



Instituto Politécnico
de Viana do Castelo

Carlos Alexandre Pires de Sousa

A Política Cultural em Portugal – 15 Anos de (in)sucesso

Mestrado em Gestão Artística e Cultural

**Trabalho efectuado sob a orientação do
Professor Doutor Luís Alberto de Seixas Mourão**

Escola Superior de Educação, Dezembro de 2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, meus orientadores, pilares da minha vida;

À João e à “Bisca”, minhas companheiras nesta nova vida;

Ao Dr. António Mega Ferreira, Dr. Miguel Honrado e Dr. Ricardo Pais, sem os quais este trabalho não seria possível;

Ao Doutor Luís Mourão, pelo seu inestimável companheirismo e sábia orientação.

RESUMO

A presente investigação trata das questões relacionadas com as Políticas Culturais em Portugal e na União Europeia, em particular no III Quadro Comunitário de Apoio. A pesquisa situa-se no quadro das relações em rede, no âmbito nacional, dando enfoque às questões das hibridações culturais por referência aos conceitos de património e memória.

A pesquisa assenta numa abordagem histórica de conceitos e práticas de políticas culturais na Europa, essencialmente durante o período de 1998 a 2013. Esta abordagem toma em consideração a vasta produção da UNESCO e União Europeia.

No âmbito do III QCA fez-se uma análise do Programa Operacional da Cultura no que tange à importância da sua aplicação na política cultural nacional.

Palavras-chave: Políticas Culturais em Portugal, Financiamento público e privado, Programação, Equipamentos Culturais.

Dezembro de 2013

ABSTRACT

The present research addresses issues inherent to the Portuguese and the European Union Cultural Heritage Policies, particularly in the context of the Third Community Support Framework (CSF). The study is contextualized within network relations, specifically in the European milieu, attributing special significance to the issue of cultural hybridization as a conceptual reference to heritage and memory.

The analysis relies on a historical approach to the concepts and praxis of cultural policies in Europe, with a special focus on the period from 1998 to 2013. This approach enables taking into account the vast production by UNESCO and the European Union. In the context of the Third CSF, the Operational Culture Programme was analysed, especially its Measures and Actions, in order to gain a better understanding of the importance of its application for the strengthening of national cultural politics.

Key words: Cultural Politics in Portugal, Public and Private Funding, Programming, Cultural Infrastructures.

December 2013

Índice Geral

Introdução	1
1. Metodologia.....	5
1.1. Objectivo da Investigação.....	5
1.2. Questões de Investigação.....	5
1.3 Contexto da Investigação	7
1.4. Instrumento de Recolha de Dados	12
2. Uma Abordagem Retrospectiva	17
2.1. Especificidades do caso português: um relance sobre o período pós-1986	20
3. Os Casos Portugueses	26
3.1. O Plano Operacional da Cultura (POC)	26
3.2. A Expo´98.....	29
4. Os Públicos – Uma Abordagem	33
5. Entrevistas e Resultados.....	35
5.1. A rentabilização cultural dos espaços construídos ou remodelados ao abrigo do POC.....	36
5.2. O Funcionamento das Redes Culturais.....	42
5.3. O Fundo de Fomento Cultural vs. Apoios da Direcção Geral das Artes.....	45
5.4. A EXPO´98 – O Impacto na Cultura.....	52
6. O Rumo das Políticas Culturais é o Correcto?	59
7. Considerações Finais	67
Bibliografia	75
Anexos.....	79
Anexo I – Entrevista a António Mega Ferreira	80
Anexo II – Entrevista a Miguel Honrado	92
Anexo III – Entrevista a Ricardo Pais.....	101

Introdução

É hoje recorrente afirmar que investir na qualificação é uma prioridade das políticas públicas. Acontece que, não raro, se esquece o papel específico das políticas culturais nesse sentido. Elas terão inevitavelmente de concorrer para os esforços de qualificação a *nível da formação e da profissionalização* (com as correspondentes avaliações); a nível dos *equipamentos culturais*; a nível dos *territórios para* melhoria da qualidade de vida das populações e valorização dos lugares na competição internacional.

Tendo presente este papel das políticas culturais, e correndo os riscos de uma escolha redutora, vão ser passados em revista determinados aspectos de mudança que se podem identificar nos últimos anos (há cerca de mais ou menos uma década) neste país. Aspectos de mudança a considerar na intersecção de vários planos: o plano de programas e projectos efectivos; o plano dos agentes culturais envolvidos.

Esses argumentos são em primeiro lugar de natureza económica. A justificação para o financiamento ou subvenção das artes pelo Estado procurou sempre encontrar uma base de apoio sólida, aparentemente irrefutável, na economia, ora na ideia de que há no mercado cultural falhas que é necessário corrigir, ora na de que as artes e a cultura configuram bens especiais com benefícios sociais superiores aos benefícios privados, e que por isso merecem ser tutelados ou apoiados pelo sector público, o que a prazo, sem se introduzirem subsídios, levaria à extinção do sector.

Outro argumento comum para defender o apoio público às artes e à cultura é o de que os produtos da actividade artística e cultural constituem aquilo a que a economia chama bens meritórios. Deste ponto de vista, tratar-se-ia de bens de bondade intrínseca, com benefícios para os indivíduos superiores aos que estes são capazes de neles reconhecer, uma vez que, para além da utilidade que decorre do bem-estar que proporcionam, teriam ainda virtudes em termos da própria formação e valorização pessoal, um pouco à semelhança da educação, ou até da higiene. Como qualquer bem meritório, as artes e a cultura não teriam um valor de mercado consentâneo com o seu valor intrínseco, na medida em que nem todos os indivíduos avaliam correctamente os benefícios, privados e sociais, que deles decorrem. Competiria assim ao Estado zelar pelo seu usufruto e desenvolver mecanismos que assegurassem uma difusão a mais alargada possível destes bens e serviços.

Outra razão que frequentemente se aponta para o Estado chamar a si a tutela da cultura, ou apoiar as actividades com ela relacionadas, reside nas artes, nas letras, no património, etc., poderem ser assimilados ao conceito de bem público.

Os bens públicos, por definição, não podem ser afectados a privados. São bens geradores de benefícios muito latos que o mercado não é capaz por si só de remunerar. A utilidade que um indivíduo deles retira não diminui a utilidade que deles retiram outros indivíduos; assim constituem algo que a todos pertence, ou de que qualquer um deve poder fruir em iguais condições. O princípio parece portanto ser aplicável, como se perceberá, não apenas aos grandes monumentos históricos, ao património móvel dos museus, mas também às obras musicais e literárias (à obra em si, e não ao concerto como evento ou ao livro como objecto). Assim sendo, a intervenção do Estado justificar-se-ia uma vez que, retirando todos os indivíduos benefícios potenciais da conservação do património, ou da criação artística, parece justo que o colectivo financie pelo menos em parte serviços que de outra forma só alguns pagariam (os que visitam museus ou assistem a concertos...), mas que se encontram à disposição de todos e de que todos potencialmente podem beneficiar.

O último argumento económico é o das externalidades positivas. Com isto não se pretende apenas aludir aos benefícios pecuniários que decorrem, por exemplo, dos gastos de turistas e visitantes atraídos pelas artes e cultura, mas também ao facto da riqueza e diversidade da oferta cultural funcionar hoje em dia como “factor de localização imaterial” para muitas actividades, sobretudo para as de mão-de-obra mais qualificada. Estes benefícios extravasam para toda a comunidade, tanto para os apreciadores e consumidores das artes como para os que não o são. Neste sentido resulta defensável que o ónus da sua manutenção e reprodução não possa ou não deva ser imputado a um ou a outro agente económico em particular, mas assegurado pelo Estado ou, em sentido mais lato, pelo sector público (regiões, municípios, etc.).

Para além destes vários argumentos de natureza económica, que não são absolutamente impolutos, que como quaisquer outros são susceptíveis de discussão, mas que mais ou menos serviram durante anos, quase sem crítica, para justificar a opção do Estado em incluir a cultura entre as suas alargadas competências, há dois outros, não menos fortes, de carácter político e ideológico.

Um pode considerar-se tradicional, no sentido em que é antigo. Vem do século XIX e em rigor tem mais que ver com o projecto do Estado-Nação do que propriamente com o do Estado-Providência. Trata-se da ideia segundo a qual compete ao Estado proteger a cultura como forma de salvaguarda da própria identidade nacional, responsabilidade que se aceita de forma mais ou menos consensual e que constitui, de resto, uma função vital do próprio Estado, porquanto a sua concepção moderna se funda justamente na ideia da nação como identidade colectiva e soberana.

A outra justificação político-ideológica para a intervenção do Estado na cultura, e que, como a anterior, acabou por orientar as opções que se tomaram em matéria de política

cultural, tem que ver com o modelo de sociedade democrática e justa, tendencialmente igualitária, que servia de paradigma ou estava subjacente ao projecto do Estado-Providência. Assumindo-se a equidade da participação dos cidadãos na vida cultural como uma meta do desenvolvimento da sociedade, caberia ao Estado desenvolver os esforços necessários nesse sentido.

Dáí o objectivo principal do estudo ser a apresentação actual do estado de evolução ou retrocesso das políticas culturais em Portugal.

1. Metodologia

1.1. Objectivo da Investigação

Nesta investigação, pretendem-se fazer algumas considerações sobre o universo da cultura tal como ela se apresenta do ponto de vista da elaboração de uma política pública.

Para tanto, inicia-se pela discussão do porquê é necessário ter clareza das dimensões desse universo, distinguindo-se a cultura no plano do quotidiano daquela que ocorre no circuito organizado. Como se pode entender, tal distinção incide directamente na definição de estratégias diversificadas, facilitando as formas de articulação entre as várias instâncias do poder público, ou seja, aquelas que deveriam estar a formular políticas, cada uma no seu âmbito, além de trazer uma orientação decisiva quando se busca uma divisão de responsabilidades eficaz e coerente, bem como quando se enfrenta o problema das formas de associação entre o público e o privado (parcerias efectivas e fontes de financiamento). A discussão do que se entende por cultura e a avaliação do quadro hoje hegemónico nas diferentes esferas do Estado estão conduzidas aqui na direcção de uma defesa da formulação mais incisiva de políticas públicas, as quais, para serem eficazes, precisam de mecanismos capazes de mapear não só o universo da produção, mas também o da recepção nesse terreno, o que recomenda uma consideração do problema das pesquisas socioeconómicas na área da cultura.

1.2. Questões de Investigação

Em termos metodológicos, a investigação que se pretende realizar enquadra-se num paradigma qualitativo, incidindo sobre a opinião de três figuras de referência no contexto das políticas culturais em Portugal: António Mega Ferreira, Miguel Honrado e Ricardo Pais.

Pretende-se obter resposta a várias questões, entre as quais se destacam:

- O rumo que está a ser seguido pelas políticas culturais é o correcto?
- Estão a ser rentabilizados culturalmente os espaços construídos ao abrigo do Plano Operacional da Cultura?
- Estão as redes culturais em funcionamento?
- Qual o papel do Fundo de Fomento para a Cultura?

1.3 Contexto da Investigação

A metodologia de pesquisa, para Minayo (2003, p. 16-18) é o caminho do pensamento a ser seguido. Ocupa um lugar central na teoria e trata-se basicamente do conjunto de técnicas a ser adoptada para construir uma realidade. A pesquisa é, assim, a actividade básica da ciência na sua construção da realidade. A pesquisa qualitativa, no entanto, é uma actividade da ciência, que visa a construção da realidade, mas que se preocupa com as ciências sociais com uma visão de realidade que não pode ser quantificada, trabalhando com o universo de crenças, valores, significados e outros constructos profundos das relações que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Godoy (1995, p.58) explicita algumas características principais de uma pesquisa qualitativa, as quais basam também este trabalho: considera o ambiente como fonte directa dos dados e o pesquisador como instrumento chave;

Possui carácter descritivo; o processo é o foco principal de abordagem e não o resultado ou o produto; a análise dos dados foi realizada de forma intuitiva e indutivamente pelo pesquisador; não requereu o uso de técnicas e métodos estatísticos; e, por fim, teve como preocupação maior a interpretação de fenómenos e a atribuição de resultados. A pesquisa qualitativa não procura enumerar e/ou medir os eventos estudados, nem emprega instrumental estatístico na análise dos dados, envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interactivos pelo contacto directo do pesquisador com a situação estudada, procurando compreender os fenómenos segundo a perspectiva dos sujeitos, ou seja, dos participantes da situação em estudo (Godoy, 1995, p.58). Gil (1991, p. 46) afirma que, “embora as pesquisas geralmente apontem para objectivos específicos, estas podem ser classificadas em três grupos: estudos exploratórios, descritivos e explicativos.”

O presente estudo teve, então, como objectivos:

- O rumo que está a ser seguido pelas políticas culturais é o correcto?
- Estão a ser rentabilizados culturalmente os espaços construídos ao abrigo do Plano Operacional da Cultura?
- Estão as redes culturais em funcionamento?
- Qual o papel do Fundo de Fomento para a Cultura?

Para conseguir dar resposta aos objectivos traçados, as opções metodológicas são cruciais devendo, por isso, serem baseadas no método científico de forma a garantir a credibilidade e validação do estudo. Nesta medida, e de acordo com a problemática apresentada, pareceu pertinente utilizar uma metodologia qualitativa, uma vez que se

pretendia estudar as vivências dos entrevistados. A utilização desta metodologia permite descrever com maior exactidão os fenómenos e os factos da realidade em estudo.

De acordo com Bogdan e Biklen (1994), a metodologia qualitativa distingue-se, fundamentalmente, nos seguintes aspectos:

- A atenção do investigador centra-se preferencialmente no processo e não tanto nos resultados;
- É descritiva;
- O ambiente natural é a fonte de dados em que o investigador assume um papel essencial;
- Os dados são analisados tendencialmente através do método indutivo;
- O significado é fundamental.

A forma como as experiências humanas são interpretadas é múltipla e variada. Deste modo, tornou-se imprescindível recorrer a uma metodologia de investigação que possibilitasse uma pluralidade de interpretações acerca de uma mesma realidade. Streubert e Carpenter (2002) consideram que a “metodologia qualitativa permite compreender e interpretar a experiência subjectiva num determinado contexto”. Assim, através desta investigação, não se ambiciona encontrar “verdades” universais; o que se pretende compreender é a visão de cada um dos entrevistados, com base nos cargos ocupados, relevância no panorama cultural e experiência.

Os dados foram obtidos indutivamente pela análise das entrevistas realizadas. De salientar que os participantes residem e desenvolveram o seu percurso em áreas culturais e geográficas diferentes.

Primeiramente, e de forma a identificar os potenciais entrevistados do estudo, foi efectuado um estudo sobre a relevância de cada um, tendo-se depois procedido ao levantamento de dados relativos aos participantes. A amostragem foi do tipo intencional ou teórica uma vez que se procedeu à inclusão de informantes privilegiados ou, como Bogdan e Biklen (1994:101) designaram, “indivíduos particulares”. Nesta situação, cabe ao investigador a decisão de escolher quais os dados a seguir e o local onde os recolher, ficando assim a sua amostragem constituída por um grupo de pessoas com uma particularidade específica em comum.

A entrevista estruturada foi a estratégia de recolha de dados adequada à metodologia escolhida, uma vez que permitia, através de um conjunto de questões relativamente abertas, conduzir uma conversa sem desviar grandemente o tópico da questão. Quivy e Campenhoudt (1992:192) consideram que, através da entrevista estruturada, é possível compreender o “sentido que os actores dão às suas práticas e aos

seus valores, as suas referências normativas, as suas interpretações de situações conflituosas ou não, as leituras que fazem das suas próprias experiências, etc.” A utilização deste tipo de entrevista impõe a construção de um guião de entrevista com as linhas orientadores das temáticas que se pretendem estudar, servindo de fio-condutor ao investigador.

O guião de entrevista foi validado através da pertinência do estudo. A realização das entrevistas teve por base esse guião e decorreu no mês de Novembro de 2013. O local onde estas foram realizadas variou consoante a preferência das pessoas entrevistadas.

As entrevistas decorreram no mês de Novembro de 2013 e a marcação do dia, hora e local das mesmas foi realizada de acordo com a preferência dos intervenientes que acederam participar no estudo. A duração das entrevistas variou entre os quarenta (40) e os sessenta (60) minutos. Os dados foram recolhidos através da gravação em áudio das entrevistas.

Durante a realização das entrevistas, foi tida em conta a preocupação de respeitar as técnicas de comunicação, particularmente através da escuta activa, dando liberdade aos participantes para se expressarem livremente e respeitando os silêncios. Sempre que se considerou necessário foram introduzidas questões com vista à clarificação de conceitos.

Como forma de salvaguardar os direitos da pessoa, foi proporcionada a informação essencial acerca do estudo aos participantes, de modo a que pudessem proceder a um consentimento livre e esclarecido (Fortin, 2003). Não foi necessário solicitar um consentimento informado aos participantes entrevistados. Os dados obtidos foram trabalhados de maneira a preservar as opiniões originais dos participantes deste estudo.

Após a audição das entrevistas, procedeu-se à transcrição das mesmas para suporte escrito, respeitando integralmente a linguagem utilizada pelos participantes. Posteriormente, as entrevistas foram lidas diversas vezes e, a partir daí, procedeu-se à análise dos dados. No entanto considerou-se que a colheita e análise dos dados tem início a partir do momento que o investigador ouve as descrições do fenómeno porque desde logo começa a analisá-lo.

Através da revisão da literatura foi possível ir encontrando sustentabilidade para os dados emergentes.

Numa primeira fase, será efectuada a contextualização do problema, através do cruzamento de estudos anteriores, bibliografia adoptada e enquadramento económico e sociocultural.

Pretende-se com esta forma de abordagem efectuar uma investigação o mais abrangente possível sobre as questões da investigação. As figuras de referência a entrevistar são as seguintes (biografias resumidas):

Ricardo Pais (Maceira, Leiria, 1945) é um encenador português.

Estudante de Direito na Universidade de Coimbra, iniciou-se no teatro como membro do CITAC.

Estudou em Londres, onde obteve o *Director's Course Diploma*, pelo *Drama Centre London*, em 1971. Entre 1975 e 1983 foi professor de Direcção de Actores, na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Em 1985 fundou o Núcleo de Acção Cultural Área Urbana, em Viseu, para assumir de seguida a coordenação do serviço municipal Fórum Viseu, em 1987. Entre 1988 e 1990 foi funcionário da Secretaria de Estado da Cultura. Entre 1989 e 1990 dirigiu o Teatro Nacional D. Maria II. Em 1992 foi comissário-geral de *Coimbra – Capital do Teatro*. Entre 1995 e 2000 assumiu a direcção do Teatro Nacional de São João, ao qual regressou em 2002, permanecendo até 2009.

Na sua actividade de encenador destacam-se as peças *Dois Verdugos* de Arrabal, *D. Perlimpimpim* de Lorca, *As Cuecas* de Sternheim, *A Mandrágora* de Machiavelli, *Ninguém – Frei Luís de Sousa*, a partir de textos de Almeida Garrett, Maria Velho da Costa e Alexandre O'Neill, *Anatol* de Arthur Schnitzler, *Fausto*, *Fernando*, *Fragmentos*, baseado em textos de Fernando Pessoa, *Clamor* de Luísa Costa Gomes, sobre *Sermões* de Padre António Vieira, ou *Madame*, de Maria Velho da Costa.

Foi membro do júri do programa da SIC, *Portugal Tem Talento*, juntamente com Zé Diogo Quintela e Conceição Lino.

António Taurino Mega Ferreira (Lisboa, 25 de Março de 1949), escritor e jornalista português.

Frequentou o Liceu Normal de Pedro Nunes, licenciou-se em Direito, pela Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, e estudou Comunicação Social, na Universidade de Manchester.

Estreou-se no jornalismo em 1968, como redactor do *Comércio do Funchal*, passando depois pelo *Jornal Novo*, *Expresso* e *O Jornal*. Foi chefe de redacção do Jornal de Letras e da RTP2.

Foi colunista do *Expresso*, *Diário Económico*, *Diário de Notícias*, *O Independente*, *Público* e das revistas *Visão* e *Egoísta*.

Foi director editorial do Círculo de Leitores, entre 1986 e 1988, tendo criado a revista *LER*, que também dirigiu.

Integrou a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos, tendo dirigido a candidatura de Lisboa à Exposição Mundial de 1998, de que foi comissário executivo. A 9 de Junho de 1998 foi agraciado com a Grã-Cruz da Ordem Militar de Cristo.

Foi presidente do Conselho de Administração da Parque Expo, de 1999 a 2002. Dirigiu a representação de Portugal na Feira do Livro de Frankfurt, em 1997.

Foi presidente do Conselho de Administração da Fundação Centro Cultural de Belém entre 2006 e 2011.

Autor de vários livros, iniciou a sua carreira literária em 1984, tendo publicado obras de ficção, poesia e ensaio.

Em Junho de 2013 foi nomeado Director Executivo da Associação Música Educação e Cultura (AMEC).

Miguel Honrado (Lisboa, 27 de Junho de 1965).

Após os estudos universitários fundou uma das primeiras empresas independentes de produção de espectáculo em Portugal, "Arte e Empresa", em parceria com Guillaume Baschet Sueur, trabalhando em projectos nacionais e internacionais.

Foi adjunto da Direcção de Produção do Teatro Nacional D. Maria II, Coordenador do Pavilhão da Utopia e chefe de projecto (área de programação) na Expo'98, programador e coordenador de produção na Associação Belgais, Director de produção na primeira edição do Festival dos Oceanos e no Teatro São Luiz, onde também exerceu as funções de assistente de programação.

Integrou e depois coordenou o Departamento de Dança do Instituto Português das Artes do Espectáculo.

Foi Director Artístico do Teatro Viriato / CRAE das Beiras.

Integrou, como responsável da programação dos jardins, o Fórum Cultural "O Estado do Mundo", último evento de celebração do cinquentenário da Fundação Calouste Gulbenkian.

Actualmente é Docente na Escola Superior de Teatro e Cinema e integra a Comissão Artística da Associação Comédias do Minho.

Exerce as funções de Presidente do Conselho de Administração da EGEAC - Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural - e de Presidente do Conselho de Administração de IRIS - Associação Sul Europeia para a Criação Contemporânea.

Miguel Honrado é titular de uma pós-graduação em Curadoria e Organização de Exposições, tendo colaborado em inúmeras acções de formação no domínio da Gestão Cultural e das Políticas Culturais.

Entre 2003 e 2005 leccionou o Módulo de Políticas Culturais, na Pós Graduação em Gestão Cultural organizada pela Universidade Lusófona. Tem sido convidado a integrar vários júris no domínio das Artes do Espectáculo, entre os quais se destaca o Prémio ACARTE / Maria Madalena Perdigão.

A escolha destas três figuras não foi aleatória, mas sim pela experiência e relevância em determinadas áreas de actuação e em vários momentos dentro do limite temporal proposto. Com a abrangência de respostas que se pretende obter, é possível formular um estudo com um elevado grau de credibilidade e fiabilidade.

Numa fase posterior será então efectuada a triangulação de dados com os estudos existentes e a bibliografia consultada. Daqui serão retiradas as conclusões finais deste estudo, com principal enfoque na questão principal da investigação.

1.4. Instrumento de Recolha de Dados

A entrevista foi o instrumento de recolha de dados privilegiado nesta investigação. Sobre as entrevistas é de salientar que Sampieri, Collado & Lúcio (2006) afirmam que este é o instrumento mais utilizado para fazer uma recolha de dados e que, se for bem concebido, pode ser bastante eficaz na recolha dos dados pretendidos.

Segundo os autores Bruyne et al. (1975), citado por Coutinho, Tuckman (2000), Quivy & Campenhoudt (1992), Pardal e Correia (1995) e Schensul (2008), a entrevista é tida como uma técnica de investigação que permite recolher informações, dados, utilizando a comunicação verbal. A forma oral ou escrita, presencial ou não presencial, aberta ou fechada, estruturada ou não estruturada, assumimos como opções livres do investigador na criação e desenvolvimento do guião de entrevista, instrumento para recolher, através de questões, as informações que pretende em relação ao estudo.

Assim, o guião de entrevista assume-se como uma forma de organização e recolha de informação para um conjunto de questões em regime oral e presencial, que se desenvolve noutros aspectos ao nível da estruturação (não estruturada, estruturada e semiestruturada) e directividade. Pelo referido, considera-se o guião de entrevista como um instrumento da técnica de inquérito por entrevista situado sob o paradigma de uma investigação de natureza qualitativa. Para Morgan (1988) "uma entrevista consiste numa conversa intencional, geralmente entre duas pessoas, embora possa envolver mais pessoas". Segundo Bogdan & Biklen (1994:134) a entrevista, em investigação qualitativa, pode constituir a estratégia dominante para a recolha de dados ou pode ser utilizada em conjunto com a observação participante, análise de documentos e outras técnicas. Em Lessard-Hebert (1990) refere que Werner e Shoepfle entendem que a entrevista poderá ser um complemento da observação, permitindo avaliar ou consolidar determinadas conclusões

da observação participante ou mesmo ultrapassar algumas limitações desta técnica de recolha de dados.

Tendo em conta o número de sujeitos entrevistados, a entrevista pode ser:

Individual, quando a entrevista é dirigida a uma pessoa; (como aconteceu nesta investigação)

Grupo, quando o entrevistador recolhe dados de vários participantes através da observação conjunta das interacções e dinâmica de grupo;

Social, quando uma pessoa ou um grupo avalia e forma uma opinião acerca de um ou mais indivíduos;

Painel, quando uma pessoa é entrevistada por várias pessoas em conjunto;

Tendo em conta a estruturação da entrevista, distinguem-se, geralmente, três tipos de entrevista:

Entrevista não-estruturada ou não directiva;

Entrevista semiestruturada ou semidirectiva;

Entrevista estruturada ou directiva (o tipo que se adoptou para esta investigação).

A entrevista estruturada obedece a um plano constituído por um conjunto de questões previamente escolhidas. Todos os pormenores da entrevista são cuidadosamente preparados, através de uma escolha rigorosa da sequenciação das questões, do vocabulário utilizado e na forma como as questões são formuladas, de modo a que as perguntas e as respostas estejam, antecipadamente, condicionadas (cf. Costa, 2004). O resultado deste procedimento designa-se por guião da entrevista. Este, conduz a uma diminuição da liberdade de resposta, por parte do entrevistado, que só deve responder ao que lhe é perguntado. Esta é uma limitação deste tipo de entrevista, uma vez que se perde toda a informação adicional que pode advir da espontaneidade do entrevistado (Pardal, 1995).

A entrevista apresenta algumas vantagens sobre a modalidade inquérito por questionário. Enquanto o questionário se reveste de maior objectividade, podendo aplicar-se facilmente a um universo amplo de informantes, a entrevista é mais restritiva, isto é, aplica-se a uma ou a um grupo pequeno de pessoas, de carácter subjectivo o seu conteúdo é mais rico.

O primeiro aspecto a ter em conta na preparação de uma entrevista é a escolha da pessoa (ou pessoas) que vai ser entrevistada. De um modo geral, a escolha recai sobre a pessoa que mais informação poderá contribuir para a investigação em causa. Contudo, para que o processo decorra com normalidade o investigador deverá assegurar a disponibilidade

do entrevistado. Também se exige que, antes da entrevista propriamente dita, o investigador deva recolher dados sobre o entrevistado para se certificar que é a pessoa indicada para colaborar no trabalho a desenvolver.

No contacto inicial, o investigador deverá esclarecer o entrevistado de todos os pormenores: tema e objectivos da entrevista, compromissos, respeito pela identidade, questões técnicas (gravação áudio e/ou vídeo, reprodução escrita), local e horário. Durante a entrevista, o contacto “*face-to-face*” revela indicadores (expressões corporais e/ou faciais, tempo de resposta ou indecisões, nervosismo, ...) que devem ser registados no imediato (ou logo que seja possível), uma vez que ajudam na caracterização dos dados. “Uma observação cuidada do processo de entrevista permite confirmar, enriquecer e por vezes até contradizer o que vai sendo dito, como o conteúdo se vai desenvolvendo” (Costa, 2004). A referida autora enumera alguns aspectos que o entrevistador deve prestar atenção ao longo da entrevista, de modo a poder ser explorado o seu processo:

Se o entrevistado parece estar confiante, confuso, duvidoso ou racional;

Se o entrevistado alguma vez se contradiz;

Como os aspectos referidos pelo entrevistado se relacionam com coerência;

Em que altura o entrevistado mostra entusiasmo e emoção;

Que tipo de linguagem corporal o entrevistado demonstra;

Como é o ritmo da entrevista, se lento ou rápido, com linguagem simples ou elaborada;

Relação eventual entre a aparência do entrevistado ou do ambiente da entrevista (se relacionado com o entrevistado) e o conteúdo da entrevista;

Um outro aspecto relevante na entrevista é a elaboração do guião. O Guião da entrevista surge como um instrumento utilizado para recolher informações na forma de texto e serve de base à realização da entrevista em si. Como etapas, há todo um percurso a ser seguido:

Descrição do perfil do entrevistado (nível etário, escolaridade...);

Seleção da população e da amostra de indivíduos a entrevistar;

Definição do tema e objectivos da entrevista;

Estabelecimento do meio de comunicação (oral, escrito, telefone, e-mail...), o espaço, e o momento (manhã, duração...)

Descriminação dos itens;

Elaboração do guião com boa apresentação gráfica;

Validação da entrevista pela análise e crítica por indivíduos relevantes.

2. Uma Abordagem Retrospectiva

Para uma compreensão mais directa deste assunto, HENRIQUES (2002) afirma:

“Na Europa, como aliás em todos os países que desenvolveram formas de Estado-Providência (nos EUA, no Canadá, na Austrália, no Japão, etc.), as artes e a cultura continuam a ser hoje financiadas em parte pelo sector público, e na maioria dos casos até em larga medida. Tal não significa porém que a oportunidade, a pertinência, e inclusivamente a própria legitimidade da intervenção do Estado nestas áreas continuem a ser tidas como inquestionáveis, ou pelo menos tão consensuais quanto o eram há alguns decénios atrás.

O debate a respeito destas matérias está na ordem do dia, como aliás está o debate sobre a intervenção do sector público em muitos outros domínios. Razões diversas, em primeiro lugar de natureza económica, têm levantado dúvidas quanto à possibilidade de se continuar uma política intervencionista. E surgem mesmo suspeitas – alargadas mas ainda não unânimes... – quanto às próprias condições de futuro do Estado, quer se entenda este conceito em sentido estrito, como lato.

A crise dos anos 70 foi o factor que fez despoletar a polémica e que introduziu os primeiros sinais de hesitação na política do Estado-Providência (Mishra, 1984). Uma nova situação económica, não prevista na teoria keynesiana, marcada pela conjugação de baixo crescimento e elevada inflação – a estagflação –, veio colocar em dúvida o paradigma da economia mista, dando força aos argumentos favoráveis a uma menor intervenção do sector público e justificando que tivessem começado a surgir em diversos países, logo nesse decénio, sinais de algum recuo na sua acção (*ibid.*).

