



Departamento de História

Impactos das Políticas Culturais em Tempos de Crise:  
um olhar sobre o Festival Alcantara

Ana Laura Pinheiro Cruz

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em *Gestão e Estudos da Cultura*

Orientadora:  
Doutora Joana Azevedo, Professora Auxiliar Convidada  
ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2015



## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é resultado de um percurso recompensador de investigação e investimento no crescimento pessoal. Possibilitada essencialmente pela colaboração de diferentes instituições e pessoas, a quem dedico meus mais sinceros agradecimentos.

À minha orientadora Doutora Joana Azevedo, que me acompanhou desde o princípio a guiar os melhores caminhos de forma interessada e paciente, antes mesmo do tema concretizar-se. Seu entusiasmo pela pesquisa é inspirador.

À equipa da Associação Alkantara, sempre dispostos a abrir as portas às minhas vasculhas e responder a incontáveis perguntas, bem como disponibilizar os questionários e demais dados necessários. Agradeço sem moderação pela colaboração, o incentivo, a paciência, os cafezinhos e bate-papos na cozinha.

Agradeço especialmente aos entrevistados por me receberem sem ressalvas e esclarecerem minhas questões com visões tão próprias e importantes para o contexto das artes performativas portuguesas. Bem como aos públicos do Alkantara Festival que se dispuseram a responder tão prontamente ao inquérito e de quem a opinião é indispensável para este estudo.

Ao professor Doutor José Soares Neves, que mesmo sem ter uma participação direta na orientação desta investigação, muito atenciosamente me ajudou a encontrar referências que julgava indisponíveis.

Ao meu irmão André Cruz, por ouvir, discutir e ler tantas vezes meu texto e meus receios. Agradeço o apoio e amor incondicional.

Aos amigos companheiros de jornada, minhas queridas parceiras de biblioteca Bárbara Neves, Joana Paiva Coelho e Gabriela Frade, a Ana Sofia Figueiredo pela ajuda nas transcrições das entrevistas, aos amigos criados em Lisboa sempre a apoiar-me e entenderem minhas ausências. Aos amigos do Brasil que hoje convivem mais com as minhas ausências do que comigo e mesmo assim transmitem seu carinho.

Agradeço ainda à Prefeitura Municipal de Belém-PA, no Brasil, que através da lei Tó Teixeira de incentivo à Cultura e ao Esporte, nº 7.850/97 destinada a incentivar o aprimoramento de profissionais da cultura da cidade de Belém-PA, na Região Amazônica do Brasil concedeu-me a bolsa de estudos para concluir o último semestre do mestrado. Este incentivo não seria possível sem a colaboração da empresa Terraplana, a qual agradeço na pessoa do presidente Ewerton Carvalho, quem sempre acreditou em meu potencial.

Por fim, a meus amados pais, Regina Cruz e Newton Cruz, sempre a meu lado mesmo com um oceano a separar-nos. Por acreditarem em meus objetivos, apoiarem minhas jornadas, valorizarem meus esforços e celebrarem minhas conquistas como suas próprias.



## **RESUMO**

A crise financeira vivida por Portugal tem gerado alterações profundas nas perspectivas estruturais-financeiras e sociais nos mais diferentes aspectos da vida da população. A área cultural foi particularmente atingida. Além da redução drástica do poder económico do público, diversas mudanças nas políticas culturais como, por exemplo, o desinvestimento do Estado no setor, os cortes dos subsídios e o redirecionamento de verbas para outros setores, tiveram um impacto muito expressivo nas atividades culturais e na criação artística em geral. Neste cenário, projetos como o Alkantara Festival mantêm-se com dificuldades. Esta dissertação tem como principal objetivo estudar os impactos sofridos pelo setor cultural português diante de tais mudanças, tendo como objeto de estudo o campo das artes performativas e, em particular, o Alkantara Festival. Para tal, foi utilizada uma metodologia de recolha e análise de dados que combina uma estratégia qualitativa e quantitativa, assente na observação participante, em entrevistas semiestruturadas a profissionais do setor e questionários aplicados aos públicos do Alkantara Festival 2014.

Palavras chave: Políticas culturais, artes performativas, crise, financiamento, públicos, Alkantara

## **ABSTRACT**

The financial crisis experienced by Portugal generated deep changes in financial structure and social perspectives in many different aspects of people's lives. The cultural sector got particularly affected. In addition to reducing drastically the audience's economic power, several changes in cultural policies, for example, the state disinvestment in the sector, cuts in subsidies and redirect funding to other sectors, had a very significant impact on cultural activities and artistic creation in general. In this scenario, projects like Alkantara Festival remain active with difficulties. This research aims to study the impacts suffered by the Portuguese cultural sector facing such changes, with the object of study the field of performing arts and, in particular, the Alkantara Festival. This requires a methodology for collecting and analyzing data combining qualitative and quantitative strategy based on participant observation, semi-structured interviews with professionals from the sector and questionnaires answered by the public of Alkantara Festival in 2014.

Key words: Cultural policies, performing arts, crisis, finance, audiences, Alkantara



## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I – O LUGAR DA CULTURA E DAS ARTES PERFORMATIVAS NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA .....	3
1.1 – O lugar da cultura na sociedade contemporânea e nas políticas públicas .....	3
1.1.1 – Públicos e profissionais do setor .....	10
1.2 – O lugar das artes performativas na cultura .....	12
1.4 – Questões de investigação .....	17
CAPÍTULO II – ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS .....	19
2.1 – Motivações e objeto de estudo .....	19
2.2 – Observação participante .....	19
2.3 – Fontes secundárias .....	20
2.4 – Inquérito por questionário .....	21
2.5 - Entrevistas .....	22
2.6 – Questões éticas e limitações do estudo .....	23
CAPÍTULO III – EVOLUÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM PORTUGAL .....	25
3.1 – Do Estado Novo ao pós-crise .....	25
3.2 – O Apoio às Artes .....	31
3.3 – Políticas culturais a nível local .....	34
3.4 – Artes Performativas em Portugal: um breve panorama .....	37
CAPÍTULO IV – ALKANTARA FESTIVAL .....	43
4.1- Danças na Cidade .....	43
4.2 - A ponte “ <i>al kantara</i> ” .....	45
4.3 – Os pilares de apoio .....	47
4.4 - O impasse do Alkantara .....	49
4.5 - Festival 2014 .....	55
4.6 – Públicos do Alkantara Festival 2014 .....	57
4.6.1 - Caracterização Sociodemográfica .....	57
4.6.2 – Relação com as artes e com o Alkantara .....	61
4.6.3 – Avaliação e sugestões sobre o Alkantara Festival .....	64
CONCLUSÃO .....	67
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	71
ANEXOS .....	77





## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 3.1. Investimento geral do Apoio às Artes desde sua criação (valores em euros) .....	33
Quadro 4.1. Indicadores sobre públicos, espetáculos e apoios do Alkantara Festival – evolução 2002-2014.....	46
Quadro 4.2. Modelo de análise .....	57

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 4.1. Grupo etário dos espectadores.....	58
Figura 4.2. Nível de escolaridade dos espectadores por grupo etário .....	59
Figura 4.3. Número de espectadores portugueses .....	60
Figura 4.4. Nacionalidade dos espectadores estrangeiros por continente .....	60
Figura 4.5. Peso dos profissionais da cultura no total dos inquiridos .....	61
Figura 4.6. Frequência a atividades artísticas.....	62
Figura 4.7. Frequência nas edições anteriores .....	62
Figura 4.8. Participação em atividades organizados pelo Alkantara para além do festival .....	63
Figura 4.9. Principais razões para ir assistir ao evento .....	64



## INTRODUÇÃO

O estudo aqui apresentado procura analisar os impactos das políticas culturais no setor da Cultura, mais especificamente na esfera das artes performativas, tendo como estudo de caso o Festival Alkantara. Deste modo, procura-se compreender as relações de interdependência do setor cultural com o Estado e os seus efeitos na oferta cultural e na recepção do público.

A necessidade de políticas públicas para a cultura e de apoios para as atividades artísticas, não é uma situação recente, nem exclusiva a Portugal. A discussão sobre a temática implica processos sociológicos que envolvem a produção, difusão e fruição das artes, assim como a valoração e legitimação do artista e das responsabilidades do Estado no fomento e preservação das diferentes manifestações culturais e artísticas.

Tendo como estudo de caso o Alkantara Festival, pretende-se traçar um panorama das mudanças políticas que afetaram as condições de sustentabilidade do setor cultural em Portugal nos últimos 20 anos. Período desde o alargamento do mercado de atividades culturais, portanto de grande investimento na área, a culminar na realização de grandes eventos como a Expo'98 e o Porto 2001, até os dias atuais pós-crise, momento marcado por uma forte redução das verbas de financiamento para o setor. Tempo este que abrange precisamente os anos de existência das iniciativas da Associação Alkantara.

O Alkantara começou o seu percurso através da dança, sob o nome Danças na Cidade e, posteriormente, passou a abarcar diferentes modalidades artísticas, estruturando-se assim como uma proposta multidisciplinar. Considerado o maior festival de artes performativas de Portugal, o Alkantara contabiliza 13 edições realizadas e a associação participa atualmente de 4 redes internacionais, com as quais promove a co-produção e circulação internacional de criações de companhias dos países membros, bem como ações de formação, e residências artísticas.

Este estudo teve início em 2014, no âmbito de um estágio de 3 meses na Associação Alkantara como integrante da equipa de organização do festival. Esta posição próxima à estrutura permitiu um olhar privilegiado para a observação da organização e realização do festival, a envolver o diálogo com parceiros, a receção de artistas e programadores, nacionais e estrangeiros, ainda a relação com os públicos nas antessalas dos teatros, até aos processos finais de avaliação das atividades e do desempenho do festival.

Para além do estágio, outros fatores motivaram a escolha do Alkantara enquanto estudo de caso. O fato de seu início coincidir com a ascensão do teatro e da dança em Portugal nos anos 90, dos obstáculos à sua realização estarem diretamente relacionados com os cortes dos subsídios fornecidos a estruturas artísticas pelo Estado e de, em 2014, ter assumido a possibilidade de ter sido a última edição do festival, caso não houvessem

melhores condições para a sua realização, inclusive tendo sido organizada por apreciadores uma petição pela sua continuação, são particularidades que tornam a estrutura um estudo de caso único para compreender os impactos das políticas culturais nas artes performativas.

Entre as transformações ocasionadas pela crise financeira, tão evidentes no cotidiano da população portuguesa, estão algumas medidas implementadas no setor cultural, entre elas a extinção do próprio Ministério da Cultura e as sucessivas reduções das verbas orçamentais destinadas a apoios governamentais a projetos culturais. O Alkantara Festival faz parte deste grupo de projetos que tiveram o apoio reduzido nas suas últimas edições.

Esta dissertação está estruturada em quatro capítulos. No primeiro são apresentados os conceitos norteadores do estudo através de revisão bibliográfica sobre as principais temáticas, autores e estudos publicados, bem como as questões de investigação. No segundo capítulo são apresentadas as estratégias metodológicas utilizadas, nomeadamente as motivações de escolha do objeto de estudo, os objetivos e formas de recolha dos dados, através de entrevistas e inquérito, além das principais dimensões de análise e limitações do estudo. O terceiro capítulo analisa as políticas culturais em Portugal e a evolução das artes performativas no país, a dar continuidade ao enquadramento teórico e enfoque no cenário português. Optou-se que o terceiro capítulo desse seguimento ao de notas metodológicas por se fazer uso de entrevistas em sua composição. No quarto capítulo apresenta-se o estudo de caso, o Alkantara Festival, dando conta da sua história, dos objetivos da sua atividade, do posicionamento adotado pela estrutura em 2014 face às políticas culturais para o setor. Ainda neste capítulo analisam-se os resultados do estudo dos públicos presentes na edição 2014. Por fim, são apresentadas as conclusões relativas aos principais resultados obtidos através dos dados qualitativos e quantitativos, bem como das tendências observadas relativamente às políticas públicas para a cultura em Portugal.

## **CAPÍTULO I – O LUGAR DA CULTURA E DAS ARTES PERFORMATIVAS NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA**

Este capítulo estrutura-se a partir da revisão bibliográfica a abordar conceitos oriundos das ciências sociais como a sociologia da cultura, a antropologia e a sociologia política em um primeiro olhar mais generalista, porém a referir ainda sobre questões voltadas para os estudos de públicos, dinâmicas de Estado e poder, o teatro, a dança e a performance, como também a sociologia económica e, principalmente, as políticas para a cultura.

### **1.1 – O lugar da cultura na sociedade contemporânea e nas políticas públicas**

Os diversos olhares sobre a cultura ao longo da história da humanidade demonstram o quanto o conceito é complexo e suscetível a mudanças. A definição mais simples coloca que “cultura é todo complexo de conhecimentos e toda habilidade humana empregada socialmente” (Silva, 2006). A origem filológica do termo ‘cultura’ está nos processos agrícolas de cultivo da terra em busca de um ‘resultado valioso’ (Morató, 2010), ou mesmo em “habitar [a terra] para adorar e proteger” (Pires, 2006, p. 39), tendo sido transformada, a partir do século XVI, em cultivo do espírito humano, “um nome para configuração ou generalização do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (Williams, 1992, p.10).

Mais tarde no século XVIII, as atenções voltaram-se para a falta de consenso franco-alemão sobre o assunto. A primeira ideia, francesa, entendia a cultura como muito próxima à civilização (*civilisation*), porém ainda assim nesta vertente, “a cultura evoca mais os progressos individuais, a civilização, os progressos coletivos” (Cuche, 1999, p. 21). Em oposição, o conceito alemão defendia que enquanto a civilização relacionava-se diretamente com as etiquetas e refinamento da corte aristocrática, a cultura “se aplica a fatos espirituais, artísticos e religiosos e tende a estabelecer-se uma nítida divisória entre as realizações e o comportamento dos homens e o valor daquilo que produzem” (Pires, 2006, p. 42). Para Cuche (1999), estes conceitos antagônicos são puramente normativos, sendo que a etnologia em contrapartida buscaria por um conceito essencialmente descritivo.

Com este intuito, segundo Cuche (1999) surge a definição antropológica de cultura, para a qual tanto a cultura quanto a civilização são a combinação dos saberes, tradições, artes e criações desenvolvidos e apreendidos pelo indivíduo pertencente a uma sociedade. Cuche ainda menciona o trabalho de Franz Boas, cuja pesquisa antropológica gerou o princípio de relativismo cultural e, para quem, “cada cultura é dotada de um ‘estilo’ particular que se exprime através da língua, das crenças, dos costumes, também da arte, mas não apenas desta maneira. Este estilo, este ‘espírito’ próprio a cada cultura influi sobre o comportamento dos indivíduos” (Cuche, 1999, p. 45).

Em meados do século XX, Kroeber (1993) elenca sete categorias constitutivas da cultura: i) enquanto erudição e desenvolvimento tanto pessoal quanto coletivo; ii) manifestação artística; iii) hábitos e costumes de um povo; iv) identidade simbólica de um povo; v) uma espécie de padrão de comportamento coletivo presente numa sociedade; vi) dimensão perante a qual todos os aspectos da vida social se estabelecem; e vii) tudo o que o indivíduo experiencia, produz, herda e transmite através da linguagem. Estes seriam os elementos constitutivos do ‘todo’ cultural, que apesar de ter componentes identificáveis, apresenta barreiras pouco definidas. Entre as noções conceptualizadas por Pierre Bourdieu, está a de campo enquanto “espaço social de relações objetivas” (Bourdieu, 1989, p. 64). Relativamente ao campo da cultura, Bourdieu afirma:

A noção de campo de produção cultural (que é especificado como campo artístico, campo literário, campo científico, etc.) permite romper com referências vagas ao mundo social (através de palavras como ‘contexto’, ‘meio’, ‘base social’, ‘fundo social’) com as quais a história social da arte e literatura geralmente são preenchidas<sup>1</sup>. (Bourdieu, 1990, p. 140)

Com características tão diversificadas, a cultura abarca conceitos por vezes contraditórios, por vezes complementares. Sendo assim, contrapostos como cultura científica e cultura literária e artística (Snow *apud* Costa, 2004), cultura alta e cultura baixa, ou cultura popular e cultura de massas, ou ainda de grande e pequena tradição (Burke, 2001; Santos, 2012) foram, e ainda continuam a ser adotados no intuito de classificar as diferentes manifestações culturais. Em relação aos termos propostos por Burke, Zubieta (2000, p. 35) apresenta críticas significativas “uma, que a pequena tradição não pode ser considerada como homogénea; a outra, que entre ambas tradições existe um intercâmbio permanente”<sup>2</sup>, sendo portanto fundamental considerar fatores muito amplos na classificação de qualquer manifestação artística, inclusive pelos limites entre elas não serem claros.

Como afirma Santos (2000, p. 04), “as abordagens à questão da definição de cultura incidem não só sobre a abrangência do respetivo campo mas também sobre as conceções relativas ao papel da cultura”. Neste sentido, iniciativas no âmbito cultural passam a ser pensadas e adotadas na ótica governamental. Em meados do século XX, são concebidos os

---

<sup>1</sup> *The notion of field of cultural production (which is specified as artistic field, literary field, scientific field, etc.) allows one to break away from vague references to the social world (via words such as 'context', 'milieu', 'social base', 'social background') with which the social history of art and literature usually contents itself.* (Bourdieu, 1990, p. 140, tradução livre da autora).

<sup>2</sup> *Una, que la pequeña tradición no puede ser considerada como homogénea; la otra, que entre ambas tradiciones existe un intercambio permanente.* (Zubieta, 2000, p. 35, tradução livre da autora).

primeiros órgãos estatais responsáveis pela criação e implementação das políticas culturais. “Estamos, em suma, perante um período de institucionalização da política cultural como uma política pública” (Barbieri, 2015, p. 25).

A criação em 1959 do Ministério dos Assuntos Culturais em França, sob a responsabilidade de André Malraux, representa um dos marcos mais efetivos para a fundação e reconhecimento das políticas culturais no mundo ocidental. Segundo Rubim (2009), “a missão de Malraux não foi apenas instituir o primeiro ministério da cultura existente no mundo, mas conformar uma dimensão de organização nunca antes pretendida para uma intervenção política na esfera cultural”. Motivado pelo intuito de restabelecer o poderio cultural francês, fortemente abalado após o período da Segunda Guerra Mundial, grande parte das iniciativas adotadas pelo ministério davam conta da democratização de acesso aos bens culturais.

Olivier Donnat, ex-ministro da cultura em França, afirma sobre o início das políticas culturais que “o que importava democratizar [...] era o que podia ser chamado de cultura erudita, cultura escolar, cultura legítima e as artes maiores, o património da humanidade, primeiramente as obras da França, enfim, as grandes obras do repertório cultural universal” (Donnat, 2007). Os modelos criados ganharam notoriedade e foram adotados em diversos outros países, considerando as características próprias dos centros urbanos nos quais são inseridos (Santos, 2012, p. 97).

Pautada na “noção de igualdade que se inscreve [...] na tradição iluminista francesa” (Donnat, 2007), a democratização cultural proposta pelo modelo francês realizou-se principalmente através de duas medidas: a redução do preço dos bilhetes, ou mesmo sua gratuidade e a fundação das *Maison de la Culture*, grandes espaços culturais instalados em áreas com *déficit* de atividades artísticas e sociais. Supunha-se que tal modelo de política seria suficiente para a conseqüente adesão e frequência de um público alargado e diversificado.

Porém não foi alcançado o resultado esperado e a distância entre as classes populares e a arte erudita difundida pelo Estado prevaleceu. Deste modo, “a prática redundou numa falsa democratização, pois se baseava na crença da aptidão natural do ser humano em reconhecer ‘o belo’ e ‘a verdade’, apenas pela possibilidade de ter acesso às instituições da cultura erudita” (Botelho, 2001, p. 80). Devido às características centralizadoras e à postura impositiva adotada pelo ministério, bem como do tratamento homogêneo dirigido aos públicos, o modelo de democratização cultural sofre, então, severas críticas advindas dos maus resultados obtidos, pondo em causa a sua legitimidade.

Em contraposição, surge um novo modelo a corroborar com o discurso rebelde do momento vivido da Revolução de Maio de 1968. Neste período, que Bianchini (1999) designa de Período da Participação, as políticas culturais são utilizadas com objetivos sociais, em resposta aos novos estilos de vida urbanos, às crescentes desigualdades sociais, procurando

incentivar a interação social, a liberdade de expressão e reconstruir um sentimento de comunidade. Assim, as propostas de democracia cultural são desenhadas com uma maior abertura à diversidade do que o modelo anterior. São instituídos Centros de Animação Cultural no lugar das anteriores Casas da Cultura. Menos onerosos, abertos à cultura regional e suportados com o financiamento partilhado com as autoridades locais, procurava-se com estes centros encontrar harmonia entre os serviços públicos para a cultura e os interesses dos cidadãos.

Desde então até os dias atuais, a sociedade tem passado por diferentes processos que resultaram na profunda alteração dos comportamentos, do pensamento coletivo e, conseqüentemente, das relações sociais. A ascensão da classe média e da cultura de consumo traz uma nova configuração para a “ordem cultural contemporânea” (Morató, 2010). A rivalizar com o formato centralizador francês, focado em uma “concepção universalizante de cultura que lhe reconhece princípios duradouros de hierarquização simbólica e social” (Santos, 2004, p. 155), o modelo anglo-saxónico desenvolve-se a partir da cultura dos *media*, direcionada para o mercado e para o consumo de produtos culturais e, inicialmente sem uma intervenção estatal efusiva.

Bourdieu (1989, p. 10) afirma que “a cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante [...] para a legitimação da ordem estabelecida”, ou mesmo para o *habitus*. Desta forma, é então legitimada a relação de propriedade dos indivíduos para com as obras artísticas e o público fruidor passa a adotar uma postura de consumidor cultural.

Obviamente que, diante da heterogeneidade das dinâmicas sociais e culturais, importa referir que apesar de classificáveis, tais processos não são uniformes. Durante a industrialização da cultura, surgiram movimentos de legitimação artística da “arte pela arte”, da vida artística desconectada do pensamento burguês emergente, portanto movimentos contrários à ideia de consumo aplicado à arte. Mesmo assim, “as típicas posições contrárias entre um setor de grande produção, orientado para o êxito comercial, e outro setor de produção restringida, orientado para a excelência artística, [...] aproximaram-se muito entre si, deixando em boa medida, de ser antagônicas” (Morató, 2010, p.41).

O avanço dos investimentos no ensino favoreceram bastante a ampliação e formação de públicos para a cultura. João Teixeira Lopes (2000, p. 93) afirma que “o peso do capital escolar é decisivo na demarcação de géneros e usos”, portanto quanto mais instruída uma população, maior é a possibilidade de seu interesse por práticas culturais. Para Bourdieu (1989), o que determina a forma como um indivíduo se relaciona com a arte depende essencialmente do seu capital cultural, ou seja o poder que cada um exerce sobre o próprio conhecimento perante o campo cultural, portanto, informações sobre artistas, obras, técnicas ou estilos, entre outros.



Porém, observa-se que possuir apenas um capital escolar elevado não torna obrigatoriamente um indivíduo praticante de atividades culturais, principalmente as classificadas como de cultura cultivada. Idalina Conde identifica a literacia como fator crucial para o interesse pelas artes. Neste sentido, a cultura “não se reduz a aprendizagens escolares ou formais. A cultura significará um saber experimentado e operativo das artes” (Conde, 2004, p.180). Portanto, um saber adquirido através da combinação de estudo e vivências.

Costa (2004, p. 129) sublinha ainda que “a posse de competências nem sempre desencadeia apetências. Quando muito as competências são condição necessária, mas não suficiente. E também pode acontecer o inverso: a apetência gerar (contribuir para gerar) a competência”. É necessário gostar, e este gosto por vezes demonstra ser muito mais forte para instigar a procura por conhecimento de uma determinada área artística, ou mesmo científica. Para François Colbert (1994) existem quatro vetores explicativos dos gostos artísticos: valores familiares, valores escolares, frequência durante a juventude e prática como amador. Ordenados por importância, atribui maior peso à influência familiar. Este caminho de preferências é válido tanto para público quanto para os profissionais da cultura.

Um dos pressupostos essenciais para um trabalho artístico ser classificado como tal, está na presença do autor. Não há criação artística sem os esforços de alguém, individual ou coletivo, porém para que um artista encontre prestígio, precisa sempre de enfrentar um processo em que seu talento é posto à prova. Segundo Nathalie Heinich (1996, p. 24), há dois momentos fundamentais para a entrada de um artista na história, “a emergência do silêncio que o diferencia dos seus pares, em seguida o reconhecimento pela crítica especializada, a qual estabelece sua grandeza por uma dupla, o movimento contrário de particularização e generalização”<sup>3</sup>.

Segundo a autora a particularização acontece quando se passa a ter em primeira estima a performance técnica de um artista e já não os conteúdos abordados no seu trabalho, assim como o estilo encontrado em sua obra já não se distingue mais do indivíduo quem a realizou. Enquanto que a generalização vem a ser o conjunto do material criado por esse dado artista, a apresentar coerência e lhe conferir um largo portfólio. A produção e exposição do trabalho, bem como o reconhecimento de público e crítica determinam a aceitação e sucesso de um artista. A valoração da obra de um artista está intrinsecamente relacionada com a sua visão artística, e relaciona-se mais com o ‘como’ do que com o ‘que’.

Numa perspectiva diretamente contrária, Michel Foucault (1992) define que um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea está na indiferença da autoria, a

---

<sup>3</sup> *The emergence from silence that differentiates him from his peers, then recognition by specialized critics that establishes his greatness by a twofold, contrary movement of particularization and generalization* (Heinich, p. 24, 1996, tradução livre da autora).

relevância deve ser encontrada no discurso e não em sua origem. Para ele, “a função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (Foucault, p. 46, 1992). O autor morre, a obra sobrevive.

O conceito de obra aberta posto por Eco (1991) propõe que toda obra artística oferece uma múltipla gama de significados, ainda que delimitados pelos códigos presentes na própria obra, intencionados pelo autor, ou não. Para Bourdieu (1993, p. 215) “qualquer percepção de arte envolve uma operação de decifração consciente ou inconsciente”<sup>4</sup>, mas que só será possível caso o receptor esteja imbuído de capital cultural suficiente para compreender os códigos. Segundo Michael Warner o público é uma espécie de comunidade provisória de estranhos, e “pertencer a um público parece exigir pelo menos uma mínima participação, mesmo que seja paciente ou estimada, ao invés de um estado permanente de ser. Simplesmente prestar atenção pode ser o suficiente para torná-lo um membro”<sup>5</sup> (Warner, 2002, p. 415). Portanto, é o interesse que une e posiciona o receptor no público.

Este interesse, por sua vez, é estimulado pelos gostos do receptor, os quais segundo Umberto Eco (1991, p. 85), “apela[m] a hábitos enraizados na sensibilidade do receptor, [...] uma espécie de código que se sistematizou historicamente”. Deste modo, é estabelecido um complexo sistema de relação do receptor com a obra, a buscar em uma primeira fase de interpretação por familiaridade estética, tendo por resultado a percepção da multifaceta do significado. Em um segundo olhar sobre a obra, o receptor já estimulado pela carga da memória de suas experiências, obtém então novos sentidos através dos mesmos códigos antes expostos. Tudo isto de acordo com o capital cultural acumulado deste receptor. Neste ponto, os dois autores discordam, pois enquanto para Bourdieu, a falta de capital cultural pode causar uma interpretação equivocada por parte do público, para Eco, este mesmo público encontra significado, mesmo sem um amplo repertório que talvez o distancie do intuito do autor, porém não de forma a ser considerada errônea ou destituída de sentido.

Desde a entrada dos *media* nos lares, o consumo domiciliar de produtos culturais tornou-se a principal forma de iniciação dos receptores das artes. Com o advento da *internet* e o alargamento do alcance a equipamentos de produção de *media*, como câmaras de vídeo e equipamentos de som, os caminhos para um artista expor o seu trabalho já não obedecem às regras antes estipuladas, a depender unicamente do interesse de curadores ou

---

<sup>4</sup> *Any art perception involves a conscious or unconscious deciphering operation* (Bourdieu, 1993, p. 215, tradução livre da autora).

<sup>5</sup> *Belonging to a public seems to require at least minimal participation, even if it is patient or notional, rather than a permanent state of being. Merely paying attention can be enough to make you a member* (Warner, 2002, p. 415, tradução livre da autora).

programadores de prestígio para comunicar ao público, porém a valoração e legitimidade de sua obra continuam a depender do reconhecimento de seus pares, da crítica e deste mesmo público.

John Holden (2015) defende que nos dias atuais já não há mais espaço para as dicotomias do antigo modelo de cultura. Para ele, as duas opções de significados de cultura (enquanto representação das artes e costumes/tradições de um povo) causaram demasiadas confusões em seu tratamento, inclusive na política, por serem essencialmente contraditórias. Sendo assim, os novos tempos requerem formas diferentes de tratar a cultura.

Agora, por motivos práticos, existem três esferas de cultura profundamente interrelacionadas: a cultura financiada pelo setor público, a cultura comercial e a cultura criada em casa. Não estão separadas, nem são opostas, estão completamente interligadas, mas diferem de forma significativa umas das outras. (Holden, 2015, p. 41)

Na esfera da cultura financiada pelo setor público, ocorre a legitimação pela prática, a iniciativa que recebe financiamento do Estado, automaticamente é classificada enquanto cultura e “transporta um profundo significado em termos de validação ou aceitação” (Holden, 2015, p. 42) da produção cultural de artistas, ou mesmo de diferentes grupos étnicos, sociais e religiosos. A cultura comercial gira em torno do lucro, investe-se em criações com potencial de retorno econômico, porém de todo o modo, o público, neste caso consumidor, é o decisor sobre o sucesso ou fracasso de um produto. A terceira esfera, da cultura criada em casa, acontece quando o indivíduo utiliza as tecnologias a que tem acesso para produzir cultura, esta prática cabe tanto no âmbito amador quanto no profissional.

