|NST|TUTO
UN|VERS|TÁR|O
DE L|SBOA

Da revitalização urbana na Lisboa pós-EXPO'98: os festivais de arte(s) no espaço público

João Miguel Pereira Concha

Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos

Orientador:
Professor Doutor Pedro Miguel Alves Felício Seco da Costa, Professor Associado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2021

TECNOLOGIAS
E ARQUITETURA

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Da revitalização urbana na Lisboa pós-EXPO'98: os festivais de arte(s) no espaço público

João Miguel Pereira Concha

Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos

Júri:
Doutora Mónica Ribeiro Moreira Pacheco Navarro, Professora Auxiliar, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa, (Presidente do júri)

Doutor Nuno Alberto Leite Rodrigues Grande, Professor Associado, Departamento de Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia - Universidade de Coimbra

Doutora Paula Maria Guerra Tavares, Professora Auxiliar, Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Doutor Pedro da Luz Pinto, Professor Auxiliar, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Doutor Pedro Miguel Alves Felício Seco da Costa, Professor Associado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2021

Por decisão pessoal do autor, esta tese não segue o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, respeitando sim o anterior Acordo Ortográfico de 1945.

Dedico esta tese de doutoramento aos artistas e aos profissionais das artes, nas mais diversas áreas disciplinares e funções, que em todos os lugares procuram a(s) sua(s) *forma*(s) *justa*(s), trabalhando arriscada e incessantemente, como disse uma poeta sobre o seu próprio ofício, “para a reconstrução do mundo” (Andresen, 2015 [1977]).

Agradecimentos

Ainda que uma tese de doutoramento dificilmente constitua um mero ponto de chegada, pensando inclusive no trabalho de investigação de seis anos que lhe dá corpo, não poderia deixar de reconhecer as inúmeras contribuições com as quais pude contar. Assim, e em termos gerais, expresso o meu sincero agradecimento aos professores, investigadores e colegas, bem como aos artistas, programadores e outros profissionais que se cruzaram comigo neste percurso, estendendo essa menção às respectivas instituições de ensino e/ou estruturas artísticas/culturais às quais estão ou estiveram ligados.

Agradeço, de modo especial, ao Professor Doutor Pedro Costa pela orientação científica e, acima de tudo, pela confiança e pela instigação, garantindo sempre as condições para que este trabalho chegasse à presente fase. Os seus desafios, questões e sugestões foram determinantes para que a investigação não perdesse o seu foco e, simultaneamente, pudesse ambicionar e conhecer outros caminhos possíveis, à partida menos evidentes para mim.

Deixo também, e em termos mais específicos, o devido agradecimento a um conjunto de pessoas e instituições cuja colaboração foi essencial em diversas fases deste processo, da pesquisa inicial (entrevistas e grupos de foco, pesquisas bibliográficas, trabalho de campo) à redacção final da tese, ou mesmo, em alguns casos, passando pela informal e profícua discussão de ideias: Álvaro Fonseca, Ana Estevens, Ana Jara, António Augusto Pereira, António Pinto Ribeiro, Constança Almeida Vaz, Cristina Vilhena, Dinis Beringuilho, Fernanda Fragateiro, Filipa Leal, Inês Andrade, Joana Braga, José Maçãs de Carvalho, Laurentina Pereira, Lithales Soares, Luís Alves de Matos, Luís Seixas, Manuela Júdice, Margarida Agostinho, Mário Jorge Caeiro, Marta Silva, Miguel Abreu, Nancy Duxbury, Patrícia Craveiro Lopes, Patrícia Taborda Silva, Paulo Tormenta Pinto, Ricardo Lopes, Rui Catalão, Sara Vaz, Sofia Neuparth, Teresa Alves, Vasco Araújo, Vítor Belanciano, tal como às entidades Associação Portuguesa de Festivais de Música, Associação Renovar a Mouraria, Bibliotecas Municipais de Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Centro em movimento, Direcção Municipal de Cultura e Divisão de Acção Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos da Câmara Municipal de Lisboa, Hemeroteca Municipal de Lisboa, The British Library, para além de diversos festivais com cujos promotores, curadores, artistas ou públicos pude contactar.

Pelas condições proporcionadas para levar a cabo este projecto de investigação assinalo ainda o meu profundo reconhecimento ao Dinâmia'CET - ISCTE (Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território) e a todos os seus elementos (incluindo o apoio constante de Maria José Rodrigues), ao ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa e seu Departamento de Arquitectura e Urbanismo (incluindo o respectivo secretariado, em particular na pessoa de Alice Espada), e, naturalmente, à Fundação para a Ciência e a Tecnologia, pelo indispensável financiamento (Bolsa de Doutoramento, entre 2019 e 2021).

Finalmente, gostaria de agradecer o apoio incondicional dos meus pais, Maria e Evaristo, a paciência dos amigos e daqueles que, de uma forma ou de outra, me ouviram, animaram e incentivaram (entre eles, Álvaro, Cláudia, Djáli, Fernanda, Hélder, Hibou, Isabel, João, José, Liliana, Mafalda, Patricia, Paula G., Paula R., Susana) e a dedicação cúmplice e viva de todos os dias (todos eles *festivos*) por parte do Ricardo.

Muito obrigado.

Esta tese foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através de *Bolsa de Doutoramento (SFRH / BD / 140838 / 2018)*, tendo como entidade de acolhimento o Dinâmia'CET - ISCTE, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, ISCTE-IUL.

Resumo

A presente tese insere-se na linha de investigação que relaciona as actividades culturais e o espaço público urbano, centrando-se especificamente nos festivais de arte(s) que decorreram na cidade de Lisboa após a EXPO'98.

Entre a realização da Exposição Mundial e a actualidade regista-se um incremento destas iniciativas efémeras, num contexto de transformações culturais e urbanísticas profundas para a capital portuguesa. A partir das tendências de 'festivalização da cultura' e de 'eventificação das cidades', evidenciadas globalmente na Pós-modernidade, convoca-se a discussão sobre dinâmicas e políticas concretas no espaço lisboeta. Com efeito, os processos pelos quais se promove a revitalização da cidade (renovação, regeneração, requalificação) têm conhecido objectivos e resultados muito diversos, mobilizando com frequência as actividades culturais e os 'eventos', com especial destaque para o formato 'festival de arte(s)', ainda não devidamente estudados sob esta perspectiva.

Assim, a presente analisa a evolução destes festivais no período espaciotemporal em causa e a sua participação em processos de revitalização urbana, aferindo limites e potencialidades no tocante ao desenvolvimento territorial. Propõe-se um modelo para a avaliação dos impactos deste tipo de iniciativa cultural nos territórios e comunidades, aplicado a três casos de estudo aprofundado — Festival TODOS, iniciativas da Associação Extra]muros[, Festival PEDRAS —, e que, desejavelmente, suscitará futuras avaliações ou investigações.

Em suma, problematiza-se o relevante papel do 'festival de arte(s)' e os seus efeitos no âmbito da sobrevivência e reinvenção das cidades contemporâneas, mormente para Lisboa, procurando inferir alguns princípios genéricos de actuação para promotores, programadores e decisores, entre outros.

Palavras-chave:
Espaço público; Festivais de arte(s); Festivalização da cultura; Lisboa pós-Expo'98; Revitalização urbana.

Abstract

This thesis is part of the research strand that relates cultural activities and urban public space, focusing specifically on the art(s) festivals that took place in the city of Lisbon after EXPO'98.

There has been a considerable increase in these ephemeral initiatives since this World Exhibition took place, aggravated by a context of profound cultural and urban transformations for the Portuguese capital. Consequently, a discussion about concrete dynamics and policies in the Lisbon territory, globally evidenced in the post-modern trends of 'festivalization of culture' and 'city eventfulness', is addressed here. Indeed, the processes that foster a revitalization of the city (renewal, regeneration, requalification) have known very different goals and results, often mobilizing cultural activities and 'events', with special emphasis on the 'art(s) festival' format, not yet properly studied from this perspective.

Thus, this work analyzes the evolution of these festivals in the spatiotemporal period in question and their participation in urban revitalization processes, assessing their limits and potential regarding territorial development. A model for the assessment of the impacts of this type of cultural initiative on territories and communities is proposed, notably applied to three in-depth case studies — Festival TODOS, initiatives of the Extra]muros[Association, Festival PEDRAS —, which will hopefully encourage future research and evaluations.

In short, the important role of the 'art(s) festival' and its effects on the survival and reinvention of contemporary cities, especially for Lisbon, is discussed, seeking to infer some generic principles of action for promoters, curators and decision-makers, among others.

Keywords:
Public space; Art(s) festivals; Festivalization of culture; Post-Expo'98 Lisbon; Urban revitalization.

Índice geral

Agradecimentos i
Resumo v
Abstract vii
Índice geral ix
Índice de imagens e quadros xiii
Glossário de siglas xv

INTRODUÇÃO 1

Capítulo 1
ESPAÇO, TERRITÓRIO E CULTURA: DEFINIÇÕES E PROBLEMÁTICAS 15

1.1 ESPAÇO PÚBLICO: PRODUÇÃO E SIGNIFICADO
1.1.1 Espaço público: antecedentes históricos 15
1.1.2 Produção de espaço: conceitos, modos e significados 23
1.1.3 Espaço público contemporâneo: problemáticas 37

1.2 TERRITÓRIO URBANO: DESENVOLVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO
1.2.1 Território urbano: definições e processos de desenvolvimento 53
1.2.2 Transformação dos territórios urbanos: mudanças e desafios 63
1.2.3 Intervenções urbanas: a revitalização e outras operações 79

1.3 CULTURA: INICIATIVAS CULTURAIS E FESTIVAIS DE ARTE(S)
1.3.1 Cultura e arte: definições e intersecções 91
1.3.2 Cultura e iniciativas culturais no desenvolvimento dos territórios urbanos 107
1.3.3 Festivais de arte(s): festivalização da cultura e outras tendências 133

Capítulo 2
A CIDADE DE LISBOA PÓS-EXPO'98: ENQUADRAMENTO E REALIDADES 157

2.1 O MEGAEVENTO EXPO'98: ANTECEDENTES, CONTEXTO(S) E MUDANÇAS NA CIDADE DE LISBOA 157

2.2 POLÍTICAS E DINÂMICAS URBANAS NA LISBOA PÓS-EXPO'98 181

2.3 POLÍTICAS E DINÂMICAS CULTURAIS NA LISBOA PÓS-EXPO'98: FESTIVALIZAÇÃO E OUTRAS TENDÊNCIAS 211

Capítulo 3
FESTIVAIS DE ARTE(S) NA LISBOA PÓS-EXPO'98: CARACTERIZAÇÃO 241

3.1 APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA AOS FESTIVAIS DE ARTE(S) 241

3.2 CARACTERIZAÇÃO DOS FESTIVAIS DE ARTE(S): EVOLUÇÃO E TENDÊNCIAS
3.2.1 Número de festivais 253
3.2.2 Distribuição geográfica 256
3.2.3 Áreas artísticas 267
3.2.4 Tipo(s) de espaços ocupados 276
3.2.5 Tipo(s) de acesso 281
3.2.6 Tipo(s) de participação dos públicos 286
3.2.7 Preocupação com problemáticas urbanas 290
3.2.8 Síntese de evoluções e tendências 295

3.3 SELECÇÃO DOS CASOS DE ESTUDO
3.3.1 Critérios para a definição dos casos de estudo 299
3.3.2 Selecção dos casos de estudo 304
3.3.3 Casos de estudo: quadros-síntese 311

Capítulo 4
CASOS DE ESTUDO: CARACTERIZAÇÃO APROFUNDADA 321

4.1 CASO A: FESTIVAL TODOS - CAMINHADA DE CULTURAS [TODOS] 321

4.2 CASO B: INICIATIVAS DA EXTRA]MUROS[- Associação Cultural para a Cidade;
Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e Luzboa - Bienal Internacional da Luz 343

4.3 CASO C: FESTIVAL URBANO PEDRAS D'ÁGUA [PEDRAS] 373

Capítulo 5
CASOS DE ESTUDO: EFEITOS E IMPACTOS NO(S) TERRITÓRIO(S) 397

5.1 MODELO DE AVALIAÇÃO DE IMPACTOS: VALOR(ES) E GRELHA METODOLÓGICA
5.1.1 O valor das actividades e iniciativas culturais: aproximação ao modelo 397
5.1.2 Modelo de análise e avaliação dos impactos dos festivais de arte(s) 404
5.1.3 Descrição do modelo proposto e notas sobre a sua aplicação 407

5.2. AVALIAÇÃO DE IMPACTOS: PERCEPÇÕES E ANÁLISES 417

5.3. SÍNTESE DE AVALIAÇÃO DE IMPACTOS: DISCUSSÃO CRÍTICA 469

CONCLUSÃO 501

Fontes 531
Legislação (convenções, leis, despachos, normas) e planos (programas, planos, projectos)
Sítios em linha
Depoimentos e entrevistas
Bibliografia 541

Anexos 577
Anexo A (excertos exemplificativos da base de dados) 579
Anexo B (listagem de entrevistados) 583
Anexo C (guião de perguntas para as entrevistas) 585
Anexo D (listagem de participantes em grupos de foco) 589
Anexo E (guião de perguntas para os grupos de foco) 591
Anexo F (transcrição das entrevistas) 593

Índice de imagens e quadros

Imagens/quadros	título (autor e/ou fontes, data)	
Figura 1	Cultura y Territorio: Una relación para el desarrollo (Köster *et al.*, 2007, p. 40)	108
Figura 2	Efectos de las estrategias de política cultural sobre el territorio (Köster *et al.*, 2007, p. 56)	119
Gráfico 1	Evolução do número de festivais de artes(s) na cidade de Lisboa, 1998 a 2010	254
Gráfico 2	Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009	257
Gráfico 3	Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa em 1999 e 2009	259
Gráfico 4	Evolução da presença de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa com maior e menor número de ocorrências, 1999 a 2009	261
Gráfico 5	Evolução da presença de festivais de artes(s) nas freguesias mais centrais de Lisboa [núcleo restrito], 1999 a 2009	264
Gráfico 6	Evolução da presença de festivais de artes(s) nas freguesias mais centrais de Lisboa [núcleo mais alargado], 1999 a 2009	265
Gráfico 7	Evolução da presença de festivais de artes(s) nas freguesias mais periféricas de Lisboa [limites do concelho], 1999 a 2009	265
Gráfico 8	Áreas artísticas dos festivais na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	267
Gráfico 9	Áreas artísticas dos festivais na cidade de Lisboa em 1999 e 2009	268
Gráfico 10	Evolução nas áreas artísticas dos festivais na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	269
Gráfico 11	Ocorrências das diferentes áreas artísticas dos festivais nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009	272
Gráfico 12	Tipo de espaços ocupados [ar livre / interior] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	276
Gráfico 13	Tipo de espaços ocupados [ar livre / interior] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009	277
Gráfico 14	Evolução do tipo de espaços ocupados [ar livre / interior] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	277
Gráfico 15	Tipo de espaços ocupados [relação com actividades artísticas/culturais] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	279
Gráfico 16	Tipo de acesso [livre / condicionado] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	282
Gráfico 17	Tipo de acesso [livre / condicionado] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009	283
Gráfico 18	Evolução do tipo de acesso [livre / condicionado] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	283
Gráfico 19	Tipo de acesso [gratuito / pago] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	284
Gráfico 20	Tipo de acesso [gratuito / pago] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009	285
Gráfico 21	Evolução do tipo de acesso [gratuito / pago] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	285
Gráfico 22	Tipo de participação do(s) público(s) nos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	287
Gráfico 23	Tipo de participação do(s) público(s) nos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009	287
Gráfico 24	Evolução do tipo de participação do(s) público(s) nos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009	289

Gráfico 25 Preocupação com problemáticas urbanas por parte dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009 291
Gráfico 26 Preocupação com problemáticas urbanas por parte dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009 291
Gráfico 27 Evolução da existência de preocupações com problemáticas urbanas por parte dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009 292
(autor para todos os gráficos: Concha, 2019;
fontes para todos os gráficos: *Agenda Cultural de Lisboa* e outras apontadas no *Capítulo 3* [levantamento efectuado entre 2015 e 2017])

Mapa 1 Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009 258
Mapa 2 Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa em 1999 e 2009 260
Mapa 3 Freguesias de Lisboa com maior e menor número de ocorrências de festivais de artes(s), 1999 a 2009 263
Mapa 4 Ocorrências das diferentes áreas artísticas dos festivais nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009 273
Mapa 5 (5.a a 5.e) Freguesias de Lisboa com maior número de ocorrências segundo as principais áreas artísticas analisadas [música, 'multi-artes', cinema, teatro e dança], 1999 a 2009 274
Mapa 6 Ocorrências dos festivais de arte(s) segundo o tipo de espaço ocupado [relação com actividades artísticas/culturais] nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009 280
Mapa 7 Edições de festivais de arte(s) com preocupação com problemáticas urbana nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009 294
(autor para os *Mapas 1* a *7*: Concha, 2019;
fontes para os *Mapas 1* a *7*: *Agenda Cultural de Lisboa* e outras apontadas no *Capítulo 3* [levantamento efectuado entre 2015 e 2017])
Mapa 8 Territórios ocupados pelo Festival TODOS
(Concha; fontes: TODOS, CML) 329
Mapa 9 Territórios ocupados pelas iniciativas da Associação Extra]muros[
(Concha; fontes: AA.VV., 2002b, AA.VV., 2004, AA.VV., 2007) 344
Mapa 10 Territórios ocupados pelo Festival PEDRAS
(Concha; fontes: bibliografia e material diverso do c.e.m) 375

Quadro-síntese 1 Festival TODOS - Caminhada de Culturas, informação geral
(Concha; fontes: CML, outras anotadas no quadro) 311
Quadro-síntese 2 Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001, informação geral
(Concha; fontes: Assoc. Extra]muros[, outras anotadas no quadro) 314
Quadro-síntese 3 Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa, informação geral
(Concha; fontes: Assoc. Extra]muros[, outras anotadas no quadro) 315
Quadro-síntese 4 Festival Urbano Pedras d'Água [PEDRAS], informação geral
(Concha; fontes: c.e.m., outras anotadas no quadro) 318
Quadro-síntese 5 Casos de estudo - convergências, contrastes e oposições
(Concha) 389
Quadro-síntese 6 Modelo de análise e avaliação de impactos dos festivais de arte(s) no(s) território(s) (Concha) 404
Quadro-síntese 7 Avaliação de impactos: percepções - efeitos descritos para os casos de estudo (Concha; fontes: entrevistas, grupos de foco) 418
Quadro-síntese 8 Avaliação de impactos: percepções - síntese para os casos de estudo
(Concha; fontes: entrevistas, grupos de foco) 463

Glossário de siglas

Siglas/acrónimos	designação
A	
ACPM	Associação Cozinha Popular da Mouraria
AFAA	Association Française d'Action Artistique, République Française
APC	Academia de Produtores Culturais
APL	Administração do Porto de Lisboa
AML	Área Metropolitana de Lisboa
ANAPAR	Anapar - Associação Cultural
Apordoc	Associação pelo Documentário
Aporfest	Associação Portuguesa de Festivais de Música
AR	Assembleia da República
ARM	Associação Renovar a Mouraria
APC	Academia de Produtores Culturais
ATM	Associação Tempo de Mudar; Associação para o Desenvolvimento do Bairro dos Lóios
B	
BE	Bloco de Esquerda
BIE	Bureau International des Expositions [Gabinete Internacional de Exposições]
BIP/ZIP	Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa
BOP	BOP Consulting - Burns Owens Partnership Ltd
C	
CCB	Centro Cultural de Belém
CCDR-LVT	Comissão de Coordenação de Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo
CDI-Parque EXPO	Centro de Documentação e Informação da Parque EXPO'98
CEC	Capital Europeia da Cultura
CEE	Comunidade Económica Europeia
CEI	Comunidade dos Estados Independentes
c.e.m.	centro em movimento
CEMAT-UE	Conferência Europeia dos Ministros responsáveis pelo Ordenamento do Território (da União Europeia)
CENSOS	(operações estatísticas dos) Recenseamento Geral da População e Recenseamento Geral da Habitação em Portugal
CIAM	Congrès Internationaux d'Architecture Moderne [Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna]
CIES	Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE-IUL
CIP	Cultural Impact Perception
CML	Câmara Municipal de Lisboa
CNN	Cable News Network
COSTAGEST	Empresa de Desenvolvimento da Frente Ribeirinha Atlântica de Almada, S.A.
COVID-19	Doença por Coronavírus - 2019 [Coronavirus Disease 2019]
CPR	Conselho Português para os Refugiados
D	
DELI	Diversity in the Economy and Local Integration
DEMZRO	Documento Estratégico de Monitorização da Zona Ribeirinha Oriental
DGArtes	Direção-Geral das Artes do Ministério da Cultura
DGOTDU	Direcção Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano
DMAEV-CML	Direcção Municipal de Ambiente e Espaços Verdes (da Câmara Municipal de Lisboa)
DMC-CML	Direcção Municipal de Cultura (da Câmara Municipal de Lisboa)

E

EBAHL	Equipamentos dos Bairros Históricos de Lisboa, E.M.
EDP	Electricidade de Portugal, actualmente denominada Energias de Portugal
EDEC	Esquema de Desenvolvimento do Espaço Comunitário
EGEAC	Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, E.M., S.A.
E.M.	Empresa Municipal
EMEL	Empresa Municipal de Mobilidade e Estacionamento de Lisboa, E.M., S.A.
E.P.E.	Entidade Pública Empresarial
EPAL	Empresa Portuguesa das Águas Livres, S.A.
EPUL	Empresa Pública de Urbanização de Lisboa
ETAG	Edinburgh Tourism Action Group
ETIC	Escola de Tecnologias, Inovação e Criação
EUA	Estados Unidos da América
EURO 2004	Campeonato Europeu de Futebol de 2004 (*m.q.* UEFA EURO 2004)
Euro RSCG	Empresa de consultoria e publicidade actualmente denominada Havas Creative
EXPO'92	1992 Universal Exhibition of Seville [Exposição Universal de Sevilha de 1992]
EXPO'98	1998 Lisbon World Exposition [Exposição Mundial de Lisboa de 1998 ou Exposição Internacional de Lisboa de 1998 (classificada como International Specialised Expo)]

F

FEDER	Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional
FIFA	Fédération Internationale de Football Association [Federação Internacional de Futebol]
FITEI	Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica

G

G99	The Glasgow City of Architecture and Design Festival 1999 ou Glasgow UK City of Architecture and Design 1999
GABIP-CML	Gabinetes de Apoio aos Bairros de Intervenção Prioritária (da Câmara Municipal de Lisboa)
GAU	Galeria de Arte Urbana
GEBALIS, E.M., S.A.	Gestão do Arrendamento da Habitação Municipal de Lisboa
GLC	Greater London Council
GLEM-CML	Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos (da Câmara Municipal de Lisboa)
GTL	Gabinete Técnico Local

I

IAPMEI	Agência para a Competitividade e Inovação, I.P.
IBA	Internationale Bauausstellung (exposição)
ICC	Intercultural Cities Programme [Programa de Cidades Interculturais]
IHRU	Instituto da Habilitação e da Reabilitação Urbana, I.P.
INATEL	Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres
INE	Instituto Nacional de Estatística
I.P.	Instituto Público
ISCTE-IUL	Instituto Superior das Ciências do Trabalho e da Empresa - Instituto Universitário de Lisboa

L

L'94	Lisboa Capital Europeia da Cultura 1994
LXCN	Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001

M

Mercosul	Mercado Comum do Sul
MTV	Canal de televisão Music Television
MUPI	Mobilier Urbain Pour l'Information [Mobiliário Urbano Para Informação]

N

NAFTA	Tratado Norte-Americano de Livre Comércio
NCS	Empresa de Produção, Som e Vídeo Número de Ciclos por Segundo
NRAU	Novo Regime do Arrendamento Urbano
NUTS	Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos

O

OAC	Observatório das Actividades Culturais
OCDE	Organisation de Coopération et de Développement Économiques [Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico]
ONU	Organização das Nações Unidas
OPAC	Observatório Português das Atividades Culturais
OPART	Organismo de Produção Artística, E.P.E.
OTL	Observatório do Turismo de Lisboa

P

PA	Programa de Acção
Parque EXPO'98	Sociedade Parque EXPO'98, S.A. (*m.q.* Parque EXPO)
PAT	Programa de Acção Territorial
PCP	Partido Comunista Português
PCPL	Práticas com Pessoas e Lugares
PDCM	Programa de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria
PDM	Plano Director Municipal
PGIFR	Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa
PIB	Produto Interno Bruto
PIPARU	Programa de Investimento Prioritário em Ações de Reabilitação Urbana
PLH-CML	Programa Local de Habitação (da Câmara Municipal de Lisboa)
PNPOT	Programa Nacional das Políticas de Ordenamento do Território
POC	Programa Operacional da Cultura
POLIS	Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades
POPOS	Espaços de propriedade privada com acesso público ['*privately owned public open spaces*']
POPS	Espaços públicos de propriedade privada ['*privately owned public space*']
POZOR	Plano de Ordenamento da Zona Ribeirinha de Lisboa
PROTAML	Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa
PRU	Parcerias para a Regeneração Urbana
PS	Partido Socialista
PSD	Partido Social Democrata
PU-ZI EXPO'98	Plano de Urbanização da Zona de Intervenção da EXPO'98
PUVC	Plano de Urbanização do Vale de Chelas
PUVSA	Plano de Urbanização do Vale de Santo António
PUZRO	Plano de Urbanização da Zona Ribeirinha Oriental

Q

QREN	Quadro de Referência Estratégico Nacional

R

ResiliArt	Artists and Creativity beyond Crisis
RGB	Red, Green, Blue (projecto integrado em Luzboa 2006)
RTP	Rádio Televisão Portuguesa

S

S.A.	Sociedade Anónima
SARS-CoV-2	Coronavírus da Síndrome Respiratória Aguda Grave 2
SBSR	Festival Super Bock Super Rock
S.G.P.S.	Sociedade Gestora de Participações Sociais
SIP	Social Impact Perception
SQW	SQW Consulting - Segal Quince Wicksteed Ltd
SRU	Sociedade de Reabilitação Urbana

T

TNS	TNS Consulting - Taylor Nelson Sofres Ltd
TSSC	Todos - Saberes e Sabores Culturais (projecto ligado ao Festival TODOS)

U

UCGL	União de Cidades e Governos Locais [United Cities and Local Governments]
UE	União Europeia
UEFA	Union of European Football Associations
UK	United Kingdom (Reino Unido)
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura [United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization]
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

W

WOMAD	Festival World of Music, Arts and Dance
WTTC	World Travel & Tourism Council

Z

ZI	Zona de Intervenção

INTRODUÇÃO

A dada altura, o narrador de *O Outro que Era Eu*, novela de Ruben A., conta-nos que "(…) as pessoas, como a cidade, vivem numa contínua retrospectiva, usufruindo festivais do passado à custa do presente, gentes fáceis de recordar pois eliminam com exiguidade o incómodo de momentos tristes" (A., 1991 [1966], p. 32). A 'cidade' e as 'pessoas' (*i.e.* os seus habitantes) confundem-se muitas vezes nesta obra de ficção que observa a vida a acontecer, entre espaços e tempos, nos quais acontecimentos recorrentes ('festivais', por exemplo, entre o passado e o presente) eliminam a possibilidade do vazio ou da tristeza. A leitura desta passagem, num tempo próximo ao da definição dos pressupostos da nossa investigação, levou-nos a reflectir, mais uma vez, sobre o sentido amplo de 'festival' e de outras noções em presença, considerando a sua polissemia ou a multiplicidade de leituras possíveis e, ao mesmo tempo, acentuou a vontade de empreender uma pesquisa teórica que esclarecesse com rigor algumas destas acepções e relações entre as mesmas. Além do mais, uma pergunta de fundo, sublinhada por este excerto ficcional, persistia: a 'cidade' poderá equivaler, em boa parte, aos seus habitantes e aos seus acontecimentos passageiros?

Inúmeros autores têm abordado conceptualmente a cidade e os territórios urbanos segundo perspectivas diferenciadas ou complementares, valorizando não apenas as categorias 'espaço' e 'tempo', mas, sobretudo, a dimensão relacional das interacções que definem e redefinem, a cada momento, o espaço urbano. O pensador francês Henri Lefebvre (1991 [1974]), por exemplo, trabalhou em profundidade o conceito de 'espaço' e reflectiu acerca dos seus modos de produção efectiva, sendo que o espaço é aqui associado à materialização da existência humana e das relações sociais estabelecidas. Já a noção de 'território' implica leituras intrinsecamente socioespaciais, marcadas por uma fragmentação e uma intencionalidade, constituindo-se, afinal, como espaço determinado pela relação que o produz e o mantém com base numa dada forma de poder (*ibidem*). Por seu lado, mais recentemente, o arquitecto e urbanista Krzysztof Nawratek (2019) lembra que as formas de regulação praticadas no espaço urbano desenham, de modo crucial, a cidade enquanto produto de interacções e trocas entre numerosos agentes. Também a acepção de 'território' surge como distinta pelo carácter objectivável e não neutro, pois um dado território existe enquanto entidade delimitada simbólica e/ou fisicamente, seja por meio de uma análise socioespacial (*e.g.* campos disciplinares variáveis), seja pela sua determinação administrativa ou legal, entre outras possibilidades (*ibidem*). Neste âmbito, o 'espaço público' afirma-se como decisivo, perspectivando-se enquanto entidade privilegiada para o desenvolvimento dos vários fenómenos que modelam a 'vida colectiva'. Desde logo, constatamos o sentido polissémico de 'espaço público', pelo que a nossa pesquisa aborda e cruza diferentes acepções desta entidade socioespacial, devendo ainda esclarecer as diferenças e as intersecções entre domínio público, esfera pública e os chamados espaços públicos (*i.e.* espaços de propriedade pública). Cremos que os contributos de Borja (2000, 2005, 2011) e Borja e Muxí (2001), de Cerasi (1990 [1976]) e de Miles (1997, 2000, 2001) são essenciais para a clarificação de uma

noção abrangente e sintética de 'espaço público' que procuramos empregar nesta tese: espaço colectivo agregador de diferentes realidades concretas (cf., por ex., Cerasi, 1990 [1976]). Este 'espaço público', enquanto categoria material e imaterial, abarca os espaços ditos públicos e outros em que um 'domínio público' se constitui (*e.g.* edifícios ou espaços não edificados[1]) por via da 'experiência colectiva', sendo, portanto, moldado pelas relações que nestes se produzem e transformam em permanência. Com efeito, foi no 'espaço público' que os 'festivais' — entre outras formas de encontro, celebração ou representação —, se desenvolveram, desde há muito e em diferentes contextos, numa ligação inequívoca a 'rito' e 'ritual', a 'ciclo' e 'ciclicidade', a 'festa' e 'espectáculo' (cf. Murnane, 1981; Bakhtin, 1984; Falassi, 1987; Handelman, 1998; Richards e Palmer, 2010; Bennett, Taylor e Woodward, 2014). Com múltiplas conotações e implicações, designadamente artísticas, culturais, desportivas, políticas ou religiosas, os 'festivais' e outros eventos de igual relevância na vida colectiva das cidades continuam, ainda hoje, a ocorrer e a mostrar as suas especificidades e evoluções.