Outro factor (não inteiramente independente) tem que ver com a crise das finanças públicas e os problemas com que se começaram a confrontar os sistemas de protecção social em muitos países desenvolvidos. A ocorrência de elevadas taxas de desemprego resultantes do processo de reestruturação produtiva, juntamente com o envelhecimento da população, tem-se traduzido numa diminuição do peso relativo dos contribuintes líquidos e num aumento complementar dos beneficiários, criando uma situação de desequilíbrio que, para alguns países, num horizonte não muito distante, pode significar o colapso do sistema. A contenção dos gastos públicos revela-se, deste ponto de vista, um imperativo.

Finalmente, no caso específico dos países da UE, há ainda o desafio da união monetária, que produz pressões no mesmo sentido. Um dos critérios de adesão ao euro que os Estados membros se viram obrigados a respeitar nos anos 90 foi precisamente a redução do défice público. Também em consequência disto a contenção das despesas

do Estado passou a ser um princípio orientador, e a liberalização da economia, com a desmonopolização de sectores nacionalizados ou estatais e sua conseqüente privatização, uma solução comum.

Da confluência destes vários factores acabou por resultar que, a partir dos anos 80, o neoliberalismo se tenha afirmado como uma nova tendência forte da política económica. Seria, todavia, nos países onde então se formam maiorias neoconservadoras, como nos EUA ou no Reino Unido, que se tentaria levar mais longe estas orientações e que as suas conseqüências acabariam por ganhar também maior visibilidade.

No caso da cultura, a tendência pró-liberal passou a contar ainda com dois outros argumentos favoráveis a uma menor intervenção do Estado. Por um lado, o argumento libertário, segundo o qual a tutela do Estado e as orientações deste em matéria cultural podem cercear a liberdade da criação artística e só muito raramente traduzem as preferências e as aspirações das massas, reproduzindo em vez disso uma visão elitista da cultura e das artes. Nascido dos movimentos de contestação da *nouvelle gauche*, este argumento acabaria por colher também, com o tempo, a simpatia dos neoliberais, ganhando aderentes.

Por outro lado, aparece o argumento da ineficácia do Estado na democratização da cultura. Embora sem nunca se discutir ou criticar o princípio de que as sociedades democráticas e desenvolvidas devem ter como projecto ou horizonte a igualdade de oportunidades no acesso à cultura, começam a surgir dúvidas quanto à possibilidade do Estado conseguir cumprir esse desiderato. A experiência de mais de vinte anos de financiamento público das artes e da cultura parece demonstrar com efeito que, embora tendo aumentado os consumos culturais, a participação nas artes continua a ser apanágio das elites - mesmo no estrangeiro -, o que levanta dúvidas quanto à justiça da afectação de recursos de todos (e que são escassos) à satisfação das necessidades de um grupo restrito da população.

Estes vários factores (embora seguramente com preponderância das razões económicas que foram referidas) conjugaram-se de molde a que, a partir dos anos 80, na maior parte dos países desenvolvidos, a tendência de evolução das despesas públicas com a cultura conhecesse alterações, estagnando ou até mesmo invertendo-se.

Os estudos comparativos que se conhecem sobre as mudanças recentes nas políticas culturais das democracias desenvolvidas apontam para outros países como a Alemanha, o Canadá ou os EUA, conclusões algo semelhantes quanto à evolução das despesas públicas (Mulcahy, 1997; Zimmer e Toepler, 1996; *id.* 1999). A dificuldade em prosseguir o crescimento da ajuda pública, ou até somente em manter os níveis alcançados, é generalizada. Mas não é isto apenas que caracteriza as mudanças em curso nas políticas culturais. Todos os países parecem ter igualmente despertado, de uma

forma ou de outra, para a necessidade de encontrar fontes de financiamento alternativas para a cultura, seja no mercado, seja no chamado “terceiro sector” (ou sector privado não lucrativo), assim como de descobrir novos modelos de gestão para as instituições e serviços culturais estatais, mais flexíveis, de tipo empresarial, norteados por critérios comerciais.

Os governos neoconservadores, da chamada “nova direita”, foram os que procuraram levar mais longe estas mudanças e introduzir fracturas mais profundas na tradição da política cultural. Quer o “reaganismo” nos EUA, quer o “thatcherismo” no Reino Unido, produziram duros revezes nessa tradição. Os orçamentos do *National Endowment for the Arts* (NEA) e do *Arts Council* (AC) tiveram cortes significativos. Por outro lado, no plano retórico e ideológico, ousaram afrontar o princípio da especificidade dos bens culturais e introduzir no discurso a ideia de que as artes, como qualquer mercadoria, deveriam ter em vista o mercado e estabelecer como meta as audiências, não os subsídios (Mulcahy, 1997; Burns, 1999). Nunca a fractura chegou a ser tão profunda, porém, quanto – pelo menos aparentemente – pretenderam estes regimes: Margaret Thatcher, por exemplo, fracassou diante da opinião pública na sua tentativa de introduzir publicidade na BBC, da mesma maneira que não conseguiu levar a bom termo o projecto de lei que tornaria possível a alienação das obras de arte armazenadas nos museus britânicos.

Em contrapartida, em países com uma tradição menos liberal, seja de influência mais social-democrata, seja de influência mais centralista e estatizante, observam-se nos anos 80 e 90 sinais vários de “viragem” para o mercado, de valorização do financiamento privado, assim como de crescente predominância de critérios comerciais e racionalistas no funcionamento das instituições culturais; e isto tanto sob a acção de governos de direita como de esquerda (Caust, 1999: 17).

Poderiam ser referidos numerosos exemplos dessa viragem. Um dos mais evidentes foi a desmonopolização do sector da TV e a sua liberalização, vaga que nos anos 80, em pouco tempo, varreu os países europeus – França, Alemanha, países escandinavos,... – e que em certa medida foi também algo que antecipou passos posteriores que se dariam noutros sectores, mas no mesmo sentido. Outro exemplo que ressalta é a “empresarialização” dos serviços culturais, incluindo aqui desde os museus às orquestras e às companhias de teatro e bailado públicas ou subvencionadas, as quais passaram a ser geridas cada vez mais, e num número cada vez maior de países, de acordo com critérios comerciais e com vista ao autofinanciamento (daí, por exemplo, as cafetarias e as lojas dos museus, que tanto peso – e até mesmo alguma autonomia – ganharam dentro dos equipamentos). Igualmente elucidativo é ainda o exemplo das políticas de incentivo ao mecenato

privado, que também ao longo destes dois decénios se generalizaram, assim como, em sentido mais lato, o esforço de evolução no sentido do reforço das medidas de ajuda indirecta, seja com a criação de novas receitas fiscais, como no modelo dos EUA (impostos sobre as dormidas nos hotéis destinados ao financiamento de instituições culturais locais; *percent-for-art taxes* sobre as receitas do álcool, do tabaco ou do jogo; etc.), seja através da “invenção” de novas fontes de receitas, como foi o caso da lotaria no Reino Unido, cujos fundos revertem parcialmente, desde a sua criação em 1994, para o financiamento das artes e da cultura, com efeitos que se consideram muito positivos.”

2.1. Especificidades do caso português: um relance sobre o período pós-1986

Na mesma linha de pensamento, o mesmo autor é bastante esclarecedor:

“Portugal, no confronto com os países europeus, particularmente com os outros Estados membros da UE, apresenta especificidades várias que se prendem com a sua condição semiperiférica, o passado político, e a trajectória económica que seguiu nas últimas décadas.

Comparativamente aos Estados europeus de além-Pirinéus, o processo de modernização da economia portuguesa foi tardio. Em 1960 o principal sector empregador era ainda o primário e os níveis de industrialização e urbanização recente. Os países escandinavos praticam-na desde os anos 30. Também em Portugal parte das receitas dos prognósticos de jogo é destinada ao Fundo de Fomento Cultural.

Podiam considerar-se baixos, situando-se muito aquém dos valores que já então se observavam na Europa Média e Setentrional. Em parte por isso, a implementação do Estado-Providência acabaria por ser lenta, difícil, e nunca plena. Até aos anos 70, não existe de todo; as primeiras medidas de política social aparecem apenas nos finais dos anos 60, no espírito de abertura do regime de Marcelo Caetano, mas só viriam a ganhar certo significado após o fim do Estado Novo, a partir dos anos 70 (Medina Carreira, 1996). Em parte por isso, em parte porque mesmo hoje continuam a existir diferenças assinaláveis do ponto de vista do desenvolvimento económico, nunca se atingiram os níveis de prestação social que se alcançaram em outros países europeus; por isso alguns autores questionam a aplicabilidade do conceito de Estado-Providência a Portugal (por exemplo, Sousa Santos, 1994: 63 e seguintes), e outros chamam a atenção para o facto de configurar, juntamente com a Espanha e a Itália, uma forma particular, não “madura”, periférica, de Estado-Providência (Mishra, 1995, no prefácio à edição portuguesa).

O facto do desenvolvimento do Estado-Providência em Portugal ter sido mais tardio e não ter seguido rigorosamente o caminho que seguiram os regimes da mesma família em outros países mais desenvolvidos, não significa que o Estado seja, por tradição, fraco ou ausente. Pelo contrário: temos uma história de considerável intervencionismo do Estado em diversos domínios, da economia à cultura. Durante décadas, sob o domínio do Estado Novo, a censura controlou moral e esteticamente as artes. Como em outras ditaduras, percebe-se desde cedo uma preocupação do Estado com a cultura, que aliás não se coíbe de a utilizar como instrumento de propaganda e difusão ideológica. Com a revolução de 1974 mudam as orientações do Estado mas mantém-se a sua presença, que, noutros termos, é até reforçada. A vaga das nacionalizações, que atinge diversos sectores da economia, cobre então também em parte a esfera cultural, nomeadamente a imprensa e a rádio, e chega-se a pensar em nacionalizar os teatros e os cinemas. Ao mesmo tempo, inicia-se um processo de crescente envolvimento do Estado no financiamento das artes e da cultura, paralelo ou talvez correlativo do esforço mais vasto de lançamento e consolidação do Estado-Providência.

Os meados dos anos 80 marcam o início de um novo ciclo na vida económica e política portuguesa. A adesão em 1986 à CEE/UE e a eleição, pela primeira vez desde 1974, de um governo com maioria parlamentar absoluta, de centro-direita, adepto de uma política económica liberal, conjugam-se de molde a criar condições favoráveis à reestruturação e modernização das infra-estruturas, da base económica e das instituições, que se traduzem num crescimento da economia, numa recomposição da sociedade e numa reorganização do território (Gaspar, Brito Henriques e Vale, 1998).

Fundamental neste novo contexto “crescimentalista” é a emergência e afirmação de uma nova cultura política, favorável ao aprofundamento da economia de mercado, e onde modernização, competitividade, eficiência e rendibilidade se assumem como palavras-chave e propósitos a atingir.

Vejamos como esta nova cultura política se traduziu na política cultural. A primeira ideia a reter será o facto de, no que concerne os grandes objectivos políticos, não haver rupturas de fundo a assinalar. A análise dos programas de governo, antes e após 1986, aponta para um conjunto de princípios orientadores e metas que, mais ou menos, se mantêm constantes – e são, aliás, similares aos que enunciam os programas das democracias mais desenvolvidas –, tais como a universalidade e democratização do acesso aos bens culturais, a descentralização, a defesa do património e da identidade cultural, ou o estímulo à criação artística (Lima dos Santos, 1998: 66 e seguintes). O entendimento que se faz de cada um destes objectivos, o lugar que ocupam nas prioridades do Estado e as estratégias que se definem para os

atingir, isso sim varia, ou pode variar. Em matéria de democratização da cultura, por exemplo, tornar-se-ia perceptível a partir de 1986 – e mais ainda nos anos 90, quando se acentuam os valores do pragmatismo na gestão pública e na regulação do sector das artes – uma mudança de espírito, à luz da qual a questão deixaria de ser vista pelo prisma da necessidade de formar público para as artes, mas sim de criar arte para o público. A mudança causaria mal-estar e suscitaria da parte de certos sectores intelectuais de esquerda indignação e as maiores críticas.

É portanto no plano das soluções preconizadas, das medidas de política, e, em particular, da forma como se equaciona o papel do Estado e a sua relação com o mercado, que se dão as principais mudanças. À semelhança do que sucede internacionalmente, três tendências maiores começam então a ser perceptíveis:

- a) a desmonopolização, privatização e liberalização de certos serviços públicos;
- b) o reforço das parcerias público-privado e
- c) a introdução de critérios comerciais na actividade cultural do sector público.

A desmonopolização e liberalização dos serviços públicos atinge sobretudo o sector dos *media*. Inicia-se logo na segunda metade dos anos 80, com a liberalização da rádio, e ganha fôlego após 1989, com a revisão constitucional que permite abrir caminho à desmonopolização do sector da TV e sua conseqüente abertura aos exploradores privados, que ocorre no início dos anos 90. Mais tarde, já na segunda metade deste decénio, sob o governo socialista, aprofundar-se-ia ainda mais este caminho com a desregulação da Televisão por Cabo.

Fora do sector dos *media*, a tendência de desestatização/privatização não foi tão evidente, ou tão radical, nem a sua continuidade inteiramente assegurada.

Fizeram-se ainda assim alguns ensaios de privatização da gestão de equipamentos. Uma experiência que terá ficado mais próxima do princípio da desestatização/privatização foi a extinção do Teatro Nacional São Carlos (TNSC) em 1992 (que, desde o início dos anos 80, tinha o estatuto de empresa pública) e a sua substituição, em 1993, por uma instituição de direito privado - a Fundação São Carlos (FSC) –, à qual ficou acometida a responsabilidade da conservação do teatro, da produção de espectáculos de ópera, e ainda a manutenção da Orquestra Sinfónica Portuguesa e da Companhia Nacional de Bailado. Tendo por sócios fundadores o Estado e algumas empresas públicas e privadas, a FSC deveria seguir um modelo de gestão privado e ter como meta o autofinanciamento. Os resultados desta *quási*-privatização não foram, todavia, especialmente animadores, visto que o seu principal contribuinte continuou a ser o Estado. Sob o argumento de que a FSC não era afinal

mais do que uma ficção institucional (ou uma forma encapotada de financiamento pelo Estado), voltaria a passar para o sector público – embora com alguma autonomia, sob a forma de instituto – em 1998.

O reforço das parcerias público-privadas, que de certo modo é também o que está em causa na história da FSC, torna-se uma tendência claramente perceptível logo desde 1986, quando é regulada a prática do mecenato privado e são criados incentivos ao seu desenvolvimento no Decreto-Lei n.º 258/86, de 28 de Agosto. Este documento dava a perceber uma nova atitude no financiamento das artes e da cultura, que parecia apontar, tendencialmente (ou idealmente), para um papel menos determinante do Estado, ou até tão só complementar.

A busca de novas formas de gestão e financiamento da cultura, baseada nas tais parcerias público-privadas, é perceptível também no facto de ser sob a forma de fundações – ou seja, instituições de direito privado à frente das quais, como fundadores, figura o Estado em parceria com outros organismos, públicos e privados – que aparecem algumas das mais importantes instituições culturais surgidas em Portugal nos anos 90: o Centro Cultural de Belém (Fundação das Descobertas); a Casa de Serralves (Fundação Serralves); ou ainda a Orquestra Metropolitana de Lisboa.

Quanto à terceira tendência que se identifica nas políticas culturais do período pós-1986 – a crescente preponderância dos critérios comerciais, de eficiência e produtividade, na gestão das artes e da cultura – vários sinais podem ser indicados.

Um é a importância que o autofinanciamento, ou pelo menos a capacidade de gerar receitas próprias, começa a ter na filosofia de gestão das instituições culturais, quer nas que assumiram o estatuto de fundações, quer nas que permaneceram inteiramente sob alçada do Estado. Nos museus, por exemplo, como, em certa medida, nos monumentos nacionais, este princípio passou claramente a ser assumido como um critério de boa gestão; e isto não apenas para os responsáveis políticos, como para os próprios profissionais que se encontram à frente das instituições (directores, conservadores, etc.). Também isto explica que os melhoramentos introduzidos nos museus ou nos palácios nacionais, com vista à sua modernização e reequipamento, tenham passado no último decénio a contemplar cada vez mais a criação de espaços de restauração (que têm sucesso) e lojas especializadas, serviços que a experiência internacional demonstra serem formas capazes de diversificar as fontes de financiamento e de gerar receitas próprias.

Um outro sinal da tendência de crescente intrusão dos princípios comerciais e de eficiência na gestão das artes e da cultura pode ser encontrado nos novos critérios de atribuição de subsídios ao teatro que se definiram no princípio dos anos 90. Na óptica da máxima eficácia na utilização dos fundos públicos, e também da

valorização do princípio da “arte para o público”, os subsídios às companhias passaram a ser concedidos em função de variáveis como a lotação das salas, o número de representações previstas para o projecto em causa, ou as audiências médias obtidas nos anos antecedentes ao concurso. Talvez tenha sido este um dos domínios em que se levaram mais longe os valores do pragmatismo e a lógica comercial. Este critério, constituindo um ponto polémico da política cultural, que os sectores intelectuais viam com mal-estar (uma subordinação das artes à lógica das audiências), seria revisto logo em 1996, na sequência da mudança governamental.

A vitória socialista introduz, de resto, a partir de 1995, outras mudanças. Destaca-se em primeiro lugar uma profunda reestruturação orgânica, com a “promoção” da Secretaria de Estado da Cultura (SEC) a Ministério (MC), e depois, prolongando-se pelos anos seguintes, a criação de vários novos organismos autónomos e institutos, dependentes do MC, especializados. Por outro lado, altera-se o discurso político. O assumir de um maior intervencionismo do Estado no plano cultural aparece então como uma inerência da esquerda e como uma promessa de diferença face à política dos anos anteriores (Carrilho, 1999: nomeadamente 33 e seguintes ou 69 e seguintes).

Este regresso à imagem do Estado interventor teve traduções práticas, como ilustra o recuo no processo de desestatização do TNSC, a política de aquisições nas artes plásticas, a instituição de bolsas para os criadores literários, ou a reposição do sistema mais convencional de financiamento do cinema em lugar do sistema de empréstimos aos produtores introduzido na primeira metade dos anos 90. Mas não se abandonaram por inteiro as novas tendências que anteriormente se identificaram. Os caminhos do mecenato privado e das novas soluções institucionais baseadas em parcerias entre a administração central, as autarquias e os privados, por exemplo, continuaram a ser explorados (vejam-se os protocolos com as TV privadas para o financiamento do audiovisual, o modelo de gestão do CCB, a política do teatro, etc.). E nem mesmo a via da desestatização parece ter sido inteiramente abandonada, ainda que isso tenha significado nalguns casos contradição com outras medidas antes tomadas.

Globalmente, a tendência pode ser considerada de crescimento, sendo as únicas excepções o ano de 1989, em que os montantes diminuem, e de 1994 e 1995, que globalmente, considerando preços constantes, representam uma estabilização do volume de despesas.

O período pós-1995, que na retórica política é marcado, como vimos, por algum criticismo face às medidas de orientação mais liberal e por uma intenção de maior intervencionismo e responsabilização do Estado em matéria cultural, traduz-se num retomar da tendência de crescimento das despesas. Tanto quanto é possível conhecer, o

crescimento passaria então a fazer-se sobretudo devido à componente das despesas de funcionamento, havendo sinais de estabilização dos gastos em investimento. Isto seria por um lado consequência da opção por uma reorganização e expansão dos serviços e por um aumento dos respectivos quadros (nomeadamente, com a multiplicação de institutos), por outro lado de uma intenção mais clara de apoio e subvenção da criação artística, cujas verbas provêm em boa parte do orçamento de funcionamento.”

3. Os Casos Portugueses

3.1. O Plano Operacional da Cultura (POC)

A criação de um Programa Operacional para a Cultura, no Eixo I do Quadro Comunitário de Apoio para Portugal, para o período 2000-2006 (QCA III), constitui uma medida inovadora no quadro comunitário, dado que se trata do primeiro Programa Operacional consagrado à Cultura, na União Europeia. A sua criação resulta essencialmente da clara assunção de que a política cultural constitui um eixo fundamental da estratégia de desenvolvimento social e económico do País. O Seu enquadramento diz o seguinte:

“O Programa Operacional da Cultura (POC) - integrado no Eixo 1 do Plano de Desenvolvimento Regional (PDR) para Portugal, para o período de 2000 a 2006 -, constitui um importante instrumento da política de desenvolvimento e de coesão económica e social. São objectivos deste eixo: elevar o nível de qualificação dos portugueses, promover o emprego e a coesão social.

Enquanto veículo de desenvolvimento do potencial humano, a cultura contribui decisivamente para a qualificação dos recursos humanos, numa perspectiva de valorização da pessoa humana em toda a sua plenitude, a par da sua qualificação académica ou profissional.

Tendo, no entanto, a cultura um carácter transversal relativamente a outras intervenções sectoriais e regionais, deve ser perspectivada e avaliada num contexto muito amplo de articulações e interdependências no quadro do PDR.

É, assim, essencial ter presente que o Programa Operacional da Cultura, sendo uma peça básica da política cultural, deve ser complementado por acções inseridas nas Intervenções Operacionais da Economia, do Emprego, Formação e Desenvolvimento Social, da Ciência e Tecnologia, bem como por actuações previstas nas Intervenções Operacionais Regionais.

Apesar da importância dos fundos nacionais e comunitários mobilizados para a política cultural no âmbito do PDR, não podemos deixar de ter presente, pela sua relevância, a contribuição de outros recursos nacionais públicos e privados para o desenvolvimento do sector.

No que diz respeito à presente Intervenção Operacional, os seus objectivos e prioridades de actuação contribuem, de modo coerente, para a prossecução dos objectivos estratégicos do PDR.

Apesar de se tratar de uma Intervenção Operacional especialmente dirigida à consecução dos objectivos do Eixo 1 - Elevar o nível de qualificação, promover o emprego e a coesão social

- contém em si potencialidades e sinergias que fazem com que concorra também para os objectivos centrais de outras Intervenções Operacionais, designadamente as que se centram no desenvolvimento das regiões economicamente mais desfavorecidas.

Neste sentido, o Programa Operacional da Cultura poderá contribuir para:

- i) **A promoção do emprego e a coesão social**, dado que concorre, de forma significativa, para elevar o nível de qualificação dos recursos humanos e contribui também para unir esforços e interesses comuns em matéria de património histórico e cultural. A ideia de valorização de uma herança cultural comum, radicada nos patrimónios regionais/nacionais, como forma de reforçar o sentimento de pertença dos cidadãos europeus à União Europeia, constitui efectivamente um factor importante de coesão.

Os investimentos na recuperação de património histórico, na criação de infra-estruturas e na dinamização de novas actividades culturais contribuem para o aumento directo e indirecto do emprego, bem como para a sua qualificação. Trata-se, por um lado, de postos de trabalho ligados à construção e, por outro, de postos de trabalho associados ao funcionamento e dinamização das estruturas criadas. Estes últimos são, em geral, empregos em áreas inovadoras, em actividades de trabalho-intensivo e de grande qualificação técnica e artística.

- ii) **O desenvolvimento do perfil produtivo do País**, na medida em que potencia o surgimento de novas actividades ligadas às “indústrias culturais”. Neste âmbito, o Programa Operacional da Cultura contribuirá para a criação de novas actividades de elevado valor acrescentado, designadamente, as relativas à divulgação e animação de espaços museológicos e de sítios históricos e culturais, ao tratamento e difusão de informação associada ao património cultural (através da digitalização e outros meios avançados de comunicação com o público), ao turismo cultural e à dinamização de actividades associadas à fruição do património e de bens culturais.
- iii) **O desenvolvimento sustentado das regiões e a coesão nacional**, visto que a valorização do património, disperso por todo o País, é um importante factor para a criação de condições de crescimento local, de fixação das populações e de incremento das actividades económicas. De igual modo, a criação de uma rede equilibrada de infra-estruturas culturais contribuirá também, de forma significativa, para o desenvolvimento harmonioso da rede urbana, reforçando os centros de média dimensão, dotando-os de infra-estruturas culturais adequadas e permitindo o acesso das populações a bens e serviços culturais que actualmente lhes estão vedados.

iv) **A protecção do ambiente e a igualdade de oportunidades.** A protecção e valorização do património - não apenas o natural, mas também o arquitectónico e arqueológico - é uma medida que está de acordo com as prioridades ambientais e é necessária à concretização de uma estratégia de desenvolvimento ambiental sustentável.

Por outro lado, a igualdade de oportunidades de todos os cidadãos no acesso ao conhecimento e ao progresso é também um desafio ambicioso para o qual a Intervenção Operacional da Cultura poderá concorrer, a par das restantes intervenções inseridas neste eixo.

Por último, convém lembrar que a inclusão da dimensão cultural neste PDR é um avanço qualitativo em matéria de tipologia das intervenções comunitárias e acompanha os importantes passos dados no quadro institucional europeu em matéria de cultura.

Com efeito, com o Tratado de Maastricht, assinado em 1992, a União Europeia veio dar uma nova ênfase à cultura enquanto meio de integração europeia, designadamente no novo artigo 128º, quando estabelece explicitamente que “a Comunidade contribuirá para o desenvolvimento das culturas dos Estados-Membros, respeitando a sua diversidade nacional e regional e pondo, simultaneamente, em evidência o património cultural comum”.

A construção da cidadania e identidade europeias, num quadro de globalização e massificação culturais, obriga a um esforço significativo de valorização do património construído e de promoção, através de novos veículos de comunicação globais, designadamente o audiovisual e multimédia.

Esta intervenção operacional é certamente um marco demonstrativo de uma nova forma de olhar para o processo de desenvolvimento, em que os valores culturais se aliam aos avanços tecnológicos e materiais, no caminho para o bem-estar das populações e progresso da sociedade.

Assim sendo, têm enquadramento no POC as acções de âmbito estruturante que abrangem os aspectos essenciais e autónomos da política cultural, como sejam a reabilitação e revalorização dos Monumentos e Museus Nacionais, a constituição de uma Rede Nacional de Recintos Culturais, bem como a realização de um amplo conjunto de acções imateriais de divulgação, promoção e melhoria das condições de acesso do público à cultura, através das novas tecnologias de informação.

Prevê-se que tais acções sejam realizadas por entidades públicas ou privadas sem fins lucrativos ou através de parcerias entre estas entidades, visando o desenvolvimento de projectos comuns.

Para a prossecução dos objectivos do POC revela-se pois essencial o estabelecimento de complementaridades com os restantes Programas Operacionais para o desenvolvimento das seguintes acções:

- Programa Operacional da Economia: apoio a entidades privadas com fins lucrativos (empresas) que realizem a sua actividade no sector cultural, designadamente indústrias culturais e comércio livreiro;
- Programa Operacional do Emprego, Formação e Desenvolvimento Social: desenvolvimento de programas de requalificação de recursos humanos, abrangendo todas as áreas culturais e o sector público e privado;
- Programa Operacional da Ciência e da Tecnologia e da Sociedade de Informação: desenvolvimento de projectos conjuntos que envolvam a componente cultural e o recurso a conhecimentos científicos e tecnológicos e que permitam contribuir para um melhor acesso do público à cultura, bem como para a conservação e restauro de bens culturais. Poderão ser contemplados neste âmbito, designadamente projectos de investigação e desenvolvimento, projectos de criação de conteúdos culturais e de melhoria das condições de acesso a esses conteúdos, projectos de digitalização do património e sua colocação na Internet;
- Programas Operacionais Regionais do Continente: apoio a iniciativas de âmbito regional e local visando a valorização do património móvel e imóvel, incluindo o de propriedade privada, através da Componente Sectorial Desconcentrada da Cultura, bem como a constituição de redes complementares de infra-estruturas culturais municipais, de que são exemplos a Rede Portuguesa de Museus e a Rede Municipal de Recintos Culturais.”

3.2. A Expo '98

“A EXPO'98, Exposição Mundial de 1998, ou, oficialmente, Exposição Internacional de Lisboa de 1998, cujo tema foi "Os oceanos: um património para o futuro", realizou-se em Lisboa, Portugal de 22 de Maio a 30 de Setembro de 1998.

A zona escolhida para albergar o recinto foi o limite oriental da cidade junto ao rio Tejo. Foram construídos diversos pavilhões, alguns dos quais ainda permanecem ao serviço dos habitantes e visitantes, integrados no agora designado *Parque das Nações*, destacando-se o Oceanário (o maior aquário do Mundo com a reprodução de 5 oceanos distintos e numerosas espécies de mamíferos e peixes, do arquitecto Peter Chermayeff) um pavilhão de múltiplas utilizações (Pavilhão Atlântico, arquitecto Regino Cruz) e um complexo de transportes com metropolitano e ligações ferroviárias (Estação do Oriente, do arquitecto Santiago Calatrava).

A EXPO'98 atraiu cerca de 11 milhões de visitantes, apesar de previsões iniciais apontarem para cerca de 15 milhões, o que veio a justificar algumas opções de gestão de carácter duvidoso, e, acima de tudo, ruinosas para a empresa e seus accionistas. Parte do

seu sucesso ficou a dever-se à vitalidade cultural que demonstrou - por exemplo, os seus cerca de 5000 eventos musicais constituíram um dos maiores festivais musicais da história da humanidade. Arquitectonicamente, a Expo revolucionou esta parte da cidade e influenciou os hábitos de conservação urbana dos portugueses - pode dizer-se que o Parque das Nações é um exemplo de conservação bem-sucedida dum espaço urbano.

Foi considerado pelo Bureau International d'Expositions (o organismo internacional que elege as cidades a receberem as exposições) como a melhor Exposição Mundial de sempre.

A ideia de organizar uma Exposição Internacional em Portugal surgiu em 1989 da parte de António Mega Ferreira e Vasco Graça Moura. Ambos estavam à frente da comissão para as comemorações dos 500 anos dos Descobrimentos portugueses liderada Por Francisco Faria Paulino, director do Pavilhão de Portugal na Exposição de Sevilha, tendo também desempenhado as funções de Secretário-Executivo e Comissário-Geral Adjunto da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses entre 1988 e 1996. Assumiu funções de director do Pavilhão de Portugal na Exposição Universal de Sevilha e de Comissário-Geral Adjunto do Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Génova em 1992. Em 2008, foi também Comissário Executivo das Comemorações dos 500 anos da Cidade do Funchal.

Uma vez obtido o apoio do Governo, Mega Ferreira apresentou o projecto ao Bureau International d'Expositions. A candidatura de Lisboa ganhou à de Toronto.

Criou-se uma empresa, Parque Expo, com vista a criar um evento auto-sustentável que obtivesse receitas de bilhetes vendidos e pela venda de terrenos adjacentes à exposição.

O primeiro comissário da EXPO'98 foi António Cardoso e Cunha. Foi substituído em 1997 por José de Melo Torres Campos, já sob o governo do Partido Socialista.