É possível transitar facilmente pelas três esferas exercendo diferentes papéis no campo cultural. Deste modo, um indivíduo tanto pode fazer parte dos públicos quanto ser intérprete, autor ou produtor. Artistas não são apenas produtores de arte, eles também pertencem aos públicos, seja de seus pares ou de outras formas artísticas. Há “uma forte presença de autoconsumo” (Lopes, 2000, p. 31) no meio artístico. Presença que abrange diferentes níveis de percepção e capital cultural, dos mais cultivados aos mais intuitivos.

Maria Melo afirma em estudo sobre o teórico Paul Dimaggio que os gostos culturais exercem influência sobre as relações sociais e estabelecem “uma rede de relações de confiança” (Melo, 1998, p.183) a consolidar grupos e favorecer a obtenção de recompensas sociais através de *status* (Santos, 2012). Tais processos ocorrem em todas as redes de relações, tanto em grupos do público fruidor, quanto com profissionais da área, os quais apresentam uma relação mais ativa relativamente às atividades culturais.

### 1.1.1 – Públicos e profissionais do setor

Diversas pesquisas ao longo dos anos, realizadas no âmbito nacional e internacional, apontam para a existência de um perfil predominante dos indivíduos receptores de atividades culturais.

Esses fatores remetem recorrentemente para variáveis tais como a categoria socioprofissional ou o grupo ocupacional, o nível de escolaridade, a idade e o sexo. Nesse sentido, os lugares de classe correspondentes a recursos escolares elevados, bem como a elevada qualificação profissional, associam-se a uma maior probabilidade de consumo cultural regular e de frequência de eventos e equipamentos culturais. (Gomes, 2004, p. 32)

No que diz respeito à idade, o maior grupo a ser notado é o de jovens, enquanto que em relação ao gênero, o feminino está em evidência. A urbanidade é outra das características encontradas. Apesar destas características serem recorrentes ao ponto de se tornarem o perfil predominante do receptor cultural, não devem ser analisadas como absolutas, nem o estudo sobre públicos se deve limitar a análise sobre os indivíduos que o compõe. Pois se isto ocorrer, como Mantecón (2009, p. 176) afirma “podemos nos descuidar da reflexão sobre o conjunto de transformações e condições que intervêm no surgimento de determinados públicos e o modo com que eles se inserem nesses processos”.

Neste sentido, é fundamental refletir sobre a forma do público, seu núcleo e delimitações. Como referido anteriormente, o público forma-se a partir do interesse inspirado por um trabalho artístico. Portanto apesar das características sociodemográficas coincidentes do perfil dominante, o que realmente une as pessoas em torno de uma obra artística é, em última instância, o mínimo de interesse comum que a mesma desperta.

No relatório *Cultural Access and Participation* realizado em 2013 para a Comissão Europeia são apresentados dados que medem o desempenho das práticas adotadas pelos países europeus a partir da *Agenda para a Cultura de 2007*.

A iniciativa Agenda para a Cultura incentiva as autoridades nacionais, o setor cultural e as instituições da UE a promover em conjunto:

- A diversidade cultural e o diálogo intercultural;
- A cultura como catalisador da criatividade para o crescimento e o emprego;
- A cultura como elemento vital nas relações internacionais da União.<sup>6</sup> (TNS Opinion & Social, 2013, p. 02)

---

<sup>6</sup> *The Agenda for Culture initiative encourages national authorities, the cultural sector and EU institutions to jointly promote: - cultural diversity and intercultural dialogue; - culture as a catalyst for creativity for growth and jobs; - culture as a vital element in the Union's international relations* (TNS Opinion & Social, 2013, p. 02, tradução livre da autora).

O segundo ponto listado pela Agenda recomenda a cultura como catalisador da criatividade para o crescimento e o emprego. Portugal vive um *boom* de profissionais qualificados, resultado das fortes iniciativas governamentais educacionais aplicadas nos últimos anos. Na área cultural há cerca de 20 anos, José Machado Pais coordenou o estudo *Práticas Culturais dos Lisboaetas*, no qual afirma a respeito do espectador teatral:

Em suma, o público do teatro permanece, indubitavelmente, uma minoria muito limitada o que tem constrangido, seguindo os discursos dos agentes atuantes neste campo, as possibilidades de criação cultural e a garantia de continuidade das suas atividades. Para compreendermos esta situação não seria correto restringir-nos aos fatores intrínsecos ao próprio setor, entre os quais podemos nomear os problemas de formação profissional, a débil rede de produção e distribuição, a bastante frequente gestão não-profissional e a escassa internacionalização. (Pais, 1994, p. 181)

Muito aconteceu desde a realização desta investigação e, de acordo com as *Estatísticas da Cultura 2012* publicadas pelo Instituto Nacional de Estatística, o teatro recebeu 1,5 milhões de espectadores no ano em questão. No mesmo relatório de 2013, registou-se aumento de 1,7% na quantidade de espectadores em relação ao anterior. A perspectiva profissional sofreu um crescimento positivo desde a publicação coordenada por Pais, já que em 2013 a população empregada nas atividades culturais e criativas era de 73,1 mil pessoas, das quais “55% são homens; 63,3% têm entre 25 e 44 anos e mais de dois quintos têm como nível de escolaridade completo o ensino Superior (40,2%).”<sup>7</sup> Ressalta-se ainda que ocorreu um importante crescimento no nível de escolaridade nos últimos anos nos empregos das atividades culturais criativas, em 2011 era 34,8%, enquanto que em 2000, registou-se 19,2%<sup>8</sup>. Porém apesar do crescimento na qualificação profissional, a população total empregada sofreu uma redução de 4,7%<sup>9</sup>, efeito do recuo económico do setor.

Portanto, os problemas de formação profissional e, por consequência, a gestão não-profissional apontados pelo estudo coordenado por Pais em 1994 encaminham-se para uma resolução favorável. Maria de Lourdes Lima dos Santos (2010), em estudo organizado em conjunto com o próprio José Machado Pais, destaca as novas tendências estruturais da performance profissional cultural a observar que ocorre a substituição do emprego pela participação em projetos, além da desregulação das competências tradicionais e exigência de novos aprendizados, oscilando entre a especialização e a polivalência, segundo a área de atuação. Para Gomes, Lourenço e Martinho (2006, p. 10), inevitavelmente “a flexibilidade que

---

<sup>7</sup> INE, 2013, p. 09.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> INE, 2014, p. 01.

ressalta como nota dominante daquelas características tem como efeitos concomitantes a descontinuidade e alternância entre períodos de trabalho e desemprego”.

É importante destacar que o mercado cultural desenvolve-se em torno dos artistas, os quais são responsáveis pela “matéria-prima” e estabelecem esta “interdependência, tanto pessoal e funcional, em uma divisão de trabalho que vai desde a produção até a recepção”<sup>10</sup> (Conde, 2009, p. 09). Tomando em consideração a posição central dos artistas neste cenário profissional, vem a ser contraditório, porém inegável a vulnerabilidade do artista enquanto trabalhador, tanto em questões de contingência profissional quanto na questão do reconhecimento de sua arte.

Ainda a compor este contexto, da necessidade de aprimoramento profissional do setor, surge a figura do programador. Desenvolvendo um papel de ligação, o programador desenvolve “uma atividade de mediação a vários níveis, nomeadamente, entre diversas esferas do social: cultural, económica e política; entre nacional e internacional; entre criação e recepção – portanto, uma atividade predominantemente híbrida” (Madeira, 2007, p. 201). Por suas características diversificadas, este profissional acaba por ser oriundo do aproveitamento de profissões conexas à realização cultural, sejam encenadores, produtores ou cenógrafos, ou mesmo jornalistas, críticos ou historiadores da arte. A função é multifacetada e solicita de seu agente flexibilidade estratégica e mobilização frente à sua própria rede de contatos.

Neste caso, o programador é tomado, tal como os notáveis que faziam a mediação entre a aldeia e a cidade, como o mediador entre a escala nacional e a escala internacional, como o detentor dos conhecimentos que lhe possibilitam fazer uma seleção ou tomar uma decisão sobre os projetos artísticos que lhe são apresentados. (Madeira, 2002, p. 03)

Madeira (2002) refere ainda que o programador atua por meio de um sistema combinatório entre as políticas culturais que contextualizam a intermediação, os critérios implícitos nos objetivos das próprias instituições ou projetos culturais e através de seus próprios critérios. Desta forma, o encontro entre o trabalho de um artista e de seu público fruidor depende essencialmente da confluência dos gostos de todos os envolvidos, nomeadamente o artista, o programador e o público.

## **1.2 – O lugar das artes performativas na cultura**

Antes de se tentar perceber a relevância das artes performativas para as dinâmicas de uma sociedade, é importante entender quais as modalidades artísticas que estas abrangem. Em

---

<sup>10</sup> *As interdependence, both personal and functional, in a division of labor that goes from production to reception.* (Conde, 2009, p. 09, tradução livre da autora).

termos conceptuais, é muito difícil encontrar consenso nestas classificações, neste estudo consideram-se artes performativas as artes cénicas, teatro, dança, circo e ainda a performance.

Num aspecto mais amplo, a incluir as atividades musicais, o produto das artes do espetáculo pode ser definido como

a experiência estética obtida por quem assiste à representação ao vivo de uma obra criada a partir de critérios estéticos, num processo produtivo complexo, cuja fase final é executada na e com a presença do espectador, que procede a uma interpretação, adquirida por formação e pela prática sistemática (Escaleira, 2010, p. 97).

Portanto caracteriza-se essencialmente pela execução da obra na presença do público, o qual a partir dos estímulos recebidos realiza uma interpretação/apreciação estética própria com base em seu capital cultural. Deste modo, estabelece-se um diálogo em que “a estética da performance se manifesta na sua natureza de evento: os espectadores respondem ao que eles percebem, exatamente como os atores reagem às respostas percebidas do público e padrões de comportamento”<sup>11</sup> (Fischer-Lichte, 2008, p. 162).

A remontar à Antiguidade, o início da dança relaciona-se com os rituais de homenagem aos deuses, enquanto o teatro deriva a partir da declamação dos poemas épicos. A dispor enquanto primeiros formatos as ideias de Platão, para quem “a *mimesis*, ou imitação perfeita [...] opõe-se à *diegesis*, a narração pura. A comédia e a tragédia assentam na primeira forma; a epopeia na segunda” (Vasques, 2003, 24), o teatro percorreu um longo caminho de evolução, desde o uso das máscaras do teatro grego e da *Commedia Dell’Arte* ao melodrama romântico burguês e a transformação estabelecida pelo naturalismo, o qual consolidou o teatro a italiana no espaço cénico.

Durante este período do final do século XIX, “o valor artístico do teatro parecia ser determinado quase exclusivamente, mesmo legitimada, pela sua referência a obras dramáticas, ou seja, textos literários”<sup>12</sup> (Fischer-Lichte, 2008, p. 29). Apesar de como ainda refere Fischer-Lichte, Goethe no século anterior ter sugerido que a identificação do teatro enquanto forma artística estar em sua base performativa. Enquanto isto, a dança em sua forma cénica desenvolve-se através da dança clássica até os últimos anos do século XIX, quando a dança moderna emerge a quebrar com muitos dos paradigmas clássicos, mas ainda

---

<sup>11</sup> *The performance's aestheticity is manifested in its nature as event: the spectators respond to what they perceive just as the actors react to perceived audience responses and behavior patterns* (Fischer-Lichte, 2008, p. 162, tradução livre da autora).

<sup>12</sup> *The artistic value of theatre seemed to be almost exclusively determined, even legitimized, by its reference to dramatic works, i.e. literary texts* (Fischer-Lichte, 2008, p. 29, tradução da autora).

a utilizar sua estrutura enquanto suporte. Só em finais do século XX, com o surgimento da dança contemporânea se viria a romper com o formato clássico da dança.

Por volta dos anos 60, uma nova forma de atuação surgiu rompendo com a relação base do teatro, o duo personagem e ator. A busca a provocação no espectador de sensações para além da apreciação de uma narrativa, a performance angariou o seu próprio espaço nas artes performativas.

A performance redefiniu duas relações de fundamental importância para a hermenêutica, bem como para a estética semiótica: em primeiro lugar, a relação entre sujeito e objeto, o observador e o observado, espectador e ator; em segundo lugar, a relação entre a materialidade e a semiótica dos elementos do desempenho, entre significante e significado<sup>13</sup> (Fischer-Lichte, 2008, p. 17).

Muito há por mencionar dos movimentos e estilos artísticos, porém para esta investigação o que se apresenta em maior relevância é uma visão global da importância das artes performativas, e não dar prioridade a alguma de suas manifestações. Com suas origens entrelaçadas, por vezes derivadas ou mesmo em alguns momentos dependentes, as artes performativas se apresentam como um campo bastante propício para o desenvolvimento do hibridismo. Sem uma definição específica do conceito, pode ser identificado a partir da mistura, ou simples combinação de duas ou mais coisas diferentes.

A apresentar uma característica de transversalidade que lhe é inerente, o híbrido perpassa por diferentes aspectos da vida em sociedade e “envolve a todos nós, como todos nós ocupamos várias posições dentro da cultura”<sup>14</sup> (Grau e Jordan, 2000, p. 03). Nas artes “o seu campo de apoio não fica esgotado porque a transdisciplinaridade, não se confinando a fronteiras, hibridiza as áreas disciplinares do teatro, da dança, da música (e das artes plásticas, das artes eletrônicas, etc)” (Madeira, 2007, p. 22).

Sendo a expressão de seu tempo, todas as modalidades das artes performativas mencionadas acompanham e refletem as transformações “na ideologia e nos valores culturais dominantes das sociedades” (Vasqués, 2003, 152), desempenhando um papel fundamental na construção do pensamento crítico e, mesmo de registo da época. Mikel Dufrenne (1982) afirma que

---

<sup>13</sup> *The performance redefined two relationships of fundamental importance to hermeneutic as well as semiotic aesthetics: first, the relationship between subject and object, observer and observed, spectator and actor; second, the relationship between the materiality and the semioticity of the performance's elements, between signifier and signified* (Fischer-Lichte, 2008, p. 17, tradução da autora).

<sup>14</sup> *Envelops all of us, as we all occupy multiple positions within culture* (Grau e Jordan, 2000, p. 03, tradução da autora).



Na realidade, a arte tradicional não era consciência de si nem estava institucionalizada; confundia-se toda ela com o saber, com a religião, com a vida social, propunha a expressão imediata, imediatamente aceita e compreendida, de uma cultura que era vivida como uma totalidade pela totalidade do povo: uma cultura que era verdadeiramente uma segunda natureza atribuída à Natureza. (Dufrenne, 1982, p. 27)

Portanto, o fazer, praticar e fruir artístico era inerente ao ser, sem separação ou reconhecimento enquanto alheio. Dufrenne ainda refere que, de acordo com a estética Marxista, a obra de arte “apoia, de maneira complexa, a tomada de consciência do homem e, por conseguinte, influencia a sua atividade” (Dufrenne, 1982, p. 64), a deitar um olhar utilitário para as artes, voltado para sua função instrutiva e inspiradora.

Num momento da vida contemporânea em que se identifica uma grande disseminação da estetização do cotidiano, ao ponto de se observar uma crescente banalização da própria noção de estética, o lugar das artes performativas na sociedade é reforçado enquanto espaço de construção crítica. Como refere Fazenda (2012, p. 209), “através das práticas coreográficas, os criadores refletem sobre o mundo, sobre as suas próprias experiências de vida e sobre as condições sociais, culturais e políticas que as moldam”.

Com o compromisso mais voltado para a prática do desenvolvimento humano, a propagação e reflexão de conhecimento do que o lucro, os produtores independentes “correm os riscos de inovação que os gigantes não estão dispostos a suportar” (Santos, 2012, p. 111). No caso das artes performativas, este risco dá-se quase de forma generalizada, já que conforme diversos estudos de públicos apontam, o setor mobiliza o interesse, quer ao nível da prática, quer da recepção, apenas de uma minoria da população.

### **1.3 – Tempos de crise: quem precisa de arte?**

O modelo neo-liberal adotado na segunda metade do século XX potencializou a transferência de responsabilidades do Estado em diferentes setores de governação, tendo cedido espaço à ação de atores não-estatais como organizações do Terceiro Setor, tais como ONGs, fundações e associações, assim como a empresas privadas. Deste modo, muitas das decisões anteriormente tomadas pelo governo, passaram a ser definidas pelos mercados. Silva (2009, p.28) refere que nesta situação “se os mercados se auto-regulam naturalmente, ao Estado compete apenas intervir para garantir as condições do seu bom funcionamento”, sendo assim estruturado o ‘Estado regulador’. Com a emergência da crise financeira em 2008, este modelo é posto em causa, revelando-se insustentável, pois “sem regulação adequada, grande parte do setor financeiro, um pouco por todo o mundo desenvolvido, investiu somas exorbitantes em ativos que se viriam a revelar “tóxicos”” (Silva, 2009, p. 31).

Especificamente no caso das artes performativas, por possuir por característica a presença indispensável de artista e público simultaneamente em um mesmo espaço limitado,

situação que reduz a possibilidade de aumento de produtividade, José Escaleira (2010) considera que as artes do espetáculo estão doentes pelo ponto de vista económico. Segundo o autor, na economia considera-se a existência tanto de setores progressivos, para os quais a evolução da tecnologia é vantajosa e tende a aumentar a produtividade, como também há os setores não progressivos ou estagnados, para os quais a evolução não exerce tal influência direta. Onde as artes performativas se encaixam.

Baseando-se o espetáculo ao vivo na prestação presencial do artista, no respeito pelos personagens do autor e na duração mínima de tempo a que os diálogos obriguem, a inovação tecnológica pouco ou nada contribui para a redução do tempo de atuação ou para o aumento da produtividade em termos de tempo de uma representação. Toda a substituição homem-máquina tenderá, no contexto das definições atrás apresentadas, a originar perdas de prestação artística. (Escaleira, 2010, p. 99)

Deste modo, em vistas de não se aproximar ao ponto de deixar de prestar um serviço de qualidade, fatalmente o desenvolvimento das artes performativas vê-se a necessitar dos apoios estatais, ou ainda de mecenas privados. Porém, no atual contexto de crise financeira a atingir tanto os setores estagnados quanto os progressivos, observa-se a imposição dos interesses do mercado sobre os fazeres artísticos. Como afirma Bourdieu (1989, p. 135) “a hierarquia que se estabelece entre as espécies do capital e a ligação estatística existente entre os diferentes haveres fazem com que o campo económico tenda a impor a sua estrutura aos outros campos”.

Com as fragilidades do modelo neo-liberal tão expostas, o Estado é chamado à ação e precisa “decidir sobre que grupos sociais irá recair o essencial do fardo da atual crise” (Rodrigues, 2009, p.76). Para a lógica política, a valorização da cultura está relacionada diretamente com os “resultados sociais em massa” (Holden, 2015, p. 50) que ela pode oferecer. No atual contexto, questiona-se então a cultura enquanto direito fundamental a ser garantido pelo Estado, bem como se coloca em questão a sua autonomia, considerando-a “como mais um produto que compete pelo tempo, interesse e dinheiro dos consumidores e que, por isso, deve demonstrar a sua utilidade social e económica” (Barbieri, 2015, p. 26). Esta visão tem conduzido grande parte das decisões políticas atuais para a cultura.

No caso português, esta dinâmica resultou na extinção do Ministério da Cultura em 2012, processo que será abordado no capítulo III. Do ponto de vista da reflexão e análise sobre as questões da cultura, é de observar que a partir de 2009, houve uma diminuição na quantidade de publicações e de investigações nacionais no âmbito da cultura, nomeadamente dos estudos que foram durante um longo período publicados pelo extinto Observatório das Atividades Culturais – OAC (1996-2013). Esta insuficiente reflexão na área tornou mais difícil a procura de dados sobre o objeto de estudo desta dissertação.

Tais posicionamentos práticos contrastam diretamente com os discursos propostos para as políticas públicas para a cultura, os quais alegam tendências à prioridade para o desenvolvimento e bem-estar do cidadão. Para Bastos (2010, p. 81), “é fundamental assumir que uma cidadania coesa e plena só é possível se sustentada na cultura”.

Os territórios, em especial as cidades, vivem dinâmicas que trazem novas configurações para as relações sociais. Entre as tendências mais marcantes, observa-se que mesmo com a crescente individualização e a grande difusão de acesso a meios de comunicação e de informação, através da internet e dispositivos móveis, o que traz à realidade “uma separação efetiva entre estar em simultâneo no tempo e no mesmo ponto do espaço” (Carmo, 2009, p. 287), observa-se uma valorização do lugar e da experiência presencial. Este contexto, presente principalmente no ambiente urbano, surge em conjunto com a ascensão da preocupação estética, da imagem enquanto principal forma de narrativa e da prevalência do instantâneo e do efêmero.

Para João Teixeira Lopes (2000, p. 77), “a cidade surge como um palco onde os estilos se confrontam e onde viver passa a ser uma arte”, sendo assim cada cidade apresenta simbologias específicas, as quais geram fascínio em ser experienciadas por seus habitantes, visitantes ou possíveis visitantes e, muitas vezes, estão relacionadas com práticas artísticas e culturais. Também a preocupação com a qualidade de vida e bem-estar presente nas sociedades contemporâneas ajuda a tornar as cidades terrenos propícios às iniciativas da economia criativa. Portanto, “o terreno das lutas sociais urbanas deslocou-se do domínio da produção para as esferas da cultura, da estética e do consumo” (Lopes, 2000, p. 79). Surge assim um paradoxo entre as tendências de valorização do indivíduo desenvolvidas na sociedade e as ações efetivas por parte do Estado.

#### **1.4 – Questões de investigação**

Neste capítulo é apresentado o enquadramento teórico-conceitual desta investigação. É fundamental explicitar agora quais são as questões de investigação específicas que norteiam o trabalho de pesquisa aqui apresentado:

- Que transformações ocorreram nas políticas públicas para a Cultura nos últimos vinte anos e em particular no período da crise iniciada em 2008?
- Que impactos têm produzido as alterações nas políticas culturais nas estruturas artísticas, designadamente na Associação Alkantara?
- Que estratégias são adotadas pelas estruturas artísticas e pelo Alkantara, em particular, em resposta às restrições dos investimentos públicos?

- Qual o perfil dos públicos do Alkantara Festival e que representações estes têm acerca do projeto Alkantara?

No decurso do trabalho de pesquisa muitas outras questões e pistas de análise foram surgindo. Partindo destas questões fundamentais, no capítulo seguinte dar-se-á conta da estratégia metodológica adotada para desenvolver esta pesquisa.

## **CAPÍTULO II – ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS**

### **2.1 – Motivações e objeto de estudo**

Esta investigação tem por objeto de estudo os impactos das políticas culturais no setor da cultura, mais precisamente no campo das artes performativas, tendo por estudo de caso o Festival Alkantara. Neste trabalho de pesquisa, procura-se traçar um panorama das políticas que exercem influência sobre o setor em Portugal, e a sua evolução antes e após a crise financeira de 2008. Tendo por base a perspetiva teórica e os conceitos abordados no enquadramento teórico, o modelo de análise adotado neste estudo combina métodos mistos com o objetivo de analisar com maior acuidade o cenário cultural e político a que o Alkantara está inserido.

Na base deste estudo está um estágio realizado na Associação Alkantara em 2014, com a duração de 3 meses, no decurso da 13ª edição do festival. Esta experiência possibilitou um posicionamento privilegiado para conhecer, observar e participar nas atividades da estrutura. Este não é, no entanto, o único motivo para ter escolhido esta estrutura como estudo de caso: considerado atualmente o principal festival de artes performativas do país, a origem do Alkantara coincide com a ascensão do teatro e da dança em Portugal, no início dos anos 90. Suas dificuldades de realização estão diretamente relacionadas com os cortes dos subsídios fornecidos a estruturas artísticas pela Administração Central do Estado, o que chegou a acontecer em mais de um momento em sua história. Além disto, ao estabelecer que a edição de 2014 poderia ser a última, o festival assumiu uma postura de possível despedida, uma “estratégia simbólica” a fim de mobilizar “a força do coletivo” (Bourdieu, 1989). Pelo conjunto destas características, que serão aprofundadas no capítulo IV, o estudo de caso desta dissertação é o Alkantara Festival.

Com base na observação participante realizada no decorrer do estágio, e das leituras exploratórias sobre a temática, delineou-se um desenho de pesquisa assente numa metodologia mista a fim de alcançar uma maior abrangência sobre a problemática. A estratégia quantitativa baseia-se na análise estatística dos resultados de um inquérito aos públicos do Festival Alkantara. De forma complementar, a estratégia qualitativa baseia-se em observação participante e num conjunto de entrevistas semi-estruturadas realizadas a agentes culturais relacionados com a estrutura Alkantara.

### **2.2 – Observação participante**

O contato com o Alkantara se deu inicialmente às vésperas do início da edição 2014. Enquanto estagiária, participei das atividades de preparação da recepção de artistas e

programadores, além da organização das atividades dos voluntários e do material a ser distribuído ao público, bem como no apoio à montagem da programação visual dos espaços a receber atividades. Durante o período do festival, estive responsável pela organização da receção da audiência em diferentes teatros, chegando a estar presente em quatro espetáculos diferentes em um mesmo dia, também prestei assistência à produção de alguns espetáculos.

Este contato intenso com o público, a organização do festival e dos espaços permitiu uma leitura abrangente dos envolvidos com o Alkantara, antes, durante e depois das atividades diárias, assim como do período completo do próprio festival. Após o encerramento, estive presente nas reuniões de avaliação da execução do projeto e elaborei um relatório das atividades realizadas por mim, o qual compõe o relatório geral do festival 2014. O estágio teve continuidade permitindo acompanhar a conclusão das iniciativas relativas ao festival e o desmantelamento da equipa, da qual permaneceu apenas a equipa fixa da associação. Durante este período, minhas responsabilidades passaram a ser em relação ao tratamento dos dados recolhidos através do inquérito aos públicos, o qual será abordado mais adiante.

Após o período do estágio, estive no Espaço Alkantara tanto enquanto espectadora de espetáculos e outras atividades realizadas pela associação, quanto no papel de investigadora para recolha de informações através de entrevistas e consulta de materiais gráficos e relatórios de atividade.

### **2.3 – Fontes secundárias**

Com o objetivo de efetuar uma pesquisa alargada, para além da recolha de dados primários e da revisão bibliográfica, são utilizados neste estudo um conjunto diversificado de dados secundários: i) dados estatísticos publicados pelo INE, em particular as Estatísticas da Cultura em Portugal e o *European Statistical System Network on Culture* em relação à Europa; ii) documentos oficiais do Governo, tais como os Programas de Governo, Decretos-lei, comunicados ao público e Relatórios de Atividades da DGArtes, disponíveis nos portais oficiais do Governo de Portugal e da Direção-Geral das Artes; iii) material jornalístico relativo quer ao Alkantara, quer às políticas governamentais em relação à Cultura, disponibilizado pelos *media*, *blogs* especializados e pela página de imprensa do Alkantara Festival; iv) dados disponibilizados pela Associação Alkantara através dos programas e relatórios referentes às edições do festival. São considerados apenas os relatórios elaborados a partir de 2002, pois a associação não dispunha de relatórios referentes às edições anteriores.

## 2.4 – Inquérito por questionário

Na base desta dissertação está a análise estatística dos resultados de um inquérito<sup>15</sup> aos públicos do Alcantara Festival, que foi aplicado durante a edição de 2014 realizada entre 13 de maio a 08 de junho. Desenvolvido por iniciativa da própria estrutura em parceria com a orientadora desta dissertação, Joana Azevedo, o inquérito teve por objetivo a caracterização dos públicos do festival e sua elaboração aconteceu antes de esta pesquisa ter início. Portanto para os propósitos deste estudo, analisa-se apenas parte da base gerada pelo inquérito.

Os questionários foram aplicados em todas as sessões ao longo da programação que tomaram lugar em diferentes estruturas, sendo elas o Teatro Nacional D. Maria II, os Teatros Municipais São Luiz e Maria Matos, a Culturgest, bem como o Museu da Eletricidade e o próprio Espaço Alcantara. De um total de 11.225 espectadores<sup>16</sup>, os quais assistiram a 16 propostas artísticas em 46 sessões diferentes, foram recolhidos 1.273 questionários válidos.

Relativamente ao modo de aplicação, o questionário foi distribuído aos espectadores na entrada de cada espetáculo, preenchidos através de autoadministração e devolvidos de forma anónima no final de cada sessão. Composto por um total de 22 perguntas, foram combinadas questões de escolha múltipla e respostas abertas, vezes a complementar a escolha múltipla, vezes a buscar a opinião do inquirido, com o intuito de realizar-se uma análise qualitativa sobre as impressões do público do festival.

Deste modo, foram estabelecidas três dimensões de análise. Em primeiro lugar, o perfil sociodemográfico dos públicos, designadamente variáveis como a idade, o sexo, o local de residência, a nacionalidade, o estado civil, o grau de escolaridade, a profissão e a situação perante o trabalho. Numa segunda dimensão, abordou-se as práticas culturais dos inquiridos, a frequência a programações artísticas (sendo elas atividades de cinema, dança, teatro, música e exposições) e as razões para assistir ao programa do festival. Por fim, pretendeu-se conhecer a relação dos públicos com o festival: se se tratava de um público recorrente ou pontual e a opinião sobre o programa e a avaliação relativamente ao(s) espetáculo(s) assistido(s). O questionário contou ainda com uma pergunta aberta a comentários ou sugestões do inquirido.