Na Pós-modernidade[2], observamos um conjunto vasto de mudanças culturais, económicas, políticas e sociais (cf., por ex., Jameson, 1984; Lyotard, 1984; Harvey, 1989; Anderson, 1998), acentuadas nas duas últimas décadas desse século, com o avanço da globalização e da chamada 'hiper-globalização' (cf. Rodrik, 2011). Vários processos, associados ou concomitantes, como os movimentos populacionais verificados, o fenómeno de 'compressão espaço-tempo' (cf. Harvey, 1989) ou as tendências de desindustrialização, desmaterialização e 'culturalização' (cf. Yúdice, 2003) da economia, entre outros, corresponderam a profundas transformações que afectam ainda as sociedades contemporâneas, a par de novas oportunidades ou desafios. Na verdade, alguns autores questionam o anunciado final da Modernidade, apontando para acepções como 'modernidade tardia' ou 'modernidade global' (cf., por ex., Beck, 1992 [1986], 1999; Lash, 1999; Bauman, 2000), enquanto outros associam a Pós-modernidade ao desenvolvimento de um projecto neoliberal, à escala global, correspondendo à afirmação de um 'sistema pós-industrial capitalista' (cf., em particular, Harvey, 1985b, 1989, 2007 [2005]). O geógrafo britânico David Harvey considera que nesse sistema, consolidado a partir da década de 80 do século passado e ainda em voga, a 'urbanização' adquiriu um papel determinante na absorção de mais-produto, gerado pelo sistema económico em busca de lucro, a que se recorre em crises (episódicas ou periódicas) que perturbam o reinvestimento e a criação de mais-valia (Harvey, 2008a). Naturalmente, todas estas viragens, aqui apenas afloradas mas aprofundadas ao longo da tese, tiveram importantes reflexos quer ao nível das cidades e do seu crescimento nas últimas décadas, quer no tocante ao papel da 'cultura' e das actividades dos sectores culturais nas sociedades hodiernas (*e.g.* 'capital simbólico', hábitos, consumos e estilos de vida, significado para o desenvolvimento territorial). Com efeito, a acepção de 'sociedade pós-industrial', já discutida desde os anos 60 (cf., por ex., Touraine, 1969; Bell, 1973), remete para uma terciarização e quaternarização da economia, a par da valorização do conhecimento como capital e força de produção (cf. Lyotard,

[1] Aqui se incluem, por exemplo, equipamentos (espaços de propriedade privada) com acesso público e de utilização colectiva, entre outros.

[2] Condição ou período cuja definição não é de consensual, mas que, grosso modo, podemos identificar como iniciando-se na segunda metade do séc. XX.

1984 [1979]), pese embora diversos autores sublinhem que a 'industrialização' permanece essencial aos processos produtivos e ao actual sistema económico, adaptando-se a outras realidades ou exigências (*v.* o caso das chamadas 'indústrias culturais' e 'indústrias criativas').

Pelo exposto, o 'espaço urbano' torna-se lugar de convergência para todas estas mudanças, tensões e incógnitas, desde os desafios que se colocaram à chamada 'cidade pós-industrial', com áreas degradadas e/ou obsoletas que conheceram fases diferenciadas de uma inevitável reconfiguração socioespacial (cf., por ex., O'Connor e Wynne, 1996; Miles, 2000), até às questões mais prementes relacionadas hoje com o desenvolvimento sustentável e as alterações climáticas em curso (cf. ONU, 2015). No contexto que temos vindo a enquadrar, e ao longo das últimas décadas, diversos modelos foram ensaiados para renovar, reconverter ou requalificar espaços (públicos e privados) nas cidades, recorrendo inclusive às actividades culturais como motor de revitalização; *v.* os processos de '*culture-led regeneration*' ou '*arts-led regeneration*', de um modo geral, desde a década de 80, ou o(s) modelo(s) 'cidade criativa' ['*creative city*'], assente nas indústrias e classes criativas, desde os anos 90, com Charles Landry ou Richard Florida como destacados mentores (cf. Bianchini e Landry, 1995; Landry, Bianchini e Ebert, 1996; Landry, 2000, 2012; Florida, 2002, 2004). Além disso, numa sociedade caracterizada pela 'espectacularização', seja da vida colectiva (cf. Debord, 1991 [1967]), seja do espaço urbano (cf. Boyer, 1996 [1994]), também a popularização das iniciativas efémeras, os chamados 'eventos', se acentuou em décadas recentes. De facto, a dominância dos fluxos e da fluidez nas relações e nas temporalidades (cf. Bauman, 2000), a relevância do 'efémero' nas interacções sociais e na relação com os campos artísticos (cf. Buci-Glucksmann, 2003) e a crescente valorização do 'capital simbólico' (cf. Bourdieu, 1987) ou da 'experiência' em detrimento do(s) produto(s) (cf., por ex., Lash e Urry, 1994; Zukin 1995 ['economia simbólica']; Pine & Gilmore, 1999 ['economia das experiências' ou economia experiencial]), em tudo favoreceu o recurso a 'iniciativas culturais' (*m.q.* 'eventos culturais') como parte da estratégia de sobrevivência e reinvenção das cidades (cf., por ex., Roseta, 1998; Quinn, 2005; Richards e Palmer, 2010; Smith, 2012). Em sociedades onde as lógicas do conhecimento, da criatividade e da competitividade ocupam um lugar destacado, também os territórios urbanos têm procurado estimular o seu desenvolvimento mediante iniciativas efémeras, isto é, numerosos tipos de eventos, sejam estes de índole artística, cultural, desportiva ou outra, nas mais diversas escalas de actuação. Explica-se assim, a par da importância que o 'turismo cultural' (ou, mais proximamente, o 'turismo criativo') conquistou nas economias urbanas (cf. Getz, 1989, 1991, 1997, 2008), a adopção de estratégias de *marketing*/*branding* urbano, nomeadamente a promoção da 'marca cidade' (região ou país) e a criação das marcas 'cidade de eventos' ou 'cidade de festivais' (cf., por ex., Richards e Palmer, 2010 ['*eventful city*' e '*eventfulness*']).

Desta forma, os 'festivais de arte(s)' ['*arts festivals*'/'*cultural festivals*'], salientam-se entre os muitos tipos de 'iniciativas/eventos culturais' — e, do mesmo modo, entre os diferentes perfis de festivais —, como um dos formatos mais comuns em espaço urbano e nos seus espaços públicos, remetendo para uma certa 'festivalização da sociedade' (cf. Richards, 2007). A recorrência do modelo 'festival' na programação cultural e na criação e/ou difusão artísticas é também notável em décadas recentes, como confirma o volume editado por Bennett, Taylor e

Woodward (2014) que, através do seu título, acabou por fixar a expressão 'festivalização da cultura'. Refira-se que o alastramento desta festivalização no 'cultural' (aqui entendido de modo lato mas também estritamente no que concerne à produção e consumo artístico-culturais) está ainda relacionado com o significativo potencial deste tipo de eventos, caracterizados pela inerente concentração espaciotemporal e pela desejável confluência de esforços por parte de promotores e demais intervenientes (*e.g.* empresas de produção, colectivos artísticos, instituições culturais). Tal formato favorece a optimização do investimento e a maximização dos benefícios, apresentando sobretudo vantagens ao nível da promoção da iniciativa junto de entidades e públicos, mormente pela eficácia ao nível comunicacional (*i.e.* divulgação), aspecto este cada vez mais determinante no sucesso da(s) programação(ões) e sua inserção no mercado. Além do mais, lembramos a reflexão acerca dos chamados 'eventos configuradores de campo' (cf. Meyer, Gaba e Colwell, 2005; Lampel e Meyer, 2008 ['*field-configuring events*']) — entre eles alguns encontros, feiras e outros de maior ou menor afinidade com o formato 'festival' ou com uma certa dimensão de 'festivalização', por exemplo em campos como as artes visuais ou o cinema —, que constituem organizações sociais temporárias onde ocorrem a partilha formal e informal de informação, a asserção de representações ou valores e a criação de recursos sociais e reputacionais (Lampel e Meyer, 2008), tirando partido, mais uma vez, do efeito de concentração (*e.g.* indivíduos, grupos, instituições, sectores concretos). Contemporaneamente, podemos distinguir o 'festival de arte(s)' propriamente dito enquanto iniciativa cultural composta por actividades/eventos (*i.e.* programa) respeitantes a uma ou várias disciplinas artísticas, habitualmente com uma duração temporal limitada (*i.e.* iniciativa efémera e actividades/eventos também eles efémeros) e uma eventual periodicidade, ocupando um dado espaço ou conjunto de espaços. Este formato específico de iniciativa cultural integra-se na categoria mais vasta dos chamados 'eventos' (cf., por ex., Wragg, 1987; Getz, 1989, 1991, 1997, 2008; Allen *et al*. 1999; Richards e Palmer, 2010; Smith, 2012), pelo que discutiremos uma definição mais precisa e operativa, a par do estudo das suas características e peculiaridades, previsivelmente muito diversificadas[3]. De resto, as evoluções mais recentes deste formato, que articula tantas vezes tensões entre lógicas de 'colectivo' e 'individual', 'massificado' e 'alternativo', 'global' e 'local', evidenciam tendências bastante díspares como a 'comodificação' (Gotham, 2002), a 'replicação' (Finkel, 2006), a 'digitização' (Valck, 2008) ou mesmo a 'reclamação', ou seja, a reapropriação (Magliocco, 2001), entre outras.

De um modo geral, a realidade e as problemáticas dos festivais têm sido abordadas em campos distintos das Artes, das Humanidades, das Ciências Sociais ou mesmo das Tecnologias, designadamente pela Antropologia, Economia, História, Sociologia ou Urbanismo, entre outras disciplinas, sob perspectivas muito diferenciadas e a que aludimos ao longo da tese. Nas últimas décadas também as relações que este tipo de intervenção cultural estabelece com os territórios onde ocorre têm sido analisadas com especial interesse, inclusive no tocante aos impactos nas cidades e sua população, como demonstram exemplos de estudos para festivais de dimensão internacional, nacional ou local; *v.* o caso dos Cheltenham's Festivals,

[3] Enquadramos e explicitamos a definição de 'festival de arte(s)' mais adiante (*v. Capítulo 1*, *subcap. 1.3* e *Capítulo 3*, *subcap. 3.1*).

Edinburgh Festivals [Edinburgh International Festival e Edinburgh Festival Fringe], Festival d'Avignon, entre muitos outros menos conhecidos. Neste quadro, o papel dos festivais de arte(s) no âmbito dos processos de regeneração ou revitalização urbana afigura-se como relevante, à luz de exemplos concretos e/ou trabalhos académicos que trazemos à discussão, contribuindo estas iniciativas para gerar benefícios económicos, dinamizar culturalmente os territórios e os seus espaços, alterar temporariamente a imagem urbana, suscitar o encontro e estimular as interacções sociais, potenciar actividades, experiências e qualidades dos lugares e suas comunidades (cf., por ex., Brookes e Landry, 2002; Small, 2007; Guerra, 2010, 2016; Richards e Palmer, 2010; BOP Consulting, 2011; Caeiro, 2012; Carnwath e Brown, 2014; Colombo, 2015). Com efeito, os processos de 'revitalização urbana' têm-se confrontado com o significado das artes e das actividades culturais no espaço público, desde logo pelo sentido abrangente que a noção de 'revitalização' implica, integrando e cruzando diferentes tipos de acção ou operação, de índole urbanística, cultural e social, além de económica (cf. Guerra *et al.*, 2006). A definição e a multidimensionalidade dos processos (e operações) de 'revitalização urbana' são, de resto, alvo de uma atenção particular ao longo desta tese, pelo que teremos oportunidade para debater algumas das principais interrogações que nos acompanham.

Os festivais de arte(s) têm sido commumente observados sob pontos de vista diversos e bastante específicos, mas importa aqui investigar sobre a relevância destas iniciativas culturais no âmbito do desenvolvimento territorial e, nessa medida, acerca das potencialidades, riscos ou limitações deste tipo de intervenção cultural no que diz respeito à revitalização urbana. Propomos como quadro espaciotemporal para esta investigação a cidade de Lisboa nos anos que se seguiram ao acolhimento da Exposição Mundial de 1998 [EXPO'98], ou seja, e grosso modo, nas duas últimas décadas. De assinalar que o mega-evento EXPO'98 está associado a vários tipos de impactos, não apenas no sector cultural propriamente dito (*e.g.* dinâmicas e produções culturais; cf. Santos e Costa, 1999), mas também no tecido urbano da capital portuguesa (*e.g.* reestruturação/reconversão urbanística de parte da zona oriental; cf. Ferreira e Indovina, 1999) e ao nível das políticas para o território (*e.g.* influência na criação do POLIS - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades; cf. Presidência do Conselho de Ministros, 2000), pelo que se afigura como momento significativo para a definição do nosso arco temporal. Com efeito, a EXPO'98 afectou a provisão de oferta cultural na cidade — em quantidade e qualidade (cf. Santos e Costa, 1999, p. 71) —, relacionando-se ainda com a criação de vários festivais de arte(s)[4] que decorreram antes ou durante o mega-evento, integrados ou complementares à sua programação, tanto em espaços do recinto expositivo como em espaços fora deste. As tendências de 'festivalização da cultura' (cf. Bennett, Taylor e Woodward, 2014) acentuam-se também em anos seguintes, como veremos adiante, com um aumento do número de festivais de arte(s) na cidade de Lisboa e uma diversificação dos seus perfis e características (cf. Concha, 2019). De resto, e após o auspicioso período

[4] Destacamos as iniciativas 100 Dias - Festival Cultural (*m.q.* Festival dos 100 Dias) e Festival Mergulho no Futuro, ambas realizadas em 1998, entre outras.

correspondente à década de 90 do séc. XX, culminando na realização da EXPO'98[5] em contexto de franco investimento público, maiores restrições se adivinhavam num futuro próximo. Como nos diz Claudino Ferreira, se "a cultura, e os grandes projectos, poderiam constituir oportunidades inigualáveis e quase ilimitadas de desenvolvimento socioeconómico (…)", por outro lado, nos primeiros anos do séc. XXI, "os sinais de desaceleração económica eram já claros, como eram também visíveis os sintomas da contenção dos investimentos públicos na cultura e das dificuldades que atravessavam os vários sectores artísticos" (Ferreira, 2006, p. 564). O tempo das iniciativas culturais de grande (ou 'mega') dimensão parecia ter chegado ao fim com a EXPO'98 e a Porto 2001 (Capital Europeia da Cultura), pelo que nos anos seguintes o 'festival de arte(s)' e outros formatos ou modelos de intervenção cultural aproximados (*i.e.* menor dimensão, menor exigência financeira) passaram a dominar o panorama nacional no tocante aos eventos, em detrimento de iniciativas de cariz internacional[6]. Deste modo, não devemos estranhar a popularidade e a recorrência do flexível formato 'festival de arte(s)' entre nós, com a multiplicação de iniciativas de pequena ou média dimensão, ajustando-se a flutuações ou diferentes ciclos económicos num contexto de maiores restrições ao nível do investimento público. Esse cenário de contenção agravar-se-ia no início da segunda década do novo século pela profunda crise financeira e económica[7] em que mergulhou o país, com um ciclo de retoma apenas a partir de 2014 e 2015. Mais recentemente, desde 2020 e a nível global, concretizaram-se ameaças bastante directas à programação e realização de festivais de arte(s), com o consequente adiamento, cancelamento ou reformulação devido à crise pandémica pelo vírus SARS-CoV-2. A presente situação torna difícil qualquer previsão para os próximos anos, dependente de futuras condições de saúde pública, investimentos direccionados, resiliência do sector cultural, poder de compra dos consumidores/públicos, entre outros factores.

Em boa verdade, se as iniciativas culturais de maior dimensão (*i.e.* mega-eventos, eventos *major*, eventos *hallmark*) realizadas em território nacional se encontram relativamente bem estudadas (*e.g.* EXPO'98, Capital Europeia da Cultura [Lisboa 1994, Porto 2001, Guimarães 2012]; cf., por ex., Ferreira, 1998, 2002, 2004; Roseta, 1998; Basílio, 2002; Holton, 2003; Correia, 2010; Lopes, 2016; Ferreira, 2019), inclusive no tocante às suas repercussões no espaço urbano, as iniciativas de menor dimensão careciam de um estudo aprofundado a este nível, designadamente os festivais de arte(s) na cidade de Lisboa face a processos de transformação relativamente recentes. Estes festivais apresentam-se como iniciativas de dimensão variável e carácter maioritariamente local ou regional (em alguns raros casos, nacional ou internacional), desde eventos de base comunitária até eventos com lógicas mais próximas do 'entretenimento' e/ou da 'massificação' que assim atingem públicos vastos (*v.*

---

[5] O sociólogo Claudino Ferreira (2006, p. 564) refere-se a tal evento num quadro de "encenação de um país optimista".

[6] Salienta-se como caso excepcional ou isolado, tendo em conta a natureza do evento (iniciativa da União Europeia), a celebração da Capital Europeia da Cultura na cidade de Guimarães, em 2012. De assinalar ainda, fora do âmbito cultural, a organização do mega-evento Campeonato Europeu de Futebol [EURO 2004], a última iniciativa dessa escala a ocorrer em anos recentes em Portugal.

[7] No final da década de 2000 teria início a chamada crise do *subprime* norte-americano, de consequências globais, com repercussões na economia nacional na década seguinte. Em Abril de 2011 o Governo português submeteu à Comissão Europeia um pedido de assistência financeira.

efeitos da globalização e 'hiper-globalização', inclusive ao nível dos consumos culturais). Como tal, ocupam muitas vezes os territórios urbanos e alguns dos seus lugares concretos, isto é, espaços de natureza vária: espaços públicos, em particular, mas também espaços privados de utilização colectiva, que aqui remetemos para a acepção abrangente de 'espaço público' (antes mencionada). Desta maneira, os festivais de arte(s) exibem efeitos mais ou menos directos (*e.g.* benefícios, externalidades, impactos, entre outros tipos de repercussão) nas cidades e junto das suas comunidades, como alguns estudos têm apontado, quer em contextos internacionais (cf., por ex., Getz, 1991; Graham Devlin Associates, 2001; Brookes e Landry, 2002; Gotham, 2005; Quinn, 2005; Pattison, 2006; Small, 2007; Colombo, 2008; Derrett, 2008; Gibson e Connell, 2012; Stevens e Shin, 2014) quer mais recentemente para o território nacional (cf., por ex., Santos, 2014; Carvalhal, 2015; J. P. Pereira, 2016; Lourido, 2017; Tejero, 2017; Lousada, 2018)[8]. Estes últimos, porém, restringem-se a campos artísticos individualizados (*e.g.* música, cinema) e/ou a aspectos específicos do desenvolvimento, sendo que o ângulo por nós adoptado diz directamente respeito aos processos de revitalização da cidade de Lisboa e à participação dos festivais, dos mais variados campos artísticos, em tais transformações urbanas.

Entendemos que o estudo dos festivais de arte(s) e dos seus contributos para o desenvolvimento dos territórios detém uma relevância especial no âmbito do Planeamento e da Gestão Territorial, permitindo compreender e antever processos ou tendências de ocupação e de transformação do espaço urbano. Para além das intervenções sobre a estrutura física propriamente dita (*e.g.* operações de reabilitação, requalificação, reestruturação), a importância das actividades e das iniciativas culturais para a economia das cidades e para a vida das suas comunidades é cada vez mais evidente. Na verdade, as políticas urbanas que têm vindo a ser implementadas mais recentemente concretizam uma interligação entre diferentes formas de intervenção, no tocante ao que é material, fixo e '*hard*' (*e.g.* infra-estruturas, equipamentos, parque habitacional) e ao que é imaterial, fluído e '*soft*' (actividades, aspectos simbólicos e culturais, relações sociais). Aliás, a cultura (a par do turismo) anuncia-se frequentemente como motor de revitalização urbana, demonstrando a potencialidade de suscitar efeitos de dinamização e valorização em múltiplas vertentes (*e.g.* cultural, económica, social). Por outro lado, e até pela predominância do modelo 'festival de arte(s)' e afins (*e.g.* ciclos, mostras), as possíveis externalidades ou mesmo impactos negativos constituem uma problemática crucial para a avaliação dos riscos deste tipo de intervenção cultural, carecendo de uma análise focalizada. Nesse sentido, e tendo em conta a promoção de processos de desenvolvimento mais sustentáveis e participados — em linha com objectivos traçados na *Agenda 2030* (ONU,

[8] De referir ainda a existência de diversos estudos que abordam directa ou indirectamente os festivais de arte(s) em contexto nacional (cidades ou regiões portuguesas), mais uma vez para disciplinas artísticas específicas, e que, embora bastante relevantes para a nossa pesquisa, não revelam de todo um enfoque nas questões do desenvolvimento territorial: cf., por ex., Martinho e Neves, 1999; Guerra, 2010, 2016; R. Rodrigues, 2010; Araújo, 2013; Vale, 2013; Bramão e Azevedo, 2015; Gralheiro, 2015; Andrade, 2018; Ferreira, 2018; Silva, 2019.

2015)[9] —, acreditamos que a presente investigação pode contribuir para informar políticas públicas e práticas culturais mais conscientes face aos territórios urbanos e suas especificidades. Considerando a complexidade e o dinamismo dos modos de produção, percepção e representação do espaço urbano contemporâneo e, portanto, das análises a desenvolver, a abordagem e as metodologias propostas procuram espelhar uma perspectiva interdisciplinar, imbuída no espírito do programa doutoral em que a presente investigação se insere (Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos). Até à data, estas problemáticas concretas não se encontravam ainda devidamente estudadas para a cidade de Lisboa nas últimas duas décadas, pelo menos de modo abrangente e sistemático, o que poderá ser visto como surpreendente. Ofereceu-se-nos, então, como uma oportunidade privilegiada para empreender a presente investigação, já que em contexto nacional foi no quadro espaciotemporal mencionado (pós-EXPO'98) que se afirmaram destacadamente as lógicas de 'festivalização da cultura'. No caso de Lisboa, e em anos recentes, observamos diferentes tendências como a 'homogeneização', a 'privatização', a 'tematização', a 'festivalização' e, em suma, a 'comodificação' do espaço público (cf., por ex., Estevens, 2014, 2017; Rodrigues, 2014a, 2014b; Estevens *et al.*, 2019, 2020), para além de processos em curso em variadas fases ou graus, particularmente no centro histórico, como a 'gentrificação' ou a 'turistificação' (cf., por ex., W. Rodrigues, 2010; Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012; Mendes, 2013, 2017, 2018; Gato, 2014a; Mendes e Jara, 2018; Estevens *et al.*, 2019, 2020). Justifica-se, assim, a mobilização destes conceitos para convocar uma reflexão crítica sobre os vínculos entre a produção artística e cultural (mediante o formato 'festival') e as referidas mudanças, entre outras, no tecido urbano. Sublinhamos que foi na cidade de Lisboa e à luz de uma forte tendência de revalorização do centro (mediante actividades e investimentos, incluindo a expressiva intervenção cultural), que tanto os fenómenos mencionados (*e.g.* reconfigurações no espaço público, 'gentrificação', 'turistificação') como as tendências de 'festivalização' se começaram por evidenciar num contexto nacional, alcançando ainda hoje particular expressão. Em suma, consideramos que os resultados e propostas que advêm deste estudo fornecem uma compreensão mais clara dos processos de 'eventificação' e 'festivalização' no espaço urbano lisboeta, bem como da respectiva produção artística e cultural. Ao mesmo tempo, cremos que esta tese poderá abrir caminho a outros futuros trabalhos, com linhas de leitura diferenciadas e complementares sobre o 'festival de artes(s)' e suas ligações à cidade.

[9] Este tipo de preocupações assenta na possibilidade de promover o desenvolvimento urbano de uma forma planeada e sustentável, bem como favorecer uma governação capaz de valorizar a participação dos cidadãos e das comunidades, em linha com os objectivos de desenvolvimento sustentável da *Agenda 2030*, nomeadamente os objectivos n.º 11 (referente às cidades) e n.º 16 (referente às instituições políticas) [cf. ONU, 2015].

Num âmbito geral, esta investigação insere-se numa linha de pesquisa que procura compreender o papel multidimensional da cultura e das artes no espaço urbano, propondo-se estudar políticas e práticas recentes de ocupação do 'espaço público' por meio de iniciativas culturais, quer estas apresentem um cariz essencialmente institucional quer sejam de iniciativa exclusivamente privada. Focamo-nos nos festivais de arte(s) que decorreram na cidade de Lisboa após a EXPO'98, sendo que, como já defendemos, neste período assistimos ao franco crescimento e diversificação destas iniciativas no contexto urbano, conquistando uma posição destacada no panorama da programação cultural e artística lisboeta (cf. Concha, 2019). Como propósito de fundo, pretendemos considerar o papel dos festivais de arte(s) enquanto instrumentos de desenvolvimento do território, designadamente pela sua potencial interferência nos processos de revitalização urbana. Assim, e grosso modo, devemos assinalar três objectivos gerais: o maior conhecimento acerca das tendências de 'festivalização' da cultura e do espaço público na cidade de Lisboa, a análise e avaliação das repercussões (num âmbito espacial, cultural, económico, social, etc) dos festivais de arte(s) nos territórios onde actuam e, por último, a reflexão crítica acerca do lugar da programação cultural e artística (*i.e.* iniciativas efémeras, ou seja, 'eventos') nos processos de desenvolvimento urbano. No contexto da presente investigação, importa enquadrar estas questões no âmbito dos processos de revitalização urbana que, como apontámos antes, potenciam transformações ambientais, culturais, económicas, sociais, entre outras, benéficas ou nefastas para cidadãos, grupos ou comunidades específicas, em função de valores e interesses muito variáveis. Centrando o nosso estudo nos festivais de arte(s), é fundamental conhecer as iniciativas realizadas no contexto espaciotemporal definido, tal como as transformações territoriais ocorridas. Paralelamente, analisamos de forma detida casos de estudo seleccionados e discutimos os efeitos desses eventos e a sua capacidade de provocar ou induzir mudanças (*i.e.* impactos) nos territórios respectivos. A fim de detalhar as nossas intenções, definimos um conjunto de objectivos específicos para esta tese:

- Problematizar o conceito de 'festival' de expressões artísticas e a sua realidade múltipla, diversidade e significado em contexto urbano;
- Proceder à identificação e levantamento de todos os festivais que se enquadram no âmbito da investigação e para o contexto espaciotemporal considerado;
- Traçar o perfil dos festivais inventariados, com base nos aspectos e variáveis que os definem e que, no seu conjunto, nos permitam sustentar uma caracterização tipológica e reconstituir um panorama geral (mediante ficheiro/base de dados que sistematize a informação referente a cada iniciativa e através de análises posteriores, quantitativas e qualitativas);
- Investigar aprofundada e comparativamente alguns estudos de caso, num máximo de três, a fim de encontrar relações e/ou dissemelhanças entre os modos de actuação, ocupação dos espaços, relação com os públicos, integração das comunidades locais, entre muitas outras variáveis possíveis;
- Reflectir criticamente sobre as variabilidades nos modos de actuação e ocupação dos espaços por parte destas iniciativas, suas marcas e eventuais efeitos, no sentido de elucidar sobre diferentes estratégias de acção;

- Questionar a relação entre estas iniciativas e o papel do turismo no contexto socioeconómico de Lisboa em anos recentes;
- Definir um conjunto de indicadores e avaliar impactos, directos, indirectos ou induzidos, destas iniciativas no âmbito do desenvolvimento urbano, mediante a criação de um modelo de análise para os casos de estudo, adaptável a outras iniciativas;
- Entender o papel e o significado (*i.e.* potencialidades e limites) da(s) arte(s) no espaço público e das manifestações artísticas efémeras em contexto urbano, inclusive no âmbito do desenvolvimento e planeamento territoriais;
- Definir e difundir um conjunto de princípios genéricos de actuação relativamente aos festivais de arte(s), que poderão informar artistas/colectivos, promotores, programadores e decisores políticos.

Considerando os mencionados objectivos gerais e específicos apresentamos em seguida as fases da investigação e as suas principais características metodológicas, reflectindo-se também na estrutura da tese que sumariamente descrevemos. De referir que a tese é composta pela presente *Introdução*, cinco capítulos e uma síntese final que funciona como *Conclusão*, sendo que cada capítulo (*caps. 1* a *5*) obedece a uma subestrutura tripartida (três subcapítulos) para maior facilidade de organização da informação e das reflexões futuras.