Decidiu-se construir a exposição na zona oriental de Lisboa, que vira através dos anos uma degradação crescente. A antiga Doca dos Olivais, contacto privilegiado com o rio onde outrora atracavam hidroaviões, estava transformada num terreno industrial bastante degradado. A zona de 50 hectares onde hoje está o recinto era, no fim dos anos oitenta, um campo de contentores, matadouros e indústrias poluentes. Toda a exposição foi construída do zero. A torre da refinaria da Petrogal, única estrutura conservada, ficou como lembrança do espaço antes da intervenção. Houve um grande cuidado para que quase todos os equipamentos do recinto tivessem utilização posterior, evitando assim o seu abandono e a degradação, como aconteceu em Sevilha em 1992.

Em paralelo, lançaram-se grandes obras públicas. Entre as maiores estão a Ponte Vasco da Gama (a maior da Europa à data), uma nova linha de metro com sete estações e um interface rodoferroviário, a Gare do Oriente.

A exposição fechou as portas já ao nascer do dia 1 de Outubro de 1998. A última noite viu a maior enchente da sua história, tendo entrado no recinto depois das 20 horas cerca de 215 mil pessoas. A certo ponto da noite, e por razões de segurança, tiveram de ser destrancados os molinetes de acesso, o que faz com que nunca tenha havido um número certo para a quantidade de gente que se concentrou para ver o fogo-de-artifício de encerramento, o maior alguma vez realizado em Portugal.

De 1 a 15 de Outubro de 1998, o recinto esteve fechado ao público. Reabriu, já como Parque das Nações, recebendo nesse primeiro fim-de-semana mais de 100 mil visitantes. O Oceanário, o Pavilhão do Futuro, do Conhecimento dos Mares, permaneceram com as exposições que exibiram durante a EXPO'98 até ao dia 31 de Dezembro de 1998. Em Fevereiro de 1999 já era possível encontrar algumas alterações no Parque das Nações, tais como:

A entrada principal, frente à Gare do Oriente, reconvertida para Centro Vasco da Gama, administrado pelo grupo Sonae e inaugurado no final de Abril de 1999.

A zona internacional norte passou a acolher a Feira Internacional de Lisboa.

O Pavilhão da Utopia, rebaptizado de Pavilhão Atlântico e, agora como Meo Arena, apto a acolher grandes eventos de vários tipos (desportivos, musicais, feiras, *press-rooms* etc.).

A Torre Vasco da Gama (Agora como Hotel).

O Pavilhão da Realidade Virtual (já encerrado e demolido).

O Oceanário de Lisboa.

O Pavilhão do Conhecimento, que alberga um museu de ciência.

O Pavilhão do Futuro, hoje transformado no Casino Lisboa.

Muitas zonas do Parque das Nações foram sendo gradualmente vendidas para habitação e escritórios. No fim do processo de venda de terrenos, as receitas tinham superado o custo da exposição em oito vezes.

A zona oriental de Lisboa é hoje o bairro mais moderno da cidade, concentrando áreas comerciais, culturais e de lazer com uma vista privilegiada do rio Tejo. A zona atraiu uma série de instituições e empresas de grande nome, que aí basearam as suas sedes ou representações. Cerca de 28 mil pessoas habitam nas suas áreas residenciais, "Norte" e "Sul". “

Texto retirado parcialmente de:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Exposi%C3%A7%C3%A3o_Mundial_de_1998

4. Os Públicos – Uma Abordagem

“Os portugueses são dos cidadãos da União Europeia com menores taxas de participação em actividades culturais e Portugal é o país onde há maior falta de interesse pela leitura, de acordo com o inquérito Eurobarómetro divulgado em 4 de Outubro de 2013.

De uma forma geral, os dados deste inquérito, o primeiro sobre o assunto desde 2007, mostram que o que se passa em Portugal acontece em traços gerais na Europa. Ou seja, a tendência mostra que os europeus se interessam cada vez menos pela cultura, verificando-se uma diminuição na participação em actividades culturais. Existem, no entanto, algumas diferenças significativas, como é o caso da Suécia (43%), da Dinamarca (36%) e dos Países Baixos (34%), onde os cidadãos descrevem a sua taxa de participação como elevada ou muito elevada.

Portugal é, com o Chipre, um dos países do fim da tabela, com apenas 6% da população (menos seis pontos percentuais que em 2007) a registar uma participação elevada ou muito elevada, apenas ultrapassados pela Grécia, onde 5% dos cidadãos diz ter uma actividade cultural frequente.

Segundo este relatório, no ano passado apenas 38% dos cidadãos da União Europeia realizaram alguma actividade cultural. Ainda assim o cinema é uma das áreas menos afectadas, com uma percentagem muito próxima da de 2007 (apenas mais um ponto percentual agora). Mas no que a Portugal se refere, que tem vindo a sofrer uma grande quebra nas bilheteiras, o estudo revela que mais de 70% dos cidadãos não foram uma única vez ao cinema nos últimos 12 meses – uma diferença quatro pontos percentuais quando comparado com os dados de 2007. Dados iguais à Roménia e à Bulgária.

Já o ballet, a dança e a ópera mantêm-se com uma adesão igual, sendo apontados, no entanto, como as escolhas menos habituais entre os cidadãos europeus (apenas 18% no último ano). Mas se em traços gerais, na Europa estes dados se mantêm, em Portugal sofrem uma redução de um ponto percentual em relação ao último inquérito, sendo que apenas 8% dos cidadãos foram a um espectáculo destas áreas no último ano.

O inquérito indica que assistir/ouvir programas na televisão/rádio são as actividades culturais mais comuns na União Europeia (72% pelo menos uma vez nos últimos 12 meses), seguindo-se depois a leitura de um livro com 68%. E aqui mais uma vez os países nórdicos em destaque: na Suécia 90% dos cidadãos leram um livro no ano passado, na Dinamarca a taxa é de 82%. Em Portugal esta taxa é de 40% (menos dez pontos percentuais), sendo que a maioria apresenta como justificação para não ler, a falta de interesse.

No que diz respeito a este ponto – à leitura de um livro –, o relatório aponta que os resultados são “fortemente” influenciados pelo nível de escolaridade, assim como, por exemplo, a idade se reflectiu como um factor determinante naqueles que vêem mais televisão ou ouvem rádio (são os mais velhos quem vê ou ouve mais televisão e rádio).

As idas ao teatro também não fazem parte dos planos da maioria dos portugueses, uma vez que 87% dos cidadãos diz não ter ido ao teatro no último ano – uma quebra de seis pontos percentuais. Nas visitas a monumentos históricos e a museus e galerias Portugal também surge no fundo da lista – apenas 30% (menos oito pontos percentuais) visitaram monumentos e 17% (menos sete pontos percentuais) foram a museus e galerias.

Também a participação nos concertos sofreu uma queda, quando se comparam os dados com o inquérito de 2007. No geral a participação europeia nesta actividade é de 35% (menos dois pontos percentuais que 2007), enquanto em Portugal é de 19% (menos quatro pontos percentuais). De acordo com os inquiridos, 25% alegou não ir a concertos por questões económicas (Portugal 35%), sendo que a falta de interesse foi a justificação de 29% (Portugal 40%).

As visitas a bibliotecas públicas também não são comuns em Portugal, como referem os dados. Em Portugal, apenas 15% dos cidadãos visitaram uma biblioteca no ano passado, registando-se uma quebra de nove pontos percentuais. Na Europa, a média é de 31%, também se verificando uma queda comparativamente com 2007, neste caso de quatro pontos percentuais.

Este inquérito, para o qual foram entrevistadas cerca de 27.563 pessoas no espaço europeu (1015 em Portugal), coincide com a abertura do Fórum Europeu de Cultura, em Bruxelas, que reúne cerca de 1200 agentes culturais e responsáveis políticos, nas vésperas de ser adoptado o novo programa “Europa Criativa”, da Comissão Europeia.” In *Jornal Público*, 4 de Novembro de 2013.

O estudo completo e suas conclusões podem ser consultados em http://ec.europa.eu/public_opinion/archives/ebs/ebs_399_en.pdf.

5. Entrevistas e Resultados

Além do exposto anteriormente, esta investigação incidiu sobre três entrevistas a personalidades marcantes nas políticas culturais em Portugal.

As entrevistas foram baseadas nas seguintes perguntas:

Comuns a todos os entrevistados:

- Estão a ser rentabilizados culturalmente os espaços construídos ao abrigo do Plano Operacional da Cultura?

- Estão as redes culturais em funcionamento?

- Opinião específica sobre o Fundo de Fomento Cultural. Poderá substituir o modelo actual de Financiamento?

Ricardo Pais:

- Diferenças entre Teatros Nacionais e outros equipamentos

- Descentralização da Cultura

- O rumo que está a ser seguido pelas políticas culturais é o correcto?

Mega Ferreira:

- O legado da Expo 98 – Impacto sobre a política cultural

- O que trouxe de novo à Cultura em Portugal

- O rumo que está a ser seguido pelas políticas culturais é o correcto?

Miguel Honrado:

- As Redes são uma mais-valia? Quais funcionam correctamente neste momento?

- Incentivos como o QREN estão a ser bem utilizados? Exemplos?

- O rumo que está a ser seguido pelas políticas culturais é o correcto?

A partir destas entrevistas, foi feita uma investigação e triangulação das políticas culturais em Portugal nos últimos 15 anos.

Com as constantes mudanças de conjuntura económica e social, pretendeu-se, assim, obter um estudo actual sobre o panorama cultural português.

5.1. A rentabilização cultural dos espaços construídos ou remodelados ao abrigo do POC

Questionados acerca deste assunto, as respostas obtidas indicaram uma opinião quase consensual, embora com algumas variações interessantes. Claramente que a resposta é negativa. Para Ferreira (2013), não estão na exacta medida em que o alcance com que o plano foi primeiro desenhado e depois na parte em que foi levada à prática.

É bastante comum olharmos para o país e vemos a existência de infra-estruturas em excesso em relação à oferta que há e nalguns casos em relação à procura que também existe. Poder-se-á, aliás, dizer que também não há mais oferta porque não há procura que responda a isso.

O pressuposto do POC para os equipamentos incluía não só a verba para construção ou remodelação, como também um montante para o primeiro ano de programação.

Daqui se pode concluir que existiu uma forma completamente desajustada de aproveitamento dos fundos disponibilizados. Primou-se pela quantidade em detrimento da qualidade, tendo sido construídos ou remodelados equipamentos sobredimensionados a nível de infra-estruturas e com uma notória falta de recursos humanos e equipamento específico. É comum encontrar espaços de uma grandeza arquitectónica desmesurada, que depois, não funcionam pela simples falta de pessoal especializado.

Quando aqui se refere pessoal especializado, deve-se entender toda a estrutura orgânica e funcional do espaço. O mais comum e, mais grave, é a falta do programador residente. Esta situação é mais frequente em espaços em que a gestão é feita directamente pelas autarquias, não havendo um equipa dedicada ao espaço.

Pode-se também referir a falta de qualificação nas equipas, quando elas de facto existem e estão alocadas ao espaço.

Para uma estrutura funcionar correctamente, devemos ir ao cerne da questão: O processo começa quando o equipamento é projectado. A partir deste preciso momento deve ser incluído alguém com formação específica na área. É comum encontrarmos espaços que, supostamente seriam destinados a música, sem que haja qualquer preocupação com a acústica da sala. E isto é apenas um exemplo entre bastantes que se poderiam enumerar. Infelizmente, será sempre desta forma que as grandes obras acontecem. É o “fogo-de-vista”, em que obras grandiosas não possuem as mínimas condições para que se propõem. Nesta linha de pensamento, Ferreira (2013) afirma que tem defendido ao longo dos anos que provavelmente houve um excesso de voluntarismo na criação de equipamentos culturais como houve um excesso de voluntarismo na sociedade portuguesa na criação de equipamentos de “conveniência”.

Aqui englobam-se os casos de pavilhões desportivos, multiusos, os casos dos centros culturais, etc. Existem locais no país onde existem em poucos quilómetros dois pavilhões desportivos com capacidade para, por exemplo, 6000 pessoas em regiões que têm 20000 pessoas. É evidente que esses pavilhões nunca encherão.

Este é o resultado de uma certa euforia que se instalou através do Plano Operacional da Cultura e a euforia dos anos 90. Efectivamente foi um período de grande expansão na sociedade portuguesa e de algum exagero.

De facto, os exageros só se podem auferir depois dos equipamentos funcionarem. Na altura em que se constrói não há exagero nenhum, tem de se planear e executar ambiciosamente e depois mais tarde é que normalmente se verifica que realmente estava exagerado. É claro que em alguns casos se podia antecipar que as coisas eram sobredimensionadas. Houve em Portugal um problema de sobredimensionamento das infra-estruturas. No caso que nos interessa, das infra-estruturas culturais com muitas vezes total e muitas vezes parcial descuido ou ignorância de tudo o que implica ter uma infra-estrutura dessas a funcionar. Ou seja, houve a disponibilidade e a vontade política de construir equipamentos, de recuperar equipamentos e ainda bem que isso foi feito, mas isso não foi acompanhado de uma formação que permitisse compreender o que é que significava ter um equipamento desses aberto.

Daí se chega à conclusão que, apesar de tudo, nos últimos anos foi recuperado um pouco, e entraou-se neste século com equipamentos por todo o país mas sem oferta cultural. A maior parte abria muito poucas de vezes por ano.

Para se encontrar outra das lacunas na falta de equipas profissionalizadas e alocadas aos espaços, é indispensável subir ao topo da pirâmide: a figura do programador.

Em primeiro lugar, Portugal tem um grande défice de “verdadeiros” programadores culturais. Talvez se possam contar pelos dedos de uma mão os que existem e que realmente possuem a formação e aptidão para tal. Em grande parte, o “suposto” programador segue dois sentidos opostos: ou programa apenas o que é do seu agrado pessoal, ou então fá-lo de uma forma comercial. Torna-se fácil distinguir ambos: o primeiro, suportado pelo subsídio que, de certa forma, toma como adquirido, não tem como principal preocupação a qualidade ou um projecto sustentado de formação de público. (Entenda-se “subsídio dado como adquirido” aquele que é atribuído a organizações de média a larga escala, que, através de técnicas existentes, asseguram quase permanentemente a sua continuidade).

O segundo, sem o suporte financeiro do estado, limita-se a programar de duas formas: ou se trata de pequenos organismos que necessitam das receitas para sobreviver, ou estão apoiados principalmente por autarquias e, na maior parte dos casos, apenas

pretendem o conceito de “casa cheia”, muitas vezes por questões políticas e quase sempre sem olhar à qualidade. Neste caso, Ferreira (2013) sustenta que o equipamento cultural, no aspecto financeiro, dificilmente será rentável, exceptuando os que se situam nas duas grandes cidades.

Esses tendencialmente podem ser rentáveis, financeiramente. Mas já sem falar no aspecto da rentabilidade financeira, no plano da rentabilidade do lucro social e cultural. Mesmo isso exige determinado tipo de meios, alguns deles financeiros. Portanto, não há oferta cultural se não houver dinheiro para programar. E não há evidentemente programadores também.

E isso é um problema que se mantém. Por isso ainda hoje é fácil chegar aos mais diversos sítios e encontrarmos umas pessoas que estão a programar, mas na realidade não estão a programar nada. Elas estão no fundo a, dentro do pouco dinheiro disponível para o equipamento, calendarizar umas propostas que lhes são feitas e aceitarão umas mas não outras, isso não é programar. É calendarizar.

Na mesma linha de pensamento sobre a problemática da programação vs. rentabilização cultural, Honrado (2013), afirma claramente que a resposta é não. No entanto, ressalva que alguns estão a ser rentabilizados, mas de uma maneira geral tudo aquilo que foi investido ao abrigo do Plano Operacional da Cultura e que se conhece normalmente por Rede Cinetatro, espaços culturais municipais, neste momento está a atravessar um grande impasse. Isto porque muitos deles viveram enquanto o financiamento do POC existiu.

Ou seja, as candidaturas implicavam para além da construção física dos espaços, também um ano de programação e portanto esses espaços, a maior parte deles, ao fim desse ano de programação, começaram a ter uma actividade errática, precisamente por falta de investimento, principalmente por parte das autarquias. Algumas que não têm recursos, outras que não consideram prioritário o investimento nesses espaços, e portanto, essa actividade errática no fundo vem reduzir muitíssimo também o potencial, para que esses espaços foram criados. Muitos deles foram criados, aliás, para serem espaços multifacetados, multi-versáteis, para apresentação de artes de espectáculo, e até outros com espaços expositivos, etc. A maior parte deles por ausência total, quer de um projecto cultural, de um programa e de uma estratégia, de uma visão estratégica para o seu desenvolvimento em termos conteudísticos, quer por falta de recursos humanos qualificados, estão neste momento a uma percentagem muito ínfima do seu potencial.

Muitas vezes temos edifícios que arquitectonicamente são muito interessantes e alguns muito bem equipados, porque o Plano Operacional da Cultura também nisso ajudou, mas que estão a percentagens muito baixas da sua rentabilização enquanto equipamentos culturais.

É sabido que também houve alguns erros que têm a ver com a planificação desses equipamentos, ou seja, muitos deles estão muito pouco adaptados à escala das comunidades que servem, ou seja, estão sobredimensionados. Existem também alguns erros estruturais porque muitas vezes os arquitectos não são sensíveis às especificidades destes tipos de equipamentos e à forma como eles devem ser estruturados e às necessidades intrínsecas que devem satisfazer.

Voltando à problemática do sobredimensionamento dos espaços, Honrado afirma que “ (...) estão sobredimensionados ou então há uma outra situação que é a proliferação por muitas vezes de equipamentos com capacidades muito apreciáveis em territórios juntos. Muito juntos. Portanto obviamente que as comunidades que existem nesses territórios não são suficientes para no fundo justificar a actividade de todos eles. Também há esse problema.”

Descendo do topo da pirâmide, considerem-se agora as questões práticas. Não se vão abordar aqui as questões relativas a marketing, relações públicas, etc. Apenas serão abordadas as áreas de produção, técnica e acolhimento de público.

Não existindo uma equipa permanente e especializada nestas áreas, torna-se praticamente impossível o funcionamento de um espaço. Correndo-se o risco de aqui se abordar agora mais especificamente as artes performativas, entendeu-se que este é um aspecto relevante para o tema desta investigação.

Se um espaço, como já foi referido, não dispõe das condições a nível de infra-estruturas de equipamento e profissionalização das equipas, como poderá então funcionar? Pais (2013) refere um exemplo concreto: “Rentabilizados eles teriam que ser de uma maneira ou de outra porque sejam quais forem as condições que dêem às pessoas para se apresentarem ou para se produzirem nesses lugares, e neste momento como sabe são exíguas, pronto, e quase nulas, as pessoas têm sempre a necessidade de, quando têm o trabalho feito de, nem que se endividem, de o apresentarem e finalmente há sítios para apresentar o trabalho.”

Nesse sentido há então uma espécie de rentabilização inerte que é muito saudável. Poder ter a sensação que já se pode ir a Viseu, Bragança, Vila Real, Guarda, etc., e parar num teatro minimamente equipado. Minimamente “*staffizado*”, com, pelo menos, pessoal técnico qualificado.

Olhando as coisas com realismo, desde logo, já no tempo em que o Ministro Carrilho tomou a iniciativa e conseguiu aquele financiamento brutal da *Philip Morris* para aquilo que foi um pontapé de saída, para depois os Fundos Europeus, conseguindo depois também considerar naturalmente o interesse dos autarcas, desde Castelo Branco à Figueira da Foz, ao começar.

Já nessa altura Pais foi lembrando que era preciso fazer um caderno de encargos, grande compromisso entre os poderes locais e central, e eventualmente regional se algum dia houvesse, para ver se se conseguia estabelecer quais eram os mínimos respeitáveis para se ter um equipamento, que em muitos casos é um bom equipamento, dispendioso na sua reconstrução, por vezes bastante bem equipado, uma boa sala de espectáculos com as condições ideais.

Tem-se evitado trabalhar para a real assunção de que as artes no seu exercício em plena consciência, formação e talento, são uma espécie de parente pobre da cultura. Como os teatros nascem numa altura em que se está a chegar ao fim da ideia de animação cultural, em que a animação cultural começa basicamente a desaparecer do léxico.

Poucos anos antes já Madalena Perdigão tinha promovido um congresso chamado “Animadores Culturais ou Operadores do Gosto”, porque já se estava a falar dos animadores culturais passarem a programadores. Não ser precisa a mediação que era a mediação cultural que fazia, e depois, por outro lado, a verdade é que isso se prolonga para dentro do que já deveria ser uma rede altamente personalizada de distribuição, produção, financiamento e apoio às artes cénicas e essencialmente à proliferação junto dos públicos de espectáculos.

Sobre a descentralização, Pais (2013) afirma que “ (...) fomos a Faro apresentar o “Turismo Infinito” onde os nossos ex-funcionários estavam a dirigir tecnicamente a casa, foi uma experiencia fantástica ter 500 pessoas em plenas férias da Universidade, ter 500 pessoas a assistir em Faro, naquele teatro enorme que o Gonçalo Bermo desenhou, ter assistido em Faro o espectáculo “O Turismo no Infinito” de Fernando Pessoa que regressa agora ao teatro de São João.”

Muitas vezes ignorados pelos responsáveis dos equipamentos, a perfeita conjugação das equipas torna-se fundamental em casos de sucesso. Para o comum dos espectadores, é impossível saber o que se passa nos bastidores. De facto, tudo começa no programador. Desde a calendarização dos espectáculos, como a seguinte informação de toda a logística associada, requisitos técnicos, etc., tudo tem que funcionar como um todo.

Imagine-se um espaço cultural de acolhimento: O programador começa por calendarizar um espectáculo; a parte administrativa trata das questões contratuais e financeiras; o departamento de produção assegura os transportes de artistas, cenários, alojamento, etc.; o marketing promove o espectáculo; o departamento técnico analisa *riders* técnicos, efectua pré-montagens, dialoga com os técnicos de cada área acerca de alterações, adaptações, etc... Este seria o mundo ideal. De facto, e pelos testemunhos recolhidos, verifica-se que a realidade é bem diferente. Apenas as grandes estruturas, nomeadamente as tuteladas pela Secretaria de Estado da Cultura, conseguem efectuar os procedimentos desta forma.

Tudo isto é explicado muito claramente por Ferreira (2013) “Mas não, eu penso que de facto, não foi devidamente potenciado, sobretudo o grande investimento que foi feito em infra-estruturas, eu lembro-me sempre daquele cineteatro que foi totalmente recuperado, foi inaugurado e foi fechado. E três anos depois tinha cogumelos gigantes a crescer na plateia. Porque durante três anos não foi aberto. Portanto, isto é o exemplo máximo de desperdício. É uma coisa engraçada porque só os países que não são ricos é que se podem dar ao luxo de desperdício. Os países ricos não desperdiçam e por isso é que são ricos.”

Pode-se, então, encerrar esta temática com a perspectiva de Pais (2013) “Bom, rentabilizado não está, porque não há nem escola de programadores a sério, nem há artistas que realmente se tenham dado ao trabalho de aprender como é que se administra e se gere culturalmente a sério.”

Existem gestores culturais que têm a distância quase estratégica das artes propriamente ditas e que tendem a assumir a gestão cultural como uma espécie de contabilidade inexpugnável que não tem nada que ver com a criação propriamente dita. E são estes defeitos que são de facto estruturantes da nossa psique-cultural com a falta de dinheiro, que levam a um desaproveitamento muito grande de coisas que são claramente muito uteis à qualidade.

5.2. O Funcionamento das Redes Culturais

Apesar do que tem sido escrito por outros autores, este é um assunto que levanta alguma polémica. Algumas cooperações funcionam como redes. Outras redes acabaram por desaparecer como redes institucionais mas deixaram sementes interessantes de cooperação e colaboração.

Existe hoje, embora de forma ainda insuficiente, mas existe apesar de tudo, hoje em dia uma maior abertura à cooperação entre diversos equipamentos culturais na promoção por exemplo, de uma determinada produção, de um determinado espectáculo do que existiam há 15 ou 20 anos. Existe maior disponibilidade, maior predisposição para encontrar parceiros.

Torna-se evidente que se pode dizer que tanto poderá ter sido um efeito das redes ou um efeito da crise económica. É evidente que quando há menos dinheiro a procura de sinergias torna-se mais evidente. Nesse aspecto as coisas melhoraram bastante. Mas há uma que não melhorou, ou não melhorou decisivamente. Falamos de uma “Rede Nacional da Cultura”.

Uma das ideias das redes era abastecer as novas infra-estruturas culturais com oferta regular que de alguma forma circularia pelos diversos equipamentos, isso era o conceito de rede. Quando existem poucos recursos para produzir, a génese da criação e produção é colocar em rede, o que permitirá rentabilizar imensos investimentos e abastecer os equipamentos culturais. Isso só em parte funciona. Em alguns casos, obviamente, de coisas que são feitas em co-produção, mas não se gerou, não se criou verdadeiramente. Talvez a ideia fosse inexecutável, como tal. Há diversas razões para isso. Algumas, seguramente têm a ver com as próprias instituições, com as próprias associações, com os próprios criadores, que não estão preparados também para esse esforço, porque isto exigia de facto um esforço muito grande e isso foi consequência directa do desinvestimento na cultura que a nível do governo central foi sendo feito sistematicamente a partir de 2002. Há mais de 10 anos para cá que a cultura é um sector em perda a nível das instâncias governamentais. Agora, na maior parte, na realidade, o que se passou foi que o desinvestimento do governo central na cultura gerou um contraciclo na sociedade portuguesa em relação à cultura.

Neste aspecto, é relevante abordar o tema das “redes paralelas”. Por “afinidades”, sejam elas de carácter financeiro ou até pessoal, começou a assistir-se ao surgimento deste novo segmento. É bastante comum ao analisar-se a programação de vários espaços culturais ao longo dos anos dar-se conta que os intervenientes são quase sempre os mesmos em rotação constante pelos mesmos locais. Será este facto benéfico? Sim, mas

apenas para os que estão dentro destes círculos. É praticamente impossível entrar neste circuito (que movimenta largas centenas de milhares de euros), para alguém que, mesmo com qualidade, seja um *outsider*. Existe aqui uma viciação do sistema.

Certamente que, analisando os relatórios de atribuição de subsídios pela DGArtes, se encontram sempre no topo dos valores os mesmos espaços de cada sector. Será pela qualidade? Ou estará o “polvo” de tal maneira implementado que não nos leve a acreditar nos critérios de atribuição dos respectivos fundos?

A esta pergunta, Honrado (2013), é bastante esclarecedor: “(...) as redes que existiram em Portugal, aquelas que nós podemos designar como redes foram sempre objecto de um, de uma relação informal entre os seus membros, ou seja, aquelas que de facto funcionaram eram redes que no fundo assentavam na vontade de algumas pessoas em dinamizar essas redes, portanto... Não eram redes institucionais como por exemplo nós podemos dizer bem ou mal, mas existiam de facto a rede portuguesa de museus ou a rede portuguesa, a rede de leitura pública das bibliotecas que de facto são redes institucionalizadas que pertencem a uma regra a práticas específicas, etc. Ora nada disso aconteceu ao nível dos cineteatros, e ao mesmo tempo as redes que existiram foram redes sobretudo de programação, as redes que no fundo lideradas por programadores que estavam à frente dos espaços na altura e que achavam interessante e importante o encontro com os seus pares”.

Através do intercâmbio de conteúdos programáticos foram essas redes que funcionaram, todas as outras redes mais de carácter mais regular, e com uma definição de práticas e uma definição de *modus operandi* e não existiam verdadeiramente em Portugal ao nível das artes do espectáculo.

Pode-se aqui afirmar que as redes mais bem-sucedidas continuam a ser a Rede de Bibliotecas que foi lançada no final dos anos 80 e muito aperfeiçoada nos anos 90. Por outro lado a Rede Portuguesa de Museus também está muito pauperada porque entretanto houve reduções enormes a nível dos organismos de Estado que tutelavam essa rede.

Deixou também de existir o Instituto Português de Museus, que foi integrado na Direcção Geral do Património, levando a que muita dessa dinâmica também tenha terminado.

Neste momento pode-se afirmar que não atravessamos um “período de redes”, aliás é sabido que nos períodos de recessão económica e de crise há um ensimesmamento das pessoas. As pessoas são acometidas por um determinado medo do futuro, medo de apostar, medo de arriscar, acabam por fechar-se bastante sobre si próprias, e das organizações também, portanto, é necessário um esforço redobrado para no fundo sair de si

próprio e tentar estabelecer relações de cooperação e de facto as redes ressentem-se muito desse tipo de conjuntura.

Cada vez mais as redes são uma mais-valia, ou seja, as redes têm a ver com uma coisa que é importantíssima: países como Portugal, que de facto são países que têm uma pequena dimensão, é um país médio à escala da Europa, mas à escala mundial. Hoje em dia, com a globalização, a questão das fronteiras e a questão dos limites geográficos a que nos habituamos a entender enquanto tais desapareciam, estão em dissolução.

Para criar escala é necessário dentro de determinado tipo de territórios não competirem entre si, mas sobretudo cooperar entre si.

Portugal é um país que pela sua dimensão tem muito mais benefícios em lançar práticas de cooperação do que propriamente práticas de competição dentro do seu território, sendo aqui que as redes são fundamentais.

Pode-se considerar que as experiências existentes em Portugal em termos de rede são todas elas minimamente benéficas, ou seja, podem-se extrair delas resultados. Independentemente do sucesso de cada uma, podem-se tirar sempre resultados benéficos desse funcionamento em rede. Honrado (2013) dá um exemplo: “ (...) a Arte em Rede, que é uma rede que une Lisboa e do Vale do Tejo, apesar de estar muito pauperada, lá está, porque no fundo cria sobretudo financiamentos públicos (...) Sobretudo da capacidade de investimento dos teatros que faziam parte dela, mas ainda existe, e de facto nós podemos dizer que depois da Arte em Rede tudo aquilo que foi a circulação cultural entre os teatros membros foi completamente diferente, ou seja, a Arte em Rede, apesar de tudo evitou que muitos desses teatros que são membros dessa rede caíssem na tal prática errática e que existe um pouco por todo o país relativamente aos equipamentos que foram construídos através do financiamento do Plano Operacional da Cultura.”

Torna-se evidente que, no clima existente de desconfiança económica e social, o mesmo afecta a cultura. O facilitismo ocorrido nos últimos anos em todos os sectores de Portugal alastrou-se também à cultura.

O debate a respeito destas matérias está na ordem do dia, como aliás está o debate sobre a intervenção do sector público em muitos outros domínios. Razões diversas, em primeiro lugar de natureza económica, têm levantado dúvidas quanto à possibilidade de se continuar uma política intervencionista.

O “desaparecimento” da Secretaria de Estado da Cultura nos últimos anos também contribuiu sobremaneira para o “desmoronar” do que até então tinha sido construído.

5.3. O Fundo de Fomento Cultural vs. Apoios da Direcção Geral das Artes

Para melhor se conhecer este instrumento do estado, apresentam-se aqui as suas linhas gerais:

“O Fundo de Fomento Cultural (FFC) é um fundo autónomo, criado em 1973 no âmbito da então Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, regendo-se actualmente pelo Decreto-Lei n.º 102/80, de 9 de maio, com as alterações introduzidas pelo Decreto-Lei n.º 114/87, de 13 de Março.

