir de transmissão de conhecimento, a cargo de um agente do programa (Lopes, 2010: 17-18).

Figura 5 - Excerto de editorial de Patrícia Portela

Ler uma programação impressa numa folha de papel antes de esta acontecer é como ler o mapa astrológico das ideias que nos guiarão muito em breve. E, ao ler o nosso programa, vejo muitos rostos diversos que se debruçam sobre as aflições mais imediatas e as questões mais universais.

Fonte: Teatro Viriato (2020a: 6).

O programa, potenciado pelo desenvolvimento do método de caracteres móveis desenvolvida por Gutenberg, em torno de 1450 – e que viria a possibilitar a produção em massa de publicações escritas – implica, assim, a apropriação, o controlo e a dominação do real (Lopes, 2010: 8). Outras duas características centrais de um programa é que cada programa precisa de um meta-programa para ser programado (Lopes, 2010: 9; Flusser, 1998: 62), e que o programa assume uma matriz rizomática (Lopes, 2010: 9; Deleuze & Guattari, 1976). Relativamente ao conceito de meta-programa (etimologicamente o prefixo meta representa o que está para além do programa, o que o transcende, mas também a reflexão sobre si, ou seja, o programa que

reflete o programa), relacionamo-lo com o contexto que rodeia o programa. Neste âmbito, e como Lopes (2010) refere, vale a pena pensar o conceito de meta-programa à luz da metáfora de Flusser (1998) acerca da máquina fotográfica e da fotografia. O autor explora como a câmara funciona como uma "máquina de programar", que interfere com a maneira como vemos e (des)codificamos o mundo e com a nossa relação com a autenticidade. Segundo Flusser, o operador da fotografia manipula a máquina, explorando novas potencialidades até então ignoradas, mas permitidas pelo imenso programa da câmara. É uma tentativa do agente programador para dominar o aparelho, almejando cumprir as suas intenções.

Neste contexto, é relevante indicarmos a capacidade do programador artístico de apontar a lente para determinadas realidades e contextos, desafiando e/ou condicionando os públicos a fazer uma leitura das obras que esteja em linha com a sua própria leitura, desafiando as convenções tradicionais da crítica de arte, questionando as noções canónicas de beleza, valor e significado, e tendo em linha de conta o contexto social, cultural, artístico e histórico da produção da obra, mas também do tempo presente/futuro do seu consumo (Berger, 1980). Retomando a ligação aos fotógrafos de Flusser, o fotógrafo/programador exerce poder sobre quem vê, “programando” as leituras dos recetores (Lopes, 2010: 44). Leiamos o seguinte excerto,

Eu acho que o programador, que é uma figura relativamente recente se nós pensarmos historicamente, vai ter cada vez mais importância por uma razão: eu vou dizer isto e se calhar é polémico, mas é necessário cada vez mais orientar o olhar. É necessário separar o trigo do joio. É como as notícias falsas e as notícias testadas. E, portanto, o que acontece é que havendo (e ainda bem) uma proliferação de atividades artísticas e de entidades culturais e uma cada vez maior produção, os programadores vão ter essa função de, por um lado, distinguir, orientar e organizar o olhar. [Helena, vereadora da cultura]

Todos os programas têm enquadramento num meta-programa, pelo que a “hierarquia dos programas está aberta para cima e cada programa atua em função dos interesses do programa que o domina” (Lopes, 2010: 43-44), e os programadores de um programa são funcionários de um meta-programa que, no caso da máquina fotográfica de Flusse, poderemos relacionar com a fábrica que o produz, o parque industrial, contexto económico-social, contexto político-cultural, em diante, nas escalas macro, em função do qual trabalham.

Neste sentido, integramos os superiores hierárquicos, os vereadores da cultura e os presidentes das câmaras municipais na categoria de programadores dos programadores, ou meta-programadores, programador-mor, ou programador-macro, como uma das vereadoras entrevistadas enuncia, para expressar a representação das suas funções de gestão, não do conceito de um programa, mas de uma visão (na esfera cultural) para o território.

No fundo, eu, enquanto vereadora da cultura sou a programadora-macro do território, no sentido em que tenho um pé na XXX [empresa municipal] e um pé na Câmara. E temos aqui também a questão do associativismo e das verbas que nós disponibilizamos para o associativismo. No fundo, eu tenho um olhar sobre o território que é um olhar de programação, certo? Eu não escolho se é o cantor A ou o cantor B, se vamos ter folclore ou se vamos ter música erudita, mas tenho um pensamento para o território nesta visão macro. (...) eu, enquanto vereadora, tenho um conceito. Não digo se vamos escolher a Maria João Pires ou se vamos escolher outra coisa qualquer, mas eu sei o que quero. (...). Eu tenho este pensamento conceptual, que é meu, é também um pensamento de programação (...) e, por isso, estou sempre a chatear os programadores, [perguntando] “mas porquê isso?”. Depois isto é muito complicado, enquanto vereadora, que é: eu sou programadora no sentido em que eu tenho de olhar para o território e pensar o que é que eu quero, mas não sou programadora artística, isto é, eu não digo a ninguém... eu não digo ao XXX [nome do programador] da XXX [nome da empresa municipal] que está a programar o XXX [nome do evento] que deve convidar não sei quem. Até porque eu não saberia. De todo. Eu não digo mesmo. Quer dizer, há aqui uma linha que eu não cruzo que é haver uma direção artística. Se se escolhe o teatro X ou o teatro Y, eu não sei. Eu tenho é de perceber qual é a lógica de se fazer isso, qual é a narrativa, para se convidar A e não se convidar B... É esse o meu controlo, digamos assim. (...) como programadora-mor, no sentido não artístico, mas de pensamento [Sofia, vereadora da cultura]

Assim, consideramos que o principal meta-programa é o plano municipal para a cultura e a visão política para a cultura no território. As orientações que emanam deste documento/pensamento são, em muitos, essenciais na definição quer da missão do equipamento, quer nas lógicas de programação. Uma outra linha de reflexão em torno do programa relaciona-se com o facto de o programa produzir, reproduzir e permutar os símbolos programados, o que permite ao programador exercer um jogo hierarquicamente estruturado de poder junto dos recetores.

A intenção do programador cultural/diretor artístico é codificar sob a forma de imagens/espetáculos/criações artísticas/workshops/ações na comunidade os conceitos que tem na memória. O seu objetivo último é que tais imagens/espetáculos sirvam de modelo para outros homens, de modo a que sejam fixadas na mentalidade coletiva. Desta forma, o programador eterniza os seus conceitos no Outro, sob a forma de imagens acessíveis a outros, cumprindo um dos motivos da criação: imortalizar-se através da sua obra. [Assim], (...) codificam-se no aparelho/teatro os conceitos inscritos no programa/sociedade, servindo-se de um

fotógrafo/programador cultural para que as suas imagens/espetáculos sirvam de modelos para os homens (Lopes, 2010: 58).

Na medida em que programa responde a um meta-programa, que, por sua vez, responde a um outro meta-programa, consideramos que a um programa artístico está subjacente uma intertextualidade, conforme incitada por Barthes (2004), em que um texto remete para um outro, numa intertextualidade infinita. Como refere Carlos Poças Falcão, “Tudo desenha tudo. Tudo é desenhado por tudo. Há uma implicação e correspondência de cada coisa em cada coisa, numa relação que se projeta até ao infinito, no grande desenho universal” (Falcão, 2021: 5).

Como já previamente mencionado, o programa – tal como a cultura (Lopes, 2010: 9): -, é dotado de um carácter “rizomático” (Deleuze & Guattari, 1976), na medida em que o programa se expande e invade múltiplas direções, intersetando os terrenos do social - nomeadamente das lutas sociais -, do político, do económico, da ciência (Lopes, 2010: 43), mas também – e como veremos de seguida - em tópicos mais específicos como o debate em torno das história colonial portuguesa, o planeamento urbano, a democracia e a participação cidadã - espelho das grandes questões da sociedade contemporânea - potenciando leituras e interpretações acerca de diversas esferas do comum, que relacionamos com a muito reconhecida frase de Sarrazac “eu vou ao teatro ver o mundo”.

Os seguintes excertos de programas revelam uma expansão das atividades artísticas programadas a outros campos, neste caso o social, o político, económico, o ambiental, quer no texto do editorial, quer no role de atividades programadas (figura 6), um reflexo quer dos discursos veiculados pelas instituições, quer das linhas de programação multidisciplinares, quer ainda dos paradigmas de ambiguidade (Bovone, 1997), fragmentação e pós-modernidade (Lyotard, 2009) que influenciam o pensamento contemporâneo. As figuras seguintes dizem respeito ora a um excerto de um editorial (figura 6) com a apresentação de um programa, no qual vêm descritas algumas linhas norteadoras da programação e, nesta linha, a justificação da seleção dos agentes artísticos; ora a apresentação de atividades que constam de programas e que (aproveitando-se da matriz rizomática das atividades artísticas) estabelecem relações

dialógicas com outros campos, tais que o económico (figura 7), o referente ao ambiente e à sociedade (figura 8), às humanidades, à filosofia e à ciência (figura 9), à política, ética, religião e também outros mencionados nas linhas anteriores (figura 10).

Figura 6 - Editorial de Rui Araújo

Primeiro trimestre de 2023:

No primeiro trimestre de 2023 o Teatro de Vila Real continua a sua ambição (e missão) de apresentar um programa alargado e representativo de várias disciplinas e abordagens artísticas. Neste período, passam pelo Teatro artistas de renome nacional e internacional e artistas emergentes; instituições como o Teatro Nacional D. Maria II e criadores locais. É, de novo, um programa diverso como a sociedade contemporânea e que, com a sua multiplicidade de escolhas, promove a democratização no acesso à cultura. É também um programa com uma aposta na formação e mediação de públicos e na inclusão, com espectáculos e acções que abordam temas socialmente relevantes e promovem a integração de pessoas com deficiência.

A mudança de ano no Teatro de Vila Real faz-se com o **FAN - Festival de Ano Novo**, que decorre entre 22 de Dezembro e 21 de Janeiro e apresenta sete concertos de música clássica ou erudita e clássica contemporânea. A abertura do programa em 2023 faz-se com a **Orquestra de Sopros da Academia de Artes de Chaves**, recentemente sagrada campeã do mundo numa competição nos Países Baixos. Segue-se um concerto com a pianista **Inês Filipe** e a **Musicamerata** que homenageia Olga Prats. A secção final do programa acolhe concertos de duas artistas em **estreia absoluta em Portugal**: a pianista turca **Büşra Kayıkçı** e a dinamarquesa **Ea Wim**. Pelo meio, há lugar para "Clássicos Divertidos", um **concerto pedagógico** para escolas com a Orquestra do Norte.

No final de Janeiro e início de Fevereiro o Teatro de Vila Real acolhe três acções do projecto **Odisseia Nacional**, uma digressão

Um programa diverso como a sociedade contemporânea

do **Teatro Nacional D. Maria II** pelo território português. Além da criação de um espectáculo em residência artística a partir de práticas colaborativas e das identidades locais e da concepção e realização de visitas escolares encenadas ao TVR, o TNDMII apresenta ainda para o grande público a peça "Casa Portuguesa".

Na área do teatro, foram agendadas mais dez produções, quatro delas para públicos infanto-juvenis. Uma referência para a vinda do actor brasileiro **Miguel Falabella** com a comédia "A Mentira" e para outras duas criações que integram mais uma edição do **Vinte e Sete - Festival de Teatro: "Entrelinhas"**, de Tiago Rodrigues e Tonan Quito, e "**Os Mosqu3teiros**", da Este - Estação Teatral. Referência ainda nesta área artística para a primeira Conversa de Bastidores de 2023 que tem como convidada a actriz e encenadora **Sara Barros Leitão**.

O trimestre acolhe outras músicas. Além do **Boreal - Festival de Inverno** estão agendados concertos dos **The Gift**, de **Joana Gama** e do projecto vila-realense **L Pertués com a Orquestra do Conservatório de Vila Real**.

Há ainda **cinema** (com curtas-metragens e dois filmes portugueses e um iraniano) e **dança**, com o espectáculo "Mama", de **Mafalda Deville**.

Uma última nota para as actividades de **Serviço Educativo / Mediação de Públicos**, com mais de uma dúzia de iniciativas, entre visitas encenadas, trabalho com a comunidade, espectáculos de vários géneros e para vários escalões etários - da primeira infância à idade adulta - e conversas de descodificação.

Fonte: Teatro Municipal de Vila Real (2022: 3).

Figura 7 - Excerto de editorial de Fernando Matos Oliveira

Até que ponto cada um de nós, no contexto que nos rodeia, é um bem de consumo? E que valor atribuímos ao outro, quando o “consumimos”? **Negociatas** será o título do espetáculo de apresentação, uma proposta que se centra na reflexão sobre o modo como a economia simultaneamente liga e divide as sociedades contemporâneas, quando o mercado aparenta estruturar o mundo, para lá da moral, da religião ou da lei.

Fonte: Teatro Académico de Gil Vicente (2017: 6).

Figura 8 - Sinopse do evento As Três Ecologias, realizado no Teatro Maria Matos em 2016

Como podem as nossas ações diárias influenciar a sociedade em direção a um maior equilíbrio entre a organização política, económica, social e artística das comunidades humanas, e o ecossistema natural? O Teatro Maria Matos propõe durante dois meses, conferências, *workshops*, performances, dança e atividades para famílias, que tratam da interligação entre as três ecologias: pessoal, social e ambiental.

Fonte: Programa do evento. Disponível em: https://issuu.com/teatromariamatos/docs/brochurinha_3ecos_web

Figura 9 - Sinopse do evento Potenciar Sentidos, realizado na Culturgest

CONFERÊNCIA

Potenciar sentidos: conversas entre Arte, Ciência e Filosofia

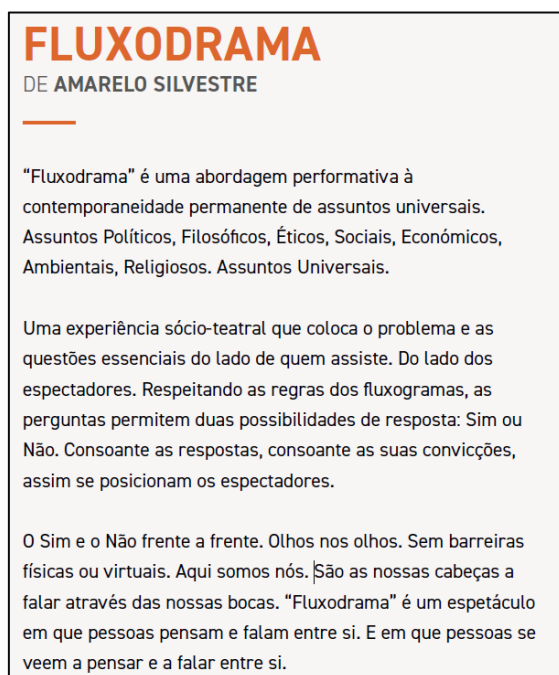
A nossa forma de pensar, sentir e agir no mundo resulta de um contínuo processo de ajustamento e reajustamento de mecanismos fisiológicos, condicionantes culturais, discursos ideológicos e tradições filosóficas. Esse movimento constitui a nossa experiência vivida que, por sua vez, configura o nosso contacto com o mundo. Todas as formas de sentir, pensar e agir são modos de afetar e ser afetado.

As descobertas da neurociência (por exemplo, a plasticidade do cérebro) ampliaram exponencialmente as possibilidades de equacionar a relação entre biologia, filosofia e arte. Se a ciência nos oferece novas cartografias do corpo e do cérebro, a filosofia cria conceitos que permitem exercitar formas de compreender como se constitui o encontro com o mundo e a arte desafia esse encontro, potenciando formas de sentir e pensar a partir de experiências singulares. É neste cruzamento de saberes que podemos potenciar sentidos para pensar, sentir e agir.

Para início de conversa, cada convidado colocará uma questão aos outros participantes, encetando uma discussão aberta ao público.

Fonte: Culturgest (2014a: 48).

Figura 10 - Sinopse do evento Fluxodrama, realizado no Teatro Viriato



Fonte: Teatro Viriato (2023: 57).

A elaboração de um programa é, assim, largamente influenciada por forças vastas de outros campos, que determinam a sua estrutura e conteúdo para além daquilo que a intencionalidade pode tornar consciente ou visível num certo programa. O programa constitui-se como “uma memória que ignora a sua própria arbitrariedade” (Portela, 2009: 151) precisamente como as colagens, descolagens e recolagens dos cartazes dos eventos programados no teatro¹⁵³ colados no espaço público junto do TAGV. A passagem do tempo acaba por fazer aparecer e reaparecer, em camadas sucessivas, restos de cartazes que divulgavam a programação daquele Teatro em fevereiro, março e abril de 2007, expondo a temporalidade e a efemeridade da comunicação gráfica, desenhando um conjunto de “vestígios de uma ordem que lhes escapa” (Portela, 2009:151). A sobreposição dos signos resistentes ao desvanecimento,

¹⁵³ Conforme registo fotográfico disponível em: <http://joanamonteiro-work.blogspot.com/2007/09/yes-posters-have-short-lives-yet-there.html> ; <http://blogtagv.blogspot.com/2007/09/>

apesar de demonstrativa da efemeridade dos eventos já decorridos, de alguma forma estão destinados a fixar o que não se consegue fixar, submetendo-se à possibilidade de uma nova leitura resultante da sua combinação (Portela, 2009: 154), uma vez que a partir das anteriores, se forma uma nova imagem, distinta das primeiras.

Também o programa é mais do que a soma de espetáculos, é um artefacto novo, com novas possibilidades interpretativas. Neste aspeto, a elaboração de um programa é percecionada por alguns dos nossos entrevistados como um ato do espectro da alquimia, tal como descrito por um criador artístico ou conforme relatado por uma programadora num editorial (figura 11), ao relacionar a curiosidade do programador com a curiosidade pela novidade, a dimensão do acaso e da vocação para a partilha subjacente incorporação de uma proposta num programa.

Ter uma ideia, um conceito, até pode ser o ato por detrás de si, faz com que seja um ato criativo (...) pegando numa imagética culinária, eu posso pensar isto como um bolo ou como os ingredientes que o constituem. Eu posso meter os ingredientes todos em cima de uma bancada e eles não deixam de ser esses ingredientes, mas se eu quiser chegar a um bolo, eu vou buscar os ingredientes que me servem, em vez de olhar primeiro para a dispensa e fazer com os ingredientes que eu lá tenho, o que é um conceito diferente. [Carlos, criador artístico]

Figura 11 - Excerto de editorial de Patrícia Portela

Um diretor artístico é um leitor-espectador especializado, que mete o nariz onde não é chamado porque não resiste a seguir os aromas mais subtis para encontrar a cozinha alquímica que os produz e para a dar a conhecer a todos os que a quiserem saborear. A grelha de espetáculos que agora vos apresento é um acidente feliz, entre o que os artistas pretendem fazer, o que um teatro procura e o que cabe lá dentro (sendo que o que cabe lá dentro depende sempre do tamanho da nossa capacidade para imaginarmos juntos). É com assombro e algum nervosismo que me sento a esta secretária para vos escrever este texto que abrirá o programa do trimestre de janeiro a março de 2021. Ler uma programação impressa numa folha de papel antes de esta acontecer é como ler o mapa astrológico das ideias que nos guiarão muito em breve. E, ao ler o nosso programa, vejo muitos rostos diversos que se debruçam sobre as aflições mais imediatas e as questões mais universais.

Fonte: Teatro Viriato (2020a: 6).

Também assim, o programa está em constante relação com a passagem tempo: o tempo expõe a temporalidade, a dualidade efemeridade e perecibilidade/conservação da cultura e dos seus signos comunicacionais (Portela, 2009: 151-152). O programador será, assim, “um funcionário ou um criador, um seguidor ou um visionário que determina novos horizontes na teia de poderes em jogo nas sociedades” (Lopes, 2010: 134).

Aliás, como notado anteriormente, o programa reflete não apenas a passagem do tempo social, político, mas também da historiografia das artes. O programa estabelece uma relação com o património/repertório que lhe foi legado (preservando-o de um modo mais ou menos aberto), reativando-o, propondo o que é imanente no presente e o que, porventura, deixará ao futuro (Ribeiro, 2011: 155-156). Assim, consideramos um programa é uma nova peça construtiva da manta da historiografia da programação, atualizando e ativando artistas, repertórios e linhas de criação. Tendo em conta as dimensões culturais, artísticas e sociais, um programa cumpre o seu papel na resposta a uma dupla questão: “para que servem a arte a cultura?” e “Cultivar a infelicidade ou civilizar a cultura?” (Ribeiro, 2011: 161). Cada programa encontra as suas respostas a estas questões, que inscreverá como preâmbulo das suas atividades.

Um programa está, assim, constantemente em consonância com o mundo da arte em evolução: ora incorporando géneros e estilos artísticos mais canónicos, ora sendo precursor/divulgador de novas linhas de criação, mais vanguardistas, emergentes, fruto de processos de pesquisa e experimentação. Torna-se, desta forma testemunho e manifesto de uma historiografia da arte em constituição e afirmação.

5.2 As textualidades de um programa

O estudo dos programas dos teatros em análise, permite-nos dizer que, do ponto de vista da sua forma e conteúdos, estes assumem diversos estilos, formas e integram diferentes rubricas. A começar pela abrangência institucional. Em alguns casos, os programas servem apenas a programação do teatro, já noutros casos as atividades do teatro são integradas numa agenda cultural municipal que integra as atividades de

outros equipamentos culturais locais. Por outro lado, a agenda pode conter eventos locais de matriz social, política, económica ou mesmo diversas informações úteis dirigidas à comunidade, tais como contactos de entidades locais. Tomando como exemplo a agenda cultural do município de Ponte de Lima (junho de 2018), encontramos referenciadas atividades como os projetos de teatro, dança, música, serviço educativo acolhidos no Teatro Diogo Bernardes (responsável pela coordenação desta publicação municipal), as exposições patentes no Museu do Brinquedo, no Parque Temático do Arnado, no arquivo municipal, na biblioteca municipal, as Marchas de São João, referência à 28.^a Festa do Vinho Verde, ao concurso de saltos de cavalo, o Festival Internacional de Jardins, os eventos desportivos, as Festas, Feiras e Tradições, os horários das farmácias e os contactos das instituições locais. Neste tipo de publicações, o exercício de retórica do programador pode ser mesmo inexistente, uma vez que a agenda cultural pode integrar um editorial que, nestes casos, será assinado pelo presidente de câmara ou vereador com o pelouro da cultura.

Nem todos os teatros têm programas enquanto publicação. Em alguns casos, os eventos são comunicados isoladamente através do seu website, blog e redes sociais. Em alguns casos também, os teatros não têm website próprio (como o caso do TMMCN ou o Teatro Diogo Bernardes), sendo as suas atividades promovidas através do website das entidades gestoras: municípios ou empresas municipais. Em alguns casos, e quando existentes, os programas assumem o formato digital e não impresso. No caso do TAGV, por exemplo, esta é assumida como prática de sustentabilidade ambiental, passando o documento a constar do website do teatro. O mesmo raciocínio é aplicado às folhas de sala dos projetos acolhidos. Esta ação é replicada por outros teatros, tais como o Teatro Maria Matos.

Os programas são, na sua essência, publicações que estão em constante mudança, ora do grafismo, ora da sua organização, ora das rubricas que incluem. Um dos fatores que pode provocar esta alteração é a mudança de direção dos equipamentos. Não raramente, os novos coordenadores instituem mormente novas estratégias de comunicação. A periodicidade do programa pode variar entre mensal ou anual (por temporada). O mais frequente é enquadrar-se nas tipologias bimensal, trimestral ou

quadrimestral. Esta característica pode também alterar-se em função de diversas variáveis, como o planeamento financeiro ou de comunicação. Esta variação foi também bastante patente no período de maior vigência da pandemia, na qual a imprevisibilidade das medidas governamentais de prevenção de contaminações determinou por duas fases o encerramento dos teatros ao público ou a mudança das lotações admitidas à abertura ao público.

Um outro aspeto muito relevante a assinalar é o arquivo de programas dos teatros. Dos vinte teatros estudados, apenas cinco (Culturgest, o projeto 23 milhas, Teatro Municipal Baltazar Dias, Teatro Viriato e Teatro Municipal do Porto) têm disponíveis nos seus *websites* os programas em arquivo e de livre acesso. Outros, como o Teatro de Vila Real, o Teatro Municipal de Bragança ou o São Luiz Teatro Municipal descarregam os seus programas em plataformas de armazenamento de documentos digitais¹⁵⁴. Conseguimos também entender que o formato e a organização dos programas evoluíram bastante ao longo do tempo. Em alguns casos, esta publicação desenvolveu-se, complexificou-se, passando de um desdobrável mensal para um programa-livro, em que a dimensão institucional e/ou o discurso do programador ganham presença e relevância.

Os programas mais completos podem conter elementos como a capa, editorial assinado pelo programador e/ou do responsável político do pelouro e/ou o presidente do município, a identificação da missão do espaço, um cronograma das atividades, a identificação das atividades programadas, a alusão às entidades financiadoras do equipamento e/ou do programa, a instrução da(s) planta da(s) sala(s), as condições de acesso à sala, informações referentes aos bilhetes, a ficha técnica do teatro – que inclui a referência a presidente, vereador da cultura e chefe de divisão da cultura. Rúbricas como entrevistas a elementos dos públicos, entrevistas a criadores, entrevistas a elementos da equipa, ou um glossário de teatro, podem integrar um programa. Os casos em que esta diversidade textual se verifica, podem conduzir à perceção do programa como um livro acessível, democrático e didático, do qual faz parte um conjunto de textos

¹⁵⁴ Como o *website* <https://issuu.com>.

cuidados de matriz cultural, artística, social e outras, que podem refletidos pela população, e que, portanto, podem constituir-se agentes de literacia e de desenvolvimento comunitário, tal como nos refere uma vereadora da cultura.

E ao produzir uma agenda cultural, o que é uma agenda cultural se não um livro? Que as pessoas consultam até de forma mais leve, mas é um livro de consulta. E posso-lhe dizer que é muito consultado é muito divulgado. E quanto mais não seja é um agente de divulgação e de desenvolvimento comunitário, porque muita gente pode não ler muitas coisas, mas lê a agenda cultural do município, a agenda do teatro. Há aqui um desenvolvimento da nossa população porque hoje lê-se muito pouco. (...) e agenda cultural, não, tem descrição do espetáculo, autores, produtores, e tudo isto é uma ação de formação ao público. E quando não sai a agenda cultural, nós somos confrontados “então não sai a agenda do teatro?” (...) Porque eu acho que a nossa agenda é um livro cultural, importante, de fácil acesso, é gratuito, que as pessoas gostam de ler, e onde se podem informar a vários níveis: sobre o panorama musical, se é uma banda rock, se é uma orquestra e começam a estabelecer-se aqui nos públicos diferentes leituras e que eu acho que também são muito importantes para a formação da população em geral, porque lhes dá estas diferentes perspetivas: se é uma companhia clássica, moderna. Há ali diferentes informações, que as pessoas rapidamente leem porque hoje estamos no mundo da rapidez, temos de ler tudo com rapidez, mas ali [na agenda] lê com rapidez, com correção, com informação importante. Para além de ter esta parte cultural, a nossa agenda costuma valorizar também a parte turística porque também contém informações turísticas, de pontos turísticos da nossa cidade, porque a nossa agenda vai para além de vila real. [Alzira, vereadora da cultura]

Relativamente à informação constante de cada evento artístico no programa, podem saber-se elementos como o título do projeto, a ficha técnica com destaque para o nome do coletivo/promotor, a proveniência do coletivo, a sinopse do espetáculo, a classificação etária, disciplina artística e género/estilo nos quais a produção pode ser categorizada, a identificação da sala de apresentação, o horário, público-alvo, preço dos bilhetes, a referência a entidades financiadoras, entre outros dados.

Frequentemente, a capa do programa baseia-se num grafismo neutro com informações sobre a nova temporada, ou com uma fotografia ilustrativa de uma das atividades que a integram ou até numa nova criação fruto de uma reflexão do programa. No caso do Teatro Viriato podemos encontrar capas de programas resultantes de obras de ilustração de Cathrin Loerke. Estas ilustrações resultam de um exercício de mediação, sendo que alguns programas (por exemplo, no programa abril - julho de 2017) contêm inclusive um texto explicativo do processo de criação desta ilustração, abordando a influência da estética e das linguagens dos espetáculos programados nesta nova criação. Esta diversidade de tipologias, modelos organizativos, formatos e textos que integram um programa vem realçar o hibridismo deste dispositivo.

Excetuando os casos como os Teatros Nacionais ou outros equipamentos que desenvolvem uma programação segmentada e especializada, centrada numa disciplina artística, os programas constituem-se habitualmente como uma mostra eclética e representativa da diversidade disciplinar das artes, incluindo eventos de natureza das artes performativas, cinema, artes visuais, debates/reflexão, mediação, oficinas, residências artísticas, serviço educativo, entre outras. Complementarmente, a arquitetura programática pode ser organizada em diversos *slots* de programação, podendo ramificar-se na programação regular nas salas do equipamento, mas também em festivais, ciclos de programação ou focos temáticos.

O hibridismo (Madeira, 2007) verifica-se também pelos cânones, repertório estilos que promove: a grande maioria dos programas desenvolve um leque de espetáculos tal que se enquadram ora em linguagens mais inovadoras e experimentais (novos apelos criativos, novas formas de olhar para o público, potenciadoras de novos públicos e novos criadores ou direcionados para públicos de nicho), ora mais tradicionais e familiarizadas com os modelos percetivos dos públicos (e, neste sentido, potenciadoras de captar uma franja de públicos mais alargada). O programa é, assim, um veículo de mobilização de vários públicos do equipamento, mas também de artistas com diversos posicionamentos e níveis de consagração no campo da produção artística, provenientes de diversos campos (local, nacional ou internacional).

No entanto, outras dimensões nos levam a considerar o programa como uma obra híbrida nomeadamente a sua função, uma vez que pode atuar simultaneamente como dispositivo de comunicação (das atividades programadas), mas também potenciador de reflexão em torno de diversos tópicos exteriores ao campo das artes. O programa é também, como constatámos, uma publicação híbrida na forma, pela existência ou não de editorial, pelas rubricas que integra, pela periodicidade, pelo grafismo, entre outras, bem como pelo tipo de mensagem emanada pelo programa: um discurso conceptual, contextualizador das obras programadas, um repto à reflexão, à mobilização, ou outros. Muitas destas variáveis são controladas pelos programadores, pelo que, da combinação destas, existe um número exponencial de possibilidades que o programa pode assumir.

5.3 As Intencionalidades do Programa

Retomando a ideia da matriz rizomática (Deleuze & Guattari, 2006) de um programa e deste ser, em alguns casos, o reflexo das grandes questões que assolam os debates no espaço público e a sociedade contemporânea, conseguimos identificar em alguns programas analisados uma forte presença da perspectiva do programador e da impressão da sua visão do mundo na narrativa contextualizadora da seleção dos projetos acolhidos.

De facto, não existe programa sem programador (Ribeiro, 2011: 159), que escolhe porque não tem escolha (Ribeiro, 2011: 156). Desta forma, o programador consagra-se o (principal) obreiro do programa. Sendo o programa o resultado de uma série de opções, porque tem subjacente uma visão do mundo, uma visão de um grupo que se autorrepresenta e que representa os outros, o programador, ao aspirar representar o que no mundo é a sua criação e os seus criadores, representa as histórias/narrativas de organização de um mundo sempre em devir (Ribeiro, 2011: 155). Assim, o ato de programar é o ato de definição de um espaço de possível transformação social e educativa, porque permite aos intervenientes (os próprios programadores, espectadores, criadores) potencializarem a sua visão do mundo (Ribeiro, 2011: 155).

Neste ímpeto - e uma vez que o programador é um gerador de discursividade -, o seu discurso é mobilizador de signos que incutem no discurso uma matriz de informação e/ou reflexão e/ou da ação, o que se traduz, neste último caso, numa intenção de agir sobre o interlocutor ou sobre os factos (Eco, 2017: 73-74). O programa ganha, assim, uma dimensão processual, tornando-se simultaneamente, espaço de reflexão e de interrogação (Portela, 2009: 186), mas também de interpelação à ação e transformação, tanto assente na performatividade do discurso do programador como no impacto das obras nos espectadores (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 221).

A performatividade da escrita (Lopes, 2010: 131-132) constitui-se forma de exteriorização da memória e participa da antecipação e da relação das sociedades contemporâneas com o seu futuro. A escrita é mesmo um jogo ordenado de símbolos que se deve mais aos seus signos e significados do que propriamente à natureza do significado/conteúdo (Foucault, 1992: 35) e que bloqueia a possibilidade de

desaparecimento do autor (Foucault, 1992: 36), porquanto é exercício pessoal, praticado por si e para si, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional do que é dito com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias, que determinam o seu uso (Foucault, 1992: 141).

Para além do poder simbólico conferido ao programador de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo (Pires, 2020a), escrever é, neste contexto, para o autor (no sentido lato), mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto a outros rostos. Tal como uma carta, um programa é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário e, nesta missiva, o de ser também observado. De algum modo, como a carta, esta interlocução potencia um face-a-face, uma oportunidade de desvelar a sua alma (Foucault, 1992: 150) e de convocar o diálogo.

Não podemos afirmar que todos os programas de todos os teatros sejam claramente associáveis a um determinado programador, até porque, como referimos, nem todos os programas transportam consigo um editorial, e, nesse mesmo editorial, um discurso do programador dotado de um conceito ou traço que se identifique como sendo claramente de assinatura. São, aliás, poucos os casos em que o conjunto destes requisitos se verifica, ou seja, a existência de um programa-livro exclusivo do teatro, em formato impresso ou digital, facilmente acessível, que integre um editorial assinado pelo programador.

Na maior parte dos casos, a inexistência de um programa, e (existindo um programa) a existência de um editorial assinado exclusivamente pelo responsável político, coíbe-nos de aceder ao discurso do programador, aos seus critérios de programação e ao conceito aglutinador de um programa. Em diversas situações, conseguimos ter acesso a essa linha narrativa apenas através de entrevistas, espaços de opinião nos média ou aquando da apresentação da temporada ou do programa.

Também não podemos ignorar o facto de que os mesmos espetáculos integram programas de diferentes teatros, de programadores que têm linhas de programação e conceptualizações em torno do programa em diferentes níveis. No entanto, em alguns casos, esses espetáculos fazem parte de um exercício curatorial, de arranjo e

organização da arquitetura programática distintos, quando não se trata mesmo de um resultado do arbitrário. Recuperando uma ideia aflorada no início do capítulo, apesar de cada espetáculo ter o seu valor intrínseco, e de ele ser relativamente constante (falamos quer do seu valor económico, quer da sua premissa criadora) ao longo do ciclo de vida (apresentações nos vários espaços), contribui de diferentes formas para a narrativa em torno do programa.

É necessário também relevarmos que o programa pode estar muito alicerçado em atividades fora do leque de espetáculos apresentados no contexto de uma temporada, ou seja, são inúmeros os ciclos, festivais, rubricas de serviço educativo, atividades complementares, que ganham destaque no contexto de um programa. Em alguns casos – como veremos no capítulo seguinte e como demonstra a figura 12 -, os ciclos de programação e de festivais são os espaços da programação que admitem um maior cunho autoral ao programador, um maior espaço de liberdade, um maior leque de possibilidades temáticas, com ambições e objetivos particulares, trabalhar para públicos específicos, criam um espaço de reflexão, de fomento da participação dos públicos, de maior experimentação, entre outros eventuais objetivos.

Figura 12 - Excerto de editorial de Luís Ferreira

Quando juntos somos um festival?

Os festivais, a par da sua dimensão celebratória e festiva, cumprem outras razões de ser. A sua concentração programática permite-nos desenhar estratégias que amplificam e aceleram a concretização dos nossos objetivos. Estes festivais têm manifestos, têm linhas de ação local, criam pertença e práticas culturais junto das comunidades. Simultaneamente, comunicam. Há criando uma atratividade para o território. Estes festivais concentram programação diversificada, sendo também uma das possibilidades de programar outros artistas e espetáculos, envolvendo também outros públicos.

Fonte: 23 milhas (2019a: 3).

Falamos de segmentos de programação como o Quina das Beatas, (CAE de Portalegre), do Rádio Faneca (23 milhas), o Festival Verão azul, Festival MED (Cineteatro Louletano), Westway Lab, Festivais Gil Vicente, Guidance (Oficina/CCVF), Curso Geral de

Cultura ou Ponto de Situação (São Luiz Teatro Municipal), o Festival DDD (TMP), o Consultório Literário, o podcast Boca a Boca (menção na figura 13) do Teatro Viriato (seguidamente caracterizado) ou as narrativas criadas por Patrícia Portela, uma história paralela a partir de uma narrativa popular cuja premissa se relaciona com o conceito do programa. Falamos, por exemplo, da narrativa criada a partir do conto infantil Os Músicos de Bremen, da autoria dos irmãos Grimm (programa janeiro – março de 2021), ou do conto Branca de Neve, também dos Irmãos Grimm (programa abril – julho de 2021).

Figura 13 - Excerto de programa do Teatro Viriato

Estreado a 25 de março de 2020, “Boca a Boca” é o **magazine** semanal do Teatro Viriato, onde refletimos sobre a atualidade política e social, da região, do país e do mundo, a partir dos temas e propostas artísticas presentes na nossa programação regular. Respondendo a uma necessidade de partilha, este é um podcast em permanente construção, onde se dá voz à crónica regular da nossa diretora artística, Patrícia Portela, a entrevistas, oráculos, entre outras performances inéditas e radiofónicas, em rubricas como “À Boca do Mundo”, “À Boca da Bilheteira” ou “À Boca de Sino”.

Fonte: Teatro Viriato (2020b: 138).

De seguida apresentaremos uma seleção dos excertos dos programas que nos parecem relevantes numa exploração das características do programa como uma obra. Esta seleção foi movida pela intenção de abarcar textos que se enquadrem em quatro dimensões que, no nosso entendimento, saem destacadas no discurso dos programadores nos editoriais. A primeira dimensão é referente à *persona* do próprio programador, na qual atentaremos principalmente no cunho autoral e na visão do mundo que imprime na programação. A segunda variável conecta-se com as linhas conceptuais que podem estar subjacentes à definição do programa. A terceira vertente relaciona-se com a instituição, a sua missão, vocação, o discurso institucional veiculado nos editoriais e a sua implicação na seleção das atividades. A quarto e último domínio explorado prende-se com a preponderância que os determinantes Público e Comunidade assumem na linha retórica dos programadores e como isso beneficia os

programadores na criação de elos e de afetividades, mas também o reforço da sua legitimação como dispositivo de confiança (Karpik, 2007).

A primeira variável está relacionada com a noção de “a escrita de si” de Foucault (1992). O autor retrata o exercício da escrita como “uma etapa essencial (...) para a elaboração de discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação”, assumindo uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (Foucault, 1992: 134). No caso de certos registos de escrita próximos dos cadernos pessoais, de uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, a palavra escrita pode ser forma de “captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos do que a constituição de si” (Foucault, 1992: 137). Assim, a escrita consolida-se como “exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva (...) uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso” (Foucault, 1992: 141); ou seja, “o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recolção de coisas ditas”. Por outro lado, num registo mais conectado com o da correspondência (que poderíamos também associar aos editoriais que se dirigem explicitamente aos públicos e que convocam a reação destes interlocutores), “escrever é mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o seu rosto junto do outro (...) é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (...) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz.” (Foucault, 1992: 150).

Nesta senda, nesta primeira dimensão, iremos explorar excertos dos programas nas quais estejam patentes as reflexões em torno do “eu” (do programador, agente do programa), do seu cunho autoral, das suas trajetórias e das linhas conceptuais – que podemos conectar (como já notado) com a noção de disseminação discursiva - bem como das formas como as imprime no programa, mas principalmente das suas visões do mundo, do convite (endereço ao espectador) a participar numa reflexão coletiva da arte, da cultura, do social, do político, do económico, do ambiental, etc.

Em muitos dos próximos excertos combinam-se o “eu” com o “nós”, a reflexão com a ação, a observação e a transformação, configurando o programador ora numa

posição mais introspectiva, distanciada e passiva, ora numa posição mais ativa, próxima e interveniente, criando palcos e espaços de reflexão e alavancando o diálogo e a partilha.

Para mim, programar é estar sempre a olhar o mundo. (...) o que me interessa são as questões relevantes para o mundo. (...) e vejo sempre o ato de programação como uma espécie de estrutura que pensa o mundo, que questiona o mundo, que adora o mundo, que observa o mundo (...) [como] homem [que observa] a partir da lua (...) E eu vejo sempre da lua, como o artista ou a pessoa que trabalha esta área, ou seja, que está sempre a distanciar-se, a fazer o exercício de se distanciar e de questionar. E isto para mim é a melhor metáfora do que é para mim a programação artística. (...) É isso que justifica muita da programação (...) Porque acredito muito nestes lugares de transformação do humano [no contexto da conversa da vizinhança]. [Juliana, superior hierárquica e programadora]

Nos excertos textuais seguintes constatamos uma apropriação do editorial para refletir a perceção acerca da vocação (figuras 14, 15 e 16), e o tom (figura 17) deste mesmo texto para relatar perceções e vivências pessoais que interferem na avaliação do trabalho enquanto programador (não só a tarefa de programação, mas também as relações laborais), os acontecimentos/processos sociais que potenciam os seus discursos, as suas visões do mundo, as perceções do exercício da programação que, por sua vez, se podem constituir como as bases do processo curatorial, tal como evidenciam os textos constantes das figuras 18, 19, 20 e 21.

Figura 14 - Excerto de editorial de Paulo Ribeiro

Gosto que estes editoriais ultrapassem a programação. Gosto que estes editoriais contextualizem a nossa actividade e a façam voar para o mundo de onde ela vem.	A programação que anunciamos é o mesmo que este editorial, o mesmo que o verão o mesmo que se adivinha: um espaço aberto um "espaço vazio" à maneira de Peter Brook.

Fonte: Teatro Viriato (2015a: 3).

Figura 15 - Excerto de editorial de Paulo Ribeiro

Sou avesso a falar da programação no editorial. A maior parte das vezes é o meu instrumento para discorrer em tons de provocação sobre o presente e lançar arremessos de esperança para o futuro.

A primeira temporada de 2016 é perfeita, não posso falar em antecipação sobre quase nada, porque quase toda a programação é feita de novas criações, de descobertas, de inéditos. É um convite à confiança à viagem.

Fonte: Teatro Viriato (2015b: 3).

Figura 16 - Excerto de editorial de Miguel Lobo Antunes

Estes textos de introdução passam a ser assinados. Já não são a apresentação genérica da nossa atividade. Transmitem o que penso sobre as razões que fundamentam os objetivos programáticos da Culturgest, tais como os interpreto e são postos em prática pela equipa que coordeno, em sintonia com o Conselho de Administração e com a CGD.

Fonte: Culturgest (2015: 4-5).

Figura 17 - Excerto de editorial de Miguel Lobo Antunes

Sem querer, passamos a usar um jargão que não se dirige a toda a gente, mas a um grupo restrito de “pessoas do meio”. Escrevemos com frequência palavras como projeto, proposta, convocar, percurso, viagem, criativamente, processo criativo, encontro, universo artístico, emergente, etc., etc. São todas palavras compreensíveis, mas a recorrência e a combinação entre elas e muitas outras, constituem uma linguagem específica, identificadora da pertença a um grupo. Como acontece com todos os grupos, dos adolescentes aos cientistas (cada disciplina tem o seu vocabulário próprio), dos juristas aos economistas, etc.

O jargão sobrepõe-se à nossa vontade. Surge como o estilo natural de escrever sobre certa realidade. Não conseguimos falar dessa realidade sem usar essa linguagem. Não temos outras palavras ou não as conseguimos encontrar. Mas ao fazê-lo não estamos a dirigir-nos a toda a gente.

Poderia continuar. Mas acho que já basta. Para quem nos lê e vem à Culturgest, está aqui uma possível autocrítica. Que nos desculpem. É bem provável que não tenhamos emenda. Que ao menos tenhamos consciência disso...

A programação deste quadrimestre, para não variar, é boa. Sem superlativos. Ora leiam.

Fonte: Culturgest (2016: 5).

Figura 18 - Excerto de editorial de Paulo Ribeiro

O meu último editorial... Tenho tanto para dizer que me faltam as palavras... que, desta vez, são ainda mais pessoais e intransmissíveis. A minha vida em Viseu foi tão intensa que tudo o que possa dizer é redutor. Nunca vivi vida tão longa e consequente. Nunca acreditei tanto no futuro como em Viseu. Nunca acreditei tanto nas pessoas como em Viseu. Nunca pensei conseguir conciliar ideias e projectos como em Viseu. Sempre pensei ser possível fazer o que fizemos e agora deveria ser possível fazer muito mais.	O meu último editorial... No primeiro discurso que fiz como director do Teatro Viriato falei de festa; falei de uma programação em que o pensamento, a criação e a descoberta andassem movidos pelo motor da celebração. Em festa. Curiosamente, hoje, no dia em que escrevo este editorial, estreio <i>A Festa (da Insignificância)</i> em Paris; um mês depois de ter sido nomeado como director artístico da Companhia Nacional de Bailado. E cito Chico Buarque: <i>Foi bonita a festa pá...</i>	Saio do Teatro Viriato com uma enorme sensação de liberdade e com o sentimento de dever cumprido! O meu último editorial é de agradecimento aos amigos que a cidade me deu. Amizades assim não voltarão a acontecer! Obrigada João Luís Oliva, obrigada Maria José Arede e ainda João Fonseca, Fidalgo Feitas, Jorge Silva, Ribeiro de Carvalho, José Matos, Benigno Rodrigues e tantos mais que o limite físico destas páginas não permite citar. À grande equipa deste nosso Teatro presto a minha homenagem e agradecimento mais do que especial. Obrigado por te-	rem transformado duas décadas de trabalho exigente num dos períodos mais prazerosos da nossa existência. Obrigado por terem feito do Teatro Viriato um modelo a seguir, uma referência reconhecida muito além da cidade que o acolhe. O Teatro Viriato é, hoje em dia, mais do que um equipamento feito à imagem de uma direcção artística. O Teatro Viriato é um colectivo que funciona em osmose com a orientação geral e programática. O Teatro Viriato atingiu a maioridade... Deixem-no viver. Ele será sempre melhor!

Fonte: Teatro Viriato (2016a: 3).

Figura 19 - Excerto de editorial de Paula Garcia

Escrevo este editorial no dia em que a Comunicação Social nos recorda que oito jovens migrantes, entre os 16 e os 20 anos, desembarcaram na praia de Monte Gordo, no Algarve. E, nas entrelinhas desta notícia, reflito sobre os mais jovens e sobre a responsabilidade de todos na construção do seu futuro.	O Teatro Viriato continuará a ser um local de encontros para todos, e pela voz dos artistas vamos mergulhar em questões que continuam a ser prementes: o papel da mulher, da religião, da política, do capitalismo, da inclusão, da exclusão, da reclusão, da justiça, da memória, do poder, da criação artística e da arte na sociedade. Para tudo isto, convocámos várias gerações de artistas, comprometemo-nos com parceiros locais e nacionais, estabelecemos pontes com o internacional, engajamos cidadãos em projetos artísticos que tocam a esfera do social. O Teatro Viriato continuará fiel ao princípio da “desconcentração cultural” (in <i>Artes e Ideias da Desconcentração</i>, João Luís Oliva), porque Viseu é mundo.
E aos jovens pedimos a maior atenção pois esta programação dar-vos-á espaço para desenvolverem a vossa capacidade de argumentação, o vosso pensamento próprio, a vossa reflexão e a vossa discussão.	

Fonte: Teatro Viriato (2019: 3-4).

Figura 20 - Excerto de editorial de Miguel Lobo Antunes

Programar, hoje em dia, obriga a jogar o jogo da velocidade. Aquele que não só já não sou capaz de jogar, como recuso a admitir que é um bom jogo. Alego que a apreciação de uma obra de arte, seja qual for a sua natureza, exige demora e reflexão, rejeita a celeridade. Ou seja, transformo a minha capacidade em padrão de comportamento e digo que o que eu	preciso é o que todos deveriam precisar. Digo que o que eu defendo é uma forma superior de vida. Não é. É apenas a minha (e de outros), a que se harmoniza com as minhas capacidades.

Fonte: Culturgest (2017: 4-5).

Figura 21 - Excerto de editorial de Tiago Guedes

No Rivoli e no Campo Alegre vamos poder descobrir espetáculos que são verdadeiras “lupas sobre o mundo”, o mundo de hoje mas também os tempos que já passaram e o legado histórico deixado.

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2020: 4).

Muito comumente surge referência à ideia de contemplação do mundo, e da desaceleração necessária para essa contemplação como experiência crítica, mas eventualmente como experiência estética, do recorte do sensível (Rancière, 2009).

A segunda dimensão analítica que destacamos prende-se com as linhas conceituais, modelos de programação e as intencionalidades afetas ao esboço do programa. Mais uma vez baseamo-nos principalmente nos editoriais. Nos seguintes excertos, identificámos também, em modelos de programação não conceituais, a apresentação das atividades assentes numa ordenação por disciplina artística ou cronologia.

Se, por um lado, e como já notado, um programa poderá ser esboçado segundo os critérios de ecletismo, diversidade e representatividade de todas as disciplinas artísticas, guiados pelos princípios de democratização das artes (como demonstram as figuras 25 e 26), por outro, as linhas orientadoras da programação poderão estar profundamente intrincadas com a noção de futurização e conceitos que podem ser próprios dos mundos da arte, mas também das ciências naturais, ciências sociais e humanas, como podemos observar nos textos que integram as figuras 22, 23, 24, 25 e

26. Estas linhas conceituais podem ser específicas de um programa ou de uma temporada de um equipamento, mas também de um meta-programa, como o caso de um plano cultural municipal que integre a programação de vários equipamentos (como podemos depreender do texto que configura a figura 27).