Apesar do inquérito não ter sido criado para os propósitos específicos desta dissertação, esta investigadora coordenou o processo de aplicação dos questionários ao público, no âmbito do estágio anteriormente descrito, bem como participou ativamente da análise dos dados. Tendo em conta que o inquérito foi construído inicialmente com o propósito

---

<sup>15</sup> Questionário disponível no anexo B.

<sup>16</sup> Notícia do Alcantara Festival. Disponível em: <http://www.alkantarafestival.pt/noticias/alkantara-chega-ao-fim-com-11-225-espectadores>

de fazer um estudo dos públicos do Alkantara Festival, neste trabalho de pesquisa serão utilizados apenas os dados do inquérito que permitem responder às questões de pesquisa definidas especificamente para esta dissertação. Sendo assim, os resultados apresentados no capítulo IV estão devidamente alinhados com este estudo.

## 2.5 - Entrevistas

Para o aprofundamento de informações sobre as dinâmicas a envolver a Associação e o Festival Alkantara foram realizadas entrevistas<sup>17</sup> semi-diretivas com os membros da direção da estrutura até à edição de 2014 do festival, nomeadamente com o diretor artístico Thomas Walgrave, com a diretora executiva Sofia Campos<sup>18</sup>, e ainda com o diretor das edições anteriores do festival de 1996 a 2008, Mark Deputter<sup>19</sup>. Ainda com a finalidade de dar a conhecer em profundidade as relações estabelecidas com o festival, foi ouvido o programador de teatro da Culturgest, Francisco Frazão, um dos responsáveis pela organização do manifesto pela continuidade do Festival Alkantara, pela redação da petição<sup>20</sup> “Contra o fim do Alkantara Festival” e agente do setor.

Com base nos conceitos apresentados na revisão bibliográfica e o contexto profissional ao qual os entrevistados estão inseridos, foram traçadas três dimensões de abordagem baseadas nos tipos de entrevistas elencados por Alan Bryman (2012, p. 213), especificamente a entrevista de aprofundamento, a focalizada e de história oral<sup>21</sup>. Em primeiro lugar, procurou-se perceber a relação pessoal de cada indivíduo com o Alkantara, a participação ativa nas atividades da estrutura e a visão individual sobre a mesma. A segunda dimensão procura conhecer o posicionamento ideológico deste profissional em relação ao cenário atual do setor e das políticas culturais para as artes performativas. Por fim, a terceira dimensão, procurou conhecer a opinião do entrevistado relativamente à hipótese do festival vir a não ser realizado devido aos constrangimentos financeiros.

Foi ainda entrevistada Mónica Guerreiro, representante da Direção-Geral das Artes. Esta entrevista foi centrada nas ações atuais e estratégias futuras da DGArtes relativamente às artes performativas.

---

<sup>17</sup> Guião de entrevistas disponível no anexo D.

<sup>18</sup> Foi diretora executiva do Alkantara entre os anos de 2011 a 2014, até assumir a direção executiva do Teatro Nacional Dona Maria II.

<sup>19</sup> Atuou como diretor artístico do Alkantara entre os anos de 1995 a 2008, quando assumiu a diretoria do Teatro Municipal Maria Matos.

<sup>20</sup> Petição pública disponível no anexo E.

<sup>21</sup> *In-depth interview, focused interview and oral history interview* (Bryman, 2012, p. 213, tradução livre da autora).



Para a análise e tratamento dos dados das entrevistas seguiu-se o modelo de análise temática e sequencial estruturado, adaptado da proposta de análise de Laurence Bardin (2009, p. 104), pelo qual “a divisão em sequências leva em linha de conta, ao mesmo tempo, particularidades expressivas ou enunciativas.” Deste modo, a assumir as abordagens possíveis propostas por Ghiglione e Matalon (2001, p. 224), de postular a homogeneidade do conjunto dos sujeitos, procurar tipos e organizar as diferenças, buscou-se tanto as convergências quanto as singularidades dos discursos a fim de identificar as hipóteses de interpretação.

## **2.6 – Questões éticas e limitações do estudo**

O questionário foi realizado tendo em conta o respeito pela privacidade e o anonimato dos inquirido sempre a fornecer as devidas informações sobre o seu intuito. No caso das entrevistas, como os entrevistados são profissionais da cultura, além de serem pessoas públicas costumeiramente citadas nos *media*, não se colocou a questão do anonimato. No entanto, com o objetivo de garantir o respeito pelos dados disponibilizados, foi dada a transcrição da entrevista aos respectivos entrevistados para consentimento e eventual revisão antes da sua integração ao estudo.

Em relação às limitações da pesquisa, o fato de esta investigadora ser estrangeira pode ser considerado uma dificuldade, já que muitos dos acontecimentos aqui abordados lhe são novos. Com a intenção de evitar tal restrição, foi realizada uma pesquisa exhaustiva sobre os fatos que compõe esta dissertação. Há de se considerar também a proximidade com o Alkantara, porém esta questão esteve cuidada durante todo o processo de elaboração do estudo, sempre em busca da maior imparcialidade possível.

Em relação à recolha de dados quantitativos, é de salientar que parte do público presente era formado por profissionais do setor das artes performativas e, por serem pares do Alkantara Festival, nem sempre se auto-identificaram como público não tendo por vezes respondido ao questionário. Em situação diretamente oposta, nota-se que alguns inquiridos os quais estiveram presentes em mais de uma sessão preencheram o inquérito mais de uma vez, não sendo possível identificá-los devido ao anonimato proposto pelo próprio questionário. Outra questão a destacar se dá pelo fato de, enquanto um festival de âmbito internacional, foram aplicados questionários apenas em português, o que determinou a exclusão da amostra do público estrangeiro que não dominava o português.



## **CAPÍTULO III – EVOLUÇÃO DAS POLÍTICAS CULTURAIS EM PORTUGAL**

Este capítulo trata das políticas culturais desenvolvidas e aplicadas em Portugal. Aborda as medidas, dinâmicas e principais programas a impactar na cultura, em especial nas artes performativas. Baseado tanto em dados primários recolhidos através de entrevistas a profissionais do setor cultural e do Estado, como em dados secundários através de consultas a documentos oficiais do Governo e matérias jornalísticas, o capítulo é constituído principalmente por uma componente teórica assente na sociologia, em especial por estudos voltados para a ótica das políticas da cultura.

### **3.1 – Do Estado Novo ao pós-crise**

Durante o período do Estado Novo (1926 a 1974), a censura em Portugal foi utilizada como principal ferramenta da ditadura para a limitação do pensamento e produção cultural da época, pois “a liberdade de criação artística não servia de justificação para os malefícios que dela poderiam advir para a sociedade, havendo necessidade de a limitar e orientar social e moralmente” (Santos, 1998, p.62).

Com o intuito de refletir as características anticomunistas e conservadoras da ditadura, as políticas culturais procuravam enaltecer o nacionalismo do período imperialista e valorizar a família patriarcal, tendo no centro a imagem de Salazar como grande líder. Segundo José Carlos Almeida (2005, p. 141), “a nação tinha supostamente um único modo de sentir e pensar e o regime reivindicava ser o representante exclusivo da herança do passado e da dimensão espiritual da nação que lhe dava um carácter distinto de unidade e durabilidade”.

Com o golpe militar de 25 de abril de 1974, é instaurada a democracia e o país vive os primórdios da integração europeia. A censura é imediatamente abolida, acompanhando os acontecimentos da restante Europa Ocidental, na qual passou-se a promover ações culturais com maior intensidade. Durante o curto período dos Governos Provisórios são estabelecidas Campanhas de Dinamização Cultural com a criação de centros culturais em diferentes províncias, sendo esta a principal estratégia de democratização para a cultura posta em prática. Em 1975, foi criado o primeiro centro cultural de Évora. Percebe-se então que

A ligação da cultura à educação e à comunicação social, a divisão das artes e letras em cinco áreas distintas (a literatura, o teatro, o cinema, a música e as artes plásticas), a importância atribuída à democratização da cultura e à língua portuguesa são aspectos que a partir daqui vão enformar, por vários anos, as políticas culturais. (Santos, 1998, p. 65)

Deste modo, a cultura foi associada à educação e à comunicação, sendo regulamentada junto ao Ministério de Educação e Cultura, através de uma Direção-Geral da

Cultura Popular e dos Espetáculos, que por sua vez funcionava junto ao Ministério da Comunicação Social. Entre as várias mudanças decorridas no conturbado período, foi criada a Secretaria de Estado da Cultura, a qual nos anos seguintes esteve sob a tutela, em primeiro lugar, do Ministério da Comunicação Social e, posteriormente, a alternar-se entre ser gerida diretamente pelo Primeiro Ministro ou, ao invés disto, pelo Ministério da Educação e Cultura. Desde que passou a integrar oficialmente as atenções das políticas públicas, o setor cultural figurou enquanto responsabilidade de diferentes organismos estatais. Como refere Maria de Lourdes Lima dos Santos, dependendo dos interesses políticos de cada governo “a cultura esteve, ou dispersa por vários ministérios ou reunida numa só Secretaria de Estado, ou dependente de um determinado ministério ou do Primeiro Ministro ou ainda constituindo um ministério próprio” (Santos, 1998, p. 75).

O teatro passa a ser considerado um serviço público e é criada uma comissão consultiva, que funciona até novembro de 1975, com o objetivo de representar os interesses dos realizadores teatrais. Incluindo representantes de organismos profissionais e sindicais “esta comissão atribuiu subsídios aos grupos de teatro profissionais e amadores para as temporadas dos anos de 1974 até 1976” (Borges, 2007, p. 75). É ainda elaborado um projeto para reformulação da lei do teatro, que não chega a entrar em vigor.

A alteração do regime político não tornou, porém, a cultura uma prioridade ao olhar dos políticos daquela fase. Com a economia mundial a passar na década de 1970 por uma crise generalizada, por um período de recessão industrial e de choques petrolíferos, as reivindicações culturais parecem não ter sido consideradas urgentes para a conturbada reestruturação política portuguesa, as quais não foram atendidas pelo Governo como era esperado pelas classes artísticas da época. Ainda assim, como afirma Almeida (2005, p.164) “Portugal saiu de décadas de isolamento e projeto imperialista para um processo de integração europeia num espaço de tempo relativamente curto”.

Em 1976, após seis Governos Provisórios, tem início o período do Governo Constitucional<sup>22</sup> e, no seu programa, constam pela primeira vez diretrizes para a Cultura, de forma autónoma, relativamente à área da educação e da propaganda. Também é estabelecido um órgão regulador específico, no qual evidencia-se que o património cultural, a investigação e o fomento cultural, a realização de espetáculos e de ação cultural seriam as principais áreas de atuação da Secretaria de Estado da Cultura. Porém é notável um maior enfoque nas estratégias estruturais relativas à “conservação e defesa do património cultural do País”<sup>23</sup>. Como ressalta Santos (1998, p. 67), “dá-se também atenção à democratização cultural, ao estímulo à criação e à cooperação e promoção cultural externa”.

---

<sup>22</sup> Atualmente está em vigor o XIX Governo Constitucional, presidido por Aníbal Cavaco Silva.

<sup>23</sup> Idem.

A partir desse momento as ações voltadas para o domínio da cultura passaram a ser parte integrante dos programas de governo, sendo recorrentes as iniciativas direcionadas para as esferas da democratização e descentralização das atividades culturais, da fruição dos bens culturais, bem como do apoio à criação e o reforço à identidade nacional através da defesa do património e do incentivo da criação e fruição da arte nacional. É importante salientar que atualmente as atividades de defesa e valorização do património continuam a ser prioritárias e objeto de um investimento maior do que as demais áreas da cultura.

Em 1983, durante o IX Governo Constitucional, é criado o Ministério da Cultura, ao separar as responsabilidades governamentais referentes à cultura das de ciências e tecnologia. Também é o ano de realização da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, evento que inicia um período de grandes eventos organizados por Portugal. Porém, devido a constrangimentos orçamentais, o ministério é extinto logo em 1985, sendo integrado no Ministério de Educação e Cultura.

No ano seguinte, é decretada a Lei do Mecenato<sup>24</sup>, a receber questionamentos por parte da oposição, que considerava que a lei acabaria por permitir a omissão do Poder Público perante as suas responsabilidades para com a cultura. No mesmo período governamental, paralelamente à adesão de Portugal à Comunidade Europeia, intensifica-se a promoção da cultura em diferentes países. Neste contexto, o país integra-se em projetos europeus, além de aumentar as suas relações com o Brasil e com os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP).

A partir de 1995 volta a ser instituído o Ministério da Cultura. Desta vez pelo Governo Socialista. Este posiciona-se de forma mais diretiva em relação ao setor cultural, ao afirmar que “há domínios da cultura que só o Estado está em condições de assegurar grandes infraestruturas indispensáveis à ação cultural”<sup>25</sup>. A fim de reestruturar a administração da cultura, o XIII Governo propõe uma descentralização do poder em organismos autónomos, o que gera um distanciamento entre os serviços dependentes do Ministro e as atribuições dos organismos públicos, os quais passam a ter um maior grau de autonomia, ainda que sob a tutela do Ministro (Gomes, 2006, p. 15).

Manuel Maria Carrilho, Ministro da Cultura do governo até o ano 2000, em nota introdutória do livro ‘As Políticas Culturais em Portugal’, de Maria de Lourdes Lima dos Santos, afirma “o que anima a atual orientação política é a ideia de que a cultura ocupa um lugar

---

<sup>24</sup> A Lei do Mecenato deve ser encarada como um complemento ao fomento à criação, a considerar principalmente que Portugal não possui um parque empresarial suficientemente amplo para sustentar a cultura através desta iniciativa.

<sup>25</sup> Programa do XIII Governo Constitucional.

central no desenvolvimento do país e que a política cultural deve tanto quanto possível ser levada a cabo numa perspectiva transversal” (1998, p. 18).

Ainda em 1999, é lançado o Programa Difusão das Artes do Espetáculo (PDAE) pela Administração Central, gerido pelo Departamento de Descentralização e Difusão do Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE), que mantém atividades até 2002, quando é extinto por falta de sustentabilidade (ou apoio) financeira. Com o objetivo de democratizar o acesso às produções artísticas, o programa apresentava “três linhas estruturantes de investimento: a constituição de uma rede nacional de salas de espetáculo, a criação de uma rede de estruturas de acolhimento e produção e criação de circuitos de difusão”<sup>26</sup>. Ressalta-se que já tinham sido realizadas outras iniciativas anteriormente, porém sem o mesmo alcance, como o Projeto SEC/Autarquias Locais, ativo entre 1986 e 1996, e ainda como o Programa Circuitos/Itinerários da Divisão de Coordenação e Programação do IPAE, em 1998.

Entre 2000 e 2006, é também executado o Programa Operacional da Cultura (POC). Integrando o Plano de Desenvolvimento Regional (PDR) para Portugal da Comunidade Europeia, apresentava como objetivos essenciais de atuação na área cultural, reforçar a cultura como fator de desenvolvimento e de emprego e, ainda, promover um maior equilíbrio espacial no acesso à cultura<sup>27</sup>. Estruturado em dois eixos prioritários, o programa incentivou medidas para a valorização do património histórico e cultural através de financiamento de projetos para a recuperação de sítios históricos e culturais, além de propostas para grandes acontecimentos culturais de âmbito internacional<sup>28</sup>. Procurou ainda favorecer o acesso a bens culturais, através de medidas para a criação de uma rede básica de recintos culturais e para a utilização das novas tecnologias da informação para acesso à cultura.

Apesar do destaque dado à cultura no programa do XIII Governo, as instabilidades de orçamento não permitiram sustentar estratégias para investimentos de longo prazo. Depois do mandato de Manuel Maria Carrilho, de 1995 a 2000, passam pelo governo 7 diferentes ministros da cultura entre os anos 2000 e 2011. Segundo Santos (2005, p.06), é “de lembrar também que o orçamento para a cultura ainda nem sequer alcançou o mítico 1%, em contradição com o habitual peso da retórica sobre a importância da dita cultura”. É de notar que, ainda em 2015, este valor permanece aquém, tendo sido apontado no Relatório do Orçamento de Estado para este ano o pior índice já registado de 0,1%<sup>29</sup> de investimento para a cultura, referente a 219,2 milhões de euros.

---

<sup>26</sup> *Dossier de Candidatura ao Programa Difusão das Artes do Espetáculo*, IPAE, 2002, p.06.

<sup>27</sup> Quadro Comunitário de Apoio III, POC – Programa Operacional da Cultura 2000-2006, pág. 19.

<sup>28</sup> O festival Danças na Cidade 2002 recebeu financiamento do Programa Operacional da Cultura por esta modalidade. Os desdobramentos serão abordados no capítulo IV.

<sup>29</sup> Orçamento do Estado de 2015.

O elevado investimento em equipamentos culturais verificado desde o período pós-revolucionário, bem como a integração portuguesa na comunidade europeia, favoreceram um período de realizações de “mega-eventos” (Santos e Costa, 1999) no país. Entre outros grandes acontecimentos, salientam-se a Expo’98<sup>30</sup>, as Capitais Europeias da Cultura Lisboa’94, Porto 2001 e Guimarães 2012<sup>31</sup>. Com um claro objetivo político de “projeção de Portugal no contexto internacional” (Santos e Costa, 1999, p.32), estes eventos também vieram a promover um movimento de requalificação urbana nos locais onde ocorreram, assim como o aumento na oferta e frequência de atividades artísticas.

Para Rui Telmo Gomes (2008, p. 91) “os grandes eventos, tanto pela programação (multidisciplinar) como pelo caráter festivo, têm sido responsáveis, na maior parte dos casos, por captar públicos normalmente arredados dos equipamentos culturais”. Sendo assim, apesar da atenção gerada, a “espetacularização da cultura” (Gomes, 2008, p.90) vivenciada através dos mega-eventos não perdurou e os altos níveis de público não se mantiveram após a sua realização.

No ano de 2007, é criada a Direção-Geral das Artes (DGArtes) com o intuito de abarcar o incentivo à criação e difusão artísticas, formação de novos públicos e dinamização da cooperação e intercâmbio cultural internacional. Esta apresenta como principais objetivos oferecer apoio a agentes culturais independentes, promover a internacionalização da arte portuguesa e de seus realizadores, divulgar o trabalho de criadores e intérpretes nos mais diversos suportes, fomentar o estímulo à inovação e à experimentação no campo das artes. Sob a sua responsabilidade, teve início em 2008 o Programa de Apoio às Artes com diferentes tipos de subsídios. Estes apoios serão abordados de forma mais detalhada no ponto 3.2 deste mesmo capítulo.

O Ministério da Cultura teve a sua última ministra, Maria Gabriela Canavilhas, até junho de 2011, sendo novamente extinto em 2012, já comandado pelos Serviços integrados na Presidência do Conselho de Ministros sob a alçada do Primeiro-Ministro. Sobre este fato, o ex-Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho, declara

Hoje a questão essencial é a de perspetivar o que deverão ser as políticas públicas de cultura, depois do seu fim. Mas como é que se pode construir alguma coisa, sem alicerces e em estado de mera sobrevivência? Por outro lado, hoje também não podemos pensar as políticas públicas da cultura como se pensavam em 1995, em 2000 ou em 2004. O contexto é completamente diferente, como bem sabe quem siga os atuais debates sobre políticas de cultura na Europa.

Hoje, o que há que ponderar na área da cultura passa por problemas como a gratuidade, a imaterialização da economia da cultura, os novos sistemas de difusão, a privatização dos públicos, etc. Com efeito, há

---

<sup>30</sup> Exposição Internacional de Lisboa de 1998, evento participante de uma série de exposições internacionais de caráter transformador para a cidade e que remetem à Exposição de Londres de 1851.

<sup>31</sup> Iniciativa da União Europeia, a qual pretende promover cidades europeias durante o período de um ano.

um conjunto de problemas que estão na agenda cultural europeia, mas que não são tocados praticamente por ninguém em Portugal. (Carrilho, 2013, p.169)

Em avaliação de seu governo enquanto ministro da cultura de Portugal nos anos 90, Carrilho (1999, p. 86) considera ser o desafio “fazer da cultura um eixo vivo e inspirador da ação política e da política uma atividade com uma assumida matriz cultural”. Tais perspectivas se alteram conforme mudam os governos e vê-se nas atitudes dos diferentes partidos por onde caminham as orientações das ideias que defendem. A exemplificar esta questão, em reportagem da SIC Notícias sobre as eleições à presidência a decorrer em outubro de 2015 foram comparadas as propostas de cada partido político para a cultura:

A coligação PSD/CDS-PP propõe a reorganização da Direção-Geral das Artes e de outros organismos da Cultura, enquanto a oposição - BE, CDU e PS - converge na reposição do Ministério da Cultura. O Bloco de Esquerda e o PCP reclamam um orçamento para o setor de 1% do Produto Interno Bruto (PIB), a atingir até ao fim da legislatura, assunto sobre o qual PS e a Coligação Portugal à Frente não fazem qualquer declaração, no seu programa eleitoral.<sup>32</sup>

Desde sua criação, o Ministério da Cultura não obteve estabilidade na sua soberania. Sem consenso sobre o lugar que deve ocupar na orgânica do poder, diferentes organismos do Estado já foram responsáveis pelas diretrizes culturais. Atualmente o órgão regulador da cultura é a Secretaria de Estado da Cultura, instaurada em 2012. Com a crise financeira mundial de 2008, que atingiu Portugal de forma intensa, os investimentos públicos na cultura têm uma diminuição drástica. Como declara o ex-ministro da cultura, Manuel Maria Carrilho, em 2012:

Olho para o orçamento da cultura, e tenho um arrepio, pois foi fixado em 200 milhões de euros, prevendo-se ainda reduções que o devem fixar nos 180 milhões. Quando saí do Ministério da Cultura, há quase 12 anos, o orçamento era de 250 milhões, altura em que havia menos instituições, menos museus, menos casas da música, etc. Trata-se de um orçamento que agora está nos 0,2% ou 0,3% do Orçamento Geral do Estado. É um orçamento completamente indigente para as obrigações do Estado no domínio da cultura. (Carrilho, 2013, p.165)

Na Orgânica do Estado, a Cultura permanece integrada na Presidência do Conselho de Ministros. Na Assembleia da República, a área da cultura é da responsabilidade da Comissão de Educação, Ciência e Cultura (CECC). Atualmente, sob a responsabilidade do Secretário de Estado Jorge Barreto Xavier, função<sup>33</sup> assumida em outubro de 2012 até o

---

<sup>32</sup> Notícia da SIC Notícias. Disponível em: <http://sicnoticias.sapo.pt/especiais/legislativas-2015/2015-07-29-Propostas-dos-partidos-para-a-area-da-Cultura>

<sup>33</sup> As eleições para o próximo mandato estão marcadas para 04 de outubro de 2015.



presente momento, a SEC administra diferentes organismos culturais do Estado, a destacar o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) e a Direção-Geral das Artes (DGArtes). Esta última tem como missão a coordenação e execução das políticas de apoio às artes, promovendo e qualificando a criação artística e garantindo a universalidade da sua fruição<sup>34</sup>. Como coloca a representante da DGArtes, Mónica Guerreiro, em entrevista cedida para esta dissertação, o órgão público funciona hoje com cerca de 30 funcionários, o que não é suficiente para cobrir todas as regiões do país.

(...) Os projetos não são totalmente pagos pelo honorário público, mas há uma cota de co-financiamento que está presente e nós não conseguimos estar presentes a todos esses projetos, nem mais ou menos. É impossível fazer um acompanhamento presencial e sinto que a equipa também se ressentiu disto, estamos sempre aquém daquilo que é a vontade e a capacidade que teríamos se fôssemos mais.

Mónica Guerreiro, Diretora de Serviços dos Apoios às Artes da DGArtes (16/06/2015)

A DGArtes está estruturada em três unidades orgânicas nucleares, sendo elas a Direção de Serviços de Planeamento, Informação e Recursos Humanos, Direção de Serviços de Apoio às Artes e Direção de Serviços de Gestão Financeira e Patrimonial. É de se notar que ainda durante sua implementação, “passou de 99 para 51 trabalhadores, dos quais entre 2008 e 2009 se reformaram 10”<sup>35</sup>. A reforçar a situação de instabilidade perante sua estrutura orgânica, recentemente foi abandonada a reestruturação<sup>36</sup> pela qual a Direção-Geral das Artes seria alvo.

### 3.2 – O Apoio às Artes

Desde que tiveram as atividades iniciadas em 2008, uma das principais responsabilidades da DGArtes é a da apreciação de projetos propostos por agentes culturais e a da distribuição dos apoios públicos às artes. Como afirma Borges (2007, p. 177) “este tipo de financiamento funciona como um mecanismo administrativo de consagração profissional para os grupos de teatro e os seus responsáveis”. Na mesma linha, Mónica Guerreiro, afirma: “acho muito importante o ‘selo de qualidade’ que o Estado dá aos projetos que seleciona e que apoia. Porque eles passaram por uma triagem de mérito e [...] isso é bastante importante”.

---

<sup>34</sup> Decreto Regulamentar n.º 35/2012.

<sup>35</sup> Relatório de Atividades 2009 da DGArtes, p. 02.

<sup>36</sup> A decisão tomada em junho de 2015 gerou a substituição da Direção-Geral, antes a cargo de Margarida Veiga para Carlos Moura-Carvalho e da Subdiretoria das Artes, antes função de Mónica Guerreiro, agora de Joana Fins Faria. Aquando da entrevista cedida para esta tese em abril, Mónica Guerreiro ainda encontrava-se a exercer o cargo de Subdiretora-Geral.

Atualmente os programas de subsídio são regulamentados pelo Decreto-Lei n.º 196/2008 de 6 de outubro e obedecem ao disposto na Portaria n.º 1189-A/2010 (atualização do Regulamento das Modalidades de Apoio às Artes, aprovados pela Portaria n.º 1204-A/2008 de 17 de outubro). Este Decreto-lei substitui o Decreto-Lei n.º 225/2006 que regulamenta os financiamentos para a cultura estipulado em 2006 pelo Ministério da Cultura.

Os apoios pretendem fomentar, preservar, valorizar e promover as áreas culturais: i) da arquitetura, *design* e fotografia, reconhecendo a sua prática enquanto ato artístico; ii) das artes digitais, privilegiando processos e resultados interativos; iii) das artes plásticas, considerando a cultura visual contemporânea, a atividade expositiva e os novos meios; iv) da dança, música e teatro, considerando o seu património imaterial, criação, em especial, em língua portuguesa; v) bem como os cruzamentos disciplinares, tendo em conta as múltiplas práticas de adição, encontro e relação entre disciplinas artísticas, na criação e na programação, incluindo interseções com as ciências e as tecnologias. Estes apoios contemplam os seguintes domínios artísticos: criação, programação, interpretação, inovação e experimentação, formação, residências, circulação nacional e internacional de artistas e produções artísticas, formação e desenvolvimento de públicos, registo, documentação, edição e divulgação<sup>37</sup>.

Com algumas alterações desde a primeira redação normativa, os tipos de apoio em vigor atualmente remetem para a Portaria n.º 1189-A/2010. Entre estes apoios estão:

- a) Apoio direto, a ser financiado inteiramente pela Administração Central. Está organizado por critérios de tempo de duração do apoio em quatro diferentes modalidades: Apoio quadrienal; Apoio bienal; Apoio anual e Apoio pontual;
- b) Apoio indireto, a ser financiado em acordo pelas Administrações Central e Local na modalidade: Acordo tripartido celebrado entre Ministério da Cultura, através da Direção-Geral das Artes (DGArtes), a autarquia local e a entidade de criação, de programação ou entidade mista;
- c) Apoios diretos, com editais próprios, direcionados à internacionalização, edição, documentação e registo, experimentação, formação artística e equipamento.

Enquanto o apoio quadrienal, o apoio bienal e o apoio anual contemplam iniciativas de médio e longo prazo, o apoio pontual destina-se a atividades sem necessidade de planos de continuidade. Todos têm por finalidade dar apoio a atividades desenvolvidas maioritariamente em Portugal continental por instituições de criação, entidades de programação e entidades mistas. No caso dos apoios pontuais, também podem candidatar-se grupos informais e pessoas singulares, portugueses ou estrangeiros, com residência fiscal em Portugal continental, e que aqui exerçam maioritariamente a sua atividade. A avaliação das

---

<sup>37</sup> Portaria n.º 1189-A/2010.

candidaturas é realizada por comissões de apreciação definidas pelo Secretário de Estado da Cultura, sob proposta fundamentada da DGArtes.

Entre as principais mudanças na redação regulamentar estão a inclusão do apoio anual, não previsto no decreto anterior e um maior destaque aos apoios à internacionalização, os quais passam a ter em 2012 um programa de apoio específico. Destaca-se que o Programa Território Artes, criado em 2006 para o fomento da descentralização de eventos culturais no país, teve as suas atividades encerradas em 2010, devido a restrições orçamentais que inviabilizavam a realização das ações previstas, tendo os recursos financeiros sido canalizados para outros projetos<sup>38</sup>.