O FFC tem as seguintes atribuições:

Prestar apoio financeiro às actividades de promoção e difusão dos diversos ramos da cultura;

Subvencionar acções de defesa, conservação e valorização dos bens culturais;

Subsidiar a realização de congressos, conferências, reuniões, missões e outras iniciativas de natureza cultural, e bem assim, a participação em manifestações semelhantes que tenham lugar no estrangeiro;

Custear a divulgação, interna ou externa, dos programas e realizações culturais e artísticas;

Financiar estudos e investigações de carácter cultural;

Conceder subsídios e bolsas para outros fins de acção cultural.

O órgão máximo do FFC é o Conselho Administrativo, constituído nos termos do artigo 3.º do Decreto-Lei n.º 102/80, e que se rege pelo Regulamento aprovado pelo Despacho n.º 133/80 do Secretário de Estado da Cultura, publicado no DR n.º 118, II Série, de 22-05-80.

Em face das reestruturações entretanto ocorridas no Ministério da Cultura, o Conselho Administrativo do FFC tem actualmente a seguinte composição:

Secretário-Geral do Ministério da Cultura, que preside;

Director do Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR), que substitui o presidente nas suas faltas e impedimentos;

Director da Direcção-Geral das Artes (DGARTES);

Director da Direcção-Geral do Livro e das Bibliotecas (DGLB);

Director do Gabinete de Planeamento, Estratégia, Avaliação e Relações Internacionais (GPEAR);

Representante do Ministério das Finanças.

A gestão administrativa e financeira do FFC é assegurada pela Secretaria-Geral através do Núcleo Encarregue da Gestão do Fundo de Fomento Cultural, estrutura informal criada por despacho interno da Secretária-Geral de 6 de agosto de 2007 e que funciona na sua dependência directa.

A gestão financeira do FFC rege-se pelas disposições legais aplicáveis aos Serviços e Fundos Autónomos, nos termos do Decreto-Lei n.º 155/92, de 28 de Julho.

Subsídio de Mérito Cultural

Pelo Decreto-Lei n.º 415/82 de 7 de Outubro, o Ministério da Cultura ficou autorizado a conceder, através do Fundo de Fomento Cultural (FFC), subsídios a artistas e autores carecidos economicamente, que pela sua obra revelem mérito cultural.

A atribuição do subsídio depende, cumulativamente, da verificação do mérito do artista ou do autor e da sua comprovada situação de carência económica.

O mérito cultural é apreciado por uma comissão composta por 5 membros, 4 dos quais nomeados pelo Ministro da Cultura e 1 pelo Ministro da Segurança Social e do Trabalho.

Pelo Ministro da Cultura são fixados os critérios de carência económica necessários à atribuição do Subsídio.

A apreciação do mérito só é levada a cabo após a verificação da situação de carência económica do artista ou do autor.

Os subsídios atribuídos são abonados enquanto persistir a situação de carência económica do artista ou do autor.” Extracto retirado de <http://www.portugal.gov.pt/pt/os-ministerios/primeiro-ministro/secretarios-de-estado/secretario-de-estado-da-cultura/quero-saber-mais/sobre-o-ministerio/fundo-de-fomento-cultural.aspx>

Os diversos governos, na área da Cultura, colocaram a tónica da sua acção na definição de critérios para distribuição de subsídios, em vez de a ter posto na elaboração de políticas de coordenação dos incentivos á produção cultural. Desta forma mantiveram a pulverização de entidades públicas que se servem destes como um expediente para alimentar clientelas ou calarem vozes incómodas.

Há alguns anos, era denunciada por um deputado a ausência de qualquer coordenação dos organismos do Estado, nos investimentos feitos em prol da cultura. Na sua investigação não descobriu qualquer princípio de racionalidade ou rentabilidade que justificasse esta situação.

É praticamente infindável a lista das entidades que participam nestas atribuições, de forma pontual ou com carácter sistemático, estando a mesma longe de se restringir à Secretaria de Estado da Cultura ou Autarquias.

A criação de “subsídio-dependentes” faz parte integrante dos hábitos da nossa administração pública. Depois do 25 de Abril de 1974 conheceu, inclusivé, um grande incremento. Desde então qualquer organismo do Estado arroga-se o dever de dar o seu contributo.

A Secretaria de Estado da Cultura é neste capítulo paradigmática. Aqui a confusão é mais que muita. Qualquer investigador, perde-se nos meandros dos seus serviços quando procura saber quem subsidiou o quê. Não raro um projecto é subsidiado por mais de uma entidade, sem que seja fornecida qualquer informação que permita o cruzamento dos dados, muito menos a sua sistematização. Do passado se queixam os actuais dirigentes, mas vão prosseguindo na mesma prática. É que rapidamente se aperceberam das vantagens do sistema: ele permite divulgar, de acordo com os interesses do momento, valores variáveis dos subsídios atribuídos a uma dada entidade, preservando num círculo restrito a informação do valor real efectivamente disponibilizado. Desengane-se quem procure esclarecimento sobre o assunto nas listagens de subsídios publicadas na IIª série do Diário da República. O que é publicado, sem qualquer critério, não visa a informação, mas a ocultação.

O problema não é novo. Desde os anos quarenta que, no quadro do antigo Secretariado Nacional de Informação (SNI) e depois na Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT), se procurou disciplinar esta atribuição de subsídios, instituindo diversos Fundos destinados a apoiar, por exemplo, o Cinema, o Teatro e as actividades culturais em geral. Na gestão dos mesmos participaram sempre entidades exteriores ao próprio Estado. Curiosamente, depois do 25 de Abril, a sua gestão foi ficando reduzida a directores-gerais, numa lógica de progressivo secretismo. Sendo os mesmos de nomeação política, o critério de atribuição de fundos não deixará de ter influências políticas, por mais transparente que se deseja e que, de facto, essa transparência começa timidamente a aparecer.

O Fundo de Cinema Nacional, criado em 1948 (Lei 2.027, de 18 de Fevereiro), foi o primeiro que surgiu com este objectivo. O leque era vasto. Não apenas financiava as produções cinematográficas, mas os próprios recintos de exibição. Em 1971 foi integrado no então criado Instituto Português de Cinema (Lei 7/71, de 7 de Dezembro), ao qual sucederá o actual IPACA.

Como referido, após o 25 de Abril, começou a pulverização de entidades distribuidoras de subsídios nesta área. A ex-Direcção-Geral de Acção Cultural (DGAC) participava activamente no processo, subsidiando, por exemplo, o cinema amador, festivais e, depois, a produção de vídeo. Para esta dispersão, o antigo Ministro deu também o seu contributo criando, à margem do IPACA, uma estrutura para apoiar o multimédia (1996), gerida no âmbito do seu Gabinete.

O Fundo de Teatro, criado em 1950 (Lei 2.041, de 16 de Dezembro), prosseguiu idênticos objectivos aos do Fundo de Cinema. Foi extinto em 1986, sendo parte das suas funções transferidas para a DGAC, e as receitas para o Fundo de Fomento Cultural. Depois de 1974, também os subsídios nesta área foram pulverizados, ao ponto de hoje ser já difícil reconstitui-los. Para além deste Fundo, que ficou limitado a passar cheques, os subsídios para o Teatro passaram também a sair de orçamentos, como os dos Gabinetes de Ministros ou Secretários de Estado, Delegações Regionais de Cultura, Fundo de Fomento Cultural, mas também da ex-DGAC, ex-DGE, ex-DGEAT, ex-DGESP, das Capitais de Teatro. Desiluda-se quem queira obter, neste quadro, qualquer coerência ou facilidade para apuramento de dados.

O Fundo de Fomento Cultural (FFC), criado em 1973 (Dec. Lei 582/73, de 5 de Novembro), à semelhança do seu congénere francês, destinava-se prioritariamente a incentivar as produções artísticas inovadoras. Com o tempo acabou por se revelar o grande "saco azul" dos membros do Governo na Cultura, dada a grande abrangência que adquiriu, sobretudo com a reestruturação de 1980. Ainda hoje é ciosamente conservado. Na prática financia tudo.

Milhões de euros, provenientes das receitas - primeiro do totobola, depois do totoloto, mas também de taxas sobre videogramas, fonogramas, tauromaquia e outras - são anualmente distribuídos, com base em simples despachos da tutela, a um conselho de administração, onde têm assento directores-gerais ou equiparados.

Este breve retrato poderia estender-se a outras áreas da Secretaria, onde a atribuição de subsídios, sem qualquer fiscalização, é feita segundo moldes idênticos.

A partir deste ponto, interessa-nos saber se é possível que o Fundo de Fomento Cultural venha de alguma forma a substituir o modelo actual de financiamento.

Os sinais são efectivamente contraditórios, ou seja, quando se compara o propósito da sua criação com a realidade, percebe-se que não há coragem para levar essas opções radicais até ao fundo. Neste seguimento, não existe hoje em dia, e já de há muitos anos para cá uma direcção política para o sector da cultura em Portugal. Quando de refere direcção política, será obviamente uma direcção política a nível do governo central.

A sociedade tem os seus mecanismos de produção e de reprodução que são próprios e autónomos. Mas na realidade a nível do governo central não existe definida uma política em relação à cultura.

Nem existe definida uma concepção do lugar. Não é do lugar-comum porque não é necessária uma definição sociológica daquilo que é evidente, que é que toda a vida é a cultura. A cultura não é parte da vida. Não. Toda a vida é em si mesmo acto de cultura e processo cultural. Mas de alguma forma tem que haver uma definição política. Não existe

um posicionamento do Estado perante a criação cultural, o património cultural. A reprodução das iniciativas culturais dentro do tecido social. Essa definição não existe.

Durante algum tempo pensou-se que os governos mais ligados ao centro direita e à direita tinham a visão patrimonial da cultura e têm de facto. A direita define-se por ter uma concepção patrimonialista da cultura e portanto, uma concepção passavista da cultura. No fundo o que é a cultura nesta óptica? Numa visão redutora serão os monumentos. Mas os monumentos são passado. Mais interessante seria definir o que fazer hoje com os monumentos de forma a assegurar o seu futuro.

O pensamento da direita em relação à cultura em Portugal é um exemplo patrimonialista. A visão de esquerda não é necessariamente uma visão patrimonialista. O corte recente dado no património, nas verbas do património, significa que também não é isto. Os tais sinais contraditórios, ou seja, num determinado momento diz: “Agora não se pode cortar mais na criação”. Bom, então corta-se no património. Isto é um sinal completamente contraditório com todos os sinais que foram dados até agora.

Não será então possível prever qual é o cenário futuro do desenvolvimento das políticas culturais em Portugal. Haverá, com certeza, sempre políticas sectoriais que têm muito a ver com os humores momentâneos e com a forma como o detentor da pasta gere a sua relação.

Neste campo, Honrado (2013) afirma que “Eu acho que não, porque o Fundo de Fomento Cultural é um, digamos, que é uma conta, uma linha de financiamento do Ministério da Cultura, que embora se chame, tendo essa designação, nunca se percebeu muito bem como é que ela funciona e quais são os critérios que estão subjacentes a essa linha de financiamento.”

Sobre financiamentos atribuídos por “mérito cultural”, cujos critérios não são esclarecedores, Honrado (2013) afirma: “Exactamente. No fundo, o fundo de fomento cultural em termos como linha de financiamento nunca se entendeu muito bem quais eram os critérios que estavam subjacentes à atribuição de financiamento que esse fundo potenciava. Ora, a DGARTES é herdeira juntamente do contrário, é uma organização herdeira de um posicionamento que se adquiriu no final dos anos 90 de acordo com a criação do Ministério da Cultura, em que se pretendia tornar completamente transparente todos os procedimentos conducentes à atribuição de financiamentos aos agentes culturais (...)”

Uma das grandes conquistas do Ministério da Cultura, no caso das artes do espectáculo, através da criação do Instituto Português das Artes do Espectáculo foi tornar transparente ou supostamente transparente, trabalhando no sentido de construir um sistema que fosse o mais transparente possível. Que obedecesse a critérios. Em que os projectos

fossem avaliados por um júri idóneo que de alguma maneira tinha que justificar as suas atribuições, as suas escolhas, etc.. Um sistema todo ele muito transparente relativamente à opacidade que caracterizava toda a atribuição de financiamentos antes disso, ou seja, foi pela primeira vez em Portugal que se atribuíram financiamentos à cultura e aos agentes culturais em que se percebia como era o mecanismo, como é que funcionava, quais eram os intervenientes que estavam subjacentes, quais eram as pessoas que analisavam, dessa atribuição e da atribuição de financiamento aos agentes. Torna-se óbvio que se pode hoje criticar o sistema da DGARTES e dizer que tem imensas disfunções. Apesar de tudo ele é herdeiro desse posicionamento, dessa perspectiva que é necessário que exista. Não existe outra solução, e cada vez mais quando se fala na transparência da Administração Pública, na transparência de tudo aquilo que é um Serviço Público em termos culturais, essa transparência e essa idoneidade passa por aí.

Desta forma não se pode enquadrar o Fundo de Fomento Cultural nesta lógica de transparência. Aparece aqui mais como uma espécie de suplemento financeiro para determinado tipo de questões políticas que surgem e para as quais os Secretários de Estado ou os Ministros da Cultura não tinham uma resposta, ou de facto procuravam essa resposta neste fundo. Deste modo, torna-o numa espécie de linha de financiamento que está ao alcance do Ministro, e que o Ministro gere consoante, digamos, a sua sensibilidade.

O Fundo de Fomento Cultural é então algo que funciona desta forma, ou seja, funciona consoante as necessidades. As necessidade circunstanciais que surgem e às quais é necessário dar resposta.

Questionado sobre o QREN, se os incentivos estão a ser bem usados, se estão a ser dados para criação, Honrado afirma que “ (...) uma larga, larguíssima percentagem da execução dos financiamentos não foi feita, ou seja, a execução do QREN esta muito aquém daquilo que se perspectivava no início do programa, e portanto, no fundo quer dizer que vão com certeza ser reenviados para a comunidade fundos de financiamento que não foram utilizados. Eu acho que o QREN no fundo como quadro nacional e por aquilo que dentro da minha actividade profissional pude contactar com o quadro; lá está é um quadro que não está de todo, que não foi pensado nas suas, na sua estrutura, na sua, no seu *modus operandi* que não foi pensado digamos em compatibilidade e em harmonia com as regras e as práticas utilizadas no sector cultural em Portugal (...) ”

No fundo é muito extenso e toca várias áreas, mas dentro da área cultural é o paradigma, o exemplo de um programa que foi todo ele construído sem ter em conta as realidades culturais do país, e, para além de ser um programa muito burocratizado, ou seja, com uma linguagem muito tecnocrática que muitas vezes é de difícil descodificação por parte dos agentes culturais, por outro lado os procedimentos a que obriga, são de tal maneira complexos em termos administrativos e burocráticos que muitas vezes em vez de

serem motivadores no sentido de estimularem a abertura, o aparecimento de novos projectos são refreadores desse mesmo processo. Funciona quase como um travão, em vez de ser uma alavanca para esse tipo de actividade.

Constata-se o quão difícil é o processo, o quão difícil também é a capacidade das CCDRs em responder e em fazer avançar os processos de uma forma célere, porque depois há também uma lacuna de qualificação das pessoas que trabalham nos CCDRs no sentido de conseguirem avaliar e perceber o que é que está em causa quando desaparecem projectos culturais iniciados pelo programa.

Na transição que do POC para o QREN, deu-se um passo regressivo muito grande porque o primeiro era um programa todo ele direccionado para a área cultural. O QREN não tem as mesmas características, trata-se um programa muito mais transversal.

Para Pais (2013), “ (...) é uma reserva, é um saco azul do Ministério da Cultura. Ou da Secretaria. Possível é com certeza, seria com certeza! Eu não sei se isso é desejável, em primeiro lugar não vou jurar que seja, mas também o Fundo de Fomento Cultural já levou tanta volta, tem-se esvaziado de tal maneira a si próprio de sentido que a certa altura, porque é usado como penso rápido em todos os pequeno acidentes (...) “.

A ideia de um Fundo de Fomento Cultural tal qual o Fundo de Fomento Cultural que tivesse uma acção à inglesa, um pouco como era pensado, que tivesse uma acção própria e que servisse de base de financiamento em quaisquer condições tecnicamente estabelecidas sem que houvesse necessidade propriamente de grandes concursos seria muito mais eficaz. Se não existirem os subsídios, que se deveriam denominar investimentos, e deveriam ser pensados *per capita* em relação ao espectador e não em função apenas do trabalho que as pessoas fazem ou prometem fazer, ou do prestígio que têm. Um Fundo comum aos cidadãos, em que o cidadão cultural se possa rever sabendo de certas regras que no fundo fosse algo como uma consciência financeira da cultura de Estado.

5.4. A EXPO´98 – O Impacto na Cultura

Sobre este “marco”, Ferreira (2013) refere que “Há um princípio que é interessante e que convém reter quando falamos da Expo´98 em relação ao meio, à criação, à produção artística em Portugal. Eu acho que há uma coisa que é importante que é pensarmos que muitas vezes a quantidade gera qualidade... Diferença de qualidade... E, de facto, a Expo´98 foi uma oportunidade extraordinária para a revitalização do tecido criativo e artístico português, não apenas na cidade onde ele se fez, onde a exposição teve lugar, mas em todo o país.”

Como nos diz Lourenço (s.d), “no que respeita à dimensão cultural do evento, e relativamente a alguns dos impactos que a realização da Expo'98 suscitou, destaca-se o volume inusitado de produções culturais, de onde podem salientar-se além dos Festivais realizados a pretexto da Exposição – nomeadamente o Festival Mergulho no Futuro e o Festival dos Cem Dias – outras realizações que envolveram muitos artistas, produtores, técnicos e agentes diversos, tanto portugueses como estrangeiros. O impacto na criação e produção cultural, envolvendo artistas e agentes culturais nacionais foi assim, entre outras, uma das consequências da realização da Expo'98.

A par da quantidade da oferta e por ela suscitada, assistiu-se também a um avolumar do espaço mediático concedido à cultura nos meios de comunicação social. Além do programa televisivo com maior visibilidade – Cais do Oriente –, a imprensa alargou e destacou substancialmente os espaços dedicados à cultura. Também alguma imprensa estrangeira, principalmente por ocasião da abertura da Exposição, deu conta do acontecimento situando o evento face ao país organizador e à cidade que o acolheu. A Expo´98 permitiu, desta forma, dar alguma visibilidade ao país no estrangeiro, embora pontualmente e nem sempre da forma mais eficaz.

Esta visibilidade ou a imagem de Portugal exportada para o estrangeiro a pretexto da Expo´98, assentou sobretudo num discurso oficial que contrapunha o passado e o presente do país, destacando o esforço de modernização ilustrado pela realização da Exposição Mundial de Lisboa.

Esta noção de mobilização colectiva com o intuito de presenciar uma ocasião única e efémera – importa lembrar que a Expo´98 foi visitada por mais de dez milhões de pessoas, dos quais cerca de 80 por cento portugueses – não deixa de surpreender se se tiver em conta que vivemos sob sistemas globais mediatizados que favorecem os consumos domésticos e individuais. A ideia de que os grandes acontecimentos ao vivo poderão eventualmente estar a perder sentido em sociedades bafejadas pelas tecnologias globais da informação que estimulam os consumos individuais e domésticos, não tem, pelo menos no que se refere a alguns acontecimentos, uma confirmação prática. O que parece verificar-se

é exactamente o inverso. A exclusividade, o carácter único e efémero de um evento como foi o da Expo'98 mobilizou um conjunto vasto de populações com o intuito de presenciarem um acontecimento que provavelmente não terão ocasião de ver repetir-se. Neste contexto de aglomeração, densificaram-se as relações sociais, na medida em que a Expo'98 proporcionou o entrecruzamento de interesses e modos de estar variados num mesmo cenário de mobilização e convivialidade.

Mas as deslocações à Expo'98 tiveram diferentes estímulos, relacionados com as vantagens que um acontecimento que reúne diferentes países e modos de cultura artística, mediática, lúdica, festiva, científica e tecnológica pode proporcionar aos seus visitantes. Assim, além das deslocações de âmbito espacial, onde se incluem as locais, nacionais ou internacionais, outras houve quer segundo os ritmos e horários, quer segundo as práticas. Destacam-se as de visita didáctica, às de passeio informal, as de consumo gastronómico, às do consumo cultural, as de turismo de massas às de experiência virtual, as de convívio sereno às de sociabilidade radical.

O recinto da Expo98 pôde ser entendido como um lugar simbólico ou, por outras palavras, a “síntese do mundo localizada”, um espaço onde os visitantes experimentaram as sensações de viajarem pelo quatro cantos do mundo apenas em alguns hectares.

A viagem assim entendida remete-nos para os novos entendimentos do turismo e dos turistas associados às sociedades contemporâneas. As dinâmicas da globalização e mediatização, ao proporcionarem um maior fluxo de circulação de indivíduos, deram outro entendimento ao conceito de viagem. Em certa medida a sua dimensão temporal e espacial perdeu significado face à facilidade de deslocação e a uma nova concepção do turismo. Este novo entendimento do turismo é gerado não só pela massificação da viagem e da mobilidade mas também pelos dispositivos tecnológicos e sociais que permitem o acesso a bens, serviços e produtos de muitas outras sociedades sem implicar necessariamente a deslocação física dos sujeitos.

A Expo'98 também ilustrou de alguma forma esta nova abordagem relativa à viagem e ao turismo. A presença de pavilhões de vários países permitiu aos visitantes da Expo'98 uma viagem virtual pelo mundo. Foi comum entre os visitantes a assunção da viagem quando, deambulando pelo recinto em pequenos grupos separados, telefonavam do telemóvel e relatavam a entrada em diferentes pavilhões: "Olha, já fui à China, agora estou no México". Houve quem, num perfeito entendimento da viagem virtual, assumisse as longas filas de espera – algumas mais de seis horas – como o tempo da viagem até, finalmente, chegarem ao país de destino. Também os “passaportes”, uma reprodução de verdadeiros passaportes com a finalidade dos visitantes colecionarem carimbos dos vários países representados comprovando assim a entrada ou a estadia virtual, garantiram a “certificação” da viagem virtual.

Os visitantes confrontaram-se assim com ambientes e lugares simbolicamente reproduzidos, vendo-se investidos de uma dupla condição de actores e espectadores num espaço encenado. Apesar da artificialidade do lugar, os visitantes, conscientes da viagem virtual, desfrutaram do lugar e assumiram o seu papel de actores num espectáculo que sabiam ser uma realidade construída com as representações de outras realidades. Tratou-se, em muitos casos, de turistas que protagonizaram conscientemente a sua dupla condição de actores e espectadores, que aceitam as regras do jogo ditadas por esse novo turismo, assente na comercialização de realidades encenadas, e que o encara, por norma, de uma forma lúdica.

É claro que não se podem considerar modos de frequência apenas culturais até porque muitos dos visitantes da Expo'98 visitaram-na adoptando um ou vários modos de fruição.

Por um lado as protagonizadas pelos visitantes “culturalistas-coleccionistas”, ou seja, os que adoptaram uma postura didáctica e visitaram a Exposição com o “dever” ou a “obrigação” de coleccionar informação sobre especificidades dos países participantes. Pode dizer-se que estes entraram nos pavilhões dos vários países e procuraram ler os cartazes informativos ou utilizar as tecnologias multimédia postas à disposição com o intuito de aumentar/coleccionar conhecimentos. Nesta categoria incluem-se também os que visitaram a Exposição com a intenção de procurar outros motivos coleccionáveis, estes materializados nos carimbos de passaportes, nos selos, nos autocolantes, nos *pins* e roteiros turísticos dos países participantes com o duplo objectivo de aumentar ou iniciar colecções e de ficar com uma recordação da Exposição Mundial de Lisboa.

Um segundo modo de usufruir no recinto foi o adoptado pelos visitantes “culturalistas-especializados”. Estes visitaram a Expo'98 com o interesse específico num determinado aspecto da Exposição, secundarizando outras componentes do evento. Enquanto para uns talvez tenha sido a arquitectura de um determinado pavilhão, para outros terá sido, provavelmente, um espectáculo específico ou uma tecnologia inovadora.

Além dos diferentes tipos de fruição dos espaços e dos conteúdos da Exposição Mundial de Lisboa, a Expo'98 gerou também outros movimentos internos não relacionados directamente com o consumo de bens simbólicos ou coleccionáveis. Os restaurantes de diversas nacionalidades, por exemplo, foram motivo de pequenas viagens gastronómicas na procura de apropriação de sabores exóticos e desconhecidos. Assim, o contacto com pratos tradicionais de outros países completava a viagem virtual com odores e sabores típicos, tornando-a ainda mais autêntica.”

O próprio facto da dimensão do acontecimento permitir uma diversidade enorme, uma quantidade brutal de iniciativas de natureza artística e, portanto, um impacto cultural que gerou uma diferença de patamar. Assim como, por analogia, se pode dizer a mesma

coisa sobre o turismo. Ferreira (2013) refere: “ (...) isto é uma coisa que vai elevar o patamar do nível do turismo em Lisboa para um nível superior. E elevou. Passou de 7 milhões para 9 milhões. E nunca mais desceu de 9 milhões. Continua a subir e nunca mais... Saltou de 7 para 9 milhões por efeito directo da Expo’98. E, portanto, eu acho, do ponto de vista cultural, também aconteceu isso em larga medida.(...)”.

A Expo’98 contribuiu também em larga escala para a formação de novos públicos.

O processo de aculturação é um processo lento e sedimentar. É um processo em que se vão acumulando experiências e um dia é outra coisa qualquer. E não podemos dizer que aquela foi provocada por esta ou aquela; foi provocada por tudo. É em grande parte responsável pelo sucesso que hoje em dia tem técnicos, cientistas de nova geração que estão colocados aos mais altos níveis dos mais diversos países. Isso não nasce de geração espontânea, isto nasce por tudo: pela melhoria do sistema de educação, mas também por tudo isto. Foram os anos 90 que criaram esta geração que agora é, em muitos sítios, uma geração de sucesso.

Sobre a criação de públicos após a Expo’98, Honrado (2013) afirma que “ (...) sim, podem entrar em total desagregação sim, porque de facto nós sabemos que a questão de públicos é uma questão estruturante para o sector cultural e para a actividade cultural de qualquer país, e é um trabalho estrutural também, além de ser estruturante é estrutural também, no sentido em que demora muito tempo a construir público, a construir públicos, e, demora muito pouco tempo a destruí-los. (...)”.

Os hábitos culturais são tao importantes como frágeis, no sentido em que quando as pessoas sentem dificuldades económicas são hábitos que se desagregam. Porque as pessoas obviamente canalizam a sua capacidade de investimento e material para as necessidades básicas. E portanto, não priorizam as questões culturais, como é normal, por um lado, por outro lado se o sector público também está em retrocesso relativamente a essas, a essa oferta e à criação, e à sustentação dos públicos. É óbvio que todo esse trabalho que foi desenvolvido durante alguns anos em Portugal está neste momento em desagregação. E portanto, o que poderá existir, o que poderá ficar são algumas bolsas em partes do território onde de facto não, esse investimento continua apesar de tudo a existir.

A nível do território vai-se perder completamente se for visto de um prisma global, e isso é de facto catastrófico para a sustentação de qualquer sector cultural. Em Portugal, se não existir um território equilibrado a nível dos públicos para a cultura nunca se poderá caminhar no sentido da sustentação de uma política cultural.

É o equilíbrio que deve existir em termos de território e a nível daquilo que são os públicos para a cultura é de facto fundamental para a sustentação de uma política cultural e para o seu êxito. Neste momento em Portugal está-se a atravessar um processo de total

destruição desse investimento que foi feito e que é um investimento que apenas começou porque se nós formos ver o esforço que foi feito foi um esforço de 15 anos.

Estava a começar a dar os seus frutos neste momento e na Europa a maior parte dos países que desenvolveram sistemas culturais de iniciativa pública investiram durante gerações para terem resultados em termos de consolidação de públicos.

Apesar das grandes vicissitudes que o Ministério da Cultura começou a passar a desde há uma década, é possível afirmar que houve um esforço tanto da parte do Estado Central e depois das Autarquias, no sentido de desenvolver culturalmente o território. Obviamente com bastantes desigualdades, mas esse esforço neste momento está resumido praticamente a nada.

Segundo FILIPE (1997), “volvidos os tempos mais recentes, o nosso país espera ressarcir-se, não só dos efeitos negativos provocados pela crise económica que conduziu à litoralização demográfica mas também à aridez no fomento das dinâmicas culturais. Hoje, legitimamente sem ilusões mas ainda com consideráveis expectativas, pretendem-se vivificar desejos, vontades e projectos – espera-se que não sejam de novo adiadas as dinâmicas dos agentes culturais.

A identidade de um povo não se mede pelo número de prédios altos concentrados à beira-mar - hoje como ontem é urgente despertar valores, referências, raízes patrimoniais.

O desenvolvimento cultural da população, a democratização do ensino e da cultura são objectivos constitucionais cujo cumprimento cabe ao Estado.

A cultura é uma componente imprescindível do desenvolvimento económico e social do país, constituindo um factor de soberania, de enraizamento e ampliação da democracia, num mundo em crescente internacionalização e nesta etapa da integração europeia de Portugal em que a preservação da Identidade Nacional não pode deixar de ser um objectivo que a todos mobilize.

Desta forma é sem dúvida fundamental uma política de cultura que salvaguarde o património e a identidade cultural do país, que favoreça a liberdade criativa, o pluralismo e o confronto de diferentes correntes estéticas, que fomente o desenvolvimento cultural das populações e alargue a possibilidade da fruição dos bens culturais a todas as regiões.

Algumas autarquias têm contribuído de forma decisiva para criar as condições de uma vida cultural que contraria os fenómenos decorrentes da degradação do Sistema de Ensino, da marginalização, do baixo nível cultural imposto pelos *media* dominantes e as regras de mercado das indústrias culturais.

A acção das autarquias na área da cultura tem sido tanto mais importante quanto durante os últimos anos o poder central se tem demitido das suas responsabilidades e

obrigações no domínio dos investimentos, nas infra-estruturas, no fomento e apoio à produção cultural, nos apoios ao movimento e agentes culturais.

Os apoios do poder central têm sido manifestamente escassos e limitados aos contratos-programa da rede de leitura pública embora ainda longe do objectivo da cobertura nacional, dado que apenas em 20% dos concelhos do país existem bibliotecas, e pequenas participações em algumas iniciativas locais. Não tem existido uma política de descentralização cultural, muitos projectos de inegável importância não são apoiados, sendo por demais evidente a situação do movimento associativo sem incentivos minimamente significativos do Governo e sem um enquadramento legal à sua actividade que apoie a sua insubstituível função social.

Mais de duas décadas decorridas sobre a institucionalização do poder local democrático, entre a vasta obra das autarquias, a actividade cultural assume relevância indelével. Na verdade, nunca será demais sublinhar que, enfrentando atrasos seculares nas condições de vida mais elementares das populações, lutando com a dramática falta de meios agravada por uma Lei das Finanças Locais jamais cumprida pelos sucessivos governos, as autarquias não deixaram de considerar ser também sua a responsabilidade no apoio à cultura.