Figura 22 - Excerto de editorial de Paulo Ribeiro

Na nova temporada primaveril destaco e chamo a atenção para todas as propostas. As mais surpreendentes de dança, as mais contemporâneas de um teatro clássico e as mais diversas de música. É primaveril em toda a diversidade que a palavra pressupõe. Nada se pode perder. Nada! A magia deste espaço só acontece com a energia de quem o habita.

Fonte: Teatro Viriato (2016b: 3).

Figura 23 - Excerto de editorial de Paulo Ribeiro

Quando escrevemos sobre uma nova temporada fazemo-lo sempre por antecipação, ou melhor dizendo, escrevemos sobre o futuro com a carga do presente.

Fonte: Teatro Viriato (2014: 3).

Figura 24 - Excerto de editorial de Patrícia Portela

UM TEATRO ECOLÓGICO EM 2022

Ar, Terra, Água, Fogo... e Éter ou o fim da demarcação entre os elementos. Ar, Terra, Água, Fogo... e Éter ou o fim da demarcação entre os elementos. Seleccionamos para cada temporada um tema agregador que, de certa forma, estabelece uma ligação entre o todo e os temas específicos das atividades e dos espetáculos programados. Na temporada 2021, dedicámo-nos à “presença”. Porque, mesmo quando estamos num lugar, nem sempre estamos presentes. Porque, num momento como o que vivemos estes dois anos, nunca essa distinção foi tão óbvia. (...) Como pano de fundo, teremos os elementos Água, Ar Fogo, Terra... e Éter. Para apadrinhar a nossa viagem, escolhemos o artista multidisciplinar Ernesto de Sousa (1921-1988), celebrando assim o seu centenário. A intenção não era a de conferir uma unidade temática na escolha dos espetáculos programados mas sim criar um contexto, uma perspetiva através da qual conseguíssemos percorrer um caminho que ligasse os diferentes objetos artísticos escolhidos aos desafios e às problemáticas do momento atual.

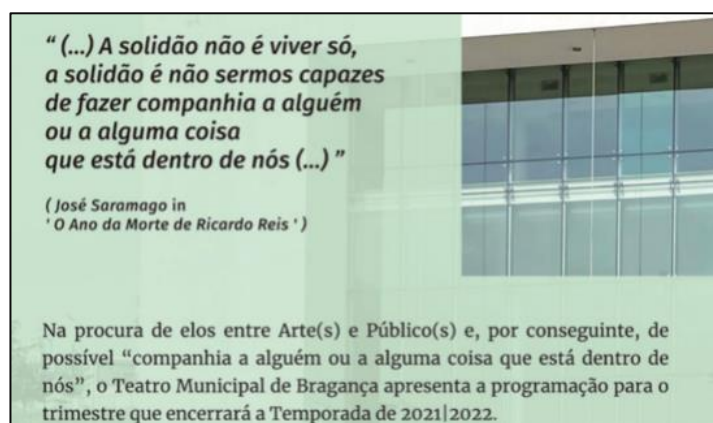
(...) O Ar pode ser som e voz mas também poluição, pode simbolizar o céu e todos os ares (saúdáveis ou tóxicos) dos tempos mas também representar um festival que acontece num livro, como o dos Encontros de Novas Dramaturgias, que quis existir mesmo em tempos de distância física, capturando assim o ar dos nossos tempos para o guardar

na página impressa, pela voz de uma trintena de dramaturgos contemporâneos de língua portuguesa.

Terra pode ser vida e o movimento dos corpos no planeta, e pode ser a dúvida eterna de Vera Mantero acerca d'“O Susto que é o Mundo”, ou a fragilidade de um dueto entre Sofia Dias e Vítor Roriz, pode ainda ser um desenho de luz que inspirou o coletivo teatral Bestiário a construir o seu novo espetáculo. **Terra** pode ser o chão que pisamos ou a matéria de que é feita a arte mais “antiga” e que ainda hoje nos inspira, como na performance “Missed-En-Abîme”, de Rogério Nuno Costa. Pode também ser a geografe que lemos num espetáculo como “Not to Scale”, de Tim Etchells e Ant Hampton, onde, dois a dois, desenhámos numa folha de papel o espetáculo que queremos ver. **Fogo** pode ser o princípio de tudo, pode ser a destruição de tudo, pode ser a primeira descoberta humana ou o que alimenta as paixões e os corpos, como em “Orgia”, de Pasolini, com encenação de Nuno M Cardoso. **Água** pode ser o mar e a vida marinha, mas também pode ser a nossa sobrevivência e o caminho marítimo até outras formas de estarmos juntos, como fez o K Cena – Projeto Lusófono de Teatro Jovem – que, desde outubro passado, ensaia à distância desde Viseu com companhias sediadas no Brasil, em Cabo Verde e em São Tomé. E, finalmente, o **Éter** – o quinto elemento, inefável –, que é também a unificação das forças, a revolução para lá da de Copérnico e dos Cravos, a arte quando nos toca sem sabermos porquê.

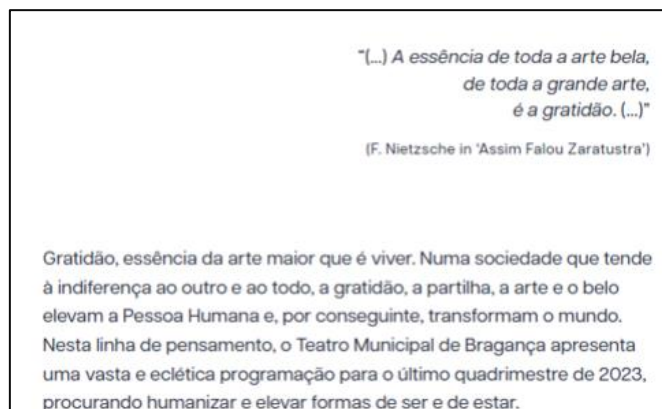
Fonte: Teatro Viriato (2021: 1-4).

Figura 25 - Excerto de Editorial de João Cunha



Fonte: Teatro Municipal de Bragança (2022a: 2-3).

Figura 26 - Excerto de Editorial de João Cunha



Fonte: Teatro Municipal de Bragança (2022b: 2).

Figura 27 - Excerto de editorial de Tiago Guedes

Grande parte do que apresentamos foi pensado sob o tema *Ligação que é transversal a todos os conteúdos gerados pelo Pelouro da Cultura em 2016.*

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2016: 3).

Surgem também referidas em alguns programas as matrizes da novidade, singularidade, exclusividade, raridade e efemeridade que caracterizam as apresentações de artes performativas (Santos, 2010; Bourdieu, 2007) bem como a mobilização do programa como meio de construção reflexiva e dialógica de novos mundos, do esboço de futuro possíveis, com base num diagnóstico das realidades do presente, através de “lupas” (tal como referido na figura 33), de olhares atentos de programadores, públicos e artistas, num esforço conjunto. Nesta fórmula, o espectro lexical relacionado com os termos utopia, imaginário, inquietações, parecem ser elementos-chave, uma vez que indiciam novas possibilidades de futuro e de configurações de comunidade. As figuras 28, 29 e 30 são representativas destas ideias.

Figura 28 - Excerto de editorial de Tiago Guedes

No Rivoli e no Campo Alegre vamos poder descobrir espetáculos que são verdadeiras “lupas sobre o mundo”, o mundo de hoje mas também os tempos que já passaram e o legado histórico deixado. (...) ocupar em conjunto, construir de forma reflexiva e descobrir o mundo através da lupa dos artistas é o que propomos nestes meses de programação. Contamos com todos!

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2020: 4).

Figura 29 - Excerto de editorial de Cristina Planas Leitão e Drew Klein

As várias cosmologias desta temporada apresentam-nos noções diferentes de tempo. O fim de semana de abertura inicia com duas cenografias distintas. Começamos com uma meditação giratória na Praça de D. João I numa tentativa de encontrar beleza, quietude e serenidade por entre a correria da cidade. (...) Vamos ao teatro como reação contra o pensamento estagnado, para desfrutar de uma alegria coletiva e de formas novas de celebração e transcendência. Ao mesmo tempo, o teatro convoca-nos para refletir e enfrentar o passado, para recordar o que a sociedade esqueceu. Mas como pode o teatro, com a sua capacidade de reunir pessoas na descoberta e na contemplação, MOSTRAR REALIDADES? Como pode desafiar o status quo? Como pode ser um lugar de acesso livre

e experimentação radical? Chegaremos realmente a compreender a complexidade do mundo – os sabores e histórias culturais, as lutas contínuas por direitos humanos, as convulsões políticas passadas e presentes – num palco e com os seus mecanismos?

Estas são questões que continuam a impulsionar e a estimular o nosso programa artístico. Ao longo desta temporada, tentamos provocar diálogos que transponham essas questões, fazendo com que o Porto entre numa discussão acesa com o mundo. Procuramos novos contextos, reflexões e narrativas que explorem a diversidade de escalas e disciplinas que se pode encontrar no campo do espetáculo contemporâneo. Em cada caso, apoiamos a coragem de artistas cujo trabalho gera novas expectativas em relação à missão e ao papel de um teatro municipal na cultura contemporânea. Os nossos teatros, como qualquer teatro digno da atenção de um público comprometido, são um fórum vivo da diversidade alucinante que constitui a nossa sociedade, um fórum que se anima com a presença e a crença, onde a arte estabelece um vínculo entre a experiência individual e a descoberta coletiva. O lugar de cada pessoa no teatro não está pré-determinado. Cabe a cada uma encontrá-lo, a seu tempo.

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2023: 2).

Figura 30 - Sinopse da Conferência Portugal – Propostas para o Futuro.

Debater o futuro de Portugal – como, aliás, o de qualquer outro país – é hoje um exercício inevitavelmente afetado por grandes incertezas. Porém, se se pretender que do debate surjam ideias que possam guiar o País para um caminho de progresso, é importante admitir à discussão certos temas que terão de ser objeto de reflexão prioritária, em qualquer cenário plausível. Na base está a competitividade da economia. É hoje quase um truísmo dizer que as nossas dificuldades não são apenas financeiras mas que radicam na falta de competitividade da nossa economia, que se inseriu mal na globalização e que, para poder encontrar um novo rumo no mercado global, tem que se tornar de novo atrativa para o investimento produtivo.

Fonte: Culturgest (2014b: 45).

Estas ideias serão abordadas de forma mais substancial mais à frente no presente capítulo quando conjugadas com os conceitos explorados nas duas próximas secções referentes à exploração das temáticas relativas à menção à instituição, aos públicos e aos territórios nos editoriais.

O posicionamento da instituição no campo da produção cultural, o nível reputacional da instituição, a relevância do impacto do equipamento no território, no tecido artístico e nas populações, enquanto – em muitos casos, o único - espaço local catalisador da dinâmica cultural, nomeadamente na formação e fidelização de públicos, são ideias-chave de alguns discursos dos programadores, mas não só. Muitas das linhas retóricas dos decisores políticos assentam também nestes fatores. Outras dimensões do espectro institucional que vemos refletidas nos excertos discursivos seguidamente apresentados relacionam-se com a reflexão em torno do surgimento e desenvolvimento

do projeto, da sua missão e do(s) seu(s) (re)posicionamento, as equipas, a abertura do teatro à reflexão coletiva das grandes questões que assolam a sociedade na contemporaneidade e a forma como as criações artísticas acolhidas são um reflexo destas agendas, mas também a os formatos em que a dinâmica dos teatros se enquadra no/dialoga com o plano cultural do município.

Eu diria, eu disse que admito que [um programa] possa ser um objeto artístico, mas eu não considero que seja primordialmente isso. É um exercício de política cultural em primeira dimensão que pode ou não ter uma dimensão de projeto artístico. (...) nada do que se faz é inteiramente novo, no sentido em que necessariamente inspira-se em algo e cada um tem as suas referências, mas, aquilo que resulta é algo novo necessariamente, porque não é idêntico a mais nada, não há aqui nenhuma programação que seja igual a outra, todas elas são diferentes e, nesse sentido, novas. [Cristina, superior hierárquica]

Nas figuras, 31, 32, 33 e 34 encontramos excertos de editoriais de programadores representativos da reflexão a respeito do projeto artístico implementado nos teatros, da matriz programática e de algumas fases de trabalho em torno do desenvolvimento da programação (tais como o mapeamento cultural local), à luz da missão e da vocação no encaixe dos teatros.

Figura 31 - Excerto de editorial de João Aidos

Santarém Cultura, Santarém com Vida.

Faz um ano que iniciámos a implementação do projeto Santarém Cultura. Após um primeiro período de descoberta e mapeamento do território, assistimos ao seu crescimento de uma forma muito especial ao longo destes doze meses. Meses intensos, de muita programação com qualidade e exigência, realizados por uma grande equipa que trabalha diariamente para que nos dias de espetáculos tudo pareça simples e para que cada pessoa do público leve para sua casa uma experiência única, uma experiência que a ligue com a vida e a faça pensar. Uma experiência de conforto que a leve a desejar voltar ao teatro, à dança, à música, aquele local onde a experiência artística, com ou sem voz, nos faz descobrir mais sobre nós próprios e sobre o mundo que nos rodeia. Foi nesse sentido que há precisamente um ano referi no edital da primeira agenda Santarém Cultura que a Cultura é uma vitamina essencial para o bem estar.

Fonte: Santarém Cultura (2020: 4).

Figura 32 - Excerto de editorial de Tiago Guedes

DE LIGAÇÃO EM LIGAÇÃO.

Idealizámos, um dia, um novo projeto de Teatro Municipal para a nossa cidade. Um Teatro preocupado em interpretar as suas tradições culturais e, simultaneamente, em ligá-la à criação contemporânea internacional mais desafiante. Um Teatro que fosse um campo aberto às pessoas e às suas múltiplas discussões. Aberto à ideia de que os palcos são também espaços de conhecimento sobre nós, sobre os outros e sobre o que nos rodeia. Um Teatro ligado à vida. Um Teatro à imagem do Porto e das suas gentes. Guiados por essa ideia, apresentamos a nova temporada do Teatro Municipal do Porto, com propostas inevitavelmente ligadas ao património artístico da nossa cidade mas também a outras latitudes sociais, culturais e estéticas.

É exatamente a partir do conceito de Ligação que a programação nos espaços da Cultura irá acontecer ao longo de 2016.

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2015: 3).

Figura 33 - Excerto de editorial de Luís Ferreira

EDITORIAL

A cultura que nos une

O 23 Milhas é um projeto com um rumo, mas com várias direções: um projeto plural, que encontra dentro de si muitos caminhos.

Fonte: 23 milhas (2017a: 3).

Figura 34 - Excerto de editorial de Tiago Guedes

Tentámos aproveitar este período para questionar o nosso projeto, desenvolvido pela equipa do Teatro Municipal do Porto (TMP) desde 2014, fazendo todas as reflexões necessárias para uma nova fase pós-pandemia, inevitavelmente diferente e ancorada no contexto atual. Aprendemos a trabalhar melhor em equipa e a tirar as mais valias da programação online, que nos manteve sempre ativos na temporada anterior. O mundo mudou e as instituições culturais, enquanto oráculos desse mesmo mundo, têm de acompanhar essa mudança. Foi também por isso que “arrumámos a casa” e articulámos os diferentes projetos e equipamentos que temos em mãos. (...) reafirmamos o nosso ADN e a nossa missão: um projeto fortemente ancorado na dança e na transversalidade (in)disciplinar, com uma vertente fortemente internacional (na programação que apresenta e na rede que tece e da qual os artistas nacionais usufruem) e um apoio continuado aos artistas e companhias que trabalham a partir do Porto.

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2021: 4).

Não obstante, o paradigma institucional e o *modus operandi* profissional é, não raras vezes, problematizado e atualizado, o que nos leva a sugerir que o questionamento em torno destas matérias pode não estar circunscrita aos momentos de transição de direção, mas também em diferentes momentos de uma mesma direção artística. Esta ideia remete-nos novamente para as ideias de evolução e amadurecimento de um projeto de programação como um organismo vivo, cuja condição se distingue por estágio, mas também, e numa perspetiva mercantilista, como um produto que vai passando por diferentes fases do ciclo de vida - desenvolvimento, introdução, crescimento, maturidade, declínio - no mercado. Podemos também relacionar a evolução do paradigma da programação de um equipamento com as tendências de criação e programação em voga no mundo da arte e a evolução das perceções e representações que o programador detém referentes às mudanças na área social económica, do urbanismo e de desenvolvimento territorial, ou outras, e como estas são facilitadoras de transformações nos mundos da arte e pode alavancar novas rubricas de programação, conforme nos revelam os excertos textuais seguintes (figuras 35 e 36).

Figura 35 - Editorial de Sandra Nóbrega

O Teatro Municipal Baltazar Dias acompanha o ciclo dinâmico cultural que o Funchal tem imposto nos últimos anos, não estando preso a um modelo estático de programação e gestão, mas num processo ambicioso de crescimento e de reflexão constante.

Nesta temporada artística 2019/2020 o foco não foi pensar nos espetáculos ou nos textos que queríamos acolher ou produzir, mas sim no que, enquanto maior instituição cultural, queremos dizer é que nos interessa pensar junto com a comunidade. Daí que as temáticas chave da nossa temporada sejam questões atuais e urgentes como a inclusão, a cidadania, a liberdade, os direitos humanos, a igualdade de género e a memória.

Tudo isto foi articulado numa lógica de crescimento que implica necessariamente o apoio à criação e à coprodução com companhias e artistas locais, num investimento financeiro, logístico e de recursos humanos. Continuaremos nesta temporada artística a promover a democratização cultural e a formação de públicos, num trabalho conjunto de construção de cidadania e desenvolvimento de autonomia crítica, que permita que os públicos acedam à cultura, mas tenham também a capacidade de fruição.

Nesta temporada contamos convosco para tornar a cultura cada vez mais um ato comum ou ordinário, como lhe chama o Raymond Williams, e não um ato extraordinário.

Fonte: Teatro Baltazar Dias (2019: 5).

Figura 36 - Excerto de editorial de Luís Ferreira

Avaliar, firmar os pés, acreditar e dar novo fôlego. Após um ano rico em mudanças e atividade recomeçamos outro, aprofundando o nosso compromisso com a cultura do dia a

dia. Em 2017, criámos novos conceitos e marcas e implementámos um novo mapa de eventos que agrega um território em torno de novas disciplinas artísticas, com um investimento claro na criação de novos públicos. O panorama regional mudou bastante, mas Ílhavo mantém-se na vanguarda do pensamento das práticas municipais para a cultura com aumento e diversificação de programa e de públicos. (...) **acordar, despertar e dar novos sentidos:** Com o novo ano regressa o Acorda à Tarde. Um ciclo de proximidade que combina concertos de cordas com conversas, chá e biscoitos, tudo no Laboratório das Artes do Teatro Vista Alegre. (...) **investigar, capacitar, mudar e dar que pensar:** se o apoio aos projetos de criação foi o mote de 2017, em 2018 avançamos com um apoio mais estruturado aos projetos de investigação, pesquisa e formação. (...) o Laboratório das Artes será palco do novo clube de espetadores e do evento “Territórios Públicos” que, nesta edição, pretende refletir sobre os programas dos serviços educativos das instituições culturais. (...) **mobilizar, envolver e dar que falar** (...) queremos mobilizar toda a comunidade, queremos que a cidade se prepare e anseie pelo Palheta (...) todos sabemos que o 23 Milhas é um projeto de grande ambição e à pergunta “ - Porquê Ílhavo?” respondemos, simplesmente: “ - Como não?”.

Fonte: 23 milhas (2017b: 3).

Como tivemos já oportunidade de constatar, as noções de ecletismo, democratização, acessibilidade, excelência, diversidade, dos benefícios pessoais da participação nas práticas artísticas, estão presentes nos editoriais dos programadores. Complementarmente, este espectro lexical assume também preponderância relevante no discurso dos responsáveis políticos, como vemos nos seguintes excertos de editoriais assinados por presidentes de câmara (figuras 37, 38 e 39).

Outra linha argumentativa insere-se na esfera do investimento económico, realçando variáveis de ordem quantitativa tais como o reforço da dotação financeira na esfera cultural, o aumento das iniciativas culturais, o aumento dos frequentadores dos espaços culturais, a criação de novas infraestruturas culturais, mas também fatores de transformação territorial, tais como a mudança de paradigma na dinamização cultural, relevando a centralidade do investimento na cultura para as comunidades locais e a centralidade do município na dinamização cultural local. Isto insere-se, como anteriormente notado, numa lógica de valorização da cultura como alicerce de desenvolvimento territorial, económico e social (figuras 37, 38, 39, 40 e 41).

Figura 37 - Excerto do editorial do Presidente da Câmara Municipal, Miguel Silva Gouveia

Hoje, é um orgulho dizer que, no Funchal, a Cultura nunca parou durante a pandemia e que, na temporada que se avizinha, renovamos o compromisso de primar pela excelência na nossa oferta cultural, cada vez mais diversificada, plural e inclusiva. Este será mais um ano em que nos caberá reafirmar, mesmo com os condicionamentos que subsistem, o caminho que tem sido trilhado nos últimos anos na Cultura do Funchal, no que concerne a uma programação cultural ao nível do que de melhor se faz no país, à democratização no acesso à cultura para os funchalenses e ao apoio incondicional aos artistas e associações culturais locais.	A temporada artística 2021/2022 será igualmente decisiva para a candidatura do Funchal a Capital Europeia da Cultura, sendo que o Baltazar Dias será, por mérito e direito próprio, o quartel-general deste sonho, que conta com todos os madeirenses! Miguel Silva Gouveia Presidente da Câmara Municipal do Funchal

Fonte: Teatro Baltazar Dias (2021: 3).

Figura 38 - Excerto do editorial do Presidente da Câmara Municipal, Pedro Calado

A Cultura, mais do que nunca, está no coração do verdadeiro desenvolvimento como fator preponderante de integração social e, sobretudo, como um processo de transformação da sociedade. Por isso, naturalmente, a cultura continuará a ser uma das nossas grandes apostas. Vamos continuar a apostar numa cultura acessível a todos, numa cultura cosmopolita que nos abra horizontes, mas que nunca esqueça as nossas raízes e as nossas pessoas.

O Teatro Municipal Baltazar Dias é um elemento absolutamente essencial para a consolidação do Funchal como cidade produtora e promotora das artes e da cultura, concretizando um território inclusivo, integrador e capacitado.

Fonte: Teatro Baltazar Dias (2022: 3).

Figura 39 - Excerto de editorial do Presidente da Câmara Municipal, Vítor Aleixo.

DA CRIAÇÃO À REPRESENTAÇÃO, UMA SALA QUE OUSA ESPANTAR E INQUIETAR!

Loulé tem como eixo estruturante para o seu desenvolvimento o trabalho na Cultura e na Educação. (...) O executivo municipal que tenho a honra de liderar adquiriu o edifício contíguo ao Cineteatro para permitir aumentar as condições de trabalho dos artistas, dignificando a sua profissão e as criações artísticas, assim como para aumentar a flexibilidade de produções e de espetáculos de vários formatos para os públicos, garantido uma programação de qualidade e eclética, num verdadeiro acesso à cultura e à criação artística. (...) A atividade do Cineteatro Louletano tem contribuído para afirmar Loulé como destino cultural a Sul, assim como promover o apoio à criação artística e fomentar a democracia cultural. (...) Continuamos a apostar numa programação

consistente, diversificada, que implica, deslumbra e arrisca. Uma programação a pensar nos vários públicos, e que pretende continuar a posicionar o Cineteatro como uma sala de referência a sul do país.

Fonte: Cine-teatro Louletano (2023: 6-7).

Figura 40 - Excerto do editorial do Presidente da Câmara Municipal, Paulo Cafôfo

O melhoramento das infraestruturas, as sessões de formação para os nossos colaboradores, o aumento e melhoria da oferta cultural, a aposta na acessibilidade, o apoio e coprodução a um sem-número de projetos artísticos e a fomentação da participação ativa das associações locais nos processos de criação e intervenção cultural, também no sentido de criar novos públicos, foram algumas das políticas que nos permitiram chegar ao patamar onde estamos hoje, no próprio panorama nacional, e ao Baltazar Dias bater o seu recorde de espectadores anuais e viver uma das fases mais pujantes da sua existência moderna.

Fonte: Teatro Municipal Baltasar Dias (2018: 3).

Figura 41 - Excerto do editorial do Presidente da Câmara Municipal, Carlos Monteiro

Entendemos a política cultural como um dos mais importantes eixos de desenvolvimento, na medida das suas influências na capacidade de gerar fluxos e impactos económicos. E por isso não devíamos estar sozinhos no esforço financeiro de democratização da cultura, como estamos, e na manutenção total da vida do nosso Teatro Municipal.

Fonte: Teatro Municipal da Guarda (2019: 3).

De facto, alguns decisores políticos muito facilmente assimilam o discurso em trânsito no contexto da programação artística. Sem perdermos de vista a conceção já explorada de que o plano político se constitui meta-programa dos programas artísticos, acreditamos que esta assimilação (por parte dos decisores políticos) objetiva-se de certa forma na disputa da legitimidade cultural e da pulsão do dominação simbólica (Bourdieu, 2007) sobre a classe dos programadores artísticos, por via das discussões dos programas com estes, nos momentos das apresentações de temporadas, em fóruns de discussão destinados a refletir questões relacionadas com o espectro da democracia cultural, da rede de teatros, entre outros. O que é facto é que – e retomando as ideias do anterior capítulo referentes à criação e disseminação dos discursos (Foucault, 1999) –, estes discursos professados – nos quais reconhecemos a mobilização e domínio de um glossário intrínseco ao campo da produção e apresentação –, muitas vezes não só não são acompanhados por ações concretas e eficazes na captação de públicos, na

potenciação de práticas participativas, democráticas e no estímulo ao tecido artístico. Estes discursos falham também no reconhecimento da importância de mecanismos de escrutínio da aplicação do glossário à vida real e ao contexto de atuação de cada um, pelo que se deveriam impor o aparecimento de modelos transparentes de tomada de decisão dentro de cada estrutura e modelos de formação e organização das respetivas lideranças (Rodrigues, 2021). Assim, parafraseando Sarah Vanhee, deveria desencadear-se um trabalho com o intuito de construção de “ (...) instituições culturais que põem em prática políticas alternativas, em vez de apresentarem programações acerca de políticas alternativas?” (Rodrigues: 201: 84).

Ideias como estas são também integradas por projetos fortemente enraizados no território, com um potencial transformador da paisagem, desenhando propostas muito personalizadas à comunidade e fomentando uma relação de capacitação dos agentes culturais locais.¹⁵⁵ Um dos projetos que faz prevalecer estas orientações como das mais relevantes da sua missão é o 23 milhas, conforme revela o excerto de editorial seguinte.

Figura 42 - Excerto de editorial de Luís Ferreira

Queremos enraizar-nos e contribuir para a qualidade de vida de todos. Queremos provar como a cultura é importante para a atratividade do território, como cria espaço público e interfere nas dinâmicas económicas locais. Esta será a jornada deste ano e iremos revelá-la ao longo do caminho. (...) os mediadores culturais são veículos para viagens mais intensas. São agentes de viagens que desafiam públicos a embarcarem nas programações de museus, bibliotecas, auditórios e arquivos. Na segunda edição pública do Territórios Públicos voltamos a desafiar vários mediadores culturais para pensarmos em conjunto as práticas que ligam a cultura à educação.

Fonte: 23 milhas (2019b: 3).

Como notado no capítulo anterior, as perceções dos programadores relativamente ao exercício de programar confluem muito frequentemente nas matérias ligadas aos públicos e do desenvolvimento territorial, estando por trás deste raciocínio uma matriz relacional e narrativas de transmutação do programa como dispositivo

¹⁵⁵ Estas são algumas das linhas programáticas do projeto 23 milhas, disponíveis em: <https://www.23milhas.pt/orientacao-programatica/>

estruturante de construção de comunidades de reflexão e atuação no contexto de uma sociedade fragmentada e ambivalente.

Assim, se os pilares analíticos (dos programas) anteriores acabam por interseitar sobretudo os domínios do artístico, cultural, político e económico, o presente tópico debruça-se essencialmente sobre o espectro social, que nos parece estar a ganhar preponderância quer nos critérios de definição dos programas, quer na forma como este é comunicado.

O modelo de programação que muitos programadores propõem supera em larga escala a matriz transacional subjacente à perspetiva quantitativa baseada nas estratégias de captação de públicos, ou mesmo na democratização do acesso a um maior número possível de experiências estéticas, fatores que, em certa medida, podem aproximar estes contextos dos conceitos de sociedade e civilização do espetáculo (de Guy Debord e Vargas Llosa, respetivamente), ou de configuração dos teatros como fábricas de produção e programação artísticas (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017). O que está subjacente à matriz programática de alguns programadores.

A virada social faz-se denotar, como teremos oportunidade de constatar através dos seguintes excertos de programas e como exploraremos teoricamente no fim do tópico, principalmente através de expressões como ação coletiva, convite, questionamento, utopia, imaginação, agir crítico, devir, mudança/transformação social, emancipação, construção de novas possibilidades de futuro, entre outras, conforme nos mostram as figuras 43, 44, 45 e 46. Este campo lexical está, como notámos no capítulo anterior, muito conectado com os discursos e as práticas de programação dos programadores artistas e inovadores.

Figura 43 - Sinopse do Ciclo Utopias, programado pelo Teatro Maria Matos

O ciclo UTOPIAS oferece um programa alargado que atravessa toda a temporada 2016-2017 do Teatro Maria Matos com espetáculos, instalações, palestras, encontros e eventos no espaço público, trazendo convidados que fazem do agir crítico e da imaginação política uma tarefa diária. As UTOPIAS da temporada estão organizadas em seis arquipélagos, seis territórios para conhecer possibilidades que estão já em curso, e de imaginar outras.

Fonte: Teatro Maria Matos (2016: 4).

Figura 44 - Excerto de editorial da Paula Garcia

O Teatro Viriato tem sido um observador da sociedade, contribuindo para a visão que podemos ter do futuro. Insistimos na busca do indivíduo, nos processos que potenciam a descoberta de nós próprios e sempre no campo das possibilidades. (...) muitos têm encontrado aqui os lugares, os cenários e as direções da sua vida. É uma casa osmótica que dá lugar ao questionamento político e social dos tempos.

Fonte: Teatro Viriato (2017a: 3).

Figura 45 - Excerto de editorial da Paula Garcia

No dicionário do Teatro Viriato, espectador significa: aquele que constrói referências a partir da variedade de objetos artísticos; que cria mundos alternativos; que tem acesso a outras realidades; que se descobre; que se confronta; que se interroga; que viaja; que experiencia várias linguagens e coabita na diversidade de ideias e de visões do tempo e do mundo que partilhamos. (...) Com o tempo, o espectador no Teatro Viriato, passou a gozar do “lugar” laboratorial – de transformação, de operação – seja no contributo do seu olhar na discussão com o artista, seja na construção do seu quotidiano com reflexos visíveis.

Fonte: Teatro Viriato (2017b: 3).

Figura 46 - Sinopse do evento Arte participativa como lugar de transformação social, decorrida a 30.09.2022 no CCVF

ARTE PARTICIPATIVA COMO LUGAR DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

A Oficina junta-se à iniciativa PARTIS da Fundação Calouste Gulbenkian para promover dois dias de conversas e espetáculos em volta do tema da Arte Participativa. Num período pós-pandémico e, sobretudo, num momento em que no mundo se registam fraturas políticas, sociais e culturais evidentes, importa debater – considerando a importância e a complexidade ética do trabalho artístico participativo – e acionar mecanismos de participação que efetivamente contribuam para a democratização do acesso à arte, para a (co)criação artística e, conseqüentemente, para a transformação social.

Fonte: <https://www.ccvf.pt/detail-eventos/20220930-arte-participativa-como-lugar-de-transformacao-social/>

Na esteira destas ideias, é constatável nos editoriais uma convocação à inquietação e à reflexão que se consubstancia no envolvimento/participação dos públicos nas propostas programadas nos teatros, espaços promotores dessa renovação, do questionamento e do risco, conforme demonstram os excertos refletidos nas figuras 47, 48 e 49.

Figura 47 - Excerto de editorial de Paula Garcia

Procure no Teatro Viriato o reconhecimento de como o envolvimento artístico pode interferir no questionamento daquilo que somos e temos vindo a construir. E desfrute, desfrute sempre!

Fonte: Teatro Viriato (2018a: 1).

Figura 48 - Excerto de editorial de Paula Garcia

Seriam muitos os artistas portugueses e internacionais, de diferentes áreas e diferentes gerações que, connosco foram cúmplices, corresponsáveis por tornarem o Teatro Viriato num projeto de engajamento, com responsabilidades assumidas em: inspirar, indignar, transformar, emancipar e revolucionar o pensamento e até o comportamento das pessoas nos planos social, político e cultural. (...) 20 anos permitem comprovar, inequivocamente, o impacto social e cultural que o Teatro Viriato operou na sua área de influência à escala regional, facto que muito contribuiu para a conquista do seu estatuto de projeto global de mediação cultural. (...) o Teatro Viriato há muito que se tornou uma casa de programação com criação própria - essencial para se afirmar verdadeiramente como um lugar de renovação, de risco, de discussão e de questionamento, contribuindo para a inversão das lógicas comuns de descentralização.

Fonte: Teatro Viriato (2018b: 2-3).

Figura 49 - Excerto de editorial de Dália Paulo e Paulo Silva

Transformar e implicar: o mote para o diálogo com artistas e comunidades.

Transformar e implicar são as palavras-chave que sobressaem da política cultural que o Município tem vindo a desenvolver nos últimos anos. O Cineteatro Louletano (CTL) inspirando-se nessas palavras e acrescentando as palavras espanto e inquietação - para a equipa e para os públicos - tem vindo a delinear a sua linha programática com o objetivo de potenciar o pensamento crítico e uma cidadania ativa e conhecedora. (...) o trabalho desta sala insere-se numa visão ousada (...) As atividades de Mediação são o ponto de partida do contacto contínuo entre os artistas, o objeto artístico e as comunidades onde se pretende fomentar elos de ligação e diálogos essenciais e pertinentes, assim como transformar! Com a premissa de fomentar o acesso à Cultura a todos os públicos (...).

Fonte: Cine-teatro Louletano (2022: 6-7).

O campo lexical anteriormente referido facilmente se conjuga com o pronome pessoal “nós”, objetivando-se, desta forma, um reatar dos elos de afetividade (figura 50), da empatia, da confiança na comunidade, e de perspetivar caminhos coletivos que desaguem numa fé da criação e fruição artísticas como vias de novos modos de organização social (figuras 51 e 52).

Figura 50 - Excerto de editorial do Presidente da Câmara Municipal, Miguel Gouveia

Esses são, aliás, valores que muito prezamos, e que promovemos na diversidade da programação do Teatro e no apoio à criação de associações e artistas regionais, que fazem com que este palco mantenha uma relação honesta, de confiança, e profundamente afetiva com todos os funchalenses e madeirenses.

Abrimos assim a cortina para os próximos três meses, e contamos com a presença de todos, para mais uma temporada que promete ser inesquecível!

Fonte: Teatro Municipal Baltazar Dias (2019: 3).

Figura 51 - Excerto de editorial de Patrícia Portela

O Teatro é um instrumento fundamental na reflexão profunda sobre o nosso rumo conjunto. (...) acreditamos que é no encontro, frente a frente e ao vivo, entre tradição e experimentação, entre passado e futuro, que podemos contribuir para descentralizar a atividade e a fruição artísticas e culturais e para o desenho de soluções que nos ajudem a construir uma sociedade mais resistente a mudanças injustas e mais disponível para transformações desejáveis.

Fonte: Teatro Viriato (2021: 1-4).

Figura 52 - Excertos de editorial de Patrícia Portela

Nada se perde se tudo se transforma

Um teatro é um ginásio de fitness utópico, promovendo o encontro quando os noticiários o condenam, permitindo o abraço ou o beijo (...) Um palco (...) é o lugar do ensaio permanente da empatia, o ringue das raivas na presença de árbitros, o exercício do humor e da liberdade perante a injustiça. Um espaço para a ternura, para o toque e sempre, sempre, mas mesmo sempre, para expormos a nossa fragilidade. Se cairmos, há sempre quem nos agarre. Se cometermos um erro há sempre quem nos corrija; temos sempre uma nova oportunidade. (...) é para essa antecâmara, a de um futuro próximo, onde se vê além do visível, que vos convidamos a entrar, através de cada um dos espetáculos da nossa programação. (...) Da minha parte, e sempre que possível, estarei à porta, para os receber, saber como estão, como param os ânimos, de onde sopram os ventos e os tempos, e para garantir que a nossa sala vos acolhe à temperatura ideal! (...)

Um ato de fé na criação

Nas noites em que o teatro não se abre ao público, o teatro fecha-se em ensaios, aulas, debates, construindo novas estratégias de ação, ocupando todos os espaços da possibilidade e praticando a utopia em tempo real. Ou não fosse o teatro o lugar por excelência da prática do futuro no presente, e o ato de programar, um maravilhoso excesso de antecipação do que está por vir.

Fonte: Teatro Viriato (2020b: 7, 8, 14, 96).

Figura 53 - Cartão enviado pelo Teatro Viriato, por correio, aos subscritores dos programas impressos do Teatro Viriato

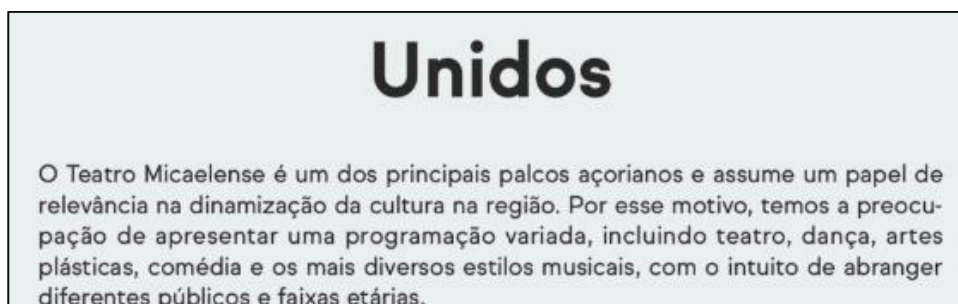


Fonte: Teatro Viriato (2020b).

O cartão representado na figura anterior (figura 53), à semelhança das páginas da carta enviada aos públicos do Teatro Viriato subscritores do programa físico (Anexo 4), é um exemplo de uma linha discursiva assente nos princípios da familiaridade, da proximidade, da afetividade, de encarar o teatro como espaço comum e a programação como projeto comum, que, em tempos de incerteza (neste caso relacionados com o contexto pandémico) se voltará a efetivar com O Outro. De facto, a interpelação suscitada por Patrícia Portela integra-se não apenas no campo da participação, da feitura da comunidade em torno de um equipamento, é também um chamamento muito pessoal e personalizado ao que António Pinto Ribeiro (2011) chama de “humanização”. É esse contexto relacional que se expressa a exploração do espaço da possibilidade. Mais do que “um caminho” que os públicos fazem no contexto do programa em direção à transformação, é um apelo à crença, à fé, à coesão e união social

(figura 54) e à empatia com o Outro¹⁵⁶. Outros programadores fazem a mesma apologia através do registado nos editoriais

Figura 54 - Excerto de editorial de Filipe Branco



Fonte: Teatro Micaelense (2022: 3).

Em alguns casos, a ideia de ação coletiva e a criação deste “espaço” relacional/afetivo, muito além do visível, é acompanhada de uma reflexão acerca do espaço simbólico, normalmente associada à noção de território e de paisagem, que, sendo humanizada e resultado de uma leitura do mundo e de modos de atuação coletivos, seguir-lhe-á associada uma dose de risco, rasgo e experimentação (figura 55).

Figura 55 - Divulgação do evento Um território coletivo de experimentação e risco



Fonte: Culturgest (2021: 11).

156 A este respeito, recomendamos a leitura de uma entrevista a Rodrigo Francisco, com o título de chamada “A relação que desenvolvemos com os espetadores não se esgota com a ida ao teatro”. Disponível em: <https://ctalmada.pt/rodrigo-francisco-a-relacao-que-desenvolvemos-com-os-espetadores-nao-se-esgota-com-a-ida-ao-teatro/>.

Em jeito de síntese, a análise dos programas, quer por via dos editoriais, quer por via das atividades programadas, permite-nos ter perceção de que o programa é uma obra polifónica e dialógica, na medida em que é composto por textos e enunciados provenientes de múltiplas vozes, e que essas vozes entram em diálogo umas com as outras, criando uma cacofonia de vozes no texto, o que desafia as visões tradicionais da linguagem monológica (Rojo & Barbosa, 2015).

Se, por um lado, enquanto publicação física, a sua estrutura pode emergir sob o formato de panfleto (com a informação básica acerca dos espetáculos apresentados, aproximando-se do formato de agenda ou cronograma), outros programas constituem-se dispositivos complexos, multidimensionais, que nos colocam perante uma multiplicidade de narrativas, desde informação técnica acerca dos espetáculos, exercícios retóricos incidentes no programa, ficção - recordando as narrativas criadas por Patrícia Portela -; ou seja, um conjunto de informações e referências cruzadas, intertextuais, em que, em alguns casos, sujeitos/agentes e objetos se confundem.

No caso dos programas mais complexos é possível inclusive identificar uma correlação entre a sua estrutura e modelos de *storytelling* (Pina, 2022) aplicados à criação e desenvolvimento curatorial de artes visuais (Pina, 2022). Uma vez que o programa inclui agente(s) discursivo(s), um editorial com uma linha argumentativa, um repto que desagua num determinado desfecho, e a descrição das atividades programadas, poderemos criar pontos de conexão com um modelo de *storytelling* fragmentado, assente numa narrativa principal, geral que se comunica ao fruidor da atividade cultural, a partir da qual emanam “sub-histórias onde cada personagem se pode tornar protagonista, mas com o objetivo de contribuir para essa mensagem principal” (Pina, 2022: 98).

Neste modelo é importante retermos que a história principal vai estar fragmentada por várias sub-histórias que permitem que cada personagem seja protagonista e contribua para a narrativa principal. No espaço conseguimos realizar estes pequenos momentos a partir de diferentes salas, ou diferentes núcleos com cores, que permitam ao visitante observar que muda de espaço e de personagem, mas que aquela também vai contribuir para a mensagem principal da exposição (Pina, 2022: 100).

Outras grandes linhas de análise que destacamos dos excertos dos programas relacionam-se com a perspetiva do (1) programa como convite à contemplação, reflexão, interpretação e descoberta da complexidade e das realidades do mundo; (2) o programa como convocação à participação, formação de comunidade em torno da instituição, espaço de encontro, cumplicidade, empatia, afetividade e fé no Outro ; (3) o programa como dispositivo de potenciação das possibilidades de ação, de transformação, de mudança, transcendência, de “desenho” do futuro, tábua de “salvação”¹⁵⁷ e de construção de mundos alternativos.

De facto, tendo em conta as nossas análises, não podemos deixar de perspetivar alguns programas como a prefiguração de “um laboratório de teste para questões sociais compartilhados em conjunto pela comunidade artística, especialistas dos diferentes domínios sociais e do público em geral” (Madeira, 2016: 273). Estes pressupostos relacionados com a problematização das questões sociais e a busca da transformação ou da mudança social acabam, assim, por ressoar os processos de cidadania participativa/engajamento cívico, a noção de participação como valor democrático, o papel da arte e da cultura no desenvolvimento sustentável de uma cidade, a inclusão dos públicos no processo de criação e programação artísticas – na senda da proposta de conceito de espectador emancipado de Jacques Rancière (2010) - , e, nesta linha, a libertação das obras do pendor da mercantilização cultural, a recuperação da participação cultural e a quebra da separação entre as esfera pública e privada (Madeira, 2016).

A incorporação destas lógicas no ato da programação permite que a participação na arte se converta num poder alternativo à própria política, de intervenção cidadã, na base da sociedade civil e além da autoridade do Estado (Madeira, 2016).

¹⁵⁷ Para maior aprofundamento desta ideia aconselhamos a leitura do artigo “A arte salva?” da Vice-Reitora para a Cultura e Museus da Universidade do Porto, Fátima Vieira, que integra a Newsletter número 153 da Casa Comum – Reitoria da Universidade do Porto, de 2 de outubro 2023.

Neste cômputo, reconhecemos nos programadores que despoletam estas lógicas discursivas e de programação a criação de um espaço comum que se interessa com a reflexividade característica da modernidade, uma das maiores influências sobre o dinamismo das instituições modernas (Giddens, 1991, 2002) e o conceito de antecipação produtiva proposta por Irit Rogoff e Florian Schneider, que,

“quando bem-sucedida, pode até criar ficções sociais que servem cenários alternativos e mais inclusivos, em relação à realidade prevalecente (...) tentando caracterizar um estado que é simultaneamente reflexivo e participativo; não formatado ou especulativo (...) [mas antes] uma abertura e uma natureza fundamentalmente experimental que se baseia na inclusão de participantes e fatores que geralmente não estão incluídos nos processos de tomada de decisão dos poderes políticos (Madeira, 2016: 285).

Para aprofundamento destes pontos, partimos da abordagem de quatro conceitos-chave: obra aberta (Eco, 1991), participação (Bishop, 2012; Pais, 2014), partilha do sensível (Rancière, 2009) e estética relacional (Bourriaud, 2009).

Como refere Artur, um dos programadores entrevistados, “nenhum de nós lê o livro da mesma forma”. Relacionamos alguns programas com o conceito de obra aberta de Eco (1991) na medida em que a sua mensagem, missão, utilidade, ambição está dependente da leitura e entendimento que o espectador faz dela no momento da fruição, recorrendo, para tal, a fatores como experiências vividas, cultura, gostos e tendências. Fatores individuais do fruidor entram num processo dialógico com a obra inicialmente esboçada. O criador da obra, consciente desta dinâmica, elabora a obra de modo a mantê-la aberta ao processo de leitura, ativação e construção dos múltiplos significados emergidos na mente do fruidor, cogitando-se, assim, uma poética da sugestão (Correia, 2020).

Eco (1991) aponta, nesta senda, a ambiguidade e auto-reflexibilidade das obras e constrói o leitor-modelo através de um esquema textual com diferentes níveis de dificuldade linguística e riqueza das referências. Nesta perspetiva, será o leitor mais “qualificado” o que conseguirá traçar um número maior de codificações e possibilidades interpretativas (Eco, 1991: 150). Existe também uma dimensão epistemológica no exercício interpretativo, uma vez que as leituras cruzadas propiciadas pelas referências

textuais e as experiências pessoais e artísticas anteriormente vivenciadas potenciam um acréscimo de informação e novos aspetos do mundo (Lopes, 2010).

Apesar de, tanto “a morte do autor” de Barthes e “obra aberta” de Eco, empoderarem o recetor, um dos fatores que diferencia as duas leituras reside no facto de a preocupação Barthes se voltar para a explicação do prazer que o texto proporciona, enquanto que o questionamento de Eco se direciona sobretudo à tentativa de entender qual é a razão que leva o texto a dar prazer. Ou seja:

(...) entre a “morte do autor” e o “nascimento do leitor”, Eco quer relembrar a importância do texto e como este regula suas possibilidades de fruição. A dialética entre a abertura da obra para a liberdade interpretativa do leitor e a estruturação do texto como “organismo” que estimula e regula sua fruição continuou sendo questão central para Eco (...) (Lopes, 2010: 12).

Podemos também dizer que a "Morte do Autor" de Barthes enfoca a anulação da autoridade do autor, enquanto a "Obra Aberta" de Eco enfatiza uma dinâmica dialógica entre um autor e um recetor, participante ativo na criação de significado da obra. Efetivamente, uma obra aberta abre-se às dinâmicas percetivas do destinatário que “reconfigura, seleciona, expande, sintetiza ou explode relações internas patentes na obra, através do ato de interpretação” (Pais, 2014: 18). Nesta análise, o espectador é um agente intérprete ativo de codificação e de conexão entre os elementos da obra, e produtor de sentidos. Esta conceção pressupõe um certo nível de performatividade, uma vez que a atividade interpretativa remete para um papel ativo, uma atividade corporal, vivida e sensorial, sendo que, por meio do reconhecimento desta performatividade “o crítico e o teórico da arte encontrará para si um lugar mais produtivo e aberto para a sua produção discursiva” (Pais, 2014: 18-19).

De facto, parece ser crescente a atenção que os programadores dão ao domínio interpretativo e co-constructivo da obra por parte dos públicos, e isso reflete-se na consciencialização da influência que o seu olhar e o seu discurso poderão ter na interpretação e avaliação da obra. A interferência poderá ser mais expressiva nos editoriais, espaços nos quais, como vimos, o programador pode fazer as suas leituras das obras, a sua inserção numa lógica mais alargada que compõe o programa.

A sinopse da atividade Modos de Ver (figura 56), da Culturgest, em 2019, é um dos exemplos dessa perspetiva.

Figura 56 - Sinopse da atividade Outros Modos de Ver, programado pela Culturgest

Como podemos olhar para uma exposição? Existe apenas uma única forma? Outros modos de ver é uma performance que procura criar uma nova relação entre o público e os objetos de arte de uma exposição. Através da ativação do corpo no espaço expositivo e com a ajuda de um manual, os visitantes são desafiados a olhar de forma diferente para a exposição do artista Steve Paxton, Esboços de Técnicas Interiores. Outros modos de ver homenageia o crítico de arte inglês John Berger que, no seu livro Modos de ver (1972), ensina a observar imagens no seu contexto, revelando a importância dos vários elementos que a constituem.

Fonte: Culturgest (2019: 18).

Num espectro próximo, encontramos atividades que implicam um maior nível de vinculação / participação dos espectadores, sendo-lhe solicitada uma leitura/ análise crítica de espetáculos, que é partilhada em grupo e que fará, portanto, parte de uma reflexão conjunta. Exemplos destas atividades são a Oficina do Espectador, programada pelo TMP (figura 57) e o Grupo de Espectadores, promovido pelo projeto cultural 23 milhas (figura 58).