No ano de 2011 houve uma redução de 23% no valor de cada um dos apoios atribuídos do Apoio Direto Quadrienal, com um posterior reforço de 8%. Em 2012, novamente, o orçamento disponível da DGArtes foi insuficiente para fazer face aos compromissos assumidos nesses contratos, determinando uma redução de 38% face ao valor inscrito nos contratos assinados em 2009 e 2011 respetivamente<sup>39</sup>. Ainda neste ano, os projetos apoiados pelos Acordos Tripartidos precisaram redefinir novo plano e orçamento com 62% do orçamento inicial para terem suas iniciativas realizadas. A progressão do investimento realizado no Apoio às Artes pode ser observada no quadro seguinte:

**Quadro 3.1.** Investimento geral do Apoio às Artes desde sua criação (valores em euros)

Tipo de apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014*
<b>Direto</b>	16.085.393,37	19.312.000,00	18.595.967,73	16.051.519,25	10.814.672,4	7.936.012,81	-
<b>Indireto</b>	600.000,00	1.400.000,00	750.000,00	1.427.713,16	372.000,00	4.550.000,00	-
<b>Internacionalização</b>	-	978.000,00	-	-	588.136,24	589.990,00	-
<b>Total</b>	16.685.393,37	21.960.000,00	19.345.967,73	17.479.232,41	11.774.808,64	13.076.002,81	12.583.373**

Fonte: Relatórios de Atividades da DGArtes (2008 a 2013).

Notas: \*O Relatório de Atividades de 2014 não foi publicado até o momento em que esta dissertação foi publicada.

\*\* Valor consultado no Plano de Atividades do respetivo ano fiscal.

Para 2015 está previsto o investimento<sup>40</sup> de 3,9 milhões de euros para os Apoios Anuais e Bienais, 800 mil euros para os Apoios Pontuais e 386 mil euros para um máximo de 45 projetos de Internacionalização. Os resultados do concurso dos Apoios Anuais e Bienais foram divulgados a 29 de maio de 2015, após um atraso de meio ano o qual não passou em branco pelo setor, principalmente pela etapa de audiência dos interessados, prevista no artigo 6º da Portaria n.º 1189-A/2010, ter sido dispensada em ordem a evitar mais atrasos. Para Vera Borges,

<sup>38</sup> Relatório de Atividades 2010 da DGArtes, p. 25.

<sup>39</sup> Relatório de Atividades 2012 da DGArtes, p. 20.

<sup>40</sup> Programas dos concursos. Disponível em: <http://www.dgartes.pt/>

As sucessivas polémicas em torno da atribuição dos subsídios mostram que as políticas teatrais dos governos, sustentadas quase exclusivamente nos apoios financeiros, não conseguem responder ao aumento e à dinâmica dos grupos de teatro e projetos artísticos. Os montantes destinados à cultura e, em particular, ao teatro são sempre restritos para as necessidades. (Borges, 2007, p. 84)

Mónica Guerreiro declara “teoricamente, o sistema está bem montado. O problema é que ele está montado para dar cobertura a um terreno onde há muito mais agentes qualificados e talentosos a trabalhar do que a dotação financeira disponível”. Desta forma, das 170 propostas a concorrer, 142 foram admitidas e “foram avaliadas 22 estruturas na área de arquitetura, artes plásticas, digitais e fotografia; 89 estruturas de dança, teatro e cruzamentos interdisciplinares; e 35 estruturas da área da música. Destas, apenas 54 receberão efetivamente um apoio.”<sup>41</sup> Entre as estruturas apoiadas está o Alkantara, que solicitou 200 mil euros por ano através de candidatura ao Apoio Bienal, sendo que a estrutura receberá cerca de 96 mil euros por ano do biénio 2015/2016<sup>42</sup>. Os processos e circunstâncias a envolver o apoio concedido ao Alkantara serão abordados com maior detalhe no capítulo IV.

As estruturas culturais ainda dispõem de apoios concedidos pela esfera local. Câmaras municipais e juntas de freguesia exercem um papel complementar, por vezes fundamental para o apoio à atividade cultural. No ponto seguinte será analisado o papel das políticas locais no apoio ao setor.

### **3.3 – Políticas culturais a nível local**

No decorrer da operacionalização das políticas culturais, as autarquias locais assumem um papel fundamental no processo executório. Como refere Fernando Ruivo

Os comportamentos políticos não se baseiam apenas em categorias universais que remetem para o quadro da política nacional, que as variações locais não devem ser perspetivadas como desvios à norma geral porque esta – o universal e nacional – é constituída por estruturações de nível local (Ruivo, 2000, p. 141)

Deste modo, há de se perceber a importância das ações ao nível local, já que um país é constituído pelo conjunto de suas diferentes localidades e salienta-se que os indivíduos

---

<sup>41</sup> Notícia do Diário de Notícias. Disponível em [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=4602706](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=4602706)

<sup>42</sup> Resultados dos concursos de Apoio às Artes nas modalidades de Apoio Direto Anual e Apoio Direto Bienal 2015/2016, modalidade de Dança, Teatro e Cruzamentos Disciplinares. Disponível em: [http://www.dgartes.pt/news\\_details.php?month=6&year=2015&newsid=24434&lang=pt](http://www.dgartes.pt/news_details.php?month=6&year=2015&newsid=24434&lang=pt)

estabelecem as suas relações com os locais através de um sentimento de pertença, nomeadamente sob a afirmação de uma identidade coletiva.

Entre as atribuições autárquicas locais está o desenvolvimento de estratégias para a potencialização em diferentes áreas como a qualidade de vida, educação, cultura e desporto. Providas de órgãos representativos próprios, propõem-se a dar prosseguimento nos interesses das populações da localidade onde atuam. No caso específico da cultura, cada autarquia tem as políticas culturais determinadas, como afirma Maria João Centeno (2012, p. 138), “em função de um conjunto de fatores: as linhas programáticas de investimento na cultura, a natureza das equipas de cultura camarárias, a programação cultural, a disponibilidade de equipamentos e a ação dos agentes locais.”

A partir da integração europeia portuguesa, houve então uma intensificação de recursos destinados à ação cultural, sendo solicitado aos poderes locais um investimento alargado em sua participação. Como observa Augusto Santos Silva

Não é demais salientar que foi graças a esta adesão das autarquias que o país pôde mudar, nos últimos vinte anos, radicalmente para melhor a sua dotação em equipamentos básicos para fins culturais e com um nível de disseminação pelo conjunto do território que, se não satisfaz ainda a exigência de uma plena descentralização, não tem paralelo em nenhuma outra conjuntura da história portuguesa. (Silva, 2007, p. 24)

Num primeiro momento, grande parte dos esforços foram destinados à construção de equipamentos culturais. Através de fundos europeus, nacionais ou mesmo dos orçamentos municipais, a construção de obra física apresenta-se como principal padrão da intervenção autárquica para a cultura. Entretanto, as salas de espetáculos, muitas vezes substituídas por auditórios polivalentes, mantiveram-se, na ordem de prioridades, atrás de bibliotecas e museus. A programação cultural também acaba por ser desvalorizada em relação à obra física do equipamento cultural, já que esta, por sua natureza de modificação estrutural de fácil percepção, atrai mais facilmente o olhar dos eleitores.

Partindo da proposta da própria Administração Central no programa do XIII Governo Constitucional em 1995, como citado anteriormente, a descentralização das políticas culturais favoreceu Administrações Locais, designadamente através das Câmaras Municipais, que se tornaram as principais promotoras de ações culturais no país. Portanto, logo em 1995 constatou-se uma mudança significativa no peso dos investimentos para a cultura, “refira-se ainda que, no período em causa, a despesa da Administração Local apresenta um crescimento bem mais acentuado que o da Administração Central (43,6% e 14,5% respectivamente)” (Santos, 1998, p. 94).

No final da última década, “tomando como referência o ano de 2009, estamos a falar de 649,8 milhões de euros para o primeiro caso, contra 212,6 milhões de euros para o

segundo” (Centeno, 2012, p.141). Entretanto, no mais recente relatório Estatísticas da Cultura publicado pelo Instituto Nacional de Estatísticas, referentes aos dados de 2013, as despesas das Câmaras Municipais foram de 378,4 milhões de euros, significando uma diminuição de 23 milhões de euros, correspondente a 5,8% em relação ao ano anterior<sup>43</sup>.

Apesar desta inversão de proporção nos investimentos orçamentários das Administrações Central e Local e da redução de investimento presente em ambas, observa-se que “as câmaras municipais têm sido mais receptoras do que produtoras de política cultural” (Silva, 2007, p. 14). Sob a designação de parceiras, são essenciais à implementação e execução de programas de origem e enquadramento nacional. Mesmo assim, embora ocupem um lugar de destaque na implementação de políticas culturais, falta-lhes autonomia:

Parte do controlo que o Poder Central exerce sobre o poder das localidades não se realiza, no entanto, de uma forma explícita, estabelecida na letra da lei. É de forma indireta, invocando-se razões pragmáticas, nomeadamente de oportunidade financeira, que os obstáculos se materializam nos orçamentos camarários. (Ruivo, 2000, p. 49)

Além da dependência financeira em relação à administração central, Augusto Santos Silva (2007) aponta a continuidade como um dos desafios para a ação cultural municipal, já que a cultura muito facilmente torna-se motivo para disputas nos discursos políticos, não necessariamente por parte dos partidos locais. Segundo Silva, esta situação por vezes causa o encerramento de iniciativas culturais ou realocação orçamentária para outras áreas.

As políticas culturais autárquicas tendem a evoluir mais em função da sequência das políticas nacionais - quer dizer, das que são definidas e postas em prática pelos governos nacionais e, em particular, pelos sucessivos responsáveis da pasta da Cultura - do que em função de programas ideológicos definidos em termos locais e que se confrontem entre si numa base partidária. (Silva, 2007, p. 15)

Ainda no âmbito da continuidade de uma estratégia de trabalho para a cultura desenvolvida pela administração local, há de se atentar para a necessidade de atividades voltadas para o desenvolvimento de programação contínua e diversificada nos equipamentos construídos, bem como da permanência e expansão dos públicos formados e da relação eficiente e satisfatória com os agentes culturais. Como refere Borges (2007, p. 175) “as relações de solidariedade e interdependência entre os agentes culturais locais e os grupos de teatro concorrem para a sua integração positiva numa localidade”.

Silva (2007) ainda elenca outros desafios para as políticas culturais autárquicas, um deles a envolver a diversidade. A deitar um olhar prioritário para o movimento associativo popular, o qual geralmente dispõe de um público mais idoso, deve-se buscar formas de integrar ações voltadas aos interesses juvenis, sem abandonar o que já vem sendo realizado

---

<sup>43</sup> INE, Relatório de Estatísticas da Cultura 2014, p. 09.

para o público mais velho. Outro desafio na atualidade é o de combinar o discurso local para a cultura de “celebração da identidade e do modo de ser tradicional, ancorados no passado e na memória e recriados como património, em particular imaterial” (Silva, 2007, p. 28) com os compromissos com a modernidade propostos pelos agentes culturais nacionais e europeus.

As dificuldades apresentadas são relacionadas com as ações da administração local para a cultura de forma generalizada, portanto a abranger tanto o teatro ou a dança, quanto a música e a literatura. Com atenção ao funcionamento das artes performativas em Portugal, o próximo ponto trata da trajetória do setor no país.

### **3.4 – Artes Performativas em Portugal: um breve panorama**

No período da ditadura salazarista, as artes, de uma maneira geral, encontravam-se divididas em duas categorias essencialmente excludentes: a primeira voltada para a elite, considerada a alta cultura, a qual constava entre outras coisas de realização teatral no Teatro Nacional de Ópera (atualmente Teatro Nacional D. Maria II), e no Teatro de São Carlos e a dança pela Companhia Verde Gaio (Centeno, 2012, p. 124). A outra voltada para o cidadão comum, baseada na cultura de massa difundida pela rede de folclore, mais precisamente a destacar o fado. Naquele tempo “a arte era essencialmente decorativa, de inspiração folclórica e de tendência nacionalista” (Centeno, 2012, p. 125).

Após o 25 de Abril de 1974, a euforia pós-revolucionária promoveu o retorno de boa parte dos artistas emigrados e, assim, Portugal viveu “a consolidação de um campo que pressupõe a cultura como um fator de desenvolvimento” (Centeno, 2012, p. 128). Neste período eclodem várias companhias de teatro independente, muitas das quais passam a ter sedes próprias e a aproveitar a nova liberdade para desenvolver o seu trabalho artístico de forma autónoma, estética e ideologicamente, e a seguir as concepções artísticas de seus encenadores. Este processo perdurou pelas décadas seguintes, sendo que logo em 1976, o crescimento dos grupos de teatro já podia ser detectado, ainda ameno, porém presente. Durante a década de 80, a criação de novos grupos de teatro e dança é ainda pouco expressiva, entretanto na década seguinte ocorre um aumento como nunca antes há-se visto (Borges, 2007, p. 74).

Durante a década de 1980, a criação do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) e dos Encontros ACARTE, promovidos pela Fundação Calouste Gulbenkian, foram cruciais para a discussão e fomento das artes performativas em Portugal. Com o intuito de contrastar com a ideia de identidade nacional fechada, procurou-se desenvolver uma noção de transnacionalidade e adotar uma postura mais cosmopolita em Portugal. Como sublinha Cláudia Madeira (2008, p.60), “nesse sentido, o ACARTE não aparece de forma espontânea, antes será produto de uma *criação híbrida intencional*, com

vista a uma ruptura de paradigma de criação vigente”. Às vésperas da inclusão do país na Comunidade Económica Europeia, este momento trazia um conceito de fertilização da arte que, em geral, se traduziu mais em importação artística em busca de novas possibilidades para o mercado, do que o surgimento de uma nova vertente genuína.

Com efeito, para Madeira, verifica-se uma verdadeira mudança de escala no panorama cultural português a dois níveis: em primeiro lugar, o aumento da oferta do número de espetáculos, considerado de “relativa abundância” em contraste com “um contexto anterior de escassez e raridade” (Madeira, 2008, p.60); em segundo lugar, o aumento da formação artística.

De fato, estes encontros foram propícios à efervescência das artes performativas como um todo e contribuíram em muito para o desenvolvimento dos movimentos da Nova Dança e do Novo Teatro no país. Para Maria José Fazenda (2012, p.178), a Nova Dança caracteriza-se não como estilo ou como um novo gênero, mas justamente “pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição dos materiais, e a individualidade das visões do mundo”. Portanto um movimento artístico próprio das tendências contemporâneas. Posto isto, a criação de um espaço para refletir, discutir e experienciar, enquanto público e artista, foi particularmente transformador e essencial para a dança portuguesa, que até então pouco se tinha aproximado da dança contemporânea e, a partir deste momento, passou a ter um desenvolvimento próprio.

Foi aí que se apresentaram, pela primeira vez em Portugal, espetáculos de Bob Wilson, Pina Baush, Joseph Nadj, Kantor, entre outros, que se vieram a constituir como marcos referenciais tanto destas programações como das novas organizações culturais entretanto surgidas em meados da década de 90 (CCB , Culturgest, etc.) (Madeira, 2007, p.219).

Se se considerar os dois maiores pólos culturais do país – Lisboa e Porto -, é importante referir que estes movimentos iniciados na década de 1980 em Lisboa, apenas passaram a tomar maior forma na Cidade do Porto na década seguinte. Portanto, enquanto em Lisboa vivia-se a fase de implementação de instituições (em 1994 foram inaugurados o Centro Cultural de Belém - CCB, a Culturgest e, num patamar mais alternativo e transdisciplinar, a Zé dos Bois - ZDB) e a concretização de eventos culturais, um momento em que pôs-se em atividade plataformas de difusão e criação das artes performativas, no Porto começava a ter grupos a desenvolver a Nova Dança e o Novo Teatro.

Segundo Vera Borges (2007), as políticas de apoio gravitam por duas questões de análise das candidaturas, a primeira a envolver a decisão de conceder financiamento a propostas de artistas mais jovens a demonstrar vontade de encontrar novos caminhos de trabalho, ou à propostas de artistas já consagrados e com carreira consolidada. A outra questão perpassa sobre como pode-se medir o talento dos grupos? Deste modo, refere que



“a ajuda do Estado à criação teatral visa o encorajamento da atividade criativa das novas e velhas gerações de artistas e grupos de teatro em função dos objetivos de cada governo e equipa ministerial” (Borges, 2007, p.177).

A Fundação Calouste Gulbenkian também se tornou numa das principais incentivadoras de projetos de teatro e de dança através de um programa próprio de mecenato privado, que estimulou o aparecimento de novos grupos. No âmbito do apoio à dramaturgia nacional, além do estímulo à criação, havia o auxílio a novos grupos através de apoio à sua constituição jurídica e instalação física. Borges (2007, p. 79) afirma que “o número de ‘novos grupos de teatro’ apoiados, em 2000 e 2001, é inferior ao número de projetos apoiados na década de 90”.

Passado o entusiasmo dos primeiros anos do governo socialista, a Associação das Companhias de Teatro Profissional (Aspecto) é fundada em contestação às ações governamentais e são escritos diversos manifestos e artigos a respeito. O início dos anos 2000 é marcado pelo descontentamento e reivindicação dos responsáveis por grupos de teatro perante o governo em relação aos apoios e aos critérios de seleção de projetos. Situação que se observa ainda hoje, como reforça Mónica Guerreiro em entrevista para este estudo a respeito da retração orçamentária dos Apoios às Artes:

De fato, estamos a regredir em relação ao que tínhamos há 5, há 8 anos atrás, as condições eram completamente diferentes, mas não havia menos contestação. Ou seja, a contestação é diária, é permanente, é de todos os lados, mas deveria ser ainda mais, porque suficiente barulho por vezes garante a atenção de quem pode mudar como algumas coisas são feitas.

Mónica Guerreiro, Diretora de Serviços dos Apoios às Artes da DGArtes (16/06/2015)

Com as eleições de 2002 chega ao poder a coligação de dois partidos de centro e direita, o Partido Social-Democrata e o Partido Popular. Em 2004, o Ministério da Cultura passa novamente por reestruturação organizacional e o Instituto das Artes (IA) surge a partir da conjugação do IPAE e do Instituto de Arte Contemporânea.

Além dos Encontros ACARTE, mencionados anteriormente, há outras iniciativas fundamentais para a construção do panorama português das artes performativas. Na primeira geração elencada por Cláudia Madeira, destacam-se: i) o Festival X, produzido pela OLHO a partir de 1995, e sediado desde 2005 no Espaço do Urso e dos Anjos; ii) o Festival Atlântico, desenvolvido pela Zé dos Bois durante os anos 1990; iii) e o Festival Mergulho no Futuro, voltado para as novas tendências, realizado durante a Expo'98. Foi neste período, mais precisamente em 1993, que foi criado por Mónica Lapa o Danças na Cidade, estrutura que deu origem ao Alcantara Festival e voltado inicialmente para a divulgação de novos artistas da dança portuguesa. A iniciativa será melhor abordada no próximo capítulo.

Atualmente, com os cortes nos investimentos governamentais e a redução dos programas de apoio de instituições como a Fundação Calouste Gulbenkian, o cenário artístico enfrenta um momento de contração da difusão das artes performativas que tem como impacto a diminuição drástica da capacidade produtiva do setor. Notada principalmente através da redução da quantidade de espetáculos em festivais, uma menor participação em papel decisivo em redes internacionais, ou mesmo na programação de teatros. Neste cenário os programadores assumem uma posição de decisão delicada, como explica em entrevista Francisco Frazão,

A questão financeira é muito complicada. Eu acho que é sempre possível trabalhar com menos dinheiro até certo ponto. Há um ponto, há uma linha, que nós não sabemos exatamente qual é, para lá da qual já não faz sentido, quando já não se pode oferecer o mínimo de dignidade de trabalho aos artistas, quando já estamos só nós a receber um salário e fazemos muito pouca programação. [...] Portanto temos que decidir, ou fazemos mais com menos, ou fazemos menos com menos, não é? Ou seja, com este dinheiro de que dispomos podemos fazer vários espetáculos mais pequenos, mais baixos, ou podemos fazer menos espetáculos mais caros. Eu acho que não ter uma política única também é importante.

Francisco Frazão, programador de teatro da Culturgest (15/07/2015)

Na reflexão sobre o modo como estas circunstâncias afetam o Alcantara, Thomas Walgrave ainda conclui sobre o assunto “é não olhar para o que fazemos, mas para o que nós não conseguimos fazer. Não olhar para o que está a acontecer, mas o que eventualmente podia acontecer e que perdemos”.

Mesmo assim percebe-se que a produção artística permanece ativa, porém para além da quantidade, há de se observar que a qualidade também pode ser afetada pelas dificuldades financeiras. Situação a receber atenção não somente do setor artístico como também no plano político. Inês de Medeiros, deputada do Partido Socialista, afirma que “com o orçamento atual que ronda os 0,08% do OE não é possível criar uma oferta de qualidade”<sup>44</sup>. Seguindo a mesma linha de raciocínio, o deputado Miguel Tiago do Partido Comunista Português diz “a redução de 75% do valor dos apoios diretos funciona como uma censura à liberdade de criação [...] impondo uma regressão ao amadorismo no mundo de várias disciplinas artísticas”<sup>45</sup>. O atual Secretário de Estado da Cultura pelo Partido Social Democrático, José Barreto Xavier, declarou recentemente em entrevista

---

<sup>44</sup> Entrevista publicada no portal Coffepaste.com em 25/06/2015, disponível em <http://coffeepaste.com/ines-de-medeiros-entrevista/>

<sup>45</sup> Entrevista publicada no portal Coffepaste.com em 13/07/2015, disponível em: <http://coffeepaste.com/miguel-tiago-entrevista/>

Eu reconheço que seria desejável, ou que é desejável, que haja condições para que o apoio do Estado possa ser alargado a alguns domínios de Apoio às Artes, mas que esse critério não é fácil de cumprir num país cujas capacidades de criação de riqueza não são capacidades de uma força extrema.<sup>46</sup>

Barreto Xavier ainda explicou que desde que assumiu o mandato em 2012 o orçamento para a cultura tem tido aumento, ainda sem alcançar os valores mais altos já alcançados no passado, porém maiores do que nos últimos anos.

Tendo em consideração tanto os aspectos orçamentais quanto o desenvolvimento do setor de artes performativas, foram analisados neste capítulo os movimentos das políticas culturais desenvolvidas em Portugal, desde as limitações durante o Estado Novo até a situação atual de instabilidade financeira da administração pública. Também procurou-se fazer uma análise das modalidades de apoio ofertadas pela Administração Central através da Direção-Geral das Artes, a forma de participação das administrações locais e a ainda breve história das artes performativas em Portugal, as principais iniciativas e estruturas de fomento, bem como os efeitos da crise financeira no setor. A seguir será apresentado o estudo de caso desta investigação, o Alkantara, abordando o percurso da estrutura, suas formas de apoio, a mais recente edição do festival e as dificuldades de sua realização, como ainda o estudo dos públicos realizado na edição 2014.

---

<sup>46</sup> Entrevista publicada no portal Coffeepaste.com em 22/06/2015, disponível em: <http://coffeepaste.com/jorge-barreto-xavier-entrevista/>



## CAPÍTULO IV – ALKANTARA FESTIVAL

Este capítulo debruça-se sobre o estudo de caso desta dissertação, o Alkantara Festival. Tendo por base dados primários recolhidos através de entrevistas semi-estruturadas a dirigentes da estrutura e profissionais do setor, análise documental e análise dos questionários aplicados ao público na edição 2014, procurar-se-á analisar o projeto do Alkantara Festival e os impactos das políticas culturais na sua atividade. São descritas as formas de apoio e o impasse em que se encontra a estrutura para a continuidade das atividades. Em seguida abordar-se-á a trajetória histórica da estrutura.

### 4.1- Danças na Cidade

O Alkantara surgiu a partir do festival Danças na Cidade, criado para ampliar as oportunidades de apresentação aos artistas da dança portuguesa, principalmente em começo de carreira. Idealizado inicialmente por Mónica Lapa, o festival Danças na Cidade surgiu em 1993 autodeclarado como uma das consequências dos processos de arte e cultura vividos por Portugal com a abertura para a Comunidade Europeia. Como descrito no texto de apresentação do primeiro programa “Danças na Cidade é uma Mostra de Dança Contemporânea [...] surgindo como consequência natural do grande desenvolvimento que esta tem vindo a registar no nosso país”<sup>47</sup>. Um manifesto de vontade, como colocado por Mark Deputter, ex-diretor artístico da estrutura, em entrevista:

No início cresceu mais como uma reivindicação da comunidade da dança para mostrar o trabalho. Porque havia uma geração de coreógrafos e bailarinos que tinham começado a trabalhar aqui, a fazer dança contemporânea e não havia espaço para apresentar o trabalho. Isto era um ato quase político a dizer “olha, aqui estamos e nós temos trabalho”.

Mark Deputter, diretor artístico do Teatro Municipal Maria Matos (26/06/2015)

Em 1995 foi criada a Associação Cultural Danças na Cidade, situação a regularizar juridicamente a existência da organização e, portanto a dar-lhe um estatuto profissional. É também neste período, entre 1995 e 2000, que segundo Gomes, Lourenço e Martinho (2006, p. 85), mais surgem novas organizações culturais de tipo associativo. A princípio dedicado à promoção da dança contemporânea, o festival anual abraçou a tendência trazida pelos próprios artistas em dialogar com outras áreas e, em 1996, referiu-se enquanto “testemunha como a dança contemporânea apaga as fronteiras e as definições dos diferentes géneros artísticos.”<sup>48</sup> É também neste ano que o festival passa a contar pela primeira vez com os

---

<sup>47</sup> Programa Danças na Cidade 1993, p. 05.

<sup>48</sup> Programa Danças na Cidade 1996, editorial.

apoios governamentais plurianuais do Instituto das Artes. Desde então, os organizadores do festival passaram a convidar artistas de fora do país e o Danças na Cidade tornou-se internacional. Dois fatores contribuíram para este impulso, como Mark Deputter explica.

Em primeiro lugar, com a nossa vontade de abrir o campo, que nós sentimos na altura que era importante começar a fazer [...] a confrontação e o encontro de artistas que trabalham em outros países e outras culturas e aquilo que se faz aqui. Nós achamos que era muito importante fazer este encontro, esta era uma razão importante. A outra razão era que, pela primeira vez, o Ministério da Cultura abriu um concurso para subsídios para as organizações culturais, nós concorremos aos subsídios e recebemos apoio para fazer o festival de 96. O que de repente criava mais aberturas.

Mark Deputter, diretor artístico do Teatro Municipal Maria Matos (26/06/2015)

Com esta nova possibilidade de investimento e crescimento, em 1997 foi tomada a decisão do festival, passar de anual a bienal, tendo a edição seguinte acontecido em 1999. A próxima edição era suposto acontecer em 2001, contudo diante da perda de sua diretora<sup>49</sup> e dificuldades de financiamento pelo Programa Operacional da Cultura, já referido anteriormente, foi realizada apenas em 2002.

Conseguimos fechar o acordo com o Ministério da Cultura e fazer o festival Danças na Cidade 2002, que foi um festival mesmo de outra dimensão. Até lá o festival tinha crescido gradualmente e isto foi um salto mesmo mais do que gradual, para outro tipo de escala e visibilidade a nível internacional. [...] Para já, tivemos um grande problema com este Programa Operacional da Cultura. Porque foi a primeira vez que o Ministério da Cultura fez isso e estava muitíssimo mal organizado. Eles deram-nos muitas informações já depois do festival, como apresentar as faturas e todo o material que precisavam para nós podermos receber o dinheiro.

Mark Deputter, diretor artístico do Teatro Municipal Maria Matos (26/06/2015)

A edição foi realizada com mais recursos, possibilitando assim ao festival alcançar uma dimensão muito maior do que anteriormente havia conquistado, porém as mudanças na liderança do Ministério da Cultura acabaram por impactar direta e negativamente em sua continuação. Foram necessários dois anos para receber o financiamento e organizar as contas geradas pela edição 2002. Mark Deputter afirma, ainda, que de acordo com as diretrizes do Programa Operacional da Cultura, o financiamento só poderia ser concedido uma única vez a cada estrutura e não era de interesse da organização do Danças na Cidade dar um salto de crescimento apenas para a edição de 2002. O então Ministro da Cultura Manuel

---

<sup>49</sup> Mónica Lapa faleceu em 2001, vítima de cancro. A edição do festival Danças da Cidade 2002 foi dedicada à sua memória. Também foi organizado um evento intitulado “Para Mónica” no qual inúmeros artistas apresentaram trabalhos em sua homenagem.

Carrilho tinha assegurado que o Ministério se encarregaria de manter os valores do financiamento para as próximas edições terem o mesmo nível de organização.

Nós tínhamos essa garantia do Ministério da Cultura, que depois iam continuar isso. O que aconteceu, portanto, que ele saiu do governo, entrou o novo ministro e o novo ministro disse “Ah, eu não tenho nada a ver com isso”. Então, ele rasgou este acordo e nós tivemos esse problema, de repente nos termos confrontado com essa necessidade de [...] encontrar os meios para manter o festival a este nível.

Mark Deputter, diretor artístico do Teatro Municipal Maria Matos (26/06/2015)

Durante o período, não foram abertos concursos para Apoios Bienais, apenas anuais. Todos estes aspectos somados acabaram por afetar a organização do festival, e por consequência, a edição 2004 não chegou a acontecer.

#### **4.2 - A ponte “*al kantara*”**

A interrupção acabou por servir como período de reflexão sobre o próprio conceito e formato do festival. Como Sofia Campos, ex-diretora executiva da associação, refere, a autoavaliação faz-se presença constante do trabalho, “É mesmo um projeto determinante [...] mas com isto não quero dizer que invalide a necessidade do próprio Alkantara se ir reinventando, ir olhando para si, pensando sobre o que tem que mudar e o que pode fazer de novo, de diferente.” Deste modo, Deputter relata o processo de mudança.