Nunca como hoje, pese todas as insuficiências, se verificou a possibilidade de um mais generalizado acesso à cultura fora dos grandes centros. Sem a iniciativa das autarquias, a miríade de festas, concertos, festivais, ciclos que de norte a sul se realizam, essa realidade que é o aparecimento de um tecido profissionalizado de criação e produção no campo das artes e das letras não se teria seguramente verificado. Deste modo a actividade autárquica consubstancia uma criadora resposta a uma dicotomia que desde sempre se acompanha e atormenta, isto é, apoiar e dinamizar a produção cultural ou apoiar e dinamizar o consumo cultural.

A proximidade das populações, que está na essência do carácter democrático do poder local português, parece ter forjado a resposta para esta dicotomia, isto é, as autarquias apoiam simultaneamente a criação, a produção e o consumo de bens culturais.”

Segundo Pais (2013) “ (...) quer dizer, é evidente que se em vez de se declarar a crise como um acidente grave do percurso mundial, porque não é só aqui que ela está, não é? E nós somos meros títeres dos grandes grupos financeiros internacionais. Mas se se considerasse a crise, em vez de se decretar a crise como um luto, se se decretasse a crise como um programa e em vez de estar perfidamente, sonsamente a dizer às pessoas que coitadas que se vão ter de sacrificar mais e mais, e são sempre os mesmos, são os médios e os baixos que estão a levar com tudo em cima e realmente a situação é, em certos casos, escandalosa (...).

Mas o que é que isto significa? Significa que ninguém pode assumir a crise como um tema ou antes como um motivo. Ela até poderá ser um tema, mas não pode ser adquirida como um motivo. O Estado tem que garantir os mínimos. É claro que quando analisamos os casos da educação, saúde, etc., certamente que a cultura ficará como última prioridade.

6. O Rumor das Políticas Culturais é o Correcto?

Antes de explorarmos as respostas dos entrevistados é importante lembrar que, segundo GUSMÃO (2012) “Portugal tem já uma longa história como país soberano, mas continua a apresentar resultados fracos quanto aos vários indicadores habitualmente usados para medir o grau de desenvolvimento cultural.

Há razões históricas que ajudam a compreender tais resultados – designadamente o carácter débil, clientelar e dependente da burguesia portuguesa que, ao longo do séc. XX, nunca apresentou ao povo português um projecto nacional, democrático e soberano – mas que são hoje insuficientes para os explicar. No que diz respeito às artes contemporâneas e à cultura artística, ao património, à política de língua e do livro, persistem as terríveis linhas de continuidade que caracterizam a política de direita, marcam a primeira década do século XXI e prolongam os efeitos destruidores. Esta desresponsabilização traduz-se na destruição e perversão do princípio de serviço público e na asfixia financeira do sector, provocada pelo subfinanciamento crónico. No desmantelamento, redução, e desqualificação dos serviços; na centralização e agregação burocrática das instituições; na secundarização e esvaziamento de objectivos.

Esta desresponsabilização do Estado é solidária com a mercantilização e elitização da cultura. Com a casuística das políticas, sem cuidar das conexões e sinergias entre os diferentes subsistemas, de que é um exemplo escandaloso a incapacidade de erguer um sistema público de ensino artístico. Por outro lado, no que diz respeito ao património cultural, assiste-se à generalização do caos e do negociismo e à privatização das actividades rentáveis.

O PRACE (Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado) do Governo PS gerou uma estrutura ineficiente e enfraquecida, em diversos aspectos irracional, que colocou serviços e instituições à beira da paralisia e do colapso, situação que os sucessivos PEC (Programa de Estabilidade e Crescimento) agravaram brutalmente. O PREMAC (Plano de Redução e Melhoria da Administração Central) do Governo PSD/CDS vai ainda mais longe nos aspectos negativos do PRACE, num enunciado de fusões, criações e extinções de departamentos e serviços, a reestruturação leva ao limite a situação de crise geral existente nas estruturas da administração central, com responsabilidade dos diferentes sectores da actividade cultural.

Aos cortes cegos do último governo de Sócrates segue-se, assim, a reestruturação cega do Governo PSD/CDS-PP. A “austeridade” na cultura não só ameaça destruir o que já existe, destrói o que fica impedido de existir.

O estrangulamento financeiro, que já colocara o orçamento para a Cultura muito abaixo do nível da subsistência, agrava-se com novos cortes e nova sobrecarga fiscal, agora sob a bandeira da “austeridade” imposta pela *troika*. Instituições e apoios fundamentais vêm ainda mais reduzidas as verbas com as quais já dificilmente exerciam a sua actividade ou se mantinham em funcionamento. Antes com os PEC, agora com o “memorando”, a anterior ministra e o actual secretário de Estado justificavam este estrangulamento com o argumento de uma distribuição equitativa entre as diferentes áreas de governo. Argumento desonesto e absurdo: o OE/2011 do Ministério da Cultura (MC) não atingia os 0,4% da despesa total da Administração Pública e representava perto de sete vezes menos daquilo que a CGD enterrara, até então, no buraco do BPN.

Para as áreas do Património Edificado, dos Museus, dos Sítios Arqueológicos, das Bibliotecas, dos Arquivos, a catástrofe é iminente. *No conjunto, e para além do financiamento indigente*, é o condicionamento extremo nas actividades de preservação, investigação, dinamização que está em causa, com uma ainda maior rarefacção e precariedade de pessoal qualificado, técnica e cientificamente especializado, é a centralização e a burocratização da gestão conjunta. E com o cerceamento da iniciativa própria, que para o secretário de Estado aparentemente se resumirá à busca de fontes de financiamento exteriores, seja a que preço for. Desenha-se uma radical redução do número de instituições que integram os Museus Nacionais, redução que, sendo previsivelmente conduzida segundo os cegos critérios do PREMAC, nada terá a ver com o reforço, o equilíbrio e a requalificação cultural e científica.

A “austeridade” na cultura não destrói só o que existe, destrói também o que fica impedido de existir. A criação contemporânea, os apoios aos teatros nacionais e ao cinema encaminham-se para uma ainda maior desresponsabilização do Estado e para a simples entrega aos mecanismos do mercado. O anunciado condicionamento dos apoios aos resultados de bilheteira, a suspensão dos contratos INOV-ART, o cancelamento do protocolo com a AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), a perda de autonomia financeira do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual) com o corte de 4,4 milhões de euros, a indefinição acerca do futuro e do papel da DG Artes (Direcção-Geral das Artes), a drástica redução dos orçamentos dos Teatros Nacionais – bem como a pretensão do secretário de Estado de opinar acerca da sua programação – significam o dramático agravamento da situação que já existia: a de, em cada ano, centenas de projectos valiosos serem administrativamente adiados ou inviabilizados, de centenas ou milhares de criadores e outros trabalhadores da cultura verem a sua actividade cerceada e frustrada, a da área cultural ser inteiramente colonizada, sem alternativa, pelos produtos mercantis, rotineiros e homogeneizadores das indústrias culturais.

Para o Governo e a *troika*, a cultura situa-se no plano de um adereço da sociedade ou de um privilégio das elites. A cultura deve assumir um papel central. A cultura enquanto serviço público que assegura o direito de todos ao acesso, à criação e à fruição cultural. A cultura, elemento central na formação da consciência da soberania e da identidade nacional, dialogando, de igual para igual, com toda a cultura de todos os povos do mundo. A cultura, com o seu imenso potencial de criação, liberdade, transformação e resistência. A cultura que, tal como a emancipação do trabalho, é parte essencial do património do futuro.

É nesses termos que se pode afirmar, da mesma forma que o programa da *troika* conduz a economia ao desastre e o país à ruína, a política cultural que, agora, ainda se agrava, ameaça a catástrofe num sector já em profunda crise: com o PREMAC, com a asfixia financeira, com a inteira demissão do Estado em relação aos objectivos de desenvolvimento e democratização de que a Constituição o incumbe.

No programa eleitoral do PS (em 2005), após três anos fora do governo, o PS defendia a necessidade de combater “a asfixia financeira em que três anos de governação à direita (PSD/CDS-PP) colocaram o sector da Cultura”. É de há muito aceite (inclusive por personalidades responsáveis do PS) que o orçamento para a área da cultura deveria tender a aproximar-se de 1% do PIB, de acordo com uma orientação da UNESCO. Mas o programa eleitoral do PS e o programa de governo depois, apontavam para uma meta de 1% do Orçamento de Estado, a alcançar “a médio prazo”. A diferença entre uma coisa e outra pode ser ilustrada com números fornecidos pelo anterior governo de Guterres: em 2000, o orçamento da Cultura representava 0,6% da despesa da administração central e 0,2% do PIB. Isto é, entre um compromisso e o outro, a diferença era então de 1 para 3; e a tendência era para o afastamento do objectivo inicial.”

Ao mesmo tempo, e prosseguindo a orientação dos anteriores governos, do PS e da direita, continuou a ser pressionada uma participação crescente dos municípios – cada ano mais sacrificados – no financiamento público das actividades culturais, para compensar o cada vez mais insuficiente financiamento oriundo da administração central. Esta política onera particularmente os municípios das zonas do Interior e do Sul, enquanto as despesas da administração central se concentram em equipamentos e áreas já em situação relativamente favorável. O investimento *per capita* em actividades culturais num município do Alentejo ou da Beira Interior Norte é praticamente o dobro do de um município de Lisboa.

Seguindo os mesmos traços gerais de pensamento, para Honrado (2013) “Não existe uma política cultural hoje em dia que possa dizer, ou seja, eu acho que uma política cultural é algo que hoje em dia é construída por uma dialéctica entre o poder e os protagonistas do sector cultural, não é? Ora essa dialéctica perdeu-se completamente, hoje em dia, com todo o discurso de crise que se instalou em Portugal, essa dialéctica perdeu-se portanto, a cultura não está entre as prioridades do executivo governamental, portanto não é algo que

esteja, que seja priorizado em termo do desenvolvimento do país, por um lado; por outro lado não há uma sensibilidade cultural neste executivo, ou seja, não se tenta perceber como é que a cultura poderia contribuir para o desenvolvimento do país, para além da sua valorização em termos daquilo que é a qualificação do povo português e a qualificação dos portugueses e ao nível das Câmaras Municipais foram também organizações importantíssimas a partir sobretudo da década de 2000, no início da década de 2000 para sustentar o sector cultural em Portugal também há uma recessão enorme. Ou seja muitas câmaras municipais que investiram muito significativamente na área cultural em Portugal neste momento estão com grandes dificuldades em definir uma política cultural e em ter uma política cultural de iniciativa pública, veja-se por exemplo o Porto, depois da Porto 2001, depois da capital cultural, neste momento eu penso que Guimarães terá grandes dificuldades em manter a dinâmica que conseguiu alcançar com as, com a capital cultural também, mas por exemplo, outras cidades como Aveiro que chegou a ser uma cidade com alguma dinâmica cultural também, a Guarda onde foi extinta neste momento a empresa municipal que geria o Teatro Municipal, portanto, as câmaras em virtude dos seu nível de endividamento também e do facto de não poderem recorrer, recorrer a empréstimos, não é? E também a lei dos compromissos que foi imposta por este governo, não é? Tudo isso é uma conjugação de factores que leva a que as câmaras tenham progressivamente desinvestido na área cultural. É óbvio que a existência de uma poesia cultural não passa apenas pela capacidade de investimento financeiro, não é? É necessário ter uma visão estratégia e uma visão plenificada que também esbarra muitas vezes com a falta de recursos qualificados nas câmaras para pensarem as políticas culturais dentro desta perspectiva.”

Segundo GUSMÃO (2012), “o orçamento do MC para 2006 baixou praticamente para o nível de 2003 (corrigida a inflação) e foi ainda inferior aos de 2004 e 2005. O orçamento para 2007 previa uma despesa inferior não apenas a 2006, mas até à orçamentada para 2003.

Em 2008, houve troca de ministro. Numa primeira declaração, o novo titular da pasta afirmava-se capaz de *fazer “mais com menos”*. Naturalmente essa declaração abriu um período de total inoperância e sobretudo de inexistência política do MC. A percentagem do orçamento no Orçamento de Estado é provavelmente a mais baixa destes anos, batendo o triste recorde do orçamento para 2010, em que as verbas orçamentadas eram equivalentes a 0,4% do Orçamento de Estado e a 0,1% do PIB. Os últimos orçamentos para a cultura são matéria ficcional, sujeitos a cortes discricionários e ad hoc.

A desresponsabilização do Estado manifesta-se no esvaziamento e secundarização dos objectivos, na mercadorização e na elitização.

O MC não tem tido apenas um orçamento insignificante. Também gasta e compromete os poucos recursos disponíveis em prioridades injustificáveis, como sucedeu no que diz respeito ao acordo estabelecido acerca da colecção Berardo. Acordo leonino que onerou pesadamente o Estado e hipoteca a diversidade programática do CCB (Centro Cultural de Belém) na área das exposições, amarrando-a ao programa estético e às opções de mercado de que esta colecção é exemplo. Num universo tão restrito do ponto de vista orçamental, é importante constatar que três equipamentos (CCB, Serralves, Casa da Música) levam a parte de leão dos sucessivos orçamentos. Terá que ser sempre assim?"

Para Ferreira (2013) "Não, não, não é. Não é nem o que estamos a seguir em relação às políticas culturais nem o que estamos a seguir em relação à política do País, quer dizer, é um desastre. A actual situação política é um desastre. (...) A orientação é que é desastrosa. A orientação é uma orientação no sentido do empobrecimento geral do país. Há uma parte das novas gerações, uma parte residual mas que chegou ao poder que acha que o país vive assim dentro das suas possibilidades, e que é incapaz de pensar que então temos que criar mais possibilidades para continuar a manter o nível. Não...É uma parte das novas gerações que acha que temos de ser punidos porque vivemos acima das nossas possibilidades. O que se passa são coisas totalmente diferentes, muito exteriores a nós, ainda por cima. Muito exteriores a nós e nos quais nós somos pequenos títeres, ainda por cima somos títeres e pequenos, que é, quer dizer, nem sequer temos dimensão..."

Gusmão (2012) refere que "o governo de Sócrates decidiu avançar com o processo referente ao Museu dos Coches. Insistia assim numa decisão de política cultural, tomada pelo Ministério da Economia, numa sucessão de opções erradas, quanto à zona museológica e monumental de Belém, e contrariando a opinião técnico-científica mais consistente, que recomendava a requalificação do actual Museu, tendo desta forma uma relação custo/benefício mais favorável.

A valorização programática que o PS atribuía às políticas culturais foi-se reduzindo na mesma proporção em que a social-democracia se vai enfeudando e capitula por completo face às políticas da direita cuja execução tenta disputar. No programa do PS em 2005, a democratização da cultura ainda era colocada como um dos cinco objectivos de política a seguir: a democratização, a descentralização, a internacionalização, a profissionalização e a reestruturação. Desde então até ao seu fim, a acção do MC do governo Sócrates é a imagem dessa secundarização, em relação a uma sobrevalorização superficial e propagandística das tecnologias digitais, da subestimação e do vazio. Com os últimos governos de Sócrates, todas as instituições tuteladas pelo MC atravessaram situações aflitivas de penúria orçamental, de carência de pessoal, de incompetência técnica e cultural dos responsáveis políticos, nomeadamente no plano intermédio.

Casuística das políticas, sem cuidar das conexões e sinergias entre os diferentes subsistemas: a incapacidade de erguer um sistema público de ensino artístico.

À ausência de coordenação entre o Ministério da Educação e o MC, juntam-se as medidas que, nomeadamente a nível do ensino artístico, contribuem para a degradação do funcionamento de instituições com um papel formador essencial e substituem o alargamento da iniciação artística, nos níveis básicos da escolaridade, por actividades ditas de “enriquecimento curricular”, sem qualidade cultural, técnica ou pedagógica. No ensino Básico, as áreas de formação artística, e secundário, há longo tempo subalternizadas, tendem a diluir-se por completo, num modelo de ensino voltado para uma formação elementar, “prática” e esvaziada dos valores de expressividade humana, da cultura e do pensamento reflexivo. O ensino especializado da música sofreu profundas alterações, motivadas fundamentalmente por critérios economicistas.

Para todas as áreas da actividade cultural e artística, a política de direita tem a mesma orientação: a entrega ao mercado, avassaladoramente dominado pelas indústrias culturais e pelos padrões da cultura mediática de massa. Os apoios do Estado, entendidos não apenas como um elemento essencial de uma política, mas também como um factor de garantia da liberdade de criação, que o mercado capitalista não visa nem garante, reduzem-se drasticamente.

O papel do Estado, determinante na defesa das expressões culturais e artísticas válidas que o mercado exclui ou ignora, é abandonado. Mas, por outro lado, os poucos recursos que existem convergem na promoção e no apoio a manifestações culturais “de prestígio” formatadas pelos padrões homogéneos e niveladores que não apenas o mercado, mas também a ideologia dominante favorecem e adoptam.

Entretanto, a situação social e profissional dos trabalhadores da cultura degradou-se significativamente. No Governo e na Assembleia da República, protela-se indefinidamente a aprovação de legislação que abranja todas as situações com que se deparam os trabalhadores das artes do espectáculo, particularmente vulneráveis à precariedade, ou com uma actividade necessariamente marcada pela intermitência.

No domínio do património e dos museus, as medidas avulsas de reestruturação, lançadas e substituídas sem avaliação prévia, apagam responsabilidades e dissolvem competências. A tutela desorçamenta ao mesmo tempo que adopta uma política que define os objectivos dos museus pelas receitas de bilheteira ou pelos lucros das lojas, encarando os públicos como potenciais clientes que devem consumir para gerarem lucros.

Também à salvaguarda do património chegou o furor da submissão à lógica do mercado. O património e, em particular, o património construído, é visto como um conjunto

de valores transaccionáveis, que o Estado se prepara para alienar. Nos casos da arqueologia e da conservação e restauro, o sector privado assume já um papel dominante.”

Para Pais (2013) “Não, nem há rumo. Há uma ideia na cabeça de um político, o de cultura. Eu acho que coisas básicas, como o respeito pelos museus, porque os museus são um factor de atracção turística brutal. E se essa história antiquíssima do chamado défice cultural que não existe, e que é o melhor défice do mundo, como dizia um amigo meu austríaco, aliás fez uma conferência sobre isso, sobre o défice mais barato da história que era sobre o défice austríaco na cultura que não é nenhum. Porque o rendimento estudado, o rendimento que cada turista cultural, e que são quase todos, tem é muito grande. Portugal ainda não descobriu esta coisa elementar (...)”.

Independentemente, portanto, de a evolução ir no sentido do colapso do financiamento por parte do Estado ou tão-somente da sua adaptação a um novo contexto, seguro parece ser que as artes e a cultura continuarão a ser, pelo menos no horizonte previsível, objecto de políticas específicas por parte do Estado.

Existe toda uma tradição de mecenato público com a qual é difícil romper. Parece em todo o caso ser claro, de acordo com a experiência internacional, que as exigências e procuras sociais em matéria cultural não podem continuar a ser asseguradas nos moldes paternalistas tradicionais, dado que há todo um conjunto de novos condicionalismos económicos desfavoráveis à intervenção do Estado, ou que pelo menos aconselham maior comedimento e racionalidade nos recursos afectados. Daí que tenha vindo a ser procurada a resposta num envolvimento mais plural da sociedade.

A originalidade portuguesa neste domínio reside no facto de, contrariamente ao que sucedeu nas democracias mais desenvolvidas, os últimos anos terem sido ainda um período de franca expansão das despesas públicas com a Cultura. Mais se estranha por parecer haver certo desajuste ou discordância entre o que se defende no plano da retórica política, o caminho que parecem indicar algumas medidas tomadas, e depois o que se verifica de facto na evolução dos gastos públicos.

É possível que Portugal, apresentando algum atraso comparativamente às democracias desenvolvidas, e particularmente aos Estados europeus, se encontre numa situação especialmente contraditória. Portugal, ainda sem os níveis de prestação social nem de envolvimento na cultura alcançados outros Estados Europeus, estaria ainda, segundo esta interpretação, numa fase de expansão. Conjugar-se-iam assim, na sua evolução, tendências que em outros países ocorreram dissociadamente no tempo: de um lado, uma pressão que incita ao crescimento das despesas, sobretudo devido ao aumento das procuras culturais associado à expansão das classes médias urbanas; do outro, os efeitos de um novo paradigma mais liberal, de um contexto mais

favorável aos princípios da responsabilidade partilhada entre Estado e privados, que chega através da experiência dos outros.

7. Considerações Finais

“Como cultivo do labor humano sobre a natureza, a cultura é o domínio da vida humana, da realização da mão do Homem sobre a fartura limitada do planeta. Cultivo pressupõe o trabalho constante de volver a terra, de reverenciar a matriz natural do que fazemos. Também diz respeito ao que permanece, ao que regula, não apenas ao que surge de novo e rompe com o passado. Cultura é liberdade, ruptura e inovação, mas também é regulação e tradição, os sedimentos que nos constituem nos movimentos profundos e teutónicos da constituição humana.”

Gilberto Gil, 2007.

Esta investigação partiu da hipótese de que as políticas públicas culturais têm por base a noção de memória colectiva, viabilizada através da salvaguarda e valorização do património cultural.

Ao longo do período em que o esboço teórico desta investigação foi traçado, foi possível identificar três grandes modelos de políticas públicas no sector da cultura.

Os primeiros modelos de política pública no âmbito da cultura associavam a memória colectiva à construção do Estado-Nação. Ainda muito centrados nas noções de nação e nacionalismo, que associavam o pertencimento a um território e aos códigos que deveriam ser colectivamente partilhados.

Ao longo da segunda metade do século XX identificamos um outro modelo de política pública cultural, fomentada pela UNESCO, que se caracterizou pelo seu aspecto indicativo e formador de novos paradigmas na esfera transnacional, mas sem vinculações nas legislações nacionais.

A UNESCO, sendo um órgão multinacional, tem tido uma acção muito consistente ao longo dos últimos cinquenta anos nos diferentes continentes, nomeadamente no campo da acção cultural, museológica e educativa, sugerindo aos governos nacionais a aplicação de normas e posturas mais socializadoras.

O terceiro e último modelo analisado é a política pública da União Europeia, que a exemplo do primeiro modelo baseia-se nos códigos simbólicos do Estado-Nação para a pertença ao local, mas neste caso específico rompendo com o local para legitimar o supranacional, o europeu.

Este modelo, sendo desenhado pela União Europeia e, em alguns casos em conjunto com os Estados-Membros, tem vinculações directas nas legislações nacionais.

O III Quadro Comunitário de Apoio – QCA III – representou uma mudança de paradigma na compreensão e apoio à cultura, tanto em termos nacionais como em termos europeus, ao criar um programa específico para o sector cultural. O primeiro Programa Operacional do sector da cultura – POC – aplicado a um Estado-Membro – Portugal – veio formalizar essa alteração por conta de aumentos de fundos estruturais e pelo reconhecimento da importância de uma visão mais social e humanista do terceiro sector.

O Programa Operacional da Cultura representou um importante instrumento de incentivo e apoio às actividades culturais e patrimoniais em território nacional. Sendo valorizada desde as acções de salvaguarda e preservação até a dinamização e animação cultural.

Não se pode deixar de salientar que a aplicação do POC, em termos territoriais na medida 1.2, se centrou essencialmente nos Concelhos – Lisboa e Porto – onde já existiam ofertas de serviços culturais, ao invés de incidir naqueles que demonstram menores níveis de qualificação da população e menor oferta cultural. No global, o POC foi um recurso estrutural para o reforço do tecido cultural nacional, embora a distribuição dos fundos não tenha contemplado os baixos níveis de acesso à cultura da maior parte dos Concelhos do interior, situação que poderia interessar contrariar.

No que tange a noção de Cultura fomentada pelo POC, percebe-se que o Programa está centrado na ideia de cultura nacional estanque, ainda não permeada pelas hibridações culturais. Nenhuma das acções, medidas ou eixos do POC contempla a valorização e salvaguarda da identidade cultural dos criadores em Portugal. Os Programas Europeus no âmbito da cultura estão marcados pela ausência do reconhecimento da necessidade de implementar medidas concretas nesta área. Por um lado a cultura portuguesa no exterior tem vindo a ganhar particular importância, mas por outro lado a defesa da “cultura do outro” em território português não tem sido valorizado.

Os programas europeus no âmbito da cultura têm sido marcados pela ausência de entendimento das hibridações culturais e dos factores de troca constante entre culturas num mesmo território. As migrações, cada vez mais intensas, os *medias*, cada vez mais estruturados e abrangentes, e o entendimento da diversidade cultural, cada vez mais aceite como património comum da humanidade, têm permitido que as referências simbólicas dos grupos receptores e dos grupos de imigrantes estejam em constante processo de permeabilidade. Sendo assim, é crucial que as novas políticas públicas contemplem esse novo movimento de dinâmica cultural e reconheçam a dinâmica e diversidade cultural que caracterizam a sociedade contemporânea.

Verificou-se que em todos os modelos de política cultural aqui analisados, a memória, traduzida em termos de recursos – património, identidade colectiva, língua e etnicidade –, tem sido utilizada como instrumento sedimentar das suas acções, como instrumento privilegiado para a construção de um lado da noção de pertencimento a uma nação, e por outro lado para o alargamento desse pertencimento numa escala mais global.

Os novos modelos de política pública no sector da cultura têm vindo a valorizar os mesmos instrumentos utilizados pelos primeiros modelos de política cultural, mas aplica-os numa perspectiva mais ampla, pois buscam romper com as noções de territorialidade para aplicar os instrumentos como códigos partilhados e pertencentes a uma sociedade dita universal.

Uma parte desta investigação centra-se na análise documental dos Seminários da UNESCO e dos Programas da União Europeia de iniciativa cultural por considerar importante descodificar os instrumentos das políticas públicas de dois grandes órgãos

multinacionais que têm vindo a actuar no campo da acção cultural numa perspectiva para além das fronteiras territoriais do Estado-Nação.

As entrevistas efectuadas foram fundamentais na medida em que revelaram as transformações conceptuais nas políticas culturais, as suas debilidades e falhas evidentes, mas sobretudo por terem permitido perceber a materialização de uma política cultural em instrumentos públicos com incidência transnacional desde a década de 90.

A análise documental dos Programas Europeus da U.E. revelou uma crescente preocupação em utilizar a cultura como ferramenta estrutural para atingir o desenvolvimento sustentado da sociedade dos Estados-membros.

A investigação revelou que no âmbito da União Europeia a dimensão cultural tem sido gradativamente mais valorizada no que tange a um projecto de construção de uma Europa única e comum aos seus cidadãos. Múltiplas iniciativas de instituições europeias e comunitárias visam a partilha de códigos identitários e patrimoniais comuns numa envolvente de transnacionalização de acções culturais.

Esse movimento tem vindo a assumir em Portugal, nos últimos anos, maior dimensão, sobretudo no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, aplicado entre os anos de 2000 e 2006, e que representou, em termos nacionais e europeu, uma mudança de paradigma no entendimento e no apoio ao sector da cultura. A formulação de um programa autónomo e específico para o apoio da União Europeia à cultura em Portugal, materializou essa alteração por meio do aumento significativo dos fundos estruturais, nem sempre bem aproveitados, e pelo reconhecimento da importância da cultura para o desenvolvimento integrado da sociedade, não apenas no viés económico, mas sobretudo social e humano.

A actual política pública cultural da União Europeia baseia-se nas noções de valorização da diversidade cultural de cada Estado-Membro, democratização da cultura nacional e construção e partilha de códigos comuns capazes de serem simbolicamente unificadores dos cidadãos europeus.

O estudo e avaliação crítica dos processos de aplicação de políticas culturais permitiram que fossem identificadas uma série complexa e diversificada de problemas. Por um lado, a generalidade de políticas públicas no sector da cultura não disponibiliza as informações quantitativas que possibilitariam avaliações públicas acerca da sua efectiva aplicação, por outro lado, é difícil verificar até que ponto determinado objectivo foi efectivamente atingido, qual a eficácia das suas medidas e sobretudo qual o impacto na estrutura social e no universo de construção e reconstrução simbólica da sociedade.

A democratização da cultura, como objectivo das políticas culturais, entendida de forma aberta e dinâmica, implica a valorização e o fomento do pluralismo e diversidade cultural. Neste campo, existem áreas consensuais como a melhoria do acesso às

informações, formação e usufruto cultural, mas também há sectores menos pacíficos. Há um grande embate sobre a autonomia dessas políticas ligadas às acções no campo da formação e educação cultural, que questionam se elas devem ser partilhadas com as políticas de ensino e de educação ou se devem ser autónomas.

Uma outra questão que tem sido amplamente discutida é o alargamento geográfico dos projectos de política cultural, nomeadamente das organizações multinacionais, como é o caso da UNESCO e União Europeia, e suas implicações na gestão de políticas culturais nacionais nas noções de património, memória e identidade colectiva, uma vez que tradicionalmente essas noções eram construídas a partir do local e do nacional.

No âmbito internacional os direitos culturais fazem parte dos direitos humanos consagrados na Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) nos seus art.º 22 e 27 que proclamam que todo o indivíduo “*tem o direito de participar da vida cultural da comunidade, usufruindo dos seus benefícios*”. A dimensão cultural tem sido, gradativamente, assumida como indispensável e estratégica para todo projecto que vise o desenvolvimento sustentado da sociedade.

Este reconhecimento da Cultura como direito universal levou a UNESCO a produzir (2001) a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural que reconhece, no seu art.º 1: A diversidade cultural, património comum da humanidade, (...) se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbio, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o género humano, tão necessária como a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido constitui o património comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras. (UNESCO, 2001: art.º 1).

É de notar que a par da afirmação da diversidade cultural como património da humanidade e em consequência do direito universal dos indivíduos, estamos num momento de desenvolvimento de políticas públicas no sector da cultura que fomentam a transnacionalização de algumas referências culturais como se o global fosse um território comum e como se a cultura fosse algo transversal, sem diferenças, sem ritmos, sem tonalidades(...).

Ao longo do século XIX o instrumento memória, organizada em termo de património e identidade colectiva, foi utilizado para consolidar a noção de pertença num Estado- Nação a ser construído a partir do território, língua e códigos partilhados.

Verifica-se, no entanto, que os traçados das actuais políticas públicas culturais, construídas no âmbito das organizações nacionais, continuam a utilizar a memória como instrumento de base para a organização e fomento de uma cultura transnacional que se legitima partindo dos códigos nacionais e locais e alarga-se para a escala supranacional.

Nesta investigação, analisou-se uma política pública no sector da cultura que nasceu através de um desenho de um organismo multinacional – União Europeia –, com competências de actuar transnacionalmente, e para ser aplicada num Estado-Nação – Portugal –, mediada por um contexto de valorização nacional de suas referências culturais, num período de constantes e inevitáveis trocas globais fomentadas pelos meios de comunicação e transportes de massa, pelos êxodo rural, pelos grandes fluxos migratórios transnacionais e pelas conseqüentes hibridações culturais.

A globalização e os localismos ganham significados múltiplos e força organizativa na contemporaneidade. Pensa-se que, desta forma, o espaço global, transformado em palco promotor de contactos intensos entre culturas e economias, acaba por, indirectamente, contribuir para o nascimento e renascimento da valorização das referências locais e nacionais.