Figura 57 - Sinopse da atividade Oficina do Espectador, programado pelo TMP

Uma vez por mês, este grupo assiste a um espetáculo do Teatro Municipal do Porto. Após o espetáculo, Tomás Carneiro, da área da filosofia, propõe uma conversa informal. O desafio é que todos tenham a oportunidade de questionar e de serem questionados, de descobrir (ou não) outras perspetivas, e, acima de tudo, de poder partilhar.

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2020: 149).

Figura 58 - Excerto da *newsletter* do projeto cultural 23 milhas



Esta sexta-feira, acontece o primeiro de muitos momentos do Grupo de Espectadores do 23 Milhas, que arranca com o espetáculo Língua, da Estrutura, mas se prolonga noutros eventos dos próximos meses. Orientado pelo encenador e dramaturgo Luís Mestre, este grupo assistirá, ainda antes do espetáculo, a uma pequena contextualização sobre crítica teatral, que fornece aos participantes ferramentas que os habilitam a produzir análise escrita ou oral. Na segunda sessão, que é posterior ao espetáculo, e depois de se criar a distância necessária para refletir sobre ele, o encontro serve para trocar impressões, conversar, pensar e analisar, em conjunto, o que se viu.

Fonte: *Newsletter* enviada pelo projeto cultural 23 milhas aos subscritores no dia 26.10.2023

Olhamos estas atividades não apenas como ferramentas de capacitação dos públicos - de dotação de códigos para decodificação das obras artísticas -, mas também como estratégias de envolvimento e vinculação dos públicos às instituições e maneira de as instituições conhecerem melhor os seus públicos, os seus interesses/os seus gostos (também como forma de estes se sentirem representados), as suas perceções (convidado a interpretar e dar significado ao que está a ser apresentado, os públicos tornam-se parte integrante da experiência teatral) acerca das obras programadas.

Tal como com a obra, cada vez mais as instituições procuram uma crescente implicação do recetor. As atividades participadas têm, assim, ganho destaque na agenda cultural. Em torno desta, ganham espaço atividades de envolvimento comunitário em determinadas criações artísticas, mas também atividades de reflexão do setor artístico ou até mesmo a sua intervenção na delineação da programação artística do equipamento.

No nosso entendimento, alguns dos projetos que têm sido reveladores destas práticas relativamente recentes no contexto artístico português de envolvimento dos públicos na governança dos equipamentos são os casos do programa Visionários da Artemrede, os projetos O Público Vai ao Teatro e Público-alvo (Teatro Volta e Meia... e São Luiz Teatro Municipal) e o Batalhawood (Batalha Centro de Cinema).

Acerca da Artemrede, um dos nossos programadores refere:

(...) uma coisa que a Artemrede faz e bem, e outras pessoas estão a fazer, é a relação [do público] com o próprio na programação, em que há um conjunto de pessoas que escolhe a programação. Dás-lhe um budget de 10 mil euros ou 15 mil euros e são acompanhados por uma pessoa ao longo do ano para fazerem essa programação. (...) e isso é um processo. Mas [a premissa] é sempre: como é que se consegue um processo de envolvimento? É sempre a partir daí. Obrigatoriamente, por trimestre tens de ter sempre projetos de envolvimento, mas a sério, que tenham continuidade, não vais lançar expectativas e depois parares, isto depois tem de ter continuidade sempre. E no envolvimento, há vários patamares e vários layers (...). [José, programador artístico]

A Artemrede desenvolveu, no contexto do projeto europeu Be_SpecActive!¹⁵⁸, o projeto Visionários¹⁵⁹. Em municípios como Montijo e Pombal (municípios que

¹⁵⁸ Disponível em: <https://www.bespectactive.eu/>

¹⁵⁹ Disponível em: https://www.artemrede.pt/pt_pt/project/visionarios/ ;

integram a Artemrede) alguns espectadores voluntários selecionaram parte da programação cultural local, a partir da visualização (em vídeo) de um conjunto de espetáculos nacionais e internacionais, que lhes havia sido facultado em formato audiovisual.¹⁶⁰

Também no caso do projeto Batalhawood (figura 59), cidadãos do Bangladesh a viver no Porto integraram um grupo de selecionadores de filmes a serem exibidos.

Figura 59 - Sinopse do projeto Batalhawood, programado pelo Batalha Centro de Cinema

17 Fevereiro–21 Fevereiro

Vizinhos é um projeto semestral que tem como objetivo estabelecer hábitos de partilha e ligação entre o Batalha e as pessoas que habitam na sua proximidade. A primeira edição do projeto, Batalhawood, é desenvolvida em colaboração com os vizinhos do Batalha com raízes no Bangladesh, uma das mais antigas e expressivas comunidades imigrantes do Porto.

Depois de um trabalho apoiado em visitas, inquéritos e encontros, apresentamos dois filmes de Dhallywood — indústria de cinema com sede em Dhaka, capital do Bangladesh —, selecionados em conjunto com a população Bengali vizinha e a Associação Comunidade do Bangladesh. Duas obras onde se cruzam universos predominantes dessa indústria: música, dança e cinema de ação.

A 21 de fevereiro acolhemos o Dia da Língua Materna, data com especial interesse histórico para a cultura e língua Bengali — um momento que marca o regresso da comunidade ao Batalha, onde o evento chegou a ser realizado. Este dia de celebração inclui a atribuição dos Prémios Interculturalidade 2022 e é promovido pela Associação Comunidade do Bangladesh e pelo Espaço T.

Fonte: <https://www.batalhacentrodecinema.pt/programmes/cinema-ao-redor-vizinhos-batalhawood/>

Já o projeto O Público Vai ao Teatro pressupõe também uma prática programática, mas num contexto mais alargado de reflexão em torno dos eixos criação, programação, receção e dos modelos governativos institucionais nas artes performativas, mas também políticas e estratégias de envolvimento¹⁶¹. No quadro deste projeto, destacamos o programa d’Os Dias do Público (figura 60).

¹⁶⁰ Disponível em: https://www.cm-barreiro.pt/uploads/writer_file/document/11857/A4_visiona_rios_17_barreiro.pdf

¹⁶¹ Disponível em: <https://teatromeiavolta.com/o-publico-vai-ao-teatro/sobre>.

Figura 60 - Sinopse do programa Os Dias do Público

De 15 a 17 de junho de 2018, abrimos portas para Os Dias do Público, três dias de programação pensada pelos espectadores e inseridos no projeto O Público vai ao Teatro (...) Todo o processo de preparação e realização destes dias está registado no documentário Público-Alvo, que agora estreamos em duas sessões na sala Mário Viegas. Dos “Laboratórios de Curadoria” que permitiram aos participantes conhecerem vários profissionais e experiências de programação, para arriscarem eles mesmos o ato de programar, aos dias em que todos os espaços do São Luiz se encheram de espectadores, para ver espetáculos, participar em leituras encenadas, tertúlias e visitas guiadas, e até para dormir, trabalhar e almoçar. Paralelamente ao documentário, é apresentada a publicação resultante dos Encontros sobre políticas da receção e desenvolvimento de públicos no contexto das artes performativas, que aqui aconteceram em outubro de 2018, uma edição coordenada por Teresa Fradique.

Fonte: <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/publico-alvo/>

Outra dimensão de envolvimento dos públicos, amplamente discutida, por exemplo, no contexto dos Encontros Mexe¹⁶² (vacionados para a reflexão em torno das práticas artísticas comunitárias, a análise de projetos de criação artística comunitária de onde emergem contributos significativos de construção colaborativa e participativa), relaciona-se com os contributos das comunidades nos processos de criação e apresentação artísticas, que pode dar-se em obras com narrativa já fechada ou na qual o público assume um papel determinante na criação e roteiro. Um exemplo deste tipo de projetos é o Praça! (figura 61) programado pelo Teatro Municipal do Porto (TMP) e pelo CCVF.

Figura 61 - Sinopse do Projeto PRAÇA!

Chega aqui ao fim uma longa e dinâmica temporada, que culmina com uma grande e literal ocupação da Praça D. João I, não tivesse sido Modos de Ocupar um dos motes para estes dez meses de programação. (...) construiremos no espaço público e juntos uma cidade utópica e efémera, feita a partir do reflexo dos nossos desejos. Desde 2003 que Olivier Grossetête apresenta um pouco por todo o mundo a série Construções Monumentais Participativas em Cartão. Mais de 200 construções foram erguidas em cinco continentes, inscrevendo milhares de habitantes nesta aventura. (...) sem guindastes nem máquinas, a cidade efémera será elevada e demolida em 7 dias e pode atingir 25 metros de altura, envolver 1500 caixas e pesar mais de 1,5 toneladas. Com Modos de Ocupar a Praça, o Teatro Municipal do Porto salta fora do seu próprio espaço e atua no espaço público, saindo simultaneamente de uma zona de conforto, o que lhe permitirá desafiar-se e deixar-se afetar por esta experiência artística e humana.

Fonte: Teatro Municipal do Porto (2020: 133).

¹⁶² Disponível em: <https://mexe.org.pt/>

Este ímpeto participativo na programação também é alargado aos agentes artísticos locais e outros programadores, como mencionado nos seguintes excertos de entrevistas a duas programadoras. Esta dinâmica tem habitualmente por objetivo abrir o espaço de programação a outros olhares, outros pontos de vista que possam contribuir no sentido de enriquecer o programa, mas também de assumir funções que a equipa habitual do equipamento não tem capacidade de assumir, devido ao excesso de trabalho.

À medida que o tempo passa estamos a crescer para outros espaços. O que temos tentado fazer é não sermos muito autocentradas e começamos a convidar (...) e cada vez mais de forma consistente, convidar pessoas para fazer direções artísticas de espaços e de eventos, no sentido de deixarmos que outras pessoas também possam fazer programação e tenham outros olhares sobre... porque nós somos funcionárias públicas, cada vez tirarmos mais o âmbito municipal da cultura, se calhar acreditamos num ponto de vista ideal seria estarmos aqui apenas de *background* e a programação deixar de feita apenas por funcionário e passar a ser feita de uma forma independente e até como uma espécie de conselho de programação. (...) queríamos trabalhar regularmente com um grupo de atores e fizemos o desafio dessa direção artística ao XXX [agente cultural do território], que seria aqui uma pessoa que iria integrar a equipa e fazer essa direção e essa criação. Mas na altura não tivemos uma resposta positiva, e essa ideia acabou por ficar posta de parte. E o que acabámos por fazer (...) é convidar um diretor para cada palco, temos um espaço expositivo (...), então convidamos uma pessoa para fazer a programação durante um ano, e essa pessoa faz a proposta de programação. [Alexandra, programadora artística]

Eu peço sempre à Associação XXX, que é cá de XXX, para programar, para fazer curadoria de dois concertos em XXX [nome da cidade] (...), eles são do metal. E não há música que eu mais odeie do que o metal, pessoalmente. É que aquilo mexe-me mesmo com os nervos. Não é a minha praia. Porque é que os convido? Eles (...) têm já uma comunidade expressiva (para aí 500 pessoas), e não têm nenhum espaço de apresentação pública em XXX. Eu acho que uma cidade só é melhor se ela for diversa. E, portanto, estas comunidades todas contam para criar uma diversidade (...) e um respeito pelas diversas linguagens e expressões artísticas (...) [Mariana, promotora e programadora artística]

O conceito de participação tem sido integrado nos debates em torno dos modelos de democratização e democracia cultural, sendo que as primeiras obras que integram esta prática remontam aos anos 1960/1970, nomeadamente com os *happenings* de Allan Kaprow. Os processos participativos distinguem-se por tornar os espectadores participantes, facilitando a democratização aos modos de produção artística, dissolvendo-se, desta forma, “a linha de separação entre atores e espectadores e reclamando um compromisso estético e político” e social dos espectadores (Pais, 2014: 30).

O modelo de participação define-se por uma posição ideológica que objetivam “despertar” o espectador passivo, “partilhar com o público o poder de decisão e ação no espetáculo, gesto simultaneamente estético e político”, construindo-se, assim, o problemático pressuposto de que “a arte participativa acarreta um fortalecimento do poder de agir do espectador, necessariamente político, logo, com repercussões sociais” (Pais, 2014: 31).

Podemos dizer que as práticas artísticas participativas são impulsionadas pela emergência, nos anos 1960, do movimento de arte comunitária de forte pendor político e de ambição de mudança social, nomeadamente no tocante ao teatro político, ao teatro épico, da *performance*, do *devising theatre*, do Teatro do Oprimido, bem como na linha de manifesto de Paulo freire em torno dos ideais de emancipação comunitária, organização coletiva na tomada de consciência da relação de poder instalada, uma educação conscientizadora que culmina numa ação transformadora (Cruz *et al*, 2020, 2021) e na premissa de que a tríade política-educação-cultura estão intimamente ligados e que, por isso, devem ser olhadas sob um prisma integrado (Freire, 1987). Também as linhas de trabalho desenvolvidas no espectro da arte contextual impulsionada por Ardenne e de estética relacional impulsionada por Bourriaud, direcionam a criação artística para um ato politicamente comprometido, sendo que nestas propostas, a vertente política sobrepõe-se à artística, estando as duas em tensão (Cruz *et al*, 2020).

No entanto, podemos remontar ainda ao início do século XX, mais precisamente aos anos 1910, encontrando nas futuristas sessões de Serate e em algumas criações do teatro de variedades, um género que colocava o público no epicentro do acontecimento (Bishop, 2012: 45). Para Marinetti, a participação era entendida como o fim de um modelo tradicional de relação distanciada entre palco e espectadores, almejando-se confrontar, questionar e colocar em causa as expectativas dos espectadores, forçando reações suas (Bishop, 2012: 45; Pais, 2014). Estas práticas disruptivas, interativas e provocatórias potenciam o fim da “separação entre palco e plateia, reativando uma interação direta e afetiva com o público, ainda que pela via negativa: chocando-o”; assim, esta rutura com os cânones “consuma-se numa batalha de afetos: os performers

tocam o nervo do espectador com palavras e ações lançadas como armas e o público devolve-lhes afetos de indignação, raiva, despeito, irritação, desprezo” (Pais, 2014: 112).

Acabando por reativar uma relação direta com o espectador, também o Teatro ritualizado e sensorial de Antoine Artaud (bem como, com algumas similaridades, o Teatro Total de Piscator e Gropius, no contexto do movimento Bauhaus), e o teatro politicamente engajado, com forte matriz pedagógica, de Bertolt Brecht suscitam uma interpelação/provocação por parte dos intérpretes e criadores aos públicos fomentam a reflexão e uma tomada de posição no concernente a questões de matriz social, político e cultural e fazem do teatro um lugar incitador de transformação da sociedade (Pais, 2014: 113-116).

Se nos focarmos nas práticas artísticas mais contemporâneas de criações artísticas com o envolvimento dos públicos (ou de projetos de matriz social que aplicam as práticas artísticas como parte do processo de trabalho), verifica-se que são em muito alicerçadas nos ímpetus da recuperação de um vínculo social no contexto de um mundo fragmentado, olhando-se a participação como meio de reencontrar o sentido de comunidade, sentimento de pertença e o desenvolvimento de visões criativas de transformação social e uma projeção de um futuro alternativo. Estamos, assim, perante uma forma de participação - cívica e política - enquadrada no paradigma de imaginação cívica (Cruz *et al.*, 2020), descrita por Baiocchi *et al.*, (2014) como um conjunto de:

“ (...) formas através das quais as pessoas, individual e coletivamente, perspetivam melhores ambientes políticos, sociais e cívicos e trabalham para atingir esses futuros” (Cruz *et al.*, 2020: 7).

É também a partir do desenvolvimento destas práticas transdisciplinares, tanto artísticas como do espectro da cidadania, que se consubstancia a ideia de empoderamento e capacitação das comunidades (desenvolvimento de competências individuais e coletivas), de perspetivação do espaço público como arena do exercício da cidadania, na promoção do cruzamento de novas formas de ver, ser e fazer o mundo ou seja, na ideia de ativismo (cruzamento entre arte e ativismo) (Cruz *et al.*, 2020; Duncombe & Lambert, 2021; Guerra, 2022b), nomeadamente de uma curadoria ativista

(Reilly, 2018) como espaço da possibilidade de tudo o que se situa entre o real e o imaginado. Daí que, no contexto das nossas entrevistas, o exercício de programar seja, em alguns casos, tão vinculativo à reflexão e tomada de decisão política e/ou à participação cívica. Tendo em conta o analisado, podemos concluir que assistimos à integração das práticas participativas e às dinâmicas de protesto a si inerentes, às lógicas hierárquicas convencionais afetas aos espaços culturais e sujeitas à produção discursiva poética do programador, e da sua conexão com outras propostas.

Como observado, estas ideias refletem-se no discurso do programador, nomeadamente na apresentação das propostas programadas, através de elementos lexicais como “criação coletiva”, “tomada de decisão partilhada”, “em coautoria com todos/as os/as envolvidos/as”; ou as ideias de criações que propõem reflexões críticas, bem como da perspectiva da arte contemporânea enquanto veículo de humanização e modo de relação, como é mencionado nos seguintes excertos de entrevistas.

A cultura é, em primeiro lugar, a substância que nos tira da barbárie. Ou seja, o primeiro grande papel da cultura é trabalhar os modos de relação, a sensibilidade, a tolerância. E sobretudo esse retirar da barbárie cria uma coesão social. E em cima disso todo esse processo de transformação, de valorização, de espaço de expressão, porque acho que cada vez mais sentimos que o cidadão quer ter um espaço de expressão, ou seja, já não é uma atitude passiva que tem para com o programa, é uma atitude de participação, de envolvimento. Isso também é extremamente importante no tempo atual, na forma de programar. E é sobretudo a construção de um imaginário (...) *without a good story, we all would go mad* (...) portanto, esse imaginário é um imaginário que possibilita acreditar e pertencer (...), numa sociedade de tanta mobilidade, nós vamos sentindo cada vez mais que não pertencemos a nenhum lugar e esse é um grande problema de desestruturação do Ser Humano. A cultura traz esse sentimento de pertença e de enraizamento, de não desorientação. [Alberto, programador artístico]

Para mim, o principal papel da cultura é humanizar o Homem. A par da educação, a cultura humaniza muito. Ou seja, faz de nós melhores seres humanos (...) não podemos mudar o mundo, mas se mudarmos todo o nosso pequeno mundo, se calhar progressivamente os mundos vão mudando. Obviamente, não descurando todo o legado que foi deixado (...) a questão da identidade, demográfico, etnomusicológico, tudo aquilo que são as nossas tradições, costumes (...), mas sempre com uma visão de futuro e do poder transformador que a arte tem. Estamos no presente com os olhos ancorados no passado (...) [e a olhar] futuro. (...) ter este poder transformador de criar uma sociedade melhor. (...) a catarse não consegue fazer-se [sem a arte] (...). Às vezes parece um abismo tecnológico, é o imediatismo... a quantidade de *likes* nas redes sociais (...) a parte emocional está-se a descurar, esse é o maior desafio das políticas é precisamente ajudarmos, através da arte, a que os seres humanos se reencontrem com eles próprios... é uma visão um bocadinho filosófica da coisa (...). [Bernardo, programador artístico]

As práticas artísticas participativas têm, desta forma, sido percecionadas como arena de tensão reflexiva das esferas artísticas, políticas, educativas, sociais, culturais em relação com o território e os públicos.

Mas nem sempre estas práticas são encaradas como capazes de alcançarem um modelo processual democrático em relação intrínseca com os modelos de democracia na sociedade, existindo antes, um jogo contínuo (dentro dos parâmetros convencionais do campo da produção artística) de tensão mútua, reconhecimento e dependência entre criadores e públicos (Bishop, 2012: 279). Também são vários os casos em que as atividades não são capazes de agregar o público ou que estão destituídas de um real projeto de intervenção política (exceção feita à temática do anti-capitalismo), motivo pelo qual a autora aponta para uma previsibilidade dos resultados (Bishop, 2012). Bishop coloca, assim, em causa a vocação de certas práticas para desencadear uma reimaginação do mundo e das relações nele desenvolvidas (Pais, 2014:31). Segundo Ana Pais (Pais, 2014), Bishop critica ainda a idealização de arte participativa no campo teórico, nomeadamente da demagogia do encontro, que remete para o conceito de *estética relacional* desenvolvido por Bourriaud, da qual está ausente a tensão antagónica inerente à construção da democracia.

Nicolas Bourriaud (2009) apresenta-nos a *estética relacional* como “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que elas figuram, produzem ou criam” e a arte relacional como “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autónomo e privativo” (Bourriaud, 2009: 151). Um dos fatores que alavanca esta conceção relaciona-se com o facto de, na contemporaneidade, a prática artística aparecer como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização e espetacularização dos comportamentos¹⁶³, conforme enunciada por Guy Debord (2003), deixando um espaço aberto à possibilidade de as obras esboçarem as utopias de

¹⁶³ Como refere Bourriaud, “a obra de arte resiste ao rolo compressor da “sociedade do espetáculo”. As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias quotidianas e a estratégias miméticas” (Bourriaud, 2009: 43).

proximidade (Bourriaud, 2009: 13). Outros fatores estão conectados com as percepções de que a arte contemporânea propõe novos modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos, bem como as de que a urbanização generalizada que se desenvolveu após a Segunda Guerra Mundial possibilitou um crescente intercâmbio social e uma maior mobilidade dos indivíduos, pelo que “a cidade” permitiu e generalizou a experiência da proximidade (Bourriaud, 2009: 17-21).

O regime do encontro casual intensivo, regra absoluta de civilização¹⁶⁴, acabou relevando práticas artísticas com dimensão processual e abertura à discussão, cujo substrato é dado pela intersubjetividade e que têm como premissa o estar-juntos, o encontro, a sociabilidade, o diálogo, a arte como lugar de produção de uma sociabilidade específica do encontro fortuito proposta pela cidade (Bourriaud, 2009: 22). Assim, a obra constitui-se um interstício social, ou seja, como um espaço de relações humanas que sugere possibilidades de troca assentes na problematização da esfera das relações, julgado de acordo com critérios estéticos, ou seja, analisando-se primeiro a coerência de sua forma e posteriormente o valor simbólico do “mundo”. Todos estes fatores fazem da prática artística simultaneamente objeto e sujeito de uma ética (Bourriaud, 2009: 23-25).

A arte relacional é, assim, a arte do encontro aleatório e do diálogo entre dois universos (o da obra do artista e do bloco dos afetos), ativada por um observador-manipulador, sendo que para se criar “um mundo” a partir deste encontro, este terá de ser duradouro, “os elementos que o constituem devem se unificar numa forma¹⁶⁵”,

¹⁶⁴ É interessante, nesta abordagem, recordarmos as palavras de Almada Negreiros na Obra *Ensaio*: “O primeiro gesto é bem mais simples e pede menos tempo que o segundo. (...) O primeiro gesto, o de reunir, aunar, tornar uno, todas as pessoas de um mesmo território é o processo da Civilização. O segundo gesto, o de personalizar cada ser que pertence a uma civilização é o processo da Cultura. É mais difícil a passagem da civilização para a cultura do que a formação de civilização. A civilização é um fenómeno coletivo. A cultura é um fenómeno individual. Não há cultura sem civilização, nem civilização que perdure sem cultura.”

¹⁶⁵ Ademais, os conceitos de partilha, co-presença física, unificação, sugerem-nos ligações ao campo da percepção sensitiva da arte ao vivo, no contexto das quais destacamos dois artigos que abordam investigações científicas que referem a sincronização dos ritmos cardíacos de espectadores em apresentações artísticas ao vivo. Disponíveis em: <https://www.ucl.ac.uk/pals/news/2017/nov/audience->

suscitando novas “possibilidades de vida” (Bourriaud, 2009: 26). Produzir uma obra é criar condições de relação, de diálogo, de um discurso inacabado (Bourriaud, 2009: 33), é expor uma ética transitiva que situa a sua vocação entre o “olhe-me” e o “olhe isto”, constituindo-se tanto como uma mostra, como um veículo para mostrar. Assim, tanto a obra de arte quanto o programa do programador são intenções de produção espaços-tempos relacionais, de novos modelos de sociabilidades, fazendo dos encontros objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (Bourriaud, 2009: 40).

Um mundo da arte, como campo social, é relacional, contribui para a conceptualização da utopia no quotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias, e uma obra apresenta-se como um interstício social no qual são possíveis essas novas “possibilidades de vida” (Bourriaud, 2009: 62), ou, parafraseando Cornelius Castoriadis, a “demonstração (...) da possibilidade de criar significado habitando à beira do abismo” (Bourriaud, 2009: 76). Este enfoque na experimentação estética compartilhada, na convocação e inclusão do Outro, na perspectiva de uma coletividade instantânea de espectadores-participantes, determina a deslocação da aura da obra de arte para o seu público, uma vez que:

A aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer da forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz ao ser exposta. É nesse sentido que podemos falar num efeito comunitário na arte contemporânea. (Bourriaud, 2009: 85).

O programador surge, também neste prisma, como o incitador à possibilidade do momento artístico, à elaboração do sentido do sensível. De facto, e uma vez que a finalidade da arte relacional não é o convívio, mas antes o produto desse convívio, o valor de uso do convívio mescla-se com o valor estético da obra. Assim, não se trata de representar mundos virtuosos, mas de produzir as condições para tanto (Bourriaud, 2009: 116). Em suma, esta teoria da forma de Bourriaud perspectiva a relação com o

members-hearts-beat-together-theatre ;<https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-12598113/Symphony-synchrony-Audience-members-heart-rates-sync-classical-concerts-study-finds.html>.

Outro, - ao mesmo tempo que a relação com o mundo - da ordem da estética. A *práxis* e função poética (que consiste em repor universos de subjetivação) talvez tenham como objetivo último o de ajudar a superar as “provas de barbárie, de implosão mental, de espasmo, caótico, que se perfilam no horizonte” (Bourriaud, 2009: 146).

Algumas críticas podem ser levantadas a este modelo teórico. Algumas das relatadas por Ana Pais (2014: 32-33) passam pelo pressuposto de que os encontros se dão numa atmosfera de cumplicidade e empatia, ignorando-se a possibilidade de estes serem consequência de discursos provenientes de instâncias de poder em que se inserem; uma outra crítica é a de que a escolha de participação por parte do artista e do programador não garante a emancipação do público ou o alcance de objetivos de uma construção de novos paradigmas sociais.

Apesar da pertinência destes argumentos, a estética do convite e da participação perspectiva-se no discurso dos programadores como modelo de envolvimento que desencadeiam um processo de reflexão e ação dos públicos. Como vimos, a programação de atividades (propostas por outros agentes ou propostas por si mesmo), tais que conferências, espetáculos, exposições, entre outras, fomentam uma maior consciencialização, reflexão e debate de temas de ordem social e política que podem suscitar novas organizações e dinâmicas sociais nas suas estruturas de poder e de dominação, bem como aspirar a outros modos individuais de bem-estar social e de maior participação no espectro da cidadania.

Enquadramos também estes tópicos no domínio da arte política, em que Teresa Mora destaca quatro eixos: a viragem social (“forte tendência para a arte assumir, em declinações várias, o seu valor social ou relacional”); a urgência da realidade, “agenciamento artístico do debate público sobre o mundo em que vivemos no que respeita a problemas sociais concretos”; o impulso utópico, baseado no pressuposto de que “o pensamento crítico que é constitutivo da arte política radica não só na posição de negação que uma determinada prática artística põe em movimento mas também na inscrição do movimento alternativo de abertura a outros modos possíveis de estar/ser/viver; e, por último, as práticas colaborativas, na “resultantes da aproximação,

do diálogo e do cruzamento da reflexão (teórica) e da ação (metodológica e técnica)” (Mora, 2016: 5-6).

Este plano concetual e práticas de intervenção conduzem-nos também ao conceito de partilha do sensível de Rancière (2009). Apesar da complexidade das premissas que lhe estão subjacentes, a partilha do sensível conduz-nos a uma outra perspetiva sobre a arte política e a estética relacional. O conceito conduz-nos às dicotomias partilha vs. inclusão e repartição vs. exclusão, fruto do potencial ambivalente do termo partilha.

A partilha do sensível define os modos de ocupação, de visibilidade de/num espaço comum e da utilização da palavra do comum, ou seja, “determina como as partes e o todo tomam parte dessa partilha, ou seja, da participação” (Rancière, 2009: 15), sendo que nem todos poderão ocupar uma posição participante, estando excluídos os que não sejam detentores das capacidades e das ocupações que permitam obter um espaço de visibilidade ou “espaço de fala”, como comumente designado por alguns programadores. São também excluídos os que vivem submetidos à servidão do trabalho, sem o tempo e sem os recursos necessários para se constituir membro de um espaço comum. A partilha do sensível faz-se também em função do tempo e do espaço em que essa atividade sensível acontece, definindo o facto de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum (Rancière, 2009: 16). Neste cenário, a arena e o jogo da política sobressaem como configuração da experiência sensível.

Nesta senda, o programador artístico potencia uma esfera particular da experiência que reparte quem pode e quem não pode tomar parte nesta experiência específica, e, como descrito na figura 62 e como já anteriormente explorado, muitos programadores perspetivam a programação como dispositivo da vivência social e política da arte.

Figura 62 - Excerto de editorial de Fernando Matos Oliveira

Distância e contemplação definem com frequência o discurso e a relação que mantemos com as artes. O edifício de teatro, enquanto espaço de cultura, pode ser um lugar de mobilidades, redefinindo a cada momento o modo como a arte é esteticamente percebida, socialmente vivida ou politicamente ativada.

Fonte: Teatro Académico Gil Vicente (2018: 6).

O tempo e espaço definem configurações de subjetividade e participação pública. Definem também - conforme nos deram conta as percepções do ato de programar assumidas pelos programadores – o objeto do sensível em si mesmo. O programador, neste panorama, é autor de um consenso e de um dissenso, “do recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição” (Rancière, 2009: 26), ou seja, do recorte do visível e do invisível, do sonoro.

A partir daí pode-se pensar as intervenções políticas dos artistas, desde as formas literárias românticas de deciframento da sociedade até os modos contemporâneos da performance e da instalação, passando pela poética simbolista do sonho ou a supressão dadaísta ou construtivista da arte. A partir daí podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da “modernidade” artística e dos vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas; posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem-se atribuir repousam sobre a mesma base (Rancière, 2009: 26).

Capítulo 6. Uma arte do/no abismo

O presente capítulo pretende refletir acerca dos dados que fomos recolhendo e que nos remetem para o paradigma da quebra da quarta parede, que interligamos às novas modalidades relacionais entre teatros e públicos, por seu turno baseadas em novas lógicas participativas/comunitárias e de estética relacional (a “arte do encontro” em torno da prática artística), impulsionadas pelos programas e que, de alguma forma, espelham as dinâmicas sociais consentâneas com os processos de globalização/fragmentação social e de pós-modernidade/hipermediatização e do “excesso”. Trata-se, assim, de um capítulo reflexivo âncora face ao desenvolvimento do projeto.

Daremos, portanto, continuidade à exploração das questões estruturadoras dos anteriores capítulos para que, através delas, possamos caracterizar melhor o campo da programação artística, bem como questionar (questão de investigação 3) quais são os processos ou instâncias facilitadores e/ou bloqueadores da legitimação deste eventual novo campo cultural, ou quiçá mundo da arte e qual o papel dos públicos, pares de profissão, superiores hierárquicos, dos decisores políticos e dos agentes artísticos nestes processos.

Cruzamos, nesta senda, estas premissas, com a teoria dos campos (Bourdieu, 1993, 1996, 2001) e mundo da arte (Becker, 2010) por forma a obtermos um entendimento profundo acerca dos conflitos, consensos e lutas simbólicas entre os agentes do campo na perspetivação de um universo artístico autónomo. Esta teia remete-nos para o quarto objetivo desta dissertação, nomeadamente o de aprofundar e apresentar as perceções e representações sociais que os agentes do campo desenvolvem a respeito da programação artística nos teatros em Portugal, e de apontar de que forma poderão ser cruciais para um novo desenho e abordagem das políticas públicas para a cultura.

6.1 A quebra da quarta parede

Como notado no precedente capítulo, através dos discursos dos programadores, é possível entendermos o programa como um dispositivo de incentivo à participação e à

conversão do espectador num coagente de transformação social. De facto, o ato da receção cultural exige um investimento que faz do espectador mais do que um mero consumidor, um agente que procede a uma recriação e reinterpretação da obra (Pinto, 1995: 195; Centeno: 2010: 91), partindo do pressuposto de que as gramáticas de produção de sentido condicionam as gramáticas de receção e estas, por sua vez e circularmente, têm efeitos de retorno sobre as primeiras (Santos, 2012: 95). Assim, a frequência ou a participação num espetáculo é, nestes termos, uma experiência fenomenológica global, sendo o juízo estético sobre a obra indissociável do juízo sobre a sua envolvente, sobre os dispositivos previstos para a sua receção e pela informação de que dispõe a seu respeito antes do momento da receção. A receção das obras passa a estar profundamente marcada pela tríade estrutura da obra, sistema de referências culturais de que o recetor dispõe e cenário de interação, onde se desenrola a apreensão da mesma (Centeno, 2010: 139; Lopes, 2017).

Apesar de, em certos campos da criação e da receção, se efetivar uma crescente aproximação entre criadores e públicos, facilitando uma “troca, criação e intercâmbio criativo aberto” (Guerra & Figueiredo, 2021: 8), grande parte dos espaços de receção artística continuam a ser mediados pelas instituições e por profissionais da intermediação (Santos, 2012: 131). De facto, promover as práticas participativas envolve encarar o espectador como criador, *remixador* e redistribuidor de conteúdo, abrindo-se, nesta lógica, novas possibilidades nas relações entre públicos e instituições (López & Kalawsky, 2020: 92). Em qualquer um dos casos, é crescente a perceção de existência de um espectador (relativamente) emancipado (Rancière, 2010), familiarizado com as linguagens e convenções artísticas, agente potencialmente ativo e colaborador em todas as fases do processo criativo. Estes pressupostos encorajam a promoção de práticas artísticas participativas e colaborativas que vêm, neste contexto, contrariar as “perceções hierarquizadas e essencialistas do ato de criação de uma obra de arte” (Guerra, 2019: 54), dos seus significados, bem como propor uma visão mais igualitária da experiência estética e encarar o público como participantes ativos na criação de significados. Nestes casos, e uma vez que estamos perante uma obra criada coletivamente, um dos paradigmas que temos de questionar é o da autoria. Deixamos

de estar perante obras que contrariam o processo de criação desencadeado por um único autor, marcada antes por processo de despojamento autoral, uma desprotagonização que inverte o processo criativo tradicional (Guerra, 2019; Santos, 2003).

A evolução tecnológica, o acesso à internet e os fenómenos da globalização, de mundialização e de transnacionalização culturais, são alguns dos fatores que vêm potenciar estes processos de capacitação e de emancipação do espectador, bem como uma mudança de paradigma das estéticas da receção, uma vez que a internet colocou à disposição dos públicos não só a informação acerca das obras, como - em alguns casos - a obra integral. Este ímpeto no digital obrigou à especialização dos recursos humanos dos teatros na comunicação digital, nomeadamente nos *websites* e nas redes sociais. Esta realidade influencia também os protocolos de convivência social nos teatros, na interatividade entre artistas e instituições com os públicos e até mesmo no desenvolvimento de propostas artísticas disseminadas em formato híbrido (presencial e online) (Ribeiro, 2009: 74), o que, aliás, veio a ser acelerado nos tempos pandémicos.

O desenvolvimento destes novos modos de relação representa, aliás, alguns dos maiores desafios que os programadores enfrentam nos dias de hoje, tendo como pressuposta a matriz relacional incitada por Bourriaud. Com efeito, para este autor “a pergunta artística não é mais “o que fazer de novidade?”, mas antes “o que fazer com isso?” (2009: 103). Os desafios de valorização da experiência sensível e da captação e mobilização de públicos (nomeadamente em tempos de excesso de oferta e de fragmentação dos públicos) estão em parte refletidos nos discursos dos nossos entrevistados.

[O maior desafio de programar nos dias de hoje é o] de juntar as pessoas, mobilizar o coletivo em prol de uma determinada ideia, mobilizá-lo para uma perspetiva, uma ideia, um aspeto muitas vezes muito particular, muito específico. Mas tem a ver muito com convidar o coletivo para a arte. (...) encontros que sirvam para que o próprio coletivo se questionar, se auto-questionar também, e para olhar para dentro de si e olhar de fora para dentro de si. [Marcelo, programador artístico]

Há outra coisa que eu acho que é extremamente importante que é a obrigação de entender ou de provocar essa relação é sempre nossa, não é do público. Quem tem de estar sempre pronto para dar um passo e ir ter e falar somos nós, não é o público. (...) o grande desafio é trabalhar os modos de

relação. E os formatos. Nós passámos de um tempo estático onde havia uma forma muito clara, e um tempo muito claro de relação para esta fragmentação, esta aleatoriedade, e sobretudo a vertigem, a abundância das coisas, algumas delas não necessariamente do foro artístico. Portanto, a ideia aqui é: como é que aquilo que eu faço se torna extremamente relevante para alguém que está a jantar, não se deixe ficar a jantar até mais tarde e que acabe o jantar para vir ao teatro? (...) como é que nós somos capazes de continuar a interpelar a sociedade num tempo de grande manipulação. Ou seja, como é que nós continuamos a representar a outra forma de levantar questões (...) o que a arte faz, no fundo, e aquilo para o qual eu contribuo, é essa necessidade enquanto sociedade, de continuarmos a ter essa capacidade de cada um de nós encontrar um espaço de relação com algo que me permita relacionar-me com o desconhecido. E a partir desse desconhecido, levantar questões sobre o modo de relações com o outro (...) eu sinto que, de algum modo, o entretenimento está a ganhar muito espaço à arte, apropriando-se do discurso da arte (...) e essa função de conseguir ter essa importância na vida das pessoas, e, ao mesmo tempo, manter a possibilidade de um pensamento crítico, porque, de um outro modo, seremos todos mais manipulados com mais facilidade. [Alberto, programador artístico]

As instituições culturais constituem-se, neste prisma, instâncias de desencadeamento dessas interações de receção e compósitos de redes de relações sociais, da mobilização coletiva da interpelação e fruição. E assim, instâncias-chave de reconfiguração das identidades culturais contemporâneas.

Se habitualmente o ativismo surge associado a movimentos artísticos menos institucionalizados ou manifestações mais alternativas, nas últimas décadas são diversos os casos de espaços de criação e de apresentação artísticas, cuja programação é associada ao ímpeto ativista por via das atividades artísticas. E tal relaciona-se com a necessidade de utilizar o poder das artes na mudança social. Assim, existe uma mistura urgente entre arte, política, mudança e justiça social (Duncombe & Lambert, 2021).

Paula Guerra e Henrique Figueiredo (2021) focam-se no caso do espaço cultural Maus Hábitos, no Porto. Este espaço representa uma tentativa de rutura com “um sistema competitivo, capitalista e, muitas vezes, inócuo face àquele que é o papel que a arte e a cultura desempenham no desenvolvimento do tecido urbano” a partir da premissa de que as práticas artísticas, aliadas à resistência e à inovação, se tornam via de desenvolvimento humano (Guerra & Figueiredo, 2021: 96). Em parte, podemos estender e relacionar estas perceções com as reveladas pelos programadores entrevistados. Acresce o facto de que grande parte dos nossos entrevistados representarem instituições públicas, maioritariamente sob a alçada dos municípios. No fundo, e como constataremos de forma mais detalhada no presente capítulo, consideramos que o que os testemunhos dos nossos entrevistados e os seus discursos

nos editoriais revelam é uma institucionalização do ativismo ativada pela ambivalência, reflexividade e fragmentação da sociedade e do facto do programador ser agente de reflexão, codificação da realidade (Hennion, 1983) e construtor de sentidos, mobilizador, conector e formador de comunidades.

Paula Guerra – seguindo de perto Robert Janes e Richard Sandell (2019) – defende que as instituições culturais, a partir do pós-crise de 2008, tendem a estar abertas à influência e ao impacto de interesses sociais e culturais externos, assim como a responder aos interesses e às preocupações dos cidadãos (precariedade económica, colapso ambiental, migrações e guerras); e estes imperativos são uma garantia da sua total transparência/diálogo com a sociedade no cumprimento destas expectativas.

Neste prisma, é interessante depreender, - nos museus, neste caso -, uma alteração do paradigma da sua atuação, transitando de uma premissa de “trabalho sobre as obras” artísticas para um “trabalho a partir das obras, fazendo dos museus não um repositório de obras, mas antes uma instância catalisadora de problemáticas que urge debater tanto no seu interior, como a partir deste para a sociedade (Castro, 2021).

Por outro, lado, e na esfera independente, um bom exemplo de uma criação artística implicada com as esferas social e política é a intervenção de Miguel Januário em Guimarães - Capital Europeia da Cultura 2012. Na perspetiva de Paula Guerra (2019b: 44):

(...) o trajeto artístico de Miguel Januário nos permite uma análise mais fina da relação entre arte e crise e, também, de arte e sociedade. Isto pode ser sistematizado em três argumentos. O discurso político e a crítica social levada a cabo pela imaginação artística e expressa numa linguagem artística (...) pertinente em temas de crise sistémica. Devemos levar isso em consideração aquando de uma análise sobre os efeitos da crise económica. Mas não é a única forma que a crise é experienciada e representada em termos simbólicos e estéticos, já que também se torna uma espécie de background que influencia os termos atrás mencionados. Por fim e não menos importante, não é possível alcançar um conhecimento compreensivo sem reconhecer a natureza autónoma da arte face a sociedade e da relação dialógica gerada entre arte e sociedade (...). Nestes três níveis, tudo é oblíquo. E esta é a contenda central. Não existem linhas diretas, ligações óbvias, entre a arte e o seu contexto social. É necessário recusar explicações dialéticas e monistas se quisermos capturar a complexidade inerente ao papel das artes. Um tem de lidar com ambiguidade, polissemia e obliquidade. Todavia, obliquidade não implica uma desresponsabilização. Apenas temos de gizar uma abordagem apropriada a esta complexidade (Guerra, 2019: 44).

Neste contexto, e reforçando ideias anteriores, é de considerar o carisma institucional do programador, chamariz na captação de determinados públicos para determinadas iniciativas, mas também de um público não flutuante, fiel à instituição e à sua missão. Também neste prisma (e retomando a tipologia esboçada no quarto capítulo), se destaca o trabalho desenvolvido pelos programadores inovadores cujo enfoque de programação incide mais em determinadas áreas artísticas, uma vez que, de alguma forma, estes ensinam/instruem os programadores seguidores (e cujo âmbito de atuação se centra em equipamentos que programam diferentes disciplinas artísticas) a especializarem-se em determinados mundos da arte. Este ímpeto na especialização chega também aos públicos, na medida em que, ao assistirem a um maior número de espetáculos, vão experimentando e vão-se familiarizando com as convenções que anteriormente lhes eram estranhas (Madeira, 2002: 142). Neste panorama estão em jogo a dimensão pedagógica que o programador pode exercer, ao providenciar oportunidades a um público cujo gosto vai sendo formado/treinado com as suas programações, mas também o seu perfil de estratégia em relação aos públicos, fazendo com que a arte seja mais autónoma e mais divulgada. Este investimento não desagua necessariamente na existência de mais público, mas pelo menos numa maior mediatização do evento cultural (Madeira, 2002: 156).

Recuperamos, neste ímpeto, algumas ideias de Laura Bovone (1997), nomeadamente a tese de que a ambivalência e a reflexividade são alguns dos fatores que caracterizam a pós-modernidade. O intermediário cultural surge, neste contexto, como a figura capaz de conferir-lhes lógicas e sentidos e de despoletar soluções efetivas e comunitárias para lidar com estes processos, “fazendo da própria vida uma narrativa atraente” (Bovone, 1997: 109). Estes intelectuais atuam como veículos de transmissão de informação, fazem uso de meios de produção simbólicos, intersetando o seu espectro de ação lógicas tão distintas quanto a pesquisa intelectual, o trabalho com o mercado e a reelaboração de significado para o grande público, a conservação e emancipação. Estes fatores fazem dos intermediários culturais os profissionais que provavelmente viverão “as ambivalências da sociedade contemporânea de forma mais consciente do que ninguém” (Bovone, 1997: 109). De facto, a condição pós-moderna

coloca-nos perante a afirmação dos valores do pluralismo e do relativismo e à incitação de um “esgotamento e falência de todos os paradigmas tradicionais e de inexistência de qualquer paradigma unificador capaz de se afirmar como dominante” (Melo, 2012: 146).

Como já notado no segundo capítulo, tanto o conceito de modernidade tardia de Anthony Giddens (1991, 2002), como de condição pós-moderna Jean-François Lyotard (2009) transportam consigo (embora assumindo de diferentes formas os seus contornos e consequências), as ideias de processos de fragmentação de valores e perspetivas na sociedade, da perda de crença nas instituições e desconstrução das metanarrativas e perda das identidades pessoais e coletivas. Por outro lado, também a natureza fluída, efémera, transitória e fragmentada das relações sociais numa sociedade contemporânea em constante mudança, o individualismo e consumismo preconizados por Zygmunt Bauman (2001) vêm enfatizar a ambivalência e fragmentação sociais, também referenciadas por Laura Bovone (1997).

Consideramos que o empoderamento do programador no contexto das dinâmicas culturais, a diversificação dos eixos da sua intervenção, as sucessivas crises financeiras, sociais e políticas que se fazem sentir em Portugal, que vêm incrementar a importância e centralidade das instituições culturais na dinâmica social e cultural (Guerra & Figueiredo, 2021), três dos fatores que motivam uma aproximação do ativismo às instituições nomeadamente por via de uma arte politizada e de matriz social, e que se faz representar nas coleções e exposições dos museus e nos programas dos teatros.

À semelhança do caso do Maus Hábitos, os teatros por nós estudados, tendem a refletir a pluralidade dos modelos sociais e a constituírem-se produtos sócio-históricos chave na perceção das representações sociais. Apesar de promotores de desenvolvimento económico e de ativo político (Guerra & Figueiredo, 2021), os teatros parecem ser palcos de dinâmicas subversivas de resistência e de (sobre)vivência, consciencialização, contestação, criação de utopias. Talvez o maior impacto de espaços como este tenham na comunidade seja o “potencial de implosão” que, mesmo lentamente, vem transformando a visão que o mundo social – e o mundo económico” percecionam a seu respeito (Guerra & Figueiredo, 2021: 98).

A auscultação e atuação coletivas que alguns programadores referem, inscreve-se no “território invisível” da socio-afetividade, do resgate da empatia, assente numa escuta ativa

em micro-teias de proximidade, interação e cumplicidade grupais, as quais enformam uma argamassa maior onde todos possam deixar a sua impressão digital: uma ecologia afetiva e emocional (...) [sendo estes os pressupostos de construção de novos futuros], de uma respiração compartilhada que só as artes e a criatividade propiciam e aprofundam singularmente, (...) sacralizando o “nós” (plural, sim), ao invés de endeusar o “eu” (autocentrado), dando lugar à revolução da horizontalidade da relação (Pires, 2021: 29-31).

Conseguimos, através dos editoriais, perceber a lucidez dos programadores referente aos processos de ambivalência, reflexividade, da influência do pós-modernismo e fragmentação na sociedade portuguesa, mas também perspetivar nestes textos a base da filosofia da estética relacional. É nestes interstícios que o programador surge como um elemento agregador das comunidades, fazendo da estética relacional e das práticas participativas/colaborativas vetores de potenciação do sentido comunitário deixada de parte como consequência das crises advindas da rutura do Estado-Providência.

A arte relacional e as práticas colaborativas/participativas e interdisciplinares parecem confluir numa tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século XX, articulando metáfora, gesto estético e político (Fabbrini, 2010: 11). No entanto, pode também colocar-se a possibilidade destes espaços - com o intuito de restaurarem o vínculo social, de recomposição dos espaços políticos e de suprir a ausência de políticas sociais - se transformarem em espaços de sociabilidade glamourizada, fictícia; uma espécie de um simulacro da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos (Fabbrini, 2010: 19).

Neste ímpeto, e recuperando o conceito de partilha do sensível de Rancière, poderemos estar perante uma distribuição da experiência sensível que deixa de parte segmentos da população bastante alargados, inibidos/excluídos de participarem nas práticas artísticas, logo, do acesso aos exercícios coletivos de questionamento, vertigem, do resgate do sentido comunitário, da construção do espaço das

possibilidades, da transformação, da imaginação de futuro - para utilizar parte da terminologia presente nos discursos dos nossos programadores.

Sendo toda esta manta tecida em torno da mobilização da arte como convite/repto ao encontro, à afetividade, à relação, ela dá corpo a parte do título da nossa investigação. À “Quebra da Quarta Parede” que sugerimos, estão subjacentes novas modalidades e novas lógicas relacionais entre instituições e públicos, a partir do discurso, da ideologia e do enquadramento, das produções de sentido e de construção de novos mundos esboçados pelos programadores.

Esta nossa concepção reside não apenas na dimensão conceptual e comunicativa (logo, por inerência, performativa), mas também nas atividades que os programas de determinados equipamentos incorporam, nomeadamente as práticas participativas, colaborativas, de envolvimento dos públicos não apenas em produções artísticas já criadas que têm lugar nos teatros, mas também do posicionamento dos públicos no centro da tomada de decisão da programação artística, ou seja, de o implicar não apenas como espectador ocasional, mas em público fidelizado que dissemine a ideologia institucional.

Tendo estes e outros fatores em conta, na próxima secção debruçamo-nos sobre as perceções dos programadores e dos agentes correlacionados entrevistados acerca do exercício de programar, testando, face a estas perceções, a hipótese nuclear que norteou a presente dissertação: a de podermos considerar a programação artística como um novo campo ou mundo da arte. Esta foi uma das questões colocadas aos nossos entrevistados no contexto das entrevistas realizadas.