Num primeiro momento, correspondente ao *Capítulo 1*, procuramos enquadrar conceptualmente os três grandes campos temáticos da investigação: 'espaço público' e suas acepções, 'território urbano' e seus processos de transformação, 'iniciativas culturais' e suas definições e evoluções concretas. Como tal, este capítulo encontra-se estruturado em três subcapítulos distintos (*1.1 Espaço público: produção e significado*; *1.2 Território urbano: desenvolvimento e transformação*; *1.3 Cultura: iniciativas culturais e festivais de artes*), sendo que cada um deles compreende uma abordagem teórica ao campo temático respectivo, concentrada numa dupla perspectiva, ou seja, nas definições que nos permitem delimitar com clareza os conceitos em presença, e, por outro lado, nos fenómenos e problemáticas essenciais com que a tese se debate. Partindo do reconhecimento da multidimensionalidade dos conceitos-base em presença (desde logo 'espaço público', 'território' e 'cultura'), bem como da especificidade e da complexidade dos fenómenos a estudar, salientamos a vantagem, ou em boa verdade, a necessidade de um olhar pluridisciplinar sobre os múltiplos contributos de diversas áreas do conhecimento para a análise destas realidades. Nesse sentido, procedemos a uma pesquisa o mais abrangente possível, isto é, a uma revisão da literatura mais relevante para cada um dos campos temáticos, e, simultaneamente, orientamos a nossa investigação para uma análise focalizada nas problemáticas determinantes na investigação (*e.g.* tendências recentes de ocupação e/ou apropriação do espaço público, como a 'privatização', a 'tematização ou a 'eventificação' e a 'festivalização'; processos de transformação do território urbano, nomeadamente a 'revitalização urbana'; perfis e evoluções do festival de artes em contexto urbano, incluindo a sua participação nas tendências e nos processos aqui referidos). Assim, e ao longo dos textos que compõem o *Capítulo 1*, procuramos também dirigir a nossa leitura para os possíveis cruzamentos entre estes campos temáticos, favorecendo as

intersecções entre os subcapítulos[10]. O enquadramento teórico que levamos a cabo é ainda complementado ou ilustrado, sempre que possível, por exemplos de casos concretos, respeitantes a um contexto internacional (*e.g.* fenómenos, cidades ou festivais específicos).

Numa segunda fase, naquele que será o *Capítulo 2*, localizamos as principais discussões inerentes ao primeiro capítulo no contexto espaciotemporal que pretendemos efectivamente estudar, isto é, na cidade de Lisboa após a EXPO'98. Deste modo, concluída uma abordagem panorâmica de teor conceptual, importa recentrar os fenómenos e as problemáticas no quadro da realidade nacional e local (sobretudo esta última, para a capital portuguesa) desde o final do século passado e, em particular, nas duas últimas décadas. Nesse âmbito, descrevemos e analisamos as transformações observadas ao nível do território urbano, as tendências de reconfiguração do espaço público e os fenómenos de 'eventificação' e 'festivalização', entre outros, com frequentes menções aos festival de arte(s) pós-EXPO'98, nosso objecto de estudo mais específico no âmbito da revitalização urbana. Para tal, procedemos a um enquadramento da iniciativa EXPO'98 e das suas repercussões no território urbano e no sector cultural (*2.1 O mega-evento EXPO'98: antecedentes, contextos e mudanças na cidade de Lisboa*), a uma análise das políticas urbanas e processos de desenvolvimento observados (*2.2 Políticas e dinâmicas urbanas na Lisboa pós-EXPO'98*) e a um balanço das políticas e dinâmicas culturais na cidade, nomeadamente no tocante à 'festivalização' (*2.3 Políticas e dinâmicas culturais na Lisboa pós-EXPO'98*). Nesta fase, a pesquisa assenta num conjunto muito diverso de leituras (*i.e.* artigos, monografias/livros, teses/dissertações) oriundas de áreas disciplinares distintas (Arquitectura e Urbanismo, Economia, Geografia, Planeamento Territorial, Sociologia, entre outras) e de outras fontes complementares (*e.g.* estatísticas, legislação, projectos/programas e outros instrumentos de planeamento, revistas/jornais, entre outras). De algum modo, este segundo capítulo constitui um retrato (entre outros possíveis, diga-se) da cidade de Lisboa nas duas últimas décadas, indissociável da perspectiva da revitalização urbana e da nossa própria abordagem ao tema (*i.e.* interesses de investigação, leituras direccionadas, problemáticas especificamente relacionadas com as iniciativas culturais, em geral, e com os festivais de artes, em particular).

Concluídos os enquadramentos teórico/conceptual (*Capítulo 1*) e espaciotemporal dessas temáticas e realidades concretas na cidade de Lisboa (*Capítulo 2*), passamos de seguida à operacionalização da investigação em função do objecto de estudo: os festivais de arte(s). Assim, no *Capítulo 3*, começamos por apresentar as metodologias de investigação (*3.1 Aproximação metodológica aos festivais de artes na Lisboa pós-EXPO'98*), procurando afinar e

[10] Em cada um dos três subcapítulos que compõem o *Capítulo 1*, pretendemos num primeiro ponto apresentar e/ou problematizar as principais definições em causa (operacionalizando-as sempre que possível ou necessário à investigação) com exemplos ou antecedentes relevantes para os três grandes temas; num segundo momento abordar as questões da produção, transformação e desenvolvimento do espaço público ou do território urbano ou das actividades e iniciativas culturais face a processos de territorialização; num terceiro ponto, expor e/ou debater as principais problemáticas contemporâneas relativas a cada um dos três campos temáticos e suas realidades mais significativas no presente contexto. Assim, a estrutura deste capítulo ajusta-se às questões tratadas e facilita as ligações ou intersecções entre os grandes campos temáticos, ao mesmo tempo que cada subcapítulo parte do mais abrangente (conceitos-chave) para o mais concreto e mais recente (problemáticas e tendências a discutir). Além disso, a 'revitalização urbana', além de dizer directamente respeito às questões tratadas no *subcapítulo 1.2*, será frequentemente enquadrada e interligada a outras realidades e fenómenos nos restantes subcapítulos.

tornar operativa a definição de 'festival de arte(s)' e sistematizando um conjunto de variáveis que modelam este formato específico de programação cultural. A fim de suprir a escassez de informação completa, actualizada e/ou utilizável sobre o contexto espaciotemporal considerado, constatámos a necessidade de efectuar um levantamento exaustivo dos festivais de arte(s) ocorridos, inédito para esse espaço e tempo, para o qual definimos critérios e uma abordagem metodológica. De referir que a pesquisa para essa listagem e mapeamento assenta sobretudo em fontes de informação/divulgação cultural (*e.g. Agenda Cultural de Lisboa* e outras agendas culturais) e em revistas/jornais da especialidade, nos termos em que será apresentada, permitindo a criação de uma ficha para cada festival, a incluir dados como identificação, data, duração, repetição (*i.e.* edições), objectivos, promotor, parcerias, apoios e financiamento, localização, áreas artísticas envolvidas, actividades/eventos e programa, tipos de envolvimento ou participação dos públicos, eventuais leituras do território e/ou preocupações com problemáticas locais, entre outros. As fases subsequentes de tratamento dos dados e os respectivos procedimentos são também esclarecidos, inclusive quanto à fase seguinte de caracterização dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98 e à fase posterior de selecção de casos de estudo que possam representar a realidade encontrada. Com efeito, no segundo subcapítulo (*3.2 Caracterização dos festivais de artes: evolução e tendências*), resultante da análise efectuada ao extenso manancial de informação recolhida via levantamento, contamos com uma visão panorâmica sobre os festivais de arte(s) e sua evolução na cidade de Lisboa, perspectiva até aqui pouco investigada para o intervalo espaciotemporal em causa. No terceiro subcapítulo (*3.3 Selecção dos casos de estudo*) definimos uma grelha de critérios para a selecção de casos de estudo aprofundado, uma vez que julgamos essencial investigar algumas iniciativas concretas, idealmente com características distintas mesmo contrastantes, e suas relações com as políticas culturais e urbanas locais. Assim, são eleitos os festivais que se constituam como exemplos adequados e operativos para a problematização de fundo a que nos propomos e, para terminar, apresentamos um quadro-síntese que liste a informação essencial de modo a identificar cada um dos casos. Em suma, e como confirmamos adiante, a investigação depende de um certo pluralismo técnico-metodológico, recorrendo a pesquisas documentais, observação directa, recolha e análise de dados empíricos, realização de entrevistas e de grupos de foco [*focus groups*], análise/cruzamento/sistematização de dados quantitativos e qualitativos com diferentes propósitos, quer numa perspectiva mais panorâmica (em fases iniciais) quer para os casos de estudo seleccionados (nas fases finais), entre outros procedimentos que ecoam a singularidade do nosso objecto de trabalho.

Como observámos, e tendo em conta os nossos objectivos, os casos de estudo carecem de uma análise à luz do contexto em que se inserem, ponderando as suas características intrínsecas (*e.g.* modelo de gestão e financiamento, programação artística, tipo de espaços ocupados e de acesso proporcionado, tipo de participação dos públicos, entre muitas outras) e, concomitantemente, os territórios onde actuam e as comunidades que neles habitam. Desta forma, no *Capítulo 4* analisamos individualmente cada um dos casos de estudo, sendo que estes têm em comum o facto de privilegiarem factores endógenos relevantes e reflectirem preocupações temáticas relacionadas com os campos da Arquitectura, Urbanismo ou *Design*

urbano, com as comunidades locais ou com as identidade(s) urbana(s) em presença: caso A - "Festival TODOS - Caminhada de Culturas" [festival TODOS]; caso B - iniciativas (dois festivais) da Associação Extra]muros[, de nome "Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001" e "Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa"; caso C - "Festival Urbano Pedras d'Água" [festival PEDRAS]. De referir que após aplicação e ponderação dos critérios foram estes os casos, em número de três, que no universo da pesquisa (*i.e.* base de dados) se afirmaram como mais adequados, permitindo abranger modos de actuação e resultados diferenciados. Ainda que o nosso fito não seja uma leitura propriamente comparativa, mas sim uma análise aprofundada de cada caso, entendemos que a selecção destes festivais concretos e os nexos e/ou contrastes estabelecidos entre os mesmos oferecem um entendimento mais completo do panorama estudado e mais profícuo acerca dos eventuais efeitos no território. Nesta fase, a metodologia inclui a recolha de informação específica sobre os casos (*e.g.* artigos académicos, estudos e relatórios, artigos ou menções em revistas/jornais, monografias/ livros dedicados aos festivais em causa), a consulta de agentes locais e instituições do poder local (*e.g.* agentes económicos, associações culturais e/ou de moradores, Juntas de Freguesia) e a realização de entrevistas aos promotores, programadores, artistas e moradores. Retomam-se as informações e análises de fases anteriores mas também o confronto com novas acções específicas, destacando-se a organização de grupos de foco (com responsáveis e participantes, entre outros) com vista à discussão sobre estas iniciativas e seus efeitos, antevendo a fase subsequente e permitindo obter mais dados qualitativos que complementam o material recolhido. Assim, cada um dos três subcapítulos que compõe o *Capítulo 4* é dedicado a um caso de estudo (*4.1 Caso de estudo A [TODOS]*; *4.2 Caso de estudo B [iniciativas da Associação Extra]muros[*; *4.3 Caso de estudo C [PEDRAS]*), percorrendo detidamente a sua acção e práticas, bem como discutindo a relação entre o mesmo e os territórios ocupados e suas comunidades. Apresentamos ainda um quadro-síntese que reúne e confronta os três casos, a partir da sistematização das suas características mais destacadas.

Numa última fase, correspondente ao *Capítulo 5*, interessa discutir efeitos e repercussões, potencialidades e limites, da actuação dos festivais de arte(s) no território urbano, focando-nos nos casos de estudo e na sua acção concreta. Num primeiro subcapítulo (*5.1 Modelo de avaliação de impactos: valores e grelha metodológica*) propomo-nos criar um modelo de análise e avaliação de impactos vocacionado especificamente para o 'festival de arte(s)', de carácter multidimensional, aplicável aos casos de estudo e adaptável a outras iniciativas correspondentes a este formato. Para tal, começamos por rever alguma da literatura sobre esta matéria e discutir as problemáticas da criação de 'valor' nas sociedades ou, mais exactamente, nas cidades contemporâneas, para em seguida propormos uma grelha metodológica e respectivos indicadores que materializam o modelo de avaliação e, por último, enquadramos a sua operacionalização aos casos de estudo seleccionados. Num segundo subcapítulo (*5.2 Avaliação de impactos: percepções e análises*) aplicamos o modelo proposto a esses casos de estudo A, B e C, desenvolvendo uma tabela abrangente que congrega as percepções recolhidas para as várias dimensões previstas no modelo, sendo que as questões da 'percepção' de quem participou nesses festivais e/ou habita nos territórios ocupados se afigura como incontornável ao nível metodológico, à luz de modelos e/ou estudos de avaliação de

impactos abordados no subcapítulo anterior. O tratamento dessa informação sob a forma de tabela não dispensa a nossa análise sistematizada sobre os efeitos e impactos percepcionados, textualmente e/ou em tabela-síntese, permitindo uma leitura clara e de conjunto para os três casos assim mais facilmente comparáveis. Num terceiro subcapítulo (*5.3 Síntese de avaliação de impactos: discussão crítica*), menos descritivo e mais problematizante, aprofundamos e discutimos os efeitos descritos, confrontando-os com outros dados de teor quantitativo ou qualitativo. Neste último subcapítulo avaliamos as mudanças verificadas no território e as possibilidades de interferência de outros agentes e factores para além dos festivais de arte(s) estudados, ensaiando uma leitura crítica e sintética acerca dos efeitos e impactos dominantes observados para as várias dimensões e para os três casos concretos. Para esta reflexão, como aliás em todo o *Capítulo 5*, convocamos as problemáticas associadas às lógicas da revitalização urbana, entre outros processos aparentados de transformação e revalorização de áreas específicas na cidade de Lisboa.

Terminamos com uma síntese conclusiva (*Conclusão*) na qual procedemos ao balanço do trabalho realizado e expomos os resultados mais significativos, propondo uma reflexão final sobre o papel dos festivais de arte(s) no desenvolvimento territorial. Nesse âmbito, concentrar-nos-emos na capacidade de os festivais, de um modo abrangente e não especificamente os casos de estudo, promoverem ou induzirem a revitalização em espaços urbanos. Tal discussão remete para as problemáticas mais significativas com que as iniciativas culturais deste tipo se poderão confrontar no âmbito dos processos de revitalização urbana (*e.g.* dinamização cultural e 'festivalização', promoção e atractividade dos territórios, gentrificação e valorização fundiária/imobiliária, entre outros), sublinhando interligações específicas entre políticas culturais (*i.e.* intervenção cultural e programação artística) e políticas urbanas (*i.e.* operações urbanísticas, entre outras acções). Por último, intentamos definir alguns princípios genéricos de actuação respeitantes aos festivais de arte(s) no espaço público das nossas cidades.

Capítulo 1
ESPAÇO, TERRITÓRIO E CULTURA: DEFINIÇÕES E PROBLEMÁTICAS

Subcapítulo 1.1
ESPAÇO PÚBLICO: PRODUÇÃO E SIGNIFICADO

1.1.1 Espaço público: antecedentes históricos

Na contemporaneidade, o conceito de 'espaço público' continua a ser objecto privilegiado de reflexão, no âmbito de diferentes campos de estudo, considerando a complexidade e actualidade dos fenómenos ou problemáticas que o mesmo convoca. Com efeito, as acepções de 'espaço público' que podemos encontrar na literatura dedicada ao tema são inúmeras, e variam de acordo com diferentes autores e respectivos campos disciplinares, estabelecendo estes leituras específicas sobre a definição e a evolução do próprio conceito. Nesta primeira abordagem conceptual ao espaço público procuraremos enquadrar a noção historicamente e identificar os seus antecedentes, isto é, diferenciados 'espaços públicos' em diferentes tempos, bem como apontar linhas de continuidade e de mudança na sua formalização.

A palavra 'espaço', de raiz semelhante em várias línguas europeias, deriva do Latim *spatium*, cujo significado remete para distância ou intervalo (Machado, 1977). Também a palavra 'público' advém do Latim, neste caso de *publicus* (a partir do antigo *poplicus* ou *poplus*) e referia-se ao que provém do ou pertence ao povo, ao Estado ou à comunidade (*ibidem*). De facto, a conhecida expressão latina *res publica* (Roma Antiga), na origem do termo 'república', designava coisa ou conjunto de coisas públicas por oposição ao que detinha posse privada, neste caso ao que era *privatus*, isto é, posto de parte ou separado, pertencente ao indivíduo.

Na sua génese, a oposição entre privado e público, directamente ligada ao regime de posse dos bens ou do território, parece constituir assim um aspecto essencial para uma primeira definição de 'espaço público', inclusive desde a Antiguidade Clássica. Já na Grécia Antiga, a organização política segundo cidades-estado contemplava a criação de um espaço de *ágora* [*ἀγορά*, do grego antigo] em cada um desses núcleos administrativos e populacionais, à luz do modelo espacial preconizado para a *pólis*, palavra polissémica que tanto pode querer dizer 'cidade' como referir-se ao conjunto dos seus cidadãos. No entanto, os antecedentes da *ágora* parecem remontar à Civilização Minóica, que floresceu na Ilha de Creta até ao século XV a.C., sendo a tipologia espacial posteriormente adoptada também na acrópole de Atenas (Durant, 1939). A apropriação e reinvenção deste tipo de estrutura espacial surge no contexto do regime democrático, iniciado em Atenas no século VI a.C. e que seria depois exercido noutras cidades-estado da Ática. A *ágora* consistia num espaço vazio localizado na acrópole, delimitado por marcos de pedra e pórticos, mais tarde também rodeado pelos edifícios

administrativos mais importantes, bem como por templos e banhos públicos, detendo um papel determinante na vida social da cidade. De facto, o sentido do encontro é indissociável desta tipologia espacial, cujos exemplos estudados constituíam lugar central na vida económica, artística e espiritual das cidades (Owens, J. E., 1991; Robertson, 1996), podendo inclusive a palavra *ágora* equivaler não apenas ao espaço propriamente dito mas também à reunião de um grupo alargado de pessoas. Já o termo *plateia* [*πλατεῖα*, do grego antigo], significando algo como 'superfície nivelada' (Machado, 1977), corresponderia à via aberta para a circulação comum, normalmente a via principal ou mais larga, dando posteriormente origem à noção de praça, espaço extenso e aberto para assistir a manifestações diversas da vida colectiva, como ritos celebrativos e festivos, mas também praticar trocas comerciais (em grego moderno, *plateía* significa praça).

Não obstante, o regime democrático ateniense e de outras antigas cidades gregas apresentava características particulares, com uma forte estratificação social e um escasso número de 'cidadãos', isto é, de habitantes com direitos. Como nos lembra Sennett (1994, p. 52; *apud* Miles, 2001, s.p. [p. 12]), "[na Ática] só cerca de 25 000 indivíduos eram considerados cidadãos, todos homens, de uma população de talvez 250 000", o que significa que a maioria dos homens e a totalidade das mulheres não detinham quaisquer direitos no que diz respeito à discussão e ao voto em actos públicos, bem como à fruição de determinados espaços. De facto, estas primeiras formas de democracia eram exercidas de modo directo, ao invés de assentarem numa lógica de representatividade (Asmonti, 2014), sendo esta última associada a regimes democráticos modernos, caracterizados pelo sufrágio universal (*i.e.* eleição de representantes para os órgãos de poder). Assim, apesar de uma forte identificação histórica entre democracia e construção de um domínio do 'público' — 'domínio público' ou '*public realm*', termo usado por Hannah Arendt [1951, 1958] —, reflectindo-se na respectiva categoria espacial ou morfológica ('espaço público' ou espaços públicos), subsistem críticas e dúvidas quanto ao estabelecimento dessa equivalência, tal como apontado por Miles (2001). Essas fragilidades são desde logo evidentes no tocante aos primeiros regimes democráticos (Grécia Antiga), pelos aspectos que referimos, e persistem em democracias modernas durante parte do século XX, por via das desigualdades no próprio acesso ao 'espaço público' (questões de género, segregação racial, entre outros aspectos) e pela dificuldade de este se constituir como "local de conquista de poder social" (Miles, 2001, s.p. [p. 20]).

Na Roma Antiga (século VIII a.C. ao século V d.C.), com um modelo de sociedade também ele fortemente hierarquizado, o regime político correspondeu a fases distintas, ou seja, a uma monarquia, durante o período régio, dando lugar a uma 'república' (na verdade *res publica*, de inspiração democrática, na origem do regime republicano instituído séculos mais tarde por cidades-estado italianas, no Renascimento), depois substituída por um regime autocrático militarizado, que corresponde ao período da constituição do Império Romano e sua expansão. À luz da herança histórica e cultural dos Gregos, o Fórum Romano definiu-se como o centro da vida pública, crescendo e transmutando-se ao longo de séculos, desde a primeira ocupação no período régio (lugar de reunião pública ao ar livre, o *comitium*, e também mercado) até aos períodos republicano e imperial, nos quais sofreu significativa ampliação, com a construção de

inúmeros edifícios[11] (Grant, 1974). Para além dos edifícios específicos e dos seus usos concretos, o Fórum Romano adquiriu também a importante função simbólica de representação e celebração dos poderes (religioso, administrativo, judicial), um aspecto central e recorrente na definição daquilo que será durante séculos o 'espaço público'. Nesse âmbito, o Fórum servia ainda como espaço final de acolhimento, após percurso pela cidade, dos Triunfos Romanos, desfiles religiosos e militares que comemoravam as vitórias do exército romano (*ibidem*). A complexa evolução do Fórum Romano, a par da necessidade de introduzir ordem e planeamento nas sucessivas operações de ampliação ou edificação, é descrita por diversos autores (Grant, 1974; Ammerman, 1990; Watkin, 2011), referindo-se ainda uma última expansão significativa no século IV d.C..

Diversos historiadores apontam a Antiguidade, nomeadamente a Civilização do Vale do Indo (Idade do Bronze), como contexto dos primeiros rudimentos ligados a uma ideia de planeamento urbano — isto é, modo de ler um território e pensar a acção humana sobre o mesmo (o Planeamento Urbano enquanto disciplina é algo muito mais recente) —, mas é apenas com o grego Hipódamo de Mileto (c. 498 a.C. — 408 a.C.) que surge a primeira teorização sobre condições ideais para o uso do solo e implantação de arruamentos e edifícios, nomeadamente em *Estudo do Planeamento Urbano para o Pireu* (451 a.C.), obra que lhe é atribuída e que serviu de referência para diversa cidades gregas de então. Alguns autores apontam as fortes semelhanças, ao nível espacial, entre as cidades gregas e as cidades romanas da Antiguidade (Finley, 1977; Owens, 1991; Purcell, 2010), inclusive no tocante aos seus espaços ditos públicos e respectivas tipologias, sendo relativamente consensual que Roma Antiga e o seu império são os responsáveis pela consolidação de um padrão de urbanização próprio, gerado a partir de necessidades e princípios militares, cuja evolução determinou uma complexa articulação de espaços e edifícios (para além dos desenvolvimentos tecnológicos conhecidos, relativos a materiais e sistemas de construção ou à infra-estruturação de esgotos e canalização de água potável). Nesse modelo romano de cidade a separação entre espaço privado e espaço público é marcada de forma clara, nomeadamente entre edifícios habitacionais e arruamentos, edifícios habitacionais e fórum (ou fóruns, outros '*fora*' [plural] foram erigidos em Roma e noutras cidades do império, destinados ao comércio de bens específicos), com os seus equipamentos de uso colectivo.

Porém, e numa análise distinta, Sennett (1990) entende que a cidade planeada como a conhecemos começa no período final do Renascimento e início do Barroco, com uma releitura da cidade da Antiguidade Clássica (Grega e Romana) e através de uma valorização da perspectiva, identificando esse momento com a decisão do Papa Sixto V em marcar os momentos-chave dos roteiros processionais em Roma através de obeliscos, incluindo o que foi colocado na Praça de São Pedro em 1586[12]. Com efeito, as cidades-estado italianas, como Florença ou Roma, constituem no período do Renascimento um exemplo da valorização dos

---

[11] Compondo-se de templos, palácios ou basílicas romanas, esta última do grego *βασιλική στοά* ['pórtico real'], associada aos pórticos da *ágora* grega.

[12] Este obelisco, conhecido como Obelisco do Vaticano, terá origem egípcia e foi levado para Roma pelo Imperador Calígula (séc. I d.C.). A implantação na Praça de São Pedro, uma ideia de Sixto V, implicou a concepção de pesada maquinaria, operada por centenas de homens, a fim de possibilitar o movimento do obelisco de pedra e a sua relocalização.

espaços ditos públicos e do seu papel na cidade, atendendo à orientação no espaço urbano e ao seu embelezamento, lembrando mais uma vez o sentido de afirmação do poder religioso, administrativo e económico por parte das classes e famílias dominantes, que promoviam as intervenções urbanas, de resto com uma forte componente artística (Hartt, 1994 [1970]). Esta concepção ficou patente em espaços efectivamente construídos mas também em inúmeros planos urbanos de larga escala, nunca concretizados. Nessa linha, o tema da 'cidade ideal' é neste período resgatado à Antiguidade, à semelhança de outras preocupações, procurando reflectir sobre princípios estéticos e funcionais para a renovação de núcleos urbanos ou com vista à concepção de uma cidade perfeita, planos que virão a encontrar eco nos séculos XVIII, XIX e XX, em teorias como o socialismo utópico (por Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owens) ou modelos como o de 'cidade-jardim' (proposto por Ebenezer Howard).

No contexto do século XVIII, o Iluminismo afirmou-se como movimento intelectual e filosófico determinante, aparentemente capaz de se reflectir em ideias transformadoras para as cidades e, por conseguinte, na concepção dos seus espaços, que tal como a sociedade seriam alvo de propostas reformistas no âmbito de planos de ordenamento político-territorial de base racional e centralizadora (Correia, 1997; Moreira, 2006). A Revolução Científica, com os seus antecedentes nos séculos XVI e XVII, é assumida como importante motor das mudanças verificadas ao nível do pensamento, da filosofia e das ideologias políticas — 'ideais iluministas', como as teorias de Montesquieu, Voltaire e Rosseau ou ainda as ideias materialistas de Holbach —, mas também das transformações sociais em curso. Por outro lado, a circulação de livros e jornais foi incrementada no século XVIII com a evolução dos processos de impressão, já aperfeiçoados por Gutenberg no século XV, facto que é tido como condição essencial para a disseminação científica e cultural e, desse modo, para a criação de uma sociedade e economia modernas, baseadas na informação e no conhecimento (cf., por ex., McLuhan, 1962; McLuhan e Fiore, 1968; Febvre e Martin, 1958). De modo complementar, Steiner aborda o contexto sociocultural da Europa do 'século das luzes' e refere-se à circulação das ideias e do conhecimento, na sua perspectiva indissociável dos cafés, espaços de encontro e discussão fulcrais na construção de uma identidade europeia (Steiner, 2005 [2004]), no que podemos considerar como entendimento alargado de 'espaço público'. O Iluminismo representou ainda para o campo do urbanismo um novo modo de abordar a intervenção nas cidades, com um forte acento nas "obras de carácter utópico produzidas neste contexto, [que] constituem um campo de investigação fértil, onde é possível construir de novo, racionalizar, uniformizar, ordenar, regular, controlar (…)" (Moreira, 2006, p. 10). O planeamento e reconstrução da Baixa Pombalina em Lisboa, após o Terramoto de 1755, poderá constituir-se como um exemplo paradigmático dessa intervenção reformadora na qual imperam princípios de ordem, regularidade e racionalização. Mas a Independência Americana (1776), correspondente à afirmação de uma nação que se expande territorialmente num vasto e novo continente, é também um momento histórico decisivo, contexto no qual encontraremos eco de ideais iluministas e ideologias liberais, materializados em planos e espaços urbanos. Richard Sennett, que já citámos, menciona o projecto da nova capital americana, da autoria de Pierre Charles L'Enfant (1791-92), como uma cidade de circulação racional que combina grelhas ortogonais e extensas diagonais, lugar onde sociedade e política poderiam convergir, apontando como

referencial o antigo modelo de Roma e do seu Fórum (Sennett, 1994). Nesse sentido, e tal como explicitado por Miles, o entendimento do espaço dito público, enquanto categoria material e social, não difere substancialmente de modelos anteriores (ou antigos, para sermos mais exactos), na medida em que ele é concebido simultaneamente como suporte de circulação e actividades ao ar livre (a cidade, e em particular o 'passeio público', enquanto metáfora de liberdade) e como representação territorial do domínio do(s) poder(es) institucionais (Miles, 2001). Miles refere ainda a continuidade, no século XIX e em boa parte do século XX, deste tipo de concepção da cidade enquanto "lugar visível" de articulação de espaços públicos, sendo estes "locais para arquitectura e escultura monumentais" que reflectem "os valores da classe dominante" (Miles, 2001, s.p. [pp. 6-7), apesar das alterações políticas, económicas e sociais que esses dois séculos significaram.

A Revolução Industrial, termo que terá sido usado pela primeira vez em 1799 por Louis-Guillaume Otto, apresenta-se como uma nova fase histórica, estimulada por avanços tecnológicos consideráveis como o desenvolvimento da energia a vapor, as evoluções no fabrico e tratamento do ferro, a invenção e fabrico de máquinas com eficazes aplicações, entre outros, com inevitáveis consequências também ao nível do incremento dos transportes (caminhos-de-ferro, automóvel, construção naval). A industrialização iniciada na segunda metade do século XVIII, e com particular expressão na primeira metade do século XIX, não é entendida por todos os autores como verdadeira 'revolução', na medida em que as transformações e os impactos na economia e na sociedade corresponderam a um processo gradual e segundo fases diferenciadas, sendo também desiguais em contextos geográficos distintos (Clapham, 1926-38). Os processos de industrialização e de urbanização estão intrinsecamente ligados, o que pode ser observado no período em causa de modo especialmente agudo, com a forte expansão dos centros urbanos (Clapham, 1926-38; Mumford, 1970 [1938]). Esta foi potenciada pela necessidade de mão-de-obra para as indústrias e pelo consequente fenómeno de migração dos campos para as cidades, também por via de um decaimento de actividades primárias como a agricultura, progressivamente mecanizada. Concomitantemente, o aumento demográfico verificado e a maior mobilidade das populações, permitida pelos novos meios de transporte, agravaram os processos de crescimento dos centros urbanos e demais problemas resultantes da industrialização, como os ambientais (poluição do ar) e sociais (pobreza, más condições sanitárias, criminalidade). Como consequência, podemos relacionar a 'cidade industrial', a partir do século XIX nos países ocidentais, com a segregação espacial das indústrias e dos bairros de trabalhadores e operários, naquilo que Mumford considera ser uma cidade da 'fábrica' e do '*slum*' (Mumford, 1970 [1938]). Estes processos são acompanhados por uma separação mais acentuada entre espaços de trabalho e espaços privados ou domésticos, resultando num empobrecimento geral dos espaços colectivos e sua utilização (Mumford, *ibidem*). Em sentido contrário, antes de um agravamento dos processos de industrialização, assistimos ao emergir do paisagismo, destinado a conceber jardins e parques, muitas vezes privados, associados ao usufruto por uma classe privilegiada, mas também de uso público (com antecedente no *boulevard*), e que durante o século XIX evoluirá como disciplina determinante na planificação urbana. Com efeito, ao longo desse século, e face às problemáticas inerentes à cidade industrial antes apontadas,

o planeamento das cidades tornou-se um aspecto determinante no seu desenvolvimento, tendo este período contribuído significativamente para a constituição do Planeamento Urbano enquanto disciplina, depois associado a políticas de organização e gestão do território.