Entretanto também já haviam muitas companhias de teatro que estavam a fazer um trabalho importante, cada vez melhor. A partir dos anos 90, início de 2000, e havia muitas companhias de teatro que eu achava que também deveriam ganhar com a presença num festival internacional. Então, o que decidi fazer era abrir o festival ao teatro. Fazer o festival de teatro e de dança. E por causa disso também não fazia muito sentido continuar a chamar de Danças na Cidade e, com uma interrupção de 4 anos, decidimos de fato fechar o Danças na Cidade e abrir o Alkantara. Muito deste Alkantara tinha a ver [...] com o discurso anterior do próprio *al kantara*, que quer dizer “a ponte”, essa ideia de juntar pessoas do norte e do sul.

Mark Deputter, diretor artístico do Teatro Municipal Maria Matos (26/06/2015)

A partir de 2006, a edição do festival assumiu o seu carácter transdisciplinar. Com uma visão notoriamente contemporânea e internacional, a mudança de nome relaciona-se com a missão adotada pelo projeto. ‘Al kantara’ significa ‘a ponte’ em árabe. Portanto, Alkantara propõe-se construir pontes entre artistas, culturas e diferentes formatos artísticos. Desde 2008, as ações da organização têm-se concentrado no Espaço Alkantara, um edifício cedido pela Câmara Municipal de Lisboa, situado no histórico bairro de Santos. Neste mesmo ano, Mark Deputter foi convidado a assumir a direção do Teatro Municipal Maria Matos e Thomas Walgrave assumiu a direção artística da Associação Alkantara.

Colaborador de edições anteriores do festival, Thomas Walgrave já conhecia bem as necessidades da estrutura, como menciona em entrevista, buscavam para diretor artístico da associação “alguém que combina dança e teatro e todas as formas intermédias [...] Alguém que podia pensar em apresentar, mas também criar e aumentar dinâmicas de um setor artístico local e ao mesmo tempo trabalhar no nível internacional”.

Atualmente, além da produção do festival internacional bienal de artes performativas, o Alkantara promove encontros internacionais, um programa de residências, bem como projetos de colaboração nacional e internacional com organizações parceiras, dentro e fora da Europa. Entre as suas atividades, há ainda o apoio à investigação e edição de livros e vídeos. Para todos os entrevistados, não há como separar o Festival Alkantara da associação Alkantara, apesar de o considerarem o projeto mais visível, dão o mesmo grau de importância para as demais atividades da estrutura. Sofia Campos ressalta as responsabilidades da estrutura enquanto “âncora na comunidade das artes performativas” e Thomas Walgrave sublinha que “o objetivo é mesmo alimentar as dinâmicas de um setor cultural e alimentar uma comunidade artística rica e com consciência de sua própria identidade.”

A trajetória de impacto do Alkantara no setor português pode ser observada através da evolução do festival. Sendo assim, no quadro 4.1 pode observar-se o crescimento gradual do festival desde a última edição como Danças na Cidades até à edição de 2014.

**Quadro 4.1.** Indicadores sobre públicos, espetáculos e apoios do Alkantara Festival – evolução 2002-2014

Edição	Propostas			Profissionais		
	artísticas	Sessões	Espectadores	estrangeiros	Apoios	
<b>Danças na Cidade</b>	2002	34	84	14.610	114	58
	2006	35	173	18.020	67	40
	2008	25	84	15.620	60	11
<b>Alkantara</b>	2010	32	98	17.814	49	43
	2012	21	66	11.170	40	72
	2014	16	46	11.225	50	69

Fonte: Relatórios Finais do Danças na Cidade e Alkantara Festival (2002 a 2014).

Notas: Cada categoria apontada corresponde a uma dimensão do volume de alcance do festival.

1. Propostas artísticas: espetáculos, performances ou concertos integrantes da programação principal do festival;
2. Sessões: o número total de sessões realizadas de todas as propostas artísticas;
3. Espectadores: a quantidade geral de espectadores em cada edição;
4. Profissionais estrangeiros: programadores e jornalistas presentes vindos de outros países;
5. Apoios: todas as marcas institucionais relacionadas nos programas do festival, quer a ser financiadora, quer a dar apoio estrutural.

Pelo quadro é possível observar que entre as edições de 2002 e 2006 há um equilíbrio na quantidade de propostas artísticas, a ser quebrado em 2008 quando diminui de 35 para 25 propostas. Há uma breve recuperação em 2010, porém nota-se um decréscimo de cerca de 30% para 2012 e novamente em 2014, esta a ser a edição com a menor quantidade de espetáculos desde a mudança de nome para Alkantara.



A considerar as sessões, naturalmente os números acompanham a quantidade de propostas artísticas, à exceção do ano de 2006 que contou com 173 sessões de um total de 35 propostas. Entretanto, deve-se atentar que esta edição contou com um maior número de performances com várias sessões por dia, elevando assim este número.

Em relação ao volume de espectadores, é possível perceber que apesar da grande redução da programação ao longo dos anos, a redução de espectadores é notada, porém em menor escala. Ao comparar a edição de 2002, com 34 propostas artísticas e 14.610 de público, com a edição de 2008, com 25 propostas e 15.620 de público, pode observar-se que mesmo com 9 propostas a menos, a edição atingiu uma quantidade de público maior em mais de 1000 espectadores, o que demonstra o crescimento do festival em relação ao seu prestígio e alcance de público, apesar da retração estrutural.

A considerar a edição de 2014, observa-se que teve 16 propostas e recebeu 11.225 espectadores, números que ultrapassaram os da edição de 2012, os quais com 5 espetáculos a mais e apresentações na Cidade do Porto, além de Lisboa, alcançaram 11.170 espectadores. Este dado pode sugerir uma recuperação do poder aquisitivo do público entre as duas edições após o início da crise, como também a possibilidade do Alcantara ter alcançado ao longo dos anos um público já fidelizado. É de salientar que na edição de 2014 o festival apresenta uma taxa de ocupação total de 94% no conjunto das sessões. Verifica-se um crescimento gradual da taxa de ocupação, apesar de um menor número de sessões.

É importante salientar que as principais mudanças observadas na realização do festival estão ligadas diretamente ao acesso de financiamentos disponibilizados pela Administração Central. Portanto, como referido anteriormente, em 1996, com o início dos Apoios concedidos pelo Ministério da Cultura; em 2002, ao ser contemplado com o apoio do Programa Operacional da Cultura, a não realização em 2004, ainda relacionado ao subsídio anterior, bem como dos cortes sofridos em 2012 e 2014 nos subsídios da DGArtes, os quais serão tratados no ponto 4.4.. Vale ressaltar ainda que o festival começou a incluir apresentações na Cidade do Porto em 2010, porém em 2014 já não ocorreram.

#### **4.3 – Os pilares de apoio**

Em um contexto geral, Borges (2007, 174) refere que numa ordem de importância o financiamento das atividades dos grupos de teatro portugueses é concedido primeiro pelo poder público, seguido pela bilheteira dos espetáculos e, por último, por outras instituições e programas de apoio. Situação a valer para além dos grupos de teatro, para as demais áreas e estruturas das artes performativas. Porém, no caso específico do Alcantara, as redes internacionais apresentam cada vez mais relevância. Mark Deputter refere que o Alcantara conseguiu ao longo da sua história criar vários pilares de apoio financeiro. Através dos

subsídios da Administração Central e da Câmara Municipal; das co-produções com os teatros e dos apoios internacionais, que vão desde o apoio de embaixadas ao co-financiamento das redes internacionais.

A participação dos teatros é fundamental para a realização do festival. Francisco Frazão, programador de teatro da Culturgest, explica que há um diálogo bastante alargado a respeito da programação do festival entre a instituição e o Alkantara. Thomas Walgrave ressalta que em Lisboa “existe a percepção de colaborar em projetos específicos, que talvez começou com o Alkantara, que se calhar foi a primeira iniciativa que juntou estas pessoas todas à volta de um evento, que funciona muito bem, onde toda a gente ganha com a colaboração”.

Para além da verba financeira investida diretamente pelos teatros, há uma parte não quantificada, que tem a ver com o que estes oferecem *in loco*, o uso das salas, o serviço da equipa, os equipamentos. Sofia Campos explica que “portanto há aqui toda a dimensão que às vezes não é traduzida nos orçamentos de uma forma direta, porque são custos que na verdade tu não tens, não vais lá a pagar, mas que alguém está a oferecer”. Acrescenta ainda que nas últimas duas edições foram intensificados os esforços pelos apoios estruturais, entre eles as hospedagens, alimentação, impressões, entre outros, “com o não já contamos sempre, portanto o que pode vir daí de sins são sempre uma mais-valia”.

Alkantara é membro de quatro redes internacionais de financiamento e colaboração da Comissão Europeia, no âmbito do programa Europa Criativa<sup>50</sup>. As quatro redes funcionam como plataformas de troca de informações sobre artistas, contribuem para a internacionalização dos artistas dos países membros e articulam-se através de acordos de co-financiamento entre os membros. Thomas Walgrave explica que “esse princípio de base dos financiamentos europeus é sempre igual. O funcionamento, a função e os objetivos das redes são muito diferentes”.

A NXTSTP, uma das redes das quais faz parte o Alkantara, é uma rede que reúne oito festivais europeus com o intuito de promover a co-produção de novos espetáculos e a circulação pelos demais países membros da rede de artistas considerados promissores. Trabalhando com co-produções e apresentações, voltada para investir em artistas com carreira já desenvolvida em seu próprio país e considerados prontos para serem inseridos no mercado internacional. A DNA - *Departures and Arrivals* é uma rede que “visa contribuir para o desenvolvimento da dança contemporânea na Europa, construindo pontes entre a educação

---

<sup>50</sup> O Europa Criativa é o programa da União Europeia de apoio aos setores culturais e criativos que congrega os anteriores programas MEDIA, MEDIA Mundus e CULTURA. Uma de suas linhas de financiamento destina-se exclusivamente ao apoio de Redes Europeias. Disponível em: [http://www.europacriativa.eu/\\_sobre\\_o\\_subprograma\\_cultura](http://www.europacriativa.eu/_sobre_o_subprograma_cultura)

artística e o mundo profissional”<sup>51</sup> e apresenta um foco direcionado para o ingresso de profissionais da dança no mercado de trabalho. Participa ainda de mais duas redes com projetos em início de atividades, o *One Space*, que reúne artistas da Europa, Médio Oriente e África, em laboratórios para trocas de experiências, bem como o *Urban Heat* da FIT-*Festivals in Transition*, a qual “é uma proposta para a exploração artística das realidades sociais, ecológicas e políticas, e os potenciais cívicos e sociais em diferentes cidades”<sup>52</sup>.

Porém também é válido observar que o formato não se adequa a todas as estruturas artísticas. Francisco Frazão explica que a Culturgest não participa de redes internacionais por uma questão de estratégia interna para a programação.

Como nós só apresentamos cerca de quatro, cinco espetáculos estrangeiros por ano, se tivermos, por exemplo, dois deles a fazerem parte de uma rede, ou três, a nossa capacidade de mostrarmos coisas diferentes com que se vê no resto da Europa toda é muito limitada.

Francisco Frazão, programador de teatro da Culturgest (15/07/2015)

A considerar os subsídios de Apoio às Artes concedidos pela DGArtes, abordados no ponto 3.2, a associação candidatou-se e recebeu financiamentos por se enquadrar ao Apoio Direto Bienal na modalidade Cruzamentos Disciplinares. Para o biénio 2013-2014, o Alkantara recebeu cerca de 90 mil euros por ano para assegurar a execução das atividades, os custos de estrutura e a execução do festival. No âmbito deste estudo, a entrevista com o diretor artístico do Alkantara aconteceu antes dos resultados do concurso 2015-2016 terem sido divulgados. Apesar de ter sido apresentado um orçamento de 200 mil euros por ano na candidatura, o Alkantara será apoiado com 96 mil para as atividades em 2015 e 95.714,08 para o ano de 2016, um valor muito semelhante ao do biénio anterior, porém bastante inferior ao solicitado pela estrutura.

#### 4.4 - O impasse do Alkantara

“Celebremos este Alkantara Festival como se fosse o nosso último.” Thomas Walgrave encerrou seu discurso<sup>53</sup> de abertura do Alkantara Festival 2014 com esta sentença, quase um lamento. Antes havia explicado a razão de ser.

---

<sup>51</sup> *Aims to contribute to the development of contemporary dance in Europe, building bridges between artistic education and the professional world* (Tradução livre da autora). Disponível em: <http://www.parts.be/en/dna>

<sup>52</sup> *Is a proposal for the artistic exploration of the social, ecological, and political realities, and civic and social potentials in different cities* (Tradução livre da autora). Disponível em: <http://www.theatrefit.org/>

<sup>53</sup> Discurso de abertura do Alkantara Festival 2014. Disponível em: <http://www.alkantarafestival.pt/noticias/mundo-sem-palco-discurso-de-abertura-alkantara-festival-2014>

Alkantara viu, nos últimos anos, o apoio da Direção-Geral das Artes ser drasticamente reduzido: em 71% em relação a 2010, e em 55% quando comparado com 2012. Não é um caso único, num contexto de uma redução transversal nos apoios às artes. Mas é um caso extremo. (Thomas Walgrave, 2014)

A 13ª edição do festival Alkantara foi realizada com cerca de 40% do orçamento inicial. No que diz respeito aos subsídios de Apoio às Artes concedidos pela DGArtes, a estrutura enquadra-se para candidatura em duas modalidades: Apoio Direto de Cruzamentos Disciplinares e Acordos Tripartidos. Tendo recebido o subsídio através do Apoio Direto de Cruzamentos Disciplinares no formato bienal, como mencionado no ponto anterior.

A organização do festival alega que três eixos fundamentais do projeto sofreram desvalorização por conta das reduções no orçamento dos concursos da DGArtes, seu caráter interdisciplinar, internacional e o foco urbano. O caráter interdisciplinar devido à redução de investimento nos apoios a projetos de Cruzamentos Disciplinares, os quais até 2012 recebiam para todo o país o orçamento de cerca de 2 milhões de euros, mas atualmente está reduzido a 400 mil euros. O traço internacional pela falta de estratégias de políticas públicas para a realização de eventos culturais desta natureza. Enquanto que o foco urbano perde força pela combinação de duas questões: no caso das candidaturas aos apoios diretos, a prioridade dada a estruturas que atuam maioritariamente fora do concelho de Lisboa e também pela sistemática de incentivo a descentralização adotada para os Acordos Tripartidos.

Os Acordos Tripartidos entre a organização, a Autarquia (Câmara Municipal) e a DGArtes, limitam-se a uma candidatura apoiada por concelho. Esta decisão visa valorar a descentralização da cultura, que no momento encontra-se concentrada em grandes centros urbanos. Porém, como a maior quantidade de ofertas já estabelecidas no setor se encontra em cidades como Lisboa e Porto, a concorrência por este subsídio torna-se desmedida. Para Mónica Guerreiro, representante da DGArtes, “é difícil nesta altura dizer que há pouca oferta cultural, acho que isso é um dado empírico, é só a gente consultar, o problema é que ela está muito mal distribuída pelo território”.

O setor tem sofrido a influência contundente da crise financeira vivida pelo país. Mónica Guerreiro confirma “é verdade que nós estamos a traçar uma rota, que já foi mais acentuada, mas uma rota descendente no nível de investimento que estamos a colocar no setor”. Esta situação também afeta as organizações que não recebem subsídios do Estado. Segundo Francisco Frazão, o orçamento que tem disponível na Culturgest no ano corrente equivale ao de quando ingressou na instituição ainda em 2004 e completa “os impostos aumentaram, os custos todos aumentaram. Na prática isso equivale a ter muito menos dinheiro que em 2004, até porque entre 2004 e atualmente, houve uma altura em que tivemos já bastante mais”.

Diante deste cenário, a participação em redes internacionais vem sendo apontada como a solução mais viável para as estruturas artísticas como o Alkantara. No entanto, Thomas Walgrave adverte

O financiamento europeu precisa da contrapartida que vem do financiamento local. Então a tua capacidade para agarrar fundos europeus depende diretamente da tua capacidade financeira local [...] Assinamos contratos com os projetos europeus de compromisso para investir X e depois poder receber Y. Então, para chegar a este ponto, devemos ter um financiamento de, a volta de 200 mil euros. O financiamento atual é na volta de 90 mil, mas acho que o orçamento de 200 mil é bastante realista baseado no orçamento anterior do Alkantara. Quando eu entrei o orçamento era a volta dos 350 mil, então acho que devia existir essa possibilidade.

Thomas Walgrave, diretor artístico da Associação Alkantara, (23/04/2015)

O diretor artístico conclui ainda que “com um financiamento de base por parte do Estado de 90 mil euros por ano, [o festival] está ao nível internacional numa competição muito desigual”. Consequentemente, isso implica em um menor poder de negociação e investimento do Alkantara perante os demais membros das redes internacionais. A tomar a Rede NXTSTP como exemplo, o financiamento através da mesma pode alcançar até 50% do projeto, desde que este consiga um mínimo de três membros da rede, portanto três estruturas, a investir na sua produção. Investimento este que pode ser tanto na co-produção quanto na apresentação do projeto já montado. Thomas Walgrave explica que esse formato potencializa a produção e internacionalização de artistas, além de evitar que fiquem dependentes apenas do investimento de uma única estrutura artística. Diz a respeito

Acho que assim é um formato que funciona muito bem [...] Marlene Freitas é um exemplo, Tiago Rodrigues é outro exemplo. Para Tiago, a inclusão nas redes foi mesmo essencial para tornar-se o que ele é agora, um artista internacionalmente reconhecido e dá-nos também a possibilidade de programarmos outras coisas.

Thomas Walgrave, diretor artístico da Associação Alkantara, (23/04/2015)

As medidas da DGArtes estão direcionadas para a internacionalização das criações no país. Compreensível, já que no próprio Programa do Governo Atual<sup>54</sup>, na continuidade dos anteriores, o assunto é abordado através deste mesmo viés. Além de, como afirma Vera Borges (2007), comparativamente com os festivais de teatro nacionais, é notória a fraca participação dos grupos portugueses nos festivais realizados no estrangeiro. De qualquer modo, desde os mega-eventos, já mencionados no capítulo III, ações de acolhimento de produtos artísticos estrangeiros não têm tido grande evidência nas políticas culturais portuguesas atuais, apesar de ser uma importante vertente do fazer artístico enquanto

---

<sup>54</sup> Programa do XIX Governo Constitucional.

catalisador de desenvolvimento e elemento de coesão através do diálogo intercultural (Santos, 2010). Entretanto, deve-se alertar para as palavras do estudo sobre práticas culturais em Lisboa coordenado por Pais (1994).

É, no entanto, ainda bastante comum entre algumas elites culturais, nomeadamente artistas e críticos, um discurso que acentua a marginalização e periferização de Lisboa em relação aos circuitos internacionais da cultura e aos grandes acontecimentos itinerantes. Estas características não só dificultariam a dinamização do campo da criação artística nacional e a consagração dos seus membros como se traduziriam num menor acesso ao acontecimento e às obras por parte dos públicos. (Pais, 1994, p. 259)

Passados vinte anos, na realidade portuguesa atual, a ausência de tais políticas de internacionalização ainda faz-se presente. Como afirma Mark Deputter “para muitos programadores internacionais, o Alcantara é o único momento para vir a Lisboa e ver o que está a acontecer aqui e conhecer os artistas de cá”. A considerar o estudo de Vera Borges (2007, p. 168) sobre o teatro em Portugal, quase metade dos grupos inquiridos assinalam os festivais nacionais com a presença de grupos de teatro estrangeiros os mais importantes para participar.

Como sublinha Rodríguez Morató (2010), as regras da cultura alteraram-se. Mudanças no caráter sócio-económico referidas no capítulo I promoveram a irrupção de novas classes médias, as quais por sua vez transformaram os padrões de consumo e o avanço da reflexividade estética no modo de vida contemporâneo.

A nova e plural valoração da cultura nos nossos dias responde a uma nova configuração da ordem cultural contemporânea. Nesta nova configuração, a esfera cultural especializada, anteriormente isolada e marginal, aparece largamente difundida tanto pela assimilação de um crescente número de atividades, cada vez mais afastadas do núcleo original das artes clássicas (cinema, fotografia, músicas populares, produções artísticas ligadas aos novos meios de comunicação de massas), como pela ampliação e potenciação do seu âmbito público. Esta expansão leva-a agora a ocupar um lugar central na sociedade, mas com contornos pouco definidos. (Morató 2010, p. 40)

Essa falta de definição dos contornos talvez seja uma das principais causas dos desencontros de objetivos entre as medidas governamentais e as organizações culturais. Para W. Richard Scott (2008, p. 150), “as instituições fornecem as regras do jogo, ao passo que as organizações atuam como os jogadores”<sup>55</sup>. Esta é uma realidade determinada com a qual as estruturas artísticas convivem. Apesar do clima de despedida do festival em 2014, o Alcantara busca manter-se ativo, sem alterações em seu formato já estabelecido. A

---

<sup>55</sup> *Institutions provide the rules of the game, where as organizations act as the players* (Scott, 2008, p. 150, tradução livre da autora).

mobilização de espectadores, artistas, organizadores do festival, programadores e imprensa reuniu 2.016 assinaturas na petição pela continuação do festival.

Francisco Frazão, programador de teatro da Culturgest e uma das pessoas envolvidas na criação da petição, explicou ao Observador que o Alkantara “sofreu uma dupla injustiça”, fato que motivou a entrega presencial do documento, juntamente com 230 bilhetes usados nos espetáculos desta edição, na portaria da Secretaria de Estado da Cultura, no Palácio Nacional da Ajuda. “A primeira injustiça é transversal, que é a dos cortes nos apoios do Estado, e que têm sido generalizados. Mas o Alkantara foi duplamente prejudicado porque o novo desenho dos apoios da Direção-Geral das Artes (DGArtes) fez com que ficasse condenado a ser sub-financiado”, explicou.<sup>56</sup>

Em 21 anos de história, o Alkantara Festival passou de uma plataforma de promoção da dança contemporânea Portuguesa, mas abriu-se para uma programação de artes performativas profissional e mais internacional. Seu caráter anfitrião de diferentes nações e modalidades artísticas tem sido bem aceite diante do público, como será demonstrado mais adiante ainda neste capítulo, porém o afasta das condições delimitadas para o financiamento governamental do qual depende.

Não é um caso único, no mais recente concurso dos apoios concedidos pela DGArtes divulgado em 2015, já mencionado no capítulo III, estruturas como a companhia Cão Solteiro e o Atelier Real, ambos a apresentar uma história de atuação nas artes performativas portuguesas e a receber subsídios da administração central por quase duas décadas, se vêm sem apoios e correm o risco de desaparecerem. Mas há ainda outras estruturas com dificuldades.

Para Mónica Guerreiro, “neste momento o sistema tal como está montado ou é tudo refeito e se pensa em linhas de ajustamento àquilo que se percebe serem os enviesamentos que ele gera, ou vamos continuar neste sistema até encontrar um melhor, e é esse o problema”. Mónica Guerreiro explica que há incompatibilidade em existir concursos para programas de apoio com diferentes periodicidades, pautados na capacidade das estruturas artísticas comprovarem ter alcançado maturidade em seu trabalho e o discurso de haver estruturas cujas atividades devem ser mantidas pela importância de seu percurso.

Das duas uma, ou não há concursos, porque conseguimos definir quais são os critérios para estas atividades que devem existir, ou cuja existência não queremos colocar em perigo, ou então dizemos “Não, não. Tem que haver concursos. Portanto deve haver a possibilidade sempre de haver novos entrantes no sistema”. [...] Estes dois discursos coexistem nas mesmas pessoas, porque ambos na verdade deveriam ser possíveis.

Mónica Guerreiro, Diretora de Serviços dos Apoios às Artes da DGArtes (16/06/2015)

---

<sup>56</sup> Notícia do Observador disponível em: <http://observador.pt/2014/06/09/alkantara-festival-dezenas-protestam-na-secretaria-de-estado-da-cultura/>

Sobre esta possibilidade, haveria de se pensar sobre como e quem determinaria que uma estrutura deverá ser protegida ao ponto de não precisar mais candidatar-se a subsídios. Não é intuito desta investigação propor tal forma de apoios permanentes ou levantar hipóteses a respeito, porém é inegável a necessidade de legitimidade artística para uma estrutura manter-se ativa. Segundo Mónica, “o selo de qualidade que o Estado também dá aos projetos que seleciona e que apoia, porque eles passaram por uma triagem de mérito” é uma forma de valorização do trabalho artístico.

Sobre esta questão da necessidade de legitimidade artística, a retomar as ideias de Bourdieu (1989) exploradas no capítulo I, pode-se referir que a questão da legitimidade surge a partir da possibilidade de ruptura com conceitos generalizados tidos pela maioria da sociedade como a ordem estabelecida. O sociólogo ainda afirma existir um sistema de posições sociais diferenciais e interdependentes, no qual os indivíduos ocupam posições estabelecidas por tipos de capitais distintos em diferentes aspectos de suas vidas.

Ao pensar este sistema em relação a situação atual das estruturas artísticas, percebe-se que o *capital económico*, o qual abrange as posses financeiras, é organizado através das fontes de financiamento e apoio que recebem; o *capital cultural* o qual abarca o conhecimento atribuído, é representado pelo valor representativo produzido através do trabalho das estruturas; o *capital social* que aborda a pertença a um grupo e as relações nele inseridas, neste contexto representa a relação com os profissionais da cultura, os públicos e a sociedade em geral; bem como o *capital simbólico*, o qual se estabelece a partir do reconhecimento de sua existência e prestígio perante os pares.

Portanto, a seguir este raciocínio, a luta do Alkantara pela sua continuidade pode ajustar-se a este sistema que ocorre de forma natural e, não necessariamente proposital, conforme a perspectiva de Bourdieu. Pois a fim de garantir a base de seu capital económico, a organização do festival procura que seja reconhecido e legitimado o capital simbólico do projeto, a tomar por base a relevância de seu capital cultural e difundir a mensagem pela *network* de seu capital social. Para tal, desde a identidade visual<sup>57</sup> do festival, a qual nesta edição adotou como símbolo a imagem do cometa Borrelly captada em 1903 em queda livre e agitada, ao protesto que reuniu cerca de 70 pessoas<sup>58</sup> à porta do Palácio Nacional da Ajuda em 09 de junho de 2014, diversas ações estratégicas foram adotadas para dar visibilidade ao projeto e mobilizar o público. Francisco Frazão ainda informou em entrevista que

---

<sup>57</sup> Há um texto explicativo na contracapa do programa da edição 2014 do festival.

<sup>58</sup> Notícia do Observador. Disponível em: <http://observador.pt/2014/06/09/alkantara-festival-dezenas-protestam-na-secretaria-de-estado-da-cultura/>



Houve também um outro tipo de protesto anterior a isso, que foi juntar todos os co-produtores do festival, a ir na sua capacidade institucional, para ir falar diretamente com o Secretário de Estado da Cultura a dizer que assim não podia ser [...] os vários parceiros do festival se juntaram para, de fato, fazer ouvir a sua indignação face à situação com que o festival estava confrontado.

Francisco Frazão, programador de teatro da Culturgest (15/07/2015)

Deste encontro com a Secretaria de Estado da Cultura resultou a obtenção de um financiamento extra por parte do Fundo de Fomento Cultural, para a realização do festival. Observa-se que a diminuição dos valores oferecidos pelo governo através dos subsídios de apoio a cultura está diretamente relacionada à crise financeira vivida pelo país. Mónica Guerreiro ainda ressalta que “há níveis de precariedade acentuados, as pessoas têm muito mais dificuldades em que sejam celebrados e honrados os contratos. Isso é sempre negativo”. Esta acaba por ser uma das consequências das atuais estratégias de redução de verbas públicas para a cultura adotadas pelo governo.

No próximo ponto é descrita a edição 2014 do Festival Alcantara, a programação e os principais acontecimentos relacionados.

#### **4.5 - Festival 2014**

Decorrida entre 13 de maio e 08 de junho de 2014, a 13ª edição do Alcantara Festival contou com 16 propostas artísticas, sendo elas 5 espetáculos nacionais e 11 espetáculos internacionais, a compor um total de 46 sessões apresentadas em 27 dias e em 9 espaços diferentes. Contou com o trabalho de 14 elementos da equipa, 19 voluntários e 3 estagiários, além de 170 artistas e técnicos. Tendo contado também com a presença de 50 programadores internacionais e 11.225 espectadores. Estes números<sup>59</sup> traduzem a dimensão da realização do festival em 2014. Conclui-se no editorial da edição “É um milagre que, nestas circunstâncias e com uma equipa diminuta, ainda consigamos apresentar um programa à altura das nossas exigências sempre elevadas”<sup>60</sup>.

Com uma abertura no grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, com o espetáculo belga de dança “Partita nº 2”, de Anne Teresa De Keersmaecker e Boris Charmatz, o festival foi abrigado por diferentes espaços da cidade como a Culturgest, o Museu da Eletricidade, o Teatro Nacional D. Maria II, o próprio Espaço Alcantara e os Teatros Municipais Maria Matos e São Luiz, o qual, com três salas ocupadas pela programação, foi o local do encerramento com o espetáculo português “*Bovary*”, de Tiago Rodrigues.

---

<sup>59</sup> Dados fornecidos pela Associação Alcantara.