Sondámos, a este respeito, tanto programadores como agentes correlacionados para podermos ter uma perspetiva mais ampla dos argumentos que podem ser declarados para justificar posicionamentos e representações perante esta hipótese, bem como para identificarmos eventuais consensos intra e inter classes profissionais. Focamo-nos, antes de mais, na análise dos dados obtidos junto dos programadores artísticos dos vinte teatros que representam os nossos casos de estudo. Na totalidade dos vinte entrevistados, seis percecionam sem qualquer reserva a programação como uma disciplina e como forma artística; nove mostram reservas ou objeções nas suas

respostas, expressando as suas percepções recorrendo a expressões como “não sei”, “talvez”, “sim, mas...”, “não, mas...”, “deveria ser” ou “poderia ser se...”; já os restantes cinco entrevistados afirmam categoricamente que não consideram em circunstância alguma a programação como uma nova disciplina ou forma artística.

Começamos por analisar as respostas que evidenciam uma percepção que contrariam a nossa hipótese. Uma das ideias nas quais alguns dos entrevistados se centram relaciona-se com a contestação do cunho autoral do programador, apontando o ato de programar como um ato coletivo, neste caso não no sentido de ser participado pelos públicos, mas antes como sendo um ato em que interferem muitas forças externas ao programador.

(...) é um processo que tem sempre muito mais de coletivo do que propriamente de individual. (...) a minha programação não tem nada de única (...) não encaro a programação como uma disciplina artística. [Miguel, programador artístico]

Também nesta linha, a ideia de que o programador não é um criativo, um criador ou um artista, mas antes um técnico cuja tarefa central é o de triagem, de entre um espectro de oferta concebida pelos artistas, que deve ser conjugada com os públicos do equipamento.

Eu não considero isso um ato de criação porque se não, se tudo é um ato de criação, nada é um ato de criação (...) nós estamos a intermediar. É um lado técnico. Mediar entre um produto que alguém criou e os espectadores. Mas não é um ato criativo de maneira nenhuma. (...) Programar é escolher. É fazer uma lista (...) uma lista que seja o mais inclusiva possível. [Samuel, programador artístico]

Nos casos de outros entrevistados, apesar do reconhecimento da relevância papel do programador nos campos e mundos da arte - até mesmo na criação do produto artístico final -, e do reconhecimento da necessidade da competência de criatividade no desempenho da função, a programação não se confunde com um ato artístico.

Não, devo dizer que eu não tenho dúvidas sobre isso. Não acho uma disciplina artística. Acho que, sem dúvida [os programadores] (...) são figuras com grande importância no meio, no tecido cultural... na relação entre os artistas e público, não tenho dúvidas sobre isso, e têm efeitos positivos, têm efeitos negativos [nas dinâmicas culturais], mas não são artistas. (...) Há muito poucos exemplos de artistas que conseguiram fazer isso [alcançar o sucesso] sem passar pelo crivo dos programadores, o que tem um lado positivo para eles, pois têm o apoio, têm o enquadramento... Muitas vezes os programadores falam melhor sobre a obra dos artistas do que eles próprios, conseguem enquadrar melhor, conseguem vender melhor ao grande público (...). Às vezes os programadores também são bons comentadores, ou

seja, vão aos ensaios, têm um bom olho para ver o que falta, como a obra poderia ficar melhor... [Renato, programador artístico]

Numa outra perspetiva, a ideia de que a programação não poderá ser um campo autónomo, na medida em que, ao contrário de disciplinas artísticas como o teatro ou a música, não desenvolve “ferramentas” - o que interpretamos como técnicas, processos ou convenções - próprias, que permitam uma comparação com outras disciplinas.

Acho que não, sinceramente. Quando falamos de uma disciplina artística falamos de um domínio, de outros mecanismos e de outras ferramentas (...) porque para programar é preciso ter alguma criatividade, é verdade! Mas ao ponto de a chamar uma disciplina artística e ao ponto de podermos potencialmente e virtualmente compará-la com uma disciplina artística como a música, o teatro, ou a dança, ou as artes plásticas, acho muito forçoso! [David, programador artístico]

No caso da última programadora, percecionamos a sua compreensão do ato de programar como sendo, acima de tudo, um exercício híbrido, de igual forma situado no campo cultural e no campo económico, ou seja, estando profundamente conectado tanto com a sensibilidade e humanismo como com a visão e estratégia empresarial.

Acho que a programação não é uma disciplina, acho que a programação é uma mistura de gestão com humanismo, com visão, com estratégia, com sensibilidades. Mas não é artística. [Telma, programadora artística]

Numa segunda fase, passamos a apresentar e a explorar os excertos das entrevistas aos programadores entrevistados, reveladores de posicionamentos ambíguos perante a nossa hipótese.

Nesta secção, um dos tópicos abordados por um dos nossos programadores toca os tópicos abordados no capítulo anterior, o potencial de discursos e mensagens que podem ser veiculadas pelo programa, bem como a incitação à reflexão, inquietação e ação coletivas.

Deveria ser. A programação permite (...) dar espaço para que as pessoas abram a sua mente e pensem em novos discursos e se perguntem sobre determinadas coisas. [Margarida, programadora artística]

Noutro prisma, e como já explorado anteriormente, o facto de um programa, mais do que um agrupamento de espetáculos (equivalendo cada um destes a um universo individual), poder estar dotado ele próprio de uma intencionalidade própria, que vai além dos espetáculos que integra. Neste aspeto, o todo (o puzzle) é mais do que a soma das partes, é ele próprio um universo que vive não apenas do contributo dos

espetáculos (dialogantes entre si), mas da sua própria mensagem, que é *site specific*, personalizada ao território. Neste aspeto, este conjunto de relações pode ser considerado artístico.

Pode, não comparável nem ao mesmo nível da criação artística propriamente dita. sobretudo em espaços que possam ter algum tipo de especialização. Há, de facto, algo de artístico quando se constrói um puzzle de diferentes peças que depois tem um funcionamento macro. Cada espetáculo é um universo por si mesmo, mas no diálogo que tem com os restantes espetáculos da programação e no efeito que tinge ao longo de um determinado período ou numa temporada nos espectadores pode ter também um efeito criativo e artístico... ou seja nas opções das coproduções, nas criações originais que o teatro desenvolve, em diálogo com os espetáculos pré-existentes que põe no território, tem algo de artístico. Insisto: não me parece que se deva falar das duas coisas ao mesmo nível. [Manuel, programador artístico]

Outra ideia referida por mais do que um programador, relaciona-se com o lado criativo e de criação artística ligada às coproduções, criações originais do teatro e encomendas que o programador promove. Uma vez que o programador tem intervenção direta na definição no produto final (por via da sua premissa e também na forma do espetáculo, quanto mais não seja por via da seleção da disciplina artística e do coletivo artístico que vai desenvolver). Neste caso, a dimensão autoral (já abordada) (Ribeiro, 2011; Lopes, 2010; Madeira, 2002) dos programadores não se restringe aos programas, mas também aos espetáculos que integram. Esta questão aproxima-nos da premissa de Featherstone (1991) de que a contemporaneidade coloca lado a lado – e mesmo justapõe – a arte com a vida.

Outra dimensão abordada é a referente à especialização programática. No caso em que os programadores desenvolvam programação de uma única disciplina artística - um dos exemplos várias vezes mencionado pelos programadores é o caso dos diretores artísticos dos Teatros Nacionais - ou no caso de segmentos de programação como festivais ou ciclos de programação mais focados em determinados espectros de linguagens e domínios artísticos, é mais provável que o seu trabalho seja percecionado como de maior pendor autoral (de assinatura), criativo e artístico. Já uma programação de grande auditório desenvolvida num contexto regular, para um público menos segmentado pode ser avaliada como sendo não tão artístico, uma vez que, supomos, esta se deverá reger acima de tudo, pelos ideais de democratização no acesso dos públicos a várias linguagens e géneros artísticos.

Pode a programação ser considerada um novo campo/mundo da arte?

Poder, pode. (...) isso é uma questão que nós temos falado muito e que se defende muito, que a carreira seja reconhecida, ou que, pelo menos, seja mais bem tratada pelas classes políticas municipais, essencialmente, mais do que se está a fazer. Se eu estiver a fazer uma programação só de música, (...) se eu fizer uma encomenda, se calhar aí, [sobressaía] alguma veia artística ou alguma parte artística porque estou a fazer sugestões para uma encomenda. (...) e aí, como fazes parte do trabalho criativo, obviamente que isso também acontece. Se tu fazes um ciclo (...) se se tratar de um ciclo com um estilo muito particular de música, um estilo musical particular, aí se calhar também acaba por fazer sentido essa definição (...) a programação que eu faço no auditório, não posso enquadrar nesses moldes, porque é uma programa obviamente mais abrangente, acaba por ser uma programação onde vão os artistas mais conceituados, com um nome mais afirmado no panorama nacional, acaba por ser mais uma programação do que propriamente uma direção artística. [Mário, programador artístico]

Outro dos fatores que poderia elevar o exercício da programação a um ato artístico relaciona-se, de acordo com dois dos nossos programadores, com a consolidação das condições de trabalho da classe profissional dos programadores, quer pela via da obtenção de uma maior autonomia funcional, reconhecimento e respeito (nomeadamente por parte do poder político), quer por via do fortalecimento (quantitativo) das equipas de programação dos teatros ou do enfoque no *core* do trabalho dos programadores (na elaboração do programa) e não tanto noutra tipo de tarefas de carácter administrativo.

Não existem muitas pessoas a fazer programação, na minha opinião. Às vezes assume-se esta questão da curadoria para um evento, mas não se assume às uma programação para um espaço. (...) o facto de haver poucas pessoas a serem considerados programadores, poderá ser um *handicap* (...) com esta associação de programadores a nível nacional, que se criou, pode ser um ponto importante para isto: para que se considere a programação como uma disciplina artística. [Alexandra, programadora artística]

A complexidade e multidisciplinaridade de tarefas é, no entanto, em parte, um dos argumentos que uma outra programadora menciona para reforçar a componente artística da programação: o facto de ser um ofício tão completo, multidisciplinar, que vive, tanto de uma dimensão artística (da autoria, da criatividade, intuição, da poética, que se materializam em fatores tão banais como as recomendações aos artistas em contexto de ensaio que ajudam a construir o espetáculo como um produto não frágil), como de uma dimensão técnica, como da gestão de equipas (tal como Manuel Portela relata), do diagnóstico e mapeamento territorial, da visão estratégica para o equipamento, entre outros.

Nessa medida [da combinação do conjunto alargado de competências necessárias à execução do cargo de programador], talvez possa dizer que sim. Já conheci muitos diretores artísticos que sabem fazer programação, e fazem bem, objetivamente, ou pensam bem sobre as coisas, e depois são um desastre a dirigir um teatro. (...) um programador artístico não faz só programação, dirige um teatro. Há muitas dimensões para além da programação. E nomeadamente, aquilo de que falámos, a forma como articula e conquista a sua própria equipa para o seu trabalho. (...) de alguma forma eu também sou a cara daquele teatro. Sou eu que respondo perante aquilo que está em cena (...) Porque me interessa ver a evolução do próprio espetáculo. Interessa-me também estar na sala muitas vezes e perceber como é que o público reage. [Sara, programadora artística]

Outras justificações acerca da aproximação do exercício da programação a um ato artístico suscitam a abordagem de conceitos como hibridismo, transdisciplinaridade, pós-medialidade e campo expandido, conforme adiantado no capítulo quarto. Três dos nossos entrevistados colocam em causa o conceito de disciplina. Apesar de validarem a dimensão autoral, criativa e conceptual da programação, para estes, ponderar a disciplinaridade da programação não faz sentido.

Acho que não é uma disciplina artística, mas um espaço de criação, autoral, sem dúvida. Até porque criar aquele encaixe naquilo que é a paisagem humanizada que eu falei há pouco, não há produtos standard que encaixem de uma forma direta. Portanto, (...) os *slots* têm de ser desenhados e pensados a nível conceptual, como, às vezes as encomendas e a customização de alguns projetos requerem também esse sentido. Portanto, não considero uma disciplina, até porque cada vez menos considero disciplinas (...), mas é uma lógica autoral, criativa, sem dúvida. E acho que a pós-modernidade e a contemporaneidade nos têm mostrado que: ou as fronteiras são cada vez mais escassas, ou o que interessa mesmo é o que está na fronteira. (...) é uma área de criação, sem dúvida, autoral, com manifesto, com princípios muito dialogantes com a arte, mas temo que ela se veja como disciplina porque depois ela até pode querer (e às vezes acontece um bocadinho isso), de se esquecer onde é que está e querer interferir no próprio lugar do artista. (...) eu tento (...) não interferir naquilo que acho que é um limite da minha ação e o espaço de liberdade de um artista, porque quem não respeita essa linha, então depois entra naquilo que é o estereotipo muitas vezes do programador ditatorial e que interfere na liberdade, que é aquilo que eu acho que é e que deve ser sempre o bastião da nossa função que é esse lugar. Portanto, nós temos de ser acima de tudo defensores da liberdade. [Roberto, programador artístico]

Eu sou um leitor assíduo do Rancière e ele tem um conjunto de escritos muito inquietantes que nos fazem pensar nas artes, mais do que em disciplina, num espaço pós-medial. Em certo sentido as fronteiras entre a criação, a programação, a curadoria, são diluídas, são potencialmente porosas, de uma forma nova, e isso é muito interessante. Muitos dos criadores também fazem de co-programadores: quando um criador vem desafiar um programador ou um gestor para um ciclo, também está a co-programar, mas quando o John romão (na BOCA), está a ir diretamente aos criadores e lhes pede um projeto transdisciplinar “só quero isto e mais nada”, também está a criar. Portanto, a fusão é crescente. [Mauro, programador artístico]

Não sei, não lhe sei dizer. Acho que durante muito tempo, no início, havia uma grande discussão e uma grande crítica interna para eu saber separar, e estou a dizer-lhe com a toda a franqueza, entre o artista e o diretor artístico. Como se fossem duas coisas diferentes. E eu tenho vindo a caminhar para essa ideia de que [ser artista e ser diretor artístico] não são duas coisas diferentes (...). Eu acho que a programação não é artística, é mais de cidadania, de construção de um espaço público, é mais política (...), política no sentido de dar voz aos que não têm voz, ou de dar espaço àqueles que não têm espaço, mas não sei se é uma atividade artística, isso não sei. Sei que eu tendencialmente vejo tudo como um objeto artístico (...). Quando eu penso num objeto como um programa interessa-me perceber onde é que ele cumpre a sua função artística, pode não ser cumprido por mim (por mim, autora/artista), mas acho que é importante que não seja só um objeto mediático ou um canal só de comunicação e de promoção, ou disto ou daquilo, mas a componente artística deve estar sempre (...). Eu venho daquela linha antiga, dos anos [19]20, que a vida é componente da arte, que arte e vida não se distinguem. E acabo por fazer isso com a programação, mas acho que é por vir este lado de arte e vida serem a mesma coisa, do que esta ideia de que o programador é um artista, que está naquele lugar a fazer um desenho artístico da sua programação (...). O ato de criar um objeto artístico tem muito a ver com essa ideia de revolução, é nós identificarmo-nos tanto com uma causa que nos transformamos nela, deixamos de ser um indivíduo para passarmos a ser uma mensagem coletiva. E isso é muito importante e esquecemo-nos disso (...). Programar é criar uma coisa que não está lá, e criar uma ligação entre coisas e imaginar o espaço, onde é que elas entram, claro que sim, que tenho de assumir que sim, que é um ato de criação, é uma atividade criativa. Conta uma história, cria alguma coisa que não estava lá antes de ser imaginada (...). É criar o espaço da possibilidade. [Marina, programadora artística]

A transdisciplinaridade é uma abordagem incidente no que está para além das fronteiras tradicionais das disciplinas, para abordar questões contemporâneas complexas que não se restringem e não podem ser completamente explicadas no contexto de apenas uma disciplina académica. A transdisciplinaridade procura ir, assim, além das próprias disciplinas, buscando uma compreensão global através de abordagens alicerçadas em múltiplas e plurais dimensões da realidade, a transgressão das fronteiras impostas pelas disciplinas académicas, a reflexão sobre a necessidade de se desencadearem urgentes mudanças epistemológicas e sociais no mundo atual em detrimento dos processos de fragmentação do conhecimento (Nicolescu, 1999).

Nas próprias práticas artísticas, o conceito de transdisciplinaridade há muito ganhou terreno, nomeadamente aquelas que fazem das suas premissas linhas de trabalho como o anacronismo, revivalismo e revisitação, experimentação, inovação artística. A transdisciplinaridade – neste aspeto, à semelhança do hibridismo, - “propõe estimulantes desafios aos discursos especializados estanques, tradicionalmente confinados a disciplinas com fronteiras claramente identificáveis, num panorama em que “o teatro pode ser texto e o texto pode ser música” (Melo, 2002: 83).

Outros conceitos que relacionamos com estas dimensões são o de pós-medialidade e de campo expandido, ambos profundamente influenciados por Rosalind Krauss (1979). No final da década de 1990, a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss utilizou a noção de condição pós-média para refletir a mudança de paradigma de uma mudança na produção de arte que teve efeito desde os anos de 1970 e que significou o enfraquecimento da especificidade do meio, ou seja, do suporte material ou técnico vinculados a um conjunto de convenções que intervêm numa dada fase do processo artístico e estão associadas a uma determinada disciplina, em prol do reforço da ideia de "arte-em-geral", que põe em questão a própria arte. Esta mudança de paradigma provém em grande parte do pós-minimalismo e a sua rejeição do objeto literal minimalista, a ascensão do pós-estruturalismo, mas acima de tudo da consolidação da arte concetual, colocando a tónica na premissa/ideia da obra e menos na sua materialidade, determinando, de certa forma, a passagem da condição da medialidade para uma condição pós-medial (Broeckmann, 2014). Esta dimensão tem reflexo não apenas no discurso dos programadores e nas lógicas de programação, mas também nas atividades que integram o programa. A título exemplificativo, referimos Ciclo Transmedia, co-programada pelo TAGV, em Coimbra, pensado por Fernando Matos Oliveira e Susana Chiocca, desenvolvido com objetivo de despoletar reflexões em torno das fronteiras entre as artes e os diálogos que estabelecem.

Um outro conceito a explorar é o de campo expandido, conforme incitado por Rosalind Krauss (1979), ao questionar as fronteiras do subcampo da escultura pela incorporação/apropriação de outras práticas e lógicas de pensamento, nomeadamente da paisagem e da arquitetura. Analisando um conjunto de obras, a autora denota que estas não se enquadram num conjunto de parâmetros da escultura moderna, assumindo antes uma linha de abrangência de maleabilidade, criando uma rutura histórica e estética que se aproxima do pós-moderno. Assim, a autora relaciona a crescente abertura e interdisciplinaridade no campo das artes visuais, tal como a expansão da arquitetura através de instalações artísticas e da performance, e de como contribuem para o desenvolvimento de novas práticas de conceção espacial associadas ao espaço público e às questões urbanas. Portanto, o campo das artes visuais vê surgir um

conjunto de lógicas criativas que não são ditadas pelas convenções ou condições de determinado meio de expressão, privilegiando-se, antes, o universo de sentidos culturais, a fluidez e as práticas artísticas.

Atentamos mais pormenorizadamente na leitura que um dos nossos programadores faz destes processos, ao destacar que podem ser as fronteiras os pontos de interesse na programação e ao apontar que uma possível consequência da autonomização da programação artística poderia ser uma sobreposição ao campo da criação artística e interferir no lugar do artista e na sua criação, fazendo com que o programador não respeite a liberdade criativa e assumindo uma posição ditatorial.

Já um outro programador rejeita a ideia de disciplina em virtude do paradigma de prática artística que vive em/da relação com as artes programadas.

Eu percebo essa pergunta, e acho que sim, porque a programação artística não deve ser só uma sequência de espetáculo, isso é uma calendarização artística, o que é muito diferente de uma programação artística. É muito diferente calendarizares uma sequência de espetáculos que depois têm um contexto específico de programação, a programação de determinado equipamento. Uma programação artística, a meu ver, tem outros desafios, de reflexão, de imaginação, de imaginares projetos que depois propões a outros artistas (...) eu não sei se é uma nova área artística, mas pode ser vista como uma nova área artística de conectividade, que conecta muitos artistas, muitas áreas, muitas disciplinas, muitas das vezes inventando muitos projetos. Então aí sim, pode ser visto como uma nova disciplina artística. Que não vive sozinha! Pode ser mais como uma praxis artística, não uma disciplina, mas uma prática artística que só acontece com o contacto com muitos outros artistas. (...) Deverá ser feita de forma mais conectiva possível, com os artistas, com os mediadores, e com quem a vai conectar. (...) eu vejo a programação como um projeto artístico partilhado com muita gente: com muitos artistas, com a equipa de um teatro, com os teus pares, isso é para mim (...). [Simão, programador artístico]

O que interpretamos desta visão é que programação pode ser percecionada como uma ideia, um conceito, ou até uma criação que o programador projeta e que incumbe outros artistas de executar. Neste sentido, eventualmente poderíamos equiparar o programa a um projeto teatral, o que nos remete novamente para a ideia de curadoria performativa e os diretores de festivais entrevistados por Rolim (2017), nomeadamente quando refere que:

Uma curadoria é como dirigir uma peça de teatro. Tem coisas que você sabe e coisas que você não sabe. Claro que há algumas intuições (...) Você está junto desses artistas, participando da criação de suas obras, correndo o risco junto com eles. E entendo que faz parte de um festival correr riscos. Aposto no risco, na aventura, no desconhecido (Rolim, 2017: 29); Não dá para você ser curador e não

ser artista. Existe uma forma de pensar e conceber muito parecida com a nossa forma de organizar um espetáculo teatral (Rolim, 2017: 120).

De certa forma, esta ideia também vem relembrar-nos as origens da figura do programador, na personificação da figura do empresário teatral (Madeira, 2002; Lopes, 2010). Uma outra noção já anteriormente referenciada, conectada com os últimos quatro excertos discursivos, e que devemos aprofundar, é a de hibridismo (Madeira, 2007). De facto, nos anteriores capítulos tivemos já oportunidade de aflorar as características híbridas das funções do programador e do programa. Também o papel do programador se insere cada vez mais numa matriz híbrida, aproximando-se cada vez mais dos artistas e do processo de criação artística, das funções de curadoria (conforme entendidas numa abordagem centrada no campo das artes visuais), sendo cada vez mais desafiante delimitar as funções ou as áreas de intervenção dos programadores (Madeira, 2010: 233). O caso de Harald Szeemann é, neste aspeto, como já mencionado, bastante demonstrativo de como criação e curadoria podem mesclar-se.

Os processos do hibridismo são, de facto, crescentemente intrínsecos aos processos de criação, mediação e disseminação culturais, mas também nas fronteiras e autonomia dos géneros. Como Paula Guerra e Paula Abreu realçam, a propósito da fragmentação e erosão dos géneros e subgéneros musicais:

A diluição das fronteiras artísticas canónicas, a multiplicação de consumos associados à música, a ambivalência dos estatutos da produção e do consumo musical, assim como a profusão de canais de difusão e acesso à música são tendências que continuam a colocar a música, sobretudo a de carácter popular, no cerne das controvérsias culturais (Guerra & Abreu, 2016: 5).

A multiplicação de contactos torna as fronteiras disciplinares mais apagadas e menos nítidas, existindo interpenetrações e transformação dos códigos e das linguagens artísticas (Silva, 2017). Os modelos culturais hierarquizados, nomeadamente a relação dicotómica alta/baixa cultura, têm vindo a diluir-se e a dar lugar à coexistência de diversas manifestações/linguagens/estéticas culturais e da sua intercomunicabilidade. Assim, em vez de uma conceção que favorece a "pureza imaculada" das estéticas e linguagens, a diversificação das escolhas e dos gostos culturais noção de imbricação surgem associadas às noções de reciclagem e mesmo mestiçagem (Lopes, 2017: 181),

crioulização, contaminação, apropriação e amalgamagem (Santos, 2010: 92), para dar conta da multiplicação de contactos entre diferentes culturas, diferentes formas artísticas e inclusive entre formas artísticas e não artísticas - neste último caso, originando as artes híbridas (Zolberg & Cherbo (1997: 2-3) -, resultando:

(...) no apagamento e na diluição de fronteiras entre géneros culturais e artísticos, quer horizontalmente (diversificação por equivalência) quer verticalmente (complexos de legitimação múltiplos e crescentemente dissociados dos vetores tradicionais de dominação institucional – o Estado, os museus, e os respetivos especialistas e porta-vozes. (Santos, 2010: 92).

Estes processos encontram terreno fértil na arte contemporânea que se tornando-se, assim, expressões de mecanismos poderosos, ainda que difusos, de hierarquização e, por conseguinte, de legitimação artística assente na inovação interna crescente, na produção de novos discursos (proferidos por programadores, curadores e outros agentes) veiculadores de novos olhares, muitas vezes de des-hierarquização, na medida em que podem relacionar diferentes propostas de divergente valor cultural e uma aparente equivalência patrimonial e artística entre arte, vida, quotidiano e mercado (Santos, 2010: 89).

As lutas pela visibilidade, pela inovação e legitimação resultam, nestes contextos, muitas vezes, em hegemonias institucionais e em redes sociais de reputação que acabam por concentrar em poucas instâncias o poder de fazer valer modelos de valor social e artístico. Nesse sentido, muitos dos processos de hibridização traduzem fortes competições simbólicas e lutas pela afirmação e legitimação entre instituições e grupos sociais (tais como a proclamação individual e institucional de raridade através de acontecimentos efémeros repetidamente únicos, grandes, espetaculares) com impacto na (re)construção e na reprodução dos circuitos artístico, na luta pela certificação/validação externa, tais como do mercado (públicos), da presença nos meios de comunicação social e da mediatização das ações, entre outros (Santos, 2010: 95-96). Ou seja, os agentes travam em simultâneo a luta pelo mercado (aumento do consumo de bens) e pela distinção cultural (para enfrentar os efeitos massificadores e a hegemonia) (Canclini, 1998).

Nestas circunstâncias, as fronteiras entre os géneros tornaram-se tão fluídas que as normas e lógicas anteriormente estabelecidas sobre a arte são suspensas ou anuladas, abrindo portas à multiplicação de vetores de legitimação, internos ou externos ao campo artístico, e denotando-se, por conseguinte, uma quebra da autonomia do campo e dos seus agentes (Santos, 2010).

Este processo pode também estar na origem de perfis de intermediários híbridos e dissonantes conscientes da multiplicidade de eixos de legitimação (Lahire, 2008) e potenciar um consumo cultural mais omnívoro e diversificado, sem lógicas pré-determinadas, reflexo, aliás, de uma estrutura social mais fragmentada e difusa, mas na qual os efeitos de classe continuam a ter preponderância na construção de capital cultural e nos consumos culturais (Santos, 2010).

O híbrido pode ser, em suma, considerado inerente ao funcionamento do campo da produção artística, sendo causa da mutação e metamorfose constantes dos géneros artísticos, que têm origem e derivam noutros géneros; ou seja: “um novo género é sempre a transformação de um ou vários géneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação”, pelo que “no tempo não há antes do género” (Todorov, 1980: 46; Madeira, 2007: 611). Os programas podem ser, nesta senda, entendidos como “estruturas poli-centradas”, intensificadoras da implementação do híbrido através de funções tão diversas como a difusão de discursos artísticos contemporâneos internacionais, a apresentação dos novos discursos artísticos portugueses internacionalmente e a reflexão sobre as práticas artísticas (Madeira, 2010: 231).

É com base nestas leituras que interpretamos os argumentos de dois outros programadores. Um destes aborda a miscigenação entre criar e programar, na medida em que um programador co-cria e um criador co-programa, ou seja: um criador cria a obra, dotando-a de determinadas convenções por forma a que esta seja “programável” integrada em determinados circuitos; por outro lado, o programador, através dos programas (nesta dimensão, dispositivos comunicacionais) “informa” os criadores sobre quais as obras que está interessado em programar (e, logo, a legitimar cultural e

economicamente), o que necessariamente influencia e condiciona as linhas de criação o trabalho dos criadores.

Uma outra programadora, ao abordar o entrosamento e indistinção entre arte e vida (Featherstone, 1991), as dimensões de empoderamento do cidadão, política e de intervenção e construção de espaço público ou até mesmo de uma revolução (Bishop, 2012; Duncombe & Lambert, 2021) que um programa poderá potenciar, a anulação da individualidade em favor da transformação “numa causa” (a transformação coletiva), está a evocar alguns dos princípios subjacentes à estética relacional. São estes os vetores que potenciam a criação do “espaço da possibilidade”, o espaço criado porque foi outrora foi imaginado, desenhado e construído pelo programador-conector-desenhador-artista. Daqui depreendemos que, na ótica desta programadora, a programação poderá ser considerada uma arte se estiver integrada numa lógica relacional.

Analizamos, por fim, as sete respostas positivas à proposição central da nossa investigação, confluentes na ideia da programação artística como uma nova forma de arte. Passamos a referi-las e a descortinar os argumentos que lhe dão corpo.

À semelhança de uma anterior resposta de um dos programadores, os argumentos seguidamente apresentados inserem-se no contexto da estética relacional, tanto na dimensão coletiva e colaborativa da experiência de fruição estética - a arte do encontro, do estar junto e dialogar com o Outro ou da afetividade -, mas também à interpelação da reflexão, à convocação da utopia, da visão de devir, da transformação, de novas construções sociais, das quais o programador é o grande impulsionador.

E a programação de facto para mim é um ato de criação, é uma composição de criação, no sentido em que ela não se limita a uma soma de espetáculos, mas ela tem sobretudo uma intenção de transformação do território. Isso implica também que nós estejamos constantemente a olhar e a observar o lugar onde estamos e como essas nossas decisões transformam ou não o território e de que forma é que o território responde àquilo que propomos. (...) para mim é necessariamente [uma disciplina artística]. Há um lado artístico profundo, ou seja, eu posso ser extremamente eficiente na forma de programar, posso ser muito objetivo, posso pensar numa programação cujo objetivo é ter público, mas neste caso o que nós estamos aqui a falar é de uma visão, do mundo que vem, do devir. Estamos a falar de uma construção. O ato de programar não é simplesmente calendarizar espetáculos. É fazer a construção de imaginários. E esse imaginário tem de ser gerado a partir de uma relação, de uma intensidade, porque se eu me desvio demasiado, crio um fosso, e a comunicação perde-se. [Alberto, programador artístico]

Outro argumento - à semelhança de um outro programador que analisámos na secção anterior -, consubstancia-se na amplitude disciplinar que o ato de programar exige, mas também a competência de driblar e contornar a arbitrariedade a que o exercício programático está inerente, o que nos remete novamente para o conceito de arte programada, de Umberto Eco, já anteriormente contextualizado.

Penso que sim, que poderá ser, porque engloba tantas coisas, a arbitrariedade... e há aqui tantas variantes em jogo, se calhar podemos entendê-la como uma disciplina, sim. [Bernardo, programador artístico]

As linhas discursivas de outros programadores remetem-nos novamente para a intencionalidade, a coerência, a coesão do programa, contrariando a ideia de um programa-calendário, feita por catálogo, bem como para as competências da criatividade, da sensibilidade e da feitura de uma leitura (ou seja, diagnóstico e caracterização) do território e da comunidade, nomeadamente de um perfil de programador que imprime na sua programação um forte cunho autoral, risco e rasgo.

Claramente. E ainda muito por desenvolver. A maioria das pessoas esquecem-se do que é esse exercício. Não é calendarizar eventos. Nem é escolher eventos. É [uma forma de criação]. [Mas um programa] não é [uma obra de arte]. [José, programador artístico]

Uma outra ideia referida relaciona-se com o facto de o programa motivar a criação de um conjunto de signos e símbolos integrados na discursividade do programador, configuradora da sua ideologia e do enquadramento das obras e das premissas subjacentes a cada um dos programas e muito associada à sua leitura do real e visões do mundo. A criatividade e a dimensão autoral surgem, nesta senda, também associadas a uma matriz artística.

Há uma dimensão de criatividade e de autoria completamente inerentes à programação. Se lhe quer chamar disciplina artística, pode mim tudo bem. Não vejo mesmo nada contra, mas eu acho que acima de tudo, há dimensão autoral e há uma dimensão de criatividade. Nesse sentido, podemos dizer que há uma arte de programar, sim. (...) e eu só concebo a programação, no meu caso, com uma dimensão autoral bastante forte, e, obviamente, com uma dose bastante simpática de criatividade e de risco e de rasgo. [Marcelo, programador artístico]

Eu julgo que sim. Essa é uma ideia interessante (...) nunca considerei, mas julgo que faz todo o sentido porque exige um exercício criativo a vários níveis... sobretudo na interpretação, ainda para mais em meios como... nós somos um reflexo desta sociedade e desta comunidade. Portanto, perceber exatamente o que nos rodeia e sintetizar de certa maneira vários aspetos da cultura local e das

sensibilidades que existem, parece-me de facto, que exige algum cariz artístico. E uma sensibilidade.
[Serafim, programador artístico]

Um último argumento a analisar prende-se com a dimensão do hibridismo e a contaminação de capital simbólico entre o campo da criação e do campo da produção, maioritariamente em defesa da auto-proclamação da classe e em nome da aquisição de reputação e reconhecimento social, assente na premissa de que criadores e programadores partilham os mesmos símbolos, códigos, signos, linguagens (as que conduzem à conceção de um espetáculo de teatro, como, aliás, refere) e que é com base nestas que se criam níveis de entendimento e de manutenção da legitimação afetas a cada uma das esferas. Nesta linha, vale a pena assinar que os discursos dos programadores combinam dois universos simbólicos (arte e língua) como instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objetos (Bourdieu, 1989). Ou seja, os sistemas simbólicos arte e língua, são estruturas estruturantes. Os símbolos que os programados refere tornam-se, desta forma, instrumentos de excelência de integração social, tornando possível consensos acerca do sentido do mundo social que contribui para a reprodução da ordem social.

Sim, [a programação] poderá ser [considerada arte tendo em conta a] construção de símbolos. (...) mas também, eu penso que o programador, aproveitando-se da criação dos outros também acaba por ser um criador. Ao tentar ter uma programação eclética, equilibrada, democrática, sem se deixar subjugar por pressões fortes que existem, (mesmo no mercado, coisas muito fortes), evitando muito, lá está, a pressão política (...) um programador, ao estar a fazer o desenho de uma programação, se tiver em consciência todos estes fatores, está a ser um criador. Este conjunto que se oferece ao público também é um espaço de criação. É um espaço que necessita de estudo, de análise, de discussão, de preparação, de desenho técnico, de toda um conjunto de trabalhos e de pessoas que se reúnem à volta de um projeto que tem muito a ver com exercícios de criação de um espetáculo de teatro, por exemplo. As linguagens que se usam na parte artística e que os programadores e os diretores artísticos e os técnicos têm de ter essas linguagens todas em conjunto para que se entendam. (...) as equipas dos teatros são equipas criadoras. [Artur, programador artístico]

A autonomia funcional relativamente ao mercado ou ao poder político, o ecletismo e o equilíbrio de uma programação podem também, de acordo com a perceção de um dos programadores, validar a dimensão de criação de um programador. O campo de receção pode ser um campo de criação artística (acreditamos nós, na medida em que incumbe ao público uma dimensão de co-construção do sentido do espetáculo, como notado no início do capítulo).

Considerámos, de igual forma, relevante colocar esta mesma questão aos agentes correlacionados entrevistados, por forma a termos percepções acerca da convergência ou divergência entre programadores e agentes correlacionados relativamente à hipótese que levantamos. Nesta secção, não procedemos à categorização da resposta sim/talvez/não, mas antes por linha temática e argumentativa referenciada.

Apresentamos, de seguida, as ideias dos agentes correlacionados entrevistados, seguida de uma breve análise exploratória.

Curiosamente, como é perceptível pelos excertos das entrevistas seguidamente apresentados, junto dos agentes correlacionados¹⁶⁶ a tendência para acolher a nossa hipótese é mais elevada do que nos casos dos programadores dos equipamentos em estudo. Procederemos, de seguida a uma breve análise dos principais argumentos.

Algumas reservas demonstradas pelos entrevistados prendem-se com a percepção de que a programação não poder ser considerada uma disciplina ou de que o ato de programação não é artístico, na medida em que não desagua na criação de um artefacto artístico nem se insere no leque das práticas artísticas convencionais, como a encenação. Assim, este enquadrar-se-á, antes, numa esfera das ciências humanas e sociais, simultaneamente da prática de pensamento filosófico, da conceptualização e ação, ou, em último caso, um campo transdisciplinar, de interseção e conexão entre arte e ciências sociais, no qual é o programador que “faz as conexões todas”.

Eu não considerava como uma disciplina artística, não, não. Acho que é uma disciplina das ciências humanas e sociais, agora artística não. (...) é uma prática de pensamento e de ação, mas não é uma prática artística, (...) eu vejo mesmo pelo lado das humanidades, uma ciência humana, das ciências humanas e não das artes. (...) não é só técnico de todo, é um processo de pensamento, é um processo de reflexão, é um processo de criação, do ponto de vista do pensamento, através de uma programação que gera ação. [Vanessa, diretora municipal da cultura]

¹⁶⁶ Referimo-nos a vereadores da cultura, superiores hierárquicos tais que chefes de divisão cultural dos municípios, assessores de programação, artistas e promotores culturais que atuam no território em que os equipamentos estão sedeados.

Para mim não é, não é uma disciplina artística. (...) interseta as ciências sociais com a área artística. Intersecta a mediação (...) a investigação nas ciências sociais. (...) é a minha visão, quando coloco [a metáfora do] homem na lua, e (atenção que este lugar de colocar o homem na lua nunca é um lugar de hegemonia em relação ao mundo, não!), é um homem que está ali aflito, a uma distância enorme da humanidade, e que está sempre a tentar querer ver, que está sempre a tentar querer ser pertinente para o outro (...), porque acredito muito que a área da programação pode ser um lugar muito transformador de um território, de uma cidade. (...) é o programador que faz as ligações todas. (...) o programador é o autor de um programa, nunca o autor de um espetáculo. [Juliana, superior hierárquica]

Por outro lado, apuramos assunções diversas consonantes com a validação da programação como forma de arte, assentando estas nos vetores da criatividade, da autoria e da crença da programação como um ato artístico pelo facto de estar alicerçado no exercício curatorial refletido e concetual.

É. Para mim começa a ser claro que o é, porque uma exposição sem um curador é não ter um esqueleto, é como se uma pessoa não tivesse um esqueleto, é um corpo morto, não tem posição, não tem posicionamento. Acaba por desfalecer. A curadoria é aquilo que sustenta. À semelhança de uma exposição que tem uma pessoa que faz toda essa organização e curadoria, (...) [na programação] tem de haver ali uma pessoa que pense a programação, que lhe dê um corpo, mas não pode ser um corpo de coser o braço a perna e já está! Não! Tem que ter harmonia, tem de apresentar-se de uma forma harmoniosa. E se nós queremos marcar pela diferença, temos de lhe dar esse corpo, esse valor [ao programador]. Hoje, é mais consciente para mim que o programador é realmente um artista. Não coloca no papel meia dúzia de coisas, tem de as pensar, tem de as articular. E tudo isto é como construir um espetáculo, para se construir um espetáculo, ele tem de ser pensado e o programador é realmente um artista e no futuro vai ser voz corrente que essas pessoas passarão a ser os artistas, sem dúvida nenhuma. [Alzira, vereadora da cultura]

Temos sempre subjacentes conceitos, ideias, onde é que queremos chegar (...) olhando para o território. Sim, é capaz de ser uma coisa já muito artística... [Sofia, vereadora da cultura]

Eu tenho a certeza que é [arte]. Não pode, é! Programar é arte. Programar é pensar algo a longo prazo (...) tem de se ser um grande artista para se ser um bom programador porque receber aqui 1001 [propostas] e tirar um nome daqui, um nome daqui, um daqui, fazer uma programação durante um ano. (...). Agora, programar, pensar, essa programação é arte. [Lourenço, chefe de divisão da cultura]

Um programador é um curador e um curador é alguém que vai arquitetar a relação entre os criadores (...), que criam comunidade e o programador é nessa perspetiva um curador que vai estabelecendo relações com o ecossistema criativo. [Tiago, vereador da cultura]

Na mesma lógica de anteriores testemunhos dos programadores, a dimensão retórica do programador é uma das variáveis que surge para perspetivar a elevação da programação a forma de arte.

Eu penso que sim, porque tem a ver antes de mais até com ser uma arte nova, mas também antiga, tem de haver algum tipo de dialética, digamos, argumentativa. Porque, realmente, a apresentação de um programa não é apenas publicitar uma escolha que foi feita. Ela, realmente, para ser bem apreendida, deve ter inscrita em si, de forma mais ou menos clara (...) a tal narrativa de que falávamos há pouco, o discurso que pretende comunicar. E, efetivamente, se não for bem feito, significa que não funcionou enquanto arte. (...) penso que um programador é sempre um autor e um criador. Mesmo que pretenda não ser, ou seja, manter-se numa zona neutra, nunca conseguirá fazê-lo. (...) somos sempre motivados pelos nossos próprios gostos, pela nossa formação. (...) um programador é também em quota parte um criador, ou participa da criação, e também da autoria global do que é proposto. [Constantino, superior hierárquico]

Eu diria, Carlos, que quando a programação é feita desta forma abrangente e cuidada, e construtiva, eu diria que sim. (...) acho que depende muito porque acho que a forma de arte depende muito do nosso conceito muito pessoal, do que consideramos arte ou não. Felizmente o leque tem vindo a alargar-se, e há muitas formas de arte que até há pouco tempo não eram reconhecidas e agora tendem a ser reconhecidas. Quando a programação é feita desta forma, abrangente e cuidada, e tão ampla no sentido do que abrange, eu diria que sim. [Márcia, diretora de departamento de empresa municipal]

A relação que se estabelece entre o programa e o território e a interlocução com comunidades, bem como a forma como o programa se relaciona com o tempo presente e futuro potencialmente transformador (a perspetivação de novos futuros), assente numa reflexão profunda e na capacidade do programador desafiar e inovar nos processos, pode também originar a legitimação da programação.

[O programador deve refletir sobre] quem somos, que caminho podemos fazer através desta questão da programação. Aí eu acho que começa a programação enquanto uma forma de arte, porque ela tem uma linguagem própria, tem características estéticas singulares, transformadora, potencialmente transformadoras da relação com os espaços, da relação com o que temos, entre uns e outros. Para mim eu diria que programar parte daí, aqui pelo meio aventurei-me por uma espécie de diagnóstico, mas esse diagnóstico como lhe digo é muito empírico. (...) Eu acredito profundamente que é uma forma de arte (...) porque não estamos a trabalhar na forma, estamos a trabalhar precisamente nesse potencial gesto transformador das nossas visões, das nossas programações, nesse sentido, uma programação pode ser tão potente como qualquer outra forma de criação artística. [Rodrigo, criador artístico]

A programação pode e deve ser uma forma de criação, porque quando se cria uma ideia e essa ideia é sustentada e é fundamentada, e tem uma lógica leva a uma criação, através da reflexão, criar um discurso, para o que for... estávamos a falar de uma orquestra, mas também pode ser um discurso para uma sala de espetáculos. Nesse sentido, sim, eu acho que a programação, tendo esta reflexão e tendo esta densidade de pensamento, sim, é uma forma de criação. [Vítor, criador artístico]

No que diz respeito ao programa, sublinhamos as referências às ideias de harmonia, coerência e coesão, o que se relaciona, por exemplo, com a forma como o

programador seleciona e conecta em relação aos espetáculos programados entre sim, bem como os próprios espetáculos com a espectro territorial e dos públicos do equipamento. Estas ligações visam acrescentar algo ao que já existia anteriormente. Em parte, desta ideia advém a comparação entre a conceção de um programa e de um espetáculo. O sucesso destas ideias, em parte, decorre do conceito, da dialética e interação argumentativa em torno do programa, algo que um dos entrevistados refere como “uma nova arte”. Também a forma como arquiteta a relação entre os diferentes artistas (e os desafiam) e obras, fazendo do programador uma espécie de *dj*, e a forma como conjuga todos espectros de atuação do programador, são potenciadores de uma legitimidade artística da figura do programador. Fatores como os anteriormente referidos, estarão na base dos processos das distinções e acumulações de capital simbólico, não só do programador, mas também das instituições.

Por outro lado, uma outra entrevistada orienta o processo de planeamento e de leitura do território, inerentes à programação, para uma arte processual e imaterial. Ainda atentando nas palavras desta entrevistada, pensar a legitimação da programação como arte implica olhar para a evolução, historiografia deste eventual campo artístico, as categorizações (organização “por gavetas”) que poderão ser desencadeadas (nomeadamente pelos investigadores), bem como os movimentos sociais que contextualizam os processos de legitimação. Por outro lado, o facto de a “classe social [os programadores] ser pouco saudável em alguns aspetos” é um outro fator que a entrevistada integra no processo. Uma outra entrevistada refere ainda que existem formas de arte que passaram a ser reconhecidas muito recentemente.

(...) tentar fazer esta leitura do território, tentar fazer a leitura do plano artístico local e nacional. E quais são as mais-valias ao nível criativo para todos eles. (...) o planeamento é uma criação.

Ou seja, não é preciso chegar-se ao fim da cadeia [de produção] para se ter uma obra específica, o processo em si é obra?

(...) obviamente. O que é mais interessante na arte são os processos e não os resultados. Os processos é que nos traduzem novos caminhos. E mais: quantas obras imateriais existem? É uma capacidade criativa por certo, eu não lhe posso dizer que é uma atividade artística como uma pintura, mas é uma atividade artística. Por exemplo, o arquiteto faz um desenho mas não edifica a obra. A imaterialidade da criação... quem faz uma encenação, normalmente não executa o texto. São criações diferentes e todas elas importantes. (...) [artistas e programadores] não competem. De todo. É a soma. (...) [Pensar a legitimação da programação como arte] faz parte também de um percurso da evolução da própria

disciplina ao longo dos anos, ao longo do tempo. Portanto, ainda há muita história a escrever-se sobre isso. E estas coisas são sempre só engavetadas no futuro, como vocês investigadores sabem. Depois de olhar para trás, conseguem fazer uma cómoda belíssima com as gavetas onde está tudo arrumadíssimo... e também vão ser [levados em conta] os movimentos de classes sociais, artísticas, que vão também ditar o papel de cada um, e vai haver tensões e avanços. [Mariana, promotora e programadora artística]

Estes tópicos, relativos aos fatores de legitimação de um universo artístico, aos agentes envolvidos, à evolução destes processos, são alguns que se configuram absolutamente centrais na abordagem, de seguida realizada, respeitante aos processos da formação, legitimação e autonomização de um campo cultural / mundo da arte.

6.2 Como se forma, legitima e autonomiza um campo cultural/mundo da arte?

Ao estudarmos a historiografia das diferentes artes canónicas como o teatro, a música, ou subgéneros destas (tais como os o jazz), ou até artes mais recentemente legitimadas (como a Banda Desenhada ou as artes digitais) é possível constatar que não existe um único, mas antes diversos fatores e vetores que podem conduzir à formação, legitimação e autonomização dos movimentos, géneros, disciplinas artísticas (Costa, 2022b; 2016, 2002). Alguns dos que apresentam maior correlação com estes processos são, por exemplo, os movimentos sociais à margem das manifestações culturais, uma semelhante tomada de posição por diferentes agentes dos campos /mundos da arte (com particular relevo para os intermediários) relativamente ao valor cultural e económico das manifestações, a existência de instituições reconhecidas, o nível de inovação e os níveis consagração de figuras desse universo cultural, a construção de hierarquia, as metodologias de organização do trabalho de produção do objeto ou projeto artístico, a escala de mercado, entre outras.

As teorias de Becker (2010) e Bourdieu (1993, 1996, 2001) mostram-nos que os mundos da arte e os campos culturais são espaços de ação coletiva. Para entendermos a natureza da produção, avaliação, intermediação, disseminação e receção das obras, a produção da crença nas obras e a sua legitimação, precisamos analisar as relações

institucionais e sociais e os movimentos coletivos do campo ou mundo (Baumann, 2006).

Nesta reflexão regressamos, assim, aos conceitos de campo (Bourdieu, 1993, 1996, 2001) e mundo da arte (Becker, 2010) absolutamente determinantes na conceptualização do universo da programação artística, enriquecendo-o com as visões de Baumann (2006), Buchholz (2016) e Sapiro (2004, 2019). A partir destes contributos, conseguimos traçar um roteiro evolutivo (que integra acontecimentos, processos, protagonistas), do surgimento, legitimação de determinadas artes e géneros artísticos, bem como da autonomização relativamente a outros campos/mundos, conseguindo extrapolar alguns elementos de análise que integram a exploração da nossa hipótese.

As relações complexas entre arte, sociedade e mercado ditam a multiplicação de vetores de legitimação interna e externa aos campos (Santos, 2010: 94). Afinal, “a arte não é só um corpus de objetos definidos por instituições e disciplinas consagradas, mas também o resultado desses processos sociais, datados e situados”; assim, compreender o género artístico implica não apenas a natureza dos objetos “de arte”, mas também os mundos sociais nos quais eles emergem ou os que são resultantes dessas obras (Shapiro, 2007: 136).

Nesta linha, nunca é excessivo notar que – tal como os programas analisados o constataram e retomando o conceito de rizoma (Deleuze & Guattari, 2006) -, o sistema cultural e criativo está profundamente intrincado com outros campos. Neste sentido, vale cada vez mais a pena atentarmos os mecanismos particulares de criação de valor na cultura e na arte (por inerência multifatoriais, relativos, contextuais e subjetivos - no que concerne aos agentes envolvidos -) à luz de uma teia complexa de relações com outros domínios, em que as comunidades e a ancoragem territorial assumem importância crescente (Costa, 2022b, 1999). Falamos nomeadamente dos domínios da economia, do ambiente, do social, mas também da cidadania ativa e a participação, uma vez que, no caso das últimas, a virada participativa na cultura e o papel das novas formas de participação na coprodução de significado e valor assumem uma tónica pronunciada nessas atividades (Costa, 2022b).