Desta forma a memória, viabilizada enquanto património, pode ser uma oportunidade de mudança. Essa oportunidade pode proporcionar a utilização da diversidade cultural como resposta colectiva à reversão da tendência em curso, por meio da revalorização do património, como cerne de resistência da identidade colectiva, mas sobretudo como possibilidade de valorização e inserção do local, regional e nacional no contexto global. Neste sentido, torna-se possível compreender as relações da memória, património e identidade colectiva com o desenvolvimento sustentado da sociedade.

A promoção do processo de modernização e dinamização económica no cerne do processo da dinâmica cultural, pressupõe a selectividade dos recursos patrimoniais, humanos e de adaptação de modelos, mobilização e revalorização dos recursos patrimoniais, alargamento da noção de património.

A ampliação do conceito de património proporcionou a legitimação de novas relações entre a cultura, o social e o natural. A consideração das novas abordagens patrimoniais, no seio das novas acções de política pública cultural, significou a oportunidade e a necessidade de reforçar o papel do Estado-Nação, que gradativamente veio se tornando insignificante no processo de globalização hegemónica, como refúgio de identidade e garantia da diversidade num movimento que tendencialmente se caracteriza como contra-hegemónico.

Devido à crescente ameaça das referências culturais globais frente às referências locais, verifica-se um movimento crescente de valorização das identidades colectivas locais, na sua generalidade associada à nostalgia em relação ao património cultural, resgatando, recriando, salvaguardando, reinterpretando, e em alguns casos, reinventando o passado histórico da nação.

Essa procura pelas referências de memórias, construção de tradições e procura de autenticidade tem vindo a caracterizar uma nova forma de consumo cultural, na qual a cultura e os patrimónios ou referências culturais patrimonializadas, não ficam excluídas.

Assim, cultura e patrimónios podem também ser analisados à luz destas dinâmicas de desterritorialização e territorialização da cultura, localismos e globalismos, na medida em que as referências culturais podem ser retiradas dos seus contextos sociais, culturais, temporais, territoriais e políticos para serem incorporadas ou reincorporadas em novas relações e novos contextos.

Esse movimento conduz a uma nova valorização social do património, revelando um alargamento da própria noção de património, tornando-o ferramenta para o desenvolvimento de acções que se voltam para novas formas de protecção e fomento das identidades colectivas.

Neste novo cenário global, mas com fortalecimento dos movimentos de valorização da cultura local, a capacidade de reinterpretação e assimilação cultural passa a ser assumida como movimento de adaptação ou hibridação cultural capaz de libertar as comunidades das noções de autenticidade, exotismo e raridade.

O património, assim entendido, assume relevância enquanto representação de um passado que enfatiza a coesão e a pertença, da mesma forma que se configura em elemento de mediação de uma memória referente a um local e um tempo recriados no presente.

Em Portugal essas noções no campo da cultura ganharam expressão em meados dos anos de 1970 e ao longo de toda a década de 1980 por meio de um forte movimento de renovação cultural que se articula com o movimento de emancipação dos poderes locais.

Aquilo que começou com um processo popular de valorização das referências culturais locais, foi gradativamente sendo apropriado e utilizado pelos poderes locais como a matriz identitária de uma região para atracção de visitantes e sobretudo para o reconhecimento externo das localidades.

Por tudo que atrás foi dito, esta investigação entende as políticas culturais contemporâneas, as noções de património, identidade e memória como construções, marcadas pelos contextos híbridos, heterogéneos, e multifacetados da economia, política, educação e nomeadamente das culturas contemporâneas. Estes novos contextos sociais, promotores das políticas culturais actuais, têm por um lado os movimentos que promovem a salvaguarda e valorização das referências culturais locais e por outro lado os movimentos que fomentam a valorização de algumas referências culturais em contexto universal.

No entanto, não se vislumbra a luz ao fundo do túnel. Durante esta investigação, o Orçamento de Estado para 2014 foi aprovado com uma dotação de 174 milhões de euros

para a cultura. Poderão agora levantar-se as questões: Será suficiente? Serão mesmo necessários os 1% reclamados por alguns movimentos? Só o tempo o dirá.

O que de facto se constata é que tudo o que foi feito está (quase) destruído. Fica-se com a percepção que a cultura está afogada num “pântano” de indecisões, pouca adesão de público (com tendência para diminuir) e cada vez menos qualidade em termos de criação, sendo naturalmente ressalvadas as poucas exceções.

Seria bom para a Cultura portuguesa que tudo fosse diferente. Mas de facto, os últimos quinze anos foram um grande insucesso.

Bibliografia

Benjamin, Walter: "A Modernidade", Obras Escolhidas de Walter Benjamin, ed. e trad. João Barento, Assírio e Alvim, 2006

Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação: Uma Introdução à Teoria e aos Métodos*. Porto: Porto Editora.

Carrilho, Manuel Maria "A Cultura no Coração da Política", Editorial Notícias, 2001.

Carrilho, Manuel Maria "Hipóteses de Cultura", Editorial Presença, 1999.

Costa, C. (2004). *A entrevista*. Lisboa: Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa.

Dijan, Jean Michel «Politique Culturelle: La Fin d'un Mythe», Folio Actuel, Ed. Gallimard, 2005, p.196.

Dionísio, E. "Títulos, Acções, Obrigações" (A Cultura em Portugal, 1974-84), ed. Salamandra, Lisboa, 1993.

Dubois, (Vincent) «La Politique Culturelle, Genèse d'une catégorie d'Intervention Publique», Berlin, 1999.

Eagleton, Terry "A Ideia de Cultura", Temas e Debates, 003.

Esping-Andersen, G. "The Tree Worlds of Welfare Capitalism". Princeton University Press, Princeton, 1990.

Flick, U. (2005). *Métodos qualitativos na investigação científica*. Lisboa: Monitor.

Fortin, M. (2003). *O Processo de Investigação: Da concepção à realização* (3.^a ed.). Loures: Lusociência. ISBN: 972-8383-10-X.

Gaspar, J.; Brito Henriques, E.; Vale, M. “Economic Restructuring, Social Re-composition and Recent Urban Changes in Portugal. *Geojournal*, 46: 63-76, 1998.

GIL, A.C. Métodos e técnicas de pesquisa social. São Paulo: Atlas, 1999.

Godoy, A. S. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. In: *Revista de Administração de Empresas*. São Paulo: v.35, n.2, p. 57-63, Abril 1995.

Grampp, W.D. “Arte, Inversión e Mecenazgo. Un Análisis Económico del Mercado del Arte, ed. Ariel, Barcelona, 1991.

Lima dos Santos, Maria de Lourdes (coord.) “As Políticas Culturais em Portugal”, Observatório das Actividades Culturais, 1998.

Lima dos Santos, Maria de Lourdes “As Políticas Culturais Urbanas”, in *Revista do Observatório das Actividades Culturais*, 2004.

«Les Pieds dans le Plat» in *Les Inkorruptibles, La Comédie de St Etienne*, 2008.

«Les Politiques Culturelles au Portugal», 16818, Conseil de l'Europe, 1998.

Lessard-Hebert, M., Goyette, G. e Boutin, G. (1990). *Investigação Qualitativa - Fundamentos e Práticas*. Lisboa: Instituto Piaget.

Madeira, Cláudia “Novos Notáveis – Os programadores culturais”, in *actas do IV congresso Português de Sociologia*, s.d.

Madureira Pinto, José “Uma Reflexão sobre Políticas Culturais” in *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia, 1994.

Martinho Novo, António (coord. técnica) “O Estado das Artes, As Artes do Estado”, Observatório das Actividades Culturais, 2002.

Medina Carreira, H. “As Políticas Sociais em Portugal” in A. Barreto (coord.) “A Situação Social em Portugal, 1960-1995”. Instituto das Ciências Sociais Lisboa, 1996.

Melo, Daniel “Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)”, col. Estudos e Investigações, Imprensa de Ciências Sociais, 2001, p.407.

Miranda, José A. Bragança de “Teoria da Cultura”, col. Fundamentos, ed. Século XXI, 2002.

Mishra, R. “The Welfare State in Crisis. Wheatsheaf Books, Brighton, 1984.

Mishra, R. “O Estado Providência na Sociedade Capitalista. Estudo Comparativo das Políticas Públicas na Europa, América do Norte e Austrália. Celta Editora, Oeiras, 1995.

Minayo, M.C. de S. (Org.) Pesquisa social: teoria, método e criatividade. 22.^a Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

Mulcahy, K. V. (1997) — The government and cultural patronage: a comparative analysis of cultural policymaking in the United States, France, Norway, and Canada. Comunicação apresentada à *Annual Conference on Social Theory, Politics and the Arts*, 2-4 de Outubro. Kennedy Space Center, Florida

Morgan, D. L. (1988). Focus Group as qualitative research. Newbury park, CA:Sage

Pardal, L. & Correia, E. (1995). Métodos e Técnicas de Investigação Social. Areal Editores.

Pimenta, Carlos (coord.) “Seminário Europeu de Organismos Financiadores das Artes do Espectáculo”, Relatório final, Instituto Português das Artes do Espectáculo, 2001.

Pinto Ribeiro, António “Cultura e Elites: os equívocos fabricados” in Ser Feliz é Imoral?, edições Cotovia 2000.

Pinto Ribeiro, António “Artistas de Todos os Países” in Ser Feliz é Imoral?, edições Cotovia 2000.

Pinto Ribeiro, António “Teatros e Arenas” in Ser Feliz é Imoral?, edições Cotovia 2000.

Quivy, R. & Campenhoudt, L. (1995). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.

Sampieri, R., Collado, C. & Lucio, P. (2006). *Metodologia de Investigação*. São Paulo: McGraw-Hill.

Santos Silva, Augusto “Como Classificar as Políticas Culturais? Uma nota de Pesquisa”, in *Obs. - Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais*, nº 12, Julho de 2004.

Streubert, H. & Carpenter, D. (2002). *Investigação em Enfermagem: avançado o imperativo humanista* (2.^a ed.) Loures: Lusociência.

Teixeira Lopes, João, “Escola, Território e Políticas Culturais”, Campo das Letras, 2003.

Sites Consultados:

<http://www.qca.pt/pos/poc.asp>

<http://www.qca.pt/pos/download/2000/poc.pdf>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Exposi%C3%A7%C3%A3o_Mundial_de_1998

<http://www.publico.pt/cultura/noticia/portugal-na-cauda-da-europa-no-que-diz-respeito-a-participacao-cultural-1611336>

<http://www.portugal.gov.pt/pt/os-ministerios/primeiro-ministro/secretarios-de-estado/secretario-de-estado-da-cultura/quero-saber-mais/sobre-o-ministerio/fundo-de-fomento-cultural.aspx>

http://www.aps.pt/cms/docs_prv/docs/DPR462dfb80a1261_1.PDF

<http://www.pcp.pt/publica/militant/227/p45.html>

<http://www.omilitante.pcp.pt/pt/318/Cultura/698/>

Anexos

Anexo I – Entrevista a António Mega Ferreira

ENTREVISTA – ANTÓNIO MEGA FERREIRA

Eu gostava de perguntar primeiro se estão a ser rentabilizados culturalmente... Eu aqui vou falar num aspecto mais cultural, de rentabilidade cultural, e não rentabilidade financeira, os espaços que foram construídos ao abrigo do programa operacional da cultura. Qual é a sua opinião sobre isto?

Não. Não. Directamente não estão. Ou seja, não estão... Não estão na exacta medida em que o alcance com que o plano foi primeiro desenhado e depois na parte em que foi levada à prática... Eu penso que é bastante comum olharmos para o país e vemos a existência de infra-estruturas em excesso em relação à oferta que há e nalguns casos em relação à procura que também que há. Poder-se-á aliás dizer que também não há mais oferta porque não há procura que responda a isso, enfim... É uma forma de ver a questão como outra qualquer. Não é a forma que mais me interessa... A forma que mais me interessa parte do princípio que a chamada formação de públicos não é uma coisa que se faça por decreto nem é uma coisa que faça provavelmente numa única geração. A formação de públicos é uma coisa de longíssimo prazo porque é a mudança de um paradigma na própria, no próprio conjunto de representações mentais numa sociedade. Eu costumo usar uma expressão bastante terra a terra que é a expressão do cabaz de compras. A razão por que quando em alturas de crise muitas vezes os primeiros consumos que são afectados são os consumos culturais é porque a cultura não faz parte do cabaz de compras das pessoas, e portanto, essa formação de públicos tem a ver com essa mudança de paradigma, ou seja, com a integração da cultura e dos consumos culturais dentro do cabaz de compras de forma a que as pessoas digam, bom, “Vou ter de reduzir o meu orçamento. Então vou comprar menos vinhos de marca, mas não posso deixar de ir três vezes ao cinema por mês. A não ser que também não possa deixar de comprar dois litros por mês, etc. etc.,” e isto é que é a grande mudança na sociedade portuguesa. Mudança que efectivamente não se deu ou deu-se parcialmente. Nos dispomos hoje de números que nos dizem que aumentaram extrapositionalmente o consumo do teatro por exemplo nos últimos 15 ou 20 anos, nos últimos 20 anos sobretudo. Penso que isso tem tanto que ver com o aumento da oferta nos grandes centros urbanos... Estou a pensar em Lisboa e Porto, nos maiores centros urbanos. Como também, apesar de tudo com a proliferação de pequenas companhias independentes por todo o país, nas cidades de média dimensão, passou a haver algum teatro, por exemplo, coisa que há trinta anos não existia, pura e simplesmente não existia... Bom... E portanto alguma mutação, alguma mudança existiu, não existiu uma mutação e essa mutação é que era efectivamente fundamental. Volto à sua pergunta. Eu tenho defendido ao longo dos anos que provavelmente houve um excesso de voluntarismo na criação de equipamentos culturais como houve um excesso de voluntarismo na sociedade portuguesa na criação de equipamentos de “cour”. Os caso de pavilhões desportivos, multiusos, os casos dos centros

culturais, o caso de... Bem... É impressionante... Há sítios no país onde nós chegamos e onde existem em meia dúzia de quilómetros dois pavilhões desportivos com capacidade para 6000 pessoas em regiões que têm 20000 pessoas. É evidente que esses pavilhões nunca encherão. Bom... Isto tem a ver com uma certa euforia que foi uma euforia da qual o plano operacional para a cultura fez parte também que foi a euforia dos anos 90. Efectivamente foi um período de grande expansão na sociedade portuguesa e de algum... E de algum... Engordamos...

Exagero também...

Exagero... Claramente exagero... bom, os exageros nós só podemos dizer se é exagero depois... Na altura em que se está a fazer não há exagero nenhum, tem de se planear e executar ambiciosamente e depois mais tarde é que normalmente verificamos e dizemos.. Ah.. Isto afinal estava exagerado, etc. É claro que em alguns casos penso que mesmo antes se podia perceber que as coisas eram sobretudo sobredimensionadas. Eu penso que há um problema, houve um problema em Portugal de sobredimensionamento das infra-estruturas. No caso que nos interessa, hoje, aqui, das infra-estruturas culturais com muitas vezes total e muitas vezes parcial descuido ou ignorância de tudo o que implica ter uma infra-estrutura dessas a funcionar. Lembro-me de fins dos anos 90 ter ido a uma cidade portuguesa onde o presidente da câmara mostrava com muito orgulho o centro cultural. Foi-me mostrar o centro cultural e apresentou-me com grande entusiasmo o único funcionário do centro comercial, que era do centro cultural, peço desculpa, que era, o director, o director artístico, o director de produção, o não sei que, que era o único funcionário e era quem abria e fechava a porta... E eu disse: "Mas, oh senhor presidente mas isto não pode, isto funciona?" "Funciona muito bem". Funcionava muito bem porque faziam um espectáculo por mês, como é óbvio. Não, nenhum equipamento pode funcionar com uma pessoa só, como é óbvio. Ou seja, houve a disponibilidade e a vontade política de construir equipamentos, de recuperar equipamentos e ainda bem que isso foi feito, mas isso não foi acompanhado de uma formação que permitisse compreender o que é que significava ter um equipamento desses aberto. E daí nos dizermos que apesar de tudo nos últimos anos foi recuperando um bocadinho e nós entrarmos neste século com equipamentos por todo o país e sem oferta cultural. A maior parte, um grande número de equipamentos abriam meia dúzia de vezes por ano.

Devido também há grande percentagem deles que não tem um programador...

Claro.. Não... Pois... Não... Pois...

Já nem entrando por aí...

Mas isso faz parte da tal falta de....

Exactamente...

... de condições. De as pessoas perceberem, ora bem, nós vamos agora aqui um investimento para este equipamento. O que é que este equipamento precisa? De pessoal, etc., etc., etc., etc., e meios financeiros, porque depois aquilo... A ideia de que se abre um equipamento cultural e que aquilo se torna rentável é um disparate total. O equipamento cultural, para já, financeiramente, dificilmente um grande equipamento cultural será rentável, excepto os que se situam nas duas grandes cidades... Nas duas maiores cidades... Nas duas metrópoles digamos assim. E esses tendencialmente podem ser rentáveis, financeiramente. Mas já sem falar no aspecto da rentabilidade financeira, no plano da rentabilidade do lucro social e cultural... Mesmo isso exige determinado tipo de meios, alguns deles financeiros. Como é obvio não há dinheiro não há palhaços. Portanto, quero dizer, não há artistas, senão houver dinheiro para programar. E não há evidentemente programadores também, ou seja... E isso é um problema que se mantém. Porque isso ainda hoje chegamos aos sítios mais incríveis e ainda encontramos umas pessoas que estão a programar, mas não estão a programar nada. Elas estão no fundo a, dentro do pouquíssimo dinheiro que têm para coisa, há umas propostas que lhes são feitas e eles aceitam umas não aceitas outras, isso não é programar.

É calendarizar.

É calendarizar. Isso é calendarizar. É dizer: “ah ok está disponível nesta altura, não é?” Ok, mas isso não é programar. E portanto tem toda a razão. Mas isso faz parte da mesma coisa, faz parte do problema que é um problema português, não apenas dos equipamentos culturais mas de toda a experiência de equipamentos ou de um grande número, da esmagadora maioria de equipamentos, que é, vejam o caso do museu dos coches, sabe-se que ainda não abriu porque não está definido o plano de gestão, o modelo de gestão, que é extraordinário, a obra que demora imenso tempo a fazer já está pronta, porém até agora ninguém encontrou nem o tempo, nem a imaginação, nem inteligência para perceber que para aquilo abrir era preciso definir um modelo de gestão. Era definir um quadro pessoal, era definir um orçamento anual, etc., etc. E depois muitas vezes também uma perspectiva estática das coisas... E já que falei no museu dos coches, a ideia completamente burra de que este museu dos coches vai ter a mesma afluência de que o anterior é uma ideia burra. É preciso ser estúpido para utilizar este argumento só porque é o óbvio, que um contentor novo gera mais público, não gera menos, nem o mesmo. Gera mais público. O próprio contentor em si, é um factor de retracção. Enfim.. Por todos cita-se o caso, o museu Guggenheim Bilbao como é óbvio. Esse gerou mais público para a própria cidade, que não tinha turismo e passou a ter por causa do Guggenheim. Portanto, é óbvio, este museu dos coches no momento em que abrir duplicará automaticamente a afluência anual do museu dos coches, porquê? Mais que mais não seja porque tem mais espaço e ao ter mais espaço tem mais capacidade para receber pessoas. É tão simples como isto. Mas.... Isto demonstra que nós estamos em matéria da gestão cultural e da gestão dos

equipamentos culturais em larga medida estamos ainda na idade patureba e não é polida, é mesmo da lascada.

Da lascada que é colocada sobre a forma de um edifício.

Exactamente. Portanto, a fase do edifício. E depois diz: “Ai, isto gasta muito dinheiro, esta coisa para ter o mesmo número de pessoas”. Não, mas o edifício é feito para ter muito mais gente, como é óbvio. E a colecção que vai para lá tem um potencial de facto absolutamente extraordinário para ter muito mais gente do que os 250 000 visitantes que tem por ano. Só para, só para, só para encontrar uma coisa de comparação o museu dos coches tem 250 000 visitantes, o oceanário tem 1 milhão. Muito mais... Na mesma cidade. Basta ver a diferença não é? O aquário Vasco da Gama nunca teve 1 milhão de visitantes como é óbvio. Portanto, o próprio edifício, o próprio display, a forma como as coisas são apresentadas é um factor gerador de trafego de visitantes e de afluência de visitantes. E portanto, eu diria, ainda tentando voltar à sua pergunta essencial, que não. O grande investimento que foi feito em infra-estruturas não foi devidamente potenciado e, portanto, nós estamos, passado uma década, uma década e meia sobre esse plano operacional da cultura, que enfim menos de uma década até sobre o seu final, nós estamos, penso eu numa situação em que há indicadores que claramente melhoraram, é um facto. Melhorou a afluência aos museus, por exemplo, é verdade. Melhorou a afluência ao teatro, sem dúvida nenhuma. Diminuiu brutalmente a afluência ao cinema, mas isso tem outras condicionantes, porque aí houve evidentemente suportes alternativos como o home cinema, é o DVD, etc., etc., que entram em concorrência directa com o cinema. E portanto, aí não é comparável... A situação não é comparável. Além de que o cinema é claramente uma indústria ao passo que por muito que se encha a boca com as indústrias culturais a estrutura das outras actividades não é industrial. Não existe uma indústria dos museus em Portugal como é evidente. Nem existe uma indústria do teatro, e portanto, as coisas não são efectivamente comparáveis. Mas não, eu penso que de facto, não foi devidamente potenciado, sobretudo o grande investimento que foi feito em infra-estruturas, eu lembro-me sempre daquele cineteatro que foi totalmente recuperado, foi inaugurado e foi fechado. E três anos depois tinha cogumelos gigantes a crescer na plateia. Porque durante três anos não foi aberto. Portanto, isto é o exemplo máximo de desperdício. É uma coisa engraçada porque só os países que não são ricos é que se podem dar ao luxo de desperdício. Os países ricos não desperdiçam e por isso é que são ricos.

Exactamente... Seguindo ainda isto, seria, seria também um objectivo esse plano operacional da cultura formar as redes culturais. Elas funcionam neste momento?

Não, quer dizer... Vamos lá ver...

Algumas.

Algumas funcionam... Algumas não... Houve... Algumas funcionam como rede... E, por exemplo, eu quando estive no CCB nós fazíamos parte de algumas redes, uma delas funcionou bem, outras não funcionavam, etc... Bom, mas isso é como tudo na vida. Algumas funcionam como redes. Outras redes acabaram por desaparecer como redes institucionais mas deixaram sementes interessantes de cooperação e colaboração. Ou seja, eu creio que existe hoje, apesar de tudo, embora de forma ainda insuficiente, mas existe apesar de tudo, hoje em dia uma maior abertura à cooperação entre diversos equipamentos culturais na promoção por exemplo, de uma determinada produção, de um determinado espectáculo do que existiam há 15 anos, do que existia há 15 ou 20 anos. Penso que isso, de facto, hoje existe mais. Existe maior disponibilidade, maior predisposição para encontrar parceiros. Bom, evidente que se pode dizer que tanto poderá ter sido um efeito das redes ou um efeito da crise económica. É evidente que quando há menos dinheiro a gente tem de se agarrar a qualquer coisa e procura umas sinergias com mais... Mas eu penso que nesse aspecto que as coisas melhoraram bastante. Mas há uma que não melhorou, na minha opinião ou não melhorou decisivamente. Quer dizer, não melhorou, não é verdade. Mas não melhorou decisivamente. Uma das ideias das redes era abastecer as novas infra-estruturas culturais com oferta regular que de alguma forma circularia pelas diversas, pelos diversos equipamentos, enfim, isso era a rede, não é? Quer dizer assim, bom, então quando nós temos poucos recursos para produzir vamos produzir e colocar em rede, o que permitirá rentabilizar imensos investimentos e abastecer os equipamentos culturais. Bom, isso só em parte funciona. Nós conhecemos alguns casos, obviamente, de coisas que são feitas em co-produção etc., etc., etc., mas não se gerou, não se criou verdadeiramente, penso eu... Talvez a ideia fosse inexecutável, como tal. Essa ideia, que era a ideia de uma bolsa, não é? A ideia de existir uma espécie de bolsa de espectáculos, de produções, de exposições, etc., etc., em relação às quais era a utopia, os autarcas, os responsáveis locais se precipitaram como gato a bofe. Não, os responsáveis locais não se precipitam como o gato a bofe sobre os produtos culturais. Precipitam-se como o gato a bofe sobre os subprodutos culturais populares, as coisas ditas populares. Aí é que eles gastam dinheiro, e muito dinheiro. Muito mais do que aquilo que gastariam com outras coisas de muito maior interesse e qualidade, mas, pronto, é o que é. Eles são eleitos locais e têm toda a possibilidade... Têm o poder para o fazer. Não foi possível criar uma apetência por parte dos responsáveis políticos locais, que era quem tinham a chave desta equação, digamos assim, de criar neles essa necessidade, ainda que social e política da cultura. Ou seja, a cultura não entrou no cabaz de compras, esta é que é a realidade. A cultura não entrou no cabaz de compras. Há diversas razões para isso. Algumas, seguramente têm a ver com as próprias instituições, com as próprias associações, com os próprios criadores, que não estão preparados também para esse esforço, porque isto exigia de facto um esforço muito grande e eu penso que isso também tem que ver com o desinvestimento na cultura que a nível do governo central foi

sendo feito sistematicamente a partir de 2002. Há 10 anos, há mais de 10 anos para cá que a cultura é um sector em perda a nível das instâncias governamentais. Sublinho governamentais porque há algumas excepções municipais. Não são muitas, mas algumas são muito significativas ainda por cima, como é o caso de Lisboa... Claramente.

Exacto...

Estou a dizer este porque é o que me está mais próximo. É a minha cidade. Mas não é o único. Há outros. Agora, na maior parte, na realidade, o que se passou foi que o desinvestimento do governo central na cultura gerou um contraciclo na sociedade portuguesa em relação à cultura, ao tal movimento da apropriação da cultura como um elemento do cabaz de compras, como um produto do cabaz de compras. Há factos que são... Eu costumo dizer muitas vezes uma coisa que é o chamado factor humano. O facto de Portugal ter tido o seu último primeiro-ministro verdadeiramente culto com o António Guterres, independentemente do juízo de valor que depois se faça sobre ele, sobre a actuação política dele. Foi o último ministro, verdadeiramente culto que Portugal teve, e por isso as verbas para a cultura durante o consulado dele foram sempre aumentando e isso é decisivo. Quem está em cima? O chefe, não é? E Portugal é um país mediterrâneo e portanto a figura do chefe continua a pesar muito. O chefe tem de dar o exemplo. Desde 2002 para cá os chefes nunca mais deram o exemplo.

E isso leva-me à pergunta seguinte. Da forma que financeiramente está a ser feito o financiamento, será que ele corre risco de acabar e ser apenas substituído pelo fundo de fomento cultural?

Olhe, eu não sei dizer porque os sinais são contraditórios, ou seja... Eu já pensei que era isso que se queria fazer. Hoje em dia penso outra coisa. Talvez seja isso que no fundo se quer fazer. Nunca haverá coragem para o fazer. E, portanto, não lhe posso responder a essa pergunta, porque não sei para onde é que vamos, não é? Os sinais são efectivamente contraditórios, ou seja, quando nós pensamos que era isso que não sei quê, depois percebe-se que não há coragem para levar essas opções radicais até ao fundo e depois há aquelas manigâncias contabilísticas do orçamento do estado em que afinal há mais dinheiro e depois a gente vai a ver e afinal não há nada mais dinheiro pela razão que não pode haver mais dinheiro... Quer dizer, é tão simples quanto isto né? E portanto, eu acho que não existe hoje em dia, e já de há muitos anos para cá uma direcção política para o sector da cultura em Portugal e quando digo uma direcção política digo obviamente uma direcção política a nível do governo central, quer dizer, não é? Depois a sociedade tem os seus mecanismos de produção e de reprodução que são próprios e autónomos. Mas na realidade a nível do governo central não existe definida uma política em relação à cultura, nem existe definida, e quando digo definida, digo escrita preto e no branco. Nem existe definida uma concepção do lugar... Não é do lugar porque nós não precisamos de uma definição

sociológica daquilo que é evidente, que é que toda a vida é a cultura. A cultura não é parte da vida. Não. Toda a vida é em si mesmo ato de cultura e processo cultural. Mas de alguma forma tem que haver uma definição política digamos assim. O que é que.... Como é que o estado se posiciona perante a criação cultural, o património cultural... A reprodução por assim dizer das iniciativas culturais dentro do tecido social. Essa definição não existe. É curioso, durante algum tempo pensou-se que os governos mais ligados ao centro direito e à direita tinham a visão patrimonial da cultura e têm de facto. Esse é o meu entendimento, a direita define-se por ter uma concepção patrimonialista da cultura e portanto, na minha óptica, uma concepção passavista da cultura. No fundo a cultura é o quê? São os monumentos. Bom... Mas os monumentos são passado. Mais interessante era definir o que fazer hoje com os monumentos de forma a assegurar o seu futuro. Bom... Mas essa visão é... Enfim, estou a falar em termos muito gerais... A visão dominante, por assim dizer. No pensamento da direita em relação à cultura em Portugal é um exemplo patrimonialista. A visão de esquerda não é necessariamente uma visão patrimonialista. Durante muito tempo eu pensei que era isto, mas também não é isto. O corte recente dado no património, nas verbas do património, significa que também não é isto... Os tais sinais contraditórios, ou seja, num determinado momento diz: "Agora não se pode cortar mais na criação". Bom, então corta-se no património. Isto é um sinal completamente contraditório com todos os sinais que foram dados até agora. E, portanto, em relação à sua questão, eu diria, que não parece que existe nenhuma definição. Portanto, não é possível prevermos qual é o cenário futuro do desenvolvimento das políticas culturais em Portugal. Haverá, com certeza, sempre políticas sectoriais que têm muito a ver com os humores momentâneos e com a forma como o detentor da pasta gere a sua relação. Pronto, o anterior detentor da pasta da cultura dá uma grande atenção ao livro... Percebe-se que... enfim... Portanto, estará muito dependente dos humores de cada um dos detentores da pasta da cultura, sendo que a própria pasta da cultura é uma coisa cada vez mais sobreposta...

Talvez...

Já é uma coisa assim quase que diáfana, não é?

Exactamente, porque muita gente se pergunta quem é o responsável pela cultura neste momento?

Claro...

Não sei... Uma pessoa menos informada não sabe quem é...

Voltemos agora há 15 anos atrás... Expo 98... Qual foi o impacto que teve sobre a política cultural, a Expo 98 em Portugal?