<sup>60</sup> Disponível em: <http://www.alkantarafestival.pt/editorial/>

O programa central ainda contou com os espetáculos de origem francesa “*Suite Nº 1 «ABC» - Encyclopédie de la Parole*”, de Joris Lacoste, “O capital”, de Sylvain Creuzevault, e “Germinal”, de Halory Goerger & Antoine Defoort, o brasileiro “Pindorama”, de Lia Rodrigues, o japonês “*Super Premium Soft Double Vanilla Rich*”, de Toshiki Okada, duas propostas, “*Electric Words*” e “*Lisbon by sound*”, do britânico Tim Etchells, bem como a performance “*Perhaps all the dragons...*”, da companhia belga Berlin. Da República Democrática do Congo, foi apresentado “*Le Cargo*”, de Faustin Linyekula, além de “*Kinshasa Electric*”, da coreógrafa canadiana Ula Sickle e executado por bailarinos congolezes.

Dos espetáculos portugueses, além de “*Bovary*”, fizeram parte da programação os espetáculos “Vontade de ter vontade”, de Cláudia Dias, “Fio Condutor”, de Urândia Aragão, “De marfim e carne – as estátuas também sofrem”, de Marlene Freitas e “Protocolo”, da Mala Voadora. O festival ainda contou com atividades paralelas realizadas no Ponto de Encontro, pela primeira vez instalado na sala Mário Viegas do Teatro Municipal São Luiz. Com o propósito de ser um espaço de confraternização e troca de informações o local recebeu debates, instalações e concertos.

Como já mencionado, a edição 2014 do festival também contou com a mobilização em prol de sua continuação organizada por apreciadores do festival. O protesto contou com a participação dos artistas envolvidos, os quais ao fim das sessões pediam aos espectadores que colaborassem ao assinar a petição e apresentarem seus bilhetes na manifestação à porta do Palácio Nacional da Ajuda. Francisco Frazão explica as motivações:

Eu acho que foi sobretudo uma preocupação, mesmo as pessoas que fossem, como no meu caso programadores de uma instituição que colaboram, ou noutros casos, artistas que já foram programados pelo festival, eu acho que a preocupação principal foi enquanto espectadores. Pessoas que ficam preocupadas com a possibilidade de perder um pólo artístico tão importante para a cidade como o Alcantara.

Francisco Frazão, programador de teatro da Culturgest (15/07/2015)

Dos 1.273 questionários válidos para a pesquisa de público a ser apresentada no próximo ponto, a temática mais recorrente nos comentários livres foram mensagens de apoio à continuidade do festival. É de referir que a análise busca perceber os perfis de quem faz parte dos públicos do Alcantara, além das impressões deste mesmo público sobre o festival. A seguir são expostos os resultados para o modelo de análise também descrito no capítulo II.

## 4.6 – Públicos do Alkantara Festival 2014

Aplicados em todas as sessões da programação do festival decorridas entre 13 de maio a 08 de junho de 2014 em seis instituições culturais distintas, como descrito nas notas metodológicas apresentadas no capítulo II. Com um público de 11.225 espectadores, foram entregues 4.705 questionários, dos quais foram preenchidos e recolhidos 1.380, o equivalente a uma taxa de resposta de 29,0%. Deste total, após uma primeira verificação de preenchimento, foram desconsiderados questionários com informações incompletas, principalmente em relação ao perfil sociodemográfico e, ao final desta fase inicial, foram considerados 1.273 questionários válidos para análise, o que corresponde a 92,0% da totalidade dos questionários recolhidos. Em anexo é apresentado o balanço<sup>61</sup> da aplicação do inquérito, no qual constam as informações a respeito da entrega e recolha dos questionários, a taxa de resposta, bem como as quantidades de questionários válidos e inválidos por cada sessão da programação do festival. A seguir é apresentado o modelo de análise (ver a versão detalhada no anexo A).

Quadro 4.2. Modelo de análise

<b>Caracterização Sociodemográfica</b>	<b>Relação com as artes</b>	<b>Avaliação e sugestões sobre o Alkantara Festival</b>
Perfil do inquirido	Práticas culturais	Avaliação do festival
	Relação prévia com o Alkantara Festival	Sugestões
	Motivações para a participação	

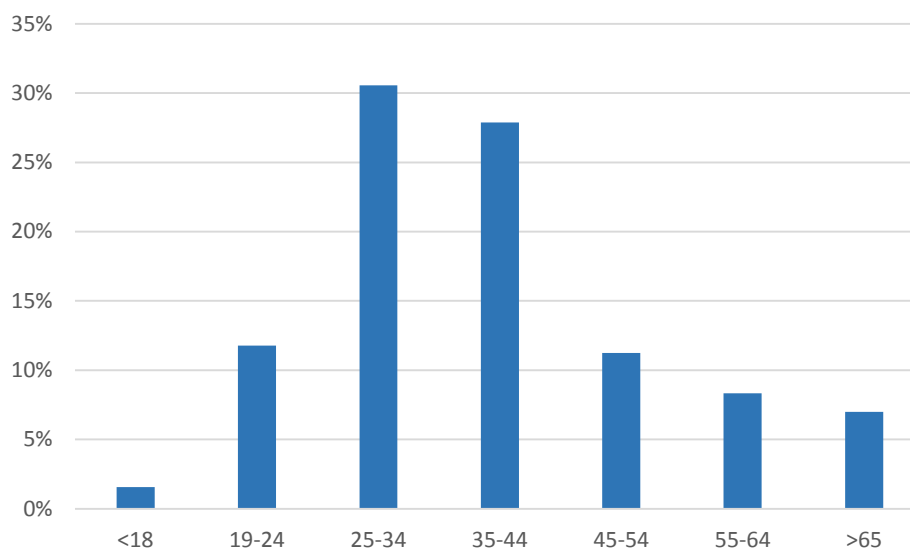
### 4.6.1 - Caracterização Sociodemográfica

A considerar a análise dos inquiridos em relação ao sexo, verifica-se uma maior presença do público feminino, com 62,3% em contraste a 36,7% do masculino. Resultado a corroborar com os estudos apresentados anteriormente que indicam as mulheres como o género mais assíduo nos públicos da cultura. A ter em conta os indicadores de *grupo etário*, é possível constatar, como demonstrado na figura 4.1., que o escalão etário em maior destaque é o de 25 a 34 anos (30,5%), seguido pelo de 35 a 44 anos (27,9%), estes dois escalões expressam 58,4% do total de inquiridos. Os grupos etários acima dos 45 anos representam um terço dos

<sup>61</sup> Balanço da aplicação dos questionários disponível no anexo C.

inquiridos. Os inquiridos abaixo dos 18 anos apresentam números pouco expressivos. Porém, no que diz respeito aos mais novos, é de se notar que na programação do festival não constavam espetáculos voltados para o público infanto-juvenil, sendo este um fator a considerar para a pouca frequência desta idade.

**Figura 4.1.** Grupo etário dos espectadores

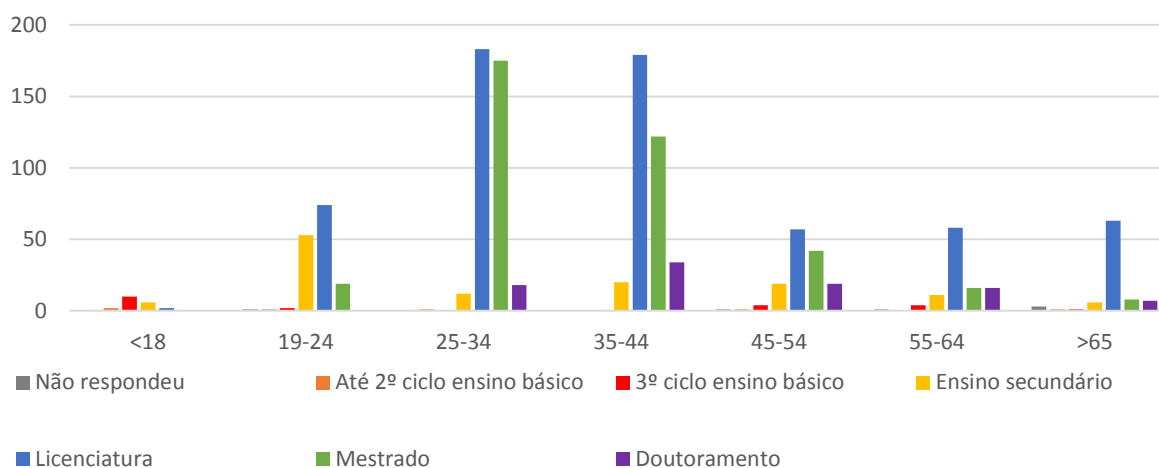


[porcentagem] Fonte: Inquérito aos públicos do Alcantara Festival 2014. [n=1252]

Quanto aos *níveis de escolaridade*, observa-se que a grande maioria dos espectadores concluiu o ensino superior. A reforçar a ideia presente em outros estudos de que “a forte correlação entre os elevados graus de instrução e as práticas culturais é transversal aos vários estudos de públicos da cultura” (Santos *et al*, 2002, p. 79), nesta pesquisa verifica-se que licenciados, mestres e doutores correspondem a 87,7% da totalidade do público. Os espectadores com o 3º ciclo do ensino básico ou um outro nível inferior somam 2,2%. Ao realizar o cruzamento dos *níveis de escolaridade* com a *idade*, percebe-se que esta concentração é ainda mais evidente no escalão etário entre os 25 e os 34 anos. Um fator a influenciar diretamente no alto número de conclusão de mestrados nesta faixa de idade poderá ter a ver com a adoção por Portugal do Processo de Bolonha<sup>62</sup>, o qual entrou em vigor no país em 2006 e atingiu diretamente este grupo etário. A figura 4.2. expõe o nível de escolaridade pela quantidade de inquiridos por escalão etário.

<sup>62</sup> O processo de Bolonha foi acordado através da Declaração de Bolonha em 1999, com o objetivo de harmonizar os sistemas de ensino superior adotados nos países europeus. Com este procedimento os cursos de licenciatura, antes a durar 4 ou 5 anos, passaram a ter 3 anos de duração. Há ainda os cursos integrados, os quais combinam a licenciatura com o mestrado e têm a duração de 5 anos. Informação da Direção-Geral do Ensino Superior. Disponível em: <http://www.dges.mctes.pt/DGES/pt/Estudantes/Processo+de+Bolonha/Processo+de+Bolonha/>

**Figura 4.2.** Nível de escolaridade dos espectadores por grupo etário

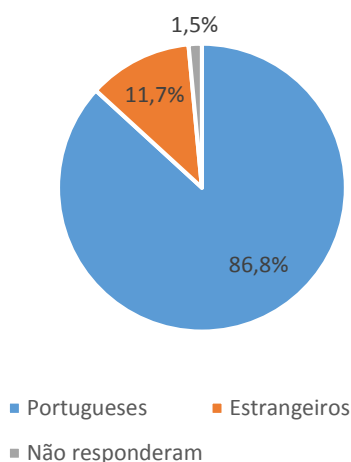


[números absolutos] Fonte: Inquérito aos públicos do Alcantara Festival 2014. [n=1273]

A ter em consideração a *situação conjugal*, 63,2% dos inquiridos se declararam solteiros, sendo que 24,6% são casados ou vivem uma relação em união de fato e 10,0% são divorciados ou separados. Em relação à *localidade* em que vivem, como o festival aconteceu inteiramente na cidade de Lisboa, não é de se admirar que a grande maioria dos públicos seja oriundo da cidade, a contabilizar 69,0% dos inquiridos. Considerando ainda a Área Metropolitana de Lisboa (NUTS II), este número sobe para 78,1%. O público não residente em Portugal representa 2,7% dos inquiridos, e inclui quer estrangeiros quer portugueses residentes fora do país.

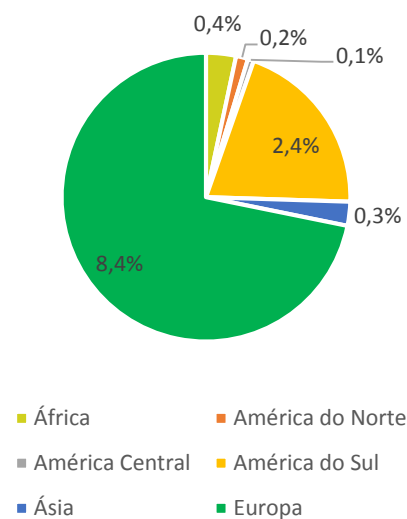
A respeito da *nacionalidade*, verifica-se que a amostra de nacionalidade portuguesa compõe 86,7% dos inquiridos, enquanto o público estrangeiro representa 11,7%. Entre os inquiridos estrangeiros, a Europa é a com maior expressão (8,4%), seguida pela América do Sul (2,4%). A figura 4.3. demonstra a representatividade dos inquiridos portugueses face aos estrangeiros, enquanto a figura 4.4. apresenta a composição das origens por continente presentes na amostra do festival. A considerar tanto a nacionalidade quanto a localidade de residência, pode-se concluir que a realização do festival tem um maior impacto no público português, mais precisamente na população residente da Grande Lisboa.

**Figura 4.3.** Número de espectadores portugueses



[percentagem] Fonte: Inquérito aos públicos do Alcantara Festival 2014. [n=1273]

**Figura 4.4.** Nacionalidade dos espectadores estrangeiros por continente



[percentagem] Fonte: Inquérito aos públicos do Alcantara Festival 2014. [n=149]

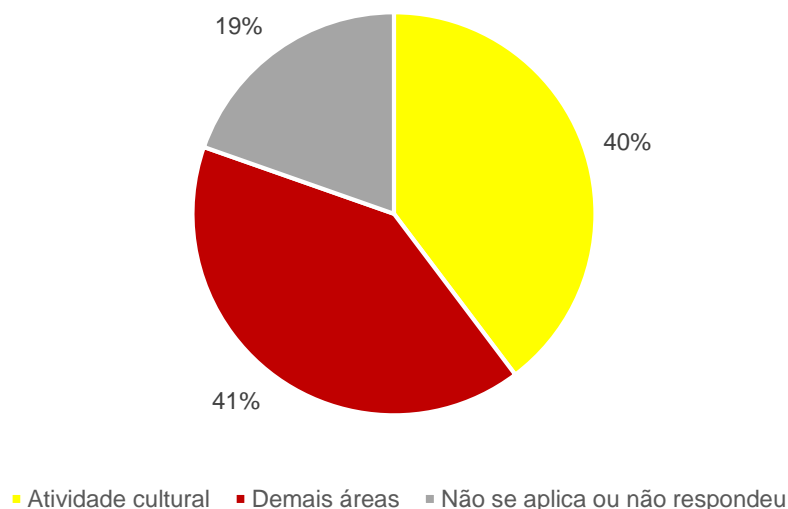
Considerando o *grupo ocupacional*, 71,4% dos públicos do festival fazem parte da população ativa, enquanto estudantes, reformados e desempregados somam 28,6%. Em relação à *categoria profissional*, para este estudo optou-se por dar enfoque aos profissionais da cultura, os quais representam 40,0% dos inquiridos. Esta contabilização foi realizada conforme as classificações das atividades culturais e criativas e de bens e serviços culturais definidas pelo Eurostat<sup>63</sup>, a constar: atividades de publicação; de filmes, programas de televisão e vídeo produção, as atividades de gravação e edição de som; atividades de programação e radiodifusão; artes criativas e entretenimento; bibliotecas, arquivos, museus e outras atividades culturais<sup>64</sup>, considera-se ainda os profissionais de arquitetura e urbanismo. O Instituto Nacional de Estatística também adotou estas classificações para a elaboração do relatório Estatísticas da Cultura 2013, no qual é apresentado que a população empregada nas atividades culturais e criativas em 2013 no país era de 73,1 mil pessoas, o que corresponde a 1,4% da população ativa em Portugal, conforme os dados<sup>65</sup> publicados do relatório Estatísticas do Emprego 2013.

<sup>63</sup> Project ESSNet Culture – Final Report (September 2012).

<sup>64</sup> NACE 58 — *Publishing activities*; NACE 59 — *Motion picture, video and television programme production, sound recording and music publishing activities*; NACE 60 — *Programming and broadcasting activities*; NACE 90 — *Creative arts and entertainment activities*; NACE 91 — *Libraries, archives, museums and other cultural* (Project ESSNet Culture, 2012, tradução livre da autora).

<sup>65</sup> INE, Relatório de Estatísticas da Cultura 2013.

**Figura 4.5.** Peso dos profissionais da cultura no total dos inquiridos



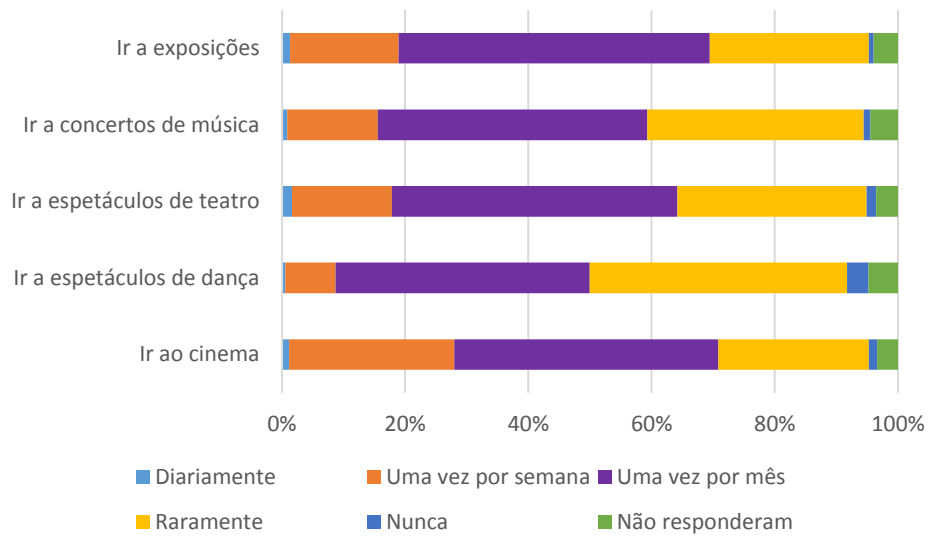
[percentagem] Fonte: Inquérito aos públicos do Alkantara Festival 2014. [n=1273]

Portanto, como demonstrado na figura 4.5., apesar de representar apenas 1,4% da população ativa no país, os profissionais da cultura correspondem à grande parte dos públicos do Alkantara, a presença destes profissionais na amostragem é tão forte que está equilibrada com todas as demais áreas de atuação profissional. Esta característica reforça a concepção apresentada no capítulo I de que eventos culturais são propícios ao “autoconsumo” (Lopes, 2000), considerando ainda a oportunidade de formação e renovação de ideias que tais eventos permitem ao profissional da área.

#### **4.6.2 – Relação com as artes e com o Alkantara**

No questionário entregue aos espectadores constava uma pergunta a respeito da frequência com que frequentavam diferentes tipos de atividades artísticas como *ir ao cinema, espetáculos de dança e teatro, concertos de música e exposições artísticas*. Entre as possibilidades estavam a ida diária, uma vez por semana, uma vez por mês, raramente e nunca. Na figura 4.6. é possível observar que há um certo equilíbrio na frequência de uma vez por mês em todos os tipos de eventos, com cerca de 45%. Entretanto, os espetáculos de dança foram os que registaram menor frequência dos públicos a ter 45,3% dos inquiridos a afirmarem que raramente ou nunca os assistem. A ida ao cinema registou o maior índice de frequência por semana com 26,8%.

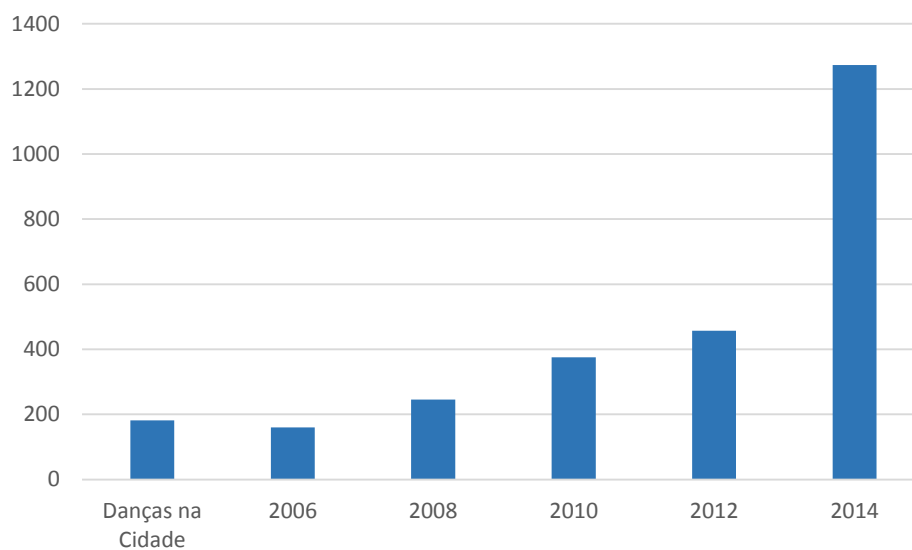
**Figura 4.6.** Frequência a atividades artísticas



[percentagem] Fonte: Inquérito aos públicos do Alkantara Festival 2014. [1273]

No que diz respeito à *relação do espectador especificamente com o Alkantara Festival*, verificou-se que 49,6% da amostragem assistiu ao festival pela primeira vez, enquanto 50% já havia frequentado edições anteriores, a indicar um grande equilíbrio entre espectadores recentes e um público frequente. A partir das respostas dos inquiridos que haviam frequentado o festival anteriormente, pode-se identificar a evolução do público e observar que o festival conta com um público assíduo o qual cresceu ao longo dos anos, como é demonstrado na figura 4.7 e a considerar que a totalidade dos inquiridos estava presente na edição 2014.

**Figura 4.7.** Frequência nas edições anteriores

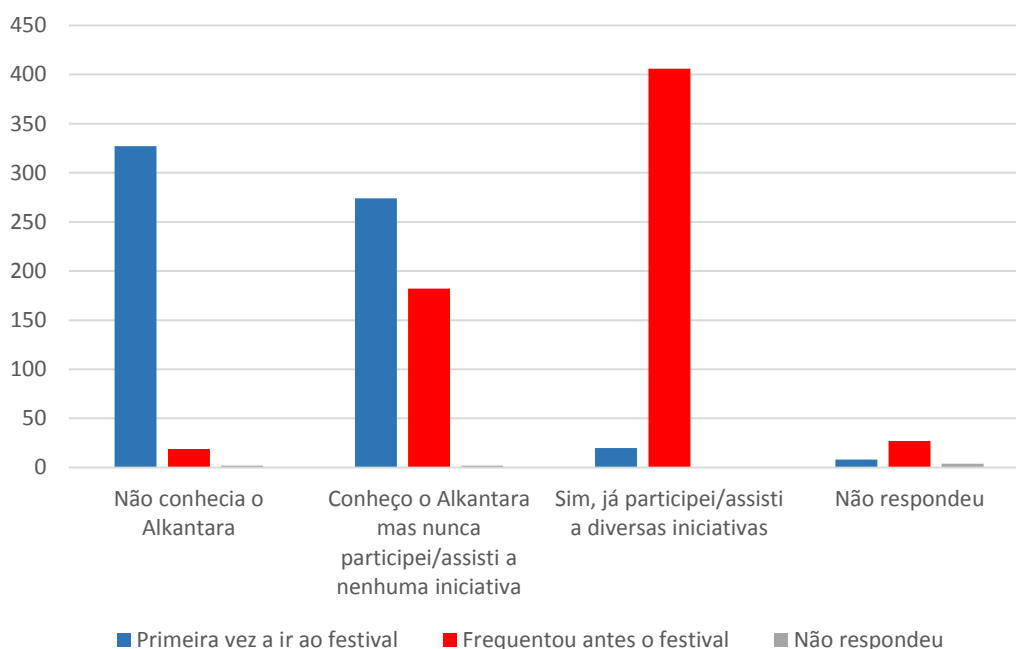


[números absolutos] Fonte: Inquérito aos públicos do Alkantara Festival 2014. [n=1273]



Através do cruzamento entre as questões de *se era a primeira vez a frequentar o festival* e, *se para além dele, já havia participado ou assistido a outras iniciativas organizadas pela Associação Alkantara*, observa-se que ocorre uma proporção inversa entre os públicos a estarem pela primeira vez no festival e os frequentadores de edições anteriores, demonstrada na figura 4.8.. Enquanto os primeiros tendem a desconhecer as atividades da associação (327 afirmam não ter conhecimento prévio do Alkantara), a maioria do público que já havia frequentado o festival (cerca de um terço dos inquiridos totais) demonstram terem frequentado outras atividades organizadas pela associação.

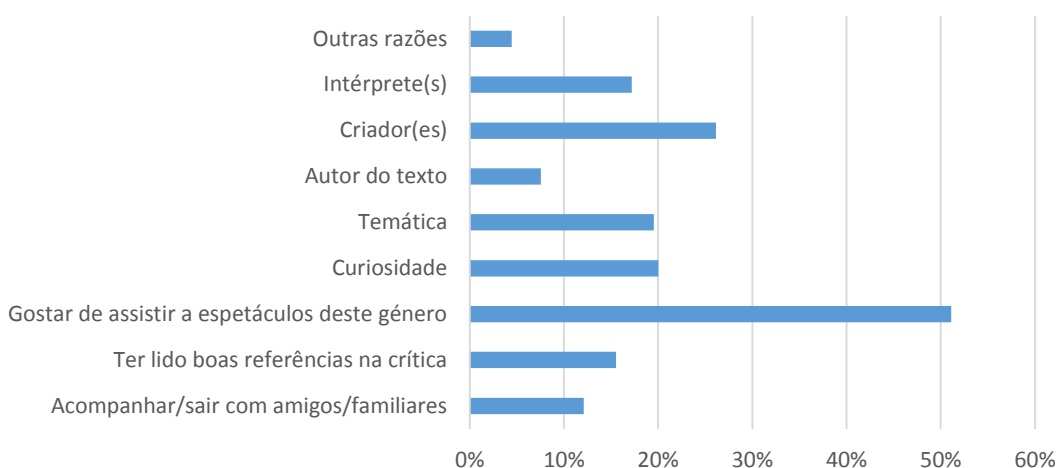
**Figura 4.8.** Participação em atividades organizados pelo Alkantara para além do festival



[números absolutos] Fonte: Inquérito aos públicos do Alkantara Festival 2014. [n=1273]

Este resultado demonstra, como colocado pelos entrevistados, que o festival é o projeto com maior alcance atrativo de públicos para a estrutura artística. Entretanto, ao comparar as figuras 4.7. e 4.8., é possível observar que conforme os públicos tornam-se mais frequentes, eles tendem a expandir a sua participação a mais atividades organizadas pela associação. A pôr em causa *as principais razões para irem assistir ao evento*, mais de 50,0% dos inquiridos responderam que gostam de assistir a espetáculos do gênero apresentado. Esta foi a resposta em maior evidência e para esta pergunta não foi estipulado um limite para as respostas, tendo os criadores sido a segunda resposta a ter mais peso e o autor da obra a razão com menor expressão, com cerca de 8,0%.

**Figura 4.9.** Principais razões para ir assistir ao evento



[percentagem] Fonte: Inquérito aos públicos do Alkantara Festival 2014. [n=1273]

Para além das razões de atração dos públicos, é importante referir as impressões e opiniões que estes demonstram em relação ao festival, principalmente para tentar perceber o impacto que o festival proporciona aos seus públicos. Deste modo, a próxima dimensão a ser analisada versa sobre a avaliação que os inquiridos fizeram sobre o Alkantara.

#### 4.6.3 – Avaliação e sugestões sobre o Alkantara Festival

Ao ser considerada a *opinião sobre o programa e os aspectos estruturais do festival*, deve-se ter em conta que, apesar de não necessariamente os inquiridos terem estado presentes em mais de um espetáculo, os questionários foram aplicados em todas as sessões ocorridas ao longo da programação completa, sendo esta questão direcionada a analisar o nível de satisfação dos públicos com a programação ofertada. Organizada em uma escala de 1 a 5, sendo 1 equivalente a *não me agradou nada* e 5 a *agradou muito*, verifica-se que a maior parte dos inquiridos demonstrou satisfação em relação às diferentes componentes do festival. Destaca-se a *apreciação global* e os *artistas escolhidos* que atingiram média 4,28 e 4,23, respectivamente, bem como a *organização* e o *acolhimento*, ambos a registar média 4,33. O aspecto com avaliação mais baixa foram as *atividades paralelas*, média 3,74. Porém ainda a registar uma avaliação bastante acima da mediana.

Em relação às *sugestões e comentários direcionados ao festival*, haviam dois momentos do questionário em que poderiam ser feitos, o primeiro junto à pergunta *Na sua opinião, que aspectos poderiam ser melhorados em edições futuras?*. O segundo na última pergunta do questionário *Há algum aspecto que considere importante acrescentar?*. Ambas perguntas abertas com viés qualitativo. Foram recolhidas 381 respostas preenchidas. Entre as categorias de assuntos mencionados a que obteve maior presença foram as mensagens

de apoio pela continuidade do festival com 21%, seguida pelos comentários relacionados à divulgação com 17%, normalmente a sugerir a necessidade de um maior alcance da divulgação.

Foram ainda mencionados diferentes características do festival a envolver a organização, preço dos bilhetes, infraestrutura dos teatros, bem como comentários sobre os espetáculos e as atividades paralelas. Grande parte dos comentários passa a ideia de que os inquiridos esperam que o festival cresça em relação às ofertas de programação, serviços e infraestrutura e divulgação, como é possível perceber em comentários como “O sistema de assinaturas devia funcionar melhor, os bilhetes para alguns espetáculos esgotam logo. Podiam ser comprados *online*”, ou “Mais contato com artistas nacionais assim fica o desejo de ver peças como participar de workshops gratuitos oferecidos pelo festival.”