De facto, os circuitos de legitimação artística historicamente validados têm vindo a ser modificados e substituídos por novos. Da mesma forma, - e como já notado -, é de relevar a elasticidade dos perfis dos intervenientes nos processos criativos, que vêm os seus papéis tradicionais desfocados. São cada vez mais “prosumers”, na medida que as distinções rígidas entre criadores/produtores/consumidores desaparecem e todos partilham, voluntariamente ou inadvertidamente, discursos, símbolos e juízos estéticos sobre os conteúdos que experimentam ou criam, motivando o fazer coletivo (Costa, 2022b).

O papel modernista das academias, devido a fatores como o não acompanhamento das vanguardas, foi cedendo desde há décadas o seu lugar a um conjunto de intervenientes dos universos artísticos, munidos de fortes competências discursivas. Ademais, no campo da receção, a inclusão dos públicos como suporte relacional veio criar plataformas de interação e de instituição social. Todo este movimento pode ser enquadrado na chamada “viragem educativa” que se caracteriza por se centrar no público - na sua criação e/ou educação - nomeadamente por via institucional ou poder local (Queiróz, 2017). Aquelas que foram as três principais disciplinas fundadoras dos discursos legitimadores da arte – a estética, a história e a crítica de arte - deixam de ser as únicas emissoras/definidoras dos critérios e conceitos gerais pré-definidos que validam a legitimação de um novo campo/mundo. A definição da arte só é atualmente possível no plano da sociologia, ou seja, daquilo que as pessoas, nas suas funções no tecido social, consideram e denominam “arte” (Coelho & Mendonça, 2014; Baumann, 2006).

O reconhecimento da arte é um processo social que não pode ser reduzido a um reflexo de mérito artístico. A emergência de um mercado cultural e de instituições de grande prestígio e a proliferação dos media são exemplos de fatores que suplantaram a academia enquanto instância de legitimação e consagração, provocando o seu esvaziamento e um rebaixamento do seu lugar no sistema da arte contemporânea (Melo, 2012: 70). Neste sentido, Nelson Goodman propõe a substituição da pergunta “o que é arte” para “quando é arte”, propondo que se considere o fator temporal, ou seja, a transitoriedade, pela qual em determinado momento, em caráter não estável, um

sistema/artefacto é considerado arte (Melo, 2012: 136). Esta ideia, em parte, responsabiliza a atuação de determinados atores do sistema, os seus contextos, à luz do capital simbólico que detêm, assente em prestígio, saberes, diplomas, títulos, condecorações, distinções, premiações, cargos em instituições públicas, presença nos meios de comunicação social, ou seja, instrumentos de consagração (Bourdieu, 1983), e que, portanto, se encontram bem posicionados para avaliar e legitimar culturalmente. Não obstante, é bom lembrar que as lutas pela legitimidade são mais comuns em campos em que os critérios de julgamento são ambíguos, ou seja, em que há vários atores em jogo e/ou em que os sistemas de avaliação não são constantes (Alexander & Bowler, 2021).

Outra dimensão temporal prende-se com a continuidade destes processos (Baumann 2001, 2007; Johnson *et al.* 2006). A legitimação é um processo contínuo, não é alcançada de forma permanente, ou seja, os membros dos sistemas legitimados estão constantemente a desenvolver ou são envolvidas em práticas que visam a manutenção da legitimidade. Como referimos anteriormente, antes de refletirmos a programação como novo campo/mundo, basear-nos-emos na literatura para compreendermos melhor quais os critérios/requisitos que determinaram as condições de legitimação de outras artes ou géneros artísticos, para, de seguida, testarmos a sua adequabilidade na validação da nossa hipótese. Alguns dos fatores e critérios que iremos abordar integram as lógicas de emergência e/ou consolidação de expressões artísticas como a nova dança portuguesa, a arte moderna, o rapp, o jazz, a música erudita, o romance em Inglaterra do século XVIII, o cinema e televisão nos Estados Unidos, a ópera e o campo literário em França.

No caso da nova dança portuguesa, por exemplo, como referem Cláudia Miranda e Cláudia Galhós (Madeira, 2007: 210), pensamento e discurso sobre uma área artística específica complementam-se com uma ação promotora da apresentação ao público. Estas tarefas foram desencadeadas, respetivamente, por António Pinto Ribeiro e Gil Mendo. Por um lado, a António Pinto Ribeiro, como programador e crítico, refletiu, contextualizou, escreveu, ou seja, desenvolveu a “poética artística”, o campo lexical, o discurso, em torno da nova dança. Gil Mendo, então dinamizador cultural a nível estatal,

integrou os artistas deste movimento nos circuitos de apresentação artística nacionais e internacionais. Assim, consideram as autoras, foram estes programadores que deram visibilidade a uma geração que estava em gênese, que enquadraram, “deram sentidos” às práticas e potenciaram a apresentação/difundiram estas novas obras. Extrapolando este caso, e voltando às primeiras ideias do capítulo quarto (onde abordámos as múltiplas facetas dos intermediadores-decisores institucionais), podemos dizer que o papel dos programadores funciona em muitos casos como configurador de novos mundos da arte, definindo e defendendo tendências de criação e arquitetando/criando e organizando espaços de fruição artística, conjugando, assim, complementarmente, uma poética artística emergente com um discurso e uma ação promotora de divulgação e oportunidades de apresentação e receção das obras desse género em específico (Madeira, 2007: 210).

Sapiro (2019), inspirando-se nas linhas teóricas de Bourdieu (2007), nomeadamente nas suas reflexões em torno da autonomização do campo literário francês, referindo que foram três as condições satisfeitas para a autonomização relativa destes campos relativamente ao patrocínio, mecenato e Estado e deram origem à formação de um novo campo: o surgimento de um grupo de especialistas nesta atividade (os intermediários) que emitem julgamentos informados acerca das práticas artísticas em causa, a partir de um poder e autoridade social legitimados – fatores em parte conducentes a uma autonomização de sua atividade e à abertura de um fosso entre estes especialistas e leigos; a existência de autoridades específicas (instâncias de consagração); e a formação de um mercado.

Larissa Buchholz (2016:35), inspirada em Bourdieu (1993; 1996; 2001) e Gorski (2013) - baseando-se no estudo da emergência do campo da arte moderna -, propõem um modelo de análise assente em três dimensões conducentes à autonomização de um campo:

(1) uma ideologia autónoma e crenças relacionadas sobre um domínio particular de prática, ou seja, uma lógica ou princípio de visão particular para o sistema cultural, que faça com que uma esfera seja interpretada como específica e distinta, independente e eventualmente mais valiosa do que outras práticas. A autora apresenta o exemplo da

emergência do campo da arte moderna. Esta de dependeu do surgimento e da legitimação de uma nova crença no princípio da arte pela arte, que se moveu pela busca da beleza, originalidade e criatividade na arte, pela valorização do valor estético intrínseco da obra e do prazer estético que proporciona e pela rejeição de propósitos morais ou utilitários ou da influência do mecenato ou do estado.

(2) princípios autônomos de categorização e de formação de hierarquia como base para um tipo específico de capital simbólico, distinções e interesses associados (princípio de divisão) – também refletidos na tipologia de programadores por nós esboçada no capítulo 4. Por exemplo, no domínio da ideologia da arte pela arte, a legitimidade artística passou a estar ancorada nas avaliações estéticas de pares específicos, em oposição a princípios de avaliação externos, como os impostos por instituições estatais ou pelo mercado.

(3) um conjunto distintivo de instituições através das quais os princípios autônomos de visão e divisão são objetivados e perpetuados. No caso da esfera da arte moderna, esta terceira dimensão manifestou-se na criação de espaços de exibição (museus, teatros, entre outros), instituições de consagração como a Academia e instituições de reprodução de produtores (escolas de arte, etc.) e a multiplicação de agentes especializados (críticos, historiadores de arte, colecionadores, etc.).

A institucionalização, enquanto esfera da experiência com legitimidade própria, é um processo que depende, neste âmbito, do reconhecimento social, o que destaca o papel da mediação e novas formas de confronto dos interesses dos atores coletivos versus os interesses dos agentes individuais (Centeno, 2010). Uma outra característica dos campos estabelecidos é a concordância dos seus membros relativamente ao valor distintivo de uma prática especializada, ao tipo particular de capital simbólico que é dominante, mas também aos critérios específicos de avaliação que estão na base da distribuição do capital simbólico (Steinmetz, 2002, 2008). Nestes contextos, existe um acordo ou consenso estáveis relativamente a regras de conduta e critérios de adesão, ou seja, “regras do jogo” mais estabelecidas e claras (Fligstein & McAdam 2012).

No caso da programação artística, não consideramos que exista uma única lógica ou visão coesa dos agentes sobre a programação. Como relatado no capítulo quarto, são diversas as percepções que os programadores assumem sobre o ato de programar, espelhando-se tal circunstância na diversidade de critérios de seleção dos espetáculos acolhidos, nos objetivos a atingir, nas metodologias relacionais com os públicos, na forma como problematizam e conceptualizam o programa, o que se manifesta, por exemplo, na dicotomia já abordada de trabalhar para os artistas vs. para o público, e imputam no programa lógicas autorais e de criação.

Esta heterogeneidade de posicionamentos reflete-se nas hierarquias existentes no universo da programação artística. Como a tipologia de programadores (esboçada no capítulo quarto) reflete, são bastante diversos os posicionamentos dos programadores: de programadores-artistas, programadores-inovadores, programadores-seguidores, programadores institucionais, programadores que se regem pela matriz “arte pela arte”, programadores-democratizadores, programadores-mediadores e programadores-comerciais. Esta tipologia, *per se*, traz à tona uma disposição desigual do capital simbólico acumulado, que se faz revelar na fama, reputação e prestígio, na presença nos meios de comunicação social, o léxico a que recorre, a capacidade de fazer disseminar através de outros agentes a sua ideologia e o seu discurso, nas relações que estabelece com os artistas, com os públicos, com os pares de profissão, nomeadamente através das redes de programação, nas relações que desenvolve com o poder político, ou até mesmo os fatores de consagração - internos e/ou externos ao campo cultural -, ou os recursos de que dispõe para programar e gerir o equipamento, determinam o capital simbólico e, por conseguinte, o potencial de distinção e a sua posição na hierarquia da esfera da programação artística.

O fator institucional assume também preponderância, quer na robustez e solidez do universo da programação artística, quer na influência no capital simbólico dos agentes “transferido” pelas instituições. Como referido, poderemos considerar como instituições da programação artística os espaços de produção e apresentação artísticas

geridos pelos programadores¹⁶⁷ mas também outras instituições que colaboram para a existência de programas artísticos, nomeadamente em contextos institucionais públicos e nos quais os programadores artísticos intervêm diretamente – quer no espectro de programação, quer como técnicos, júris de concursos nomeadamente como responsáveis pela distribuição dos recursos financeiros, técnicos e comunicacionais que viabilizam a criação cultural. Falamos de fundações privadas e públicas, das divisões e departamentos de cultura dos municípios e das empresas municipais, de comunidades intermunicipais e áreas metropolitanas do Porto e Lisboa, das Direções Regionais de Cultura (que serão extintas até 31 de dezembro de 2023), das Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional, da Secretaria de Estado e do Ministério da Cultura, e da Direção-Geral das Artes. Assumiremos também a Rede Portuguesa de Teatros e Cineteatros, as redes de cooperação no domínio da programação artística, os equipamentos culturais / festivais estrangeiros (nomeadamente os franceses) e as principais redes de programação europeias como instituições relevantes na definição do “jogo” da programação artística em Portugal, na medida em que definem tendências e delineiam aspirações de ascensão profissional. Incluímos também as Equipas de Missão das Candidaturas a CEC 2027 como espaços de ganhos reputacionais dos programadores em Portugal ao longo dos últimos anos, bem como de consolidação da correlação entre as práticas artísticas e as dimensões económicas, de ordenamento e planeamento estratégico do território. É de notar, ainda, que consoante a matriz institucional, é normal que a nomenclatura dos cargos que os programadores ocupam se altere, sendo possível encontrar as denominações de programador/diretor cultural, artístico, assessor cultural, adjunto da presidência, chefe de divisão/departamento cultural. Também o nível de capital simbólico adquirido pelo programador nas colaborações com as instituições, e, por conseguinte, as posições mais favoráveis nas hierarquias culturais, estão diretamente relacionados com a escala e recursos institucionais.

¹⁶⁷ Tais que teatros, cineteatros, auditórios, centros culturais, entre outros espaços físicos promotores ideais de descentralização e democratização cultural, de construção de realidades e comunidades; e nesse aspeto, a proliferação destes equipamentos no início dos anos 2000 foi preponderante.

Adicionamos a esta lista a criação da Espaço Público - Associação Profissional de Programadores Culturais. Acreditamos que o seu surgimento é indicador claro de que esta classe profissional almeja “ganhar voz”, reconhecimento e visibilidade junto do poder político. Como referido anteriormente, esta associação foi parte envolvida em algumas negociações com o Governo português no contexto da crise pandémica por COVID-19 em Portugal. À parte dessa desse arco temporal, em períodos mais recentes, a atividade da associação não tem sido significativa, não sendo do nosso conhecimento qualquer atividade.

Shyon Baumann (2007), apoiada nas linhas teóricas de Becker, aprofunda a correlação entre os movimentos sociais e o reconhecimento como arte, explicando que os principais conceitos/vetores que se explicam /se aplicam aos movimentos sociais se aplicam de igual forma aos mundos da arte, alicerçando a perspetiva de legitimação em três fatores explicativos: fatores exógenos, fatores endógenos e os discursos, as ideologias e os enquadramentos desenvolvidos em torno dos referidos movimentos.

Ao mencionar fatores exógenos, o sociólogo refere-se às oportunidades externas, ou seja, o contexto político, económico, social, concorrência, os públicos, financiadores das manifestações podem afetar a probabilidade de um mundo da arte ter sucesso no alcance da legitimidade. Baseando-se em Peterson (1972), a autora exemplifica com o género musical de jazz. Sendo este género fortemente de raiz afro-americana, a interpretação ideológica deste género nos meios culturais tem estado a par da aceitação social de afrodescendentes. O género foi impulsionado maioritariamente pelos seus praticantes e públicos e ganhou ímpeto após a redução das atitudes discriminatórias em relação aos negros entre o público e as elites. Por outro lado, Baumann aborda a investigação de DeNora para refletir a evolução da música clássica na Áustria. DeNora (1991) argumenta que uma ideologia de música clássica mais profícua foi formulada no final do século XVIII pela aristocracia vienense quando a burguesia ficou abastada o suficiente para ameaçar o monopólio da aristocracia no que tocava à dinamização de concertos de música clássica. Neste caso, um novo mundo da arte foi incentivado por mudanças económicas no grupo que compunha o mundo da arte. Também o surgimento do romance na Inglaterra do século XVIII estará relacionado

com as condições económicas em mudança que criaram um público leitor com tempo e propensão para ler ficção de considerável extensão para os géneros literários vigentes na época (Watt, 2001).

Baumann (2001) argumenta que a elevação do filme a uma forma de arte nos EUA foi facilitada pelo crescimento drástico no número de pessoas com educação pós-secundária, mas também o advento da televisão - enquanto alternativa de estatuto inferior ao cinema -, terá reforçado o mercado cinematográfico. Uma outra dimensão da legitimação do cinema está relacionada com o discurso e a ideologia promovidos pelos críticos de filmes na década de 1960. Ainda de acordo com Baumann (2001), os críticos de cinema começaram a empregar de forma mais intensiva um vocabulário específico e técnico que eram comuns a outros mundos da alta cultura e a centrar as suas análises no papel dos realizadores como a força criativa central na produção cinematográfica, enquadrando-a como produtos de indivíduos, apelando assim para a ideologia romântica da arte para justificar por que os filmes deveriam ser legitimamente considerados arte. Desta forma, os críticos começaram a interpretar filmes pelas suas mensagens ou significados, enquadrando-os como arte dentro da ideologia estabelecida de arte como uma forma de comunicação entre um artista e um público. Cada um dos campos sociais, entretanto autonomizados, identifica a terminologia/espectro lexical (Foucault, 1992), própria dos seus processos, dita as regras de conformidade e conveniência do que fazer e do dizer no domínio específico da sua competência.

Por sua vez, conforme DiMaggio (1992), a popularização do mercado cinematográfico terá desviado grande parte do público da classe trabalhadora para o teatro sério, ajudando a legitimar o teatro como arte. Na mesma obra, o autor também explica a elevação de teatro, dança e ópera como formas legítimas de arte. O autor defende que esses mundos da arte derivavam de/imitavam anteriores mundos da alta arte, como museus de arte e sinfonias, e que a argumentação desenvolvida pelos fundadores destes organismos constituiu-se com recurso ideológico para fundamentar para que os empresários culturais das novas artes. A ideia de derivação, variação, evolução de expressões artísticas noutras é central e a ela voltaremos mais à frente nesta secção.

No que diz respeito aos fatores externos que têm moldado/influenciado as práticas da programação artística em Portugal ao longo das últimas décadas e que podem potenciar ou enfraquecer a nossa hipótese de a considerar um novo campo ou mundo da arte, incluímos conceitos anteriormente discutidos referentes a processos que estão a alterar profundamente os processos de criação e teorização da arte, tais como o hibridismo, a mesclagem e a contaminação, ambivalência, a fragmentação, a transdisciplinaridade, a pós-medialidade ou o campo ampliado. Outro vetor relaciona-se com a inexistência de um conjunto definido de instâncias de legitimação de arte, como já referimos. Também paradigmas como o de globalização e de mundialização, hiperindividualização, hipermediatização ou até mesmo o estudo das sucessivas crises financeiras em Portugal, os grandes eventos alavancados nas décadas de 1990 e 2000, podem ser relevantes de analisar quando caracterizamos a malha social e cultural nacionais com uma lente mais ampla.

Um outro paradigma que nos suporta na análise dos contextos sociais, políticos e económicos da consolidação da programação artística é a do “excesso”. O processo curatorial surge, em *lato sensu*, ao longo das últimas décadas, como meio de fazer face ao excesso e aos problemas a si adjacentes; o que, no contexto do sector cultural e criativo em parte se deve à matriz economicista de imposição dos índices de produtividade, mas também do aumento do potencial criativo. O exercício curatorial e a emergência e afirmação de profissões como as de curador e programador atuam como uma “mão invisível” - conceito introduzido por Adam Smith - (Smith, 2015), essenciais na manutenção de um certo equilíbrio / harmonia entre procura e oferta no campo. A curadoria inundou, neste espectro, o mundo da arte e passou a ser o centro (Bhaskar, 2019). Para o autor, a figura mais representativa é Herald Szeemann. Foi este que transformou os curadores, antes figuras marginais, em estrelas, e que contribui para que parte das práticas artísticas se tivessem tornado a discussão da arte.

A segunda dimensão que Shyon Baumann (2007) enuncia como sendo preponderante no processo de legitimação é a existência de fatores endógenos, ou seja, os recursos institucionalizados. Os recursos de um campo podem ser tanto tangíveis como intangíveis, podendo assumir tanto a forma de dinheiro, trabalho, conhecimento,

experiência, conexões de redes e relacionamentos institucionalizados, prestígio e *status*, equipamentos físicos ou ativos, competências de liderança. Por um lado, os recursos físicos potenciam a realização do trabalho prático, por outro os não físicos possibilitam a realização do trabalho de ordem simbólica. Os vários campos/mundos artísticos dependem em diferentes graus dos diversos de recursos existentes. Estes permitem a existência do campo, a sua manutenção, dão-lhe escala e relevância e permitem o eventual alcance do reconhecimento. O Estado, os museus, os teatros e as Universidades são alguns das maiores instituições fornecedoras de recursos, mas também legitimadoras e disseminadoras de cânones e géneros. Também a divisão do trabalho nos campos e mundos e outras dinâmicas internas que influenciam as conceções comuns do que é arte são de particular relevância na análise dos recursos.

Os principais recursos que apontamos como sendo pertencentes ao universo da programação artística são: os recursos materiais (institucionais), tais que financeiros, técnicos, comunicacionais que o programador distribui, viabilizando em larga medida a criação artística; o capital de confiança e de prestígio que os programadores vão adquirindo dos públicos e do poder político - e que, em larga medida e em regra geral, é configuradora de um elevado nível de autonomia funcional e de dominação sobre artistas e pares -; o reconhecimento social, a atenção, o respeito, o apreço crescentes da profissão: embora nem sempre suficientes, de crescimento linear ou totalmente perceptíveis (como aponta uma das programadoras entrevistadas). O programador tem vindo, em muitas dimensões, a somar protagonismo quer seja, como referido, nos media, no quadro do investimento territorial, entre outros. Assim, o programa é, em última instância, o recurso mais preponderante para de afirmação e consagração, na medida em que se constitui dispositivo de alavancagem e disseminação da sua poética, dos conceitos aglutinadores do programa, do discurso, ideologia e enquadramento que o programador executa, dispositivo de expressão do “eu”, da autoria, do potencial criador (encomendas, coproduções), de junção de criadores, de formatar o produto artístico dotando-o de uma intencionalidade e mensagem próprias.

O terceiro fator apontado por Baumann (2007) explicativo da legitimação aponta para os discursos, ideologias e enquadramentos desenvolvidos acerca do/no seio do

mundo da arte ou dos movimentos sociais. Na leitura de Ferree e Merrill (2000), os discursos são, nestes contextos, amplos sistemas de comunicação que vinculam conceitos em uma teia de relações através de uma lógica subjacente. Poderão ser menos coerentes analiticamente, mas bastante amplos nas ideias difundidas, tendo uma lógica solta e fornecendo o vocabulário e conceitos necessários para a comunicação. Neste sentido, e reforçando as ideias de Foucault (1999), o discurso como via de tentativa de legitimação da ação do agente que o profere, afinal a linguagem pode ser também um dispositivo de luta pela legitimação.

A ideologia, por outro lado, contém os valores e ideias aos quais o enquadramento apela para ser convincente. As ideologias têm uma lógica coerente que proporciona uma compreensão do mundo, bem como normas e valores. São, assim, consideravelmente mais coerentes do que os discursos porque são estruturadas em torno de ideias sistemáticas e reivindicações normativas (Ferree & Merrill, 2000).

Os objetivos e táticas dos movimentos precisam ser enquadrados (Snow *et al.*, 1986) para se tornarem compreensíveis, válidos e aceites. Isso significa que precisam ser explicados, organizados e comercializados de uma maneira que convença ou ressoe junto de um público-alvo. O enquadramento é, assim, um conjunto de estruturas cognitivas sólidas coesas e objetivas, da ordem do pensamento e do discurso, que invocam a lógica ou valores de uma ideologia e que direcionam o pensamento e a interpretação para uma questão concreta, condição, evento ou objeto, convencendo os membros da audiência sobre como obter uma compreensão ou significado "correto", ou seja, instruindo-os para a interpretação/percepção/reação intencionada (Ferree & Merrill, 2000). Mais, um outro objetivo almejado com o enquadramento, para além da mobilização de apoio ao seu autor e ao movimento que representa, e uma vez que exista aceitação das ideias e valores das ideologias, é o consenso de avaliações e tomadas de posição da audiência. Vale a pena referir, no entanto, que a legitimidade requer consenso apenas em algum lugar, não em todos os lugares uma vez que o consenso nunca será absoluto, já que nunca há consenso completo dentro de uma sociedade sobre qualquer coisa.

Em jeito de síntese, podemos propor que legitimação artística, ou seja, a validação como arte daquilo que até determinada altura não era aceite como tal, mais ou menos consensual, acontece com base num movimento coletivo, que pode ter origem no próprio universo cultural, ou por agentes externos ao universo cultural, como o caso do rap, que, inicialmente gozava de baixa legitimidade, nomeadamente junto do público branco de classe média, aumentando esta ao longo do tempo, gozando na contemporaneidade do estatuto de arte popular, gerado a partir de um consenso generalizado (Baumann, 2007).

No caso da programação artística, as dimensões do discurso, ideologia e enquadramento visam, não apenas persuadir a audiência a participar nas atividades dos equipamentos, mas também fornecer novas leituras dos projetos programados, relacionando-as, em alguns casos, com as visões do mundo, ou seja: de certa forma, os agentes discursivos mobilizam e instruem o público-alvo sobre como interpretar corretamente questões, ações ou fenómenos. Como temos constatado, uma das ferramentas utilizadas por alguns programadores são as práticas que têm subjacente as ideias da estética relacional, convocando os públicos a um exercício coletivo de desenho de construções sociais de futuro, numa matriz que em muito se relaciona com os ideias e paradigmas do ativismo. Neste contexto identificamos um campo lexical de termos como empatia, auscultação, futuro, transformação, utopia, imaginário, que induzem exercícios coletivos, participativos/colaborativos, de reflexão e ação, que, tal como acontece com a exposição ao enquadramento e visão do programador, transformam a experiência de receção. Este são dois dos elementos distintivos de matriz relacional entre equipamentos e públicos.

De acordo com Kadma Marques (2018), o processo de autonomização do campo artístico também requer a instauração de paradigmas de singularização da fruição estética/vivência da arte experienciada pelo público que se manifestam a partir de mudanças da relação deste com o artista e a arte que se pode nutrir, por exemplo, no discurso da crítica, na historiografia da arte e na história de vida do autor da obra. Neste prisma, no campo da receção, a inclusão dos públicos como suporte relacional veio suscitar novas plataformas de interação com as instituições, assentes em fórmulas

informais e mais interativas. Todo este movimento pode ser enquadrado na chamada "viragem educativa" que se caracteriza por se centrar no público e na sua criação ou educação a partir de uma tendência ou uma ênfase colaborativa que atravessa os discursos artísticos curatoriais de produção e de disseminação. Com o surgir de novas intervenções dentro de uma "estética relacional", tem vindo a afirmar-se uma tendência geral em que as fronteiras do género (como se pode colocar nos casos da pintura, da escultura e da vídeo-arte) perderam a sua importância categorizadora, em detrimento de uma funcionalidade relacional que organiza a constituição das obras (Queiroz, 2017).

Outro vetor a considerar no processo de legitimação é o ato de nomeação, nomeadamente a nomeação de classe. Quando proferido, ele dá corpo a uma realidade, que faz existir e ser notada a partir de determinadas características. Como refere Bourdieu (1990: 168):

A classe (...) existe se existirem pessoas que possam dizer que elas são a classe, pelo simples fato de falarem publicamente, oficialmente, no lugar dela, e de serem reconhecidas como legitimadas para fazê-lo por pessoas que, desse modo, se reconhecem como membros da classe.

Desta forma, podemos considerar que não existe uma realidade dada *a priori*. Ela é fruto do ato simbólico e ideológico de nomear, da percepção, do reconhecimento e da rotulação. A nomeação complementa-se com a definição das características que constituem a identidade do objeto em questão, que o diferenciam de tantos outros. Este fenómeno afirma o campo da produção cultural como arena de negociações, distinções, lutas simbólicas, dominações, e imposições/contestações de regras sociais (Garson, 2010). As instâncias de consagração funcionam, assim, tanto na legitimação quanto deslegitimação das relações de poder, “como locais de produção da realidade, elementos de aglutinação de forças sociais que permitem uma seleção e construção social dos objetos que integram a nossa visão do mundo” (Garson, 2010: 4).

Neste caso é relevante atentarmos particularmente nos agentes do campo cujo poder simbólico e autoridade são reconhecidos por outros agentes, configurando-se como unidades autorizadas a legislar em matéria de arte, logo, na construção simbólica do campo. Falamos, essencialmente, de agentes heterodoxos, imbuídos de uma

ideologia que não é a hegemónica, motivados em transformar as hierarquias aceites no campo da produção cultural e cujas posições de autoridade/avaliações/julgamentos são considerados e respeitados, e, por conseguinte, uma posição de autonomia relativa (Garson, 2010).

As hierarquias dos campos contrariam, assim, a possibilidade de existência de *corpos* profissionais (Bourdieu, 1985) homogéneos num determinado campo. A teoria dos campos de Bourdieu é, neste aspeto, primordial a refletir a heterogeneidade dos agentes de uma classe, desde o nível de especialização, a acumulação de capital simbólico específico (ou a construção de reputações), às lutas simbólicas e competições intra e inter-classes. Outros princípios existem que podemos apontar como determinantes desta fragmentação da classe e sub-classes: o princípio da originalidade que favorece o ímpeto na ideia de um autor carismático e genial e, por conseguinte, faz emergir uma economia dos bens simbólicos assente nos princípios da raridade, do prestígio associados ao nome do autor -, a heterogeneidade de recrutamento social dos agentes de um campo e a multiplicidade de instâncias de consagração - ou seja, a incapacidade de nenhuma instância deter a habilidade de monopolizar o poder de legitimação nem impor as condições de acesso ao ofício artístico -, são alguns dos fatores que condicionam a unificação de um corpo profissional e, de certa forma, a sua autonomia (Sapiro, 2004).

O princípio de autonomia é um princípio estruturante de campos e, portanto, um indicador da análise das práticas em si. Nesta análise centramo-nos no conceito de corpo profissional, nomeadamente nos intermediários culturais, para posteriormente relacionarmos com os programadores artísticos. Bourdieu sugere que encaremos este conceito de *corpo* como “um grupo de indivíduos relativamente homogéneo em termos dos princípios dominantes de diferenciação no universo social considerado, e unido por uma solidariedade baseada na participação compartilhada no mesmo capital simbólico” (Sapiro, 2019: 22). Estamos perante um grupo de profissionais ligado por uma atividade compartilhada, com interesses semelhantes no que toca aos direitos ou privilégios reivindicados. O corpo profissional está também interessado em controlar o acesso ao

jogo e suas regras, punindo os que não seguem as regras e parte do seu grau de sucesso está na dependente da defesa/preservação desses interesses.

Outros fatores que potenciam a autonomia é a especialização, mais concretamente, a divisão do trabalho, alicerçada nomeadamente no campo institucional, quando os agentes estão em posição de determinar suas relações com os consumidores, bem como a independência relativamente a mecenas, ao mercado (em economias de mercado, a sua autonomia é enfraquecida pela dependência de uma lógica de lucro) ou até mesmo do Estado, nomeadamente quando está em causa a forte intervenção de intermediários. Por outro lado, a intervenção do Estado pode representar um certo grau de autonomia de géneros arte em relação ao mercado, uma vez que não se conseguem financiar somente por esta via. Desta forma o Estado assume um papel corretivo, financiado géneros cuja procura do mercado é menor, mas cujo valor é considerado alto pelos especialistas encarregados da avaliação (Sapiro, 2003, 2019).

A autonomia relativa, isto é, a capacidade de atores estabelecidos de manter o controle sobre a definição e avaliação das atividades dentro do campo, enquanto técnica de um campo, depende da capacidade de profissionais especializados ou especialistas de avaliar e julgar a qualidade dos produtos com base nos seus conhecimentos e na sua experiência, independentemente da procura do mercado ou das pressões externas. A avaliação dos pares é de absoluta relevância, uma vez que enfatiza a importância dos julgamentos feitos por profissionais dentro de um campo específico e mitiga os efeitos potenciais da heteronomia na avaliação e produção de bens simbólicos (Sapiro, 2019).

No caso dos programadores, há uma clara fragilidade do corpo profissional, à partida por dois motivos. Um primeiro motivo relaciona-se com a perspetiva de definição do que é arte não é universalmente aceite, ou seja, as avaliações do valor cultural não são exatamente as mesmas de programador para programador. Relembramos o caso do espetáculo “O que fazer daqui para Trás”, de João Fiadeiro, em torno da qual obtivemos avaliações muito divergentes entre uma programadora e uma assessora de programação que se situam ora em comentários como “pertinente” e “às

vezes são as obras que nos escolhem a nós e não nós que escolhemos as obras” (pelo facto de a obra poder refletir tanto o período da crise financeira de 2015 como a pandemia por COVID-19) e, por outro, “não sei porque estava acompanhada”, no caso da outra entrevistada. Um segundo motivo relaciona-se com o facto das equipas diretivas dos Teatros serem muito pouco estáveis. Com isto queremos dizer que em intervalos temporais de alguns anos, as equipas sofrem grandes alterações e os seus membros estarem em funções por tempo insuficiente em alguns casos para cumprir o mandato inicialmente definido. No intervalo temporal compreendido entre novembro de 2019 e dezembro de 2023¹⁶⁸ do conjunto dos vinte casos em estudo, em treze registaram-se alterações da equipa de direção dos Teatros. Com alterações referimo-nos a saídas das direções, saída dos quadros dos municípios ou das empresas municipais (e neste campo podem ser muito diversificados os motivos: demissões, rescisão por mútuo acordo (instituição e programador), exonerações, nomeação para ocupação de um outro cargo público) ou alteração das funções exercidas no seio do equipamento.

Não contabilizámos nesta listagem vereadores com o pelouro da cultura ou superiores hierárquicos dos programadores, uma vez que nos casos em estudo, nenhum decisor político ou chefe de divisão, se constituem, formalmente, programadores ou diretores do equipamento. Não podemos, de todo modo, e como referido já anteriormente, ignorar o efeito da alternância dos executivos políticos nos modelos de gestão dos equipamentos e na estabilização da equipa do equipamento. São alguns os relatos que abordam a marginalização, despromoção, afastamento de certos elementos da equipa, vulgarmente abordado através de expressões como “colocar na estante/prateleira” profissionais que não apoiaram os candidatos ao executivo em funções.

Apontamos de seguida as movimentações registadas no que toca a cargos de direção direta. A seguinte enumeração é redigida com base na recolha e análise de dados provenientes de fontes como os destaques na imprensa - versão online ou

¹⁶⁸ Correspondente ao período de vigência da investigação que desagua na presente dissertação.

impressa (como por exemplo o Jornal público) - ou perfis profissionais dos programadores nas redes sociais (tais como o LinkedIn).

- Teatro Municipal de Bragança: saída da programadora Helena Genésio em final de 2019 e entrada de João Cunha em janeiro de 2020;
- Teatro Diogo Bernardes: saída do programador Ovídio Vieira (técnico superior do Município de Ponte de Lima) em 2020 e entrada em funções do programador de Miguel Franco;
- Cineteatro Avenida: Carlos Semedo acumula a programação do espaço com vereação da Cultura, Desporto e Juventude de Castelo Branco, por um período superior a um ano, entre 2020 e 2021, em virtude da perda de mandato do então Presidente da Câmara de Castelo Branco;
- Cineteatro Louletano: saída de Paulo Pires em janeiro de 2021 (após nomeação como técnico especialista do Ministério da Cultura) e entrada nos serviços de Paulo Silva.
- Teatro Viriato: saída de Paula Garcia e entrada de Patrícia Portela em 2020. Saída de Patrícia Portela e entrada de Henrique Amoedo em 2022:
- Teatro Municipal do Porto: saída de Tiago Guedes para a direção da francesa Maison de la Danse (Lyon) em 2022, seguindo-se uma co-direção formada pela anterior assistente de programação, Cristina Planas Leitão, e lançado um concurso público internacional para a codireção do Teatro Municipal, do qual saiu vencedor Drew Klein;
- Teatro Micaelense: saída de Alexandre Pascoal da direção de administração do Teatro, em virtude da nomeação como técnico especialista do Ministério da Cultura em 2022.
- CCVF: saída de Fátima Alçada do cargo de direção artística da cooperativa Oficina – cooperativa que gere o CCVF – em 2022;
- SLTM: saída de Aida Tavares da direção artística do Teatro e entrada de Miguel Loureiro, em 2023; saída de Joana Gomes Cardoso da Presidência do Conselho de Administração da EGEAC, em 2022.

- TMG: Victor Afonso deixa, em 2023, de dirigir e coordenar a programação do TMG, assumindo a programação do Serviço Educativo desta instituição;
- 23 milhas: saída de Luís Ferreira em julho 2022. Entrada e saída (em março 2023, após 5 meses de permanência no cargo de direção artística) de Jorge Louraço Figueira
- TMMCN: passagem da pasta da direção artística de Joana Fernandes (Chefe de divisão do equipamento) para Jorge Louraço Figueira, após nomeação deste para direção artística do equipamento, em abril de 2023.
- TAGV: em maio de 2023, Sílvio Santos é empossado diretor do TAGV, substituindo Fernando Matos Oliveira.

Há que referir que nem sempre são publicamente conhecidas as causas de desvinculação a um determinado cargo de programação, mas apontaríamos duas como sendo as principais razões: o recrutamento para posições em instituições/organismos detentoras de um capital de prestígio mais elevado (por concurso público ou convite/nomeação), e, por outro lado, desentendimentos com o executivo municipal ou com a entidade gestora do equipamento.

Há equipamentos em que os níveis de rotatividade são elevados. Outra circunstância relaciona-se com o facto de a programação se inscrever num universo institucional relativamente restrito, nomeadamente quando olhamos as instituições de grande escala que a integram. Não é, portanto, de admirar que, quando olhamos o percurso profissional de figuras de enorme reputação no espectro da programação artística em Portugal, tenham já integrado as equipas diretivas de grande parte destas instituições da maior relevância. Se atentarmos no caso do Miguel Honrado, encontramos no seu curriculum vitae somados cargos de direção e administração no Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE), Teatro Viriato, na EGEAC, no Teatro Nacional D. Maria II, na Secretaria de Estado do Ministério da Cultura, da Fundação CCB ou da Metropolitana de Lisboa.

Uma última ideia relativa aos processos de legitimação, e que de certa forma também relacionada com as mudanças organizacionais nos teatros acima mencionadas,

prende-se com o conceito de inovação. Becker (2010) coloca a inovação no centro da criação de novos mundos, propondo que os inovadores poderão incitar a criação de novos mundos nos casos em que consigam juntar um número suficiente de indivíduos para o acompanharem nesse desenvolvimento. Deste modo, compreender a emergência de novos mundos é necessário compreender não a génese das inovações (materiais ou técnicas a si inerentes), mas os processos através dos quais os indivíduos aderem a essa nova atividade cooperativa numa base regular. Logo, por conseguinte, as formas de organização do trabalho que conduzem à realização das novas práticas. Assim, a criação de novos mundos artísticos está conectada com a definição de novas práticas coletivas e cooperativas, novas convenções e entendimentos compartilhados por todos os membros úteis na criação e avaliação de uma obra artística (Guerra & Costa, 2016), novas redes cooperativas que suportem e legitimem as obras no seu seio criadas, novas formas de distribuir o produto e novas formas dos públicos os consumirem (Becker, 2010; Silva, 2017). Um dos exemplos que podem ser dados relaciona-se é o da arte digital: ela resulta da utilização de novas tecnologias no processo criativo; não se trata propriamente de uma profunda transformação de campos culturais pré-existentes, a ela soma-se a inovação, a diferenciação, os valores culturais, mobilizando novos suportes e novas formas de organização do trabalho desenvolvido pelos participantes (Silva, 2017).

Para Bourdieu (2001: 31-32) existem certos agentes sociais no campo que tentam afirmar sua autonomia individual perante os poderes económicos e políticos que tinham necessidade dos seus serviços. No entanto isso obriga-os a mobilizarem em todos os momentos, em lutas simbólicas travadas, os recursos específicos acumulados ao longo de lutas anteriores. Os campos culturais em emergência levou-os a criar as regras e as regularidades específicas de microcosmos fazendo progredir as diferentes formas (jurídica, científica, artística, entre outras,) de racionalidade e de universalidade. Há que notar também que há efeitos perversos na reivindicação de autonomia, assim como a profissionalização. Um deles relaciona-se com o facto de, em muitos casos, a autonomização servir como uma justificação para excluir produtores do cânone,

marginalizados por motivos de género e/ou origem social, étnica, religiosa ou nacional (Sapiro, 2019).

O processo de canonização é um processo sistémico em que aspetos específicos se inserem no conjunto dos modelos a serem seguidos e por meio do qual se instituem artistas e obras percecionadas como exemplares em determinado campo, pelo que lhe estão sempre afetas lutas pelo poder de legitimação desenvolvidas pelos representantes dos diferentes cânones, amplamente sustentada no carácter sacralizante das narrativas e nas decisões específicas de indivíduos que tendem a se autolegitimar. Assim, o processo está profundamente correlacionado com as hierarquias existentes no campo da arte, problematizando-se os modos como certas narrativas surgem, se estabelecem e se perpetuam, face a outras, num processo não estático (Reinaldim, 2021). Uma outra contrapartida da autonomia dos campos em relação a outros é a rutura económica. ao mesmo tempo rutura libertadora e separação. a emergência de campos autónomos, espécies de "ordens" e conhecendo e reconhecendo apenas a lei que lhe é própria. (Bourdieu, 2001: 25-26).

Cláudia Madeira (2002: 172) havia já questionado o nível de autonomia da programação artística relativamente ao campo da produção cultural:

A hibridiz e a complexificação de lógicas, preconizada por este novo profissional da arte, dá lugar a um campo simultaneamente autónomo e dependente em relação aos campos económicos e políticos. De facto, encontramos a diversidade e a especialização de temáticas, tanto do lado das esferas mais favorecidas em capitais económicos e políticos, como nas mais desfavorecidas, pelo que, de uma forma relativa, a própria lógica do programador (que pode ser mais especializada e voltada para a esfera da criação, ou mais diversificada e voltada para o público) complementa e, por vezes, se sobrepõe aos restantes agentes do campo, "manipulando" as organizações onde se enquadra, de acordo com a sua definição de arte.

A hipótese que colocamos nesta dissertação, a de eventualmente podermos legitimar a programação artística uma nova forma de arte - assunção que relacionamos com o processo de criação de um mundo ou campo, ancorando-nos nas teorias de base de Becker e Bourdieu -, obriga-nos a um exercício analítico complexo, multidimensional, que teve em conta não só a heterogeneidade das dinâmicas do universo cultural (nomeadamente o espectro da programação artística nos teatros), mas também o posicionamento, poder simbólico e os capitais adquiridos nos percursos profissionais,

as pré-disposições conferidas de origem ou construídas, obrigando-nos a encarar o discurso dos entrevistados como um dispositivo de construção de conhecimento sociológico e das novas realidades artísticas e culturais.

Desta forma, elencamos de seguida as principais reflexões em torno dos tópicos levantados neste capítulo. São diversos os vetores que nos conduzem à percepção da programação artística como um mundo ou campo autónomo. Algumas das ideias que poder ir ao encontro desta tese são as que abordamos seguidamente.

Consideramos que a confiança que os programadores referenciam diversas vezes no seu discurso, manifestação da legitimidade dos públicos, mas também do poder político em alguns casos, suscita traços de autonomia nas funções do programador, uma vez que está mais propício a tomar decisões de programação que não têm necessariamente de obter total acolhimento por parte dos públicos ou dos superiores hierárquicos, dado que a decisão dos públicos de participar nas atividades dos teatros não está necessariamente dependente da informação disponível acerca do espetáculo, mas é antes alicerçada numa base de conhecimento de programas anteriores e das linhas de programação adotadas. Em alguns casos, essa confiança pode refletir-se nas lotações das salas, o que significa que a mobilização de um número elevado de públicos pode constituir-se como um ativo relevante no confronto com o poder político.

Numa outra perspetiva, também o apoio institucional pode ser fonte de autonomia em relação aos públicos. Uma vez que o poder político suporta em permanência o trabalho do programador, este pode não estar totalmente focado nos públicos. Esta é uma das ideias veiculada pela programadora que atua no setor privado, fazendo a programação depender das receitas de bilheteira geradas. Para esta entrevistada, os programadores estão pouco focados nos públicos (na captação e fidelização destes, e nos seus interesses), uma vez que têm a montante o financiamento garantido para programar uma sala. De qualquer das formas, a atividade do programador estará sempre dependente de uma forma de financiamento: ou pelo mercado ou pela instituição que representa, apesar de nestes casos, os recursos serem sempre validados pelo poder político.

A aproximação que os agentes discursivos fazem da atividade de programação a outras disciplinas/práticas artísticas mais consolidadas no campo das artes, como a poesia, a arquitetura, de alguma forma, pode evidenciar, uma vez que, apoiando-nos nas ideias de Todorov, nenhuma arte nasce do zero. Nesse aspeto, a programação representa um universo resultante de um cruzamento de saberes e práticas tanto de matriz artística (intuição, sensibilidade, criatividade, na visão autoral, bom gosto, conceção de produtos artísticos), mas herda também uma série de saberes técnicos, como a gestão, a comunicação, entre outras.

Apesar de não se conseguir um consenso junto do grupo de programadores entrevistados relativamente à nossa hipótese, denotamos a validação da mesma junto de variados agentes correlacionados aos programadores. Este facto coloca-nos perante a perspetiva de um consenso não universal e absoluto, mas antes relativo e generalizado a várias classes profissionais dos mundos da arte. Outra possibilidade que levantamos é a de esta legitimação acontecer eventualmente em primeiro lugar, num plano externo, por membros externos à classe profissional dos programadores. Recordamo-nos, por exemplo, a este título, de uma superior hierárquica, uma chefe de divisão cultural, que aborda a impossibilidade do código da contratação pública, em certas circunstâncias, não permitir a contratualização de serviços de programação de um programador específico, em virtude da sua visão artística distintiva.

A construção de um subcampo envolve frequentemente a definição de critérios específicos de valor e excelência que diferenciam os agentes e produções dentro desse subcampo. Apesar de diversas dissonâncias quanto à avaliação do valor cultural das obras, estes parecem estar mais alinhados quando se é questionado quais os programadores que mais se destacam no panorama cultural português. Relembramos que as respostas estatisticamente mais validadas incidiram sobre as figuras de Tiago Guedes e Tiago Rodrigues, dois programadores que servem instituições francesas.

No que concerne ainda ao panorama nacional, o surgimento da Licenciatura em Programação e Produção Cultural, ministrada pelo Instituto Politécnico de Leiria, é um indicador do reconhecimento e validação (por parte da Academia, uma das instâncias

de legitimação por excelência) da legitimidade da Programação como campo disciplinar e do reconhecimento social da profissionalização dos programadores. O surgimento da Associação Espaço Público veio reforçar, nestas dinâmicas cruzadas, a intenção de visibilidade e reconhecimento por parte desta classe profissional. Da mesma forma, a criação da Rede de Teatros e Cineteatros vem colocar no centro da sua criação a discussão em torno da missão e do campo de ação territorial dos equipamentos, bem como incrementar os recursos à disposição do programador.

Ao nível institucional, a profissionalização da programação expande-se para além dos teatros e cineteatros, ocupando cargos de assessoria em instituições de relevo no organograma governativo de gestão de apoios financeiros, tais como Comissões de Coordenação e Desenvolvimento Regional¹⁶⁹, ou no contexto das candidaturas a Capitais Europeias da Cultura, fazendo a interface entre domínio como as práticas artísticas, a mediação política, o planeamento territorial, o desenvolvimento económico.

O facto de alguns programadores se validarem/auto-nomearem a si e à sua classe de artistas é bastante simbólico, uma vez que eles são agentes legitimados para legitimarem e nomearem outros agentes do campo, colocando-os numa posição superior da hierarquia das profissões da arte. À esfera da programação artística está inerente a construção de uma hierarquia, concebida de acordo com fatores como a institucionalização, o capital simbólico acumulado, a fama, a reputação e o prestígio, conseguido por via (entre outros) do reconhecimento dos pares, artistas e públicos, da sua distinção enquanto agente discursivo, perfil autoral e conceptualizador dos programas, um dos recursos internos da esfera da programação artística.

Este ímpeto autoral assenta nos exercícios de “deformar, triar, reagrupar” - que desencadeia não na aplicação de leis, mas antes na criação de novos mundos (Hennion, 1983:460) –, e na reflexão - interpretação - tradução / codificação da realidade e

¹⁶⁹ Referimo-nos a casos como o do programador Paulo Pires, desde setembro de 2023 assessor cultural da Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo.

(Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 158). Estes exercícios fazem de certos programas não uma listagem de um conjunto de espetáculos, mas antes uma obra com autonomia, relevância e pertinência para além das obras dos artistas, dotada de uma mensagem própria e potenciadora de novas formas relacionais entre equipamentos e públicos e catalisadora de formas de fruição artística específicas e particulares.

Nesta senda, a prática da programação dá origem a novas práticas coletivas e cooperativas, novas convenções, novas redes cooperativas que suportem e legitimam as obras no seu seio criadas e que cumprem também a função de distinção dos agentes nelas envolvidos.

Por outro lado, conseguimos também identificar um conjunto de argumentos que poderão bloquear a autonomização das artes e a sua legitimação enquanto arte. A primeira dimensão relaciona-se com a inexistência de consenso amplo acerca do lugar da programação. Como vimos pelas respostas à questão “Poderá a programação ser considerada uma nova forma de arte?”, os agentes entrevistados estão longe de se posicionarem consensualmente. São diversos os argumentos mobilizados para justificar as posições perante esta hipótese, pelo que depreendemos que se trata de um campo bastante fragmentado com ideias divergentes quanto ao papel da programação na esfera da mediação, com diferentes lógicas de engajamento das comunidades, entre outras variáveis.

A segunda dimensão relaciona-se com a forte dependência da programação relativamente ao campo político: é este que, em última instância, valida os recursos tangíveis, e, de certa forma os intangíveis, que um programador possui para definir um programa. Acima de tudo, mesmo que seja possível um programador evidenciar-se no mundo da arte, muito provavelmente sem os recursos financeiros, a sua consagração e o capital simbólico estarão hipotecados. Não é por acaso que um dos nossos entrevistados, um chefe de divisão da cultura, Lourenço, faz depender a autonomização da programação artística da vontade dos executivos, uma vez que, na sua perspetiva, a arte da programação está dependente da autonomia funcional e aos recursos que são concedidos ao programador.

De facto, as lutas simbólicas entre programadores e as forças políticas pode ser altamente desvantajosa para os programadores, uma vez que os segundos controlam as instituições que os programadores dirigem. No contexto das entrevistas, foram alguns os casos que nos foram relatados de pressões políticas para que o programador incluísse no programa determinado artista, porque fazia parte dos seus gostos pessoais ou porque havia apoiado a sua campanha partidária. Desta forma, como nos refere um dos nossos entrevistados quando lhe foi perguntado qual seria o papel do programador nas políticas culturais locais no futuro.