Olhe... Eu acho que há uma coisa... Há um principio que é interessante e que convém reter quando falamos da Expo 98 em relação ao meio, à criação, à produção

artística em Portugal. Eu acho que há uma coisa que é importante que é pensarmos que muitas vezes a quantidade gera qualidade... Diferença de qualidade... E, de facto, a Expo 98 foi uma oportunidade extraordinária para a revitalização do tecido criativo e artístico português, não apenas na cidade onde ele se fez, onde a exposição teve lugar, mas em todo o país. Sendo que os célebres olharapos vinham de Tondela... Pronto... Bom... Pronto... Isto é o máximo exemplo, dou sempre o mesmo... Querem coisa mais descentralizada? Os olharapos que passavam todos os dias no recinto, foram feitos em Tondela e vieram de Tondela. Pronto, e portanto, mais descentrado ou descentralizado que isto é impossível. Bom...

Exactamente...

E, portanto, eu acho que houve... O próprio facto da dimensão do acontecimento permitir uma diversidade enorme, uma quantidade brutal de iniciativas de natureza artística e, portanto, um impacto cultural gerou uma diferença de patamar, por assim dizer. Assim como, por analogia, se pode dizer a mesma coisa sobre o turismo. O que é que se diz? Bom, isto é uma coisa que vai elevar o patamar do nível do turismo em Lisboa para um nível superior. E elevou. Passou de 7 milhões para 9 milhões. E nunca mais desceu de 9 milhões. Continua a subir e nunca mais... Saltou de 7 para 9 milhões por efeito directo da Expo 98. E, portanto, eu acho, do ponto de vista cultural, também aconteceu isso em larga medida. Eu acho que sobretudo aconteceu isso em relação ao conjunto de iniciativas de Tondela, é um exemplo, mas há diversos, bastante descentralizados. A ideia de que a Expo 98 se fez efectivamente em Lisboa, mas foi capaz de gerar e de criar dinâmica criativa e artística em diversos pontos do país e com diversas... Com diversas sensibilidades inclusivamente. Eu penso que por outro lado, a própria exposição teve um outro impacto cultural, que não é um impacto directo, não é um impacto por via artística, digamos assim. É um impacto por via... Por via da abertura do país a um conjunto de representações externas que permitiram a milhões de portugueses pela primeira vez ver coisas tão estranhas como um bloco de gelo na fachada exterior do pavilhão da Islândia, por exemplo. E as pessoas iam para ali mexer no gelo... Bom, e diriam, ai isso é uma coisa menor. Não é! Isto não é uma coisa menor. A expo funcionou um pouco como uma enciclopédia para milhões de portugueses, para muita gente que não tinha noção nenhuma do que era a Croácia, de que não fazia ideia nenhuma onde é que ficava o México, de que não sabia absolutamente nada o que é que eram as ilhas do Pacífico e que teve qualquer coisa parecido com... É pá com um tulhe temático pelo mundo inteiro, ou seja, quem nunca saiu daqui...

Deu uma volta ao mundo...

Deu um pouco uma volta ao mundo, pronto... Daí a brincadeira do passaporte não é?

Exacto.

Que se imitava e as pessoas andavam a carimbar. Porque era um pouco essa ideia. E consegui ter um certo impacto nas representações mentais das pessoas. Lembro-me de diversos exemplos, de diversas pessoas que vinham ter comigo e disseram: que coisa extraordinária, eu nem sabia que... A Islândia existia... A Islândia eu lembro-me porque tinha lá... Acho que era a Islândia que tinha o bloco de gelo... Eu não sabia que a Islândia existia. Bom, e portanto há aí um impacto cultural que não é mensurado. Bom, provavelmente é o impacto cultural que foi maior para quem tinha em quem tinha 10 ou 11 anos de idade durante a Expo, porque o olhar com que entra na idade adulta 10 anos depois já é diferente, não é? É muito mais abrangente. É claro que isto também... Este impacto foi, estava em ciclo, em fase com o espírito do tempo. A possibilidade que hoje se tem de viajar de forma que as gerações mais antigas não tinham e, portanto, isto ajudou também, foi um conjunto de coisas que simultaneamente, e claro a expo foi uma peça importante, foi uma peça de grande notoriedade, de grande visibilidade... E de qualquer coisa, que é um sentimento chamado de conceito fraco, que é o de brio, de orgulho... São conceitos fracos, hoje em dia, nas sociedades que nós temos, mas são... São conceitos que têm alguma coisa a ver com as pessoas. As pessoas ganharam um certo brio, a palavra brio é boa para isso, um certo brio, quer dizer... Reviram-se nalguma forma naquilo, como se revêm hoje em dia quando a selecção nacional ganha... Infelizmente, não têm muitas oportunidades que a selecção nacional parece que anda com o gás em baixo. Mas é um bocado isso, é o mesmo sentimento de identificação por cima, como qualquer coisa de excepcional e de muito bem feito, que é feito por portugueses. E a Expo foi obviamente feita por portugueses na sua esmagadora maioria. E portanto as pessoas sentiram isso e sentiram essa identificação. Eu diria portanto o impacto cultural para lá dos impactos directos que foi o gerar uma quantidade de oferta cultural muito maior, alguma delas ganhou inclusivamente outro patamar, subiu a outro patamar, ganhou outro dinamismo... Para lá disso eu creio que teve uma influência sobre a visão das pessoas, a visão do mundo das coisas.

Contribuiu então para a formação do público?

E na minha opinião, claro é evidente, com certeza, e daí decorre a formação, a formação de novos públicos que efectivamente saíram provavelmente... Não há uma influência directa. Não é possível as pessoas dizerem que: "Foi no dia em que entrei na Expo que percebi que"... Ok... Mas a aculturação, o processo de aculturação é um processo lento e sedimentar. É um processo em que nós vamos acumulando experiências e um dia é outra coisa qualquer. E não podemos dizer que aquela foi provocada por esta ou aquela; foi provocada por tudo. E penso que a Expo também fez parte desse clima, de uma certa euforia da sociedade portuguesa, que eu acho que... Costuma ser... Não costuma ser... Estas coisas não são valorizadas, porque acho que muitas vezes era preciso pensar sobre as coisas e pensar com alguma distância sobre as coisas, e em Portugal não se pensa muito com distância sobre as coisas. Pensa-se muito empenhado, muito coisa, muito não

sei quê... Bem... Que é uma coisa que me parece... Que me parece também a mim importante, que é o facto de essa, essa nova visão, essa maior abertura das novas gerações, essa capacidade de viajar... É em grande parte responsável pelo sucesso que hoje em dia tem técnicos, cientistas de nova geração que estão colocados aos mais altos níveis dos mais diversos países. Isso não nasce de geração espontânea, isto nasce por tudo: pela melhoria do sistema de educação com certeza absoluta, isso sem dúvida de espécie nenhuma, mas também por estas coisas todas. Foram os anos 90 que criaram esta geração que agora é, em muitos sítios uma geração com sucesso. E esse sucesso mede-se das mais diversas, das mais diversas formas, mas também teve a ver com isso. Eu diria, portanto, que há dois marcos decisivos na formação do Portugal contemporâneo, um é o 25 de Abril de 1974, que é a mudança de paradigma e depois os anos 90, que são essa grande explosão criativa e se quiser de auto-afirmação, de auto-estima, que leva também à criação de uma geração que não é apenas de indignados e de perdidos e não sei o quê, não sei que mais... Uma geração que tem, que cada vez produz mais, não é?

Ora bem, a última penso que tá, tá um pouco resumida, que é: se o rumo que estamos a seguir neste momento nas políticas culturais é o correto?

Não, não, não é. Não é nem o que estamos a seguir em relação às políticas culturais nem o que estamos a seguir em relação à política do País, quer dizer, é um desastre.

É um desastre.

A actual situação política é um desastre. O actual governo é desastroso. A orientação do pior, do actual governo, nem me interessa discutir se o governo é bom ou mau, se os ministros são bons ou são maus. Há alguns que não são maus, eu conheço-os... que não são maus técnicos, noutras circunstâncias, talvez não fossem maus políticos. A orientação é que é desastrosa. A orientação é uma orientação no sentido do empobrecimento geral do país. Há uma parte das novas gerações, uma parte residual mas que chegou ao poder que acha que o país vive assim dentro das suas possibilidades, e que é incapaz de pensar que então temos que criar mais possibilidades para continuar a manter o nível. Não... É uma parte das novas gerações que acha que temos de ser punidos porque vivemos acima das nossas possibilidades. Falácia absoluta, não vivemos nada acima das nossas possibilidades. O que se passa são coisas totalmente diferentes, muito exteriores a nós, ainda por cima. Muito exteriores a nós e nos quais nós somos pequenos títeres, ainda por cima somos títeres e pequenos, que é, quer dizer, nem sequer temos dimensão... Olhe, pelos vistos nem sequer temos dimensão mental para fazer o que o governo espanhol fez, que foi, recusar a entrada da Troika e o plano de resgate. E mais dia menos dia vão sair da situação em que estão. E a situação deles era muito pior... O buraco... O volume do buraco era uma coisa... E era um governo de direita, e disseram: "Aqui não entram"! E não entraram... E não entraram e a Espanha há-de dar a volta antes de nós.

Sim, neste momento o desemprego está a descer.

Eles vão começar a dar a volta e vai começar a haver um desenvolvimento, crescimento económico outra vez e eles vão dar a volta, porque a receita aplicada em Portugal era uma receita desastrosa que desde o início se sabia que era desastrosa e que deveria ter sido evitada. Bom, mas havia uns senhores que estavam desesperados por ocupar as cadeiras do poder e tanto que inviabilizaram todas as hipóteses que havia de se conseguir evitar a entrada aqui de entidades como o Fundo Monetário Internacional que é, comprovadamente, um desastre em toda a parte onde entrou desde a América Latina até ao Médio Oriente. Em toda a parte onde o FMI entra faz porcaria, não é? Bom, mas não, havia uns senhores que estavam desesperados para governar o FMI. Aí tem e nós também. Isso é que é o pior, é que eles têm e nós também temos... Eu penso que esta orientação é desastrosa e que se esta orientação não mudar com bastante rapidez o país arrisca-se a ficar em exangue. E se ficar em exangue fica em exangue durante décadas, ou seja, eu nasci num país desgraçado e arrisco-me a morrer num país novamente desgraçado. É horrível. Como arco de vida é horrível. Essa perspectiva é verdadeiramente horrível, mas não tenho qualquer espécie de dúvida. Se não for mudada a orientação política actual e pelos vistos isso só pode ser mudado com eleições e com uma mudança de governo e mandar estes gajos todos para casa... Se isso não acontecer, francamente, eu acho que o país acabará por ficar em exangue. Porque não é possível isto. A paralisia é crescente, não é? E a paralisia é crescente não é porque as pessoas não queiram trabalhar; é que não têm meios para trabalhar. Nós continuamos numa política ruinosa, que será ruinosa daqui a 3 meses, daqui a 6 meses outra vez com uns resultados miseráveis e alegremente a dizer que isto é que é uma boa receita. Portanto, realmente, a única coisa que eles conseguiram para já foi empobrecer o país. Mas isso, como digo, e digo isso desde o início, que esta era a agenda política deles: era empobrecer o país. São as teorias do empobrecimento do país: a malta toda tem de empobrecer... Não é toda... A malta... A grande massa tem de empobrecer. Quem é rico pode continuar a ser rico e até mais, e quem é pobre pode ficar miserável que não faz diferença nenhuma. Ouça... Não! E portanto, as políticas culturais são uma pequena parte de tudo isto. Uma gota disto tudo que seguirá pelo mesmo caminho, pelo mesmo caneiro, por onde está a seguir a vida deste país, com esta orientação política actual. Espero que acabe o mais depressa possível.

Anexo II – Entrevista a Miguel Honrado

Estão a ser rentabilizadas... rentabilizados culturalmente os espaços construídos ao abrigo do plano operacional da cultura?

A resposta é não. Quer dizer, ou seja, há alguns que estão a ser rentabilizados, mas numa maneira geral tudo aquilo que foi investido ao abrigo do plano operacional da cultura e que se conhece normalmente por rede cineteatro, espaços culturais municipais, neste momento está a atravessar uma grande, um grande impasse, um grande período de impasse, porque muitos deles viveram enquanto o financiamento do POC, do plano operacional da cultura, existiu. Ou seja nós sabemos, que as candidaturas implicavam para além da construção física dos espaços, muitas delas implicavam também um ano de programação e portanto esses espaços, a maior parte deles, ao fim desse ano de programação começaram a ter uma actividade errática, precisamente por falta de investimento, por parte das autarquias, não é? Algumas que não têm recursos outras que não consideram prioritária o investimento nesses espaços, e portanto, essa actividade errática no fundo vem reduzir muitíssimo também as potencialidades, ou o potencial, para que esses espaços foram criados, porque muitos deles foram criados, aliás para serem espaços multifacetados, multi-versáteis, para apresentação de artes de espectáculo, e até outros com espaços expositivos, etc. E a maior parte deles por ausência total, quer de um projecto cultural, enfim de um programa e de uma estratégia, de uma visão estratégica para o seu desenvolvimento em termos conteudísticos, de conteúdo, quer por falta de recursos humanos qualificados, estão neste momento a uma percentagem muito ínfima do seu potencial, e portanto muitas vezes temos edifícios que até arquitectonicamente são muito interessantes e com, alguns muito bem equipados, diga-se de passagem, porque o plano operacional da cultura também nisso ajudou, mas que estão a percentagens muito baixas da sua rentabilização enquanto equipamentos culturais. É sabido que também houve alguns erros que têm a ver com a planificação desses equipamentos, ou seja, muitos deles estão muito pouco adaptados à escala das comunidades que servem, ou seja...

Sobredimensionados.

Estão sobredimensionados, já para não falar de alguns erros estruturais que também existem porque muitas vezes os arquitectos não são sensíveis a este tipo de, às especificidades destes tipos de equipamentos e à forma como eles devem ser estruturados e enfim às necessidades intrínsecas que devem satisfazer. Mas... alguns estão sobredimensionados, ou estão sobredimensionados ou então há uma outra situação que é a proliferação por muitas vezes de equipamentos com capacidades muito apreciáveis em territórios...

Juntos.

Muito juntos. Portanto obviamente que as comunidades que existem nesses territórios não são suficientes para no fundo justificar a actividade deles todos, não é? Também há esse problema.

E as redes culturais estão a funcionar? Alguma está a funcionar?

Os ritos culturais, eu acho que houve um momento bastante activo das redes culturais, que foram os finais dos anos 90 sobretudo após a criação do ministério da cultura, e depois da década de 2000 ate dois mil e..., final de 2010, a década toda. Mas sendo que a partir de 2008 com a instalação progressiva da crise as coisas foram regredindo. Enfim, eu acho que as redes que existiram em Portugal, aquelas que nós podemos designar como redes foram sempre objecto de um, de uma relação informal entre os seus membros, ou seja, aquelas que de facto a mim, de facto funcionaram eram redes que no fundo assentavam na vontade de algumas pessoas em dinamizar essas redes, portanto...

Não eram institucionalizadas...

Não eram redes institucionais como por exemplo nós podemos dizer bem ou mal, mas existiam de facto a rede portuguesa de museus ou a rede portuguesa, a rede de leitura pública das bibliotecas que de facto são redes institucionalizadas que pertencem a uma regra a práticas específicas, etc. Ora nada disso aconteceu ao nível dos cineteatros, como se disse há pouco, e ao mesmo tempo as redes que existiram foram redes sobretudo de programação, as redes que no fundo lideradas por programadores que estavam à frente dos espaços na altura e que achavam interessante e importante o encontro com os seus pares e...

O intercâmbio...

O intercâmbio de conteúdos programáticos, e portanto, foram essas redes que funcionaram todas as outras redes mais de carácter mais regular se quiser, e com uma definição de práticas e uma definição de modos operando e não existiam verdadeiramente em Portugal ao nível das artes do espectáculo. Portanto, no fundo eu acho que é a rede mais bem-sucedida, continua a ser a rede bibliotecas que foi lançada no final dos anos 80 e muito aperfeiçoada nos anos 90, a rede portuguesa de museus também está muito, neste momento pauperada porque entretanto houve reduções enormes a nível dos organismos de estado que tutelavam essa rede, não é? Portanto deixou de existir o instituto português de museus, foi integrado na direcção geral do património, portanto muito dessa dinâmica também terminou, portanto neste momento eu acho que não é um período de redes, aliás é sabido que nos períodos de recessão económica e de crise há uma, um ensimesmamento das pessoas, as pessoas com, de facto são acometidas por um determinado medo do futuro, medo de apostar, medo de arriscar, acabam por fechar-se bastante sobre si próprias, e das organizações também, portanto, é necessário um esforço redobrado para no fundo

sair de si próprio e tentar estabelecer relações de cooperação e de facto as redes ressentem-se muito desse tipo de conjuntura.

Ou seja, temos aqui já uma... E são, mas podem ser consideradas uma mais-valia?

Sim sim, cada vez mais as redes são uma mais-valia, ou seja as redes têm a ver com uma coisa que é importantíssima que é que em países como o nosso, que de facto são países que têm uma pequena dimensão, como nós sabemos enfim, nós somos um país médio à escala da Europa, mas somos um pequeníssimo país à escala mundial. Agora, hoje em dia, com a globalização não é, que de facto, a questão das fronteiras e a questão dos limites geográficos que nós nos habituamos a entender enquanto tais desapareciam, estão em dissolução... Para criar escala é necessário dentro de determinado tipo de territórios não competirem de si mas sobretudo cooperar entre si. Portanto, eu acho que Portugal é um país que pela sua dimensão e sua escala tem muito mais benefícios em lançar práticas de cooperação do que propriamente práticas de competição dentro do seu território, e portanto, aí as redes são fundamentais. Portanto, e aliás as experiências que se têm tido em Portugal em termos de rede são todas elas, enfim benéficas, ou seja, podem-se extrair delas resultados apesar de tudo, independentemente do sucesso mais de umas do que outras, mas apesar de tudo, podem-se tirar sempre resultados benéficos desse funcionamento em rede. Por exemplo: a arte em rede que é uma rede que une Lisboa e do vale do Tejo, apesar de estar muito pauperada, lá está, porque no fundo cria sobretudo financiamentos públicos, não é? Sobretudo da capacidade de investimento dos teatros que faziam parte dela, mas ainda existe, e de facto nós podemos dizer que depois da arte em rede tudo aquilo que foi a circulação cultural entre os teatros membros foi completamente diferente, ou seja, a arte em rede, apesar de tudo evitou que muitos desses teatros que são membros dessa rede caíssem na tal prática errática que eu falava há pouco e que existe um pouco por todo o país relativamente aos equipamentos que foram construídos através do financiamento do plano operacional da cultura.

Voltando aos financiamentos, é possível que, ou acha possível que o fundo de fomento cultural pode substituir o modelo actual de financiamento?

Relativamente aos...

Aos apoios da DGARTES.

Eu acho que não, porque o fundo de fomento cultural é um, digamos, que é uma conta, digamos assim, uma linha de financiamento do ministério da cultura, que embora se chame, tendo essa designação, nunca se percebeu muito bem como é que ela funciona.

Sim porque eu...

E quais são os critérios que estão subjacentes a essa linha de financiamento.

Eu estive a ver, estive a ver exemplos de financiamentos atribuídos por mérito cultural que não os percebo.

Exactamente. No fundo o fundo de fomento cultural em termos, como linha de financiamento nunca se entendeu muito bem quais eram os critérios que estavam subjacentes à atribuição de financiamento que esse fundo potenciava. Ora, a DGARTES é herdeira juntamente do contrário, a DGARTES é herdeira, é uma organização herdeira de uma, posicionamento que se adquiriu no final dos anos 90 de acordo com a criação do ministério da cultura, em que se pretendia tornar completamente transparente todos os procedimentos conducentes à atribuição de financiamentos aos agentes culturais, ou seja, uma das grandes conquistas do ministério da cultura no caso das artes do espectáculo através das criação do instituto português das artes do espectáculo foi tornar transparente ou supostamente, tendencialmente transparente, enfim, foi trabalhar no sentido de construir um sistema que fosse o mais transparente possível.

Que obedecesse a critérios.

Que obedecesse a critérios...

Seriações etc...

Em que os projectos fossem avaliados por um júri idóneo que de alguma maneira tinha que justificar as suas atribuições, as suas escolhas, etc., enfim por ai fora. Um sistema todo ele muito transparente relativamente à opacidade que caracterizava toda a atribuição de financiamentos antes disso, ou seja, foi pela primeira vez em Portugal que se atribuíram financiamentos à cultura e aos agentes culturais em que se percebia como era o mecanismo, como é que funcionava, quais eram os intervenientes que estavam subjacentes, quais eram as pessoas que analisavam, que no fundo estavam por trás, digamos assim dessa atribuição e da atribuição de financiamento aos agentes, e portanto, é obvio que nós podemos hoje criticar muitíssimo o sistema da DGARTES e dizer que tem imensas disfunções, é verdade, mas, apesar de tudo ele é herdeiro dessa, desse posicionamento, dessa perspectiva que eu acho que tem que continuar a existir, não é? Porque não há outra solução, e cada vez mais quando nós falamos na transparência da administração pública, na transparência de tudo aquilo que é um serviço público em termos culturais essa transparência e essa idoneidade passa por aí, passa por no fundo as pessoas saberem com o que contam quanto no fundo quando se propõe um projecto cultural a financiamento do ministério da cultura, portanto a financiamento do sector público em Portugal. Ora o fundo de fomento cultural no fundo está no sentido disto, no sentido em que não se percebe nunca, ou nunca se percebeu.

Como é que apareceu não é?

Portanto no fundo aparece mais como uma espécie de suplemento financeiro para determinado tipo de questões políticas que surgem e para as quais os secretários de estado ou os ministros da cultura não tinham uma resposta, ou de facto procuravam essa resposta no fundo de fomento, é uma espécie de linha de financiamento que está ao alcance do ministro, e que o ministro gere consoante, digamos

Terá sido o caso....

... A sua sensibilidade enfim...

Terá sido o caso do subsídio atribuído de um milhão e duzentos mil euros à colecção Berardo, este ano?

Sim, sim, completamente! Portanto o fundo de fomento, nós no fundo é algo que funciona dessa maneira, portanto funciona consoante as necessidades...

Um remendo.

Exacto. As necessidade circunstanciais que surgem e às quais é necessário dar resposta, e, portanto no fundo é uma espécie de...

Remenda-se. Ora bem ainda falando no QREN, os incentivos estão a ser bem usados, na sua opinião? Estão a ser dados para criação?

Não eu acho que, bem eu não sendo um especialista no QREN, porque enfim não tenho trabalhado directamente no quadro, mas, o que se houve dizer é que uma larga, larguíssima percentagem da execução dos financiamentos não foi feita, ou seja, a execução do QREN esta muito aquém daquilo que se perspectivava no início do programa, e portanto, no fundo quer dizer que vão com certeza ser reenviados para a comunidade fundos que, de financiamento que não foram utilizados, que não foi utilizado. Eu acho que o QREN no fundo como quadro nacional e por aquilo que dentro da minha actividade profissional pude contactar com o quadro; lá está é um quadro que não está de todo, que não foi pensado nas suas, na sua estrutura, na sua, no seu modos operando que não foi pensado digamos em compatibilidade e em harmonia com as regras e as práticas utilizadas no sector cultural em Portugal, ou seja...

Pois porque o QREN também é muito extenso.

No fundo é muito extenso e toca várias áreas, mas dentro da área cultural é o paradigma, o exemplo de um programa que foi todo ele construído sem terem em conta as realidades culturais do país, e portanto no fundo o que se passa é que para além de ser um programa super burocratizado, ou seja, e com uma linguagem muito tecnocrática que muitas vezes é difícil de descodificação por parte dos entes culturais, por outro lado os seus procedimentos, procedimentos em que obriga, são de tal maneira complexos em termos administrativos e burocráticos que muitas vezes em vez de serem motivadores no sentido

de estimularem a abertura, o aparecimento de novos projectos são resfriadores desse mesmo, desse mesmo processo, no fundo portanto funciona quase como um travão, em vez de ser uma alavanca é um travão para esse tipo de actividade. Bem, eu sobretudo, por exemplo, tive, estando a EGEAC ou os teatros que são geridos por a EGEAC, um deles integrado numa rede que foi fidelizada pelo QREN, que é a rede 5 sentidos, tive de facto a oportunidade de constatar o quanto difícil foi o processo todo, o quão difícil também é a capacidade das CCDRs que foram de facto os órgãos digamos responsabilizados pela gestão do programa, a capacidade das CCDRs em responder e em fazer avançar os processos de uma forma célebre sobretudo, porque depois há um, há também uma, digamos que uma lacuna de qualificação das pessoas que trabalham nos CCDRs no sentido de conseguiram avaliar e perceber o que é que está em causa quando desaparecem projectos culturais iniciados pelo programa, e portanto eu acho que o saldo não é um saldo positivo creio que o novo quadro deverá ter em atenção a, pelo menos no que toca à área cultural deverá ter em atenção, enfim, a estrutura dessa mesma área cultural, desse mesmo sector, as grandes dificuldades que esse sector tem em termos estruturais lá está, e, portanto no fundo tentar ser mais compatível com a realidade desse mesmo sector. É que do POC para o QREN, do plano operacional da cultura para o QREN, no fundo acho que se deu um passo regressivo muito grande porque o plano operacional da cultura era um programa como é sabido todo ele direccionado para a área cultural. O QREN já não é assim, é um programa muito mais transversal não é, é um quadro muito mais transversal e que toca, no fundo a sua, o seu cavalo de batalha é qualificação...

Urbana principalmente.

Urbana, e a qualificação, a qualificação em termos dos recursos etc., e por aí fora, a capacitação também, portanto, é muito mais transversal, e sendo muito mais transversal eu acho que essa transversalidade arredondou também numa muito maior complexidade e burocratização foram de facto muito difíceis para, no que toca à utilização desses fundos por parte do sector cultural.

Ora bem para acabar então, o rumo que, se é que existe, está a ser seguido pelas políticas culturais, é o correto?

Então, não é de todo correto, quer dizer...

Existe uma política cultural?

Não existe uma política cultural hoje em dia que possa dizer, ou seja, eu acho que uma política cultural é algo que hoje em dia é construída por uma dialéctica entre o poder e os protagonistas do sector cultural, não é? Ora essa dialéctica perdeu-se completamente, hoje em dia, com todo o discurso de crise que se instalou em Portugal, essa dialéctica perdeu-se portanto, a cultura não está entre as prioridades do executivo governamental,

portanto não é algo que esteja, que seja priorizado em termo do desenvolvimento do país, por um lado; por outro lado não há uma sensibilidade cultural neste executivo, ou seja, não se tenta perceber como é que a cultura poderia contribuir para o desenvolvimento do país, para além da sua valorização em termos daquilo que é a qualificação do povo português e a qualificação dos portugueses e ao nível das câmaras municipais foram também organizações importantíssimas a partir sobretudo da década de 2000, no início da década de 2000 para sustentar o sector cultural em Portugal também há uma recessão enorme. Ou seja muitas câmaras municipais que investiram muito significativamente na área cultural em Portugal neste momento estão com grandes dificuldades em definir uma política cultural e em ter uma política cultural de iniciativa pública, veja-se por exemplo o Porto, depois da Porto 2001, depois da capital cultural, neste momento eu penso que Guimarães terá grandes dificuldades em manter a dinâmica que conseguiu alcançar com as, com a capital cultural também, mas por exemplo, outras cidades como Aveiro que chegou a ser uma cidade com alguma dinâmica cultural também, a Guarda onde foi extinta neste momento a empresa municipal que geria o teatro municipal, portanto, as câmaras em virtude dos seu nível de endividamento também e do facto de não poderem recorrer, recorrer a empréstimos, não é? E também a lei dos compromissos que foi imposta por este governo, não é? Tudo isso é uma conjunção de factores que leva a que as câmaras tenham progressivamente desinvestido na área cultural. É óbvio que a existência de uma poesia cultural não passa apenas pela capacidade de investimento financeiro, não é? É necessário ter uma visão estratégia e uma visão plenificada que também esbarra muitas vezes com a falta de recursos qualificados nas câmaras para pensarem as políticas culturais dentro desta perspectiva.

Ou seja, a política de criação de públicos que foi feita nas últimas 2 décadas pode ir por água abaixo?

Sim, podem entrar em total desagregação sim, porque de facto nós sabemos que a questão de públicos é uma questão estruturante para o sector cultural e para a actividade cultural de qualquer país, e é um trabalho estrutural também, além de ser estruturante é estrutural também, no sentido em que demora muito tempo a construir público, a construir públicos, e, demora muito pouco tempo a destruí-los. Porque os hábitos culturais são hábitos que têm uma, que são tao importantes como frágeis, no sentido em que quando as pessoas sentem dificuldades económicas são hábitos que se desagregam não é? Porque as pessoas obviamente canalizam a sua capacidade de investimento e material para as necessidades básicas, não é? E portanto, não priorizam as questões culturais, como é normal, por um lado, por outro lado se o sector público também está em retrocesso relativamente a essas, a essa oferta e à criação, e à sustentação dos públicos, é óbvio que todo esse trabalho que foi desenvolvido durante alguns anos em Portugal está neste momento em desagregação. E portanto, o que poderá existir, o que poderá ficar são

algumas bolsas em partes do território onde de facto não, esse investimento continua apesar de tudo a existir, como por exemplo o caso de Lisboa, o caso de Guimarães, o caso de algumas cidades do país, mas quer dizer a nível do território vai-se perder completamente se falarmos globalmente, e isso é de facto muito, é digamos que catastrófico para a sustentação de qualquer sector cultural e em Portugal por maioria de razões porque de facto se nós não tivermos um território equilibrado a nível dos públicos para a cultura nunca poderemos caminhar no sentido da sustentação de uma política cultural, não vale a pena, ou não basta melhor, termos uma capital como Lisboa onde existe uma dinâmica cultural e onde temos uma cidade como Guimarães onde existe uma, porque isso acaba por, esse tipo de fenómenos acabam por consubstanciar quase fenómenos de cidade de estado que vivem para elas próprias e á, e a partir desta logica interna mas têm dificuldade em relacionar-se com o resto do território. E portanto, é o equilíbrio que deve existir em termos de território e a nível daquilo que são os públicos para a cultura é de facto fundamental para a sustentação de uma política cultural e para o seu êxito, não é? E eu acho que em Portugal neste momento está, está-se a atravessar de facto um processo, que é um processo de total, de total destruição desse investimento que foi feito e que é um investimento que apenas começou porque se nós formos ver o esforço que foi feito foi um esforço de 15 anos.

Estava a começar...

Estava a começar a dar os seus frutos neste momento e portanto como nós sabemos na Europa a maior parte dos países que desenvolveram sistemas culturais de iniciativa pública investiram durante gerações para terem resultados em termos de, em termos de consolidação de públicos, não é? E portanto, Portugal estava a dar os primeiros passos e estava a ter os primeiros resultados depois de um esforço de, digamos de 16 anos enfim. Apesar das grandes vicissitudes porque o ministério da cultura começou a passar a partir de há uma década desta parte mas bom, podemos dizer que durante 16 anos apesar de tudo houve um, houve um esforço no sentido quer do, primeiro do estado central e depois das autarquias, no sentido de desenvolver culturalmente o território, obviamente com bastantes desigualdades mas esse esforço neste momento está resumido à sua, enfim, a nada praticamente.