Especificamente em relação às mensagens de apoio, entre frases de “Não desistam!” e “O festival não pode acabar!”, não deixou de ser mencionada nem a crise financeira, “Que a crise não seja motivo para “cortar” a corrente cultural. A cultura nada tem a ver com ‘crise’ antes com progresso/elevação/cidadania”, nem a essência internacional da iniciativa, “Este é um festival único onde podemos assistir a um variado leque de propostas internacionais! Por favor não nos cortem as asas... Queremos ainda sonhar com tantas outras criações! Muito obrigada!”. Verifica-se ainda que há uma relação de confiança de integrantes do público em relação à qualidade da programação e do crescimento que esta pode lhe proporcionar, um exemplo é “O Alkantara Festival não pode acabar! É o único festival do gênero com temáticas que me interessam, muito atuais, e em que confio a 100% na qualidade e atualidade da programação. Para públicos exigentes, mas não especialistas, esta garantia de quem seleciona vale por tudo. Nunca dou o tempo por mal gasto, aprendo sempre.”

Portanto, através desta análise parcial<sup>66</sup> do estudo de públicos do Alkantara Festival é possível perceber que os espectadores presentes à edição 2014 são compostos maioritariamente por profissionais da cultura, em evidência as mulheres entre os 25 aos 44 anos, possuidores de um alto nível de escolaridade e praticantes culturais regulares. Verifica-se ainda um equilíbrio entre novos espectadores e frequentadores, sendo que há uma tendência para que estes novos espectadores tornem-se assíduos tanto em edições do festival, quanto nas outras atividades organizadas pelo Alkantara. A principal razão a levá-los a frequentar o festival é o gosto por espetáculos do gênero apresentado e a maioria sentiu-se satisfeita em relação à programação. Grande parte das opiniões envolve a continuidade da realização do festival e as sugestões são direcionadas a melhorias e crescimento do evento.

---

<sup>66</sup> O mesmo inquérito utilizado nesta dissertação é base para um relatório sobre os públicos do Alkantara Festival encomendado pela própria associação, no qual constará a análise completa dos dados recolhidos.



## CONCLUSÃO

Portugal passa por um complexo processo de mudanças ocasionado pela crise financeira que tem alcance para além do âmbito económico. Neste cenário, diferentes aspectos da vida social precisam adaptar-se à emergência dos tempos. A dissertação que se apresentou partiu do interesse em compreender as dinâmicas de relação do setor cultural com o Estado e os seus efeitos na oferta cultural e na recepção do público. Portanto, procurou-se compreender os efeitos dos impactos das políticas culturais no setor da Cultura, nomeadamente na esfera das artes performativas, sendo este o objeto de estudo, tendo ainda como estudo de caso o Alkantara Festival. Sendo considerado o principal festival de artes performativas em atividade no país, o posicionamento da estrutura artística diante das restrições financeiras e a possibilidade de encerrar a realização do evento cultural serviu de inspiração para este trabalho.

Partindo da abordagem conceptual sobre o espaço e papel da cultura na sociedade atual, principalmente das artes, demonstrou-se que as atividades culturais são um vetor fundamental para o desenvolvimento do indivíduo, tanto numa perspectiva pessoal quanto no contexto social onde está inserido. Porém, as práticas artísticas sempre apresentaram custos altos e, a evolução da sociedade contemporânea pautada no consumo acabou por tornar as artes cultivadas, apreciadas por uma menor parcela da população, em atividades em risco. Deste modo, reconhecendo a importância destas práticas e a fim de mantê-las ativas, a responsabilidade de criar formas de sustentá-las recai sobre o Estado.

Tendo em conta as questões de investigação, as transformações ocorridas nas políticas públicas para a Cultura em Portugal, verifica-se que há 20 anos é fundado pelo governo o Ministério da Cultura e são estruturados diferentes programas de apoio voltados para as artes. Esta medida propiciou um impulso transformador para o setor, o qual atingiu seu ápice nos primeiros anos da viragem do século. No caso do Alkantara, este período foi marcado pelo crescimento da estrutura. Cresce no tamanho estrutural do projeto e na importância diante da sociedade, passa de uma estrutura com foco na dança para uma proposta multidisciplinar, culminando na mudança de seu nome de Danças na Cidade para Alkantara. Com a crise iniciada em 2008, o governo português assumiu uma postura de cortes orçamentais, os quais intensificaram o desinvestimento já presente nas políticas culturais nacionais.

Portanto, considerando que as medidas políticas para a cultura perante a crise financeira perpassam maioritariamente pelos cortes nos financiamentos sem registar alterações expressivas nas formas dos programas ofertados, entende-se que os impactos causados são de ordem à redução estrutural. Mesmo assim, conforme os dados das Estatísticas para a Cultura 2013, nota-se que a oferta permanece abundante. A ponto de, na

categoria espetáculos ao vivo<sup>67</sup>, o teatro registar a maior quantidade de sessões. Tais fatos são incongruentes, porém demonstram que diante da supressão financeira as estruturas artísticas permanecem ativas. Não sem comprometimentos com a qualidade do serviço prestado, deste modo funcionam com equipas reduzidas, por vezes a poupar em novas criações, reduzir a recepção de artistas internacionais e na modernização de equipamentos e serviços. Para o Alkantara, um exemplo desta situação está nas dificuldades para cumprir os compromissos assumidos no âmbito das redes internacionais. A consequência desta combinação de desinvestimento por parte do governo e continuidade das atividades com menos recursos por parte das estruturas é um setor cultural com um grande potencial de oferta, porém retraído estruturalmente.

Em resposta às restrições dos investimentos públicos, as estruturas artísticas buscam outras fontes de financiamento. Desde concursos no âmbito europeu e internacional a campanhas de *crowdfunding*. No caso específico do Alkantara, intensificou-se as negociações para apoios estruturais através de empresas de grande e pequeno porte. Na edição 2014 alguns serviços foram realizados por voluntários, como o registo fotográfico do evento. Além disto, conforme o diretor artístico Thomas Walgrave declarou, se vier a ser concretizada a falta de recursos para a realização do festival, de acordo com o mínimo de qualidade considerada pela associação, será o seu fim. Porém, outro projeto será organizado pela estrutura com um menor porte.

Entretanto, mesmo que existam opções para a situação de retração, observou-se uma coerência quer no discurso dos entrevistados, quer na observação participante dos públicos e artistas durante o festival, de haver uma vontade muito forte de lutar por melhores condições para as realizações artísticas em geral. É de ressaltar a relação de colaboração entre as diferentes estruturas. Tanto na situação de apoiarem o festival estruturalmente, quanto no fato de representantes dos teatros e do Museu da Eletricidade terem reivindicado junto ao Secretário da Cultura mais financiamentos para o festival. Isto demonstra duas questões interessantes. A primeira, que as instituições artísticas em Lisboa estão dispostas a trabalhar em conjunto em prol da arte, sem se verem enquanto ameaças umas às outras. Isto é raro e bastante positivo para o setor em Portugal. A segunda, que o Alkantara Festival possui uma presença significativa na programação destas instituições e, portanto, a falta de sua realização afeta negativamente não somente a própria estrutura como também às instituições parceiras.

No que diz respeito ao perfil dos públicos do Alkantara Festival, foi possível perceber que há a predominância de um perfil dos inquiridos apresentando um alto nível de escolaridade. Muitos deles são residentes da Área Metropolitana de Lisboa e são, principalmente, portugueses. De notar que a grande maioria apresenta idade entre os 25 e os

---

<sup>67</sup> INE, Relatório de Estatísticas da Cultura 2014, p. 26.

44 anos e trabalha na área da cultura. Sendo assim, o Alkantara enquanto festival internacional assume a responsabilidade de ser para o país um espaço de interação e diálogo artístico do mundo ao trazer propostas artísticas variadas ao conhecimento do público português. Notou-se através das respostas sobre as razões de assistir ao festival, que ocorre mais o interesse nos géneros apresentados do que nos próprios artistas. Portanto, levando em conta a taxa de ocupação dos teatros de 94% na edição 2014 do festival, pode-se sugerir a existência de confiança por parte dos inquiridos nas escolhas de programação feitas pelo Alkantara. Assim, presume-se existir um olhar para o festival enquanto referência para se fazer escolhas culturais.

Dada a avaliação positiva dos inquiridos relativamente aos diferentes aspectos do festival, o fato de cerca de metade dos mesmos participarem no Alkantara festival pela primeira vez e, entre os que já tinham assistido a edições anteriores, se verificar a tendência de retornarem tanto ao festival quanto a outras atividades da estrutura, pode concluir-se que o festival cativa os espectadores. Mesmo assim, há de se atentar para a divulgação. Este foi o segundo ponto mais mencionado nas sugestões dos inquiridos e, para além do Alkantara, como mencionado por Mónica Guerreiro, representante da DGArtes, há de se melhorar a comunicação para atrair novos públicos, para atingir cada vez mais pessoas de origens e perfis diferentes. Nesta questão, Thomas Walgrave tem o pensamento alinhado ao de Mónica Guerreiro, ao referenciar que um dos objetivos do Alkantara é conquistar públicos variados. Pelos resultados do inquérito, o alcance a novos espectadores é evidente, porém percebe-se que ainda falta atingir uma maior variedade dos perfis dos públicos.

Através deste estudo, esta investigadora pôde perceber que para os profissionais da cultura, mesmo em posições de trabalho diferentes quer no Estado, quer nas estruturas artísticas, colocam o desenvolvimento da arte em primeiro lugar e ponderam bastante sobre as necessidades do setor e as estratégias para atingir seu potencial. Pôde também compreender melhor o funcionamento do setor, as formas de financiamento e as redes de relacionamento, tanto internacionais quanto nacionais. Percebeu ainda através dos aspectos levantados que independentemente da situação financeira de um país, para que o setor das artes performativas se desenvolva em plenitude, é necessário o interesse e envolvimento político. Portanto, conclui que no contexto atual de fragilidade económica de Portugal, para que as artes performativas recebam um olhar prioritário, é preciso despertar esta atenção do Estado. São necessários movimentos organizados que envolvam, para além dos profissionais da área, o público apreciador.

Além disto, através desta investigação é apresentado um olhar analítico atualizado sobre as políticas culturais aplicadas no país, principalmente em relação aos efeitos da crise financeira. Estes estudos ainda são poucos. Bem como são poucos os estudos de caso a envolver as políticas culturais. Portanto, através deste viés buscou-se propiciar uma

identificação prática para o leitor. As políticas culturais permitem um vasto conjunto de temáticas a serem exploradas e, este tema em específico sobre os impactos sofridos pelo setor das artes performativas no contexto atual vivido em Portugal sugere ainda algumas possibilidades para novos estudos. Entre eles, a adoção de estudos de casos para diferentes estruturas artísticas além do Alcantara, a explorar quer estruturas em Lisboa, quer de outras regiões do país e abordar a questão da descentralização da oferta. A partir da análise das medidas políticas adotadas pelo governo português, surge a curiosidade sobre as medidas adotadas por outros países, ainda mais no cenário de relações da Comunidade Europeia, ou mesmo o Brasil e membros da PALOP, com os quais mantém relações culturais. Um estudo comparativo entre as políticas para a cultura adotadas entre Portugal e outros países pode demonstrar pistas para estratégias a serem adotadas para o melhor aproveitamento e desenvolvimento do setor das artes performativas.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2004), *Públicos da Cultura*, Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- Almeida, José Carlos (2005), *Celebrar Portugal: A nação, as comemorações públicas e as políticas de identidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Barbieri, Nicolás (2015), *A legitimidade das políticas culturais: das políticas do acesso às políticas do comum em Políticas Culturais para o desenvolvimento: conferência Artemrede*, Santarém: Artemrede.
- Bardin, Laurence (2009), *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bastos, José (2010), *A política e a democracia cultural em O Estado do teatro em Portugal*, Chaves, Intervenção - Associação para a promoção e Divulgação Cultural, pp. 75-85.
- Bianchini, Franco (1999), *Cultural planning for urban sustainability* em Brussels Kunstenoverleg, sine loco, (Online). Disponível em: <http://www.brusselskunstenoverleg.be/nl/documentatie/cultural-planning-urban-sustainability>
- Borges, Vera (2007), *O mundo do teatro em Portugal: profissão de ator, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: ICS.
- Botelho, Isaura (2001), *Dimensões Da Cultura E Políticas Públicas. São Paulo: Perspec.* [online], vol.15, n.2, pp. 73-83. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8580.pdf>
- Bourdieu, Pierre (1989), *O poder simbólico*. Lisboa : DIFEL.
- Bourdieu, Pierre (1990), *In other words: essays towards a reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The field of cultural production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bryman, Alan (2012), *Social Research Methods*. Oxford: Oxford University Press.
- Burke, Peter (2001), *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid : Alianza Editorial.
- Carmo, Renato Miguel do; Rodrigues, João (2009), *Onde pára o Estado? Políticas públicas em tempos de crise*, Lisboa: Nelson de Matos.
- Carrilho, Manuel Maria (1999), *Hipóteses de cultura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Carrilho, Manuel Maria (2013), *O Ministério da Cultura: Um balanço...e perspectivas depois do seu fim*, Revista Lusófona de Estudos Culturais, Vol. 1, n.1, pp. 161-171.
- Centeno, Maria João (2012), *As organizações culturais e o espaço público: a experiência da rede nacional de teatros e cineteatros*. Lisboa: Colibri.
- Colbert, François (1994), *Marketing culture and the arts*, Montréal: Gaëtan Morin Éditeur Itée.
- Conde, Idalina (2004), *Desentendimento revisitado* em AAVV, *Públicos da Cultura*, Lisboa, OAC, p. 173-197.
- Conde, Idalina (2009), *Artists as vulnerable workers*, CIES e-Working-Papers, Nº.71.
- Costa, António Firmino da (2004), *Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação* em *Públicos da Cultura*, Lisboa, OAC, p. 121-140
- Cuche, Denys (1999), *A noção de cultura nas ciências sociais*, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- Donnat, Olivier (2007), *Comunicação no Seminário Internacional de Democratização Cultural: Acesso à Cultura e Promoção da Cidadania*, São Paulo, Instituto Votorantim, pp. 6-14.
- Dufrenne, Mikel (1982), *A estética e as ciências da arte*, Amadora: Bertrand.
- Eco, Umberto (1991), *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- Encontro sobre o Estado das Artes/As artes e o Estado, Lisboa, 2001, (2002), *As artes e o Estado. O Estado das artes: Actas do Encontro realizado em Lisboa no CCB, a 19, 20 e 21 de Abril de 2001*, Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- Escaleira, José (2010), *Uma doença na produção teatral com medicinas... pouco alternativas em O Estado do teatro em Portugal*, Chaves, Intervenção - Associação para a promoção e Divulgação Cultural, pp. 95-112.
- ESSnet-CULTURE, (2012), *European Statistical System Network on Culture - Final Report*. Luxembourg: Ministry of Culture – Finances and cultural statistics department (CoStaC).
- Fazenda, Maria José (2012), *Dança teatral: ideias, experiências, ações*, Lisboa: Colibri.
- Fischer-Lichte, Erika (2008), *The transformative power of performance: a new aesthetics*, New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1992), *O que é um autor?* Lisboa: Vega, D.L.
- Gomes, Rui Telmo (2004), *A distinção banalizada? Perfis sociais dos públicos da cultura em AAVV, Públicos da Cultura*, Lisboa, OAC, p. 31-41
- Gomes, Rui Telmo; Lourenço, Vanda; Martinho, Teresa Duarte (2006), *Entidades culturais e artísticas em Portugal*, Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- Gomes, Rui Telmo (2008), *Tendências recentes do mercado e das políticas culturais no sector das artes performativas em Portugal*, OBS, 16, pp. 88-98.
- Ghiglione, Rodolphe; Matalon, Benjamin (2001), *O inquérito: teoria e prática*. Oeiras: Celta Editora.
- Grau, Andrée; Jordan, Stephanie (2000), *Europe dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity*. London: Routledge.
- Heinich, Nathalie (1996), *The Glory of Van Gogh: An Anthropology of Admiration*. Princeton: Princeton University Press.
- Holden, John (2015), *Valorizando as artes e a cultura em Políticas Culturais para o desenvolvimento: conferência Artemrede*, Santarém: Artemrede.
- Instituto Nacional De Estatística (2013), *Estatísticas da Cultura 2012*, Lisboa, INE.
- Instituto Nacional De Estatística (2014), *Estatísticas da Cultura 2013*, Lisboa, INE.
- Kroeber, Alfred Louis (1993), *A natureza da cultura*, Lisboa : Edições 70.
- Lopes, João Teixeira (2000), *A cidade e a cultura: um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento.
- Madeira, Cláudia (2002), *Novos Notáveis – Os Programadores Culturais*, Oeiras, Celta.
- Madeira, Cláudia (2007), *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/322>
- Madeira, Cláudia (2008), *Plataformas para o híbrido. Uma árvore genealógica mais longa, mais complexa e menos evidente na emergência das artes híbridas (“performativas”) em Portugal*, OBS, 16, pp. 88-98.
- Mantecón, Ana Rosas (2009), *O que é o público?*, Poiésis, 14, pp. 175-215.
- Melo, Maria B. P. e (1999), *O campo artístico e a produção dos gostos culturais nas sociedades modernas*, Revista da Universidade Fernando Pessoa, 4, pp. 177-189.
- Morató, Arturo Rodríguez (2010), *A metamorfose do valor cultural na sociedade contemporânea: desafios e paradoxos em AA. VV., Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 37-50.

Orçamento do Estado para 2015 (2015). Disponível em:  
<http://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailIniciativa.aspx?BID=38742>  
 (consultado em 13/02/2015)

Pais, José Machado (coord.) (1994), *Práticas Culturais dos Lisboaetas*, Lisboa: ICS-UL.

Pereira, José D. Lima; Lopes, Marcelino S.; Rodriguez, Roberto P. (coord.) (2010), *O Estado do teatro em Portugal, Chaves : Intervenção - Associação para a promoção e Divulgação Cultural*.

Pires, Maria Laura Bettencourt (2006), *Teorias da Cultura*, Lisboa, Universidade Católica Editora.

Relatório de Atividades 2008 da DGArtes (2009), disponível em:  
[http://www.dgartes.pt/file\\_access.php?file=/10.10.0.86227412543981130.pdf](http://www.dgartes.pt/file_access.php?file=/10.10.0.86227412543981130.pdf) consultado em:  
 10/03/2015

Relatório de Atividades 2009 da DGArtes (2010), disponível em:  
<http://www.dgartes.pt/documentacao/relatoriodeatividades2009.pdf> consultado em: 20/06/2015

Relatório de Atividades 2010 da DGArtes (2011), disponível em:  
[http://www.dgartes.pt/documentacao/relatorio\\_atividades\\_2010.pdf](http://www.dgartes.pt/documentacao/relatorio_atividades_2010.pdf) consultado em: 10/03/2015

Relatório de Atividades 2011 da DGArtes (2012), disponível em:  
[http://www.dgartes.pt/documentacao/relatorio\\_atividades\\_2011.pdf](http://www.dgartes.pt/documentacao/relatorio_atividades_2011.pdf) consultado em: 10/03/2015

Relatório de Atividades 2012 da DGArtes (2013), disponível em:  
[http://www.dgartes.pt/documentacao/relatorio\\_atividades\\_2012.pdf](http://www.dgartes.pt/documentacao/relatorio_atividades_2012.pdf) consultado em: 10/03/2015

Relatório de Atividades 2013 da DGArtes (2014), disponível em:  
<http://www.dgartes.pt/documentacao/relatorioatividades2013.pdf> consultado em: 10/03/2015

Rodrigues, João (2009), *Onde pára o mercado? Movimentos e contramovimentos nas políticas públicas em Onde pára o Estado? Políticas públicas em tempos de crise*, Lisboa: Nelson de Matos.

Rubim, Antonio Albino Canelas (2009), *Políticas culturais e novos desafios*, MATRIZES, Ano 2 – nº 2, pp. 93-115. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$crise-mundial-dos-anos-70](http://www.infopedia.pt/$crise-mundial-dos-anos-70)

Ruivo, Fernando (2000), *O Estado Labiríntico: o poder relacional entre poderes local e central em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento.

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

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

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2000), *Políticas culturais europeias (I) em Portugal*, OBS, 8, pp. 2-6.

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

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2005), *Políticas culturais e suas incidências*, OBS, 14, pp. 3-10.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos; Pais, José Machado (coord.) (2010), *Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2010), *Uma panorâmica com três vertentes a duas dimensões em Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (2012), *Sociologia da cultura: perfil de uma carreira*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Santos, Jorge Augusto Mendes Dias dos (2014), *Público(s) de Arte Contemporânea: A Exposição Joana Vasconcelos no Palácio Nacional da Ajuda*. Tese de mestrado, ISCTE-IUL.

Scott, W. Richard (2008), *Institutions and organizations*, Thousand Oaks: Sage.

- Silva, Kalina Vanderlei; Silva, Maciel Henrique (2006), *Cultura em dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Ed. Contexto.
- Silva, Augusto Santos (2007), *Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro*, *Sociologia, Problemas e Práticas*, 54, pp.11-33.
- Silva, Filipe Carreira da (2009), *Metamorfoses do Estado: Portugal e a emergência do Estado neo-social em Onde pára o Estado? Políticas públicas em tempos de crise*, Lisboa: Nelson de Matos.
- TNS Opinion & Social (2013), *Cultural Access and Participation*, Special Eurobarometer 399.
- Vasques, Eugénia (2003), *Teatro*, Lisboa: Quimera Editores.
- Vaus, David de (2001), *Research design in social research*. Queensland: Sage.
- Warner, Michael (2002), *Publics and Counterpublics in Quaterly Journal of Speech*, vol. 88, nº 04, pp. 413-425.
- Williams, Raymond (1992), *Cultura*, Rio de Janeiro: Paz e Terra S.A.
- Zubieta, Ana María (2000), *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires : Paidós.

## OUTRAS FONTES

## LEGISLAÇÃO

- |   |              |     |              |            |     |
|---|--------------|-----|--------------|------------|-----|
| Decreto   | Regulamentar | n.º | 35/2012.     | Disponível | em: |
| <a href="http://www.dgartes.pt/documentacao/decretoregulamentar_n35_2012.pdf">http://www.dgartes.pt/documentacao/decretoregulamentar_n35_2012.pdf</a> (consultado em: 24/02/2015)   |              |     |              |            |     |
| Decreto-Lei   |              | n.º | 225/2006,    | disponível | em: |
| <a href="http://www.dgartes.pt/file_access.php?file=/10.10.0.86189212629745550.pdf">http://www.dgartes.pt/file_access.php?file=/10.10.0.86189212629745550.pdf</a> consultado em: 24/02/2015   |              |     |              |            |     |
| Decreto-Lei   |              | n.o | 91/2007,     | disponível | em: |
| <a href="http://www.dgartes.pt/file_access.php?file=11/10.10.0.78275511974566140.pdf">http://www.dgartes.pt/file_access.php?file=11/10.10.0.78275511974566140.pdf</a> consultado em: 24/02/2015   |              |     |              |            |     |
| Decreto-Lei   |              | n.º | 196/2008,    | disponível | em: |
| <a href="http://www.dgartes.pt/contents.php?month=2&amp;year=2015&amp;sectionID=27&amp;sectionParentID=&amp;lang=pt">http://www.dgartes.pt/contents.php?month=2&amp;year=2015&amp;sectionID=27&amp;sectionParentID=&amp;lang=pt</a> consultado em: 24/02/2015   |              |     |              |            |     |
| IPAE, Difusão das Artes do Espetáculo (2002), <i>Dossier de Candidatura</i> , Documento Constitutivo do Programa.   |              |     |              |            |     |
| Portaria  |              | n.º | 1189-A/2010, | disponível | em: |
| <a href="http://www.dgartes.pt/documentacao/portaria1189a_2010de17denovembro.pdf">http://www.dgartes.pt/documentacao/portaria1189a_2010de17denovembro.pdf</a> consultado em: 25/02/2015   |              |     |              |            |     |
| Programa do I Governo Constitucional (1976). Disponível em: <a href="http://www.portugal.gov.pt/pt/o-governo/arquivo-historico/governos-constitucionais/gc01/programa-do-governo/programa-do-i-governo-constitucional.aspx">http://www.portugal.gov.pt/pt/o-governo/arquivo-historico/governos-constitucionais/gc01/programa-do-governo/programa-do-i-governo-constitucional.aspx</a> (consultado em 10/02/2015)          |              |     |              |            |     |
| Programa do XIII Governo Constitucional (1995). Disponível em: <a href="http://www.portugal.gov.pt/pt/o-governo/arquivo-historico/governos-constitucionais/gc13/programa-do-governo/programa-do-xiii-governo-constitucional.aspx">http://www.portugal.gov.pt/pt/o-governo/arquivo-historico/governos-constitucionais/gc13/programa-do-governo/programa-do-xiii-governo-constitucional.aspx</a> (consultado em 10/02/2015) |              |     |              |            |     |

Programa do XIX Governo Constitucional (2011). Disponível em:  
[http://www.portugal.gov.pt/media/130538/programa\\_gc19.pdf](http://www.portugal.gov.pt/media/130538/programa_gc19.pdf) (consultado em 10/02/2015)

Programa Operacional da Cultura 2000-2006. Disponível em:  
<http://www.qca.pt/pos/download/2000/poc.pdf> (consultado em 09/07/2015)

## NOTÍCIAS E PÁGINAS DA INTERNET

Alkantara Festival (2014), *Alkantara chega ao fim com 11.225 espectadores*. Disponível em:  
<http://www.alkantarafestival.pt/noticias/alkantara-chega-ao-fim-com-11-225-espectadores> (consultado em 13/06/2014).

Alkantara Festival (2014), *Mundo sem palco discurso de abertura Alkantara Festival 2014*. Disponível em:  
<http://www.alkantarafestival.pt/noticias/mundo-sem-palco-discurso-de-abertura-alkantara-festival-2014> (consultado em 13/06/2014).

Alkantara Festival (2014), *Editorial*. Disponível em: <http://www.alkantarafestival.pt/editorial/> (consultado em 13/06/2014).