Tendo em conta a dependência da esfera política e económica, podemos-nos questionar: poderá um programa financiar-se pelo mercado? É certo que uma proposta de programa ganha financiamentos, quer sejam municipais, nacionais ou europeus. Mas a programação nos teatros que temos vindo a problematizar e a considerar, que grande parte dos programadores entrevistados caracteriza como democrática, eclética, risco rasgo, sem facilitismos, que pretende suscitar a reflexão e a inquietação, não tem potencial de se financiar pelo mercado e colmatar todas as despesas a si inerentes. Podemos avançar inclusive que os orçamentos dos teatros, segundo dados recolhidos nas entrevistas aos programadores em 2020/2021 variavam entre os 150 mil euros (o caso do CAE de Portalegre) e 1 milhão e 500 mil euros, no caso do TMP. Excluído está o caso do Teatro Maria Matos, que não vive com orçamento fixo anual, dependendo o plano de atividades das receitas de bilheteira. Normalmente os orçamentos integram custos de algumas rubricas de comunicação, produção e comunicação. As equipas normalmente estão integradas nos mapas de pessoal dos municípios ou das empresas municipais, pelo que não representam um custo acrescido que deva ser suplantado pelo orçamento da instituição. A exceção é colocada quando os teatros têm de contratar reforços da área técnica para momentos ocasionais da programação.

Apesar de considerarmos o programa como a obra do programador, à qual o programador atribui uma intencionalidade e uma vocação, a base do programa (mesmo tendo em conta o conceito que lhe possa estar adjacente) são os espetáculos dos criadores. Neste sentido, o programador não se poderá substituir ao criador artístico, mas antes acrescentar valor às propostas e uma leitura/produção de significados de

matriz autoral e relacional. Trata-se, em alguns casos, de uma teia relacional muito complexa. Umas vezes mais colaborativa e cooperativa, outras vezes mais competitiva, no entanto não podemos esquecer que os programadores são os criadores dos criadores (Madeira, 2002) e que os artistas estão dependentes dos programadores para acederem aos recursos que os programadores distribuem para verem as suas criações viabilizadas;

Um programa está também altamente dependente do contexto social, uma vez que, se o objetivo do programador é desenvolver um programa pertinente, relevante, dialogante com a contemporaneidade e com as questões e paradigmas precursores de debate público, o programa terá de incluir espetáculos que não refratem estas matérias. Da mesma maneira, como o discurso, a ideologia e o enquadramento dos programadores têm de ser capazes de captar a atenção e persuadir a audiência, também o programador está dependente do contexto social, económico e outros fatores externos ao campo para colocar os seus pensamentos em linha com alguns dos grandes temas da atualidade.

Um outro vetor que nos faz questionar a autonomia da programação artística, e que advém da precedente abordagem da consolidação do cinema no campo cultural norte-americano (Baumann, 2001), está conectada com a inexistência de um léxico vocabular próprio dos programadores. Consideramos que, embora existam certas tendências discursivas - maioritariamente desencadeadas pelos programadores inovadores pelo conceito - (subclasse por nós proposta no quadro da tipologia de programadores que esboçámos no quarto capítulo), das quais destacámos expressões como risco, rasgo, experimentação, reflexão, intuição, imaginação, criatividade, lugar de fala, inquietação - e que nos remetem para a performatividade e a institucionalização do discurso - (Lopes, 2010; Foucault, 1999), não assiste à disciplina/campo/mundo da programação um campo lexical próprio. Este campo lexical é antes vasto, resgatado a vários campos disciplinares, maioritariamente às artes canónicas e às ciências sociais, nas quais alguns dos nossos entrevistados consideram que a programação se integra.

Também a relação entre programadores e instituições são ambivalentes. Por um lado, o programador deverá servir e cumprir a missão do equipamento; por outro lado,

e já notado, não são raras as exceções em que o programador ambiciona sobrepor/expandir o seu trabalho para lá do espectro de ação da instituição. Este desajustamento pode constituir-se para o programador tanto como oportunidade de fazer ver/valer o seu valor no mercado dos bens simbólicos, bem como uma potenciadora de uma punição por desrespeito à missão e posicionamento da instituição no campo. Daqui advém a ideia de que o posicionamento do programador não é autónomo em relação à instituição que representa, e um desalinhamento em relação a esta, tem consequências.

Vale a pena referir também que a autonomização não está isenta de desvantagens ou perigos. Alguns destes são, como tivemos oportunidade de notar, a possibilidade do programador se querer sobrepor ao artista na sua missão de criação artística; por outro lado, a autonomização servir para excluir membros, com a desculpa de que não se enquadram no cânone. No entanto, vale a pena refletir o facto de que, se os programadores não tivessem um certo nível de independência, os artistas não se sentiriam ameaçados do seu espaço e liberdade criativos.¹⁷⁰

Recuperamos, neste desfecho, o título do capítulo, Uma arte do/no abismo. Ele pretende ser reflexo da diversidade e heterogeneidade do universo da programação artística, das lógicas que regem o seu funcionamento, mas também das circunstâncias nas quais se consolida.

O universo da programação tem subjacente uma dinâmica cooperativa (Becker, 2010), mas também de confronto e luta simbólica constantes entre dominados e dominantes, inovadores e seguidores (Bourdieu, 1996). A imersão na arte é, na contemporaneidade, largamente promovida como catalisadora da inquietação, da atenção e da reflexão, da imaginação, da criatividade, do risco e do arbitrário num

¹⁷⁰ Neste contexto sugerimos a leitura do artigo que consta do Jornal Público de 27 de Janeiro de 2023, da autoria de Gonçalo Frota, intitulado “Os auéééu não sabem o que vão fazer, e esse é o seu espetáculo”, no qual é referido: “Com a noção de que um espetáculo que não se controla é tudo aquilo que “as políticas culturais vigentes” não contemplam. Os auéééu não querem, pois, ficar “na mão de programadores, diretores e júris”. E querem acreditar que desistir pode também ser uma forma de continuar.”

contexto de pós-modernidade, ambivalência, fluidez, hibridismo sociedade, no contexto dos quais a programação artística parece ter um papel unificador, de construção num cenário político e social em fragmentação e descrença.

Assim, se consideramos o ato de programar como um “mergulho no abismo” (Pires, 2023b: s/p), este exercício é, muitas vezes, desenvolvido em circunstâncias de fragilidade, quer seja no tocante aos fracos recursos financeiros disponíveis e à sua inconstância, às reduzidas equipas, à reduzida confiança política do executivo, ao reduzido poder de influência institucional, ou até mesmo de fraca autonomia operacional. Estes fatores, conjugados ou isolados, podem ditar uma certa instabilidade dos cargos ocupados e dos posicionamentos detidos.

Remates finais

Esta investigação versou sobre a programação artística desenvolvida nos teatros, maioritariamente teatros municipais, em Portugal, na contemporaneidade. Consideramos que o seu maior contributo para o avanço do conhecimento sobre este campo do saber reside numa compreensão alargada do ato programático que reconhece a diversidade de lógicas e dimensões que o caracterizam e que enfatizam a sua matriz artística, cultural, económica, política e social que estão na base da compreensão de vetores como a institucionalização do ativismo.

Na primeira parte do trabalho procedemos à realização de uma cartografia das grandes questões que compõem os nós teóricos que perpassam o tema da programação artística, principalmente as matérias que fundamentam a aproximação da programação artística a um ato artístico. Desta forma, baseou-se na criação e na revisitação de um estado da arte sobre a programação artística, numa perspetiva histórico-social.

Foi, desde logo, preponderante traçar um mapeamento, proceder a uma análise e a uma tipificação do atual panorama artístico português e a sua evolução ao longo da última década. Para tal, procedemos a uma análise dos contextos e dos processos artísticos locais, tendo como objetivo a demarcação das formas de criação, mediação e apresentação artísticas explicar e compreender, de um ponto de vista evolutivo, de que forma a figura do programador capta e amplifica (através da programação) a identidade do equipamento (ou vice-versa), bem como de que forma este profissional cria novas centralidades e manifestações artísticas, novas matrizes relacionais com os públicos e novos enquadramentos possibilitadores da fruição artística.

Estas ideias confluem na apresentação do modelo analítico do trabalho, incidindo na tríade programador - programa - programação. No que concerne ao programador, considerámos desde logo necessária uma abordagem aos processos de consagração e de construção de capital simbólico do programador, de o encararmos como agente discursivo, detentor de um estilo autoral e de apurar as similitudes entre o seu processo criativo e o processo de criação artística. Notámos, de acordo com as perceções apuradas no contexto das entrevistas realizadas, uma clara aproximação do

ato da programação a um processo artístico e, neste sentido, a analogia do programador com profissionais como o maestro, arquiteto, o dramaturgo, o *dj*, entre outros. Esta linha conduziu-nos à urgência da abordagem do programa como obra, detentora (em alguns casos) de uma poética artística, de diferentes textualidades e intencionalidades, ora incidentes nas visões do mundo do programador, ora no conceito e nas atividades, na instituição ou mesmo na incitação à mudança e transformação social. Estes conceitos e processos conduziram-nos - como terceiro pilar do modelo analítico - à abordagem da programação artística contemporânea nos teatros à luz do estudo de vetores como o hibridismo, a transdisciplinaridade, a condição pós-meio ou a noção de campo expandido, a conjuntura de modernidade líquida, o contexto de modernidade tardia ou pós-modernidade, os processos de globalização, de ambivalência e fragmentação sociais. Estes são alguns dos processos que reconhecemos nos discursos dos nossos entrevistados para justificar a sua percepção (ou não) da programação artística como forma de arte. Neste intuito, e aproximando a objeto da programação artística à morfologia e conceito de um mundo da arte (Becker, 2010) e de um campo de produção cultural (Bourdieu, 1993, 1996), explorámos instâncias e processos de legitimação e autonomização artística, para testarmos a hipótese-premissa desta tese.

Num segundo eixo analítico, explorámos os contextos de emergência da esfera formal da programação artística em Portugal desde os anos de 1970. Quisemos conhecer aprofundadamente quais as principais personalidades / narrativas / acontecimentos / espaços / tendências / dinâmicas à luz dos conceitos de globalização cultural (Melo, 2002; Guerra, 2010, 2016a; Canclini, 1998; Featherstone, 1990, 1997a, 1997b), de cosmopolitismo estético (Regev, 2013), de massificação/raridade (Adorno, 2003; Benjamin, 2018; Santos, 2012; Canclini, 1998; Silva, 1997) e de democratização cultural (Guerra, 2019; Olivier, 2012; Heinich, 2012). Constatámos que estes se constituem conceitos centrais, quer na contextualização socio-histórica destes mesmos acontecimentos/tendências/dinâmicas, quer na sua relação com os princípios de emergência e evolução do universo da programação artística em Portugal.

Considerámos que as bases para a emergência da programação artística em Portugal se relacionam, sobretudo, com a realização de eventos pontuais, mega-

projetos, e outros projetos cíclicos que projetam Portugal internacionalmente e que fomentam as suas relações culturais com outras estruturas internacionais, mas que também potenciaram os ideais de democratização cultural e a especialização e o reconhecimento social das funções do programador. Falamos da realização de megaeventos e/ou eventos pontuais como Lisboa – Capital Europeia da Cultura (CEC) 94, Expo’98, Porto – CEC 2001, Guimarães – CEC 2012, de projetos como os Encontros ACARTE, da construção e entrada em funcionamento de grandes equipamentos como o Centro Cultural de Belém, a Culturgest, a Fundação de Serralves e a Casa da Música.

Por outro lado, e já nos anos 2000, também a criação de uma rede de teatros e cineteatros fora dos dois grandes centros urbanos portugueses, Lisboa e Porto, impulsionada por financiamentos nacionais e municipais, e complementada por outros apoios mais direcionados à descentralização cultural, constituem os alicerces para a consolidação da programação artística. Até aos dias de hoje o mapa dos teatros, cineteatros, auditórios e centros culturais vai-se preenchendo cada vez mais, o que tem vindo a alterar profundamente os paradigmas e convenções da apresentação e circulação artísticas em Portugal, mas também todas as outras fases que a precedem na cadeia de valor da produção artística (Comissão Europeia, 2017). Tal é constatável, por exemplo, nos modelos de financiamento dos coletivos artísticos.

Um outro fator a ter em conta nesta evolução do universo da programação artística está relacionada com o surgimento de redes de programação como a 5 sentidos ou o Quadrilátero Urbano no baixo Minho, CulTrede, Perrformart, Artemrede, estruturas policentradas que vêm fomentar a competitividade e coesão territorial, reforçar a posição do programador artístico como interlocutor nas dinâmicas cruzadas entre as esferas económica, política e cultural, bem como potenciar a partilha, comunicação, disseminação e formação de públicos (Santos, 2004). Há que ter, no entanto, em conta que a evolução do setor cultural foi sofrendo reveses e inconstâncias. Um desses momentos deveu-se à crise financeira com início em 2008 e que desencadeou a intervenção do FMI, com impacto – de decréscimo – dos níveis de participação cultural dos portugueses. Um segundo período de estagnação das atividades culturais relaciona-se com o impacto da pandemia por COVID-19, que

conduziu ao encerramento dos teatros em dois períodos em 2020 e 2021 e que expôs a fragilidade e precariedade do setor, desencadeou formas alternativas de fruição cultural e estimulou novas formas de conectividade entre equipamentos e públicos.

Outros acontecimentos recentes foram essenciais na evolução da visibilidade da figura do programador bem na contribuição para os ganhos reputacionais de certos programadores no universo artístico. Falamos das candidaturas a capitais europeias da cultura, mas também da formalização da criação da Rede Portuguesa de Teatros e Cineteatros e dos programas de financiamento dos equipamentos executados pela DG Artes. Ambas vêm evidenciar novas lógicas de programação, de formas de trabalho com as comunidades e colocar o ímpeto no planeamento estratégico cultural para os territórios (percetível nos *Bid Books* das candidaturas).

Em alguns dos casos em estudo, constatámos que os teatros em estudo são os equipamentos culturais locais mais financiados, os que cumprem de forma mais plena o objetivo de democratização do acesso às práticas artísticas e que mais públicos recebem. Em alguns casos são também os espaços dotados de um capital humano mais especializado e capaz/capacitado para definir linhas de trabalho próprias ou em cooperação com outras entidades, nomeadamente pela constituição de redes. Nesta senda, os teatros afirmam a sua matriz de espaços catalisadores de novas formas de sociabilidade e de fruição artística, reforçando o objetivo de democratização do acesso às artes, à potenciação do sentimento de pertença entre comunidade e de diálogo com agentes ao território. Estes são, aliás, objetivos que a Rede Portuguesa de Teatros e Cineteatros almeja fomentar. Relativamente aos programadores estudados, quisemos reunir um conjunto de profissionais com diferentes níveis de consagração profissional e de presença mediática, com percursos profissionais e académicos diferenciados, com diferentes espectros de ação no que toca à centralidade do equipamento (ora somente focados no equipamento, ora mais alargados a outras eventos, tais como festivais), e diferentes espectros de tarefas (ora restritas à programação, ora conjugada com os domínios da comunicação, produção, ou outros).

A análise documental, desenvolvida em diferentes etapas, e incidente quer no estudo de notícias/notas/reportagens/crónicas de meios de comunicação social, mas

também na observação e análise de gravações de entrevistas, debates, conferências em podcasts, rádio, televisão ou outros meios digitais, em torno de temáticas da programação, política, gestão e comunicação cultural, permitiram-nos obter uma compreensão em profundidade dos processos mediáticos em torno da criação/produção/mediação/divulgação/circulação artísticas em Portugal ao longo dos últimos 10 anos. Atentámos também em documentos institucionais como Planos Municipais para a Cultura, as Grandes Opções do Plano (GOP) e/ou os Planos de Atividades e Orçamentos de Municípios por forma a podermos ter uma compreensão mais aprofundada das políticas e planos, que encaramos como os meta-programas dos programas dos teatros.

Por outro, a análise dos programas e a realização de entrevistas e adjuvante análise de conteúdo, foram preponderantes para a construção do modelo analítico da tese a partir da recolha e estudo de perceções, representações, vivências, eventos, personalidade e dos diferentes posicionamentos de programadores e instituições o que possibilitou uma compreensão em profundidade da programação artística em Portugal, traçar uma tipologia de perfis de programadores, explorar as diversas vocações e intencionalidades de um programa, bem como perscrutar os nossos entrevistados relativamente à nossa hipótese. Estas perceções e linhas argumentativas foram absolutamente centrais na construção de um plano interpretativo das instâncias e processos que, em Portugal, podem potenciar ou bloquear a legitimação da programação artística enquanto arte.

Na análise do *metier* da programação artística e da figura do programador partimos da abordagem dos principais paradigmas e questões associados à esfera intermediação cultural, concluímos que o programador é um avaliador legitimado do valor cultural e económico de obras e artistas, selecionando os membros do campo (*gatekeepers*) e acumulando um capital reputacional, uma vez levando a cabo avaliações e escolhas que sejam consideradas por outros membros do campo de grande valor, exercendo sobre estes uma influência na adoção das suas escolhas e lógicas de programação (Geary, 2020). Teremos, aliás, de reconhecer que nem todos os programadores são absolutamente autónomos nos julgamentos de valor das obras. A

influência dos julgamentos dos programadores mais inovadores e concetuais, condiciona as perceções e avaliações que os programadores fazem das obras que lhes são apresentadas por outros.

Os programadores são também influenciadores e formadores do gosto e instauradores de padrões de consumo dos públicos, uma vez que forma e educa os públicos a partir da oferta que ele próprio constrói e comunica. A proximidade aos públicos e ao poder político e o facto de estes serem na sua grande maioria representantes institucionais possibilita ganhos de capital simbólico e de reconhecimento social e propicia o alcance de disposições privilegiadas na hierarquia das profissões culturais (Janssen & Verboord, 2015). Por outro lado, o posicionamento próximo dos artistas possibilita uma omnipresença em toda a cadeia de valor do produto artístico, não só a jusante (distribuição e circulação), mas também a montante, uma vez que a sua intervenção na formatação do produto é desejada por alguns artistas, ou até por via das encomendas que realiza, em que a idealização da obra está não raras vezes sob a sua alçada.

Não obstante, o programador pode assumir-se coautor de uma obra, conhecendo-a, interpretando-a e codificando-a e recriando-a aos públicos à luz da sua visão do mundo - sendo, neste prisma - responsável pela criação de novos mundos e novas realidades. Mas não podemos encarar este processo como sendo uniformemente adotado por todos os programadores. De facto, os discursos dos programadores, no contexto das entrevistas realizadas, dão-nos conta de um leque muito diversificado de perceções, representações sobre o ato da programação, bem como de *modus operandi* na programação artística, em parte fruto das condições e recursos colocados à sua disposição, das suas vivências, trajetórias e disposições no campo da produção artística. Esta heterogeneidade de perfis, processos e discursos deu origem ao esboço de uma tipologia de programadores que reflete, assim, a diversidade de enquadramentos profissionais, os níveis de institucionalização, as lógicas de programação existentes, os processos de distinção e de acumulação de capital simbólico, bem com demonstrativa das formas como as dimensões autorais (comumente traduzida pela expressão programação de assinatura), criativas, de matriz criadora estão patentes nos processos

de programação e, por conseguinte, na formação das hierarquias culturais. Tendo isto em conta, traçamos uma tipologia que considera os seguintes perfis: programador-artista, programador-inovador pelo conceito e pelo discurso, programador-inovador pela praxis, programador-seguidor dos programadores inovadores pelo conceito, programador-institucional, programador-arte pela arte, programador-democratizador, programador-mediador e o programador-comercial.

A posição e o *ethos* dos programadores estão em constante evolução, consequência das lutas simbólicas entre dominadores e dominados, ortodoxos e heterodoxos pelo poder simbólico (Bourdieu, 1996, 1989), da inovação ou da adoção da inovação, da criação de discursos ou da adoção de discursos dos inovadores, do interesse na manutenção ou na rutura de convenções. O universo da programação não é, assim, um sistema fechado ou estagnado. Está em constante (re)formulação não só por via das forças resultantes das relações inter e intra classes, mas também por interferência de processos e tendências incidentes em todo o campo da produção cultural, tais que o hibridismo, a transdisciplinaridade, o campo expandido e a pós-medialidade. Estas últimas indiciam, aliás, uma maior intrusão e fluxo simbólico entre criação e programação. O processo de programar e o seu resultado (o programa) poderão assim, estar próximos de processos/metodologias e linguagens da criação artística. Neste aspeto, é o diverso o leque de domínios artísticos a que os nossos entrevistados fazem alusão na definição do ato programático. Neste espectro, surgem analogias com os campos artísticos da arquitetura, a curadoria com o teatro, a poesia, ou a condução de uma orquestra.

Por outro lado, a obra resultante da programação artística, o programa, pode não ser necessariamente uma obra de matriz artística. Se alguns enquadram o discurso do programador no âmbito da *poética* e o programa na ordem da obra literária, outros há que relacionam o programa com um manifesto de matriz social, nomeadamente da esfera da participação cidadã. A mobilização de um léxico vocabular específico (não particular da programação, mas antes rizomático relativamente a esferas do social, político, ambiental, económico, entre outros), vinculado ou não à instituição que

representa, são a maior parte das vezes reveladores da sua ideologia, da sua visão do mundo.

Prosseguindo este eixo analítico, atentámos nos programas como a obra do programador. Esta premissa implicou uma análise dos programas na sua grande diversidade de formas, conteúdos, textualidades e intencionalidades. Tivemos oportunidade de verificar que alguns teatros não constroem uma agenda ou programa fazendo divulgação maioritariamente online das atividades, isoladamente. Outros teatros ainda não têm websites ou redes sociais próprias, estando a divulgação online das atividades programadas nas plataformas dos municípios ou demais entidades gestoras. Registamos também que, noutros casos em que efetivamente existem estes artefactos, estes não integram qualquer nota introdutória, contextualizadora e enquadradora do programa, ou seja, um editorial. Nos casos em que esta secção é existente, esta é assinada pelos programadores ou pelos decisores políticos (executivo municipal) com a pelouro da cultura, sendo diminutos os casos em que é desprovido de identificação autoral.

Conscientes da grande heterogeneidade de formas e conteúdos destes artefactos, das diferentes rubricas e das principais mensagens e intencionalidades constantes dos editoriais, identificámos quatro principais linhas reflexivas que atribuem dimensão conceptual e editorial ao programa. A primeira delas denominámos A Escrita de Si, conceito recuperado de Foucault (1992), que remete para reflexão em torno do “eu”. Neste espectro, incluímos excertos de editoriais reveladores das visões do mundo e linhas conceptuais com que o programador trabalha, conduzidas por uma poética e narrativas por ele criadas. Assim, nesta dimensão, destaca-se a utilização da primeira pessoa do singular, conectada com reflexões acerca das grandes questões da sociedade contemporânea ou dos mundos da arte.

Uma segunda tendência discursiva enquadra-se no âmbito da dimensão concetual do programa a partir da qual se definem os critérios de seleção das obras que integram os programas. Estas premissas ou conceitos podem ser de matriz reflexiva, mas também reger-se pela definição de táticas ou modelos de programação, tais como

os conducentes ao fortalecimento de redes de programação ou parcerias com agentes culturais locais.

O terceiro vetor que identificámos enfatiza a instituição no contexto da qual os programas emergem, nomeadamente a sua missão, o seu posicionamento no campo da produção artística, o seu entrosamento no ecossistema cultural do território, e a forma como estes fatores pré-determinam ou potenciam as lógicas de programação. É maioritariamente neste feixe que enquadramos os discursos dos vereadores da cultura que assinam os editoriais, uma vez que os tópicos que mais sobressaem nos seus discursos estão relacionados com o desenvolvimento do projeto cultural do território, a missão da instituição, as ações de captação e fidelização de públicos, o papel da democratização e descentralização cultural que as instituições potenciam, bem como outros fatores de ordem da gestão interna, como a referência às equipas e ao funcionamento institucional.

Um último pendor discursivo que enfatizamos é o que mais interseta a dimensão social das artes e a que maior preponderância assume na perspetivação do programa não como uma agenda, ou seja, uma sequência de eventos (ideias que estão, aliás, na génese da palavra programa), mas antes como instrumentalização/vocação do programa para o ato do encontro entre públicos, para a reflexão/questionamento e para a ação conjunta. Desta forma, o programa é um convite, um meio de incitação à utopia, à imaginação, mas sobretudo à mudança e transformação social e à perspetivação de futuros socialmente distantes das dinâmicas sociais, políticas, económicas – entre outras – atuais. Correlacionamos estas ideias maioritariamente com as práticas participativas (Bishop, 2012) ou colaborativas e comunitárias e os conceitos de estética relacional, conforme enunciado por Nicolas Bourriaud (2009). Neste prisma, vemos emergir nos editoriais, e em lato sensu, no discurso dos programadores, um espectro lexical que claramente faz alusão às premissas do encontro e da inquietação, tais como Compromisso, Unidos, Encontro, Contemplação, Resistência, Experimentação, Futuro, Mudança, Empatia, bem como de expressões como Ocupar o Espaço da Possibilidade.

São estas as ideias que fundamentam a definição da primeira secção do título do nosso trabalho, a premissa da quebra da quarta parede. De facto, o programa, mais do

que a soma dos espetáculos programados, pode constituir-se dispositivo de incentivo à participação e à conversão do espectador num coagente de transformação social. Isto é reflexo de uma mudança do paradigma no campo da receção cultural assente no repto de participação que o programador endereça aos públicos, que fará do espectador, mais do que um mero consumidor, um agente de recriação e reinterpretação da obra (Pinto, 1995: 195; Centeno: 2010: 91) e de mudança e transformação social (Duncombe & Lambert, 2021; Madeira, 2016). Assim, os programadores artísticos, enquanto agentes reflexivos, vivem as ambivalências da sociedade pós-moderna de uma forma muito consciente (Bovone, 1997). Recorrendo a uma narrativa atraente, conferem-lhe lógica e procuram “demonstrar a adequação racional dos efeitos práticos dos seus procedimentos” (Garfinkel, 1967: 2).

No entanto, vale a pena refletir que, contrariando a ideia de Zygmunt Bauman (1991) de que o indivíduo pós-moderno aceita a ambivalência como inevitável e adapta-se a ela, o programador parece fazer destas – a pós-modernidade (Lyotard, 2009), fragmentação e ambivalência (Bovone, 1997) - circunstâncias que motivam uma solução de matriz relacional, afetiva e comunitária construída com os públicos por via do encontro que as práticas artísticas proporcionam. É relevante também assinalar que a descrença nas instituições e nas grandes narrativas sociais – muito por via das crises advindas da rutura do Estado-Providência, não parece ser obstáculo à promoção de uma arte relacional e da restauração do vínculo social das comunidades advir do discurso institucional. Neste registo, vale a pena referir também que os programadores abordam entrevistas bastantes vezes o facto de os públicos depositarem confiança no programador e na qualidade dos programas. Esta é uma forma de minimizarem o grau de incerteza quanto à participação nas atividades do teatro e na adesão aos reptos por este profissional lançados (Karpik, 2007).

A arte relacional e as práticas colaborativas/participativas/comunitárias e interdisciplinares parecem confluir numa tentativa de embaralhar arte e vida, o que a remete ao imaginário das vanguardas artísticas do século XX, articulando metáfora, gesto estético e político (Fabbrini, 2010: 11). No entanto, pode também colocar-se a possibilidade destes espaços - com o intuito de restaurarem o vínculo social, de

recomposição dos espaços políticos e de suprir a ausência de políticas sociais - se transformarem em espaços de sociabilidade *glamourizada*, fictícia; uma espécie de um simulacro da sociabilidade dita real porque fundada na imprevisibilidade e nos conflitos (Fabbrini, 2010: 19).

Neste ímpeto, e recuperando o conceito de partilha do sensível, de Rancière (2009), poderemos estar perante uma distribuição da experiência sensível que deixa de parte segmentos da população bastante alargados, inibidos/excluídos de participarem nas práticas artísticas, logo, do acesso aos exercícios coletivos de questionamento, vertigem, do resgate do sentido comunitário, de esboço do espaço das possibilidades, da transformação e da participação na construção conjunta de futuros, para utilizar a terminologia presente nos discursos dos nossos programadores. É curioso e interessante notar que os discursos incidentes nestas premissas foram particularmente recorrentes no período de pandemia por COVID-19, que ditou o isolamento social, o encerramento dos teatros em dois períodos distintos, e, por conseguinte, a impossibilidade do acesso a uma boa parte da oferta de projetos de artes performativas nos teatros.

Consideramos que as principais ideias que sobressaem desta análise colmatam na ideia de um programa cuja premissa / intencionalidade supera as mensagens que subjazem aos espetáculos que estes integram, dando origem a um novo artefacto que ganha um valor e um estatuto próprios (Klippel, 2008) e dotada de uma respiração e harmonia próprios (Lopes, 2010), uma autonomia, relevância e pertinência e que é potenciadora de novas formas relacionais entre equipamentos e públicos e catalisadora de formas de fruição artística específicas e particulares.

A virada educativa, social e participativa nas práticas artísticas (Bonet & Négrier, 2018b; Costa, 2022b), o paradigma da Cultura 3.0 (Sacco, 2011), entre outros vetores, vêm colocar os públicos no centro da decisão, da criação e produção de projetos artísticos (integrados ou não em lógicas institucionalizadas) e esboço de políticas culturais, o que nos conduziu à visão da quebra da quarta parede. No entanto, há que convir que o comportamento, as perceções e as representações que o *prosumer* constrói, bem como os contextos específicos de participação e mediação, a matriz

política da participação, ou até mesmo os impactos da participação (quer na dimensão grupal, quer na individual) estão ainda pouco estudados (Bonet & Négrier, 2018b).

Como referido no primeiro capítulo, a pandemia por Covid-19 impossibilitou-nos de desenvolver uma relevante etapa da estratégia metodológica inicialmente definida, as atividades Condomínios à Porta Aberta. Estes deveriam constituir-se como ponto de encontro entre públicos e programadores no qual se ancorava a premissa de criação de (inter)conhecimento acerca da programação artística. Assim, assumimos esta linha de trabalho como âncora de futuras investigações na matéria da programação artística.

Para além da âncora referente à intencionalidade da programação, não podemos deixar de considerar a arbitrariedade existente no exercício programático, e que, aliás, arriscamos dizer, rege muitos dos programas “por catálogo” (expressão recorrente no discurso das nossas entrevistas). No entanto, e tendo em conta as anteriores ideias, consideramos os editoriais como parte integrante do discurso dos programadores através dos quais este orienta o olhar num mundo caracterizado pelo excesso (Bhaskar, 2019) e constrói um sentido específico dos espetáculos programados a partir dos conceitos e das visões do mundo que promove, compondo, assim, um sentido coletivo e social das práticas artísticas. Este ímpeto autoral e criador do programador justifica a nossa escolha de olharmos para o ato programático como um exercício de deformação, triagem e reagrupamento - que desencadeia não na aplicação de leis, mas antes na criação de novas realidades e novos mundos (Hennion, 1983:460) –, e na reflexão - interpretação - tradução / codificação da realidade (Dutheil-Pessin & Ribac, 2017: 158). Não é por acaso que um dos programadores faz referência à frase que terá visto num espetáculo “without a good story, we all would go mad”.

O último eixo analítico do presente trabalho pretendeu alavancar a reflexão em torno da hipótese central do nosso trabalho: a de podermos considerar a programação artística como um novo campo ou mundo da arte. Sondámos, a este respeito, tanto programadores como agentes correlacionados para podermos ter uma perspetiva mais ampla dos argumentos apresentados para justificar posicionamentos e representações perante esta hipótese, bem como para identificarmos eventuais consensos intra e inter classes profissionais. Focamo-nos, antes de mais, na análise dos dados obtidos junto dos

programadores artísticos dos vinte teatros que representam os nossos casos de estudo. Na totalidade dos vinte entrevistados, seis percecionam sem qualquer reserva a programação como uma disciplina e como forma artística; nove mostram reservas ou objeções nas suas respostas, expressando as suas perceções recorrendo a expressões como “não sei”, “talvez”, “sim, mas...”, “não, mas...”, “deveria ser” ou “poderia ser se...”; já os restantes cinco entrevistados afirmam categoricamente que não consideram em circunstância alguma a programação como uma nova disciplina ou forma artística.

Alguns dos argumentos utilizados para a justificar a negação da nossa hipótese prendem-se com a contestação da existência de uma programação de autor, estando subjacente a perspetiva da programação como ato técnico e não artístico, interferem muitas forças externas ao programador, nomeadamente os interesses do público.

Noutra linha, obtivemos respostas que demonstram alguma ambiguidade relativamente à perceção da programação como ato artístico. Neste espectro de respostas, um dos tópicos abordados por um dos nossos programadores é o do facto de um programa, mais do que um agrupamento de espetáculos (equivalendo cada um destes a um universo individual), estar dotado ele próprio de uma intencionalidade própria, que vai além dos espetáculos que integra. Neste aspeto, o todo (o *puzzle*) é mais do que a soma das partes, é ele próprio um universo que vive não apenas do contributo dos espetáculos (dialogantes entre si), mas da sua própria mensagem, que é *site specific*, personalizada ao território. Neste aspeto, este conjunto de relações pode ser considerado artístico. Outra ideia referida por mais do que um programador, relaciona-se com o lado criativo e de criação artística ligada às coproduções, criações originais do teatro e encomendas que o programador promove. Uma vez que o programador tem intervenção direta na definição no produto final, a dimensão autoral e artística estará mais presente.

Concomitantemente, uma outra dimensão é a da especialização programática. No caso em que os programadores desenvolvam programação de uma única disciplina artística ou nos casos de *slots* de programação mais focados em determinados domínios artísticos (tais como festivais), é mais provável que o seu trabalho seja percecionado como de maior pendor autoral (de assinatura) criativo e artístico. Assim, outros fatores

que, na perspectiva dos nossos entrevistados, poderiam elevar o exercício da programação a um ato artístico relacionam-se com o reforço dos recursos para a programação e gestão dos equipamentos, a possibilidade de maior enfoque na elaboração do programa - em detrimento das funções de coordenação ou outras (produção ou comunicação, por exemplo) -, bem como a obtenção maior autonomia funcional e reconhecimento social da profissão.

Ainda outras justificações acerca da aproximação do exercício da programação a um ato artístico suscitam a abordagem de conceitos de transdisciplinaridade (Nicolescu, 1999), a condição pós-medial (Broeckmann, 2014) e de campo expandido (Krauss, 1979). Três dos nossos entrevistados colocam em causa o conceito de disciplina. Apesar de validarem a dimensão autoral, criativa e conceptual da programação, ponderarem a disciplinaridade da programação não faz sentido, tendo em conta a fluidez, o apagamento de fronteiras, e consequente intrusão e diálogo entre práticas, linguagens e estilos e a consequente des-hierarquização (Santos, 2010). Também o híbrido (Guerra & Abreu, 2016; Madeira, 2007; Canclini, 1998) é inerente ao funcionamento do campo da produção artística, sendo causa da mutação e metamorfose constantes dos géneros artísticos, permitindo-nos concluir que “um novo género é sempre a transformação de um ou vários géneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação”, pelo que “no tempo não há antes do género” (Todorov, 1980: 46).

Noutra perspectiva, programar é criar, exatamente na mesma medida em que criar é também programar, uma vez que um criador cria uma obra programável e o programador, através dos programas (nesta dimensão, dispositivos comunicacionais) “informa” os criadores sobre quais as obras que está interessado em programar, o que influencia a criação artística. Por outro lado, partindo da visão de uma outra programadora, também os vetores que caracterizam a arte relacional (Bourriaud, 2009) que favorecem a criação do espaço da possibilidade, o espaço criado porque foi outrora imaginado, desenhado e construído pelo programador-conector-desenhador-artista, podem potenciar a elevação da programação a arte.

As linhas discursivas de outros programadores remetem-nos novamente, como argumentos de validação da programação como arte, para a intencionalidade, a

coerência, a coesão do programa assente num perfil de programador que imprime na sua programação um forte cunho autoral, de risco e rasgo. Uma outra ideia relaciona-se com o facto de o programa motivar a criação de um conjunto de signos e símbolos integrados na discursividade do programador, configuradora da sua ideologia e do enquadramento das obras e das premissas subjacentes a cada um dos programas. Outros argumentos a considerar estão relacionados com a contaminação de capital simbólico entre o campo da criação e do campo da produção, maioritariamente assente um conhecimento e apropriação comuns que as diferentes classes profissionais fazem das mesmas convenções. Isto faz com que tanto programadores, artistas e técnicos conheçam as mesmas linguagens e códigos que permitam um trabalho em conjunto sobre o mesmo objeto. Por esta ordem de ideias, um programador domina os códigos/quadro de referências, fases e processos da criação artística, pelo que poderá recorrer a este conhecimento para criar um programa.

Auscultamos também os agentes correlacionados aos programadores quanto à aceitação da nossa hipótese. Curiosamente, neste grupo, a tendência para acolher a nossa hipótese é mais elevada do que nos casos dos programadores dos equipamentos em estudo.

Esta exploração conduziu-nos novamente ao campo teórico para analisarmos as grandes linhas de pensamento em torno da legitimação e autonomização artísticas. O ponto de partida desta reflexão representou um regresso às teorias de base da nossa investigação, nomeadamente os paradigmas de mundo da arte (Becker, 2010) e a teoria dos campos (Bourdieu, 1993, 1996, 2001), enriquecendo-o com as visões de Baumann (2006), Buchholz (2016) e Sapiro (2004, 2019). A partir destes contributos, conseguimos traçar um roteiro evolutivo (que integra acontecimentos, processos, protagonistas), do surgimento, legitimação de determinadas artes e géneros artísticos, bem como da autonomização relativamente a outros campos/mundos, conseguindo extrapolar alguns elementos de análise que integram a exploração da nossa hipótese.

De facto, os circuitos de legitimação artística historicamente validados têm vindo a ser claramente modificados e substituídos por novos. Aquelas que foram as três principais disciplinas fundadoras dos discursos legitimadores da arte – a estética, a

história e a crítica de arte - deixam de ser as únicas emissoras/definidoras dos critérios e conceitos gerais pré-definidos que validam a legitimação de um novo campo/mundo (Coelho & Mendonça, 2014). Nestas circunstâncias, o reconhecimento em arte assume-se como um processo social e contínuo (Baumann 2001, 2007).

À luz da abordagem anteriormente realizada respeitante às principais narrativas, acontecimentos, políticas, personalidades que marcam a historiografia do universo da programação artística em Portugal, refletimos variáveis que integraram modelos de análise de processos de legitimação e autonomização artística enunciados por Buchholz (2016), Baumann (2006), e Sapiro (2004, 2019). Algumas das dimensões que tivemos em consideração foram, assim, a ideologia autónoma e crenças relacionadas com a programação artística, as hierarquias e as instituições e processo de institucionalização da programação artística, os recursos internos que a esfera da programação tem à disposição, os fatores exógenos (oportunidades externas) que interferem na legitimação da programação, discursos, ideologias e enquadramentos desenvolvidos acerca do/no seio do mundo da arte ou dos movimentos sociais e que se revestem de enorme importância no que concerne à criação de consensos em torno de determinadas ideias ou pressupostos respeitantes a esse mundo.

Se o estudo das décadas de 1980 e 1990 nos ajuda a explicar o surgimento da profissionalização da programação artística, e a caracterização da década de 2000 nos ajuda a compreender a sua consolidação, entendemos que a discussão em torno da legitimidade desta esfera enquanto arte evoca uma abordagem de matérias como o estilo autoral dos programadores, os editoriais - discursos enquadramentos - dos programas e o campo lexical utilizado, os discursos mediáticos dos programadores, a dependência de programadores seguidores relativamente a programadores inovadores, a relação ambígua entre programadores e decisores políticos, a relação ambígua entre programadores e instituições, a integração da programação artística como campo disciplinar no universo do ensino superior em Portugal, o surgimento da Rede Portuguesa de Teatros e Cineteatros, a criação da Espaço Público - Associação Profissional de Programadores Culturais, os ciclos de financiamento para a cultura, o crescente reconhecimento social da classe profissional, entre outros.

Não podemos deixar de considerar que este exercício analítico da legitimidade cultural da programação ganha pertinência no quadro das grandes mudanças da sociedade contemporânea. Como Baumann (2006) evidenciava, a reivindicação de valor cultural acontece durante períodos de oportunidade cultural elevada, pelo que fatores externos ao universo restrito da programação artística - como o hibridismo, transdisciplinaridade e condição pós-medial da arte, a globalização, a fragmentação e ambivalência da sociedade – configuraram-se de absoluta centralidade nesta discussão.

Consideramos, por um lado, que existe uma forte tendência de legitimação e autonomização da programação artística, mas que este movimento pode ser travado e condicionado pela sua própria matriz de mediação a partir da qual emerge. De facto, podemos concluir que, em termos gerais, ao longo das últimas décadas, o grupo dos programadores tem vindo a ganhar fama, reputação, prestígio e reconhecimento social - fruto de acumulação de capitais culturais, sociais, económicos e simbólicos (Bourdieu, 1996) -, consagrando-se tanto dentro como foram do campo cultural, num claro aproveitamento da matriz rizomática das práticas artísticas.

No caso dos programadores-criadores e programadores-inovadores, a institucionalização - e a consequente conexão à esfera da gestão pública -, a integração em redes de trabalho internacionais e a atenção dos meios de comunicação social, o reconhecimento dos pares – nomeadamente quanto à perceção do desenvolvimento de uma programação de assinatura -, são alguns dos fatores preponderantes na sua consagração, potenciando não só o papel de construção do campo da arte, de definição de padrões de criação e consumo e de seleção dos membros do campo, mas também a criação de novas convenções e redes cooperativas (Becker, 2010) em torno da programação. Por outro lado, o seu perfil pode ser associado ao de um agente cocriar e recriador de obras artísticas existentes, mas também criador de novos mundos artísticos que, em parte, derivam de outras formas artísticas canónicas, tais como a arquitetura e a poesia, ou até mesmo a curadoria nas artes visuais. Também associado a este perfil de programadores está conectado um programa cujo manifesto e intencionalidade própria, levando-nos a olhar o programa como uma obra nova, cuja matriz supera em muito as premissas dos espetáculos neles contidos.

Não raras vezes esta intencionalidade está profundamente conectada com os ideias da estética relacional (Bourriaud, 2009), dotando as práticas artísticas de um profundo caráter social, ferramenta de mobilização coletivamente dos públicos, da empatia com O Outro, do resgate/restituição dos laços comunitários e da transformação social. É, aliás, com base neste prisma que (como uma programadora nos relatou) o ato de programar pode ser perspectivado como um ato de fé, o de ocupar o espaço da possibilidade, o que nos faz encarar o ato de legitimação não apenas como sendo um processo que desencadeia um produto que será entregue aos públicos, mas antes de um processo com os (ou mesmo pelos) públicos. É relevante atentarmos também no esforço de alguns membros de auto-legitimação enquanto classe artística. A hipótese da legitimação é particularmente proeminente pelo facto desta própria classe ser legitimada para legitimar. Esta tendência, não sendo consensual, não deixa de ser acompanhada pelas perspectivas de outras classes do campo artístico.

Numa outra dimensão, não podemos deixar de depreender, pelo que nos foi relatado pelos nossos entrevistados, uma muito significativa dependência do cargo de programador relativamente ao poder político, quer no que concerne à obtenção de financiamento, quer tendo em vista a obtenção de uma autonomia funcional. Neste domínio, a sua continuidade em funções parece estar particularmente ameaçada em momentos de mudança do executivo. Os programadores estão também dependentes da participação dos públicos e dos artistas para afirmar a validade do seu projeto/manifesto artístico nos equipamentos. Em primeiro plano, da participação dos públicos para medirem o impacto dos seus discursos e dos programas (por via, entre outros fatores, das lotações) e, por conseguinte, validarem a continuação dos recursos colocados à sua disposição pelo poder político; por outro lado, dependentes dos artistas, na medida em que o programa continua a ser alicerçado num conjunto de espetáculos por estes criados.

Num outro plano, e tendo em conta a relevância da virada educativa, social e participativa (Bonet & Négrier, 2018b) das práticas artísticas, a assunção do ato de programar como ato político e social, identificamos uma clara dependência entre a programação e o contexto social, que contribui a formulação discursiva do

programador. Os programadores seguidores são também dependentes dos programadores inovadores, uma vez que carecem dos seus julgamentos e decisões para poderem desenvolver os seus programas. Neste aspeto, o universo da programação artística caracteriza-se por uma forte dependência de outras classes profissionais do mundo da arte, dos públicos, e até mesmo da legitimação de esferas externas, bem como por uma certa instabilidade e fragilidade e problemas de escala.

Vale a pena salvaguardar que o universo da programação artística é, como qualquer subcampo, bastante heterogéneo, estando-lhe subjacentes as dinâmicas de lutas simbólicas intra e inter classes (Bense, 2014) com repercussão na conquista, perda e manutenção do poder simbólico, e nas posições privilegiada na hierarquia cultural - consagração ou desqualificação -. Assim, os posicionamentos dos programadores são muito diversificados e as perceções e intencionalidades do ato programático são muito diversas. Enquanto uns, heterodoxos, fazem evoluir as convenções da esfera da programação - com impacto ao nível institucional e estético, e, de certa forma, em seu benefício -, outros, mais ortodoxos, debatem-se pela manutenção do enquadramento da programação artística na esfera da mediação. Por este motivo, e tendo em conta o discutido, partimos do pressuposto de que não podemos generalizar quanto à legitimação da programação, pelo que nem todos os programadores podem ser considerados artistas nem a programação poderá ser legitimada como arte em todas os casos e contextos.

Desta forma, faz sentido olharmos a programação como uma arte híbrida. Partindo da definição de híbrido como “um objeto, estrutura ou prática que resulta de um cruzamento entre coisas; de ordens distintas” (Madeira, 2007: 32), e da ideia de que uma arte híbrida pode ser formada não apenas pela conjugação e interseção de duas formas artísticas distintas, mas também entre uma forma artística e um campo disciplinar não artístico. Um dos exemplos é da arte multimédia, que conjuga o campo artístico das artes visuais e o campo disciplinar da tecnologia (Santos, 2010). Para além desse hibridismo disciplinar, subjaz uma mescla de formas artísticas, mas outrossim de modalidades de exercício profissional e simbólico, assim como de campos de atuação

mais vastos – onde se entrecruzam de - forma singular – a criação, a intermediação e a fruição artística.

Tendo por base estas ideias e estes processos de miscigenação de formas, linguagens e convenções, acreditamos que nos casos em que exista um pendor artístico na programação artística, uma vez presentes os fatores identificados (e parcialmente consensuais) pelos nossos entrevistados, tais como a visão artística, criatividade, intuição, a experimentação (que aplica no exercício da curadoria performativa conducente ao programa, mas também nas encomendas de espetáculos), bem como o discurso da ordem da *poética*, fatores esses que, na ótica de alguns entrevistados coexistem apenas com um contexto profissional de autonomia funcional e de cedência de recursos materiais e imateriais suficientes para a programação. A estes vetores de ordem artística, juntam-se os de ordem não artística, nomeadamente os técnicos (também identificados pelos nossos entrevistados, aquando da caracterização do ato de programação) relacionados com o pensamento – particularmente ciências sociais e humanas -, da gestão, do marketing e da comunicação, da gestão de equipas, entre outras. Não podemos, assim, deixar de enquadrar esta linha de reflexão na hipótese de Hennion: “O intermediário não é um funcionário passivo que aplica leis (...), ele produz mundos” (Hennion, 1983:460), ou a paisagem humanizada, definindo as leis (Bourdieu, 2001), que o regulam.

Referências Bibliográficas

- Acord, S. K., & Denora, T. (2008). Culture and the Arts: From Art Worlds to Arts-in-Action. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 619, 223–237. <http://www.jstor.org/stable/40375804>
- Abreu, P. (2010). *A música entre a arte, a indústria e o mercado*. [Tese de Doutorado, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra]. Repositório Institucional da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/13832?mode=full>
- Adorno, T. (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Angelus Novus.
- Afonso Santos, R. (2002). O design em Portugal no século XX. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa. Vol. 3 - Arte(s) e Letras II* (pp. 109-154). Afrontamento/Fundação Serralves.
- Agamben, G. (2007). O autor Como Gesto. In _____ *Profanações*, 49-56. Boitempo.
- Albarelo, L., Digneffe, F, Hiernaux, J.P., Maroy, C., Ruquoy, D., & P. Saint-Georges (Eds.) (1997). *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais*. Gradiva.
- Alexander, V. D., & Bowler, A. E. (2021) Contestation in aesthetic fields: Legitimation and legitimacy struggles in outsider art. *Poetics*, 84. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X20302229>
- Alves, M. (2016). O autor em questão em Barthes e Foucault. *Thaumazein*, VII, 9(17), 3-14. <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/1499>
- André, C. (2011). Arte, Biopolítica e Resistência. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, 1(2), 426-442. <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- André, I., Vale, M., Santos, M., & Vale, A. M. (2014). *Fundos Estruturais e a Cultura no período 2000-2020*. GEPAC. <http://www.gepac.gov.pt>
- Apóstolo, Ó. (2016). *A dimensão económica do setor cultural segundo as Contas Satélite da Cultura Europeias*. GEPAC. <https://www.igac.gov.pt/documents/20178/557437/A+dimens%C3%A3o+do+setor+cu>

[ltural+segundo+as+Contas+Sat%C3%A9lite+da+Cultura+europeias.pdf/55a86760-f16c-4c57-a01c-0de22e9e01fa](https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/7606/1/Tese%20Final%20Outubro%20p%20imprimir%202016.pdf)

Araújo, M. (2016). *A música erudita no Centro Cultural de Belém. Perspetiva geral de vinte anos de programação (1993 -2013) e análise aprofundada de um mandato (2006 – 2011)*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias]. Repositório Institucional da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. <https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/7606/1/Tese%20Final%20Outubro%20p%20imprimir%202016.pdf>

Arendt, H. (2016). *Entre o Passado e o Futuro*. Perspetiva.