Anexo III – Entrevista a Ricardo Pais

ENTREVISTA - RICARDO PAIS

A pergunta que eu lhe vou começar por fazer é se estão a ser rentabilizados culturalmente, e aqui estamos a falar culturalmente, não financeiramente, os espaços construídos que vão abrir do plano operacional da cultura.

Refere-se à rede dos teatros?

À rede os teatros...

Dos espaços.

E dos equipamentos dos espaços.

Pois, eu, rentabilizados eles teriam que ser de uma maneira ou de outra porque sejam quais forem as condições que dêem às pessoas para se apresentarem ou para se produzirem nesses lugares, e neste momento como sabe são exíguas, pronto, e quase nulas, as pessoas têm sempre a necessidade de, quando têm o trabalho feito de, nem que se endividem, de o apresentarem e finalmente há sítios para apresentar o trabalho. Portanto, nesse sentido há uma espécie de rentabilização inerte que é, se é que se pode dizer assim, que é muito saudável, e há aquela coisa também que é de se ter a sensação, que não já se pode ir a Viseu, já se pode ir a Viseu até em condições mais precárias porque o teatro é muito pequenino, mas que se pode ir a Bragança ou Vila Real, à Guarda, etc., e parar num teatro minimamente equipado, minimamente... minimamente “staffizado”, como é com pessoal. Pronto, agora, se quisermos olhar para as coisas com realismo, desde logo, já no tempo em que o Ministro Carrilho tomou aquela iniciativa, muito boa, e conseguiu aquele financiamento brutal da Philip Morris para aquilo que foi um pontapé fantástico de saída para depois para os fundos europeus e para tudo o resto, e conseguiu depois também considerar naturalmente o interesse dos autarcas, dos vários autarcas, para aquilo desde Castelo Branco à Figueira da Foz, como se lembra, ao começar. Já nessa altura eu próprio, pessoalmente fui lembrando que era preciso fazer um caderno de encargos, grande compromisso entre os poderes locais e central, e eventualmente regional se algum dia houvesse, para ver se se conseguia estabelecer quais eram os mínimos respeitáveis para se ter uma casa que em muitos casos é uma casa boa, dispendiosa na sua reconstrução, por vezes bastante bem equipada, uma boa sala de espectáculos com as condições que nós sempre sonhamos, o aquecimento central, a ventilação, etc., quais eram os mínimos necessários da parte do poder local e central para que essas coisas pudessem efectivamente funcionar profissionalmente. Faço um parêntesis disso aqui para lhe lembrar que eu, para mim, acho que o grande, o mais grave, problema português é o problema da personalização da cultura, e nomeadamente eu acho que no nosso sector, no sector, como é que se refere, no sector da rede das casas de espectáculo, portanto no sector lato senso

das artes cénicas, incluindo a musica nisso etc., eu acho que de facto a personalização tem sido deficitária, para já porque o ensino não é muito bom, a não ser claro na música é totalmente diferente na dança também o será, no teatro seguramente é muito mau e mesmo nas outras, mas enfim também teria algumas duvidas, mas enfim... Não nos metendo agora em detalhes mais... outros... mas para não fugirmos ao assunto principal. O que me parece a mim é que nunca se trabalhou para a... Tem-se evitado trabalhar para a real assunção de que as artes no seu exercício em plena consciência, formação e talento, as artes são uma espécie de parente pobre da cultura, por estranho que pareça, e nomeadamente as nossas porque claro são as que não tem mercado, aliás o cinema sofre um bocado da mesma coisa, não é? Sendo um dos mais queridos em todo o circuito cultural, mundial e provavelmente um dos melhores cartões-de-visita que temos não são realmente, não têm mercado ou tem alguns e até com qualidade mas com um mercado muito restrito também porque não tem sido estimulado, certo. Nas artes como sem mercado como a nossa, de facto, é muito muito importante que pelo menos se se tivesse trabalhado para o paradigma que, apesar de tudo foi o paradigma europeu que era o da... o do desenvolvimento... estes locais existem também para ajudar a desenvolver o verdadeiro conhecimento e prática das artes, e esse é efectivamente o exercício personalizado das artes. Como os teatros nascem, se reparar, numa altura em que se está a chegar ao fim da ideia de animação cultural, em que a animação cultural começa basicamente a desaparecer do léxico... Poucos anos antes já a Madalena Perdigão tinha promovido um congresso chamado "Animadores culturais ou operadores do gosto" porque já se estava a falar dos animadores culturais passarem a programadores, por assim dizer e não ser precisa e acho que muito entre aspas a não ser precisa. Não ser precisa a mediação que era a mediação cultural que fazia, e depois por outro lado se isso me entristece de alguma maneira a verdade é que isso se prolonga para dentro do que já deveria ser uma rede altamente personalizada de distribuição, produção, financiamento e apoio às artes cénicas e essencialmente à proliferação junto dos públicos de espectáculos. Acho que foi das coisas boas que aconteceram neste país a rede, efectivamente, é bom a gente pensar que... Eu por acaso todos os dias acordo a pensar nisto.... Agora que estou outra vez freelancer, não é? Acordo todos os dias a pensar nisto: É bestial eu começo uma coisa no Viriato no dia seguinte falo para o José Bastos para Guimarães, e já está praticamente, e depois, no dia seguinte falo com o Teatro São João, ou nem falo... estou a falar informalmente já me dizem "É pá então mas vamos já juntar os...". Evidentemente que eu estou a falar do meu caso particular que é um caso especialmente congregador não é? E também com algum sucesso mais ou menos assegurado.... Mesmo sucesso, sucesso de números, e políticas etc., quer dizer... Mas é um prazer para mim seguramente e também será para a maior parte dos meus colegas pensar que caramba só aqui num circuito relativamente restrito São João da Madeira, agora há um novo, Aveiro, Viseu, etc. só para falarmos aqui dos de perto Guimarães, etc., a gente já tem salas,

algumas as de Guimarães, eu adoro aquela sala de Vila Flor, é um dos sítios em que eu gosto mesmo de apresentar coisas, acho que tem uma dignidade aquela sala absolutamente única. Pronto, os projectos também são mais felizes que outros arquitectonicamente, ou de...se tudo for feito um bocadinho à pressa sem a devida consultadoria técnica às vezes mas na realidade... Fomos a Faro apresentar o “Turismo Infinito” onde os nossos ex-funcionários estavam a dirigir tecnicamente a casa, foi uma experiencia fantástica ter 500 pessoas em plenas férias da Universidade, ter 500 pessoas a assistir em Faro, naquele teatro enorme que o Gonçalo Bermo desenhou, ter assistido em Faro o espectáculo “O turismo no infinito” de Fernando Pessoa que regressa agora ao teatro de São João. Evidentemente que depois a gente olha para a programação que lá está e diz: “É pá meu Deus mas então como é que é possível? Agora vem a outra cantar não sei o quê, e depois vem não sei o quê, e depois uma coisa está cancelada porque não havia publico sequer, a outra havia 5 bilhetes vendidos a 4 dias do concerto, a outra não sei o quê...e eu digo...” Bom, rentabilidade não está, porque não há nem escola de programadores a sério, nem há artistas que realmente se tenham dado ao trabalho de aprender como é que se administra e se gere culturalmente a sério. Há gestores culturais que têm a distância quase estratégica das artes propriamente ditas e que tendem a assumir a gestão cultural como uma espécie de contabilidade inexpugnável que não tem nada que ver com a criação propriamente dita. E, estes defeitos de fabrico que são de facto defeitos estruturantes da nossa psique-cultural com a falta de dinheiro, evidentemente que é gravíssima, acabam por dar o que eu considero, agora no fim da conversa, deste parágrafo, deste capítulo, que eu considero apesar de tudo um desaproveitamento muito grande de coisas que são claramente muito uteis à qualidade. Deixou de haver Lisboa e Porto só, não é?

Exactamente....

Para dizer a verdade ninguém reparou quanto o Porto cresceu nos últimos anos precisamente porque há essas sociedades todas...porque senão teria sido muitíssimo mais, digamos, a relativa decadência a que os poderes votaram, então aqui o vinho do Porto é escandaloso, não é? A que os poderes votaram as belíssimas salas que têm aqui.

E por isso mesmo seguimos então nesta linha, as redes culturais estão o funcionar neste momento?

Eu confesso-lhe Alexandre que não posso responder-lhe muito bem, porque eu não sou das redes, quer dizer, não tenho, isto é... Não tenho nada contra as redes. Eu acho que tudo se monta um bocadinho em função, umas ficções se montam umas em cima das outras, e acho que as ficções das redes, as redes podem ser ficcionadas a partir da ideia de que vão distribuir por sítio “x”, e digo ficcionadas porquê? Porque elas próprias também não têm meios em si para fazer muito mais do que agilizar procedimentos e agilizar movimentos

físicos, geográficos. Não vejo muito mais do que isso, em nada do que conheci até agora. Mas tenho que te dizer isto com toda a ressalva, e o Alexandre use isto obviamente como entender, eu realmente não conheço muito bem as redes por dentro, tenho ouvido falar muito agora, agora há muitas das coisas das indústrias descritivas e os clusters de pequenas empresas, etc., “The next speak thing” são as cenas descritivas não é? Primeiro foi a animação que era muito precisa porque o povo era pobre e analfabeto e eram precisas pessoas que “comediassem” e pronto estávamos como sempre a seguir a tradição franco-alemã ou francesa neste caso, mais do que tudo. E depois agora entramos nas indústrias descritivas que são elas próprias que trabalham em rede fortemente. Há ai um grande movimento, eu confesso que não tenho acompanhado muito bem, porque tenho uma grande desconfiança dessas coisas, mas é uma desconfiança atávica minha, reconheço, não tenho estado muito atento, também não preciso de estar atento para dizer com toda a franqueza.

Ok. Falando em financiamentos, temos uma coisa que eu me apercebi, ninguém sabe muito bem o que é uma coisa chamada “Fundo Fomento Cultural”.

Eu já não sei o que é que é mais também, acho que é uma reserva, é um saco azul do ministério de cultura.

Exactamente.

Ou da secretaria.

Eu posso-lhe chamar, se calhar já lhe chamei de penso rápido para algumas coisas...?

Sim, é um saco azul!

Acha que será possível este Fundo Fomento Cultural com a conjuntura que temos vir a substituir o actual modelo de financiamento da direcção geral das artes?

Eu não sei se isso... Possível é com certeza, seria com certeza! Eu não sei se isso é desejável, em primeiro lugar não vou jurar que seja, mas também o fundo de fomento cultural já levou tanta volta, olhe, tem-se esvaziado de tal maneira a si próprio de sentido que a certa altura, porque é usado como diz, como penso rápido em todos os pequeno acidentes, então a certa altura a gente fica sem saber muito bem o que pensar. Isto é, eu acho que a ideia de um fundo fomento cultural tal qual o fundo de fomento cultural que tivesse uma acção à inglesa, um pouco como era pensado, que tivesse uma acção própria e que servisse de base de financiamento em quaisquer condições mais ou menos tecnicamente estabelecidas sem que houvesse necessidade propriamente do grandes concursos daquela burocracia toda maluca com que os IPAE, DG Artes etc., deste mundo, eu falo daquilo que conheço melhor, têm pragado a vida das pessoas que fazem artes. Eu

acho que se houvesse, se esse fundo pudesse servir para evitar os circuitos da subsidio dependência e agora estou a usar uma expressão muito cara desse absurdo ignorante que foi o Presidente da Câmara durante não sei quantos anos aqui, até há dias, no Porto, Rui Rio, mas realmente estou a falar do que é verdade, se não forem os subsídios, que não se deviam chamar assim, mas investimentos, e deviam ser pensados per capita em relação ao espectador e não em função apenas do trabalho que as pessoas fazem ao prometem fazer, ou do prestígio que têm, mas se realmente fosse possível sair desse circuito desse ciclo vicioso, dos júris, e dos regulamentos e não sei quê, que ainda por cima estão sempre a mudar e cada governante quer fazer uns e não sei quantos... E o fundo pudesse ser uma coisa, como é que se pode dizer... Comum aos cidadãos, isto é, em que o cidadão cultural se revê sabendo de certas regras de sempre, isto é, que no fundo fosse uma espécie de consciência financeira da cultura de estado, eu acharia muitíssimo bem, agora nada disto é possível com os governantes que a gente tem, não é possível com os gabinetes que estão, com os governantes, eu todos os dias oiço historias e ainda agora acabei de ouvir várias, não interessa agora obviamente onde é que as ouvi, mas é inacreditável, inenarrável a maneira como são tratadas, incluindo as pessoas que trabalham nos organismos de estado e que deveriam ser as jóias da coroa, os teatros nacionais, etc., a maneira como são tratadas estas coisas, a ignorância total das pessoas, o total de permissividade do sistema politico que é no fundo a permissividade do sistema partidário e que se está quase a transformar-se em sistema político mesmo! Ou já se transformou. O assalto ao poder pelos aparelhistas, tudo isso torna impossível um raciocínio a sério, e depois temos sempre uma coisa que é pensando na gestão cultural principalmente, temos sempre uma coisa que é determinante na nossa vida, que é nós temos uma das classes médias menos educada da Europa. Diz-se “Os hábitos de consumo cultural são X,Y e Z. Portugal 39% das pessoas leram 1 livro por ano, não sei quantos % vão ao teatro” imagine, estou apenas a citar de cor, de cor não, a inventar. Na verdade as pessoas não vão, quer dizer se você perguntar a um político quantas vezes foi... Eu sempre disse uma coisa muito engraçada, com muita raiva de algumas pessoas, e o Manuel Carrilho era um de muitos que se enraivecia, que um bom político é quem viu 5 espectáculos meus, e, como o Durão Barroso viu quase todos, ate determinada altura eu achava que ele era um político fantástico, imagine. O Manuel obviamente, e muitos outros, ficavam furiosos, mas por acaso ele é um homem mesmo muito interessante mas é uma raridade. Sabe que é raríssimo tropeçarmos...O Teixeira dos Santos também é sempre cliente do teatro, das artes, até porque tem uma filha artística, evidentemente que há imensos, o Bagão Félix, etc. Há muita gente posso pensar em vários que, até há alguns que me têm surpreendido porque de repente aparecem-me nos sítios e eu pergunto “Porque é que está aqui?”, “Ai, porque vim, por minha iniciativa, porque gosto muito!” A gente pensa que há ali qualquer interesse ou até qualquer convite, mas na verdade a classe política é essencialmente inculta, mal formada, por vezes o próprio

português dos políticos é quase sempre lamentável, e só aí começa logo, se quiséssemos um campo de batalha para inimizade de teatro e políticos era começar logo pelo parlamento porque se fala tao mal português, e com tão pouco sentido de retórica, tagarelice vazia, a fazer de conta que, a integração sistemática de expressões, as mais-valias, que é uma expressão marxista como sabe, os feedbacks, a integração sistemática de coisas cujo significado está totalmente errado etc. No próprio ambiente político, indica-nos que obviamente, ninguém vai ver um espectáculo de Shakespeare por mais bem traduzido em boa e fiel consciência, e portanto eu diria que, o problema, quando fala em fundo fomento cultural ainda, o problema está aqui, é que ninguém, poucas pessoas tiveram ao longo destes 30 anos uma visão realmente alargada do que é que poderia ser o especto de importância da cultura na afirmação da nossa identidade, no desenvolvimento da nossa qualificação individual e colectiva e até na imagem e na marca do país para fora, com o rendimento todo, já estamos a falar agora de negócios que é o que estes gajos gostam de falar, não o sabemos fazer evidentemente, mas estamos a falar de negócios e da rentabilidade que isso poderia vir a ter internacionalmente.

Oh Alexandre, antes que esqueça, deixe-me lembrar-lhe que na quinta-feira começa, salvo erro, começa mesmo na quinta-feira, não sei se isto é verdade ou não mas... Todos os dias voltou o falatório, aquela coisa que é, que havia antigamente no segundo canal, lembra-se?

Sim, sim, sim...

Regressou, pronto... Está a ser feito no Porto...

Ah, óptimo!

E tem uma pessoa uma noite. E a noite de quinta é a primeira do Rui de Sena, do maestro , que é comigo. E são 128 minutos a discutir coisas de cultura.

Ah, óptimo!

E é capaz de ter mais coisas engraçadas de que as que lhe vou dizer agora aqui.

Óptimo, óptimo, óptimo. Ainda bem.

Isto é no segundo canal.

Eu ia-lhe perguntar aqui, fazer-lhe uma última pergunta que não estava aqui no meu plano.

Esteja à vontade.

Este plano é alterável, não é?

Claro.

Com esta conjuntura toda, da maneira como isto vai, o esforço que foi feito nos últimos, sei lá, 20/30 anos de criação de público está a desaparecer?

Quer dizer, os resultados não são muito famosos ultimamente parece-me, eu posso ver por exemplo no Porto.

O público está menos educado para a cultura, neste momento? Está a ficar mais longe?

Quer dizer, é evidente que se em vez de se declarar a crise como um acidente grave do percurso mundial, porque não é só aqui que ela está, não é? E nós somos meros títeres dos grandes grupos financeiros internacionais. Mas se se considerasse a crise, em vez de se decretar a crise como um luto, se se decretasse a crise como um programa e em vez de estar perfidamente, sonsamente a dizer às pessoas que coitadas que se vão ter de sacrificar mais e mais, e são sempre os mesmos, são os médios e os baixos que estão a levar com tudo em cima e realmente a situação é, em certos casos, escandalosa, o caso dos reformados que é o meu, é um dos piores, é das coisas mais escabrosas da chamada Europa civilizada, se não se tivesse que decretar o luto que a crise em princípio é, provavelmente a historia seria vista de uma outra maneira completamente diferente. A questão é que como esteve tudo muito restritivamente, agora já esta aumentar o consumo um bocadinho e tal, porque há sinais, apesar de tudo, de alguma retoma, e os portugueses estão sempre para se alienarem, não é? É uma coisa que vem do ouro do Brasil ficou-nos de herança, estão sempre prontos para se alienarem, acho que já estão todos a alienar-se um bocado, então começa a haver mais descontração. Mas, passamos aqui um período em que as pessoas realmente não punham o pé fora de casa, para não gastarem dinheiro, e tinham medo que o dinheiro lhe viesse faltar para qualquer coisa mais importante, não é? Para dar do comer aos filhos, ou para...e necessariamente ir à baixa se quiser ir ver um espectáculo ou mesmo ali ao Campo Alegre, é apesar de tudo difícil, gastasse sempre qualquer coisa, não é? Se tem de comer fora provavelmente ou se tem que ir pagar o táxi, ou se tem que ir de carro, é natural que a situação económica ou a financeira tenha gerado, e pessoalmente o domínio total das finanças sob o ideário mundial e sob o ideário nacional, ideário lato senso, sob o imaginário nacional foi determinante para cortar vagas. Mas também, eu penso que há outras coisas, também no meio da crise há malta mais nova que está a fazer um trabalho muito engraçado, principalmente nas nossas áreas. Surgem coisas muito engraçadas nomeadamente, claro está, ligado às comunidades que não têm culpa nenhuma, mas que vão para ali. Quer dizer, quando há dinheiro ninguém vai trabalhar com elas agora que não há vão trabalhar com elas pois são mão-de-obra barata francamente e fonte inesgotável de inspiração, isso é evidente. Qualquer um de nós que trabalhou com música étnica ou como eu fiz sabe que chega-se ali e de repente aquilo é um mundo absolutamente brutal, e conhecer essas coisas é giro. Ir trabalhar com o Carlos também. O

caso do Tiago Guedes na região de Torres Novas é um caso típico, a Maria João Luís também já andou por lá a fazer umas coisas, toda a gente mais ou menos está a fazer trabalhos assim deste género. Isto acontece porque, digo eu, porque de facto hoje em dia produzir um espectáculo é praticamente impossível, os custos baixaram, isto é, os meios baixaram vertiginosamente nos últimos anos. Não é agora, isto já começou com o Sócrates, começaram os cortes por ai abaixo, começaram nos subsídios, nos investimentos, no... Em tudo, quer dizer parece que se criam escalas de valores obrigatórias para determinadas coisas e como nós sabemos o profunda injustiça destas coisas todas, nós não podemos receber não sei o quê mas os deputados afinal podem receber, e recebem cada um 14 000 mil contos... 14 000 euros de indemnização, depois há regimes de excepção, alguns deles são realmente trágicos, etc. e depois não se sabe como, eu acho que também se sabe como, isso pode ser um dado importante na nossa conversa, eu acho que nós, os artistas nunca quisemos ser muito responsáveis pela gestão, não é? E como tal não sabemos muito bem como é que podemos reclamar. Estabelecemos uma espécie de pacto de não-agressão, preenchem lá aquela coisa, às vezes não preenchem, como aconteceu com o João Lourenço recentemente e é muito desagradável o que está a acontecer, o que lhe aconteceu e o que ele fez acontecer, por exemplo na história dos subsídios, para voltarmos à vaca fria, mas na verdade, isto vai... As pessoas têm uma espécie de pacto que desde que eu tenha X a gente aguentasse, em vez de pensarem o que é que X é hoje o que é que X era no ano passado, o que é que X é para o futuro e conforme isto for diminuindo até onde vai a nossa capacidade, porque não há grande capacidade de previsão. Há muito poucos dos nossos artistas sejam verdadeiros gestores estratégicos. Um deles por mais curioso que lhe possa parecer, um dos mais contabilizantes e mais sérios, e mais conhecedores dos seus próprios números e relativizador dos seus próprios meios é o Luís Miguel Sintra, curiosamente. Foi uma grande surpresa minha como imagina aqueles anos todos do teatro de São João eu tive que lidar com os meus colegas de outra maneira porque eu os recebia, porque produzia e porque não sei o quê, e fui e abri uma janela de generosidade enorme a toda a gente, etc., porque achava que o teatro tinha que ser isso também principalmente quando o Dr. Rui Rio estoirou com o Rivoli e nós ficamos com uma responsabilidade muito grande. E lá está, por exemplo, o revocacionamento de um espaço como o Rivoli que foi recuperado com fundos Europeus para se transformar no que é, manifestamente um dos melhores teatros municipais da Europa, se não o melhor, de longe o melhor equipamento português de espectáculos. Eu acho que fazer uma coisa dessas é muitíssimo grave, mas estas coisas fazem-se impunemente e criam depois uma inercia própria porque muita gente que vai ver as coisas dos nossos colegas do teatro municipal que por lá estão eram as pessoas que iam ver coisas ao teatro de S. João também. E elas não... Quando se estremam as posições porque não há, há um pavor atávico, faz-se histórico em muitos aspectos, do teatro de cultura, as pessoas são assustadas e começando a encostar-se

aquilo que lhes devolve a imagem de si próprias que são essas porcarias dos “La Féria”, etc...

É mais fácil porque não dá para pensar.

Não, não dá para pensar, é tu cá tu lá. O público nunca sabe a música que vai começar, por muito snob e “fashoteiro” que seja, eu odeio. E então já não vão aos desafios de lá. E os desafios de lá, dos vários lares, estou a falar de muita coisa, de Luísa, Miguel, a nós, aos miúdos mais novos, aos Praga, não interessa, o desafio que vem de lá é muitas vezes profundamente epicurista e procura, e no meu caso seguramente, procura encontrar um prazer muito particular na comunicação com as pessoas. Esse prazer com a exigência de qualidade e com a exigência de projecto foi a marca do teatro nacional de S. João e o que fez a diferença, por ter sido o primeiro, e único, teatro nacional de sucesso depois do 25 de Abril, foi o que fez a diferença e o que nos levou, dos 40 espectadores por tarde, nas matinés do primeiro espectáculo que tivemos, para os 80 e tal mil com que eu saí de lá. Há espectáculos meus que não somos por exemplo, que entre o nacional e internacional, portanto está farto de sair, ainda agora estive em Moscovo, teve 3000 pessoas, quer dizer são espectáculos que vão em, já não sei mas assim, em 37 000 mil pessoas, parece-me que é, ou coisa assim. E é feito uma vez volta e meia como sabe, nunca estive em cartaz mais do que 3 dias ou 4.

Exactamente. Ao contrário dos de consumo que estão se for preciso 1 mês, 2 meses...

Mas faz parte da lógica e até acho bem que assim seja, e claro que tenham muita mais publicidade e invistam muito mais até porque se não nem se aguentam, porque têm custos também muito altos e são custos privados. Por mais disfarçado que isto esteja, por mais aldrabado que esteja, por mais corrupto, como é que eu hei-de dizer, que seja o sistema, muitas vezes são só as próprias camaras que estão a pagar o dito trabalho privado, isso era uma história que dava para muita coisa. Para voltar ao assunto, o Alexandre desculpe as minhas fugas, eu acho que nós chegamos a um ponto de equilíbrio... Chegamos a um ponto de equilíbrio em números de público a determinada altura realmente surpreendente, como é que em poucos anos, 7/8 anos nos já estávamos a chegar a médias absolutamente inesperadas, e acho que por acaso até o Porto foi um exemplo, mas acho que de uma maneira geral os públicos estavam a crescer e agora quando diz estão a decrescer eu acho que eles têm a possibilidade de serem recuperados. Mas isto significa o quê? Significa que ninguém pode assumir a crise como um tema ou antes como um motivo, ela poderá ser um tema até, mas não pode ser adquirida como um motivo e portanto, toda a gente tem que trabalhar nisso a começar pelo estado. O estado aqui tem que garantir os mínimos. É claro que quando a gente vê o que se faz na educação, o que se faz na saúde, o que se faz em não sei o quê, etc., fica a pensar, é melhor a gente nem falar, porque a certa

altura até eu já começo a fazer o raciocínio do Dr. Ruas: “Enquanto não houver saneamento básico em todas as aldeias fica fechado o Viriato que é um elefante branco”. Treze anos desta brincadeira. Eu posso parecer que estão quase a dizer a mesma coisa mas na verdade não estou.

Ora bem, e apesar de eu achar que sei a resposta a isto, o rumo que está a ser seguido por estas políticas é correto?

Não, nem há rumo. Há uma ideia na cabeça de um político, o de cultura. Veja só Alexandre, há quantos anos é que se debate a questão magma da integração ou não do Instituto de Camões na cultura, já foi batalha de algumas pessoas muito séria, incluindo da própria Simonetta Luz Afonso, enquanto presidente, da integração da articulação entre a cultura e as finanças, não é? Perdão, entre a cultura e os negócios estrangeiros? No tempo curto em que a Teresa Gouveia foi ministra dos negócios estrangeiros e a Simonetta foi chamada para o Instituto de Camões, ainda se pensou muito seriamente nisso, acho eu, e acho que a ideia sempre foi essa, que devia ser... Se uma coisa dessas não se resolve anda-se anos e anos a dizer a mesma coisa, e estamos sempre no mesmo sítio. Eu acho que coisas básicas, como o respeito pelos museus, porque os museus são um factor de atracção turística brutal. A gente não se pode esquecer quantos milhares de pessoas passam no Louvre por dia e que investimento é que isso significa.

E muita gente vai a Paris para ver o Louvre ou para ver exposições, não vai para comprar roupa, mas também compra se calhar, pronto. E se essa história antiquíssima do chamado défice cultural que não existe, e que é o melhor défice do mundo, como dizia um amigo meu austríaco, aliás fez uma conferência sobre isso, sobre o défice mais barato da história que era sobre o défice austríaco na cultura que não é nenhum. Porque o rendimento estudado, o rendimento que cada turista cultural, e que são quase todos, tem é muito grande. Portugal ainda não descobriu esta coisa elementar, quer dizer... Claro que há sítios em que as coisas de grande impacto, mas isso é sempre assim, não é? Não é só ca. As coisas de grande impacto, a colecção Berardo que até nem é uma colecção com muita logica mas é uma colecção muito boa como investimento, e lá esta abriram aquilo de graça e então vai toda a gente, não sei quê não sei quê... coisas que estão todas completamente erradas mas pronto. La vem um caso ou outro.

E agora foi objecto de um penso rápido...

Ah claro e há-de ser de vários outros porque aquilo é uma maneira, como outra qualquer, até muito elegante do Engenheiro Sócrates ajudar o Sr. Berardo nas suas negociatas, não é? Pagar o estado, fazer o estado imobilizar um dos melhores passes positivos da nação, a nível nacional que é o CCB, imobilizar, acabar com o trabalho que tinha sido criteriosíssimo ao longo de anos com gente muito boa a trabalhar nas artes

plásticas melhor muito melhor do que na área como por exemplo dos espectáculos, claramente e, pronto, entregar aquilo, e pagar as despesas que o Sr. devia ter com o seu próprio... Sem benefício futuro nenhum para o património de estado atenção, como sabe. Quer dizer quando a gente vê estas coisas acontecerem-nos na cara em sítios que a gente prezou tanto. O CCB é só a transformação da sala numa sala de ópera com torre de palco e etc., que não estava prevista originalmente, eu assisti a isto, fui parte disto, porque até ajudei a escrever o programa, não é? Só isso faz-nos pensar, e agora ver que a quantidade de óperas que lá passaram em 20 anos é exígua, mínima. Aquilo era a segunda sala de São Carlos. Veja onde é que está São Carlos, a produzir o quê? Para ainda ter uma segunda sala onde pudesse fazer as coisas de outra natureza. A polémica que foi fazer-se aquela coisa. A Teresa Gouveia não dormia e era secretaria de estado da cultura na altura...não dormia. Aquilo estava a ser feito no meu pátio em Lisboa, o edifício, o desenho, porque eu vivia nos ateliers, vivia num apartamento que dava para os jardins dos ateliers e tinha mesmo porta aberta para os jardins dos ateliers da Risco e do Daciano Costa. Então eu acompanhei aquilo tudo e fui também convidado com o programa da sala que nunca se construiu como eu e o Barboteo o imaginamos. O arquitecto da sala pequena, que nunca chegou a fazer, por exemplo, foi feito por mim portanto eu pude seguir aquilo de maneira absolutamente curiosa, porque eu estava dentro daquilo praticamente. É como ali se abrir uma porta e o vizinho ser o futuro CCB. E acompanhei aquilo, e acompanhei aquela coisa da transformação da sala de espectáculos que era uma coisa tao óbvia. Ainda hoje toda a gente lucífera porque é que a casa da música não tem teatro, não tem palco e é realmente uma barbaridade que isso não tenha acontecido. Eu opus-me, defendi, eu não me opus, defendi em 98 que devia ter. Estas coisas que acontecem, acontecem assim, a seguir faz-se o teatro de Camões depois já ninguém pegava no teatro de Camões, ninguém tem ideia nenhuma do que é que anda a fazer com esta coisa toda e acho que há muito desperdício. Muito mais do que o que não se investe é o que se desinveste, e, isso sim que é muito grave, e isso é que do ponto de vista da gestão, lado senso, neste caso cultural claro, do ponto de vista da gestão lado senso, do ponto de vista das políticas de cultura é gravíssimo. É porque realmente se está sistematicamente a desinvestir. Tudo o que se fez afinal é para diminuir, é para abandonar, é para não deixar, é para degradar, é uma loucura, entretanto fez-se muito com a história dos fundos europeus que foram o ouro do Brasil estes anos todos, fez-se imensa coisa, os teatros são um caso como começamos não é?

Pronto, não sei se isto lhe serve Alexandre, ou não...