O Modernismo consistiu num dos mais relevantes movimentos filosóficos e estéticos do século XX, tendo-se desenvolvido sobretudo na primeira metade desse século, mas com profundo impacto nas décadas seguintes, inclusive ao nível da arquitectura e do urbanismo. No contexto da crescente industrialização, o desenvolvimento do 'design' — em estreita relação com a escola alemã Bauhaus [Weimar, 1919 a 1925; Dessau, 1925 a 1932; Berlim, 1932 a 1933] — modelou o espírito deste novo movimento face a questões centrais na concepção arquitectónica e urbanística, com uma perspectiva marcadamente técnica e funcionalista. Neste período assistimos ao desenvolvimento teórico de novas ideias (por Siegfried Gideon, José-Luis Sert, Le Corbusier, entre outros), algumas sob a forma de manifesto, que denotam uma certa radicalização da percepção quanto ao espaço público e seu papel nas cidades, definindo outros modelos de cidade, como os que prevêem o alargamento do espaço público a todo o território não ocupado pela edificação, isto é, a maximização do primeiro (tratado como espaço livre e área verde) e uma optimização da segunda (minimização da implantação do construído), sob princípios de estrita racionalização (cf. Le Corbusier: *Cidade Radiante* [1931, public. 1935] e *Carta de Atenas* [1933]). A separação entre vias de circulação automóvel e percursos pedonais integrados em espaços verdes é também uma das propostas que podemos identificar em alguns dos textos e planos que este autor suíço, entre outros, elaboraram, assim como a concentração de equipamentos de uso colectivo em área específica da cidade, numa lógica de zonificação de usos urbanos. De facto, 'A Cidade Funcional' foi o tema do quarto Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM de 1933), sancionando a dimensão funcionalista das propostas modernistas para a cidade, inclusive no desenho dos espaços públicos. Na verdade, as significativas preocupações de índole sanitária, ligadas aos desenvolvimentos nas ciências médicas e à tentativa de conter problemas resultantes da industrialização e do rápido crescimento das cidades nas anteriores décadas (*e.g.* prevalência de certas doenças e até epidemias), justificam parte das opções discutidas pelos teóricos e projectistas deste período (Bullock e Read, 1985; Campbell, 2005). Assim, a par do forte pendor ideológico do movimento, que procurava materializar e corresponder a um novo modelo de sociedade, devemos entender estas propostas no quadro do seu contexto específico, ligadas a uma 'causa social' para além de uma 'causa estética'. Efectivamente, o espírito funcionalista desenvolvido sobretudo desde finais do século XIX e ilustrado pela afirmação do arquitecto proto-modernista americano Louis Sullivan, "a forma segue a função"[13] (1896), era caro aos modernistas e a Le Corbusier, patente aliás na afirmação deste último sobre a casa como 'máquina de habitar' (Le Corbusier-Saugnier, 1923).

---

[13] Na realidade, a frequentemente citada expressão "form follows function" é imprecisa, uma adulteração da expressão "form ever follows function" efectivamente usada por Sullivan no seu texto *The tall office building artistically considered*. Esta afirmação, em contexto e atendendo à obra de Sullivan, não retira importância à forma ou à decoração, apenas introduz uma hierarquia de valores, ideia que, aliás, o autor remete para os textos do romano Vitrúvio, a propósito dos seus tratados *De Architectura* (c. 27 - 16 a.C.).

Porém, para lá do sentido de novidade destas ideias que procuravam marcar uma ruptura face a soluções de espaço público, seu significado e desenho, próprias do passado (*e.g.* de uma cidade 'pré-industrial') podemos identificar diálogos com a cultura e tipologias espaciais da Antiguidade Clássica, tal como enuncia Sequeira em investigação recente dedicada ao espaço público na obra de Le Corbusier (Sequeira, 2012). Aponta-se o centro cívico modernista, a partir de uma análise do Centro Cívico da urbanização de Saint-Dié (projecto de 1945-1946) e do terraço da Unidade de Habitação de Marselha (concluída em 1952), como agregador de espaços administrativos e/ou equipamentos diversos, afinal um "espaço público de congregação à escala de toda a *pólis*" (Sequeira, 2012, p. 79) em leitura comparativa com o *ágora* grego e o fórum romano. A autora vai mais longe ao identificar os mesmos princípios conceptuais e espaciais nas Unidades de Habitação (*i.e.* Unidade de Habitação de Marselha), edifícios desenhados pelo arquitecto nos quais o terraço obedeceria a uma lógica de concepção semelhante à de um espaço colectivo e comunitário, ou seja, com aspectos que o caracterizam como 'público', apesar de privado. Sublinhamos aqui uma outra acepção de 'espaço público', a que já aludimos, valorativa das dimensões simbólica e espacial, mas também de uso ou apropriação (parcialmente), em detrimento do tipo de acesso (condicionado, neste caso) ou do regime de propriedade efectivo (privado, em sentido estrito). Ainda que estejamos perante uma comunidade restrita, composta pelo conjunto de moradores da Unidade de Habitação, a formalização dos espaços do terraço e as funções de socialização e expressão de liberdade individual num lugar comum acentuam o sentido colectivo e 'quasi-público' do mesmo. A propósito, e como ilustração, lembramos que "é no terraço que Le Corbusier propõe que se proclamem os discursos aos moradores, tais como os proferidos por ele próprio, Eugène Claudius-Petit e um representante dos moradores, no dia da inauguração oficial da Unidade de Habitação de Marselha [1952]" (Sequeira, 2012, p. 159). Desta forma, demonstra-se a variabilidade dos níveis de leitura e de apropriação de um espaço, no sentido da sua identificação como 'público', 'semi-público' ou 'privado', e outras qualificações possíveis de permeio, categoria que não podemos de modo algum associar meramente ao regime de propriedade (ou mesmo, no limite, às condições de acesso). Tal consideração reflecte a complexidade inerente ao conceito de 'espaço público', que não devemos elidir, mas podemos também interrogar-nos sobre se o ensaio de determinado tipo de experiências arquitectónicas e urbanísticas, como a referida, não será um contributo ele mesmo para a complexificação do próprio conceito, reconhecendo a prevalência de práticas disciplinares específicas e, sobretudo, de práticas de uso diversas numa definição expandida para o 'espaço público'.

No tocante ao ideário urbanista, as próprias origens do Modernismo abrangem uma multiplicidade de referências enraizadas em princípios de ordem, hierarquia e racionalização — e nos quais assentou a partir do século XVIII o projecto da Modernidade (Habermas, 1987 [1985]) —, que vão desde a Antiguidade Clássica a uma visão 'iluminista' da sociedade, compatíveis com o forte desejo de renovação do modo de vida e destino do ser humano, num contexto de profundas mudanças e evidentes desafios. Nessa perspectiva, o problema da 'cidade ideal', objecto central de reflexão de vários autores da primeira metade do século XX, retoma preocupações e ideias do século anterior (como a 'cidade-jardim' de Howard e outras antes mencionadas) e sistemas construtivos entretanto tecnicamente aperfeiçoados.

Simultaneamente, a devastação provocada pelas duas Guerras Mundiais, com fortes implicações políticas, económicas e sociais, correspondeu à necessidade de recuperação de áreas urbanas na Europa, quer pela reconstrução de zonas afectadas quer pela expansão mediante novos planos urbanos, convocando justamente abordagens discutidas nas várias edições dos congressos CIAM. Porém, neste contexto temporal de confirmação e consolidação do 'espaço público' enquanto categoria fucral da Modernidade, com as derivações que temos vindo a descrever, evidencia-se também uma crítica e uma polarização quanto ao 'domínio público', em múltiplas direcções, como por exemplo com Ortega y Gasset. Este confirma a ideia da cidade ('urbe') não como conjunto de espaços privados mas sim enquanto lugar do 'espaço cívico' para discutir a 'coisa pública', mas reflecte criticamente sobre uma ideia de 'massificação' social e cultural, empobrecedora do ser humano de então — a que chama o 'homem-massa', um 'homem médio' das primeiras décadas do séc. XX (Ortega y Gasset, 2019 [1929]). O pensador identifica ainda como facto determinante do seu tempo o advento das massas a um pleno poder social, com as decorrentes transformações da sociedade. No entanto, o carácter abrangente dessa observação é questionável, na medida em que as desigualdades nesse período histórico e em períodos subsequentes são notórias, expressas em condicionamentos sociais e culturais no acesso e frequência do espaço público, nomeadamente pelas mulheres, como apontado por Doreen Massey, descrevendo "a cidade pública celebrada nas descrições entusiásticas do crepúsculo do Modernismo" como uma "cidade para os homens" (Massey, 1994, p. 233; *apud* Miles, 2001, s.p. [p. 13]).

Em suma, o 'espaço público' pode ser entendido não meramente enquanto suporte físico para um conjunto cada vez mais diverso de actividades humanas, para um número mais alargado de indivíduos, mas também como elemento essencial do desenvolvimento urbano[14] e da identidade cívica, detentor de uma dimensão ideológica e de uma dimensão cultural intrínsecas (Miles, 2001). Esta multidimensionalidade está directamente ligada à noção de 'espaço público' enquanto materialização ou espacialização de um 'domínio público', algo que compreende as relações estabelecidas entre os cidadãos — e que, nesse exercício, lhe atribuem significado(s) —, as actividades formais e informais acolhidas pelo espaço e, ainda, a regulação dessas possibilidades, relativa aos modos de gestão e governança. Sendo múltiplas as transformações e evoluções temporais verificadas no tocante à acepção de 'espaço público', são também diversos e variáveis os modos de espacialização ou produção formal, bem como o exercício da ocupação dos espaços, apesar de algumas linhas de continuidade já aqui apontadas mediante um breve enquadramento histórico. Além do mais, a noção de espaço público merece um enquadramento conceptual vinculado também às problemáticas específicas suscitadas pelos processos de desindustrialização do tecido urbano, o que faremos adiante, mobilizando conceitos e autores procedentes da segunda metade do século XX, num leitura conexa com a contemporaneidade. Parece-nos pertinente, precisamente neste âmbito e como

[14] Por outro lado, devemos mencionar que a configuração e evolução do 'espaço público' não se restringiu (nem se restringe, ainda hoje) somente ao espaço urbano propriamente dito, embora este último seja claramente privilegiado na presente tese face ao âmbito da nossa investigação. Efectivamente, é o espaço público urbano que nos importa sobremaneira, tendo em conta as questões colocadas e os objectivos a que nos propomos.

ponto de partida para as reflexões seguintes, lembrar a seguinte interrogação de Miles (2001, s.p. [pp. 20-21]), que confirma o papel simbólico e estruturante do espaço público na Modernidade, projectando-o num futuro próximo: "se os actos de ocupação tornam transacionais todos os espaços, se os seus sentidos mudam com a ida e vinda das pessoas, e o domínio público é tão mitificado como liberdade universal, o que resta deste ícone da modernidade que possa ser mantido?"

1.1.2 Produção de espaço: conceitos, modos e significados

Regressando aos termos que compõem a expressão 'espaço público', encontramos em 'espaço' a definição de uma área que é delimitada de alguma forma ("área que está no intervalo entre limites"; *Priberam* [em linha]) ou ainda de vazio que pode ser ocupado, ou, numa outra linha semântica, conjunto de circunstâncias, ambiente ou oportunidade propícios a determinada acção.

De resto, as ideias complementares de 'intervalo' ou de 'vazio', neste caso entre edifícios que o delimitam, reflecte-se no entendimento de alguns autores sobre espaço público enquanto área 'negativa' da construção (lugar contrário aos espaços privados), independentemente da forma e desenho que o mesmo adquira. Seja na asserção do urbanismo modernista, defendido por Le Corbusier (1930, 1935), no qual as vias cumpriam meramente o propósito da mobilidade (automóvel) e todo o espaço restante corresponderia ao 'vazio' amplo e relativamente informe onde os edifícios se implantam, seja na acepção de Jane Jacobs (1961), mais em linha com a noção de 'intervalo', ao valorizar os edifícios (espaços privados) como definidores de 'limite' inequívoco face ao espaço público, por oposição ao modelo anterior e propondo uma revalorização do papel das ruas, encontramos em ambos uma preocupação quanto à especialização desse domínio público, o lugar do colectivo. Curiosamente, Kevin Lynch aborda nos seus célebres estudos dos anos 60 a 'imagem pública' das cidades, isto é, "…a sobreposição de imagens de muitos indivíduos. Ou talvez (…) uma série de imagens públicas" (Lynch, 1999 [1960], p. 57) como resultante da percepção de um conjunto de elementos físicos, destacando precisamente as vias ("canais ao longo dos quais o observador se move (…) para muitos, estes são os elementos predominantes"; *ibidem*, p. 58), os limites ("barreiras mais ou menos penetráveis" (…) podem ser 'costuras'"; *ibidem*) e os cruzamentos, para além de zonas/bairros ou pontos marcantes. Acentua-se assim, neste entendimento, o espaço público como 'sistema espacial' que permite uma série de leituras e percepções, e nem tanto um conjunto de leituras capazes de produzir 'espaço', tal como aponta Malcolm Miles, referindo-se aliás a autores como Jacobs ou Montgomery, além de Lynch, para lhes atribuir uma celebração do uso das ruas (ruas, praças e jardins) que privilegia a estrutura espacial — "o imaginável" (Miles, 2001) ou o expectável — em detrimento da variabilidade de ocupações reais. As próprias acepções de Jacobs sobre espaço público e seu significado para o planeamento urbano, questionando modelos de teor modernista em desenvolvimento nos meados do século XX em inúmeras cidades americanas — e, de resto, também na Europa —,

reflectem ainda uma concepção centrada na estrutura física e no controlo do 'espaço', incluindo as questões do uso do solo, advogando nesse sentido uma mistura de usos ao invés de uma zonificação das funções urbanas. A despeito da persistência do enfoque na estrutura física, os seus escritos e ideias alertavam já para a necessidade de uma atenção à especificidade das realidades socioculturais em presença, nomeadamente pela diversidade de hábitos e comportamentos nas diferentes comunidades a que se destinavam os espaços, considerando a importância de serviços, equipamentos e outras infra-estruturas de proximidade, especialmente para as mulheres. Nesse sentido, no início da década de 60, o pensamento de Jacobs em *The Death and Life of Great American Cities* [1961] (*Morte e Vida de Grandes Cidades*) reflecte uma crítica aos processos de desenvolvimento urbano de então, apresentando uma visão indissociável do contexto de profundas transformações sociais e económicas verificadas nesses primeiros anos após a Segunda Guerra Mundial, a que já aludimos. É por isso compreensível a diferença entre a asserção de 'cidade' em Jacobs e a de outros autores que a antecederam, mesmo no contexto norte-americano, como é o caso de Mumford, que em plena segunda fase da Revolução Industrial definia 'cidade' como 'símbolo estético de unidade colectiva' ou 'teatro de acção social' (1938), pese embora a estrutura física (os espaços colectivos e os espaços privados) seja comum e determinante em ambas as acepções, a par da economia e da divisão social do trabalho em Mumford ou do 'capital social' em Jacobs.

Mas interessa-nos neste ponto abordar não tanto o espaço público enquanto categoria material, mas sobretudo discutir os modos de produção do espaço e os seus entendimentos nas últimas décadas do século XX. Para tal, e primeiramente, lembremo-nos do outro termo que compõe a expressão 'espaço público' — e na relação entre ambos os termos —, recordando que a noção de 'público' diz respeito ao que é comum e pertence a todos ("que serve para uso de todos"; *Priberam* [em linha]), mas também ao que "é do conhecimento de todos" e, ainda, ao que é "relativo à governação ou administração de um estado" (*ibidem*), particularmente significativo neste contexto. É precisamente nas relações entre poderes, organização social e produção de espaço, esta última noção aprofundada por Henri Lefebvre (1991 [1974]), que se joga a complexidade e uma outra acepção de 'espaço público'. Lefebvre, no seu conhecido ensaio *La Production de L'espace* [1974] (*A Produção do Espaço*), aborda precisamente a natureza múltipla do próprio conceito de espaço, aludindo à relevância das dimensões física, mental e social, e reconhecendo-o como produto social ('espaço social'), ou seja, uma construção social complexa. O pensador francês associa os modos de produção de espaço no seu tempo (segunda metade do século XX) a um modo de produção capitalista (Marx, 1974 [1867]) e, mais concretamente, sublinha a produção de espaço como modo de supervivência do próprio capitalismo, na medida em que este passa a depender da 'reprodução das relações sociais' de produção, em virtude da progressiva desindustrialização e consequente decaimento de políticas urbanas associadas a tais actividades (Lefebvre, 1991 [1974]). A produção de espaço e procura da sua compreensão diz necessariamente respeito ao domínio do 'político' (fenómeno político), na medida em que o autor considera que em nenhum momento a sociedade no seu conjunto pode escapar à sujeição da prática política, interligada ao poder dos estados (*ibidem*).

De algum modo, a relevância das ideias de Lefebvre assenta no facto de integrarem e sistematizarem as categorias de espaço e de cidade numa única teoria social que compreende a análise dos processos espaciais, segundo várias dimensões e conceitos por si desenvolvidos. Aliás, sustenta a própria ideia de que existem diferentes modos de espacialização, isto é, modos de produção de espaço, distinguindo-se espaço natural ('absoluto') de espaço social, este último resultante de construções e fluxos complexos, sendo que o espaço 'em si mesmo' não poderia servir de ponto de partida epistemológico, uma vez que ele não existe 'em si mesmo' e é sim produzido. Essa produção de espaço baseia-se em três dimensões ou processos dialecticamente interconectados, os chamados momentos 'formantes': 'prática espacial' (o percebido ['*le perçu*']), 'representação do espaço' (o concebido; ['*le conçu*']) e 'espaços de representação' (o vivido ['*le vécu*']) (Lefebvre, 1991 [1974], 2011 [1968]). Curiosamente, a dada altura do ensaio que vimos mencionando, o autor explicita estas dimensões à luz das noções de 'espaço' na Roma Antiga e de acordo com o espírito romano, como ele afirma, mas esta complexa dialéctica, central na sua teoria, é aplicável ao entendimento e definição de 'espaço' em termos gerais. Assim, na primeira dimensão encontramos as práticas concretas e as percepções, ou seja, a produção e reprodução de espaço num sentido primeiro, referindo-se ao carácter material das actividades desenvolvidas espacialmente. Estas práticas são associadas às interacções sociais e ao quotidiano, cabendo aqui exemplos como os percursos diários entre casa e local de trabalho ou as relações de troca e produção. Na segunda dimensão, as representações ou teorias do espaço contribuem também para o definir, mas posicionam-se ao nível da linguagem e do discurso, constituindo por exemplo formas verbalizadas, desde meras descrições a elaboradas teorias científicas, passando ainda por imagens e outros signos. Existe aqui uma identificação com as disciplinas técnicas directamente envolvidas na produção de representações com vista à construção material de um espaço (Arquitectura e Urbanismo, entre outras) mas também com áreas do conhecimento ligadas à análise e interpretação de processos sociais espacializados (Ciências Sociais). Na terceira dimensão mencionada, uma inversão terminológica da anterior ('representação do espaço' *vs.* 'espaços de representação'), sublinha-se o carácter simbólico do espaço, o que significa que não nos referimos aos espaços propriamente ditos mas a conjuntos de ideias ou princípios variáveis ligados a um processo de significação do espaço material (*i.e.* símbolos), numa concepção que muito é devedora das ideias de Heidegger (Gratton, 2017). Deste modo, as três dimensões da produção de espaço, que podemos relacionar, respectivamente, com a produção material, a produção de conhecimento e a produção de significados, constituem processos individuais e sociais, simultaneamente, devolvendo uma leitura do 'espaço' de que nos fala Lefebvre enquanto intrincada rede de conexões que é produzida e reproduzida continuamente. Nesse sentido, a produção de espaço corresponde a um processo activo de (re)produção que acontece ao longo do tempo, pelo que a categoria temporal é parte essencial da compreensão do espaço *lefebvriano*, nomeadamente no tocante à sua dimensão de significação — ou de 'espaço vivido' —, próxima do modo como ele é experienciado pelos seres humanos, restando sempre um excedente ou resíduo, algo não passível de análise ou de expressão (senão por meio da criação artística, segundo Lefebvre).

Lefebvre procede a uma crítica sobre a produção da cidade no seu tempo, com o argumento de que esta decorre de uma sociedade com uma organização política e social específica, correspondente a uma forma também específica de representar o espaço (não alheia a uma 'ideologia'), tendo como objectivo controlar e homogeneizar o território (*ibidem*). Com efeito, o conceito de 'hegemonia', definido por Gramsci (1971 [1929-35]) como domínio cultural (no sentido de dominação) produzido e reproduzido pela classe dominante sobre as outras classes sociais, serve também a Lefebvre para enquadrar uma análise da produção de espaço, na medida em que conhecimento e cultura — e não apenas eventuais formas de repressão — são postos ao serviço dessa vontade hegemónica exercida sobre as instituições e as ideias, por via de uma 'mediação' humana por inúmeros agentes (Lefebvre, 1991 [1974]). A visão crítica de Lefebvre fica expressa para com as práticas de planeadores, técnicos e outros intervenientes, relacionadas habitualmente com a existência de símbolos e com a aplicação de conhecimentos e códigos específicos, num contexto fortemente condicionado. De resto, segundo o pensador francês, o arquitecto (e aqui entendemos o termo empregue num sentido mais abrangente: arquitecto, urbanista, planeador, etc.) ocupa uma posição desconfortável, pela difícil tarefa de construir a ponte entre 'produto' e 'trabalho', forçado a produzir num enquadramento pré-determinado, dependente da repetição (*ibidem*). Numa visão global, alerta ainda para a crescente relevância que o espaço adquire nas sociedades, ao afirmar que "O espaço vai-se tornando no agente principal das acções orientadas por objectivos e das lutas (…) tornando-se agora algo mais do que o teatro, o desinteressado palco ou cenário, de acção"[15] (*ibidem*, p. 410). Na análise desse fenómeno é posta de parte uma eliminação de outros 'materiais' ou 'produtos', como refere o autor, sejam eles 'negócios' ou 'cultura', e a exclusão de um papel desempenhado na "arena sociopolítica", uma vez que o espaço é precisamente o agente que envolve e congrega todos esses factores (*ibidem*). Na sua visão, o espaço não deverá ser entendido como 'essência', 'objecto' (separado de um ponto de vista do 'sujeito' que observa), 'resultado' (efeito decorrente de um processo histórico), mas sim como simultaneidade entre 'meio' (suporte), '*milieu*' e 'intermediário' — "todos estes", afirma —, com um papel cada vez menos neutro e mais activo, "um papel cada vez mais importante nas sociedades supostamente 'modernas'" (*ibidem*, p. 412). Desta forma, parece-nos importante sublinhar a acepção de que o espaço, e assim necessariamente categorias mais específicas como o espaço urbano e, com ele, os espaços públicos, sofrem mudanças ao nível da sua produção, bem como do seu entendimento e representação, ao longo do século XX e em particular na segunda metade, merecendo uma atenção a "uma escala mundial" (*ibidem*) até pela manifesta transnacionalidade dessas mudanças. Apesar de, e como reconhece Lefebvre, o espaço se constituir desde sempre como "reservatório de recursos e meio pelo qual são aplicadas estratégias" (*ibidem*, p. 410), o autor aponta entretanto para uma possível 'comodificação' do espaço, verificada no contexto da intensificação do seu papel nas sociedades e respectivos modos de produção do mesmo. A noção de '*commodity*', que aqui leríamos como 'mercadoria', é identificada por Lefebvre com a ideia de "um 'estar-aqui' social [*a social* '*being-there*'], um objecto não redutível ao conceito filosófico de Objecto" (*ibidem*, p.

[15] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor.

340). O autor entende que o espaço se vê sujeito, acentuadamente, à lógica do 'valor de troca', considerando que o '*commodity world*', incontornável nas sociedades do pós-guerra e que antes envolvia apenas mercadorias produzidas num dado espaço, "agora governa o espaço como um todo, que assim atinge a autónoma (ou presumível autónoma) realidade das coisas, do dinheiro" (*ibidem*, p. 337). Sintetizando, assinalamos o movimento global de uma tendência de substituição do domínio da produção de 'coisas' (bens, produtos, mercadorias) pelo domínio da produção de 'espaço', no entender do autor, onde se debatem por fim as principais questões do capitalismo, isto é, das suas sociedades e modos de produção. Estas transformações, tal como descritas por Henri Lefebvre, constituem efectivamente uma viragem face a realidades e problemáticas anteriores, mas também suscitam uma mudança ou abertura dos próprios modelos de reflexão e interpretação desse real. De registar as fortes repercussões das teorias de Lefebvre no tocante às cidades e ao espaço urbano em concreto, sua produção e análise, que influenciaram aliás reflexões e discussões por diversos autores, que abordaremos adiante (David Harvey e Neil Smith, entre outros; *v. subcap. 1.1.3*) em consonância com novas e mais recentes mudanças.

Na obra da filósofa Hannah Arendt, nascida na Alemanha e numa família de origem judia, encontramos uma aprofundada reflexão sobre 'espaço público', que ocupa um lugar decisivo no seu pensamento político, para tal retornando ainda, recorrentemente, ao paradigma político grego: a antiga *pólis*. Importa diferenciar este 'espaço público' de Arendt de uma mera representação ou de uma categoria material (espaço físico), pois ele significa mais exactamente 'domínio público' ['*public realm*'], espaço ou esfera comum de discussão e acção, conceito que a autora desenvolve em obras como *The Origins of Totalitarianism* [1951] (*As Origens do Totalitarismo*) e *The Human Condition* [1958] (*A Condição Humana*). A concepção de Arendt sobre esse espaço comum assenta num entendimento relativamente idealizado da *pólis*, ou seja, das cidades-estado na Antiguidade Grega, que representavam para a autora uma circunstância histórica singular, traduzida na possibilidade efectiva de uma vida política mediante a criação de um verdadeiro espaço público. Porém, não encontramos na sua teoria uma transferência anacrónica ou descontextualizada entre as instituições políticas gregas daquele tempo e as da Modernidade, lembrando aliás, a esse propósito, a influência que alguns acontecimentos notáveis do século XX, nomeadamente as guerras mundiais e outros desastres, imprimiram no pensamento da autora, que viria a exilar-se em Paris nos anos 30 e em Nova Iorque nos anos 40. Na verdade, a *pólis* não é abordada por Arendt como categoria física ou espacialização, mas sim como ideia de organização, confirmando uma crença na linguagem, isto é, no discurso, e também na acção — expressar e agir — como formas de tornar concreta uma noção de colectivo ou de comunidade alargada. Nessa concretização, será importante lembrar o conceito de 'natalidade' (distinto de natividade ou nascimento, estes respeitantes a uma dimensão biológica), que a autora procura explicitar como descoberta de si próprio, por cada ser humano, através da tomada de consciência do modo como é visto ou percebido pelo(s) outro(s), que podemos ler aqui: "(…) acção e o discurso criam entre as partes um espaço capaz de situar-se correctamente em qualquer tempo ou lugar. Trata-se do espaço da 'aparência' ['*appearance*'] no sentido mais amplo da palavra, ou seja, o espaço no qual eu apareço aos outros e os outros a mim, onde os homens não existem apenas como outros seres

vivos ou coisas inanimadas mas sim produzindo a sua aparência explícita"[16] (Arendt, 1998 [1958], p. 198-199).

Procurando esclarecer mais adequadamente a noção de 'domínio público', esse espaço *arendtiano* é definido mediante duas dimensões principais que se interrelacionam. A primeira poderá ser traduzida por 'espaço de visibilidade' ou 'espaço de aparência' ['*the space of appearance*'], mas alguns autores consideram também o termo 'aparição' (em português, ao invés de 'aparência'), como é o caso de Adverse, nomeadamente num artigo que confronta leituras das ideias de Arendt e de Maquiavel. Nesse contexto, o entendimento da 'visibilidade' de que nos fala Arendt é presentificado como tema dominante do seu pensamento (Adverse, 2008), ilustrado, de resto, com a curiosa expressão "apologia da manifestação", que Adverse toma de empréstimo a Revault-D'Allones (2001, p. 182). No que concerne a esta dimensão, Kimberley Curtis considera que a teoria de Arendt em *A Condição Humana* terá sido desencadeada por um sentimento, isto é, "o sofrimento que acompanha a injustiça do viver em obscuridade" (Curtis, 1999; *apud* Miles, 2001, s.p. [p. 22]). De facto, o espaço de 'visibilidade' é aquele que permite a 'natalidade' — noções que poderemos relacionar com 'identidade'[17], esta última de uso corrente por diversos autores que reflectem sobre cidade e seus espaços públicos (Holston, 1995; Zukin, 1995; Miles, 1997, 2001; Borja, 2000, 2005, 2011) — e é necessário para se ser visto e ouvido por todos os outros, ressaltando-se o papel do reconhecimento mútuo como condição para a comunicação e cooperação entre cidadãos (Arendt, 1998 [1958]). Nesta dimensão, o 'domínio público' constitui um espaço intersubjectivo em que o indivíduo, através da 'aparição' e do reconhecimento, pode efectivamente ter condições para desenvolver uma prática política e ser cidadão. Por outro lado, Arendt reflecte também sobre o papel daquilo a que chama de 'artefactos humanos' na constituição do mundo, mais propriamente de um mundo que partilhamos ou detemos em conjunto ['*a common world*'], segunda dimensão estruturante do seu entendimento de 'domínio público'. Com efeito, este 'mundo comum' pode ser considerado um espaço objectivo e consiste num conjunto público e partilhado de artefactos[18], instituições e ambientes que nos separam do 'natural' e que sustentam a existência de um contexto relativamente estável para o desenvolvimento das actividades humanas (*ibidem*). Sobre esse 'mundo', afinal de contas o próprio mundo como nos é dado a conhecer, Arendt diz-nos ser comum a todos nós e distinto do lugar privado que nos cabe dentro dele, daí o seu carácter eminentemente 'público', realidade dependente das relações que aí estabelecem os seres humanos. Desta forma, e a partir de uma leitura das duas dimensões expressas — 'espaço de visibilidade' e 'mundo comum' —, o 'domínio público' apresenta-se como espaço da possível afirmação de liberdade e de pluralidade, por sua vez

---

16 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra da autora, salvo para as expressões pontuais na língua original e grafadas em itálico.