Assmann, A. (2010). Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past. In K. Tilmans, F. van Vree, & J. Winter (Eds.), *Performing the Past: Memory, History, and Identity in Modern Europe* (pp. 35-50). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048512027-004>

Augé, M. (1998). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Bertrand.

Barba, F. R. (2015). Diplomacia cultural. ¿Qué es y qué no es? *Espacios Públicos*, 18(43), 33-49. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67642415002>

Bardin, L. (2016). *Análise do Conteúdo*. Edições 70.

Barenboim, L. (2014). Gestión cultural 3.0. *Cuaderno 50 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 91-101. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n50/n50a10.pdf>

Barreto, A. (2009, outubro 22). *Quatro décadas: da mudança à incerteza*. [Comunicação apresentada à Classe de Letras]. Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa, Lisboa, Portugal. https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/44982/1/Barreto_2019_Quatro_d%C3%A9cadas.pdf

Barthes, R. (1988). A morte do autor. In _____. *O rumor da língua*, 57-64. Brasiliense. <https://moisesnascimentoblog.files.wordpress.com/2017/03/a-morte-do-autor.pdf>

Barthes, R. (2006). *O Grau Zero da Escrita*. Edições 70.

- Bascuñán, C. (2015) *Programación de artes escénicas en centros culturales: hacia un modelo de programación curatorial. Estudio de caso: Centro Gabriela Mistral, GAM, 2010 – 2014*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Artes da Universidade do Chile]. Repositório Institucional da Universidade do Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/133766>
- Bastos, M. I. (2016). *Programação Cultural na Televisão Portuguesa. O caso do Canal 180 da OSTV*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=156141
- Bastos, N., & Ribeiro, J. C. (2011). O quadrilátero urbano do Baixo Minho para a competitividade e a inovação. *Casos de Desenvolvimento Regional*. 309-319. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/13769>
- Bastos, A. (2013). *Teatros Municipais e o envolvimento da comunidade local nos seus programas*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Leiria]. Repositório Institucional do Instituto Politécnico de Leiria. https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/1616/1/Ana_Rita_Bastos_Sousa.pdf
- Baudrillard, J. (1981). *A sociedade de Consumo*. Edições 70.
- Bauman, Z. (1991) *Modernity and ambivalence*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Zahar.
- Baumann, S. (2001). Intellectualization and Art world development: film in the United States. *American Sociological Review*, 66, 404–426. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000312240106600305?journalCode=asra>
- Baumann, S. (2007). A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics*, 35(1), 47–65. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0304422X06000313>
- Becker, H. S. (2010). *Mundos da Arte*. Livros Horizonte.

- Belfiore, E. (2004). Auditing culture: The subsidised cultural sector in the New Public Management. *International Journal of Cultural Policy*, 10(2) <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10286630042000255808>
- Belfiore, E., & Bennett, O. (2010). *The social impact of the arts: an intellectual history*. Palgrave Macmillan.
- Berger, J. (2002). *Modos de ver*. Edições 70.
- Benjamin, W. (1985). O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In _____ *Obras escolhidas* (pp 197-221). Brasiliense.
- Benjamin, W. (1985). O autor como produtor. In _____ *Obras escolhidas* (pp. 120-136). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2018). *A Obra De Arte Na Era De Sua Reprodutibilidade Técnica*. L&PM Editores.
- Bennett, A., & Guerra, P. (Eds.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. Routledge.
- Bennett, A., Sofija, E., Green, B., Guerra, P., Howard F., & Oliveira, A. (2024). 'It's like a hug': examining the role of music-making for the well-being of youth during the COVID-19 pandemic. *Journal of Youth Studies*, DOI: 10.1080/13676261.2024.2305911. URL:
- Bennett, A., Taylor, J., & Woodward, I. (2014). *The festivalization of culture*: Ashgate.
- Bennett, A., & Kahn-Harris, K. (2004) *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Macmillan.
- Bense Ferreira Alves, C. (2014). Les mondes de l'art au-delà des artistes. In L. Jeanpierre, & and O. Roueff (Eds.), *La culture et ses intermédiaires: dans les arts, le numérique et les industries créatives* (pp. 3-13). Éditions des Archives Contemporaines.
- Bense Ferreira Alves, C. & Poulard, F. (2015). Éditorial. *Sociologie de l'Art*, PS2324, 11-32. <https://doi.org/10.3917/soart.023.0011>
- Bense Ferreira Alves, C., & Poulard, F. (2007). Le travail dans les institutions culturelles. *Sociétés Contemporaines* (66). DOI 10.3917/soco.066.0005.

- Berger, J. (2002). *Modos de Ver*. Edições 70.
- Bermudez, J. D. L. (2015). *Programación y evaluación aplicadas a la gestión cultural*. IC Editorial.
- Bhaskar, M. (2019). *Curadoria. O poder da seleção num mundo do excesso*. Edições SESC São Paulo.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Boltanski, L.; & Chiapello, E. (2005). *The New Spirit of Capitalism*. Verso.
- Bonazzi, M., Cancellieri, G., & Casarin, F. (2023). Omnivorous cultural consumption and the co-creation of cultural products: Interactive versus participatory art. *Journal of Consumer Culture*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/14695405231181510>
- Bonet, L. (2011, janeiro 19). *Una reflexión sobre el proceso de programación cultural*. <http://luisbonet.blogspot.com/2011/01/una-reflexion-sobre-el-proceso-de.html>
- Bonet, L., & González-Piñero, M. (Eds.) (2021). *La innovación en la gestión de la cultura. Reflexiones e experiencias*. Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Bonet, L., & Négrier, E. (Eds.) (2018a). *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts*. Ministério da cultura da Noruega. https://www.bespectactive.eu/wp-content/uploads/2019/09/Breaking-the-Fourth-Wall_publication.compressed.pdf
- Bonet, L. & Négrier, E. (Eds). (2018b). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66, 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>
- Borges, V. (2017). Cultural organizations, collaborative contexts and publics: how they become small communities. *Portuguese Journal of Social Science*, 16(3), 359-376. https://www.researchgate.net/publication/322658333_Cultural_organizations_collaborative_contexts_and_public_How_they_become_small_communities

- Borges, V. (2021). Políticas públicas para a cultura e a gestão dos equipamentos teatrais: o Teatro Nacional D. Maria II em Lisboa. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 95. <http://journals.openedition.org/spp/8502>
- Borges, V., Costa, P., & Ferreira, C. (2014). Desvendando o teatro: criatividade, públicos e território. *Análise Social*, 213, xlix, 4.º, 862-865. http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_213_d00.pdf
- Borges, V. & Lima, T. (2014). Apoio público, reconhecimento e organizações culturais: o caso do teatro. *Análise Social*, 213, xlix, 4.º, 926-952. http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_213_d04.pdf
- Bottero, W., & Crossley, N. (2011). Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99-119. <https://doi.org/10.1177/1749975510389726>
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Difel.
- Bourdieu, P. (1985). Effet de champ et effet de corps. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 73. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1985_num_59_1_2272.
- Bourdieu, P. (1990). Espaço social e poder simbólico. In _____. *Coisas ditas*. Brasiliense (pp. 149- 168). https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3935267/mod_resource/content/1/Espa%C3%A7o%20social%20e%20poder%20simb%C3%B3lico.pdf
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Polity.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. Editorial Presença.
- Bourdieu, P. (2001). *Meditações Pascalianas*. BCD União de Editoras, S.A.
- Bourdieu, P. (2003). *O Amor pela arte*. São Paulo: Zouk.
- Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência. Por uma sociologia clínica do campo científico*. Unesp. <https://favaretoufabr.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/05/bourdieu-pierre-os-usos-sociais-da-ciencia.pdf>
- Bourdieu, P. (2006a). *A Distinção. Crítica social do julgamento*. Editora Zouk.

Bourdieu, P. (2006b). *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Editora Zouk.

Bourdieu, P. (2007). *A economia das trocas simbólicas*. Perspetiva.

Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Ed. Martins Fontes.

Bovone, L. (1997). Os novos intermediários culturais. Considerações sobre a cultura pós-moderna. In C. Fortuna (Ed.) *Cidade, cultura e globalização – Ensaio de sociologia* (pp. 105-120). Celta Editora.

Brighenti, S. B. (2021). A cultura e a promoção da democracia: recomendações da Carta do Porto Santo para os museus. *MIDAS*, 13. <https://doi.org/10.4000/midas.2749>

Brilhante, M. J. (2014). Fazer e estudar teatro em Portugal: Constrangimentos e oportunidades. *Revista VIS: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Artes Visuais*, 13(2). <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30729/1/Fazer-e-Estudar-Teatro-%20VIS.pdf>

Broeckmann, A. (2014). "Postmedia" Discourses. A Working Paper. https://monoskop.org/Andreas_Broeckmann

Buchholz, L. (2016). What is a global field? Rethinking Bourdieu's field theory beyond the nation-state. *The Sociological Review*, 64(2), 31-60. <https://doi.org/10.1002/2059-7932.12001>

Bueno, M. L. (2021). *Arte e cultura na modernidade-mundo*. Editora UFJF.

Burawoy, M. (1998). The Extended Case Method. *Sociological Theory*, 16(1), 4-33. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00040>

Burawoy, M. (2000). The extended case method. In M. Burawoy, A. Burton, A. A. Ferguson, K. J. Fox, J. Gamson, N. Gartrell, L. Hurst, C. Kursman, L. Salzinger, J. Schiffman, & S. Ui (Eds.), *Ethnography unbound: power and resistance in the modern metropolis* (271-300). University of California Press, 2000. ISBN:

Burawoy, M. (2009). *The extended case method – Four Countries, Four decades, Four great Transformations and One Theoretical Tradition*. University of California Press.

- Burgess, R. (1997). *A pesquisa de terreno: uma introdução*. Celta Editora.
- Butler, R. (2020). Rosalind Krauss: between modernism and post-medium. *Journal of Art Historiography*, 23. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2020/11/butler.pdf>
- Caeiro, M. (2014). *Arte na Cidade. História Contemporânea*. Temas e debates.
- Canclini, N. G. (1998). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. EDUSP.
- Carneiro, J., & Silva, A. M. (2011). José Luís Ferreira: O território da intervenção. *Sinais de cena*, 15, 33-44. <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12817/9894>
- Carpenter, G. (2008). *Arts and Cultural Programming: A Leisure Perspective Paperback*. Human Kinetics.
- Carvalho, P. (2017) *Arte, Participação e Instituições: O Programa Participativo para Jovens Pedimos Desculpa pelo Incômodo Causado* – Culturgest. [Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL]. Repositório Institucional do ISCTE-IUL. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/15328>
- Carvalho, P. E. (2009). Cartografia hesitante de uma experiência multiforme. *Sala Preta*, 9, 85-93. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p85-93>
- Castells, M. (2007a). *A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castells, M. (2007b). *A Galáxia Internet – Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Castillo, S. (2021). *A Arte de Expor: Curadoria como Expoesis*. NAU Editora.
- Castro, L. (2021). Robert R. Janes & Richard Sandell (Eds), Museum Activism. *MIDAS*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.2852>
- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries*. MA: Harvard University Press.
- Celan, P. (1996). *Arte Poética*. Edições Cotovia.
- Centeno, M. J. (2010). *As organizações culturais e o espaço público. A experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências

Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Institucional da FSCH-UNL. <https://run.unl.pt/handle/10362/5078>

Centeno, M. J. (2013). O impacto da mediatização nas Capitais Europeias da Cultura: o caso das cidades Porto 2001 e Guimarães 2012. In M. Andión, & M. I. Vassallo de Lopes (Eds.), *Libro de Actas, XIII Congreso Internacional IBERCOM, Comunicación, Cultura e Esferas de Poder* (3956-3963). <https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3995/6/o%20impacto%20da%20mediatiza%c3%a7ao-Congresso%20IBERCOM.pdf>

Chaney, D. C. (1994). *The cultural turn: scene-setting essays on contemporary cultural history*. Routledge.

Cintra Ferreira, M. (2002). Cinema português: as exceções e a regra. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 3 - Arte(s) e Letras II* (pp. 281-310.) Afrontamento/Fundação Serralves.

Cnossen, B., & Bencherki, N. (2023) Artful Legitimacy: The Role of Materiality in Practices of Legitimation. *Organization Studies*, 44(6), 919–938. <https://doi.org/10.1177/01708406221142>

Coelho, A., & Mendonça, M. (2014). Instâncias de legitimação da arte. In E. Chaud, & T. F. Sant'anna (Eds.), *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia* (158-168). https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo1_14_instancias_de_legitimacao_da_arte.pdf

Cordeiro, P. (2004). *A Rádio em Portugal: um pouco de história e perspectivas de evolução*. <https://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-paula-radio-portugal.pdf>.

Correia, M. (2020). A abertura da obra de arte: análise de um ensaio de Umberto Eco. *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI–ISCAP* (8). <https://doi.org/10.34630/erei.vi8.4153>

Costa, P., Oliveira, A., Magalhães, A., Sousa, F., Teixeira, G., Guerra, P., & Moreira, T. (2017). *Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa*

https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/cultura/documentos/ESTRATEGIA_CULTURA_LISBOA_2017.pdf

Costa, P. (1999). Efeito de ‘meio’ e desenvolvimento urbano: o caso da fileira da cultura. *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 29, 127–149.

Costa, P. (2002). The cultural activities cluster in Portugal. Trends and perspectives. *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 38, 99–104.

Costa, P. (2004). Públicos da cultura, redes e território: algumas reflexões sobre a sustentabilidade de um bairro cultural. In R. T. Gomes (Ed.), *Públicos da Cultura* (93-120). OAC – Observatório das Atividades Culturais.

Costa, P. (Coord.) (2016). *Estratégias para a cultura da cidade de Lisboa*. Lisboa: CML.

Costa, P. (2022a). Cultura. In: R. P. Mamede (Ed.), *O Estado da Nação e as Políticas Públicas 2022 - Recuperação em Tempos de Incerteza* (pp. 21-26). https://ipps.iscte-iul.pt/images/PDF/EstadoNacao/ENPP2022/Relatorio_ENPP_2022_IPPS.pdf.

Costa, P. (2022b). Valuing culture and creativity impacts in a global technological era: reshaping the analytical framework. *European Planning Studies*, 30(9), 1656-1675, DOI: 10.1080/09654313.2021.2023109.

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

Crane, D., Kawashima, N., & Kawazaki, K. (Eds.) (2002). *Global culture: media, arts, policy, and globalization*. Routledge.

Crane, D. (2002). Culture and globalization – theoretical models and emerging trends. In D. Crane, N. Kawashima, & K. Kawazaki (Eds.), *Global Culture – media, arts, policy, and globalization* (pp 1-25). Routledge.

Cruz, H., Bezelga, I., Agular, R. (Eds.) (2017). *Práticas Artísticas: Participação e Comunidade*. CHAIA/Universidade de Évora. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/27002>

Cruz, H., Bezelga, I., Menezes, I. (2020). Para uma Tipologia da Participação nas Práticas Artísticas Comunitárias: a experiência de três grupos teatrais no Brasil e Portugal.

- Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(2), 1-30.
<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/89422>
- Cruz, M. T. (2022). Art and Mediation. *ARTis ON*, (4).
<https://doi.org/10.37935/aion.v0i4.98>
- Cunha, A. (2014). *O leitor-programador cultural – Viagem à procura de escala para uma inscrição*. [Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto].
 Repositório institucional da FLUP.
https://sigarra.up.pt/flup/pt//pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=33468
- Curvelo, A. (2002). Notas (muito incompletas) sobre o jazz em Portugal – da pré-história aos tempos modernos. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 2 - Arte(s) e Letras I* (pp. 47-96). Afrontamento/Fundação Serralves.
- Danto, A. C. (1964). The artworld. *Journal of Philosophy*, 61(19), 571–584.
<https://www.jstor.org/stable/2022937>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *Rizoma*. Assírio & Alvim.
- DeNora, T. (1991). Musical patronage and social change in Beethoven's Vienna. *American Journal of Sociology*, 97(2) 310–346. <https://www.jstor.org/stable/2781379>
- Dias, S. (2016). Anos 80: Happenings poéticos na 'era do estilo'. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (110), 19-40. <https://journals.openedition.org/rccs/6352>
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52, 440 - 455.
- Dimaggio, P. (1992). Cultural boundaries and structural change: The extension of the high-culture model to theatre, opera, and the dance, 1900-1940. In M. Lamont, & M. Fournier (Eds.), *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. University of Chicago Press.
- Duarte, A. (1984). *A arte eléctrica de ser português. 25 Anos de rock'n'roll Portugal*. Bertrand.
- Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals – inside public art museums*. Routledge.

Duncombe, S., & Lambert, S. (2021). *The art of activism: Your All-Purpose Guide to Making the Impossible Possible*. OR Books.

Dutheil-Pessin, C. & Ribac, F. (2017) *La fabrique de la programmation culturelle*. La dispute/SNÉDIT.

Eco, U. (1991). *A obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Perspetiva.

Eco, U. (2000). *A Definição da Arte*. Edições 70.

Eco, U. (2017). *O signo*. Presença.

Evrard, Y. (1997). Democratizing Culture or Cultural Democracy? *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 27(3), 167-175.
<https://doi.org/10.1080/10632929709596961>

Falcão, C. P. (2021). Produções do desenho: marca, imagem, arte e pensamento. In M. Ferreira (Ed.), *Modos de produção: do pensamento artístico à fruição individual e coletiva* (pp. 4-9). Oficina.

Fabbrini, R. (2010). Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. *Revista Científica FAP*, 5(1), 11-24.
<https://doi.org/10.33871/19805071.2010.5.1.1563>

Faustino, P. (2018). Origens, desenvolvimento e abordagens nas indústrias criativas e culturais. In *Boas Práticas Públicas de Memória, Ciência e Património* (pp. 19-51).
<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/16391.pdf>

Fazenda, M. J. (2007). *Dança Teatral*. Celta Editora.

Featherstone, M. (Ed.) (1990). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Vozes.

Featherstone, M. (1991). *Consumer culture and postmodernism*. SAGE Publications.

Featherstone, M. (1997a). *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. SESC São Paulo.

Featherstone, M. (1997b). Culturas globais e culturas locais. In C. Fortuna (Ed.), *Cidade, cultura e globalização* (pp. 82 – 102). Celta Editores.

Ferree, M. M., & Merrill, D. A. (2000). Hot movements, cold cognition: thinking about social movements in gendered frames. *Contemporary Sociology*, 29(3), 454–462. <https://doi.org/10.2307/2653932>

Ferreira, C. (1998). A exposição mundial de Lisboa de 1998: contextos de produção de um mega-evento cultural. *Revista Crítica de ciências Sociais*, (51), 43-67. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/10894>

Ferreira, C. (2002). Intermediação Cultural e Grandes Eventos. Notas Para um Programa de Investigação Sobre a Difusão das Culturas Urbanas. *Oficina do CES*, (167), 1-38. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/11042>

Ferreira, C. (2004). Grandes eventos e revitalização cultural das cidades: Um ensaio problematizante a propósito das experiências da Expo’98 e da Porto 2001. *Territórios do Turismo*, (2). <https://www.ces.uc.pt/nucleos/neccurb/media/territoriosdoturismo.pdf>

Fesch, G. (2019). *Os Impasses da Música Contemporânea. Estudo qualitativo pluriperspectivado em contexto de ensemble*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/125963>

Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance, *Sinais Cena*, (4), 73-80. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2005.0043>

Fischer-Lichte, E. (2019). *A estética do performativo*. Orfeu Negro.

Fortuna, C. (Ed.) (2003). *Intermediários culturais, espaço público e cultura urbana. Um estudo sobre a influência dos circuitos culturais globais em algumas cidades portuguesas*. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/32520?locale=en>

Fléchet, A. (2011). Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. *Património e Memória, UNESP – FCLAs – CEDAP*, 7(1), 257-271. <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/205>

- Fligstein, N., & McAdam, D., (2012). *A Theory of Fields*. Oxford University Press.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class... and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books.
- Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre a Fotografia*. Relógio d'Água.
- Föhl, P. S. (2008). The Cultural Manager: marginal notes on a discussion of roles and values. *Arts Management Newsletter* (88/89). <https://www.netzwerk-kulturberatung.de/en/ueber/dr-patrick-s-foehl/publikationen>
- Fortuna, C. (2010). Novos Trilhos de Cultura: Como não falar em cidade? In M. L. L. Santos, & J. M. Pais (Eds.), *Novos Trilhos Culturais – Práticas e Processos* (pp. 273-280). Imprensa de Ciências Sociais.
- Fortuna, C., Ferreira, C., Santos, H., Mendes, J. M., Quintela, P., & Martelo, V. (2014). *Cultura, Formação e Cidadania*. GEPAC. <http://www.gepac.gov.pt>.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Edições Graal.
- Foucault, M. (1992). *O Que é um autor?*. Editora Veja.
- Foucault, M. (1999). *A Ordem do Discurso*. Edições Loyola.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- Freitas, M. (2016). *Teatros e cineteatros municipais – uma reflexão sobre políticas, redes e equipamentos*. [Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL]. Repositório Institucional ISCTE-IUL. <https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/12537/1/dissertacao%20MariaAnaFreitas.pdf>
- Gama, M. (2014, s/d). *Cultura de redes culturais: o estado das redes do Estado*. VIII Congresso Português de Sociologia. [Comunicação em conferência]. 40 anos de democracias: progressos, contradições e prospetivas. https://associacaoportuguesasociologia.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0410.pdf

Ganga, R. (s/d). *Instituições culturais europeias como glocalismos. Os casos do Museu de Arte Contemporânea de Serralves e do Contemporary Art Centre*. Working Paper. IS-FLUP. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10363.pdf>

Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Prentice Hall.

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*. GEPAC. <http://www.gepac.gov.pt>

Garson, M. (2010). Instâncias de consagração cultural e o seu poder de revelação simbólica. *Anais do XIX Encontro Anual da Compós - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=DrDOiyYAAAJ&citation_for_view=DrDOiyYAAAAJ:roLk4NBRz8UC

Geary, P. (2020). The production of taste: ecologies, intersections, implications. *Studies in Theatre and Performance*, 40(3), 280-291. <https://doi.org/10.1080/14682761.2020.1807193>

Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. Editora UNESP da Fundação para o Desenvolvimento da Universidade Estadual Paulista.

Giddens, A. (1993). *Novas Regras do Método Sociológico*. Gradiva.

Giddens, A. (2002). *Modernidade e identidade*. Zahar.

Ginzburg, C. (1991). *A Micro-História e Outros Ensaios*. Difel.

Gomes, R. T. (Ed.) (2010). *Mobilidade Internacional de artistas e outros profissionais da cultura*. OAC - Observatório das Atividades Culturais.

Gomes, R. T., & Lourenço, V. (2009). *Democratização cultural e formação de públicos: inquérito aos serviços educativos em Portugal*. OAC - Observatório das Atividades Culturais.

Gomes, R. T., & Marinho, T. D. (2009). *Trabalho e Qualificação nas Atividades Culturais: Um panorama em vários domínios*. OAC - Observatório das Atividades culturais. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/41378>

Gonçalves, R. M. (2002). As invenções malvistas. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 3 - Arte(s) e Letras II* (pp. 11-62). Afrontamento/Fundação Serralves.

Gonzalez, P. (2012). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60. *ILCEA – Revue de l’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie* (16). <https://journals.openedition.org/ilcea/1421>

Gorski, P. (Ed) (2013). *Bourdieu and Historical Analysis*. Duke University Press.

Guerra, I. (2006). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo – Sentidos e formas de uso*. Princípia Editora.

Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>

Guerra, P. (2016a). Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980 – 2010). *Journal of Sociology*, 52(4), 1-16.

Guerra, P. (2016b). *Lembranças do último verão. Festivais de Música, ritualizações e identidades na contemporaneidade portuguesa*. https://portugalaoespelho.files.wordpress.com/2016/05/ficha_-lebrancas-ultimo-verao.pdf

Guerra, P. (2018a). E nada mais foi como dantes: fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-Abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais UFJF*, 13(1), 195–214. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/113295>

- Guerra, P. (2018b). Pensar as políticas culturais no século XXI: o caso de Lisboa. *NAVA*, 3(2), 157-179. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/119718/2/332686.pdf>.
- Guerra, P. (2019a). Espaços liminares de sociabilidade contemporânea: o caso ilustrativo do Festival de Paredes de Coura, Portugal. *Estudos de Sociologia*, 2(25), 51-88. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/125066>
- Guerra, P. (2019b). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 55. <http://journals.openedition.org/horizontes/3668>
- Guerra, P. (2020a). Políticas culturais e cultura no século XXI: desafios e mudanças. *Cadernos do Observatório / Prefeitura Municipal de Fortaleza – Vol. III*, 8(8), 95-102. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/131435>
- Guerra, P. (2020b). Elogio da improbabilidade do patrimônio. In: G. M. C. Oliveira, & K. M. A Vieira (Eds.), *Patrimônio, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação* (pp. 47-66). EdUFERSA. <https://doi.org/10.7476/9786587108605.0004>
- Guerra, P. (2020c). Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century: Through the Subcultural Lens* (pp. 207-230). Palgrave Macmillan Cham.
- Guerra, P. (2020d). Other Scenes, Other Cities and Other Sounds in the Global South: DIY Music Scenes beyond the Creative City. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*. 2020 (1): Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, 55-75. DOI 10.14361/zkmm-2020-0104.
- Guerra, P. (2021). Uma Lisboa só dele(s). Processos artivistas de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, 22(50), 15–42. <https://doi.org/10.5965/1984724622502021015>.

- Guerra (2022a). Processos amplificados de curadoria nas artes e na cultura. *Revista Todas as Artes, Todos os Nomes*, 2, 6-9. <https://www.todasasartes.pt/uncategorized/todas-as-artes-todos-os-nomes-vol-2/>
- Guerra, P. (2022b). Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, 65(2), 122-138.
- Guerra, P. (2022c). Can music save lives? The Experience of COVID-19 and the impacts on music-making on young people in their home environment. In O. Crosby, M. & Faludi, J. (orgs.). *Whole Person promotion, women, and the post pandemic Era: Impact and future outlooks* (pp. 142-154). Hershey PA, USA: IGI Global.
- Guerra, P. (2022d). Teenagers From Outer Space: Contributos para uma genealogia dos fios que teceram a moda e o do-it-yourself em Portugal. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 34, 19–63.
- Guerra, P. (2023). Underground Artistic-Creative Scenes Between Utopias and Activisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10.
- Guerra, P.; Abreu, P. (2016). Culturas musicais contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 109. <https://doi.org/10.4000/rccs.6188>
- Guerra, P., Costa, P. (Eds.) (2016). Redefining art worlds in the late modernity. *Revista Todas as Artes, Todos os Nomes*, 11-18. https://sigarra.up.pt/ffup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=160391.
- Guerra, P. Figueiredo, H. G. (2021). Artes, trabalho criativo e empreendedorismo cultural e artístico. Alinhamento de possibilidades de uma retórica presente para um futuro decente. *NAVA - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design*, 7(1), 71-105. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/33420>
- Guerra, P., Oliveira, A., & Sousa, S. (2021). Um requiem pelas músicas que perdemos.: Percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal. *O Público E O Privado*, 19(38 jan/abr). <https://doi.org/10.52521/19.4220>

- Guerra, P., Sant'Anna, S. P. (2018). Novos desafios das políticas públicas para as artes e culturas contemporâneas: apresentação. *NAVA - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design*, 3(2), 9-21. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/119705>
- Guerra, P., Sarrouy, A. D., Brandão, M. D. (2019). Antoine Hennion: música, mediação e amadores. *Estudos de Sociologia*, 2(25), 29-49. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/124999/2/372326.pdf>
- Habermas, J. (1996). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Polity Press.
- Halbwachs, M. (1990). *Memória coletiva*. Edições Vértice.
- Hall, P. (1993). Policy paradigm, social learning and the state: the case of economic policymaking in Britain. *Comparative Politics*, 25(3), 275-296. <https://doi.org/10.2307/422246>
- Hall, S. (1997) (Ed.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Sage.
- Hawkes, J. (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's essential role in public planning*. Cultural Development Network Victoria. https://www.researchgate.net/publication/200029531_The_Fourth_Pillar_of_Sustainability_Culture's_essential_role_in_public_planning/link/09e4150bde47d6a5c4000000/download
- Heinich, N. (1998). *Le Triple jeu de l'art contemporain*. Editions de Minuit.
- Heinich, N. (2009). *Faire voir: L'art à l'épreuve de ses médiations*. Les Impressions Nouvelles.
- Heinich, N. (2012). Mapping intermediaries in contemporary art according to pragmatic sociology. *European Journal of Cultural Studies*, 15(6), 695-702. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1367549412450634?journalCode=ecsa>
- Heinich N., & Shapiro R. (2012). Postface. Quand y a-t-il artification? In N. Heinich, & R. Shapiro (Eds.) *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 267-299). EHESS.

Hennion, A. (1983). Une Sociologie de L'Intermédiaire: Le cas du Directeur Artistique de Variétés. *Sociology du Travail*, 4, 459-471. https://www.persee.fr/doc/sotra_0038-0296_1983_num_25_4_1949

Hennion, A. (1993). *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Métailié.

Hennion, A. (2007). Those things that hold us together: Taste and sociology. *Cultural Sociology*, 1(1), 97-114. <https://doi.org/10.1177/1749975507073923>

Henriques, E. (2002). Novos desafios e orientações das políticas culturais: tendências nas democracias desenvolvidas e especificidades do caso português. *Finis terra*, 37(73). <https://doi.org/10.18055/Finis1608>

Hesmondhalgh, D. (2012). *The Cultural Industries*. SAGE.

Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative labour: media work in three cultural industries*. Routledge.

Hennion, A. (2007). Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology. *Cultural Sociology*, 1(1), 97-114. <https://doi.org/10.1177/1749975507073923>

Holton, K. (2003). Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura. In S. Castelo-Branco, & J. Branco (Eds.), *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal* (171-187). <https://books.openedition.org/etnograficapress/565>

Janes, R. R., & Sandell, R. (Eds.) (2019). *Museum activism*. Routledge.

Janssen, S.; & Verboord, M. (2015). Cultural Mediators and Gatekeepers. In J. D. Wright (Ed.) *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 5, 440-446. <https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.10424-6>

Januário, S. (2022). *ARTOPIA: Trajetos, interseções e circunstâncias de manifestações artísticas urbanas de pendor alternativo no Portugal contemporâneo*. [Tese de Doutoramento], Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/141528>

Junqueira, G. (2017). *Análise Empírica da Dissolução das Empresas Municipais*. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho]. Repositório Institucional da Universidade do Minho.

<https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/54876/1/Gisele%2BFaria%2BGiao%2BJunqueira.pdf>

Jürgens, S. V. (2016). *Instalações Provisórias – Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Sistema Solar (Documenta).

Johanson, K., & Glow, H. (2019). Reinstating the artist's voice: Artists' perspectives on participatory projects. *Journal of Sociology*, 55(3), 411-425.
<https://doi.org/10.1177/1440783318798922>

Júdice, N. (2002). Uma ideia de literatura para um século de ficção. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 2 - Arte(s) e Letras I* (pp. 313-348). Afrontamento/Fundação Serralves.

Junior, J. R., & Poli, K. (2019). O potencial das redes culturais: entrevista com Manuel Gama. *Revista Extraprensa*, 13(1), 292-305.
<https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.164988>

Kaine, É., Bergeson-Martel, O., & Morasse, C. (2017) L'artiste-médiateur : un transmetteur de l'expérience de l'autre. In N. Casemajor, M. Dubé, J.-M. Lafortune, & È. Lamoureux (2017). *Expériences critiques de la médiation culturelle*. Les Presses de l'Université Laval.

Kaiser, M. M., & Egan, B. E. (2013). *The cycle. A practical approach to managing arts organizations*. University Press of New England.

Karpik, L. (2007). *L'économie des singularités*. Gallimard.

Ketele, J.-M., & Roegiers, X. (1993). *Metodologias de recolha de dados. Fundamentos dos Métodos de Observações, de Questionários, de Entrevistas e de Estudo de Documentos*. Instituto Piaget.

Klaic, D. (2012). *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy*. Intellect Ltd.

Klippel, H. (2008). *The art of programming. Film, Program und Kontext*. Medien Welten.
<https://doi.org/10.25969/mediarep/1364>

- Koestler, A. (1964). *The act of creation*. Macmillan.
- Krauss, R. (1979). *A escultura no campo ampliado*. https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf
- Labra, D. (2020) Performance arte, arquivos rebeldes e fósseis críticos. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*. 9(18), 121-132. <https://doi.org/10.26512/museologia.v9i18.34555>
- Lahire, B. (2008). The individual and the mixing of genres: cultural dissonance and self-distinction. *Poetics*, 36, 166-188. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2008.02.001>
- Landry, C. (2008), *The creative city - a toolkit for urban innovators*. Earthscan Publications.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network theory*. Oxford University Press.
- Lippard, L., & Chandler, J. (2013). A desmaterialização da arte. *Arte & ensaios - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, 25(25), 150-165. <https://doi.org/10.60001/ae.n25.p150%20-%20165>
- Lipovetsky, G. (1989). *O Império do Efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. D. Quixote.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2013). *A Cultura-Mundo Resposta a uma sociedade desorientada*. Edições 70.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2014). *O capitalismo estético na era da globalização*. Edições 70.
- Lisboa, J. (2002). Música Popular/Pop Rock. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa. Vol. 2 - Arte(s) e Letras I*. (pp. 97-142). Afrontamento/Fundação Serralves.
- Loff, M., & Pereira, M. (Eds.) (2006). *Portugal: 30 anos de democracia (1974 – 2004)*. Editora da Universidade do Porto.

- Lopes, A. (2016). *Capitais Europeias da Cultura. Lisboa'94, Porto 2001, Guimarães 2012*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra]. Repositório Institucional da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/30907?locale=en>
- Lopes, E. (2010). *Programação cultural enquanto exercício do poder*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Institucional da FCH-UNL. <https://run.unl.pt/handle/10362/5930>
- Lopes, F. (2007, setembro 7). *SIC e TVI longe das recomendações da ERC*. [Comunicação em conferência] 5º SOPCOM. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/8732>
- Lopes, F. (2008). *A TV do real: A televisão e o espaço público*. Minerva.
- Lopes, J. T. (1998). Públicos, Palcos e Amigos: Olhares sobre a Recepção Cultural. *Cadernos de Ciências Sociais* 19/20, 95-115. bocc.ubi.pt/pag/lopes-joao-teixeira-recepcao-cultural.html
- Lopes, J. T. (2004). Experiência estética e formação de públicos. In R. T. Gomes (Ed.), *Públicos da Cultura* (43-54). OAC – Observatório das Atividades Culturais.
- Lopes, J. T. (2007). Serviços Educativos na Cultura. In *Colecção Públicos*, 2. Setepés.
- Lopes, J. T. (2017). Sociabilidade e consumos culturais: contributos para uma sociologia da fruição cultural. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade Do Porto*, 8. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2571>
- Lopes, M. C. (2010). Umberto Eco: da Obra Aberta para Os Limites da Interpretação. *Redescrições*, 1(4). <https://revistas.ufrrj.br/index.php/Redescricoes/article/view/14546>
- López, P. & Kalawsky, A. (2020) *Theatre programming: freedom and silence*. Editorial OsoLiebre Ltda.
- Louraço, J. (2012). Sobre o investimento público no teatro em Portugal. *Estatística e Contra-estatística*. *Camarmim*, 46. 16-19. https://www.academia.edu/4285691/Sobre_o_investimento_publico_no_teatro_em_Portugal_estatistica_e_contra_estatistica

Lyotard, J.-F. (2009). *A condição pós-moderna*. José Olympio Editora.

Machado, T. (2020). A documenta 5 de Harald Szeemann: o efeito curatorial e a arte exposta. *Periódico permanente*, 8.

https://www.academia.edu/en/44711192/A_documenta_5_de_Harald_Szeemann_o_efeito_curatorial_e_a_arte_exposta

Madeira, C. (2002). *Novos notáveis. Os programadores culturais*. Celta Editora.

Madeira, C. (2007). *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. [Tese de Doutoramento, ICS-UL]. Repositório Institucional do ICS-UL. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/322>

Madeira, C. (2016). Art programming as a test laboratory for social questions: the case of Horta do Baldio, a vegetable garden for agriculture. In P. Guerra, & P. Costa (Eds.), *Redefining art worlds in the late modernity* (pp. 271-287). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Mah, S. (2002). Fotografia, Arte e Século XX: focagens a uma (não) história. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 3 - Arte(s) e Letras II* (pp. 155-202). Afrontamento/Fundação Serralves.

Maia, N. (2022). *A Diplomacia Cultural como Soft Power nas Relações entre Portugal e França (1960-2020)*. [Relatório de Estágio de Mestrado, UNL]. Repositório Institucional da UNL. https://run.unl.pt/bitstream/10362/143423/1/Nath%C3%A1lia%20Pavam_Relat%C3%B3rio%20de%20Est%C3%A1gio.pdf

Maingueneau, D. (2017). *Discurso e análise do discurso*. Parábola Editora.

Malzacher, F. (2018). Palcos Vazios, Apartamentos Apinhados. Curadoria Performativa das Artes Performativas. *Cartografias - Revista de Artes Cênicas*, 5, 226-240. https://www.academia.edu/36758867/Palcos_Vazios_Apartamentos_Apinhados_Curadoria_Performativa_das_Artes_Perform%C3%A1ticas

Mariñelarena, E. L. (2015). *Marketing Cultural*. IC Editorial.

Marinho, L., & Moutinho, M. (2019). *O Teatro Semiprofissional no Porto - Arte, Activismo e Experimentalismo nos Anos 70 e 80*. Edições Afrontamento.

Markusen, A., & Brown, A. (2014). From audience to participants: new thinking for the performing arts. *Análise Social*, 213, 49(4), 866-883.
http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/AS_213_d01.pdf

Marques, A. (2012). *Estudo de Públicos do Teatro Nacional de São João*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/66483/2/000193467.pdf>

Marques, C. A. (2019). *Planeamento Cultural Urbano em Áreas Metropolitanas - Revitalização dos espaços pós-suburbanos*. Caleidoscópio.

Marques, K. (2018). Autonomização do campo artístico e singularização da experiência estética: a instituição do lugar social da arte e do artista em Fortaleza. *Revista De Ciências Sociais*, 38(1), 30–52.
<http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/33463>

Martinho, F. (2002). A poesia portuguesa no século XX. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 2 - Arte(s) e Letras I* (pp. 349-402). Afrontamento/Fundação Serralves.

Matarasso, F. (1999). *Towards a local culture index*. Russel Press.

Matarasso, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Mateus, A., Silva, C., Mateus, J., Romão, J., Ferreira, N., & Gouveia, S. (2013). *Cultura e a Criatividade na Internacionalização da Economia Portuguesa*. GEPAC, <http://www.gepac.gov.pt>.

Matias, T. T. (2023). *A ascensão do curador e as transformações nas exposições de arte: contribuições de Harald Szeemann e Walter Zanini*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo]. Repositório Institucional da UNIFESP. <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/67302>

- Melo, A. (2001). *Arte*. Quimera.
- Melo, A. (2002). *(O que é) Globalização Cultural*. Quimera.
- Melo, A. (2012). *Sistemas da Arte Contemporânea*. Documenta.
- Melo, A. (2016). *Arte e poder na era global*. Documenta.
- Melo, A., & Pinharada, J. (1986). *Arte Contemporânea Portuguesa*. Edição dos Autores.
- Melo, A., & Cândia, F. (2002). Cenas da vida mundana. Do pós-guerra aos nossos dias. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 3 - Arte(s) e Letras II* (pp. 317-347). Afrontamento/Fundação Serralves.
- Melo, M. (1999). O campo artístico e a produção dos gostos culturais nas sociedades modernas. *Revista da Universidade Fernando Pessoa*, 4, 177-189.
<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/6845>
- Mendes, S. (2014). *Som da rua. Cultura e arte junto de uma comunidade sem-abrigo*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/77757>
- Menger P.M. (1983). *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Flammarion.
- Menger, P.M. (2014). *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Harvard University Press.
- Millet, C. (1997). *A arte contemporânea*. Piaget.
- Mónica, M. F. (1999). *Cenas da vida portuguesa*. Quetzal Editores.
- Moraga, L. V. (2015). *Recursos de la Programación cultural*. IC Editorial.
- Mollard, C. (2009). *L'ingénierie culturelle et l'évaluation des politiques culturelles en France*. Presses Universitaires de France.
- Mora, T. (2016). *The individual and the common: arte política e crítica social*. IX Congresso Português de Sociologia. [Comunicação em conferência]. Portugal, território

de

territórios.

https://associacaoportuguesasociologia.pt/ix_congresso/docs/final/COM0697.pdf

Morató A. R. (2003). The culture society: a new place for the arts in the twenty-first century. *The journal of arts management, law and society*, 32(4), 245-256.
<https://doi.org/10.1080/10632920309596978>

Morató, A. R. (2012). A metamorfose do valor cultural na sociedade contemporânea. In M. L. L. Santos, & J. M. Pais (Eds.), *Novos Trilhos Culturais* (37-50). ICS.

Moulin, R. (1978). La Genèse de la rareté artistique. *Ethnologie Française*, 8(2-3), 241-58. <https://www.jstor.org/stable/40988492>

Moulin, R. (1992). *L'artiste, L'institution et le marché*. Flammarion.

Nattier, C. (2015). *La diplomatie publique et culturelle de demain : nouvelles stratégies pour de nouveaux défis*. Association internationale des études québécoises.
https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2434227?docref=D5PDDaP_-DVzASK5aaF8A

Negus, K. (2002). The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption. *Cultural Studies* 16(4), 501-515.
<https://doi.org/10.1080/09502380210139089>

Neto, J. A. (2014). A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema VIII*(10), 153-164. <https://periodicos2.uesb.br/index.php/floema/article/view/1839/1568>

Neves, J. S. (1999). *Os profissionais do disco. Um estudo da Indústria Fonográfica em Portugal*. Observatório das Atividades Culturais.

Neves, J. S. (2021). Cultura. In: R. P. Mamede, & P. A. Silva, P. A. (Eds.), *O Estado da Nação e as Políticas Públicas 2021 - Governar em estado de emergência* (pp. 23-28).
https://ipps.iscte-iul.pt/images/PDF/EstadoNacao/ENPP2021/Relatorio_ENPP_2021_IPPS.pdf

Nicolescu, B. (1999). *O Manifesto da Transdisciplinaridade*. Triom.

- Nixon, S., & Du Gay, P. (2002). Who needs cultural intermediaries? *Cultural Studies*, 16(4), 495–500. <https://doi.org/10.1080/09502380210139070>
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de Mémoire*. Editions Gallimard.
- Oliveira, E. (2010). Processo de legitimação artística – Reflexões acerca de instituições museológicas de arte contemporânea do Brasil (MAC-USP) e da Argentina (MALBA). *Extraprensa* 2(2). <https://doi.org/10.11606/extraprensa2009.74370>
- Oliveira, J. M. (2004). O "Público não existe. Cria-se". *Novos Média, Novos Públicos*. In R. T. Gomes (Ed.), *Públicos da cultura* (pp. 143-151). OAC - Observatório das Atividades Culturais.
- Oliveira, L. (2013). *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. [Tese de Doutorado, FCSH-UNL]. Repositório Institucional da FCSH-UNL. <https://run.unl.pt/handle/10362/10646>
- Olivier, P. (2012). As Políticas Culturais na França. *Repertório*, 19, 134-135. <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/>
- Ortiz, R. (1994). *Mundialização e cultura*. Brasiliense.
- Pais, J. M. (1994), Éticas e estéticas do quotidiano. In M. L. L. Santos (Ed.), *Cultura & Economia* (pp. 129-152). Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, A. (2004). *O discurso da cumplicidade*. Edições Colibri.
- Pais, A. (2014). *Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral*. [Tese de Doutorado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa]. Repositório Institucional da FLUL. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/12095>
- Paquette, J. (2021). Building Legitimacy in the Cultural Sector. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 51(1). <https://doi.org/10.1080/10632921.2021.1882233>
- Pavão dos Santos, V. (2002). Guia breve do século XX teatral. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa. Vol. 2 - Arte(s) e Letras I*, (pp. 187-312). Afrontamento/Fundação Serralves.

Péquignot, B. (2011). Sociología y mediación cultural. In M. I. Silva, & B. Negrón (Eds). *Políticas Culturales: contingencias y desafíos* (pp. 87-92). Lom.

Pereira, H. (2021). *A curadoria (expandida) como processo de comunicação da arte contemporânea*. [Tese de Doutoramento, Universidade do Minho]. Repositório Institucional da Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/77262>

Pereira, V. (2015). *Desafios da Comunicação Cultural*. [Relatório de Estágio de Mestrado, FCSH-UNL]. Repositório Institucional da FCSH-UNL <https://run.unl.pt/handle/10362/18899>

Pérez, M. von H., & Sameiro, S. (2001) *A experiência do lugar*. Catálogo do Porto 2001, S. A.

Pessoa, I. (2000). Marcas ocidentais nas agendas culturais portuguesas. *OBSERVARE - Universidade Autónoma de Lisboa*. <https://repositorio.ual.pt/handle/11144/2142>.
[Acedido em 11.06.2023](#)

Peterson, R. (1993). Cultural studies through the production prespective: progress and prospects. In D. Crane (Ed.), *The sociology of Culture*. Blackwell.

Pina, C. (2022). *Storytelling como estratégia curatorial para exposições*. [Dissertação de mestrado, FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/146277/2/595280.pdf>

Pinharada, J. (1995). O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio. In P. Pereira (Ed.), *História da Arte Portuguesa* (pp. 593-649.). Circulo de Leitores.

Pinto, C. (2015). *Planeamento estratégico de marketing em equipamentos culturais. Ações de captação e fidelização de públicos. O caso do Teatro Nacional São João* [Dissertação de Mestrado, UBI - Universidade da Beira Interior]. Repositório Institucional da UBI. https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/6467/1/4478_8753.pdf

- Pinto, C. (2021). 751 Dias: Um ensaio de memória líquida. Abordagem da programação cultural de Paulo Cunha e Silva. *Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(3), 85-104. DOI: 10.21747/21843805/taav4n3a5
- Pinto, J. M., & Pereira, V. B. (2006). Trinta anos de democracia: mudanças sociais e inconsistência institucional. In M. Loff, & M. Pereira, M. C. Meireles (Eds.), *Portugal - 30 anos de democracia (1974 - 2004)* (pp. 133-152). Editora da Universidade do Porto.
- Pinto, J. M. (1995). Intervenção Cultural em Espaços Públicos. In M. L. L. Santos (Ed.), *Cultura & Economia* (pp. 191-207). Imprensa de Ciências Sociais.
- Pires, P. (2017). *Escrytos. Abysmo*.
- Pires, P. (2021). Do tempo e do lugar na invenção do futuro. In M. Ferreira (Ed.), *Modos de produção: do pensamento artístico à fruição individual e coletiva* (pp. 28-35). Oficina.
- Pombo, O. (1994). O meio é a mensagem. In *1º Caderno de História e Filosofia da Educação* (pp. 40- 50). Edições Departamento de Educação da Faculdade de Ciências de Lisboa.
- Portela, M. (2009). TAGV 2005-2008: Uma experiência Interrompida. In F. M. Ramos, A. Rodrigues, J. L. Ferreira, & M. Portela (Eds.). *Quatro ensaios à boca de cena: para uma política teatral e da programação* (148-204). Cotovia.
- Proust, S. (2019). Portrait of the Theatre Director as an Artist. *Cultural Sociology*, 13(3) 338–353. <https://doi.org/10.1177/1749975519837400>
- Purdue, D, Dürschmidt, J., Jowers, P., & O'Doherty, R. (1997). DIY culture and extended milieux: LETS, veggie boxes and festivals. *The Sociological Review*, 45. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-954X.00081/pdf>
- Queiroz, J. P. (2017). Arte e legitimação: do discurso à retórica ideológica. Porto Arte: *Revista de Artes Visuais, PPGAV-UFRGS*, 22(36), 1-12. <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.76390>
- Quelhas, A. (2019). *O setor cultural público em Portugal: sistemas de incentivo à criação e difusão*. [Relatório de estágio de Mestrado, Escola das Artes da Universidade Católica

do Porto]. Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa. <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/32908>

Quintela, P., & Ferreira, C (2018). Indústrias Culturais e Criativas em Portugal: um balanço crítico de uma nova “agenda” para as políticas públicas no início deste milénio. *Revista Todas as Artes*, 1(1), 88-110. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/5041>

Quivy, R., & Campenhoudt, L. (1998) *Manual de investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.

Ramires, M. (2018). *Galerias de Arte em Lisboa. Passado e presente*. [Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL]. Repositório Institucional do ISCTE. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/17133/1/master_maria_santana_ramires.pdf

Rancière, J. (2009). *A Partilha do sensível: estética e política*. Editora 34.

Rancière, J. (2017). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.

Rebello, J., Correia, L., & Cristóvão, A. (2007). Redes culturais e desenvolvimento local: a experiência do comum. *Revista Portuguesa de Estudos Regionais*, 15, 21-40. <http://www.apdr.pt/siteRPER/numeros/RPER15/15.2.pdf>

Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Polity Press.

Remelgado, B. (2022). *EUROPALIA 1991. Portugal. Identidade nacional e diplomacia cultural – estudo de caso da coleção do Museu Nacional Machado de Castro*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/145226>

Reilly, M. (2018). *Curatorial activism: Towards an ethics of curating*. Thames & Hudson.

Reinaldim, I. (2021). Cânone(s), globalização e historiografia da arte. *ARS (São Paulo)*, 19(42), 221-260. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741>

Ribeiro, A. P. (2000). *Ser Feliz é imoral*. Cotovia.