Apoio às Artes. Disponível em:  
<http://www.dgartes.pt/contents.php?month=9&year=2015&sectionID=27&sectionParentID=&lang=pt> (consultado em: 15/03/2015)

Caetano, Maria João (2015), *Companhias sem apoio da DGArtes podem não sobreviver* em Diário de Notícias. Disponível em: [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=4602706](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=4602706) (consultado em 10/06/2015)

Coelho, Sara Otto (2014), *Alkantara Festival: dezenas protestam na Secretaria de Estado da Cultura* em Observador. Disponível em: <http://observador.pt/2014/06/09/alkantara-festival-dezenas-protestam-na-secretaria-de-estado-da-cultura/> (consultado em 15/06/2014)

Coffepaste (2015), *Inês de Medeiros – Entrevista*. Disponível em: <http://coffeepaste.com/ines-de-medeiros-entrevista/> (consultado em 15/09/2015)

Coffepaste (2015), *Miguel Tiago – Entrevista*. Disponível em: <http://coffeepaste.com/miguel-tiago-entrevista/> (consultado em 15/09/2015)

Coffepaste (2015), *Jorge Barreto Xavier – Entrevista*. Disponível em: <http://coffeepaste.com/jorge-barreto-xavier-entrevista/> (consultado em 15/09/2015)

DNA - Departures and Arrivals. *New European project [DNA] Departures and Arrivals*. Disponível em:  
<http://www.parts.be/en/dna> (consultado em: 08/07/2015)

Europa Criativa. *Sobre o Sub-Programa Cultura*. Disponível em:  
[http://www.europacriativa.eu/\\_sobre\\_o\\_subprograma\\_cultura](http://www.europacriativa.eu/_sobre_o_subprograma_cultura) (consultado em: 03/07/2015)

FIT - Festivals in Transition. *Global City – Local City*. Disponível em: <http://www.theatrefit.org/about.php> (consultado em: 08/07/2015)

Observador (2014). *Alkantara Festival: dezenas protestam na Secretaria de Estado da Cultura*. Disponível em: <http://observador.pt/2014/06/09/alkantara-festival-dezenas-protestam-na-secretaria-de-estado-da-cultura/> (consultado em 22/06/2014)

SIC Notícias (2015). *Propostas dos partidos para a área da Cultura*. Disponível em:  
<http://sicnoticias.sapo.pt/especiais/legislativas-2015/2015-07-29-Propostas-dos-partidos-para-a-area-da-Cultura> (consultado em 22/09/2015)



## ANEXOS

## ANEXO A: MODELO DE ANÁLISE DO INQUÉRITO AOS PÚBLICOS



Dimensões e sub-dimensões			Indicadores	Pergunta		
1	Caracterização Sociodemográfica	Perfil do inquirido	Perfil sociodemográfico	Sexo	P14	
				Ano de nascimento	P15	
				Nacionalidade	P16	
			Vida profissional	Residência	P17	
				Escolaridade	Grau de escolaridade	P19
				Situação perante o trabalho	P20	
				Profissão	P21	
2	Relação com as artes	Práticas culturais	Prática geral	Frequência com que realiza cada uma das atividades: ir ao cinema, espetáculos de dança ou teatro, concertos de música e exposições.	P13	
			Prática específica	Se primeira vez no festival e, se não, quais as edições já frequentadas.	P1	
				Se frequenta outras iniciativas ofertadas pelo Alkantara.	P4	
				As principais razões que o levaram a assistir ao evento;	P6	
3	Avaliação e sugestões sobre o Alkantara Festival	Avaliação	Avaliação da programação;	P8		
			Avaliação da estruturação do festival;	P9		
		Sugestões	Considerado importante acrescentar (pergunta aberta).	P22		



## ANEXO B: QUESTIONÁRIO APLICADO AOS PÚBLICOS

P.01

# ALK ANT ALKANTARA FESTIVAL'14 ARA INQUÉRITO

### É A PRIMEIRA VEZ QUE VEM AO ALKANTARA FESTIVAL?

SIM  NÃO

### ASSISTI ÀS EDIÇÕES:

2012  2006  
 2010  Danças na Cidade  
 2008

### DE QUE MODO OBTVE A ENTRADA PARA O FESTIVAL 2014?

Comprei a entrada  
 Foi-me oferecida por amigos/familiares  
 Recebi convite  
 Comprei a assinatura do festival  
 Outro Qual? \_\_\_\_\_

### ATRAVÉS DE QUE MEIO(S) TEVE CONHECIMENTO DO ALKANTARA FESTIVAL 2014?

Programa, cartazes, postais do Alkantara  
 Internet  
 Site do Alkantara  
 Newsletter do Alkantara  
 Facebook do Alkantara  
 Agenda cultural da cidade  
 Imprensa (Jornais e revistas)  
 TV  
 Rádio  
 Materiais de comunicação dos parceiros do festival  
 Através de amigos/familiares  
 Outros Quais? \_\_\_\_\_

### PARA ALÉM DO FESTIVAL, JÁ PARTICIPOU/ASSISTIU ANTERIORMENTE A OUTRAS INICIATIVAS ORGANIZADAS PELO ALKANTARA?

Não conhecia o Alkantara  
 Conheço o Alkantara mas nunca participei/assisti a nenhuma iniciativa  
 Sim, já participei/assisti a diversas iniciativas

### INDIQUE POR FAVOR QUAL O(S) EVENTO(S) A QUE JÁ ASSISTIU E OUTROS A QUE PENSA EVENTUALMENTE ASSISTIR:

	Já assistiu	Penso vir a assistir
Partita 2	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Suite nº1 "ABC"	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Germinal	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Electric Words	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Lisbon by sound	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Pindorama	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Vontade de ter vontade	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Fio Condutor	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Le Cargo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
De marfim e carne - as estátuas também sofrem	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Kinshasa Electric	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Perhaps all the dragons (...)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Protocolo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Super Premium Soft Double Vanilla Rich	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Le Capital	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bovary	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

### QUAIS AS PRINCIPAIS RAZÕES QUE O TROUXERAM A ASSISTIR A ESTE EVENTO?

Sugestão de um amigo  Temática  
 Acompanhar/sair com amigos/familiares  Autor do texto  
 Ter lido boas referências na crítica  Criador(es)  
 Gostar de assistir a espectáculos deste género  Intérprete(s)  
 Curiosidade  
 Outras razões: \_\_\_\_\_

### EM TERMOS GERAIS, QUAL A SUA OPINIÃO SOBRE O EVENTO A QUE ACABOU DE ASSISTIR?

Não me agradou nada Agradou muito  
 1  2  3  4  5

### QUAL A SUA OPINIÃO SOBRE O PROGRAMA DO ALKANTARA FESTIVAL DESTA EDIÇÃO?

Não me agradou nada Agradou muito

	1	2	3	4	5
Apreciação global	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Artistas escolhidos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Temas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Actividades paralelas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Número de espectáculos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Número de sessões p/espectáculo	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Outra \_\_\_\_\_

### QUAL A SUA OPINIÃO SOBRE OS SEGUINTE ASPECTOS DO ALKANTARA FESTIVAL 2014:

Não me agradou nada Agradou muito

	1	2	3	4	5
Organização	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Acolhimento	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Espaços	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ponto de encontro/convívio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Preço dos bilhetes	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Imagem/Materiais de divulgação	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Altura em que o festival se realiza	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

### CONHECE O PONTO DE ENCONTRO ALKANTARA?

Já estive uma vez  
 Já estive mais do que uma vez  
 Não conheço  
 Ouvi falar mas não estive lá

### E PENSA IR AO PONTO DE ENCONTRO ALKANTARA NO DECORRER DO FESTIVAL?

SIM  NÃO

Porquê? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

# ALK ANT ALKANTARA FESTIVAL'14 ARA INQUÉRITO

## NA SUA OPINIÃO, QUE ASPECTOS PODERIAM SER MELHORADOS EM EDIÇÕES FUTURAS?

(assinale os mais relevantes)

- Programação
- Actividades paralelas
- Horários dos espectáculos
- Preço dos bilhetes
- Outros Quais? \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_
- \_\_\_\_\_

## COM QUE FREQUÊNCIA REALIZA CADA UMA DAS SEGUINTES ACTIVIDADES?

	Diariamente	Uma vez p/ semana	Uma vez p/ mês	Raramente	Nunca
Ir ao cinema	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ir a espectáculos de dança	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ir a espectáculos de teatro	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ir a concertos de música	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ir a exposições	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

## PERFIL SOCIODEMOGRÁFICO

### 1. SEXO

- F  M

2. ANO DE NASCIMENTO \_\_\_\_\_

3. NACIONALIDADE \_\_\_\_\_

4. RESIDÊNCIA (Cidade e Freguesia) \_\_\_\_\_

### 5. ESTADO CIVIL

- Solteiro/a
- Casado/a ou em união de facto
- Divorciado/a ou separado/a
- Viúvo/a

### 6. ESCOLARIDADE (grau mais elevado que concluiu):

- Nenhum
- Até 1º Ciclo do Ensino Básico (4ª classe, instrução primária)
- 2º Ciclo do Ensino Básico (preparatório/ 6º ano / 6ª classe, 1º ciclo dos liceus, ensino técnico, comercial ou industrial, etc.)
- 3º Ciclo do Ensino Básico (9º ano; 5º ano dos liceus; escola comercial / industrial; 2º ciclo dos liceus ou ensino técnico comercial / industrial, etc.)
- Ensino Secundário (12º ano; 7º ano dos liceus)
- Licenciatura (ou bacharelato)
- Mestrado
- Doutoramento

## 7. SITUAÇÃO PERANTE O TRABALHO:

- Trabalhador por conta de outrem
- Trabalhador por conta própria sem empregados
- Trabalhador por conta própria com empregados
- Estudante
- Desempregado
- Reformado
- Outra situação Qual? \_\_\_\_\_

## 8. QUAL A SUA PROFISSÃO?

(se for reformado/aposentado/desempregado indique a última profissão principal exercida)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## HÁ ALGUM ASPECTO QUE CONSIDERE IMPORTANTE ACRESCENTAR?

Por favor, deixe-nos o seu comentário/sugestão:

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Em nome da equipa do Alkantara  
um obrigado pela disponibilidade.

Esperamos voltar a vê-lo/a em  
breve nas nossas iniciativas.

## ANEXO C: BALANÇO DA APLICAÇÃO DOS QUESTIONÁRIOS (POR SESSÃO)

DIA	SESSÃO	PROPOSTA ARTÍSTICA	TEATRO	ENTREGA	RECOLHA	TAXA DE RESPOSTA	VÁLIDOS	INVÁLIDOS
13/mai	21h	Partita 2	Gulbenkian	386	109	28%	103	6
14/mai	21h	Partita 2	Gulbenkian	352	114	32%	104	10
21/mai	21h	Suite nº 1	São Luiz - sala	438	96	22%	90	6
22/mai	21h	Suite nº 1	São Luiz - sala	387	95	25%	88	7
23/mai	21h30	Germinal	Maria Matos	170	56	33%	49	7
24/mai	21h	Electric Words	Museu da EDP	45	9	20%	7	2
	21H30	Germinal	Maria Matos	132	87	66%	85	2
25/mai	19h	Germinal	Maria Matos	168	69	41%	65	4
28/mai	21h30	Pindorama	Culturgest	128	26	20%	25	1
	23H	Vontade de ter vontade	São Luiz - jardim	68	15	22%	14	1
29/mai	19h	Fio condutor	Alkantara	19	10	53%	10	0
	21H	Le cargo	São Luiz - sala	142	41	29%	36	5
	21H30	Pindorama	Culturgest	79	7	9%	7	0
30/mai	23H	Vontade de ter vontade	São Luiz - jardim	63	21	33%	20	1
	19h	Fio condutor	Alkantara	5	2	40%	2	0
	21H	Le cargo	São Luiz - sala	111	35	32%	29	6
	21H30	Pindorama	Culturgest	146	45	31%	42	3
	21H30	De marfim e carne	Maria Matos	140	34	24%	30	4
	23H	Kinshasa electric	São Luiz - jardim	36	5	14%	5	0
31/mai	19h	Fio condutor	Alkantara	6	3	50%	3	0
	21H30	De marfim e carne	Maria Matos	125	65	52%	51	14
01/jun	19h	Fio condutor	Alkantara	8	6	75%	6	0
	21H30	De marfim e carne	Maria Matos	108	32	30%	28	4
03/jun	20h	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	19	6	32%	6	0
	21H15	Protocolo	D. Maria II	39	19	49%	17	2

	21H30	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	23	1	4%	1	0
	23H	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	10	1	10%	1	0
04/jun	19h15	Protocolo	D. Maria II	38	22	58%	20	2
	20H	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	14	2	14%	2	0
	21H30	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	15	4	27%	4	0
	23H	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	17	0	0%	0	0
	20h	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	16	3	19%	3	0
05/jun	21H15	Protocolo	D. Maria II	51	19	37%	19	0
	21H30	Super premium	Maria Matos	75	16	21%	15	1
	21H30	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	11	5	45%	5	0
	23H	Perhaps all the dragons	São Luiz - jardim	21	4	19%	4	0
06/jun	21h15	Protocolo	D. Maria II	42	26	62%	25	1
	21H30	Super premium	Maria Matos	113	40	35%	40	0
	21H30	Le capital	Culturgest	50	3	6%	3	0
07/jun	21h	Bovary	São Luiz - sala	350	56	16%	53	3
	21H15	Protocolo	D. Maria II	35	22	63%	22	0
	21H30	Le capital	Culturgest	85	37	44%	35	2
08/jun	21h	Bovary	São Luiz - sala	171	60	35%	57	3
	16H15	Protocolo	D. Maria II	31	19	61%	15	4
	21H30	Le capital	Culturgest	200	16	8%	16	0
20/Mai a 08/Jun	Ponto de encontro	Teatro-estúdio Mário Viegas	14	14	100%	8	6	
09/Jun em diante	Recolhidos após o festival			3	3	100%	3	0
<b>TOTAL</b>				<b>4705</b>	<b>1380</b>	<b>29%</b>	<b>1273</b>	<b>107</b>

## ANEXO D: GUIÃO DE ENTREVISTAS



### GUIÃO DE ENTREVISTA SEMI-DIRETIVA: ORGANIZADORES DO FESTIVAL ALKANTARA

Entrevistadora: Ana Laura Cruz

**Entrevistado(a):** \_\_\_\_\_

**Cargo ocupado no festival:** \_\_\_\_\_

**Período que ocupou o cargo:** \_\_\_\_\_

**Data:** \_\_\_\_\_

**Duração:** \_\_\_\_\_

**Elementos gerais de caracterização sociográfica:**

**Sexo:** M / F      **Idade:** \_\_\_\_\_

**Profissão:** \_\_\_\_\_

**Escolaridade:** \_\_\_\_\_

#### NOTAS

- Reforçar os motivos da realização da entrevista e os objetivos da mesma;
- A informação recolhida será utilizada estritamente para a dissertação;
- Tem por objetivos dar a conhecer as opiniões dos principais envolvidos no festival em relação ao seu desenvolvimento e processos de organização, bem como do cenário atual das artes performativas em Portugal.

### PARTE 1 – RELAÇÃO COM O ALKANTARA FESTIVAL

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Trajectoria profissional pessoal	Perceber a trajetória pessoal do entrevistado em relação ao Alkantara.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Como se deu a sua aproximação e entrada na organização da estrutura?</li> <li>· Quais as suas responsabilidades/tarefas?</li> <li>· Durante o tempo que está/esteve como observa a evolução de sua relação com a estrutura e o festival?</li> </ul>
Associação Alkantara	Conhecer a criação da associação.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Como se deu o processo para a criação da Associação?</li> <li>· Como separar a associação do festival?</li> </ul>
Afetiva, apreciação sobre o festival	Estabelecer a visão sobre o festival e sua relação pessoal com o mesmo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Qual a importância das artes performativas para si?</li> <li>· O que o Alkantara representa para si?</li> <li>· Descreva os principais marcos de evolução do festival (razões da criação, principais acontecimentos, pontos de viragem);</li> <li>· Quem é o público do festival? Se difere do da programação regular do espaço?</li> <li>· Como tem sido a evolução do público do festival?</li> </ul>
Articulações com os apoios financeiros	Identificar as estratégias adotadas para o financiamento do festival.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Como se dá o processo de candidatura para os apoios financeiros? (Escolha dos concursos e organização interna para a elaboração da candidatura).</li> <li>· Como decorre a relação com as instituições provedoras de financiamento?</li> </ul>
Funcionamento em rede	Conhecer o posicionamento do entrevistado referente a relação em rede do Alkantara.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Relação com parceiros (Outros grupos ou instituições com quem têm relações financeiras, de co-produção, de cedência de materiais e/ou de recursos humanos, etc. - intercâmbio nacional e internacional).</li> <li>· Apontar a concorrência do Alkantara.</li> <li>· Relações do festival com outras iniciativas similares.</li> <li>· Na sua opinião, qual o posicionamento de importância do Alkantara diante do sector cultural em uma escala mundial?</li> </ul>

**PARTE 2 – CENÁRIO ATUAL DO SETOR E DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS ARTES PERFORMATIVAS**

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Oferta de espetáculos e festivais de AP em Lisboa	Estabelecer a visão sobre o panorama de oferta na cidade de Lisboa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Qual a sua avaliação do cenário atual, no que diz respeito a equipamentos culturais e no que diz respeito à oferta cultural em Lisboa, em Portugal e internacional?</li> </ul>
Políticas governamentais para as AP	Conhecer a opinião sobre as ações do Estado em relação à cultura.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Na sua opinião, quais as medidas do governo que melhor favoreceram no passado e favorecem hoje as artes performativas? (Leis ou programas)</li> <li>Como as medidas governamentais influenciaram o seu trabalho antes e após a crise?</li> <li>Qual a sua opinião sobre a extinção do Ministério da Cultura?</li> <li>Participou ou conheceu alguma das plataformas de manifesto contra a extinção do MC?</li> <li>Quais as suas expectativas em relação às políticas culturais a partir de agora e para o futuro?</li> </ul>
Influência das políticas culturais no Alkantara	Conhecer os efeitos de medidas governamentais causados no funcionamento da associação e na organização do festival.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Como se estabelece a necessidade do Alkantara para com as ações e apoios do Estado? (Direta e Indiretamente)</li> <li>Antes da crise de 2008, como se deu o financiamento através de subsídios para o festival?</li> <li>Para além dos cortes sofridos no orçamento do Apoio às Artes, há outras medidas do governo que tenham sido limitadoras para a realização do festival?</li> </ul>

**PARTE 3 – UM MUNDO SEM O FESTIVAL ALKANTARA**

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Do caso de não acontecer mais edições do festival	Conhecer a opinião do entrevistado sobre a não mais realização do festival.	<ul style="list-style-type: none"> <li>Qual a estratégia de futuro para o festival?</li> <li>Quais os obstáculos e barreiras que se pode identificar?</li> <li>No caso de não haver mais o festival, qual o impacto que o sector sofreria?</li> <li>Haveria um substituto? (Festival ou estrutura)</li> <li>Nesse contexto, qual seria o futuro da associação?</li> </ul>



### GUIÃO DE ENTREVISTA SEMI-DIRETIVA: ORGANIZADOR MANIFESTO PELA CONTINUIDADE DO FESTIVAL ALKANTARA

Entrevistadora: Ana Laura Cruz

**Entrevistado(a):** \_\_\_\_\_  
**Cargo ocupado:** \_\_\_\_\_  
**Período que ocupa o cargo:** \_\_\_\_\_  
**Data:** \_\_\_\_\_ **Duração:** \_\_\_\_\_

**Elementos gerais de caracterização sociográfica:**

**Sexo:** M / F **Idade:** \_\_\_\_\_  
**Profissão:** \_\_\_\_\_  
**Escolaridade:** \_\_\_\_\_

**NOTAS**

- Reforçar os motivos da realização da entrevista e os objetivos da mesma;
- A informação recolhida será utilizada estritamente para a dissertação;
- Tem por objetivos dar a conhecer as opiniões dos principais envolvidos no festival em relação ao seu desenvolvimento e processos de organização, bem como do cenário atual das artes performativas em Portugal.



### PARTE 1 – RELAÇÃO COM O ALKANTARA FESTIVAL

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Trajatória profissional pessoal	Perceber a trajetória pessoal do entrevistado em relação a profissão cultural que exerce.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Como se deu a sua aproximação e entrada na mercado cultural?</li> <li>· Quais as suas responsabilidades/tarefas?</li> <li>· Como observa a evolução de sua relação com a estrutura e o festival Alkantara?</li> </ul>
Afetiva, ideológica	Estabelecer a visão sobre o festival e sua relação pessoal com o mesmo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Qual a importância das artes performativas para si?</li> <li>· O que o Alkantara representa para si?</li> <li>· Descreva os principais marcos de evolução do festival em sua opinião (razões da criação, principais acontecimentos, pontos de viragem);</li> <li>· Na sua percepção, quem é o público do festival? Se difere do da programação regular do espaço?</li> </ul>
Funcionamento em rede	Conhecer o posicionamento do entrevistado referente a relação em rede do Alkantara.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Relação com parceiros (Outros grupos ou instituições com quem têm relações financeiras, de co-produção, de cedência de materiais e/ou de recursos humanos, etc. - intercâmbio nacional e internacional).</li> <li>· Apontar a concorrência do Alkantara.</li> <li>· Relações do festival com outras iniciativas similares.</li> <li>· Na sua opinião, qual o posicionamento de importância do Alkantara diante do sector cultural em uma escala mundial?</li> </ul>

### PARTE 2 – CENÁRIO ATUAL DO SETOR E DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS ARTES PERFORMATIVAS

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Oferta de espetáculos e festivais de AP em Lisboa	Estabelecer a visão sobre o panorama de oferta na cidade de Lisboa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Qual a sua avaliação do cenário atual, no que diz respeito a equipamentos culturais e no que diz respeito à oferta cultural em Lisboa, em Portugal e internacional?</li> </ul>
Políticas	Conhecer a opinião sobre as ações do	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Na sua opinião, quais as medidas do governo que melhor</li> </ul>

governamentais para as AP	Estado em relação à cultura.	<p>favoreceram no passado e favorecem hoje as artes performativas? (Leis ou programas)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>· Como as medidas governamentais influenciaram o seu trabalho antes e após a crise?</li> <li>· Qual a sua opinião sobre a extinção do Ministério da Cultura?</li> <li>· Participou ou conheceu alguma das plataformas de manifesto contra a extinção do MC?</li> <li>· Quais as suas expectativas em relação às políticas culturais a partir de agora e para o futuro?</li> </ul>
---------------------------	------------------------------	---

### PARTE 3 – UM MUNDO SEM O FESTIVAL ALKANTARA

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Petição pública e manifesto pela continuidade do festival.	Conhecer as motivações e a organização do manifesto.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· O que o motivou a organizar a petição e o manifesto? A ideia partiu de si?</li> <li>· Depois da entrega dos envelopes e da petição à SEC, houve abertura para diálogo com representantes do governo?</li> <li>· Quais os resultados obtidos?</li> </ul>
Do caso de não acontecer mais edições do festival	Conhecer a opinião do entrevistado sobre a não mais realização do festival.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· No caso de não haver mais o festival, qual o impacto que o sector sofreria?</li> <li>· Haveria um substituto? (Festival ou estrutura)</li> </ul>



### GUIÃO DE ENTREVISTA SEMI-DIRETIVA: REPRESENTANTE DA DGARTES

Entrevistadora: Ana Laura Cruz

**Entrevistado(a):** \_\_\_\_\_  
**Cargo ocupado:** \_\_\_\_\_  
**Período que ocupa o cargo:** \_\_\_\_\_  
**Data:** \_\_\_\_\_ **Duração:** \_\_\_\_\_

**Elementos gerais de caracterização sociográfica:**

**Sexo:** M / F **Idade:** \_\_\_\_\_  
**Profissão:** \_\_\_\_\_  
**Escolaridade:** \_\_\_\_\_

**NOTAS**

- Reforçar os motivos da realização da entrevista e os objetivos da mesma;
- A informação recolhida será utilizada estritamente para a dissertação;
- Tem por objetivos dar a conhecer as opiniões dos principais envolvidos no festival em relação ao seu desenvolvimento e processos de organização, bem como do cenário atual das artes performativas em Portugal.

### PARTE 1 – RELAÇÃO PROFISSIONAL DGARTES

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Trajectoria profissional pessoal	Perceber a trajetória pessoal do entrevistado em relação a profissão cultural que exerce.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Como se deu a sua aproximação e entrada na mercado cultural?</li> <li>· Quais as suas responsabilidades/tarefas?</li> <li>· Como observa a evolução de sua relação com a DGArtes?</li> </ul>

### PARTE 2 – CENÁRIO ATUAL DO SETOR E DAS POLÍTICAS CULTURAIS PARA AS ARTES PERFORMATIVAS

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Oferta de espetáculos e festivais de AP em Lisboa	Estabelecer a visão sobre o panorama de oferta na cidade de Lisboa.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Qual a sua avaliação do cenário atual, no que diz respeito a equipamentos culturais e no que diz respeito à oferta cultural em Lisboa?</li> </ul>
Políticas governamentais para as AP	Conhecer a opinião sobre as Políticas governamentais para as AP, com uma visão interna da DGArtes.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Na sua opinião, quais as medidas do governo que melhor favoreceram no passado e favorecem hoje as artes performativas? (Leis ou programas)</li> <li>· No dia-a-dia da DGArtes, como a crise afetou as diretrizes para os apoios?</li> <li>· Com a reestruturação da economia, existe o intuito de “retomar de onde parou”, ou há outro caminho a ser tomado? Se sim, qual?</li> <li>· O que mudou com a extinção do Ministério da Cultura?</li> <li>· Existem plataformas criadas em protesto a certas decisões do governo, como se dá o diálogo com tais movimentos?</li> </ul>

### PARTE 3 – CONCESSÃO SUBSÍDIOS DE APOIO ÀS ARTES

Temática	Objetivos Específicos	Questões
Procedimento de avaliação e seleção dos projetos	Estabelecer a visão sobre a avaliação de candidaturas.	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Como é feito o processo de avaliação de candidaturas?</li> <li>· Qual o processo de decisão para os cortes em subsídios?</li> </ul>
Programas futuros para as AP	Conhecer os planos para o futuro da DGArtes em relação às Artes Performativas	<ul style="list-style-type: none"> <li>· Quais os tipos de apoio e programas previstos para o futuro do setor?</li> <li>· Há iniciativas por parte da DGArtes para manter projetos em perigo de acabar?</li> </ul>

# ANEXO E: PETIÇÃO PÚBLICA CONTRA O FIM DO ALKANTARA FESTIVAL

09/09/2015

Contra o fim do Alkantara Festival / Save the Alkantara Festival : Petição Pública



[Petição Pública](#) [Criar Petição](#) [Login ou Registrar](#)

[Pesquise Petições](#)

[procurar](#)



Apoie esta Petição. Assine e divulgue. O seu apoio é muito importante.

## Contra o fim do Alkantara Festival / Save the Alkantara Festival

**Para:** Secretário de Estado da Cultura / Secretary of Culture



[English version below]

Somos espectadores do Alkantara Festival e vemos com grande preocupação as árduas condições em que a edição deste ano (que pode ser a última) se realiza.

Para nós, o Alkantara é um espaço vital: porque temos acesso de forma concentrada a alguns dos objectos mais desafiantes produzidos nas artes performativas mundiais; porque nos faz pensar e discutir melhor aquilo que vemos; porque coloca Lisboa num circuito internacional e cosmopolita, contribuindo para a diversidade e qualidade do que nele se apresenta.

A mais recente reorganização dos apoios da DGArtes condenou o Alkantara ao subfinanciamento devido ao próprio desenho dos concursos, pondo em causa a continuação do festival. Mesmo num contexto de reduções significativas no apoio às artes, este caso destaca-se pela injustiça: apesar da apreciação muito positiva do júri, o Alkantara teve um corte de mais de 70% relativamente ao quadriénio anterior, recebendo menos de metade do valor de que necessita para continuar a ser um parceiro credível dos co-produtores nacionais e das redes europeias que integra, e que lhe permitiam multiplicar largamente o investimento, minoritário mas indispensável, do Estado Português.

Um apoio extraordinário da Secretaria de Estado da Cultura veio in extremis ajudar a que a edição deste ano, bastante reduzida, se pudesse ainda assim concretizar. Mas o desejável não são soluções excepcionais e de último recurso: o Alkantara merece o seu lugar na paisagem cultural do país e tem de ter a possibilidade de concorrer aos apoios do Estado em igualdade de circunstâncias com as outras estruturas.

O desaparecimento do Alkantara seria trágico: foram precisos 20 anos para construir um acontecimento artístico internacional de primeira ordem. Nós, espectadores do Alkantara Festival, exigimos que este desperdício de anos de trabalho e de fundos nacionais e europeus seja evitado.

Exigimos que as alterações irreflectidas ao último concurso da DGArtes sejam corrigidas para que uma candidatura multidisciplinar, internacional e actuando num grande centro urbano possa ser avaliada e financiada de forma justa e equilibrada. Não queremos perder o nosso Festival!

/

We are audience members of the Alkantara Festival and it is with great concern that we see the harsh conditions in which this year's festival (which may be the last one) is taking place.

For us, Alkantara is a vital space: because we have access in a concentrated way to some of the most daring objects produced in the performing arts worldwide; because it improves the way we think about and discuss what we see; because it places Lisbon in an international and cosmopolitan circuit, thus contributing to the diversity and quality of what is presented in that circuit.

The most recent reorganization of DGArtes' support (the Portuguese Arts Council) has condemned Alkantara to underfinancing due to the very design of the subsidy, endangering the continuation of the festival. Even in a context of significant cuts in the arts' support, this particular case stands out because of its injustice: in spite of the highly positive evaluation of the panel, Alkantara had a budget cut of over 70% when compared to the former quadrennial grant, which is less than half the amount it needs in order to remain a reliable partner of the national co-producers and the European networks it integrates, which have allowed it to greatly multiply the

Assinaram a petição

**1.168** PESSOAS

[Assinar Petição](#)

O seu apoio é muito importante. Apoie esta causa. Assine a Petição.



Algumas razões para assinar. O que dizem os outros signatários

[Tem um blog ou site? Adicione este módulo. Participe na divulgação.](#)

Petição criada por:

[Contactar Autor](#)

<http://peticaopublica.com/pview.aspx?pi=alkantara>

1/3

09/09/2015

### Contra o fim do Alkantara Festival / Save the Alkantara Festival : Petição Pública

minority but indispensable investment of the Portuguese Government.

A special grant from the Secretary of Culture came at the last minute to help insure that this year's festival, heavily reduced, would still take place. But exceptional and last resort solutions are not desirable: Alkantara deserves its place in the Portuguese cultural landscape and must be able to apply to the State's support on an equal footing with the other applications.

The disappearance of Alkantara would be tragic: it took 20 years to build a first class international artistic event. We, the audience of the Alkantara Festival, demand that this squandering of years of work and of national and European funds be prevented.

We demand the ill-considered changes to DGArtes' last subsidy call be corrected so that an application that is multidisciplinary, international, and operating in a major urban centre may be assessed and financed in a just and balanced way. We do not want to lose our Festival!

ASSINAR Petição

Qual a sua opinião?

4 comentários

Ordenar por **Os mais recentes**



Adicionar um comentário...



**Nicole Petit** · Universiteit Gent

Alkantara is a leading international Festival of the arts in Lissabon/Portugal/Europe. As window to the world of arts, it is of great value to the city and country and the government should do everything to maintain its existence and continuation.

Gosto · Responder · 3 · 15 de Junho de 2014 3:20



**Paul van den Akker** · Universiteit van het leven

Gosto · Responder · 16 de Junho de 2014 6:45



**Nicole Petit** · Universiteit Gent

Alkantara should and has to stay. It is a leading international festival of the arts in Portugal, with a lot of major European and world artists. it is an asset for the city and the country. The government should be aware of its value and do everything to secure its existence and continuation!

Gosto · Responder · 1 · 15 de Junho de 2014 3:15



**Thomas Walgrave** · Lisboa

Now also in English...

Gosto · Responder · 10 · 8 de Junho de 2014 10:05



**Jo De Witte** · Porta-voz na empresa Rudi Vervoort

Thomas Walgrave een aantal mooie dingen gezien tijdens deze editie!

Gosto · Responder · 1 · 9 de Junho de 2014 3:03

Carregar mais 1 comentário

Facebook Comments Plugin

A actual petição encontra-se alojada no site Petição Pública que disponibiliza um serviço público gratuito para todos os Portugueses apoiarem as causas em que acreditam e criarem petições online. Caso tenha alguma questão ou sugestão para o autor da Petição poderá fazê-lo através do seguinte link [Contactar Autor](#)

Outra Petições que lhe podem interessar