17 Em Arendt encontramos sobretudo um interesse pela noção de 'identidade colectiva' e sua construção, dependentes para a autora da vida política, e portanto do discurso e da acção no espaço público.

18 Apontemos aqui a definição de 'cultura' como aglutinadora de três tipos de apropriação humana do mundo — práticas, artefactos e narrativas —, que frequentemente se sobrepõem, e que correspondem à visão de Buchler das clássicas categorias da razão aristotélica: prática, produtiva e teórica (Buchler, 1966). O conceito de 'artefacto' detêm múltiplas acepções e tem sido abordado como conceito na Filosofia e estudado extensivamente nas Ciências sociais (Antropologia, Etnologia, Sociologia), com variantes como 'artefacto cultural'.

características associadas à acção e ao discurso, condições essenciais para o exercício da vida política (*ibidem*). A autora reflecte sobre a intricada relação entre estes diferentes aspectos, referindo-se à acção[19] como "única actividade exercida directamente entre os homens, sem a mediação das coisas ou da matéria, e corresponde à condição humana da pluralidade, pelo facto de que homens, e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo", acrescentando que "todos os aspectos da condição humana detêm algum tipo de relação com a política (…) esta pluralidade é especificamente a condição — não apenas a condição *sine qua non*, mas a *conditio per quam* — de toda a vida política" (*ibidem*, p. 7). Mais adiante, aprofundando estas noções, reafirma: "A pluralidade humana, condição básica da acção e do discurso, tem o duplo aspecto de igualdade e de distinção. Se não fossem iguais, os homens não seriam capazes de compreender-se entre si ou os seus antepassados nem de criar planos para o futuro e prever as necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existiram, existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da acção para se fazerem entender" (*ibidem*, p. 175-176).

Outro dos aspectos decorrentes do pensamento de Arendt que nos parece mais relevante, a par da indissociabilidade entre vida pública (*i.e.* 'domínio público', 'espaço público') e vida política, é o do carácter espacializado de ambas. Ou seja, esse domínio ou espaço público concretiza-se no exercício da vida política através de actividades que ocorrem em 'espaços' (o espaço público, aqui num sentido material; espaço físico), existentes num tempo presente, e que permitem aos indivíduos (cidadãos) o encontro, a troca de ideias, o confronto de opiniões. Mais, é através desse exercício que os homens 'aparecem' e advêm cidadãos, tornando possível a eclosão das diferenças e dos consensos, condição essencial ao debate democrático, que para Arendt não passaria simplesmente pelo voto mas pela articulação de diferentes perspectivas (Arendt, 1998 [1958], 2016 [1963]). Nesse sentido, a autora prescreve muito mais do que a mera consolidação de um sistema representativo, com as suas formas principais de participação na vida política, bastante codificadas, mediante uma organização de indivíduos votando separada e anonimamente de acordo com a sua opinião, mantida privada e sem que a discussão possa suceder (*ibidem*). Atendendo ao facto de a política ser para Arendt uma actividade pública e colectiva, como já mencionámos, o seu exercício e a participação activa requerem a existência de espaços capazes de acolher os cidadãos e as suas actividades 'políticas', pois sem a presença no 'espaço público' esse domínio não sobrevém. A confirmação evidente da qualidade espacial ou espacializada da vida política é um aspecto que devemos sublinhar como consequência das suas teorias, o que num entendimento extremo nos levaria a considerar que quem se abstém da presença e da discussão no espaço público — ouvir, falar, agir — não participa politicamente. Porém, a complexificação não apenas do

[19] Arendt propõe, em *A Condição Humana* a noção de '*vita activa*', por oposição a '*vita contemplativa*'. Na primeira engloba as actividades 'labor', 'trabalho' e 'acção', distinguindo-as. Como labor entende aquilo (as actividades) que garante(m) a sobrevivência do indivíduo e a vida da espécie, o que associa inequivocamente à categoria de 'privado'. Já o trabalho permite a criação de objectos e a transformação do meio, dominado pelo sentido da utilidade do que é produzido mas também associado a uma demonstração da inventividade do indivíduo. A acção corresponderia à única actividade exercida entre os homens sem a mediação da matéria, ligada assim ao domínio do que é efectivamente 'público' e sustentando a possibilidade da participação na vida política (Arendt, 1998 [1958].

modos de participação cívica como também dos espaços, físicos ou imateriais (recorde-se o papel da rádio e da televisão, mas sobretudo a revolução digital e suas evoluções a partir das décadas de 80 e 90), convoca reflexões que Arendt não poderia antecipar. Nos seus escritos denota uma desconfiança pela ideia de 'opinião pública'[20] e seu papel nas sociedades modernas, temendo a unanimidade de um pensamento de massas, em linha com a sua convicção de que uma opinião política nunca poderia ser formada no domínio do 'privado', mas sim gerada e testada no 'espaço público' (D'Entreves, 2019).

Podemos, desde logo, identificar algumas intersecções entre o pensamento de Hannah Arendt e as ideias de Jürgen Habermas, filósofo alemão que desenvolveu nos anos 60 o conceito de 'esfera pública' em *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962] (*A Transformação Estrutural da Esfera Pública*), em muitos aspectos próximo da noção de 'domínio público', mas com especificidades e diferenças que convém apontar. Parte do pensamento de Habermas debate-se com as origens e a definição da própria Modernidade, que o autor relaciona com um conjunto de problemáticas ligadas à transformação da sociedade europeia, em particular no século XVIII, transformações essas de diversos tipos mas enraizadas sobretudo no florescimento da burguesia, de resto um processo iniciado no Renascimento e consolidado nos séculos seguintes, bem como no consequente desenvolvimento de um sistema capitalista (Habermas, 2012 [1962]). Na verdade, através de uma reflexão abrangente sobre os avanços científicos e técnicos e ao nível do pensamento filosófico que caracterizam o Iluminismo, tal como as primeiras décadas do séc. XIX, o autor realça a influência de novas ideias, como as de liberdade e igualdade, indissociáveis dos desenvolvimentos sociais e políticos então verificados. É neste contexto histórico que se materializam as condições, segundo Habermas, para a afirmação de um espaço não controlado pelos estados ou na dependência destes, e que podemos entender como ligado a um domínio do 'público', sendo que o autor apresenta diversas fases de transição e mudança na sociedade europeia para aquilo que viria a ser a constituição de uma verdadeira 'esfera pública'. Inicialmente, aponta-se a transição de uma sociedade de tipo feudal, fortemente estratificada e sem uma clara definição de 'privado' e 'público', para uma ordem liberal e constitucional, associada à afirmação de uma classe burguesa, período em que se distinguem e afirmam os domínios do que é referente ao 'privado' ou ao 'público' (*ibidem*). Nesse novo modelo de sociedade, ainda no século XVIII, emerge uma 'esfera pública' a partir do domínio do privado, isto é, um espaço correspondente à possibilidade de debate e reflexão pelos indivíduos que constituem essa mesma classe burguesa, inclusive no tocante aos assuntos da política, desenvolvendo-se então uma 'opinião pública' (*ibidem*). Neste espaço ocorrerá também, segundo Habermas, uma reflexão crítica sobre a posição e papel da própria burguesia, referindo-se ainda à simultaneidade entre uma progressiva evolução do pensamento e da literatura europeias, por exemplo na Alemanha, França e Inglaterra, e os progressos que conduziram a uma primeira industrialização da economia, como factores essenciais à consolidação dessa 'esfera pública' na primeira metade do século XIX.

[20] O termo opinião pública terá sido usado pela primeira vez por Montaigne, nos seus *Ensaios* (2002 [publicados entre 1580 e 1588]), com inúmeras abordagens posteriores e diferenciadas por pensadores como Locke, Rosseau, Holtzendorff, Lippmann, Tönnies e, já na segunda metade do século XX, por Habermas (2012 [1962]), entre outros.

Devemos assinalar uma diferença fundamental nas origens geográficas e temporais, consideradas por Arendt e Habermas, respectivamente, para as definições de 'domínio público' e de 'esfera pública'. A primeira resgata a *pólis* grega (Antiguidade) como a génese de um domínio do 'público', enquanto o segundo considera a sociedade burguesa europeia (Setecentos) como meio onde essa noção de 'público' e de opinião pública se terão desenvolvido. Se na primeira observamos uma ligação evidente entre a criação de um regime democrático e a definição de um espaço público votado à vida política, no segundo confirmamos a associação entre o nascimento da esfera pública e a expansão do 'social' assente na troca de ideias e na circulação do conhecimento. Neste sentido, Habermas (2012) valoriza como factor determinante a constituição de uma sociedade civil a partir de um conjunto de novos factos como o desenvolvimento da imprensa, a maior circulação de jornais, a proliferação dos cafés e as formas de organização mediante grupos com diversos propósitos (científicos, culturais ou outros). Essa esfera pública onde emerge a opinião pública depende do fortalecimento da sociedade civil mas não equivale ou se restringe à sociedade civil, isto é, a esfera pública nasce da sociedade e posiciona-se entre esta e o Estado, caracterizando-se pela sua postura crítica e pelo envolvimento no debate público, como sublinham alguns autores (Salikov, 2018). Com efeito, aqui encontramos pontos de contacto notórios, mas também diferenças, entre as teorias de Arendt e Habermas, uma vez que ambos valorizam o discurso e o debate como meios de construção e consolidação de um 'domínio público' ou 'esfera pública', respectivamente. Porém, nesse tipo de acção, que ambos consideram um exercício crítico de interferência no rumo das decisões dos estados — *i.e.* participação na vida pública —, Habermas acentua o papel dos interesses e necessidades dos indivíduos — *i.e.* do indivíduo como 'privado', indissociável de noções como propriedade, bens e labor —, com a inevitável carga de subjectividade(s), no confronto que se estabelece entre ideias ou intuitos diversos ou mesmo conflituantes (*ibidem*). Este último é um aspecto fulcral no entendimento da esfera pública tal como definida pelo autor, no qual difere de Arendt, para quem a separação de dimensões 'privado' e 'público' é estrita e rigorosa, valorizando sobretudo os aspectos identitários (nesse sentido, o indivíduo pleno) mas sem incluir o labor num domínio do 'público'. De facto, o espaço público *habermasiano* ('esfera pública') encontra-se votado à discussão racional de assuntos comuns, mesmo que marcados por uma forte dimensão individual e subjectiva, sobressaindo o sentido do 'colectivo' e a procura de um desígnio comum, enquanto o espaço público *arendtiano* ('domínio público') é por excelência o lugar da individualidade plena, da diferença e da diversidade de pontos de vista, questionando-se, como vimos atrás, acerca do papel da 'opinião pública'. Não obstante, a pluralidade e as condições para que esta se manifeste constituem para ambos os autores um aspecto decisivo nas suas respectivas definições de um espaço verdadeiramente 'público'.

A partir do pensamento de Habermas podemos apontar para a sua visão de 'cidade' como dependente do espaço público onde o indivíduo se torna visível (o que podemos equiparar ao 'espaço de aparência' de Arendt), sendo ao mesmo tempo o espaço onde a sociedade se revela e confronta — 'esfera pública' —, um lugar de materialização do 'colectivo' e dos símbolos comuns. Esta ideia de cidade como cenário, em que o espaço público é o lugar do social e do colectivo, procura expressar a ideia de que quanto mais inclusivo e aberto for esse

espaço, melhor expressará valores associados a processos de democratização política e social, como de resto nos lembram Borja e Muxí (2001) a propósito da noção de 'esfera pública'. Enquanto Habermas remete para o domínio do 'social' a emergência de uma 'esfera pública' (o 'social' é descrito pelo filósofo como sendo construído a partir do 'privado', numa primeira fase, tornando-se depois 'colectivo'), Arendt não acolhe na sua definição de 'domínio público' a dimensão do 'social', o que consiste numa diferença fundamental entre as duas noções. Reconhecendo e teorizando sobre a emergência do 'social' nas sociedades modernas (processo que atravessa a Europa do século XVI ao século XIX), Arendt considera que esse fenómeno e a sua expansão no século XX tende a reduzir acções ou actividades à produção de objectos para consumo, tal como os indivíduos a sujeitos que produzem ou consomem, numa permanente lógica de aquisição e troca, pondo em causa, precisamente, as fronteiras entre 'privado' e 'público', fulcrais na sua definição de 'domínio público'. Este é, aliás, um dos aspectos que permite compreender a crítica de Arendt às sociedades do seu tempo, considerando que o 'domínio social' ganhou terreno ao 'domínio público', perdendo-se a distinção entre labor, trabalho e acção, resultando segundo a autora numa preocupação fundamental com garantir e manter condições materiais de existência e, portanto, no empobrecimento da vida política (Arendt, 1998 [1958]). Com efeito, Arendt associava o 'domínio público' (e não o 'domínio social') à vida política e defendia uma clara separação entre o 'social' e o 'político', entre o 'privado' e o 'público'. Deste modo, a noção de 'esfera pública' de Habermas parece ser mais compatível com a análise das sociedades contemporâneas, nas quais o domínio social ganhou progressivamente maior expressão, inclusive nas últimas décadas do século XX e no século seguinte, mas sobretudo por atender a uma reflexão sobre a articulação e interpenetração das diferentes dimensões inerentes ao que é 'público'. Por outro lado, um fenómeno decisivo a partir das últimas décadas do século XX, tal como apontado por diversos autores, incluindo Habermas (1986a e 1986b [1981]), viria a ser o da diluição ou redefinição dos limites entre 'privado' e 'público', aspecto que as teorias de Arendt não poderiam contemplar (Benhabib, 2003).

Por último, convém referir que Habermas reflecte também sobre a possível degradação da 'esfera pública', isto é, do seu papel nas sociedades contemporâneas, particularmente desde a obra *Theorie des kommunikativen Handelns* [1981] (*Teoria da Acção Comunicativa*). O autor propõe um conjunto cumulativo de causas para este processo de decaimento da esfera pública, entre elas a expansão massificada dos meios de comunicação, a afirmação do Estado social ou as várias dificuldades em concretizar uma dimensão participativa nas democracias representativas, resultando eventualmente numa instrumentalização dos espaços de debate por sectores específicos ou numa apropriação centrada em interesses particulares ao invés da procura de consensos relativos ao 'colectivo' (Habermas, 1986a e 1886b [1981], 1989 [1983]). O próprio exercício de discussão ou debate exige condições concretas, segundo Habermas, como a de 'situação ideal de fala' ['*ideal speech situation*'], correspondente a determinadas regras, algumas das quais de complexa aferição, tendo teorizado amplamente sobre 'racionalidade comunicativa' ou 'razão comunicativa', conceito por ele cunhado (*ibidem*). Esta reflexão centrada na comunicação não é de estranhar, atendendo à valorização do 'discurso' como meio privilegiado para actuar na esfera pública, aspecto decisivo em comum com as

ideias de Arendt sobre domínio público. E ainda no âmbito da sua reflexão crítica sobre o papel da esfera pública, o filósofo alerta para os processos de controlo dos espaços públicos urbanos (*e.g.* que podemos associar à 'privatização' ou 'comodificação' do mesmo), considerando-os como ameaça ao exercício da cidadania e ao 'espaço público' enquanto meio indispensável à comunicação pública, mencionando a estreita relação entre o significado de 'esfera pública' e a necessidade de proteger liberdades e direitos fundamentais dos cidadãos (Habermas, 1996 [1992]).

Autores como o geógrafo Jordi Borja, entre outros, abordaram extensivamente o conceito de 'espaço público' no contexto de uma reflexão alargada sobre produção de cidade, como por exemplo na obra *El Espacio Público, ciudad y ciudadanía*, em co-autoria com Zaida Muxí. Neste ensaio, Borja e Muxí (2001) recusam a noção de espaço público como aquele que é o espaço residual entre edifícios, rejeitando do mesmo modo a equivalência entre espaço público e o conjunto de espaços vazios considerados públicos por razões meramente jurídicas, isto é, que obedecem a um regime de propriedade público. Esta distinção entre 'espaço público' e espaços de propriedade pública configura-se como essencial na conceptualização da presente investigação e tese, na medida em que esclarece o sentido do termo 'espaço público' empregue neste trabalho, correspondendo, em nosso entender, a uma noção amplificada e sobretudo operativa do conceito em presença. Borja menciona recorrentemente, em diversos artigos e ensaios, a confusão — que considera errónea, o que subscrevemos — entre os chamados espaços públicos (espaços de propriedade pública) — como sejam os eixos viários (ruas, estradas), equipamentos (espaços de utilização colectiva) ou espaços verdes (jardins, parques) — e aquilo que entende ser efectivamente o 'espaço público', um conceito que provém do Urbanismo e que podendo abranger todos os espaços concretos antes mencionados é também um lugar (aqui num sentido amplo, material e imaterial) de representação e expressão colectiva da sociedade e das suas comunidades (Borja, 2000, 2005, 2011; Borja e Muxí, 2001). A este propósito, julgamos oportuno lembrar o entendimento do arquitecto e urbanista Krzysztof Nawratek (2019) acerca da cidade e a ênfase que coloca nas relações estabelecidas ao invés dos espaços em si mesmos e sua propriedade, realçando que as formas de regulação praticadas são os aspectos cruciais que modelam a cidade como produto de interacções e trocas entre agentes urbanos. Curiosamente, Borja e Muxí acrescentam à designação de 'espaço público' o termo 'cidadão' [*espacio público ciudadano*], referindo-se ao espaço público como instrumento capaz de produzir sentidos e assim concretizar o mencionado, e desejável segundo os autores, lugar de representação e expressão, aberto e inclusivo. Nesse âmbito, e ao nível das políticas urbanas, salientam a necessidade de cumprir uma dialéctica positiva entre centralidades e mobilidades, materializando o direito a uma centralidade acessível e simbólica, a um reconhecimento colectivo e, ainda, à visibilidade e identidade, enquanto condições essenciais para o exercício e consolidação da 'cidadania' — conceito fulcral na sua teorização —, sem deixar de salvaguardar a disponibilidade de espaços públicos concretos em proximidade (Borja e Muxí, 2001).

Borja e Muxí entendem o espaço público como desafio global às políticas de cidade, detentor de múltiplas dimensões — "é um espaço físico, simbólico e político"[21] (*ibidem*, p. 8) —, sendo nele que a sociedade se torna 'visível', o que expressa uma síntese objectiva de algumas das concepções que vimos apresentando. Assim, as relações entre os habitantes, o poder e a cidadania materializam-se também no desenho e na ocupação do espaço público, que assume, deste modo, o carácter de "espaço principal do urbanismo, da cultura urbana e da cidadania" (*ibidem*, p. 8). Numa dimensão urbanística, o espaço público é visto ainda por Borja como elemento ordenador da urbe e das práticas de planeamento e de desenho, não numa perspectiva meramente organizadora de um dado território ao nível das funções e usos urbanos, mas também na óptica de uma maior capacidade de criação de 'lugar' (aqui a partir do conceito de lugar da Geografia Humana, mas também naquilo que podemos identificar como a linha apontada por Sert e Gideon para a ideia de 'sentimento de lugar'). Nesse sentido, menciona o espaço público como "o exame que [os governos locais] têm de passar para serem considerados 'construtores de cidades'" (Borja, 2000, p. 84), numa clara ligação com outra das dimensões a que se refere em seguida, a do domínio da política. Nesse plano, o espaço público é definido como lugar de expressão colectiva, da vida comunitária, do encontro e da inter-mudança quotidianos, susceptível de ser afectado e modelado pelas realizações arquitectónicas e urbanísticas, pela criação de espaços de uso colectivo, determinados pela vontade política, ou seja, dependendo grandemente dos vários órgãos de governação de um estado, região ou cidade (Borja, 2000). O autor sublinha ainda um outro significado premente da dimensão política do espaço público, que diz respeito a momentos singulares da vida das comunidades, nomeadamente de afirmação ou de confrontação, como é o caso das manifestações sociais por movimentos, grupos e cidadãos (*ibidem*). A propósito da dimensão cultural inerente ao espaço público, faz abranger a noção de 'monumentalidade' e outras ideias como inclusão, coesão e cidadania, contrapondo-as. Significa isto que, no domínio do cultural, o espaço público cumpre diversas funções, material e simbolicamente — referência urbanística, símbolo de identidade colectiva, manifestações da história e da vontade do poder —, associadas habitualmente aos espaços construídos (edifícios, espaços vazios e outros), ao mesmo tempo que permite o exercício e fruição da vida social e cultural, devendo neste ponto reflectir as aspirações dos diferentes sectores da população (*ibidem*).

Em afinidade com algumas das ideias de Levefbvre sobre a produção de espaço, e como aliás já enunciámos, Borja reconhece o espaço público como um produto do uso social e não apenas da determinação político-jurídica, dando como exemplo desta aparente contradição (na verdade abrangência e complexidade) a existência de "'espaços públicos' [espaços de propriedade pública] inacessíveis ou proibidos e outros, que juridicamente não sendo públicos, são de uso colectivo intenso" (Borja e Muxí, 2001, p. 42). Desse modo, a sua concepção de 'espaço público' não diz respeito apenas aos espaços físicos que habitualmente merecem a designação de 'públicos' (ruas, praças, jardins, etc.) e relaciona-se com as noções de 'domínio público' ou 'esfera pública' antes abordadas, incorporando outras dimensões. E, como vimos, mesmo no tocante àqueles espaços físicos concretos, sublinhamos a não atribuição do seu

[21] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua espanhola, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra.

carácter 'público' (*i.e.* integrarem o 'espaço público') em função do tipo de acesso ou regime de propriedade que os mesmos detêm, uma vez que tanto um dado espaço privado com acesso e/ou uso colectivo ('espaço colectivo') como um dado espaço público com acesso condicionado ou restrito podem, ainda assim, dizer respeito ao 'espaço público', corroborando esta definição. Estes autores realçam ainda um aspecto que nos parece determinante, o da importância da apropriação, significação ou resignificação pela população dos 'espaços públicos' e dos outros espaços que contribuem para a definição e produção de um 'espaço público', acepção sua que temos vindo a explicitar. Portanto, nesta complexa e abrangente concepção de espaço público são conciliadas, de modo explícito por Borja e Muxí, as noções de domínio público, uso social colectivo e multifuncionalidade dos espaços (*ibidem*). Acrescentam que, e citando Pietro Barcellona (1992), esse espaço público é ainda o lugar metafórico e concreto onde a sociedade desigual e contraditória pode expressar os seus conflitos (noção de 'conflito social', introduzida e desenvolvida por Lewis Coser, 1956, 1976), pelo que "a cidade como espaço público não é apenas representação, é também cenário de mudança política" (Borja e Muxí, 2001, p. 20).

Procurando sintetizar, realçamos o carácter polissémico de 'espaço público', equivalente a um lugar metafórico ou material, como lembram Toussaint e Zimmermann (2001). Estes autores referem-se ao espaço público numa dimensão metafórica, enquanto sinónimo de 'esfera pública', e numa dimensão material ou até morfológica, como o conjunto de espaços de 'propriedade pública'. Assim, distinguem e relacionam o conjunto dos espaços físicos destinados ao encontro e interacção social entre indivíduos, onde o direito de uma entidade privada (*e.g.* pessoa, empresa) a excluir outra entidade privada do acesso/uso desses espaços está impedido, e o lugar de construção social de relações e de constituição do discurso político, sendo este na verdade indissociável de um lugar físico, isto é, dos espaços antes referidos.

O enquadramento teórico a que procedemos pretende contribuir para uma clarificação do conceito de 'espaço público', sem deixar de aludir à abrangência e pluralidade das acepções que o mesmo tem conhecido, implicando a discussão sobre os modos de produção do espaço e seu papel ou significados. Nesse sentido, e seguindo as reflexões de Levefbvre e os seus esquemas de pensamento tripartidos, nomeadamente quanto aos modos formantes de espaço ('*o percebido*', '*o concebido*' e '*o vivido*'), Antoni Remesar realça também que a cidade real e o seu espaço público é o resultado da conjugação entre a cidade pensada, a cidade escrita e a cidade construída (1997b). Esta aproximação pressupõe a necessária articulação entre três planos distintos, a que já aludimos e que nos parece particularmente acertada, sendo eles o domínio público, o uso social colectivo e a multifuncionalidade, abordados por Borja e Muxí. Também Matthew Carmona e outros acentuam a interrelação entre as diferentes dimensões de 'espaço público', sublinhando a forte conexão entre 'espaço' e 'sociedade' e a dificuldade de conceber a ideia de 'espaço' sem um conteúdo social ou uma ideia de 'sociedade' sem a dimensão espacial (Carmona *et al.*, 2003). A sua reflexão, influenciada por uma perspectiva multidimensional da organização do território e pela relação disciplinar com o urbanismo e desenho urbano, determinou a constituição de seis dimensões principais para entender o 'espaço público': dimensão morfológica (configuração urbana pela arquitectura, usos do solo, rede de espaços públicos e rede viária), dimensão perceptual (símbolo e significado, sentido de lugar), dimensão social (relações entre espaço e sociedade; actividades e interacção),

dimensão visual (qualidades estéticas, desenho e preferências), dimensão funcional (usos do espaço público e seu funcionamento) e dimensão temporal (ciclos temporais das actividades, existência material e políticas urbanas). De algum modo, esta definição corresponde ao aprofundamento e pormenorização das dimensões antes expressas por Borja ou Remesar, contribuindo para o entendimento amplificado de 'espaço público' e do seu papel estruturante nas cidades, inclusive nas cidades actuais. Neste contexto, e para terminar, devemos citar Remesar quando este evoca a complexidade do conceito em presença e a desejável interdisciplinaridade ou transdisciplinaridade na sua análise, dizendo que "a realidade do espaço público é tão complexa, que ninguém, a partir de uma dada abordagem disciplinar, será capaz de abordar o tema e responder de modo eficaz"[22] (1997b, p. 135).

Numa perspectiva abrangente, a noção de espaço público com que nos debatemos nesta investigação é assim informada pelos autores seleccionados e aqui discutidos, permitindo o cruzamento entre os fundamentos conceptuais de Lefebvre, os entendimentos específicos de Arendt ou de Habermas e a síntese, mais ligada a uma *praxis*, de Borja e Muxí. Numa perspectiva operativa e unificadora consideramos ainda que a noção de 'espaço colectivo', tal como abordada pelo arquitecto e urbanista Maurice Cerasi, se constitui como determinante para a acepção de 'espaço público' proposta na presente tese. Diz-nos Cerasi que: "o espaço colectivo de uma cidade pode ser definido como o sistema unitário de espaços e edifícios do território urbanizado que detêm uma incidência sobre a vida colectiva, que definem um uso comum para vastas faixas de população e que constituem sede e lugar da experiência colectiva"[23] (Cerasi, 1990 [1976], pp. 87). Esta definição abarca, naturalmente, os espaços ditos públicos (*i.e.* de propriedade pública) mas também uma miríade de outros espaços em que um 'domínio público' se constitui e transforma, alguns deles (*e.g.* edifícios ou espaços não edificados, tais como equipamentos, de natureza privada mas com acesso público e/ou utilização colectiva) alvo de actuação pelas iniciativas culturais que pretendemos estudar. Tal definição permite análises mais profícuas, não excluindo a ambiguidade de alguns espaços — considerando as suas características, como o tipo de propriedade, o tipo de acesso, o tipo de utilização ou apropriação (temporárias ou não), entre outras —, decisivos na vida pública das actuais cidades. De resto, uma identificação de 'espaço público' com esse 'espaço colectivo' *cerasiano* abre caminho à reflexão sobre tendências recentes verificadas ao nível dos espaços públicos, mas não só, a abordar no próximo subcapítulo (*e.g.* 'comodificação', 'privatização').

Deste modo, atentos a fenómenos relacionados com a evolução da cidade pós-industrial, concentramo-nos de seguida em problemáticas e desafios específicos do espaço público na contemporaneidade, sobretudo os relacionados com o modelo neoliberal (termo [neoliberalismo] reintroduzido nos anos 80 no âmbito da economia política e cujo uso se amplificou nas décadas seguintes). Nesse contexto, as consequências da acentuada globalização e da revolução digital constituem marcas relevantes para um reenquadramento de 'espaço público' enquanto conceito e enquanto realidade concreta, suscitando renovadas discussões que se prendem com os direitos no acesso ao espaço público ou colectivo.

---

[22] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa.

[23] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua espanhola.

1.1.3 Espaço público contemporâneo: problemáticas

Como observámos antes, o modelo de cidade e a produção de espaço urbano nas primeiras décadas do século XX, em particular nos países ocidentais, encontravam-se ainda marcados pela expansão das actividades industriais, com os decorrentes fenómenos de zonificação e crescimento descontrolado das periferias (acompanhado da precariedade e/ou degradação de bairros menos favorecidos aos quais acorriam as classes operárias). Remetemos aqui para as acepções de 'cidade industrial', já enquadradas, cidade essa vista como um produto do capitalismo industrial em desenvolvimento ao longo do século XIX, e cuja crítica a situações de desigualdade ou pobreza e más condições de vida é elaborada por inúmeros autores, desde Engels (1887 [1845]) a Mumford (1970 [1938]). Entretanto, os processos históricos devastadores ocorridos na primeira metade do século XX — referimo-nos às duas guerras mundiais e também ao período conhecido por Grande Depressão, este centrado nos Estados Unidos da América mas de efeitos verdadeiramente globais — viriam a resultar na destruição de diversas cidades e, de modo mais generalizado, em profundas crises económicas e sociais. A emergência do 'Estado social', conceito que remonta ao final do século XIX[24], ocorre sobretudo após a Segunda Guerra Mundial como forma de superar as mencionadas crises e tensões. No seu conhecido ensaio *Citizenship and the Social Class* [1950], Thomas H. Marshall procura definir as características dos estados sociais modernos, enquadrando-os no desejável compromisso entre legitimidade democrática, bem-estar social e sistema capitalista. Com efeito, sobretudo a partir dos anos 50, o modelo do Estado social foi posto em prática em diversos países europeus, ainda que com dissemelhanças, no quadro de democracias representativas, correspondendo a objectivos de estabilidade política, recuperação económica e justiça social. Nesse sentido, a cidade do pós-guerra reflecte uma forte intervenção estatal plasmada em políticas urbanas no que concerne à habitação e ao espaço público, às infra-estruturas de transportes e aos equipamentos culturais (Bauman, 1980; Harvey, 2008b; Larkham, 2013; Pendlebury, Erten e Larkham, 2015).