- Ribeiro, A. P. (2002). A Dança em Portugal. Uma série de episódios. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 2 - Arte(s) e Letras I* (pp. 143-186). Afrontamento/Fundação Serralves.
- Ribeiro, A. P. (2007). ACARTE 1984-2003. In Barreto, A. (Ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta Anos: 1956-2006*. A Fundação Gulbenkian e a Sociedade Portuguesa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ribeiro, A. P. (2009). *À procura de escala*. Cotovia.
- Ribeiro, A. P. (2011). *Questões Permanente*. Cotovia.
- Ribeiro, A. P. (2015). *Miscelânea*. Cotovia.
- Ribeiro, J. (2002). Perspetivas sobre a música em Portugal no século XX. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa. Vol. 2 - Arte(s) e Letras I* (pp. 11-40). Afrontamento/Fundação Serralves.
- Rodrigues, A. (2009). A Descentralização. A Rede. As Políticas Culturais. In F. M. Ramos, A. Rodrigues, J. L. Ferreira, & M. Portela (Eds.), *Quatro Ensaios à Boca de Cena: para uma Política Teatral e da Programação* (pp. 65-110). Cotovia.
- Rodrigues, V. (2020). *As Produtoras. Produção e Gestão Cultural em Portugal. Trajectos Profissionais (1990-2019)*. Caleidoscópio.
- Rodrigues, V. (2021). History Repeating. In M. Ferreira (Ed.), *Outros Futuros: práticas artísticas e sociais, depois de 2020* (pp. 80-87). Oficina.
- Rojo, R., & Barbosa, J. B. (2015). *Hipermodernidade, multiletramentos e géneros discursivos*. Parábola Editorial.
- Rolim, M. (2017). *O que pensam os curadores de artes cénicas*. Cobogó.
- Rovisco, M., & M. Nowicka (Eds.) (2011). *The Ashgate research companion to cosmopolitanism*. Ashgate Publishing.
- Ruquoy, D. (1997). Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In L. Albarello, F. Digneffe, J.-P. Hiernaux, C. Maroy, D. Ruquoy, & P. Saint-Georges (Eds.), *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (pp. 87-116). Gradiva.

Sacco, P. L. (2011). *Culture 3.0: A new perspective for the EU 2014-2020 structural funds programming*. European Expert Network on Culture (EENC).

<https://www.interarts.net/descargas/interarts2577.pdf>

Sacco, P. L., Ferilli, G., & Tavano Blessi, G. (2018). From Culture 1.0 to Culture 3.0: Three Socio-Technical Regimes of Social and Economic Value Creation through Culture, and Their Impact on European Cohesion Policies. *Sustainability*, 10(11),

<https://doi.org/10.3390/su10113923>

Saddiki, S. (2009). El papel de la diplomacia cultural en las relaciones internacionales. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 88, 107-118.

https://www.cidob.org/es/articulos/revista_cidob_d_afers_internacionals/88/el_papel_de_la_diplomacia_cultural_en_las_relaciones_internacionales

Saint-Georges, P. (1997). Pesquisa e crítica das fontes de documentação nos domínios económico, social e político. In L. Albarello, F. Digneffe, J.-P. Hiernaux, C. Maroy, D. Ruquoy, & P. Saint-Georges (Eds.), *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (pp. 11-47). Gradiva.

Santos, Á. G. A., & Castro, L. (2012). *Estudos de públicos no teatro: os casos da Casa das Artes de Vila Nova de Famalicão e do Teatro de Vila Real*. [Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa]. Repositório Institucional da UCP.

<https://ciencia.ucp.pt/pt/publications/estudos-de-p%C3%BAblicos-no-teatro-os-casos-da-casa-das-artes-de-vila->

Santos, H. (2003). A propósito dos públicos culturais: uma reflexão ilustrada para um caso português. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67, 75-97.

<https://www.ces.ucp.pt/rccs/includes/download.php?id=843>

Santos, M. L. L. (1994). Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura. *Análise Social*, 29(125-126), 417-439.

<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223376769Z1oWN0eb8Ab77PG7.pdf>

- Santos, M.L. L. (1988). Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social*, 24(101-102), 689-702. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223031340N1gDW0zb2Gm99PA2.pdf>
- Santos, M. L. L. (2010). Uma panorâmica com três vertentes a duas dimensões. In M. L. L. Santos, & J. M. Pais (Eds.), *Novos Trilhos Culturais – Práticas e Processos* (29-36). ICS.
- Santos, M. L. L. (2012). Sociologia da cultura: Trajetos de uma carreira. ICS.
- Santos, M. L. L. (2012). Reprodutibilidade/Raridade. O Jogo dos contrários na produção cultural. In _____. *Sociologia da Cultura: perfil de uma carreira* (66-77). ICS.
- Santos, M. L. L., Melo, A., & Martinho, T. (2001). *Galerias de Arte de Lisboa*. OBS.
- Santos, R. (2015). História da rádio em Portugal: dos pioneiros à rádio nova (1924-1974). In M. Oliveira, & N. Prata (Eds.), *Rádio em Portugal e no Brasil: Trajetória e Cenários* (pp. 21-34). LASICS: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. <file:///C:/Users/121200659/Downloads/2142-7686-1-PB.pdf>
- Santos, R. (2017). *Estudos da Rádio em Portugal*. Universidade Católica Editora.
- Sapiro, G. (2003). The Literary Field Between the State and the Market. *Poetics - Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 31(5-6), 441-461. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2003.09.001>
- Sapiro, G. (2004). Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês. *Ensaio*, 16(1). <https://doi.org/10.1590/S0103-20702004000100005>
- Sapiro, S. (2019). Repenser le concept d'autonomie pour la sociologie des biens symboliques. *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 4. <https://doi.org/10.4000/bssg.327>
- Schollhammer, K. E. (2007). *Além do visível. O olhar da literatura*. 7 letras.
- Shapiro, A. (2007). Que é a artificação. *Sociedade e Estado*, 22(1), 135-151. <https://www.scielo.br/j/se/a/fMXkjSGFHhdkz9gPMnhNkhh/?format=pdf&lang=pt>

- Silva, A. M., & Carvalho, P. (2004). PoNTI'04 / XIII UTE: Memórias partilhadas de um festival. *Sinais de Cena*, 2, 99-108. <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/download/12378/9491/37525>
- Silva, A. S. (1997). Cultura: das obrigações do Estado à participação civil. *Sociologia – Problemas e Práticas*, 23, 37-48. <https://sociologiapp.iscte-iul.pt/pdfs/17/168.pdf>
- Silva, A. S. (2004). As redes culturais: Balanço e perspectivas da experiência portuguesa, 1987-2003. In R. T. Gomes (Ed.), *Os Públicos da cultura* (pp. 241-283). OAC - Observatório das Atividades Culturais.
- Silva, A. S. (2010). O poder, um novo trilha na análise cultural? In M. L. L. Santos, & J. M. Pais. (Eds.), *Novos Trilhos Culturais – Práticas e Processos* (pp. 281- 3XX). ICS.
- Silva, A. S., Babo, E. P., & Guerra, P. (2013). Cultural policies and local development: the Portuguese case. *Portuguese Journal of Social Sciences*, 12(2), 195-209. https://www.researchgate.net/publication/290729636_Cultural_policies_and_local_development_The_Portuguese_case
- Silva, A. S., Babo, E. P., & Guerra, P. (2015). Políticas culturais locais: contributos para um modelo de análise. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 78, 105-124. <https://journals.openedition.org/spp/1997>
- Silva, J. (2023). *Relatório do estágio realizado com a Universcience no âmbito da Temporada Portugal-França 2022*. [Relatório de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade de Lisboa. <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/27784>
- Silva, L. (2017). *Arte digital e mundos artísticos: Becker revisitado*. Atas dos ateliers do Vº Congresso Português de Sociologia Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção. Atelier: Artes e Culturas. https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR460e8247be6ff_1.pdf
- Silva, P. C. (2000). *Dossier de apresentação da programação do Pensamento, Ciência, Literatura*. Apresentação realizada no Auditório da Biblioteca Pública Municipal do Porto, a 2 de Junho de 2000.

- Silva, R. H. (2002) Os museus: história e prospetiva. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 3 - Arte(s) e Letras II* (pp. 63-108). Afrontamento/Fundação Serralves.
- Simmel, G. (1969). *Cultura Feminina*. Galeria Panorama.
- Simmel, G. (1987). A Metrópole e a Vida Mental. In O. G. Velho (Ed.). *O Fenómeno Urbano*. Guanabara.
- Smith, A. (2015). *Teoria dos Sentimentos Morais*. WMF Martins Fontes.
- Snow, D., Rochford Jr., E., Worden, S., & Benford, R. (1986). Frame alignment processes, micromobilization, and movement participation. *American Sociological Review*, 51(4), 464–481. <https://doi.org/10.2307/2095581>
- Sobral, F. (2009). *Considerações sobre televisão e cultura*. Disponível em: <https://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/2352>
- Sousa, B. (2020). *Descentralização cultural, uma leitura através do Teatro – Caso de estudo prático do Centro Dramático de Évora*. [Dissertação de Mestrado, IPL – Instituto Politécnico de Lisboa]. Repositório Institucional do IPL. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/13130>
- Stake, R. E. (2005). Qualitative Case Studies. In N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (pp. 443–466). Sage Publications Ltd.
- Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public*, 22-23, 245-257. <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335>
- Stiegler, B. (1996). *La technique et le temps 2. La désorientation*. Galilée.
- Tavares, J., Fonseca, L., Machado, D., Madaleno, M., Santos, J. P., Silva, T., & Carvalho, B. (2014). *Cultura e Desenvolvimento*. GEPAC.
- Todorov, T. (1980). *Os géneros do discurso*. Martins Fontes.
- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge University Press.

Tostões, A. (2002). Da arquitetura à cidade: da cidade ao território. *Arquitetura portuguesa no século XX*. In F. Pernes (Ed.), *Século XX – Panorama da Cultura Portuguesa, Vol. 3 - Arte(s) e Letras II* (203-244). Afrontamento/Fundação Serralves.

Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Editions Sociales.

Vargas, C. (2011). *Construir teatros e cineteatros em Portugal: Novos palcos para os artistas, novos espectáculos para o público*. Working Paper #2. Observatório Político.

<http://www.observatoriopolitico.pt/wp-content/uploads/2011/12/wp-2.pdf>.

Consultado em 13.03.2023.

Vasconcelos, C. (2010). *Assessoria de Imprensa na Casa da Música*. [Relatório de estágio de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55049>

Vasques, E. (1999). *O Teatro Português e o 25 De Abril: Uma história ainda por contar*.

<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3378>

Veiga, F. J., Carballo-Cruz, F., & Veiga, L. (2014). *Cooperação Territorial Europeia e Cultura*. GEPAC.

Vieira, A. B. (2016). *No Aleph. Para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*. [Tese de Doutoramento, FCSH-UNL].

Repositório Institucional da FCSH-UNL. <https://run.unl.pt/handle/10362/19417>

Vilar, E. R. (2007). Sobre a Economia da Cultura. *Comunicação & Cultura*, 3, 131-144.

<https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2007.443>

Vitorino, N., Carapau, J. T., Bonifácio, A., Ribeiro, C., Metelo, F., & Bonifácio, R. (2014). *Criação de Instrumentos Financeiros para Financiamento do Investimento na Cultura, Património e Indústrias Culturais e Criativas*. GEPAC.

Wacquant, L. (2005). Mapear o campo artístico. *Sociologia, problemas e Práticas*, 48, 117-123. <https://sociologiapp.iscte-iul.pt/pdfs/48/516.pdf>

Watt, I. (2001). *The Rise of the Novel*. Berkeley, CA.

- Wenceslas, L., Naudier, D., & Sofio, S. (Eds.) (2014). *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*. Archives contemporaines.
- Xavier, J. B. (2016). *A cultura na vida de todos os dias*. Porto Editora.
- Yin, R. K. (2005). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.
- Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications*. Sage Publications.
- Zolberg, V. (1992). Barrier or leveler? The case of the art museum. In M. Lamont, & M. Fournier (Eds.), *Cultivating Differences* (pp. 187-209). University of Chicago Press.
- Zolberg, V. (2015). Outsider Art: From the Margins to the Center? *Sociologia & Antropologia*, 5(2), 501-514. <https://doi.org/10.1590/2238-38752015v527>
- Zolberg, V., & Cherbo, J. M. (1997). Introduction. In: _____ *Outsider Art. Contesting Boundaries in Contemporary Culture* (1-8). Cambridge University Press.
- Zukin, S. (1995). *The Culture of Cities*. Blackwell.

Relatórios, legislação, artigos de imprensa e programas dos teatros.

[Relatórios e outros documentos institucionais]

ANACOM. Serviços over-the-top. Utilização de instant messaging, chamadas de voz e outras aplicações online em Portugal e na UE (segmento residencial). Janeiro de 2022. Disponível em https://www.anacom.pt/streaming/Servicos_over_the_top2021.pdf?contentId=1713913&field=ATTACHED_FILE.

American Psychological Association. (2020). Publication manual of the American psychological association: The official guide to APA style (7th ed.). APA.

Bid Book de Candidatura de Évora a Capital Europeia da Cultura. 2022. Disponível em: https://www.evora2027.com/fileadmin/Evora_2027_v.3.0/bidbook/E27_Bidbook_2022_AF5-2_PT_04_12_.pdf

Carta de Porto Santo. Disponível em:

<https://www.culturaportugal.gov.pt/media/9171/pt-carta-do-porto-santo.pdf>

Comissão Executiva do Plano Nacional das Artes (2019) Plano Nacional das Artes. Uma estratégia. Um Manifesto. 2019-2014. Lisboa: UH Frases Ilustradas, Lda.

CCDRN (2006). NORTE 2015 Competitividade e Desenvolvimento - Uma Visão Estratégica (Versão de Trabalho). Porto: CCDRN/MAOTDR.

CES (2016). *5 SENTIDOS. Estudo sobre a rede de programação cultural. Relatório do estudo.*

https://www.teatroviriato.com/fotos/editor2/5sentidos_relatorio_final_versaonline.pdf

Comissão Europeia. (2013) Special Eurobarometer 399. Cultural access and participation. Disponível em:

https://data.europa.eu/data/datasets/s1115_79_2_399?locale=pt

Comissão Europeia (2017). Mapping the creative value chains. A study on the economy of culture in the digital age. Maio de 2017. Disponível online através da ligação <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4737f41d-45ac-11e7-aea8-01aa75ed71a1>.

Council conclusions on the Work Plan for Culture 2019-2022. Disponível em: [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221\(01\)](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221(01))

DG Artes (2011). Relatório de Atividades 2011. Disponível em: https://www.DGArtes.gov.pt/sites/default/files/files/Relatorio_de_atividades_2011.pdf European

Agenda for Culture (2012). A report on policies and good practices in the public arts and cultural institutions to promote better access to and wider participation in culture. Luxembourg: Publications Office of the European Union.

Fundação de Serralves (2008). Estudo Macroeconómico para o desenvolvimento de um cluster de Indústrias Criativas na Região Norte. Porto: Fundação de Serralves.

Fundação de Serralves (2013a) Impacto Económico da Fundação de Serralves no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações. Relatório final. [Consultado em 14 de junho de

2023]. Disponível em:
http://www.serralves.com/FLIPBOOK/Impacto_Economico/files/assets/basic-html/index.html#page1

Fundação de Serralves (2013b) Estudo de Públicos da Fundação de Serralves. [Consultado em 14 de junho de 2023]. Disponível em:
http://www.serralves.com/FLIPBOOK/Estudo_Publicos/files/assets/basic-html/index.html#page1

INE (2020). Espetáculos ao vivo: Estatísticas da Cultura – 2019. Disponível em:
https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=71882171&PUBLICACOESmodo=2

INE (2021) Espetáculos ao vivo: Estatísticas da Cultura – 2020. Disponível em:
https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=436993273&PUBLICACOESmodo=2

INE (2022). Espetáculos ao vivo: Estatísticas da Cultura – 2021. Disponível em:
https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=436993273&PUBLICACOESmodo=2

KEA European Affairs (2006). The Economy of Culture in Europe. Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture). KEA European Affairs: Bruxelas.

IQF – Instituto para a Qualidade na Formação (2006), O Sector de Actividades Artísticas, Culturais e de Espectáculo em Portugal (saace), colecção Estudos Sectoriais, nº 33, Lisboa.

Unesco (2013), Creative Economy Report (special edition): Widening Local Development Pathways, United Nations/undp/unesco. Disponível em
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000224698>

Universidade do Minho (2013). Guimarães 2012. Capital Europeia da Cultura. Impactos económicos e sociais. Relatório Final. Disponível em:
<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/29444>

[Legislação]

Lei nº 50/2012, de 31/08/2012. Aprova o regime jurídico da atividade empresarial local e das participações locais e revoga as Leis nº 53-F/2006, de 29 de dezembro, e 55/2011, de 15 de novembro. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/50-2012-174825>

Lei n.º 81/2019, de 2 de setembro de 2019. Aprova a criação da rede de teatros e cineteatros. <https://files.dre.pt/1s/2019/09/16700/0004400049.pdf>

Portaria n.º 106/2021, de 25 de maio de 2021. Regula a credenciação dos teatros no contexto da Rede de Teatros e Cineteatros. <https://files.dre.pt/1s/2021/05/10100/0007300078.pdf>

Decreto-lei 45/2021, de 7 de junho de 2021. Anuncia o primeiro concurso a financiamento da programação dos equipamentos que integram a Rede de Teatros e Cineteatros. <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/45-2021-164712112>

Artigos de Imprensa [em linha]

Cabrita, A. (2022, 29 de outubro). Elísio Summavielle, presidente do CCB: "O dinheiro não é, nunca foi, o problema essencial na Cultura". *Observador*. <https://observador.pt/especiais/elisio-summavielle-presidente-do-ccb-o-dinheiro-nao-e-nunca-foi-o-problema-essencial-na-cultura/>

Carvalho, C. (2013, 23 de novembro). Porque continuamos a não consumir Cultura? Falta de Educação e dinheiro. *Público*. <https://www.publico.pt/2013/11/24/culturaipsilon/noticia/quando-foi-a-ultima-vez-que-foi-ao-cinema-e-ao-teatro-e-ha-quanto-tempo-nao-visita-um-museu-1613057>

Correia, R. A. (2012, 13 de abril). Mais de um quarto das empresas municipais em risco de extinção. *Público*. <https://www.publico.pt/2012/04/13/jornal/mais-de-um-quarto-das-empresas-municipais-em-risco-de-extincao-24362647>

Deputter, M. (2009, outubro). O que é um teatro municipal? *Le Monde Diplomatique*.
<https://pt.mondediplo.com/2009/10/o-que-e-um-teatro-municipal.html>

Dias, D. (2020, 20 de junho). O programador cultural que viu os seus palcos mudarem de lugar. *Ípsilon*.
<https://www.publico.pt/2020/06/12/culturaipsilon/noticia/programador-cultural-viu-palcos-mudarem-lugar-1920189>

Duarte, M. (2022, 23 de junho). Na recta final de 2022, o D. Maria II antecipa o futuro e faz tremer a casa. *Ípsilon*.
<https://www.publico.pt/2022/06/23/culturaipsilon/noticia/ultimos-quatro-meses-2022-d-maria-ii-antecipa-futuro-faz-tremer-casa-2011124>

Duarte, M. (2022, 21 de julho) Montemor, Loulé e Guimarães lançam programa de residências artísticas de longa duração. *Ípsilon*.
<https://www.publico.pt/2022/07/21/culturaipsilon/noticia/montemor-loule-guimaraes-lancam-programa-residencias-artisticas-longa-duracao-2014384>

Faria, O. (1999, 4 de junho). História(s) da arte. *Público*.
<https://www.publico.pt/1999/06/04/jornal/historias-da-arte-134433>

Ferreira, J. (2017, 19 de julho). Sons em Trânsito em primeiro lugar para explorar o Capitólio. *Público*. <https://www.publico.pt/2017/07/19/local/noticia/anunciados-projectos-admitidos-para-o-cineteatro-capitolio-1779709>

Ferreira, L (2021, 6 de dezembro). A cultura é a primeira a desbravar esse terreno incompreensível da esperança. *Gerador*. <https://gerador.eu/disco-riscado-a-cultura-e-a-primeira-a-desbravar-esse-terreno-incompreensivel-da-esperanca/>

Frota, G. (2023, 27 de janeiro) Os auéééu não sabem o que vão fazer, e esse é o seu espetáculo. *Público*.
https://www.publico.pt/2023/01/27/culturaipsilon/noticia/aueeeu-nao-sabem-vao-fazer-espectaculo-2036720?ref=teatro-bairro-alto&cx=page_content

Garcia, C. (2020, 16 de janeiro). Rui Torrinha: “A criação é a forma como uma cidade se emancipa, como toma em suas mãos o seu próprio destino”. *Jornal de Leiria*.

<https://www.jornaldeleiria.pt/entrevista/rui-torrinha-a-criacao-e-a-forma-como-uma-cidade-se-emancipa-como-toma-em-suas-maos-o-seu-proprio-destino>

Gonçalves, R. (2023, 25 de abril). Madalena de Azeredo Perdigão: os cem anos da “ministra da Cultura que não existia”. *Observador*.
<https://observador.pt/especiais/madalena-de-azeredo-perdigao-os-cem-anos-da-ministra-da-cultura-que-nao-existia/>

Guedes, T. (2020, 29 de abril). Que estranha forma de vida. *Ípsilon*.
<https://www.publico.pt/2020/04/29/culturaipsilon/noticia/estranha-forma-vida-1914197>

Jornal de Notícias (2022, 19 de julho). Rede de teatros descentraliza espetáculos e dá sustentabilidade aos agentes culturais. *Jornal de Notícias*.
<https://www.jn.pt/artes/rede-de-teatros-descentraliza-espetaculos-e-da-sustentabilidade-aos-agentes-culturais-15030833.html/>

Lopes, M. (2010, 29 de novembro). E no início era o yé-yé. *Público*.
<https://www.publico.pt/2010/11/29/culturaipsilon/noticia/e-no-inicio-era-o-yeye-1468625>

Marmelo, J. (2011, 8 de julho) Fundos europeus estimulam redes culturais. *Público*.
<https://www.publico.pt/2011/07/08/jornal/fundos-europeus-estimulam-redes-culturais-22442127>

Nadais, I., & Pinto, M. C. (2014, 10 de agosto) Com o novo Teatro Municipal, o Porto vai “passar do 8 ao 80”. *Público*.
<https://www.publico.pt/2014/08/10/culturaipsilon/entrevista/com-o-novo-teatro-municipalo-porto-vai-passar-do-8-ao-80-1665886>

Nadais, I., & Canelas, L. (2018, 3 de julho). Teatro Maria Matos ficará entregue à Força de Produção. *Público*.
<https://www.publico.pt/2018/07/03/culturaipsilon/noticia/teatro-maria-matos-ficara-entregue-a-forca-de-producao-1836738>

Nadais, I. (2021, 5 de julho). Tiago Rodrigues: “Conquistei o mais belo festival do mundo com uma carta de amor”. *Público*.

<https://www.publico.pt/2021/07/05/culturaipsilon/entrevista/tiago-rodrigues-conquistei-belo-festival-mundo-carta-amor-1969201>

Nadais, I., & Duarte, M. (2022, 19 de Maio). Tiago Guedes troca Teatro Municipal do Porto pela Maison de la Danse de Lyon. *Público*.

<https://www.publico.pt/2022/05/19/culturaipsilon/noticia/tiago-guedes-troca-teatro-municipal-porto-maison-danse-lyon-2006906>

Neves, R. (2018, 28 de outubro). Cluster criativo do Norte faliu com três mil euros e sem bancos. *Jornal de Negócios*.

<https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/detalhe/cluster-criativo-do-norte-faliu-com-tres-mil-euros-e-sem-bancos>

Pires, P. (2020a, 12 de junho). Programador cultural: imagens e miragens de uma profissão. *Ípsilon*.

<https://www.publico.pt/2020/06/12/culturaipsilon/noticia/programador-cultural-imagens-miragens-profissao-1920355>

Pires, P. (2020b, 14 de outubro). Da arte do equilibrismo: um lugar de fala para o programador cultural. *Ípsilon*.

<https://www.publico.pt/2020/10/14/culturaipsilon/noticia/arte-equilibrismo-lugar-fala-programador-cultural-1935290>

Pires, P. (2020c, 1 de junho). Havemos de ir ao futuro? *Ípsilon*.

<https://www.publico.pt/2020/06/01/culturaipsilon/noticia/ir-futuro-1918938>

Pires, P. (2020d, 1 de abril). Para uma Cultura pandémica: as grandes questões. *Ípsilon*.

<https://www.publico.pt/2020/04/01/culturaipsilon/opiniao/cultura-pandemica-questoes-1910578>

Pires, P. (2020e, 14 de abril). Da suspensão ao update: o que pode mudar na Cultura? *Ípsilon*.

<https://www.publico.pt/2020/04/14/culturaipsilon/opiniao/suspensao-update-mudar-cultura-1912253>

Pires, P. (2020f, 19 de maio). E os públicos da Cultura? Da fruição presencial e do lugar do digital. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2020/05/19/culturaipsilon/noticia/publicos-cultura-fruicao-presencial-lugar-digital-1917235>

Pires, P. (2020g, 21 de julho). Para não acabar de vez com o tempo e a empatia. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2020/07/21/culturaipsilon/noticia/nao-acabar-tempo-empatia-1925250>

Pires, P. (2020h, 14 de agosto). Da futura rede de teatros e cineteatros portugueses: sete questões essenciais. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2020/08/14/culturaipsilon/noticia/futura-rede-teatros-cineteatros-portugueses-sete-questoes-essenciais-1927663>

Pires, P. (2020h, 16 e setembro). O lugar da Cultura no plano estratégico de Costa Silva para 2020-2030. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2020/09/16/culturaipsilon/noticia/lugar-cultura-plano-estrategico-costa-silva-20202030-1931735>

Pires, P. (2022, 5 de abril). O futuro não é um país distante: dez questões estratégicas para a cultura. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2022/04/05/culturaipsilon/opiniao/futuro-nao-pais-distante-dez-questoes-estrategicas-cultura-2001462>

Pires, P. (2023a, 16 de Junho de). O elefante no meio da sala: programadores e festivais. *Público*. <https://www.publico.pt/2023/06/16/culturaipsilon/opiniao/elefante-meio-sala-programadores-festivais-2053568>

Pires, P. (2023b, 11 de agosto). Afinal o que importa é não ter medo: criatividade, risco, erro. *Público*. <https://www.publico.pt/2023/08/11/culturaipsilon/opiniao/afinal-importa-nao-medo-criatividade-risco-erro-2059700>

Público (2023, 1 de fevereiro). Casa da Música rejeita a acusação de que não cumpre “a missão de casa de todas as músicas”.

<https://www.publico.pt/2023/02/01/culturaipsilon/noticia/casa-musica-rejeita-acusacao-nao-cumpre-missao-casa-musicas-2037218>

Público (2021, 12 de maio). Tiago Guedes é Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras de França. <https://www.publico.pt/2021/05/12/culturaipsilon/noticia/tiago-guedes-cavaleiro-ordem-artes-letras-franca-1962192>

Queirós, L. M. (2010, 6 de outubro). O crítico discreto a quem o Porto deve o seu museu de arte contemporânea. *Público*. <https://www.publico.pt/2010/10/06/jornal/o-critico-discreto-a-quem-o-porto-deve-o-seu-museu-de-arte-contemporanea-20343203>

Varzim, T., & Leão, L. (2021, 6 de abril). A economia portuguesa antes, durante e depois da troika (e agora com a pandemia). *Eco*. <https://eco.sapo.pt/2021/04/06/a-economia-portuguesa-antes-durante-e-depois-da-troika-e-agora-com-a-pandemia/>

Artigos de Imprensa [escrita]

Miguel, I. (2020, 10 setembro). *A exigência de programar*. Entrevista a Victor Afonso. *Jornal do Fundão*. Página 4.

[Programas]

23 milhas (2017a). Programa outubro – dezembro de 2017 do projeto cultural 23 milhas.

23 milhas (2017b). Programa janeiro – março de 2018 do projeto cultural 23 milhas. Página 3.

23 milhas (2019a). Programa abril - julho 2019 do projeto cultural 23 milhas. Página 3.

23 milhas (2019b). Programa janeiro – março de 2020 do projeto cultural 23 milhas.

Cine-teatro Louletano (2022). Programa janeiro - fevereiro de 2023 do Cine-teatro Louletano.

Cine-teatro Louletano (2023). Programa setembro - outubro de 2023 do Cine-teatro Louletano.

Culturgest (2014a). Programa setembro – dezembro 2014 da Culturgest.

Culturgest (2014b). Programa abril – agosto de 2014 da Culturgest.

Culturgest (2015). Programa janeiro – março 2016 da Culturgest.

Culturgest (2016). Programa setembro – dezembro 2016 da Culturgest.

Culturgest (2017). Programa abril – agosto 2017 da Culturgest.

Culturgest (2018). Programa outubro 2018 – fevereiro 2019 da Culturgest.

Culturgest (2019). Programa março - agosto 2019 da Culturgest.

Culturgest (2021). Programa maio – agosto 2021 da Culturgest.

Santarém Cultura (2020). Programa janeiro - março de 2020 do projeto cultural Santarém Cultura.

Teatro Académico de Gil Vicente (2017). Programa setembro – dezembro de 2017 do Teatro Académico Gil Vicente.

Teatro Académico Gil Vicente (2018). Programa março - abril de 2018 do Teatro Académico Gil Vicente (TAGV)

Teatro Maria Matos (2016). Programa novembro – dezembro de 2016 do Teatro Maria Matos.

Teatro Micaelense (2022). Programa janeiro - abril de 2023 do Teatro Micaelense.

Teatro Municipal Baltazar Dias (2018). Programa janeiro – abril 2019 do Teatro Municipal Baltazar Dias.

Teatro Municipal Baltazar Dias (2019). Programa setembro - dezembro de 2019 do Teatro Baltazar Dias.

Teatro Municipal Baltazar Dias (2021). Programa setembro - dezembro de 2021 do Teatro Baltazar Dias.

Teatro Municipal Baltazar Dias (2022). Programa setembro - dezembro de 2022 do Teatro Baltazar Dias.

Teatro Municipal da Guarda (2019). Programa janeiro - abril de 2020 do Teatro Municipal da Guarda.

Teatro Municipal de Bragança (2022a). Programa maio – julho de 2022 do Teatro Municipal de Bragança.

Teatro Municipal de Bragança (2022b). Programa setembro – dezembro de 2023 do Teatro Municipal de Bragança.

Teatro Municipal do Porto (2015). Programa janeiro – fevereiro de 2016 do Teatro Municipal do Porto.

Teatro Municipal do Porto (2016). Programa março – abril de 2016 do Teatro Municipal do Porto.

Teatro Municipal do Porto (2020). Programa março - julho de 2020 do Teatro Municipal do Porto.

Teatro Municipal do Porto (2021). Programa setembro – dezembro de 2021 do Teatro Municipal do Porto.

Teatro Municipal do Porto (2023). Programa setembro – dezembro de 2023 do Teatro Municipal do Porto.

Teatro Municipal de Vila Real (2022). Programa janeiro - março 2023 do Teatro Municipal de Vila Real.

Teatro Viriato (2014). Programa setembro – dezembro de 2014 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2015a). Programa setembro – dezembro 2015 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2015b). Programa janeiro – março 2016 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2016a). Programa janeiro – março 2017 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2016b). Programa abril – julho de 2016 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2017a). Programa abril – julho de 2017 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2017b: 3). Programa janeiro – março 2018 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2018a). Programa abril – julho 2018 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2018b). Programa janeiro - dezembro de 2019 do teatro Viriato.

Teatro Viriato (2019). Programa janeiro – julho 2020 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2020a). Programa janeiro – março 2021 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2020b). Programa setembro – dezembro 2020 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2021). Programa janeiro – março de 2022 do Teatro Viriato.

Teatro Viriato (2023). Programa setembro – dezembro 2023 do Teatro Viriato.

Anexos

Anexo 1. Guiões das Entrevistas

Guião da entrevista dirigida aos programadores artísticos dos equipamentos em estudo

Dados sobre a entrevista

Entrevistado/a:
Entrevistador:
Data/hora e local da entrevista:
Duração da entrevista:
Outras observações:
Esclarecimento referente ao consentimento informado

Elementos da caracterização sociográfica

Idade:
Género:
Estado civil e número de elementos do agregado familiar:
Localidades de nascimento e residência atual:
Habilitações académicas:
Habilitações académicas e profissões do pai e da mãe:

A. Capital escolar e trajeto profissional

A.1. Qual o seu trajeto formativo (formal e informal) nos mundos da arte?

A.2. Qual o seu trajeto profissional nos mundos da arte?

A.3. Quais os momentos do trajeto profissional que o/a aproximaram do eixo da programação artística?

B. Enquadramento profissional atual

B.1. Qual o cargo que ocupa atualmente?

B.2. Quais as tarefas adstritas ao cargo que ocupa atualmente?

B.3. Qual o nível de acumulação de funções da esfera da programação com outros domínios no seio do equipamento cultural? (exemplo de resposta: comunicação, mediação, técnica, produção, entre outras).

B.4. Qual o seu contexto institucional? (exemplo de resposta: faz parte do mapa de pessoal do município ou de uma empresa municipal, da universidade, de uma cooperativa/associação, entre outras).

B.5. Qual o tipo de vínculo referente à entidade gestora da instituição que programa? (exemplo de resposta: contrato a termo indeterminado, contrato a termos certo, prestação de serviços em nome próprio/por via de empresa que dirige, entre outras)

B.6. Responde perante quem? Quais os seus superiores hierárquicos?

C. Equipamento

C.1. Como caracteriza o equipamento que programa?

C.2. Qual o orçamento anual/por temporada? Quais as rubricas que estão contempladas no orçamento?

D. Programação

D.1. O que é, para si, programar?

D.2. Quais as suas linhas da programação?

D.3. Como define a sua programação?

D.4. Existe serviço de mediação / educação / formação de públicos no equipamento? Se sim, qual a vocação destes serviços e quais os públicos-alvo?

D.5. Existe um processo de avaliação dos seus programas?

D.6. O que torna a sua programação única?

D.7. Qual considera ser o seu maior poder, enquanto programador/a?

D.8. Considera que a programação pode ser considerada uma disciplina artística?

D.9. E poderá o programa ser considerado uma obra artística?

D.10. Quais os programadores e as programações que mais se destacam no atual panorama português?

D.11. Quais os grandes desafios que se colocam ao programador nos dias de hoje?

D.12. Na sua ótica, existem diferenças entre os programas desenvolvidos por programadores-técnicos/gestores e programadores-criadores?

D.13. Quais devem ser as competências técnicas e artísticas de um programador?

E. Públicos

E.1. Existem estudos acerca do perfil dos públicos do equipamento? Qual a perceção do programador acerca destes e dos seus padrões de consumo?

E.2. Como é que o equipamento se relaciona com os públicos? Quais as principais ações de captação e fidelização de públicos?

F. Políticas Culturais

F.1. As suas linhas orientadoras da programação são, de alguma forma, influenciadas pelas políticas culturais locais, regionais, nacionais e europeias?

F.2. Existe um plano municipal para a cultura que inclua a dinâmica do equipamento?

F.3. Quais as referências políticas, ideológicas e programáticas da vereação da cultura?

F.4. Na sua perceção, qual a relevância da cultura na estratégia de desenvolvimento local?

F.5. Na sua perceção, quais os principais desafios das políticas culturais na contemporaneidade?

F.6. Na sua visão, qual o papel da cultura nas sociedades contemporâneas?

F.7. Na sua perspetiva, Portugal ainda é um país periférico ou semi-periférico no que toca à criação e apresentação de arte contemporânea?

Guião da entrevista dirigida aos vereadores da cultura / superiores hierárquicos / assessores e assistentes de programação (neste caso com consideráveis adaptações do guião)

Dados sobre a entrevista

Entrevistado/a:
Entrevistador:
Data/hora e local da entrevista:
Duração da entrevista:
Outras observações:
Esclarecimento referente ao consentimento informado

Elementos da caracterização sociográfica

Idade:
Género:
Profissão:
Estado civil e número de elementos do agregado familiar:
Localidades de nascimento e residência atual:
Habilitações académicas:

A. Capital escolar e carreira

A.1. Qual o seu trajeto académico, profissional e político?

A.2. Quais os momentos desse percurso que ditaram a aproximação ao eixo da política cultural?

B. Enquadramento profissional atual

B.1. Que serviços municipais culturais/equipamentos estão sob a tutela do pelouro da cultura?

B.2. Acumulação das funções no domínio da cultura com outras esferas da governação? (exemplo de resposta: educação, social, desporto e juventude, entre outros).

B.3. Qual o seu nível de intervenção na definição das políticas culturais e na definição da missão e do modelo de gestão dos equipamentos?

C. Programador

C.1. O que é, para si, programar?

C.2. Na sua perspetiva, o que é uma programação de qualidade? Ou seja, quais os fatores que ditam o sucesso de uma programação?

C.3. Considera que a programação desenvolvida pelo/a XXX [nome do/a programador(a)] é singular no panorama cultural português? Como definiria a programação?

C.4. Considera que, genericamente, o programador é um autor/criador? E no caso do/a XXX [nome do/a programador(a)]?

C.5. Considera que a programação pode ser elevada ao estatuto de forma de arte? Porquê?

C.6. Quais as competências técnicas, sociais e políticas fundamentais a um programador?

D. Programação e políticas culturais

D.1. Existe um plano municipal para a cultura que tenha eco na dinâmica do equipamento? Ou seja, existe um plano estratégico para a cultura no território?

D.2. Qual a centralidade da programação do equipamento na dinâmica cultural local?

D.3. Que oportunidades de desenvolvimento cultural local advêm da programação artística do equipamento?

D.4. Qual o nível de interferência do programador no esboço das políticas culturais locais?

D.5. Como avalia a perspetiva de um trabalho em rede? A que escala?

D.6. Quais são as principais necessidades que uma política cultural local deve suprir?

E. Públicos do equipamento

E.1. Como caracteriza a relação do equipamento com os seus públicos? Quais as principais iniciativas que têm levado a cabo nos últimos dez anos com o intuito de captar e fidelizar públicos?

E.2. Até que ponto/de que forma o/a XXX [nome do/a programador(a)] se constitui figura central na captação e fidelização de públicos para o equipamento?

F. F. Perspetivas futuras

F.1. Como projeta a centralidade do papel do programador nas dinâmicas culturais no futuro?

F.2. Quais são as suas perspetivas referentes ao peso da programação artística na política cultural local?

Guião da entrevista dirigida aos agentes artísticos que atuam no território do equipamento

Dados sobre a entrevista

Entrevistado/a:
Entrevistador:
Data/hora e local da entrevista:
Duração da entrevista:
Outras observações:
Esclarecimento referente ao consentimento informado

Elementos da caracterização sociográfica

Idade:
Género:
Profissão:
Estado civil e número de elementos do agregado familiar:
Localidades de nascimento e residência atual:
Habilitações académicas:

A. Capital escolar e carreira

A.1. Qual o seu trajeto académico e profissional nos mundos da arte?

B. Enquadramento profissional atual

B.1. Que tipo de projetos artísticos desenvolve atualmente? No seio de que coletivos?

B.2. Em que equipamentos são apresentados esses projetos?

B.3. Com que frequência os vossos projetos são programados no equipamento [em estudo]?

B.4. na sua perceção, quais os principais desafios com que se deparam os criadores nacionais para que os seus trabalhos integrem os circuitos convencionais de apresentação dos teatros?

C. Programação

C.1. O que é, para si, programar?

C.2. Como caracteriza a programação do equipamento?

C.3. De que forma é que a programação desenvolvida pelo(a) XXX [Nome do/a programador(a)] se constitui singular no panorama cultural português?

C.4. Considera que existem lógicas de programação muito distintas entre programadores? Poderemos considerar uma tipologia de programadores que distinga programadores-técnicos/gestores e programadores-criadores?

C.5. Considera que a programação é uma forma de criação artística?

D. Programador

D.1. Na sua perspetiva, existe uma relação de proximidade entre o programador e os coletivos artísticos/artistas locais?

D.2. Considera que o programador tem vindo ao longo dos últimos anos a afirmar-se como a figura mais relevante no campo cultural?

D.3. Genericamente, quais as principais competências, autoridades e papéis que reconhece como estando associados ao desempenho do cargo de programador artístico?

E. Públicos

E.1. Na sua perspetiva, estão a ser desencadeadas, pelo equipamento, ações de mediação, captação e fidelização de públicos?

F. A programação no quadro das políticas culturais

F.1. De que forma o programador se constitui figura central no contexto cultural local? Terá também o trabalho do programador um alcance mediático à escala regional e/ou nacional?

F.2 Na sua opinião, a programação reflete as premissas das políticas culturais locais definidas pelo Município?

Anexo 2. Grelha de análise categorial do conteúdo aplicada ao tratamento das entrevistas

1. Caracterização da construção do percurso pessoal, profissional e académico nas artes. Aproximação à programação.	P	D	A
1.1 Vivências no campo e construção do gosto cultural: contactos prévios com o mundo da arte: em fases da vida como a infância, a juventude, a entrada para faculdade, em idade adulta; por intermédio de agentes influenciadores como amigos, familiares, professores, etc.; através de experiências marcantes, tais como concertos, festivais, viagens ou outros.	x	x	x
1.2 Trajeto formativo formal e informal	x	x	x
1.3 Trajeto profissional	x	x	x
1.4 Momentos de aproximação ao eixo da programação artística	x	x ¹⁷¹	x ¹⁷²

2. Caracterização da colocação profissional atual	P	D	A
2.1 Autodenominação concernente ao cargo atual. Perceção acerca das convergências e divergências entre as diferentes denominações de diretor artístico, programador e diretor.	x		
2.2 Enumeração das tarefas adstritas ao cargo atual e acumulação com outras esferas de atuação	x	x	

¹⁷¹ Neste caso, ao eixo da política cultural

¹⁷² Neste caso, ao eixo da criação e/ou produção/gestão cultural

2.3 Entidade empregadora, tipo de vínculo laboral, hierarquias no contexto do mapa de pessoal.	x		

3. Caracterização das variantes externas ligadas ao território	P	D	A
3.1 caracterização do orçamento por temporada	x		
3.2 caracterização do equipamento	x		
3.3 caracterização da massa crítica/agentes culturais locais	x		
3.4 caracterização das escolas artísticas, do tecido associativo e cooperativo operante no domínio artístico.	x	x	x

4. Historiografia da programação artística em Portugal	P	D	A
4.1 A emergência. Protagonistas, espaços, agentes.	x	x	x
4.2 Implementação / consolidação	x	x	x
4.3 Afirmação. Processos de legitimação deste subcampo/mundo.	x	x	x

5. <i>Modos operandi</i> da programação	P	D	A
5.1 Caracterização do exercício de programar	x	x	x
5.2 Os maiores poderes do programador	x		x
5.3 Quais os grandes desafios que se colocam ao programador nos dias de hoje?	x		
5.4 Quais as principais competências técnicas e artísticas de um programador?	x	x	x

6. O programa	P	D	A
6.1 Quais as linhas de programação?	x		
6.2 Definição/caracterização da sua programação.	x		x

6.3 Processo de avaliação da programação e do desempenho das funções de programador	x	x	
6.4 Fatores distintivos/de singularidade da programação no contexto do panorama cultural português	x	x	x
6.5 Existência de Serviço educativo, vocação e públicos-alvo abrangidos.	x		
6.6 Perceção acerca da robustez e eficácia do serviço educativo na formação de públicos.			x

7. A programação dos pares. Competição.	P	D	A
7.1 Diferenças nas programações desenvolvidas por programadores-técnicos/gestores e programadores-criadores?	x		x
7.2 Quais os programadores e as programações que mais se destacam no atual panorama português?	x		

8. Modelos de cooperação.	P	D	A
8.1 Relevância das Redes de programação. Como avalia a perspetiva de um trabalho em rede? A que escala?	x	x	
8.2 Candidatura conjuntas a programas de financiamento	x	x	x
8.3 Associação Espaço público	x	x	x
8.4 Rede de teatros e cineteatros	x	x	x
8.5 Capitais europeias da cultura	x	x	x

9. A programação como Arte?	P	D	A
9.1 A programação como nova forma de arte? Formas de legitimação.	x	x	x

10. Programadores como artistas?	P	D	A

10.1 Programadores como artistas/criadores/autores? Instâncias de consagração	x	x	x
10.2 Afirmção do programador como a figura mais relevante no campo cultural.			x

11. O Programa como obra?	P	D	A
11.1 Que tipo de obra artística é? Quais as suas características?	x		

12. Os artistas / promotores culturais	P	D	A
12.1 Projetos artísticos em curso.			X
12.2 Barreiras/desafios à apresentação das suas obras nos teatros.			X

13. Os políticos e gestores culturais municipais	P	D	A
13.1 Nível de intervenção do vereador/gestor na definição das políticas culturais e da missão e modelo de gestão dos equipamentos.		x	
13.2 O que é uma programação de qualidade? Quais os fatores que ditam o sucesso de uma programação?		x	
13.3 Serviços/equipamentos sob a alçada dos decisores.		x	
13.4 Acumulação da cultura com outras esferas de governação.		x	

14. Políticas culturais locais, regionais, nacionais	P	D	A

14.1 Linhas de trabalho do executivo/grandes opções do plano municipal para a cultura a curto, medio e longo prazo.		x	
14.2 Existência de plano estratégico para a cultura que integre a dinâmica do equipamento.	x	x	
14.3 Influência das políticas (escala local, regional, nacional, europeu, internacional) nas linhas de programação.	x		x
14.4 Referenciais políticos, ideológicos e programáticos do executivo municipal e sua implicação na programação do equipamento.	x		
14.5 Principais desafios das políticas culturais na contemporaneidade.	x	x	
14.6 Principais necessidades que uma política cultural deve suprir.		x	
14.7 Papel do programador na política cultural local no futuro?		x	
14.8 Centralidade da figura do programador na dinâmica territorial local e regional. Nível de mediação da figura do programador nestas escalas.			x
14.9 Papel do programador fora da atividade do teatro. Intervenção do programador noutros domínios da atividade cultural. interferência do programador no esboço das políticas culturais locais.		x	
15.10 Centralidade da programação do equipamento na dinâmica cultural local.		x	

15. Portugal e as instituições portuguesas no campo artístico global	P	D	A
15.1 Portugal central e periférico na criação e apresentação de arte contemporânea.	x		

16. Cultura e desenvolvimento territorial e social	P	D	A
16.1 Qual a relevância da cultura na estratégia de desenvolvimento local?	x		
16.2 Que oportunidades de desenvolvimento cultural local advêm da programação artística do equipamento?		x	
16.3 Qual o papel da cultura nas sociedades contemporâneas?	x		

Legenda:

P – No quadro das entrevistas dirigidas aos programadores artísticos;

D – No quadro das entrevistas dirigidas aos decisores culturais, tais que vereadores da cultura ou superiores hierárquicos, ou ainda aos assistentes ou assessores culturais;

A – No quadro das entrevistas dirigidas aos produtores/gestores culturais cujo âmbito de atuação se foca na geografia em que o equipamento está inserido.

Anexo 3. Perfil sociográfico dos entrevistados

Quadro X. Distribuição dos entrevistados por género

Masculino	31
Feminino	21

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro X. Distribuição do total de entrevistados por escalões Etários

29-39	5
40-50	22
51-61	22
62-72	3

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro X. Nível de escolaridade dos entrevistados.

Ensino secundário completo	2
Bacharelato / Licenciatura / Curso superior artístico	24
Pós-graduação/Mestrado	11
Ensino superior completo e frequência de Doutoramento	8
Doutoramento	7

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Quadro X. Cidade de residência atual dos entrevistados

Lisboa	8
Porto	5
Coimbra	4
Bragança	3
Castelo Branco	3
Funchal	3
Portalegre	3
Vila Real	3
Viseu	3
Guarda	2
Ílhavo	2
Matosinhos	2
Ponta Delgada	2
Angra do Heroísmo	1
Braga	1
Faro	1
Guimarães	1
Ponte de Lima	1
Póvoa do Varzim	1
Santarém	1
São Brás de Alportel	1
Sintra	1

Fonte: Elaboração própria, com base na informação recolhida através das entrevistas.

Anexo 4. Carta enviada pelo Teatro Viriato aos espectadores

Seguidamente são apresentadas as Imagens 63 e 64, sendo digitalizações das páginas da carta enviada pelo Teatro Viriato, assinada pela programadora artística Patrícia Portela aos subscritores do programa físico aquando do segundo período de encerramento dos teatros, uma diretiva governativa.

Imagem 63. Frente da carta remetida pelo Teatro Viriato em janeiro de 2021.



Fonte: Teatro Viriato.

Imagem 64. Verso da carta remetida pelo Teatro Viriato em janeiro de 2021.

projetores, é certo, e de calibrar a quantidade de sombra necessária para nos continuarmos a manifestar sem colocarmos ninguém em causa, mas também nunca perdendo a voz.

O futuro é incerto. Na verdade, sempre foi. E como sempre, a arte e os seus devotos artistas continuarão a respirar, a ensaiar, a compor, e a entregarem-se, sem rede e com toda a garra a este *lugar tão frágil como o mundo*.

Podemos contar consigo para caminharmos juntos?

Com uma mão no peito e outra estendida para vos receber, convido-vos a acompanhar a nossa programação até março e a aparecerem na primeira oportunidade na entrada do nosso Teatro.



Patrícia Portela
(Direção Artística)

Centro de Artes do Espectáculo de Viseu
Associação Cultural e Pedagógica - NIPC 504 570 870
Instituição de Utilidade Pública [DR 2ª série, nº 48 de 10/03/2010]

Viriato Teatro Municipal
Lg Mouzinho de Albuquerque Apartado 2087 EC Viseu - 3501-909 Viseu
T [351] 232 480 110 - M [351] 962 736 991 - geral@teatroviriato.com - www.teatroviriato.com

Fonte: Teatro Viriato.