Mas importa dizer que a partir do final da década de 70 se regista um conjunto de transformações políticas decisivas, em particular entre 1978 e 1980, a que o geógrafo britânico David Harvey se refere como "ponto de viragem revolucionário na história social e económica do mundo"[25], segundo o autor com diversos epicentros (Harvey, 2007 [2005], p. 1), e que marcam a transição de um modelo ocidental assente no Estado social para um modelo 'neoliberal' globalizado. Para que estas mudanças fossem possíveis, Harvey aponta diversos acontecimentos políticos concretos, como as propostas de liberalização da economia chinesa prescritas por Deng Xiaoping a partir de 1978, a eleição de Margaret Tatcher em 1979 e

---

[24] O termo 'Estado social' ['*sozialstaat*'] começou por referir-se aos programas de apoio social na Alemanha de 1870, implementados no âmbito das reformas de Bismarck, mas conheceu apropriações e evoluções ao longo do século XX, em diversos contextos, da Suécia à Inglaterra, teorizado depois por Marshall (1950), Briggs (1961), Wedderburn (1964), Wilensky (1975), entre outros.

[25] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor, salvo para as expressões pontuais na língua original e grafadas em itálico.

subsequentes iniciativas no plano político e económico ao longo de três mandatos ou ainda o apoio de Ronald Reagan, eleito em 1980, às políticas monetárias de Paul Volcker à frente da Reserva Federal norte-americana (*ibidem*). O autor assinala o desenvolvimento de ideais já existentes, que estes actores políticos resgatam e aplicam a um novo contexto histórico, nomeadamente a doutrina do 'neoliberalismo', que defende um conjunto de práticas visando a economia, baseadas grandemente na valorização da propriedade privada e protecção dos seus direitos, no mercado livre e no comércio livre, e claro, na liberdade de acção individual, relegando para o Estado o papel de regulação. Na verdade, fenómenos de "desregulação, privatização, e retirada da intervenção estatal de inúmeras áreas de provisão social" (*ibidem*, p. 3) são vistas como consequências claras desta nova configuração político-económica nas décadas que se sucederam, desde os anos 80 até à actualidade. Naturalmente que estas transformações ocorreram com uma progressão mais ou menos rápida em função do contexto político em diferentes geografias, mas um dos traços definidores deste período é precisamente o da globalização como processo transnacional de integração económica, social e cultural, favorecida pela maior facilidade dos transportes (aviação, em particular) e da comunicação (internet como sistema global de redes digitais). O economista Dani Rodrik (2011) cunhou, inclusive, a noção de 'hiper-globalização', referindo-se a uma nova fase (desde o final da década de 90), considerando a escala, a abrangência e a velocidade dos processos de globalização.

Desta forma, os modos de produção de espaço no final do século XX são profundamente afectados pela viragem descrita, reflectindo mudanças ao nível dos sectores de que passa a depender a economia, caracterizada por uma desindustrialização e uma terciarização evidentes, conjugadas com mudanças de índole social ou cultural, como os movimentos populacionais ou os processos de 'compressão espaço-tempo', entre muitas outras (Harvey, 1989). Porém, não devemos deixar de referir que algumas transformações ao nível das actividades produtivas correspondem mais a uma mudança do perfil das 'indústrias' — com a inevitável decadência de subsectores e a desocupação de muitos espaços industriais, inclusive nas cidades, é certo — do que propriamente a uma definitiva ou absoluta desindustrialização. Nesse sentido, convém lembrar a inexorável desmaterialização de certos bens ou processos produtivos a que assistimos nas últimas décadas do século XX, marcadas pela rápida circulação de ideias e informação e pelas facilitadas trocas globais de bens e valores. David Harvey tem vindo a reflectir sobre estas características da Pós-modernidade e, em particular, sobre um dos seus aspectos fundadores, que para o autor radica no desenvolvimento do projecto neoliberal, expandido globalmente, e que afinal corresponde a uma forma de sistema pós-industrial capitalista[26]. Estas considerações atravessam obras como *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (1989), mas também especificamente no tocante à cidade e à geografia urbana nos ensaios *Consciousness and the*

[26] Em entrevista ao magazine em linha *Jacobin Mag*, Harvey procede a uma crítica contundente do modelo neoliberal, mas acima de tudo do próprio capitalismo, relacionando-os. Afirma ele que: "Há a possibilidade de, na mente de algumas pessoas, existir maneira de reformar a ordem neoliberal numa qualquer outra forma de capitalismo. Eu acho que é possível fazer um melhor capitalismo do que aquele que existe agora. Mas não muito melhor. (…) Então, eu gostaria de colocar as coisas em termos anti-capitalistas, mais do que em termos anti-neoliberais" (Harvey, 2016 [entrevista em linha]).

Urban Experience (1985a) e *The Urbanization of Capital* (1985b). Em particular neste último, o autor interroga-se sobre como o capital se 'urbaniza', no sentido de se tornar cidade, e como poderia então ser pensada uma transição para modos de produção alternativos aos dominantes. Considerando a trilogia dinheiro, finança e crédito como um "sistema nervoso central" que regula e controla a circulação do capital, Harvey enfatiza uma certa autonomização dos mercados financeiros[27] face à produção, cada vez mais evidente, o que resultou na transformação dos centros urbanos em centros de coordenação, decisão e controlo (Harvey, 1985b).

Ademais, a acepção de uma 'sociedade pós-industrial' vinha já sendo construída e pensada desde o final dos anos 60 (Touraine, 1969) e, em particular, nos anos 70 (Bell, 1973), apontando-se para uma progressiva terciarização e quaternarização da economia, a par da valorização da informação[28] e do conhecimento como capital(ais), tornando-se este último, segundo o filósofo e sociólogo Jean-François Lyotard, na principal força de produção (Lyotard, 1984 [1979]). Nesse sentido, devemos sublinhar a convergência ou a complementaridade entre o desenvolvimento de uma verdadeira sociedade pós-industrial e o contexto da Pós-modernidade, a partir do entendimento desta por diversos autores (cf., por ex., Lyotard, 1984 [1979]; Harvey, 1989). Assim, no âmbito da transição entre uma sociedade fortemente industrializada e uma sociedade pós-industrial, que privilegia outros modos de produção/troca e outros sectores de actividade, afigura-se como evidente uma transformação das cidades naquilo que podemos designar por 'cidade pós-industrial'. Muitas das cidades tal como as conhecemos hoje, correspondem a variações do modelo de cidade pós-industrial, globalizadas e apostadas na competitividade e na atracção de investimentos, promovendo-se por diversos meios (*e.g.* estratégias de *marketing* urbano, entre outras), detendo o conhecimento e a criatividade um papel essencial na sua economia. A cidade pós-industrial é, em larga medida, a cidade transformada, produzida e reproduzida pelo modelo neoliberal, considerando as já observadas conexões entre o sistema capitalista e a produção de espaço, sendo esta última vista como forma determinante de sobrevivência desse sistema, em linha com as reflexões de Lefebvre e também de Harvey, que aliás sublinha a clareza do pensamento do teórico francês (Harvey, 1985a, 1985b). Do mesmo modo, Neil Smith reforça a ideia de que o espaço urbano sofre a todo o tempo significativas mudanças, em função dos ideais respeitantes aos poderes dominantes na sociedade e reflectindo os seus modos de produção (Smith, 1984). Assim, o cerne das transformações verificadas parece residir, mais uma vez, na produção espacial — inclusive no tocante ao espaço público, como veremos —, bem como num conjunto de outras mudanças na vivência e na percepção do espaço urbano, sua imagem e paisagem.

---

[27] Separados dos mercados de trabalho e de mercadorias, como aponta Harvey.

[28] Lembramos o termo 'sociedade da informação' ['*information society*'], cunhado por Bell (1979) e resultante da evolução da acepção de 'sociedade pós-industrial', esta última também por ele abordada no seu livro de 1973, bem como por Touraine (1969). Muitos outros se têm referido às características daquela que seria (ou ainda é) esta sociedade da informação, nomeadamente à importância do conhecimento na economia, à significativa produção de trabalho imaterial e à transversalidade da informação enquanto 'conhecimento', 'processo', 'coisa' (cf., por ex., Drucker, 1969; Webster, 1995; Hardt e Negri, 2000; Buckland, 2017). Porém, outras acepções continuaram a emergir, ainda hoje discutidas (cf., por ex., Castells, 1996 ['*network society*']).

A noção de 'comodificação' é explorada a partir das teorias de Marx, nomeadamente de *Zur Kritik der Politischen Ökonomie* [1859] (*Contribuição para a Crítica da Economia Política*) e *Das Kapital* [1867] (*O Capital*), onde se reflecte sobre '*commodity*', então vista como produto (ou actividade) da força de trabalho ['*labour power*'; '*arbeitskraft*'] e dotado de um valor de troca ['*exchange value*'; '*tauschwert*']. Segundo Harvey, a neoliberalização e a decorrente valorização do papel dos mercados e dos sinais do mercado ['*market signals*'] como factores determinantes para decisões alocativas traduziu-se na ideia de que tudo pode ser transformado em '*commodity*', ou seja, em bem, mercadoria ou serviço passível de comercialização massificada, com valor de uso e valor de troca, sujeito naturalmente às leis de oferta e procura (Harvey, 2007 [2005]). Assim, a partir dos anos 80, o projecto neoliberal terá abolido progressivamente os limites dos processos de comodificação, estendendo as suas possibilidades a objectos e bens não concebidos inicialmente como mercadorias, mas também às próprias ideias e à cultura ou até à força de trabalho[29], como refere Harvey, citando Polanyi (1957 [1944]). O autor aborda em detalhe o fenómeno de 'comodificação' (ou 'mercadorização'), de resto aquilo a que chama de "a comodificação de tudo" (Harvey, 2007, p. 165), não sendo o espaço urbano e os seus espaços públicos uma excepção. Nesse contexto, as cidades pós-industriais são de alguma forma vistas como empresas, com os seus bens e serviços e as respectivas imagens de marca, favorecendo uma acentuada divisão do trabalho mas também a multiplicação e o consumo de 'estilos de vida'. Em suma, com as diversas vantagens e desvantagens assinaladas por Harvey, as cidades assistem, segundo o autor, à sua própria comodificação[30].

Lefebvre apontava já nos anos 70 para os riscos da homogeneização do espaço urbano e seus espaços públicos, fenómeno ligado aos modos de produção do espaço que associava a um sistema capitalista, produção essa dependente de técnicos e decisores, sem que parte considerável da população pudesse ter parte em tal discussão (Lefebvre, 1991 [1974]). De resto, ainda nos anos 60, a crítica aos modos de produção e apropriação do espaço público é também levada a cabo pela Internacional Situacionista, movimento artístico de índole política que no seu manifesto fundador (1960) outorga à arquitectura e à experiência dos espaços urbanos um papel determinante para uma verdadeira 'revolução' social. Neste aspecto, a crítica do 'espectáculo' por Guy Debord, isto é, da crescente espectacularização da vida social e de um domínio público, em *La Société du Spectacle* [1967] (*A Sociedade do Espectáculo*), a par da defesa de uma descentralização da cultura e da valorização do quotidiano experiencial,

---

[29] Harvey (2007) refere-se aos antecedentes da actual expansão das classes de trabalhadores descartáveis, caracterizando o/a '*disposable worker*' como figura ou protótipo que emerge na cena mundial sob o modelo neoliberal, com destaque para as mulheres, tal como apontado por Wright (1999) e Bales (2000).

[30] O arquitecto e urbanista Krzysztof Nawratek (2019) descreve também a 'cidade capitalista' como assente em mecanismos de especulação em torno do solo, referindo porém, de modo mais específico, a importância dos espaços públicos e/ou de acesso/uso comum enquanto condição essencial para a existência das próprias cidades e funcionamento das economias contemporâneas; genericamente, os espaços incluídos naquilo a que chama de "recursos partilhados/livres/comuns", que abarcam não apenas espaços ao ar livre e vias como também outras infra-estruturas ou até *software* (Nawratek, 2019, pp. 1-2 [tradução nossa]). Nesse sentido, este autor defende que a cidade capitalista, incluindo a cidade contemporânea (ou nas suas palavras, a cidade correspondente à actual versão neo-liberal do capitalismo), constitui uma "entidade económica e socioespacial" onde o modo de produção/troca "*commodity exchange*" (Karatani, 2014; *apud* Nawratek, 2019, p. 2) domina sobre outros modos, reconhecendo a pertinência da acepção de Karatani ao valorizar os 'modos de troca' ('*modes of exchange*') em detrimento dos 'modos de produção' ('*production modes*').)

constituem factores essenciais para as mudanças prescritas por este colectivo. Defendia-se a rejeição de uma experiência da cidade uniformizada ou baseada no consumo, o que podemos ler como repúdio pela concepção de 'espaço' enquanto bem ou mercadoria, segundo Debord *et al.* perniciosa para a qualidade de vida dos cidadãos e da sociedade, propondo ao invés experiências pessoais baseadas na subjectividade e em 'desejos autênticos'.

Curiosamente, encontramos em Harvey uma associação entre 'comodificação' e 'efemeridade', no sentido em que a primeira promove uma valorização de temporalidades mais curtas ou efémeras nos contratos legais, desde o trabalho ao casamento, mas também na produção de espaços construídos e sua apropriação, nomeadamente nos de acesso público ou uso colectivo (Harvey, 2007 [2005]). Mas este fenómeno acentua-se na contemporaneidade, com particular expressão desde o final do século passado, como nos refere Harvey, enfatizando as transformações verificadas também pela interpenetração dos domínios do público e do privado, pelo tipo de produção e gestão do espaço e pelas actividades que nele tomam lugar. As mudanças ao nível da produção, da distribuição de bens e serviços e do seu consumo acarretaram ainda uma reestruturação das cidades, quer pela sofisticação tecnológica das infra-estruturas quer ao nível socioespacial. Também Bauman, nas suas reflexões sobre a globalização, aponta para um desenvolvimento das cidades mais determinado por lógicas externas e fluxos de capital transnacional do que pelas necessidades ou aspirações dos habitantes, o que se reflecte no espaço público (Bauman, 1998). Segundo este autor, e por via desses processos, assistimos no presente a sérias ameaças ao espaço público, resultando numa gradual deterioração da sua qualidade e da sua acessibilidade (*ibidem*). Miles, por sua vez, acentua o crescimento das actividades comerciais em espaços exteriores e ditos públicos, naquilo que podemos relacionar uma ideia de 'privatização' do espaço, dando exemplos concretos de espaços tradicionais de uso público como mercados e ruas entretanto invadidos ("invasão", a palavra é sua) pela iniciativa privada (naquilo a que chama de novos "centros comerciais") (Miles, 2001, s.p. [p. 10]). Lofland refere-se aos múltiplos e crescentes níveis de 'privatização' do espaço público enquanto fenómeno resultante de motivações económicas (*i.e.* lucro de empresas/corporações privadas), tornado viável pela evolução tecnológica num tal grau que antes não havia sido possível (Lofland, 1998). O debate interdisciplinar sobre as mudanças verificadas no 'espaço público' tem invariavelmente focado a necessidade ou a capacidade deste se 'comodificar', ao abrigo de mecanismos neoliberais, resultando na conversão de cidadãos em consumidores de espaços e actividades espacializadas, isto é, os espaços públicos/colectivos são produzidos e reproduzidos como lugares de consumo.

Importa entender com maior detalhe em que se concretiza, isto é, segundo que processos ou tendências, a mencionada comodificação do espaço urbano, em particular no que concerne ao espaço público, definição já enquadrada e que conhece maior complexificação na contemporaneidade. A viragem de um domínio do público para um retorno ao domínio do privado parece ser, quase consensualmente, um dos aspectos definidores da comodificação do espaço, em curso nas últimas décadas, não só pelo respeitante às dinâmicas económicas ligadas à gestão e ocupação dos espaços, como também numa dimensão de uso e valor

simbólico (Christopherson, 1994; Holston, 1995; Madanipour, 1996; Kayden, 2000; Harvey, 2007 [2005]; Smith, 2005; Taşkın-Erten, 2011). Esta transformação é compreensível à luz do reforço do papel da propriedade privada e do desenvolvimento económico assente na iniciativa individual ou empresarial (Harvey, 2007 [2005]), mas também deriva de uma 'interiorização' da vida pública e de uma 'privatização das relações sociais' (Holston, 1995), sejam estas espacializadas (lugares de diversão nocturna, habitações, automóveis e outros meios) ou de alguma forma desespacializadas (ambientes digitais e comunicação remota). Podemos identificar como causas destes processos as mudanças no papel do Estado e sector público, e sua capacidade de intervenção e provisão, as transformações nos sectores de actividade económica e seu funcionamento e, ainda, as alterações sociais e culturais decorrentes, inclusive nos estilos de vida, hábitos de consumo e práticas de convívio, refundando globalmente a experiência urbana. Assim, realçamos a 'privatização' do espaço público como um dos processos inerentes ao fenómeno da comodificação do espaço urbano, dependente das relações de poder que se estabelecem entre os princípios do mercado livre e global e as políticas públicas para a cidade. Na verdade, diversos autores apontam para uma combinação de duas tendências dominantes no que diz respeito à produção do espaço público urbano sob a égide do neoliberalismo, no caso a 'privatização' e a 'mercadorização' (ou comodificação), correspondendo a primeira a uma alteração das acessibilidades, usos e suas temporalidades, para além de uma securitização dos espaços (*e.g.* sistemas de vigilância), ao passo que a segunda obedece a uma preocupação ao nível da competitividade e do investimento, podendo também passar por uma valorização simbólica e estética (Salgueiro, 1998; Hall, 2014 [1988]; Estevens, 2017). Porém, e em face destas duas tendências concomitantes e suas características — 'privatização' e 'mercadorização' — entendemos que a primeira poderá ser lida, efectivamente, como uma tendência ou processo inerente à segunda. Nesta linha de análise, a 'mercadorização' — ou, como preferimos, a 'comodificação' — consiste num fenómeno de transformação radical do modo como é concebido, vivido e percebido o 'espaço público', implicando transversalmente um conjunto de tendências ou processos interligados: 'privatização', 'homogeneização', 'tematização' e 'securitização', entre outros.

A privatização, em termos genéricos ou estritos, poderia ser descrita como a transferência de propriedade do sector público (Estado) para o sector privado (mercado). Porém, muitas das acções concretas de 'privatização do espaço público' remetem para outras dimensões do termo, não respeitante ao regime de propriedade mas ao uso dos espaços, temporário ou permanente, e sua regulação mediante acordos específicos. Aqui podemos destacar o estabelecimento de parcerias público-privadas, regimes de concessão para o desenvolvimento de actividades económicas, regulação da ocupação temporária por diversos agentes, entre outras possibilidades que afectam o acesso (ao) e o uso do espaço público. Quer no âmbito da renovação de áreas existentes, quer no da expansão urbana através de novos empreendimentos, os espaços produzidos e a sua apropriação, em particular os espaços públicos, confrontam-se com dialéticas complexas como sejam as do acesso condicionado *vs.* acesso livre, segurança privada *vs.* policiamento, informalidade *vs.* formalidade, reflectindo opções estratégicas ligadas às políticas urbanas, inclusive no tocante à habitação, aos transportes e às actividades económicas, plasmadas no desenho urbano (Taşkın-Erten, 2011).

O aumento do número de 'espaços públicos de propriedade privada' ['*privately owned public space*' (POPS)], termo generalizado pelo americano Jarold S. Kayden (2000), é um exemplo actual da ambiguidade e da complexidade das relações estabelecidas entre os domínios 'público' e 'privado', ao nível do uso e da ocupação do espaço urbano. A expressão e acrónimo em causa, com a variante 'espaços de propriedade privada com acesso público' ['*privately owned public open spaces*' (POPOS)], refere-se sobretudo a espaços privados que devem permitir um acesso público, obedecendo a planos de zonamento ou regulamentos urbanísticos para essas áreas, mas também a espaços privados de acesso colectivo mesmo sem qualquer obrigação legal de o garantir. Os grandes centros comerciais serão porventura um exemplo paradigmático deste tipo de lugares, cuja actividade depende da abertura ao público e da possibilidade de albergar usos diferenciados (*e.g.* comércio, serviços, cultura), constituindo lugares privilegiados de sociabilização.

Também os processos de 'sponsorização' — uma outra forma de privatização — de espaços concretos, como sejam praças, equipamentos colectivos ou infra-estruturas de transportes, têm conhecido um aumento da sua frequência, em particular neste século, conjugando muitas vezes a promoção de uma dada empresa/marca com a intervenção e manutenção dessa estrutura espacial ou mesmo com o desenvolvimento regular de actividades comerciais, culturais ou outras (*v.* o caso da estação de metro Baixa-Chiado, em Lisboa, com o nome de PT Bluestation entre 2011 a 2014). Frequentemente, este tipo de acordo entre poderes públicos e empresas privadas regula os direitos e os deveres destas últimas, prevendo condições de ocupação temporária do espaço, compensações respectivas, direitos de nome e imagem ['*naming rights*'], enfim, um conjunto de aspectos que interferem nos usos e na paisagem do lugar. A propósito de operações deste tipo, Antonio Muñoz Molina sublinhava em 2014 num artigo de opinião chamado "La ciudad tomada" a natureza contraditória e os efeitos da 'sponsorização', dizendo que "como a cidade é um lugar tão simbólico, os símbolos, os nomes são fundamentais. (…) Volto a Madrid e apanho o metro e de cada vez que oiço nos altifalantes o novo nome da linha 2 ou da Estação do Sol sinto-me ultrajado na minha cidadania. Os nomes são tão públicos como os lugares que designam. Privatizar o nome de uma linha de metro chamando-lhe 'Vodafone' é uma usurpação de algo tão colectivo e público, por natureza, como o ar da rua, como as palavras de uma língua"[31] (Molina, 2014 [em linha]).

No contexto da 'privatização' dos espaços de uso colectivo, alguns autores apontam para uma estratificação e interiorização da vida pública, o que pode representar uma certa perda do valor funcional e simbólico do 'espaço público' (Holston, 1995). Neste sentido, a 'esfera pública' da vida nas cidades, associada a espaços concretos e a instituições que tradicionalmente potenciavam funções sociais — o encontro e o convívio, a discussão e a troca de opiniões —, tem vindo a perder a sua relevância, em detrimento de espaços privados de acesso público (*i.e.* centros comerciais e outros). Como refere Christopherson (1994; *apud* Estevens, 2017, p. 40), este tipo de espaços ganha relevo e constitui um exemplo de como as relações espaciais entre 'público' e 'privado' mudaram, "construída[s] em torno de um sentido de pertença comum", substituindo assim espaços físicos de acesso livre providenciados e mantidos pelo Estado e aqueles que o tecido associativo foi perdendo, em face do seu enfraquecimento

[31] Tradução nossa a partir da fonte consultada, em língua espanhola.

estrutural. Desta forma, os ambientes construídos em que a vida pública decorre são afectados e sofrem mudanças significativas, perdendo-se a especificidade dos diferentes lugares ou até o seu sentido do 'local' (resgatado por alguns movimentos e ideias, por oposição ao 'global'), naquilo que podemos relacionar com a tendência de 'homogeneização' do espaço público. Ao mesmo tempo, condicionada que fica a apropriação desses espaços, também a própria vida pública é afectada por estes processos, destituída de uma dimensão política (a que Arendt se referia), até pelo abatimento das preocupações sociais, do confronto de opiniões e dos conflitos deixados latentes (Estevens, 2014, 2017). Pelo exposto, é a acepção amplificada de 'espaço público' (e assim também 'esfera pública' e o próprio 'domínio público') que está em causa, categorias cuja decadência era já debatida por Sennett no seu livro *The Fall of Public Man* (1977), antes da concretização e agudização dos processos que temos vindo a abordar. Sennett, enquanto sociólogo, remete a sua reflexão para as causas e consequências daquilo a que chama de 'erosão' da vida pública e procede a uma crítica dos espaços públicos modernos tal como são desenhados (*e.g.* a ideia de 'espaço' como suporte de movimento e não lugar de permanência, reproduzindo a deslocação do automóvel privado). Refere-se também, e em particular, ao individualismo, ou melhor, ao crescimento das expectativas individuais e ao reforço do sentido de 'privado' ('doméstico', 'íntimo', 'pessoal'), resultantes da secularização e da industrialização da sociedade, tendo como repercussão a derrocada do domínio público e a incapacidade de participar na vida política (Sennett, 1977). Estas considerações encontram eco nos desenvolvimentos futuros do sistema capitalista, em virtude da sua neoliberalização, e no modo como o espaço urbano viria a acentuar algumas das características referidas, debilitando a ideia de cidade como "lugar onde os estranhos se encontram"[32], expressão de Harvey Cox para definir a cidade vista por Sennett (Cox, 1978, p. xvii). Os processos de 'privatização' do espaço público acentuaram-se a partir dos anos 90 do século passado, bem como as discussões sobre esta problemática, contribuindo para uma redefinição conceptual dos domínios de 'público' e 'privado', mencionando aqui Ted Kilian e a sua acepção de que embora o espaço não seja intrinsecamente 'público' ou 'privado', essa distinção entre domínios não deveria ser erodida a ponto de se perder (Kilian, 1997).

Por outro lado, relativamente a determinados espaços públicos observa-se uma intensificação da sua ocupação, ou seja, uma maior ocupação em diferentes temporalidades e através de usos dependentes das actividades económicas e culturais, incluindo casos de 'sponsorização'. Esta realidade coincide também com uma outra tendência do espaço público contemporâneo, a da 'tematização', sobre a qual reflectiremos adiante. Como tal, a articulação entre sector público e privado tem permitido a intervenção e a dinamização de alguns espaços públicos ou de acesso público, potenciando também um conjunto de externalidades, percebidas como positivas ou negativas por diferentes grupos populacionais, em função dos seus interesses individuais ou colectivos. Assim, tem-se discutido sobre a noção de qualidade dos espaços públicos e qualidade de vida no espaço público, confrontando perspectivas diferentes segundo as quais essa qualidade é beneficiada pela intervenção e participação de investidores privados ou, pelo contrário, a redução da diversidade de apropriações e a exclusão de utilizadores como resultado da 'privatização' do espaço público urbano. A

[32] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa.

concomitância entre processos de intensificação da ocupação de espaços (ou mesmo sobreocupação) — valor de uso e valor de troca associados — e uma progressiva perda da relevância ou crise no significado de 'espaço público', constitui uma realidade indissociável do fenómeno de comodificação do espaço urbano, expressa em particular na tendência de privatização observada, assumindo esta múltiplas formas (Zukin, 1995, 1998; Bauman, 1998). Afinal de contas, o 'espaço público' tem vindo a sofrer profundas transformações na contemporaneidade, numa relação de interdependência com a vida colectiva e suas mudanças, entendendo por espaço público esse lugar metafórico que ao mesmo tempo abrange e se consubstancia em espaços concretos, com características variáveis e em linha com uma flexibilização de usos, à medida da desejada competitividade global das cidades.

Outra das tendências de produção do espaço público é a da sua 'homogeneização', quer ao nível do seu desenho quer da sua ocupação, concretizando-se em novos espaços construídos, na renovação de espaços existentes ou na alteração das condições de apropriação destes pela população. Numa estreita ligação à mercadorização do espaço urbano, observamos que os espaços públicos ou de acesso público procuram corresponder a usos e imagens correspondentes a hábitos de consumo relativamente uniformizados. Nesse âmbito, e uma vez que diversos tipos de espaços são concebidos como 'produtos urbanos', o planeamento, o urbanismo e a arquitectura desempenham um papel essencial nessa produção, mediante um 'desenho urbano' em acordo com as necessidades do mercado e as regras e normas exigidas (Borja, 2005, 2011). Também as relações sociais que o espaço público urbano passa a suportar e os 'utilizadores' que nele interagem são afectados por estes processos de homogeneização, que de alguma forma filtram o acesso potencial em função de hábitos, comportamentos e poder de compra, em particular nos espaços 'semi-públicos'. Manuel Delgado, numa visão crítica dos processos pelos quais tem passado o 'espaço público', aponta para uma imposição de valores como a 'segurança' e a 'previsibilidade', que homogeneízam não só os espaços como os comportamentos nele admitidos, a favor de um controlo o mais alargado possível, atribuído pelo autor a um sistema de organização que privilegia as transacções económicas (Delgado, 2011). O controlo exercido visa impedir apropriações consideradas indevidas e manter uma neutra convivência urbana, concretizando por um lado a noção de espaço público enquanto "complemento sossegado das operações urbanísticas" e, por outro, como "realização de um valor ideológico", lugar no qual se expulsa ou nega "acesso a qualquer ser humano que não seja capaz de mostrar os comportamentos da classe média a cujo usufruto [o espaço público] se destina"[33] (*ibidem*, p. 10). De forma radical, Delgado propõe inclusive uma espécie de errata para o discurso sobre o espaço urbano, na medida em que considera que falar de 'espaço' no actual contexto, determinado por uma ordenação capitalista do território, consiste num eufemismo e equivale, na realidade, a falar de 'solo', pelas fortes implicações da produção e transacção imobiliária (*ibidem*).

Sharon Zukin tem reflectido sobre a diversidade e a estandardização dos estilos de vida urbanos, enquadrando a sua relação com aqueles que designa de 'espaços de

[33] Traduções nossas a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua espanhola, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor.

consumo' (Zukin, 1997). Partindo do conceito de 'estilos de vida[34] urbanos', cujo significado mudou de uma prerrogativa ligada ao estatuto social (Weber, 1946) para uma procura agressiva de capital cultural (Bourdieu, 1979), analisa as suas múltiplas formalizações no final do século XX. Começa por reconhecer as condições de mudança do contexto da Pós-modernidade e a viragem para uma sociedade pós-industrial, chamando a atenção para o crescimento do sector dos serviços, para as expectativas e exigências da geração *baby boom* (entretanto mais velha e com significativo poder de compra) e para a maior expressão e visibilidade dos imigrantes e das minorias étnicas ou sexuais no espaço público e na vida cultural (Zukin, 1997). Nesse sentido, estes grupos ganharam um papel relevante na redefinição dos 'estilos de vida urbanos', tal como a própria intervenção das governanças locais (nos EUA e Europa, em particular) e das empresas privadas no tocante à ocupação e 'consumo' para determinados espaços públicos (Zukin, 1995, 1997). A autora aponta três tipos de tendências distintas no tocante às relações entre estilos de vida, espaço público e sociabilização, regressando ao tema do 'estranho' ou do 'outro': em primeiro lugar, a 'estetização' e a 'securitização' como respostas dos sectores privado ou público que gerem espaços públicos, depois a 'disneyficação' ["*themed entertainment*", que identificamos com a 'tematização'] como proposta do sector privado que detém ou gere espaços de entretenimento e/ou comércio — aqui generalizaríamos para outros espaços privados de acesso público condicionado — e, por último, distintamente, a solução das ruas comerciais em bairros de imigração, onde a 'interdependência social' e as relações de vizinhança no espaço público permitem criar 'confiança' (Zukin, 1995, p. 836). Constatamos uma variabilidade nas abordagens ao espaço público e seu controlo efectivo, que ainda assim recai em modelos específicos, replicados em diversos contextos, contribuindo para uma homogeneização de estratégias e de espaços produzidos ou reproduzidos. Porém, a diversidade e o conflito são potencialmente acolhidos na última das tendências descritas por Zukin, situação tida por muitos como mais desejável ou vantajosa. De facto, a diversidade de estilos de vida urbanos tornou-se uma mais-valia para as cidades, vista pelos sectores público e privado como fonte de vitalidade cultural e oportunidade de renovação económica, embora os modos de produção e apropriação dos espaços tendam a reflectir uma certa uniformização de soluções e práticas (*ibidem*). Como resultado, destaca-se a proliferação de espaços e lugares semelhantes ["*standardized attractions*"] e a popularização globalizada de certos 'estilos de vida', reduzindo a singularidade das identidades urbanas e esbatendo as diferenciações espaciais (*ibidem*, p. 837).

Desta forma, modela-se o lugar onde o que é 'estranho' pode ser eliminado ou normalizado e o 'reconhecível' se torna desejável, num processo de padronização do espaço em função dos hábitos de consumo. Estes processos de homogeneização dos espaços, consentâneos ainda com as tendências de privatização e securitização, procuram também esbater aquilo que Borja designa por medo do 'outro', numa sociedade em que a estratificação social permanece ou se acentua (Borja, 2005). Ao mesmo tempo, exotiza-se o 'estranho', em particular no tocante às comunidades imigrantes e seus espaços identitários, contribuindo para a criação de um 'capital

[34] A própria noção de 'estilo(s) de vida' é de extrema relevância no pensamento de Bourdieu: "os estilos de vida são […] os produtos sistemáticos dos '*habitus*' que, percebidos nas suas relações mútuas segundo os esquemas do '*habitus*', se tornam sistemas de sinais socialmente qualificados (como 'distintos', 'vulgares', etc)" (1979, pp. 192 [tradução nossa]).

simbólico' (cf. Bourdieu, 1987), associado a valores como a diversidade, o cosmopolitismo e a tolerância, decisivos na imagem que a cidade actual pretende projectar (Zukin, 1995, 1997; Santos, 2008; Gésero 2011). De resto, Richard Florida sublinha o papel das comunidade imigrantes no âmbito da chamada economia criativa e no desenvolvimento e afirmação das 'cidades criativas' (Florida, 2002, 2004), temas que aprofundaremos a propósito das transformações do território urbano e do papel do sector cultural (*v. subcaps. 1.2* e *1.3*). Assim, assistimos à estandardização e à especialização dos espaços e suas possíveis apropriações, inclusive mediante procedimentos aparentemente contrários, que ora favorecem a exclusão do 'outro' ora determinam a sua integração e valorização (*e.g.* enquanto potencial consumidor), e que genericamente correspondem a uma preocupação com a activação da economia e seus diversos sectores (Sandercock, 1997; Allen, 2006; Taşkın-Erten, 2011). Em suma, e atendendo à conversão de um mundo composto por cidades e lugares num renovado mundo concebido como sistema funcional de redes e ligações, a globalização favorece a homogeneização de algumas destas práticas sociais e espaciais, inevitavelmente interdependentes.

As estratégias de '*marketing* urbano' e '*branding* territorial', desenvolvidas mais expressivamente a partir da década de 90, enquadram-se nesta lógica global já mencionada e podem ser entendidas como instrumento e reflexo da mercadorização do espaço urbano. Este tipo de acção consiste na aplicação de técnicas de *marketing* à gestão das cidades, tendo como fim último promover um centro urbano, áreas ou lugares específicos do mesmo, atraindo investidores, residentes ou turistas. Com efeito, esta vontade de atrair investidores e consumidores está frequentemente ligada ao sector do turismo, pela importância que este foi adquirindo no tocante às estratégias de dinamização do espaço urbano e da economia das cidades (Holcomb, 1999). Surge assim a noção de 'marca' enquanto potenciadora do desenvolvimento dos territórios, estratégia adoptada em diversas geografias, quer em associação com privados quer directamente pelos diferentes níveis de poder (*e.g.* central, regional, local). Muitas vezes, o objectivo deste tipo de acção de *marketing* é o de fazer notar a singularidade e a especificidade dos lugares, valorizando simbólica e economicamente as actividades neles sediadas, a fim de promover a distinção e a diferenciação. Mas, ao mesmo tempo, a frequente aposta em segmentos globalizados de mercado induz à apropriação de modelos já testados e converge no desenvolvimento de ideias, produtos ou serviços de cariz homogéneo, associados a padrões de consumo e/ou padrões culturais relativamente indiferenciados. O próprio recurso generalizado a estratégias de *marketing* e *branding* dos territórios representa uma homogeneização dos discursos, das práticas e das imagens resultantes, pois espelha a necessidade do espaço urbano integrar os competitivos mercados transnacionais, replicando um modelo comum de gestão e promoção. A esse propósito, o arquitecto Vittorio Gregotti aludiu às contradições do *marketing* urbano, por entender que este tem sido um instrumento de acção privilegiado pelas cidades em detrimento de uma verdadeira valorização da sua 'diversidade', assente na mistura equilibrada entre várias funções, hábitos e identidades (Gregotti, 2005). Assim, sublinha-se a tendência para uma transformação do cidadão em utilizador, isto é, a população tende cada vez mais a fazer uso das cidades e dos seus espaços públicos ao invés de os 'habitar' (*ibidem*).

Referimos atrás a tendência de 'tematização' do espaço urbano, descrita por Zukin como 'disneyficação' ["*Disneyfication*"] (Zukin, 1991, 1995, 1997), processo que enquadramos no fenómeno transversal da comodificação do espaço na cidade pós-industrial. De certo modo, e em nosso entender, a 'tematização' consiste numa especialização da 'homogeneização', ou melhor, num modo e aspecto particular dessa tendência, por meio da qual se recria um tipo de paisagem específico — a partir do modelo 'parque temático' —, reprodutível em múltiplos contextos espaciotemporais. Precisamente, o sentido 'atemporal' e 'ageográfico' dos parques temáticos encontra uma expressão nos espaços públicos, semi-públicos ou privados de acesso público que são alvo de operações de 'tematização', de resto, características assinaladas por Michael Sorkin na introdução de *Variations on a Theme Park: The New American City and The End of Public Space* (1994 [1992]), obra de que é editor e na qual se descreve a tematização nas cidades americanas. A tematização está muitas vezes associada ao lazer, mediante espaços que garantem uma sensação de segurança, higiene e controlo, permitindo a 'confiança' e, ao mesmo tempo, o 'divertimento': "espaço público no qual, aparentemente, estranhos confiam uns nos outros e simplesmente se divertem ["*just 'have fun'*"]"[35] (Zukin, 1997, p. 832). Porém, vários autores identificam o consumo, associado à cultura mas também a outros sectores, como preocupação essencial deste tipo de ocupação e transformação, permanente ou temporária, do espaço urbano. Nesse sentido, a tematização concretiza-se em lugares votados maioritariamente ao entretenimento ou à cultura, marcados por uma paisagem artificial recriada por elementos visuais/sonoros, assegurando muitas vezes um acesso público condicionado, seja este pago ou gratuito (Zukin, 1997; Sorkin, 1994a [1992]). Estes lugares podem ser concebidos de raiz e dedicarem-se exclusivamente a uma actividade específica, com fins lucrativos, mas podemos também observar a 'tematização' do espaço público, por períodos efémeros, em diversas áreas das actuais cidades. E assim, a ideia de tematização tem-se vulgarizado e invadido uma série de espaços muito diferentes, públicos ou privados, como centros comerciais, estações de transportes colectivos, átrios de hotel, equipamentos culturais, praças e avenidas ocupadas por reconstituições históricas, mercados ao ar livre ou mesmo festivais e outros eventos culturais (Sorkin, 1994a [1992]). Deste modo, e ainda que não devamos apagar a multiplicidade de formas, práticas e espaços que dão forma às cidades contemporâneas, Sorkin refere-se a esta 'nova cidade' como tematizada, mais exactamente "a cidade enquanto parque temático" ['*the city as a theme park*'] (Sorkin, 1994b, p. xiv).

A tematização do espaço público está ligada aos modos de produção e gestão do espaço mas também da sua possível apropriação, sendo neste aspecto particularmente relevante, pela especificidade da proposta em que consiste. Existem constrangimentos significativos associados à tematização, quer ao nível do acesso quer ao nível da experiência do espaço, o que se deve sobretudo à previsão de usos e públicos específicos, excluindo potencialmente um conjunto abrangente de cidadãos e/ou sujeitando outros — no caso de espaços públicos de acesso livre — à realização de eventos ou actividades que alteram o seu quotidiano. Essa especialização lúdica das funções do espaço implica também, pelo menos tendencialmente, uma certa negação face a tradicionais categorias associadas ao 'espaço público', como a sua

[35] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra da autora.

flexibilidade, a possibilidade de acolher o encontro e a discussão, e a sua inevitável dimensão política (Borja e Muxí, 2001). Edward Soja, no seu ensaio a propósito de Orange County e suas realidades urbanas, refere a confusão entre imagem e realidade que os ambientes tematizados promovem, confirmando a sua expansão a inúmeros contextos e geografias (Soja, 1994 [1992]). Este geógrafo identifica a tematização do espaço urbano como uma forma de afastamento da população dos centros de poder e sublinha ainda a necessidade de reconhecer e repensar criticamente a 'espacialidade' da vida social e a sua dimensão intrinsecamente política (*ibidem*). De resto, os ambientes tematizados, em particular nos casos de espaços privados de acesso público — como centros comerciais, equipamentos culturais e alguns parques —, passaram a constituir-se como verdadeiros centros da transformada vida pública, acentuando a estratificação espacial e social mediante a compartimentação de um vasto conjunto de actividades acolhidas em meios restritos (Soja, 1994 [1992]; Borja e Muxí, 2001; Delgado, 2011; Taşkın-Erten, 2011). A par da privatização do espaço público, a homogeneização e a tematização têm sido entendidas por inúmeros autores como tendências que reforçam a fragmentação espacial e a segregação urbana, vincando fracturas sociais ao mesmo tempo que pretendem torná-las invisíveis e não expressas (Borja e Muxí, 2001; Delgado, 2011; Estevens, 2014, 2017).

A tematização, associada a determinadas acções de privatização, pode acarretar o risco de uma sobrecarga ao nível da ocupação (número e tipo de actividades, número de ocupantes), suscitando uma avaliação dos efeitos e dos fluxos implicados bem como do grau de acessibilidade e da dimensão efectivamente 'pública' dos espaços (Taşkın-Erten, 2011). De referir o conceito de "*publicness*" enquanto conjunto de interesses e possibilidades, ligadas sobretudo aos diversos tipos de acesso — simbólico, físico, funcional, ou ao nível da informação, entre outros —, cuja avaliação tem sido uma preocupação de urbanistas, geógrafos, sociólogos, legisladores e outros agentes (*ibidem*). Ainda neste âmbito, podemos identificar outras tendências correlacionáveis com a 'tematização', como a 'espectacularização', a 'eventificação' ou a 'festivalização', pela preponderância das actividades lúdicas e culturais, além das já abordadas 'privatização' e 'securitização'. A multiplicidade e a simultaneidade das diversas tendências referidas, ocorrendo de modos diversos e em diferentes localizações (por vezes até num mesmo centro urbano), parecem constituir uma evidência de que a gestão e a ocupação do espaço público assentam numa realidade multidimensional e bastante variada, na qual a comodificação e, em fundo, a globalização são traços comuns. Desta forma, podemos observar estes processos como um sinal de que a comodificação do espaço urbano, mobilizando o sector cultural e as indústrias criativas, serve um conjunto de propósitos de índole socioeconómica, em particular no âmbito da renovação urbana (cf. Wynne, 1992; Bianchini e Parkinson, 1993; Bianchini e Landry, 1995; Landry, Bianchini e Ebert, 1996; Landry, 2000, 2012; Florida, 2002, 2004). Por outro lado, os processos que temos vindo a mencionar tendem, de modo quase paradoxal, a confirmar as teorias que declaram a erosão do 'domínio público' e a crise ou a decadência do 'espaço público' (cf., por ex., Sennett, 1977; Sorkin, 1994 [1992]; Christopherson, 1994; Bauman, 1998, 2000; Miles, 2001), ao mesmo tempo que testemunham a sua vitalidade e a sua permanente renovação nas cidades actuais. Partindo desta realidade complexa, e lembrando a ligação intrínseca entre a vida pública e os espaços

de discussão que asseguram valores como a pluralidade e a igualdade, sublinhamos as preocupações de diversos autores quanto às condições efectivas de participação na vida comunitária das cidades e, do mesmo modo, na vida política dos regimes democráticos (cf., por ex., Bauman, 1998; Borja e Muxí, 2001; Borja, 2005; Smith, 2005; Harvey, 2007 [2005]; Delgado, 2011).

Sintetizando, a problemática de fundo subjacente aos modos de produção e gestão do espaço urbano contemporâneo tem sido indestrinçável dos fenómenos da comodificação do espaço, como vimos. Para além dos modos de gestão do espaço, o pensamento crítico tem-se debruçado também sobre a questão da fruição, isto é, do acesso e dos modos de apropriação do espaço pelas populações, expressando conflitos de interesses e valores muitos distintos. Nesse aspecto, a flexibilização ao nível das actividades que decorrem no espaço público urbano tem obedecido a inúmeras tendências, por vezes aparentemente contraditórias, reflectindo uma realidade múltipla e complexa, modelada pela multiplicidade de agentes, interesses e lógicas, na qual se cruzam investimento público *vs.* investimento privado, propriedade *vs.* gestão, controlo *vs.* regulação, massificação *vs.* especialização, decadência *vs.* dinamização, abandono *vs.* sobreocupação, inclusão *vs.* exclusão, invisibilidade *vs.* visibilidade, 'global' *vs.* 'local'. Com efeito, e sem prejuízo do exposto anteriormente, o conflito inerente à ocupação do que é 'público' — *i.e.* apropriações diversas associadas a interesses também diversos —, mesmo sem as referidas dinâmicas de 'privatização' associadas ao mercado, modelam *a priori* a realidade do 'espaço público' e as suas problemáticas. Acrescendo a natureza cada vez mais fluída dos domínios 'público' e 'privado' no que toca a certos hábitos, representações ou vivências, o 'espaço público' tem vindo a complexificar-se mais e mais enquanto categoria socioespacial e, de resto, ao nível das suas apropriações formais ou informais que quotidianamente lhe dão forma. Numa linha de análise dialéctica, a antropóloga Setha M. Low distingue dois tipos de dinâmicas concomitantes face ao espaço urbano na actualidade, em que, por um lado, a 'efemeridade' actua discursivamente em favor da diversidade, pluralidade e celebração das diferenças e, por outro, o controlo e a inflexibilidade condicionam as relações sociais e conduzem a uma maior segregação (Low, 1999). Na primeira dinâmica, caracterizada por uma temporalidade rápida (também o sentido do 'imediato'), encontramos por exemplo as actividades culturais, associadas a dimensões como o 'temporário', o 'lúdico', o 'festivo' (*ibidem*), podendo estabelecer-se um paralelismo com as tendências de tematização ou festivalização dos espaços públicos. A segunda dinâmica encontra eco nas tendências de privatização e/ou securitização de espaços públicos e de espaços privados de acesso público, vedados física ou simbolicamente a uma parte da população, cujo poder de compra ou hábitos de consumo se tornam incompatíveis com tais lugares. Nesse sentido, autores como Low e Smith, entre outros, têm reflectido sobre as transformações das práticas sociais e espaciais em função da mercadorização e demais tendências verificadas para o 'espaço público', notando a despolitização deste e a impossibilidade de se constituir como lugar para a efectiva expressão do conflito (Low e Smith, 2006). Ao mesmo tempo, a deslocação de práticas sociais e da própria discussão pública (*i.e.* 'discurso político') para outros lugares não espacializados, em particular as plataformas em

rede (das televisões aos fóruns digitais e redes sociais), tem contribuído para profundas mudanças no tocante à 'esfera pública' e à 'opinião pública' (Maia, 2012).

No contexto actual de uma diluição de fronteiras e sobreposição de espaços, temporalidades e actividades, entre o 'público' e o 'privado', Miles apresenta um conjunto de "problemas" do espaço público, no tocante à sua concepção e planeamento, que podemos resumir em três vertentes: as contradições do modelo de cidade convivial em que aparentemente se baseia ainda, a marginalização do domínio do 'doméstico' (reflectindo condicionamento de genéro) e, por último, uma "categorização binária" desactualizada — público ou privado — que "ignora os espaços transicionais que podem ter influência nos padrões de socialização" (Miles, 2001, s.p. [pp. 9-10]). O autor aponta para a relação problemática, desde há muito, entre democracia e espaço público, tendo este consistido no "lugar dos negócios dos homens", excluindo mulheres, minorias étnicas, entre outros grupos de população (*ibidem*, s.p. [p. 15]). Segundo ele, as dificuldades dessa relação foram acentuadas por fenómenos mais recentes, ligados à massificação dos meios de comunicação com os quais estamos em contacto a todo o momento e em todos os espaços, resultando na definitiva ambiguidade ou esboroamento entre domínios público/privado. Miles realça a importância dos espaços transicionais — lugares de transição entre a rua e a habitação, por exemplo varandas e pátios partilhados — enquanto núcleos entre o individual e o colectivo, a comunicação em co-presença ou remota, cuja espacialidade é habitualmente modelada pelos seus habitantes e apropriação informal (*e.g.* actividades quotidianas, ocupação por mobiliário, afixação de mensagens e letreiros, etc.). Estas formas de ocupação e alteração dos espaços, envolvendo uma participação activa e uma expressão da individualidade, consistem numa proposta contrária à da homogeneização do espaço público ou semi-público e da sua imagem urbana. Para além de identificar a necessidade de uma reflexão crítica por parte das diferentes disciplinas que intervêm na cidade e que concretizam o 'desenho urbano' (do Planeamento Urbano à Arquitectura, passando pelas Ciências Sociais), ressalta sobretudo a importância de outros processos e temporalidades, que podem passar por uma "intervenção cultural (…) nas brechas da sociedade dominante" e pela valorização da apropriação individual e criativa dos espaços existentes (*ibidem*, s.p. [pp. 24-25]).

Em suma, o pensamento crítico tem-se orientado para debater alternativas no tocante à produção do espaço público e ao seu papel nas actuais cidades, aceitando, confrontando ou escapando aos processos políticos e económicos já descritos. A par de um esvaziamento político do conceito de espaço público urbano (cf. Low e Smith, 2006; Delgado, 2011), assinalamos a imposição de uma certa ordem repressiva e excludente, que para Borja se concretiza no enfraquecimento dos direitos 'reais' dos cidadãos ainda que os direitos 'teóricos' se mantenham (Borja, 2011). Esta ideia de 'direito à cidade', expressão cunhada e debatida por Lefebvre em *Le Droit à la Ville* (1968), assume contornos particularmente negativos na análise de Borja à situação presente, que faz notar a não correspondência entre direitos teóricos e direitos reais como uma ameaça à própria cidadania e aos regimes democráticos contemporâneos (*ibidem*). Nesse contexto, reforça a importância do ambiente físico (os espaços públicos que integram o 'domínio público') e de políticas públicas que garantam a

igualdade no acesso à cidade, seus espaços e funções, sublinhando que é nesse 'espaço público' que se deve tornar visível a existência de uma cidadania plena, só compatível com a criação colectiva e participada da cidade (*ibidem*). Para Borja e Muxí (2001), o entendimento contemporâneo do espaço público como indicador de qualidade de vida nas cidades é em si mesmo significativo, mas aponta-se como especialmente sintomático o facto da intervenção (*e.g.* produção, gestão, ocupação) nos espaços públicos constituir cada vez mais um instrumento privilegiado de reformulação das cidades e seus centros, mas também de requalificação das periferias, de suturação de tecidos distintos ou, ainda, para aproximar os cidadãos de infra-estruturas existentes ou novas. Neste contexto, a produção de espaço público na contemporaneidade tem assentado sobretudo, em seu entender, em operações como regeneração, reconversão e produção *ex novo*, que abordaremos em detalhe no próximo subcapítulo. Estes fenómenos sucedem-se numa interrelação com um modelo de cidade que, recentemente, vai procurando e ensaiando alternativas nas suas formas de gestão e apropriação do espaço, mediante processos participados e outras propostas, como forma de repensar e ultrapassar os fenómenos de mercadorização do espaço público (*ibidem*). Desta maneira, as políticas urbanas públicas, a articulação entre formas de governança local, identidades sociais e participação cidadã, e, ainda, a valorização da especificidade das paisagens físicas e sociais ou da(s) identidade(s) do(s) lugar(es), são vistas como respostas para garantir a existência de um espaço público "acessível e polivalente, integrador e conflitante, gerador de sentido (…) e que é o antídoto do laconismo dos territórios e da atomização dos habitantes", espaço de que dependerá a sobrevivência das cidades actuais (Borja, 2011 [em linha]).

Subcapítulo 1.2
TERRITÓRIO URBANO: DESENVOLVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO

1.2.1 Território urbano: definições e processos de desenvolvimento

Território urbano é o termo habitualmente usado para designar áreas diferenciadas que integram as cidades, numa relação com os seus limites administrativos. A palavra 'território' advém do Latim, mais propriamente de *territōrium* (a partir de terra), significando uma dada extensão de terra, ao passo que a palavra 'urbano' equivalia também em Latim a algo que se refere à cidade [*urbanus*, que vem de *urbs*/*urbis*].

Os conceitos de 'território' e de 'território urbano' conheceram uma valorização relativamente recente por parte das Ciências Sociais, sobretudo a partir de meados do século XX e com evoluções determinadas também pelo contexto histórico, sendo debatidos e operacionalizados em diferentes campos disciplinares como a Antropologia, a Ecologia, a Economia, a Geografia, a Sociologia, o Urbanismo, entre muitos outros mais específicos.

Importa, desde logo, distinguir resumidamente a noção de 'espaço' da noção de 'território', conceito particularmente rico nas suas múltiplas acepções. Se o 'espaço', e nesse sentido também o 'espaço urbano', pode ser visto como dimensão da realidade, isto é, uma forma de materialização da existência humana e das relações estabelecidas, em linha com o pensamento de Lefebvre (1991 [1974]), já o 'território', e portanto também o 'território urbano', pressupõe a existência de leituras intrinsecamente socioespaciais. Na perspectiva da Sociologia, o espaço é uma realidade multidimensional e contém os vários tipos de espaços sociais, entre outros, que resultam das interacções entre indivíduos e também com o meio físico (natural ou outro), permitindo a transformação dos espaços, a alteração das paisagens e a construção de territórios. Nesse sentido, as análises, leituras ou acções sobre o espaço, e sobre as relações de diversa ordem que nele se estabelecem, fragmentam-no, apesar do espaço constituir um conjunto indivisível de sistemas de objectos, de acções e até de representações. Da produção fragmentada de espaços resulta a 'intencionalidade', ou melhor, um conjunto de 'intencionalidades', que não são mais do que um modo de compreensão a que um dado indivíduo ou um dado grupo recorre, para se materializar e relacionar no espaço (*ibidem*). Desta forma, constroem-se as identidades, ou uma dada identidade, e explica-se a necessidade de uma delimitação espacial que concretize a sua diferenciação e identificação, ou seja, através de uma leitura parcial do espaço a parte torna-se representação do todo e vice-versa. E assim se cria o território, ou seja, um espaço apropriado por determinada relação

social que o produz e o mantém com base numa forma de poder. De resto, uma das variáveis acepções de 'território' valoriza, precisamente, a sua dimensão objectivável e não neutra, na medida em que um dado território pode ser definido e delimitado, simbolica ou fisicamente, seja num campo mais conceptual (análise socioespacial, por exemplo) seja num campo puramente legal (delimitações administrativas de território, por exemplo), como lembra Nawratek (2019). Portanto, um território tanto pode constituir uma fracção do espaço geográfico e/ou social, com limites e fronteiras específicas, como uma fracção de outros espaços materiais ou imateriais, na medida em que ele pode ser entendido também como construção e visão, convenção e confrontação.

O aprofundamento do conceito de 'território', em particular desde as décadas de 60 e 70 do século passado, foi também marcado pelo surgimento dos Estudos Culturais e pelo alargamento das reflexões sobre a construção da(s) identidade(s). Na Geografia, a partir do ensaio *La Région, espace vécu*, Armand Frémont define território como um conjunto de interrelações sociais espacializadas, ou seja, um produto das relações que se estabelecem no espaço e com o espaço pelas comunidades que nele vivem (Frémont, 1976). A sua noção de 'região' corresponde a uma área geográfica vivida e experienciada pelos indivíduos, na qual a percepção de um 'lugar no espaço' é potenciada pela polarização das actividades nesse espaço (*ibidem*), e o mesmo é dizer que território ou região são produtos da sociedade. De referir que esses pólos concentradores serão, por excelência, os núcleos urbanos, funcionando historicamente como lugares de troca de bens, serviços, informação e capital, lugares de interrelações sociais e centros de crescimento. Essa contínua polarização, no tempo e no espaço, pode ter como efeito a criação de uma região ou território a partir desse lugar e suas áreas envolventes, processo no qual interferem também as condições físicas do meio. Assim, sublinhamos o reconhecimento do valor das dimensões social e cultural, interdependentes dos temas da produção e da apropriação dos espaços a que nos dedicámos anteriormente (*v. subcap. 1.1*). Nessa medida, o território não é apenas o espaço material ou o espaço simbólico, nem a cidade corresponde meramente ao espaço do poder e das instituições que exercem influência sobre a urbe, pois os territórios incluem os indivíduos, os grupos e as comunidades, bem como as múltiplas práticas e vivências que os caracterizam como unidades plurais (*ibidem*). Nem a noção de território urbano se aplica apenas a um entendimento generalista de 'cidade', uma vez que esses territórios apresentam uma forte diferenciação e variabilidade, em função da morfologia urbana que neles se materializa, das suas densidades populacionais e do 'construído', das diferentes actividades que neles ocorrem e sua evolução, das paisagens resultantes e manipuladas, das percepções e representações expressas, entre muitos outros aspectos.

No tocante ao poder ou às relações de poder que fixam a percepção e a existência de um dado território, podemos identificar várias modalidades, associadas às instituições políticas e aos modos de governança. Nesse âmbito, e numa acepção específica e estrita do termo, território é muitas vezes empregue para designar uma determinada unidade ou divisão administrativa correspondente a uma área geográfica concreta, sob jurisdição de um estado, seja ao nível nacional, regional ou local. A noção de 'soberania' subjaz frequentemente a esta leitura do conceito de território, que podemos enquadrar no ordenamento jurídico de uma

nação ou conjunto de estados, detendo aqui uma função operativa. Assim, esta definição legal reflecte-se na gestão e organização das áreas e componentes que caracterizam um dado território, inclusive no que diz respeito aos usos do solo, às actividades e sua distribuição geográfica, à gestão e aproveitamento dos recursos existentes e ao planeamento destas múltiplas variáveis. Neste sentido, o Ordenamento do Território, com particular desenvolvimento na segunda metade do século XX, procura controlar, com maior ou menor grau de intervenção, a expressão geográfica das políticas económicas, sociais, culturais e ambientais. De resto, a crescente importância que este ordenamento tem ganho desde os anos 80 e 90 do último século reflecte um conjunto de transformações verificadas na Pós-modernidade, profundamente ligadas a impactos negativos ao nível ecológico e ambiental, mas também a novas actividades produtivas e à vontade de um desenvolvimento baseado em ideias como 'sustentabilidade' ou 'coesão'[36]. Diversos autores identificam como objectivo primordial do Ordenamento do Território uma adaptação do espaço geográfico às intenções de desenvolvimento social, económico e cultural exigido pela sociedade, potenciando as características de cada lugar, enquanto outros sublinham ainda a correcção dos efeitos que as actividades humanas originam no espaço geográfico. De algum modo, estas preocupações estão plasmadas na definição para o Ordenamento do Território (também designado de '*L'aménagement du Territoire*') adoptada pela Conferência Europeia dos Ministros responsáveis pelo Ordenamento do Território [CEMAT-UE], que lhe atribuiu o carácter de "(…) disciplina científica, técnica administrativa e política desenvolvida enquanto abordagem interdisciplinar e abrangente com vista a um desenvolvimento equilibrado das regiões[37] e à organização física do espaço de acordo com uma estratégia de fundo" (Conselho da Europa, 1983 [Carta de Torremolinos]).

Numa acepção generalista, o território urbano é aquele que é constituído pelas áreas geográficas marcadas por notória urbanização, quer falemos de centralidades (velhas e novas) quer de periferias ou de muitas outras áreas cuja eventual (in)classificação confirma a desactualizada dicotomia cidade-campo ('urbano' *vs.* 'rural'). Os meios ditos urbanos sempre desempenharam um papel decisivo como locais de concentração de recursos e centros de actividade económica e cultural, como nos diz Allen J. Scott, relacionando as cidades com a indução de inovação e crescimento e também com a capacidade de gerarem cultura, sob a forma de arte, ideias e estilos, embora tais dimensões nem sempre tenham coincidido temporalmente (Scott, 1996). Com efeito, o autor sinaliza como característica singular dos processos de urbanização no final do século XX a convergência entre as esferas do desenvolvimento económico e do desenvolvimento cultural, no contexto do sistema capitalista contemporâneo. Por sua vez, David Harvey menciona um conjunto de exigências e pressões a que os territórios urbanos estão sujeitos na contemporaneidade, desde logo pela crescente

---

[36] De resto, este tipo de preocupações conduziu a variadas acepções e políticas no seio do ordenamento dos territórios, entre elas as associadas à noção de 'desenvolvimento regional', por exemplo, cujo fito seria uma maior coesão e uma redução das disparidades socioeconómicas, culturais ou ambientais mediante estímulos (*e.g.* programas de apoio) por parte de instituições internacionais, nacionais ou regionais/locais.

[37] Assinalamos a importância dada ao desenvolvimento regional no contexto das instituições e políticas europeias (UE, CEMAT), com reflexo na própria definição e objectivos para o Ordenamento do Território patentes na Carta de Torremolinos (1983).

competitividade e pela globalização dos mercados, mas em particular pela contínua expansão dos processos de urbanização como forma de sustentar o próprio sistema capitalista, resultando num acelerado desgaste de recursos (Harvey, 2012). O território urbano, em toda a sua complexidade, tanto pode ser uma referência globalizante, remetendo para as ideias de homogeneização e semelhança entre cidades, ao nível do seu funcionamento, imagem ou estilos de vida (*ibidem*), como oferece também a possibilidade da inclusão do 'local' e do 'singular', através de oportunidades de desenvolvimento regional ou local. E se nos territórios urbanos as identidades tendem também a ser cada vez mais transitórias, plurais e auto-reflexivas (O'Connor e Wynne, 1996; Lopes, 2000; P. Costa, 2002), isso reforça a especialização e, ao mesmo tempo, a diversificação dos hábitos de consumo e dos estilos de vida, ainda que desafiados por lógicas globalizadas, reflectindo-se na possibilidade de criar 'espaços' propícios à afirmação de grupos e suas práticas que escapam à mencionada homogeneização (cf. Zukin, 1997). O território urbano é ainda um campo de forças políticas e interesses diversificados, potencialmente em conflito, criando condições não apenas para a produção de bens e acumulação de capital, mas também para a construção de acordos e expressão de dissensos, potenciando formas de cooperação ou acção colectiva. E estas formas de acção colectiva são também elas territorializadas, decorrendo num espaço socialmente construído, dependente da interacção entre indivíduos e de uma certa concentração populacional, pelo que o espaço urbano se constitui como lugar vital de trocas e representações e, decisivamente, da sua própria renovação.

Em suma, a definição ampla e não fechada de 'território urbano', a par das múltiplas acepções de território, aponta para uma configuração dinâmica, interdependente das configurações e alterações espaciais, das actividades produtivas e dos recursos específicos, das relações sociais estabelecidas, das dimensões culturais em presença e, claro, das políticas preconizadas ou rejeitadas para a cidade. Nesse sentido, um dado território urbano, enquanto realidade concreta e representação dessa mesma realidade, constitui-se como sistema complexo e mutável, em função de diferentes temporalidades, longas e rápidas, articulando-se necessariamente com as ideias e os discursos sobre o seu desenvolvimento.

O termo 'desenvolvimento territorial' pode reflectir múltiplas acepções, remetendo para a organização espacial do território e sua evolução, com vista a um desenvolvimento mediante determinados objectivos ou expectativas. O geógrafo João Ferrão acentua a relevante distinção entre desenvolvimento territorial como 'processo' ou como 'objectivo', sendo que no primeiro caso se refere às "dinâmicas de transformação de um determinado território, isto é, os factores e às condições que condicionam positiva ou negativamente o seu desenvolvimento" e à compreensão destas, enquanto no segundo se constitui como "objectivo de políticas públicas específicas [que] tem vindo a afirmar-se nas últimas décadas" (Ferrão, 2016, p. 138). Desde a passada década de 80 que o conceito se tem disseminado entre especialistas ou investigadores e no próprio discurso político, inicialmente correlacionado com sistemas produtivos locais, ambientes inovadores ['*innovative milieus*'] e '*clusters*', vindo a ganhar progressivamente terreno ao conceito de desenvolvimento regional. Desta forma, a adopção do conceito de desenvolvimento territorial "marca uma clara ruptura com as visões tradicionais e

funcionalistas de análise dos processos de desenvolvimento local e regional", mesmo que nele se reflictam inúmeras influências e enquadramentos teóricos (*ibidem*, p. 138). O desenvolvimento territorial, num sentido mais técnico e enquanto 'objectivo', pode ser entendido ao nível das operações de organização e integração das actividades no território, focando-se em visões estratégicas para os investimentos em infra-estruturas e nas condições dos sistemas produtivos propriamente ditos. Num sentido mais amplo, o desenvolvimento territorial deve ser visto enquanto processo através do qual a geografia dos territórios habitados pelas sociedades humanas é progressivamente transformada, como se refere no documento estratégico *Cidades Sustentáveis 2020*[38]. Assim, pode constituir-se também como ferramenta para a dinamização de territórios geográficos específicos, em diversas escalas, privilegiando diferentes dimensões da vida humana e sectores de actividade, por meio de instrumentos políticos concretos. Efectivamente, podemos apontar o desenvolvimento territorial como o propósito de políticas públicas, as chamadas 'políticas de desenvolvimento territorial', conceito adoptado pela União Europeia [UE], no final da década de 90, no seu Esquema de Desenvolvimento do Espaço Comunitário [EDEC] (União Europeia, 1999). Várias políticas públicas, sectoriais e não sectoriais, podem conduzir à concretização dos princípios traçados pelas instituições, ao nível transnacional ou nacional, requerendo uma análise das tendências de desenvolvimento e estudos prospectivos, entre outras actividades, com vista a informar as políticas a implementar (cf. Cavaco, 2015 [*Cidades Sustentáveis 2020*]). Sintetizando, o desenvolvimento territorial diz respeito à evolução dos territórios em inúmeras dimensões — física, económica, social, cultural, ambiental, entre outras —, seja numa perspectiva quantitativa (crescimento e produtividade, por exemplo), seja numa perspectiva qualitativa (diversas formas de valorização).

Como tal, os territórios detêm um papel activo nos processos de desenvolvimento, inclusive pela relação inequívoca entre a organização territorial da produção e o dinamismo económico, mas também pela vantagem de corresponderem a estruturas de diferenciação social e cultural, com as suas especificidades (Garofoli, 1991, 1993). O território, e o território urbano em particular, representa uma agregação de relações sociais, um lugar onde cultura local e outros valores intransferíveis se sedimentam, um campo de acção onde se encontram indivíduos e negócios, enfim, a instância na qual diversos agentes intervêm para transformar e/ou regular a sociedade (*ibidem*). A criação de um modelo de desenvolvimento baseado na territorialidade, ainda que sujeito hoje a outros factores de desmaterialização (*i.e.* novas formas de mobilidade e de comunicação, intangibilidade de bens e valores), foi reforçado a partir dos anos 70 e 80, particularmente no tocante ao desenvolvimento económico e cultural. Ao mesmo tempo, e considerando as especificidades dos modelos de desenvolvimento endógeno, através da mobilização de recursos locais (ditos internos), assistiu-se à afirmação de um paradigma de desenvolvimento '*from bellow*' (a partir da base) (Stöhr, 1980 [1978], 1981, 1984; Garofoli, 1993). De resto, e como aponta Garofoli, são vários os autores e documentos que na transição das décadas mencionadas ressaltam as oportunidades do desenvolvimento endógeno, 'auto-

[38] A estratégia *Cidades Sustentáveis 2020* foi aprovada pelo Conselho de Ministros de Portugal em Julho de 2015, e "procura reforçar a dimensão estratégica do papel das cidades em vários domínios, como o desenvolvimento económico, a inclusão social, a educação, a participação e a proteção do ambiente" (Conselho de Ministros, 2015).

centrado' ou 'agropolitano' (Friedmann e Douglass, 1975; Friedmann e Weaver, 1979) e a mobilização do potencial endógeno ['*indigenous potential*'] (Wettmann e Ciciotti, 1981). Desta forma, a noção de desenvolvimento territorial tornou-se cada vez mais, pelo menos até certo ponto, autónoma ou complementar à noção de desenvolvimento das nações ou das regiões, reconhecendo as oportunidades e as vantagens do desenvolvimento local. Isto significa que a valorização dos processos que ocorrem a um nível sub-regional e das próprias instituições e políticas locais — ou de políticas nacionais visando o desenvolvimento local — é uma tendência evidente do desenvolvimento dos territórios, estimulando o envolvimento das comunidades nos processo de decisão e gestão.

No contexto de uma crescente globalização, marcado por profundas mudanças entre as quais destacamos a liberalização dos mercados, o enfraquecimento do papel social do Estado e a afirmação de organizações internacionais (*e.g.* OCDE, ONU e suas agências especializadas, UE e respectivos organismos), o papel essencial que a dimensão 'local' do desenvolvimento territorial veio a conquistar envolve também outras noções e actores proeminentes. Como vimos, o desenvolvimento local procura mobilizar os recursos endógenos, sejam estes naturais, produções específicas, conhecimento ou competências, factores de diferenciação e atractividade ou recursos culturais, entre outros, não deixando porém de implicar uma articulação com diversos níveis de governança e uma integração espacial dos processos em presença. Nesse sentido, o desenvolvimento territorial endógeno depende da intervenção e colaboração de diversos agentes, públicos e privados, operando em escalas complementares, e representa a possibilidade de incrementar o valor dos instrumentos políticos transnacionais, nacionais e regionais. Por outro lado, a criação e o empoderamento de entidades de desenvolvimento local tornou-se muito relevante, não apenas ao nível das discussões sobre o desenvolvimento dos territórios como também da própria organização das instituições políticas e sua progressiva descentralização de competências (*e.g.* redefinição e aplicação de estratégias, programas de apoio e acompanhamento de agentes locais). Também as organizações não-governamentais ganharam um papel expressivo neste âmbito, inclusive em meios urbanos, envolvendo-se na animação e interpretação dos territórios, crescendo em número e conseguindo alcançar um certo reconhecimento social. Mas uma das noções fundamentais a referir é a da 'sustentabilidade', cruzando os vários níveis de actuação e reflectindo-se nos diversos instrumentos operativos de desenvolvimento, ocorra este numa perspectiva mais endógena ou mais exógena, para territórios mais ou menos densos na sua urbanização ou sem características urbanas de todo.

Com efeito, a sustentabilidade baseia-se num conjunto de preocupações ligadas à exploração dos recursos e ao equilíbrio e manutenção dos espaços e sistemas, consolidando-se na transição entre os séculos XX e XXI como ideal comum ou como abordagem para certas áreas de especialização do conhecimento. Podemos inclusive mencionar a recente criação de uma disciplina votada ao estudo da sustentabilidade, as Ciências da Sustentabilidade, apresentada oficialmente em 2001 na Conferência Challenges of a Changing Earth, em Amesterdão. Apesar do termo 'sustentabilidade' ter sido empregue em diversos contextos temporais e com implicações variáveis, inclusive no início do século XVIII por H. Carl Von Carlowitz [1973] a propósito das actividades florestais, é no final do século XX que o conceito

se afirma consensualmente, reflectindo uma clara percepção dos impactos negativos de actividades humanas no meio ambiente, a que já aludimos. Com um enfoque nas dimensões ambiental, económica e social, os objectivos primordiais do desenvolvimento sustentável foram definidos na Cimeira Mundial de 2005 (*i.e.* World Summit on Social Development) como sendo a protecção ambiental, o desenvolvimento social e o desenvolvimento económico. Dois anos antes, a Conferência Europeia dos Ministros responsáveis pelo Ordenamento do Território havia já fixado o enquadramento de 'sustentabilidade' e a sua concretização ao nível de futuras políticas europeias: "(…) enquanto numerosos processos desafiam a sustentabilidade do nosso futuro europeu comum, as políticas de desenvolvimento territorial sustentável devem atingir uma série de objectivos, como a redução das disparidades, o apoio ao desenvolvimento policêntrico equilibrado, a criação de medidas para a revitalização de aglomerações em declínio, o aumento da eficiência das redes de transporte e energia, a prevenção e redução dos potenciais danos provocados por riscos naturais, a protecção e melhoria do ambiente natural e construído, a promoção de práticas agrícolas e florestais amigas do ambiente, a obtenção de um equilíbrio entre a preservação do património cultural existente, a atracção de novos investimentos e o apoio às comunidades residentes e trabalhadoras nas áreas urbanas e rurais e o aumento da participação pública nos processos de desenvolvimento territorial" [Conselho da Europa, 2003 (*Declaração de Ljubljana: Dimensão Territorial do Desenvolvimento Sustentável*)[39]]. Parecem-nos especialmente relevantes dois objectivos avançados nesta Declaração: a valorização/preservação do património cultural (num equilíbrio com a captação de investimentos) e a promoção da participação pública nos processos de desenvolvimento territorial. Ambos os aspectos centram-se nas populações (residentes e trabalhadores) e apontam para um equilíbrio de escalas de actuação e de níveis de investimento, procurando compaginar o desenvolvimento económico com o desenvolvimento social e cultural. Se por um lado as preocupações com o baixo crescimento económico e com os desequilíbrios regionais parecem constituir parte substancial das problemáticas identificadas pelos estados e pela UE, por outro lado parece-nos muito significativo que a dimensão cultural do desenvolvimento seja tida em conta. Por sua vez, o estímulo à auscultação das comunidades em processos que afectam decisivamente a sua qualidade de vida constitui um sinal de viragem no âmbito de políticas públicas para o território, que desejavelmente contribuirão para fortalecer uma 'esfera pública' e favorecer a construção de uma cidadania activa e plena. E já no final da década de 90 havia sido decidida pela UE a elaboração do parecer *Desenvolvimento Urbano Sustentável na União Europeia: um Quadro de Acção*, na qual se concretizam alguns princípios fundadores no tocante à sustentabilidade do espaço urbano e do desenvolvimento local (Comité Económico e Social Europeu, 1999). De resto, a nível nacional, os Princípios Orientadores que constam da estratégia *Cidades Sustentáveis 2020* valorizam a dimensão intangível do potencial territorial, expressa não apenas na dimensão cultural já mencionada, mas também na interacção entre diferentes instituições, práticas e actores (cf. Cavaco, 2015; Conselho de Ministros, 2015).

---

[39] Tradução do documento original em inglês disponibilizado pelas plataformas em linha Fórum das Cidades e Council of Europe (cf.: https://rm.coe.int/13th-european-conference-of-ministers-responsible-for-regional-plannin/168076ce7b [consult. 2020-05-05]).)

No que concerne às políticas de desenvolvimento do território, ou mais simplesmente 'políticas territoriais', tomamos como referência as considerações do geógrafo João Ferrão (2014) ao apontar para cinco tipologias distintas. Numa primeira análise, destaca as 'políticas territoriais implícitas', ou seja, as que não detêm objectivos territoriais explícitos mas que podem contribuir de forma decisiva, directa ou indirecta, para estruturar os territórios, por via dos efeitos que acabam por induzir (Ferrão, 2014). Neste âmbito, e para o território nacional, o autor dá como exemplos a política de transportes e a política agrícola comum, na medida em que será "impossível compreender as grandes alterações do uso, ocupação e organização do território português das últimas décadas sem levar em consideração os impactes deste tipo de políticas" (*ibidem*, p. 2). Em seu entender, esta políticas não declaramente territoriais, mas com efeitos relevantes a esse nível, podem originar impactos mais evidentes do que determinadas políticas cujo objecto de intervenção é o território. Em segundo lugar, menciona as 'políticas sectoriais territorializadas', praticadas sobretudo com base no ajustamento de orientações de âmbito nacional às entidades de nível regional ou sub-regional, que detêm jurisdição sobre territórios específicos, ou através de programas orientados para sectores concretos (*ibidem*). Em terceiro, assinala as 'políticas territoriais explícitas' dedicadas, ou seja, políticas concebidas para escalas geográficas determinadas (nível local ou regional) ou para territórios com características mais específicas, sublinhando o sentido 'adjectivado' destas políticas, uma vez que habitualmente se propõem a desenvolver o território, mobilizando noções como desenvolvimento rural, desenvolvimento urbano, desenvolvimento regional, desenvolvimento local, entre outras (*ibidem*). Um quarto tipo de situação corresponde às 'políticas integradas de base territorial', que não constituindo propriamente um tipo de política consistem em "intervenções coordenadas de diferentes políticas pensadas de forma coerente para uma determinada área-problema / área-oportunidade" (*ibidem*, p. 2). Por último, menciona as 'políticas de ordenamento do território', que procedem à regulação do uso do solo, sua ocupação e transformação, como observámos antes, e que nas últimas décadas tendem a constituir-se como políticas de visão estratégica, podendo inclusive enquadrar e condicionar os vários tipos de políticas territoriais indicadas. No contexto português, Ferrão destaca o Programa Nacional das Políticas de Ordenamento do Território [PNPOT], instrumento criado pela Lei de Bases da Política de Ordenamento do Território e de Urbanismo (AR, 1998; revogada e com alterações posteriores), embora o primeiro PNPOT seja recente, datado de 2007, já com rectificações e alterações posteriores (revogação pela Lei n.º 99/2019). O autor aponta ainda para a actual abrangência do conceito de políticas de desenvolvimento territorial, tendendo este a incluir os quatro primeiros tipos de políticas referidos acima, absorvendo-os e substituindo-os. Em suma, podemos constatar a existência de políticas distintas nos seus princípios e objectivos, aplicadas a escalas e territórios variáveis, pressupondo uma articulação ou sobreposição, bem como a existência de "tensões ou sinergias" (*ibidem*, p. 3) que se reflectem nos seus possíveis efeitos.

No tocante ao ordenamento do território no contexto europeu, Ferrão refere uma "espécie de europeização furtiva de uma política que, do ponto de vista formal, permanece da estrita responsabilidade de cada um dos estados-membros" (Ferrão, 2011; *apud* Ferrão, 2015, p. 332). Assim, no âmbito da União Europeia, a relação entre políticas públicas e território vem sendo

concretizada através de políticas mais amplas[40] ou, acima de tudo, por meio de princípios (coordenação) e procedimentos (boa governança), que determinam uma maior territorialização de políticas sectoriais e intervenções integradas de base territorial (Ferrão, 2015). Seja no caso de áreas rurais ou áreas urbanas, e para diferentes escalas de intervenção ("uma cidade ou um bairro", diz-nos o autor), o território surge então como um 'factor agregador' de políticas e actores em torno de uma estratégia comum (*ibidem*). Este modo de funcionamento pode introduzir "maior eficácia e eficiência das acções públicas desenvolvidas no quadro de parcerias e de modos de governança mais ou menos alargados e flexíveis" (*ibidem*, p. 332). Com efeito, ainda que um conjunto muito diverso de actores intervenha no sucesso das políticas e da sua concretização, e que as mesmas se proponham a fins determinados, a eficácia e eficiência das políticas têm remetido sobretudo para os meios empregues e para a sua relação com os resultados obtidos (Ferrão, 2014, 2015).

Tendo em conta a evolução do entendimento de 'políticas territoriais' e as diferenças dessas práticas segundo os contextos espaciotemporais, impõe-se também a questão da avaliação das políticas públicas para (e/ou que afectam) o território. A discussão quanto à avaliação das políticas públicas para os territórios tem-se centrado especialmente nos instrumentos concebidos e sua aplicação, mais do que propriamente nos fins ou nos objectivos específicos dessas mesmas políticas. Em matéria de ordenamento do território os processos de avaliação obedecem a uma trajectória que regista mudanças de paradigma (esta avaliação é particularmente recentes no caso português, com pouco mais que duas décadas), com um progressivo alargamento do seu âmbito (Ferrão e Mourato, 2010). Deste modo, a avaliação das políticas de ordenamento do território relaciona-se com um âmbito mais abrangente, ligado à avaliação territorial, que pode abarcar "não só a política pública de ordenamento do território, mas também a avaliação de estratégias e políticas de desenvolvimento territorial e a avaliação de políticas sectoriais com forte impacte territorial" (*ibidem*, p. 12), de resto em diferentes contextos geográficos. Nesse sentido, os processos de avaliação têm incluído análises de conformidade (confrontação de resultados e objectivos), prevenção de impactos potencialmente negativos, monitorização de dinâmicas e tendências territoriais, práticas específicas de planeamento participativo, colaborativo e deliberativo, entre outras (*ibidem*). Podemos observar que os tipos de avaliação, e os seus objectivos e metodologias (inclusive uma permeabilidade crescente a práticas de avaliação desenvolvidas noutros domínios), conheceram um desenvolvimento no que respeita às políticas para o território ou que interferem, de algum modo, na sua mudança. O contexto das imposições legais por parte da UE aos seus países-membro, no âmbito das políticas públicas de uma forma geral, contribuiu também para as mudanças verificadas relativamente a uma cultura de avaliação (*ibidem*). Se por um lado, uma maior preparação das instituições e a existência de meios mais adequados — legislação, boas práticas — poderá contribuir para a eficácia das políticas territoriais, por outro lado será importante considerar o debate sobre a finalidade das acções. Ou seja, importa uma reflexão sobre a transformação pretendida para os territórios, em função de uma perspectiva mais alargada, que reflicta os "valores, desejos e finalidades, que têm de ser

[40] Ferrão aponta a política regional como instrumento privilegiado de coesão e da regulamentação do uso do solo.

explicitados, justificados e debatidos" (Ferrão, 2014, p. 3). Está em causa, segundo Ferrão, a mudança de uma perspectiva mais reactiva, associada à gestão dos instrumentos, para uma abordagem transformadora, baseada nas intencionalidades e em visões alternativas de futuro, devidamente discutidas. O autor salienta o conceito de 'inovação societal', particularmente relevante contextos de crise ou transição, citando Andy Stirling ao mencionar a desejável evolução de "uma economia do conhecimento, baseada na ideia de progresso, para uma democracia da inovação, ancorada numa perspectiva de transformação" (Stirling, 2014; *apud* Ferrão, 2014, p. 4).

As questões da participação pública têm conquistado um lugar cada vez mais destacado na discussão sobre as políticas públicas, inclusive nas respeitantes ao território, em linha com outros factores de mudança de uma visão racionalista de Estado, com a emergência de concepções pós-positivistas; por um lado, as neoliberais, e por outro as de um Estado aberto a várias formas de governança e processos de democracia participativa e deliberativa (Ferrão e Mourato, 2010). De resto, inúmeros autores em campos disciplinares distintos têm reflectido sobre inovação nos modos de governança e funcionamento das instituições democráticas, apontando para as possibilidades, vantagens e limitações dos processos de negociação ou participação pública (cf., por ex., Rowe e Frewer, 2000; Stirling, 2004, 2008, 2014, 2015; Smith, 2009), processos esses também fomentados por organismos internacionais e informados pelos seus documentos e propostas (cf. OCDE, 2001, 2005). Stirling alude explicitamente à condição "plural e condicional" da participação (cf. Stirling, 2008), na medida em que um conjunto de caminhos muitos diferentes podem ser igualmente válidos e pelo facto dessa mesma validade depender de perspectivas e circunstâncias que são necessariamente múltiplas e variáveis (Stirling, 2015). Alertando para a complexidade destes processos e para o distanciamento entre retórica e prática, Ferrão não deixa de realçar a crescente expansão de acções que permitem o envolvimento da população em processos participativos, associados a noções cada vez mais presentes no discurso político, como sejam a transparência, a prestação de contas e o escrutínio público (Ferrão, 2014). A fim de aproximar discurso e prática, o autor defende a existência de 'dispositivos institucionais' que permitam o constante acompanhamento e discussão das acções, ao longo de todas as fases que compõem o ciclo de políticas, da formulação à avaliação, passando pela execução das mesmas (*ibidem*). Além disso, em seu entender, para que a participação possa ser um factor de mudança, ela deverá associar-se à possibilidade e à capacidade de decisão, uma vez que a participação pontual ou reactiva (válida como acto de resistência) poderá não resultar numa acção efectivamente transformadora. Assim, considera essenciais os processos colaborativos de natureza deliberativa, pelo que as formas de governança territorial e o debate em torno desta são cada vez mais determinantes (*ibidem*). E mesmo nos processos não directamente deliberativos, ou seja, em que a participação pública não prevê o envolvimento directo na decisão, Ferrão preconiza a capacidade dessas formas de participação influenciarem as decisões de terceiros. Para terminar, e a esse propósito, lembramos as suas palavras: "Na verdade, quem influencia decisões, ainda que não possa decidir, torna-se numa espécie de coautor inorgânico dessas decisões. Este aspecto é relevante para políticas locais, regionais e nacionais, mas também comunitárias. As redes translocais e transnacionais, envolvendo, por exemplo, cidadãos,

organizações e municípios, devem contribuir para uma nova relação entre processos de decisão e políticas descendentes (*top-down*) e ascendentes (*bottom-up*), concorrendo, por essa via, para uma melhor adequação entre necessidades, estratégias de adaptação e transformação e características socioculturais, económicas e político-institucionais territorialmente diversificadas." (*ibidem*, p. 5).

Procedemos, assim, a uma aproximação aos conceitos de 'território' / 'território urbano', a par de outras noções correlacionadas, permitindo apontar linhas de leitura sobre a complexidade dos fenómenos em presença, em particular no tocante ao desenvolvimento territorial e respectivas políticas. Abordamos, de seguida, as transformações urbanas ocorridas na segunda metade do século XX, dando origem a modelos e visões específicas para a 'cidade pós-industrial', mas sobretudo os desafios colocados ao território urbano nas primeiras décadas do novo século. Nesse sentido, focamo-nos nas problemáticas dos territórios urbanos na contemporaneidade, em particular nos modos pelos quais as cidades se têm reinventado e nos fenómenos que reflectem ou desafiam o seu desenvolvimento. Lembramos as incertezas e as variabilidades nos processos que configuram a transição entre modelos, de uma 'cidade industrial' para uma 'cidade pós-industrial', sendo que esta última não deverá ser "(…) definida apenas pela alegada tendência para a uniformização, com a perda ou redução de identidades locais resultantes de processos de globalização. Enquanto alguns dos aspectos económicos parecem conduzir a uma uniformização dos ambientes do consumo, outros podem acrescentar diversidade: por exemplo os provenientes de migrações, da oferta de eventos específicos ou da crescente variedade de paisagens e espaços públicos, em que estejam representadas essas identidades" (Brandão e Brandão, 2012, p. 108).

1.2.2 Transformação dos territórios urbanos: mudanças e desafios

A valorização do conceito de 'território' e a complexidade das análises acerca do desenvolvimento dos territórios urbanos, implicando cada vez mais uma preocupação de interdisciplinaridade, são indissociáveis das transformações que caracterizam as últimas décadas do século XX. Com efeito, a Pós-modernidade, noção projectada do domínio cultural também para a economia política, corresponde no entender de diversos autores a uma expansão e reformulação à escala global de um modelo capitalista, a partir das décadas de 70 e 80 (cf., por ex., Jameson, 1984, 1989; Lyotard, 1984 [1979]; Harvey, 1989), acompanhado de um conjunto de mudanças sociais e económicas que já enunciámos. Mais especificamente, Jameson relaciona a Pós-modernidade com um terceiro movimento de expansão do capitalismo pelo globo, através do qual a produção e a manipulação de signos, imagens e informação ganham um papel determinante como matérias para um novo modo de produção, constituindo ainda os meios pelos quais se garante essa expansão (Jameson, 1984). Destacando aqui a viragem, então em curso, de uma sociedade industrial para uma sociedade

pós-industrial[41], é de sublinhar a consolidação de uma 'economia do conhecimento' (Drucker, 1969; Lyotard, 1984 [1979]) como motor e reflexo de uma 'sociedade da informação' (Bell, 1973). Paradoxalmente, Jameson vê o fenómeno de globalização dos mercados e das relações institucionais como detendo um efeito de 'internalização', resultando na criação de um 'hiper-espaço pós-moderno' (ao qual Harvey também se refere), afinal uma heteronímia de fragmentos unificados pelo facto de expressarem a lógica de um capitalismo tardio (Jameson, 1984). Todas as transformações apontadas detiveram um profundo impacto nos modos de produção e nas relações estabelecidas entre agentes políticos e económicos e o espaço urbano, suscitando uma reflexão sobre a territorialização destes processos. Fenómenos como a homogeneização ou fragmentação, crescimento ou decrescimento, coesão ou disparidade, ou até processos associados a uma desterritorialização ou reterritorialização de actividades ou comunidades, têm contribuído para amplificar a relevância da discussão em torno dos territórios urbanos e do seu desenvolvimento.

De uma forma geral, as referidas mudanças do contexto social e económico corresponderam a novas condições de circulação e apropriação de capitais, tecnologias e trabalho, com repercussões ao nível da organização dos territórios urbanos. Os processos de globalização propriamente ditos detêm origens históricas mais recuadas, mas é nas últimas décadas do século XX que a abertura dos mercados e a transnacionalização dos investimentos se intensificam, em virtude da crescente adesão das nações a modelos económicos liberais (Jameson, 1984; Harvey, 1989, 2007 [2005]). A esse propósito, David Harvey refere-se ao liberalismo enraizado ou intrínseco ['*embedded liberalism*'][42], característico do pós-guerra em países desenvolvidos e tido como propício à estabilização das relações internacionais, dando depois lugar, a partir do final da década de 70, a um modelo neoliberal entretanto globalizado (Harvey, 2007 [2005]). A refundação de uma nova ordem mundial através dos Acordos de Bretton Woods (1944) e da instituição de novas organizações transnacionais (*e.g.* Nações Unidas [ONU], Banco Internacional para a Reconstrução e Desenvolvimento, depois Banco Mundial, e Fundo Monetário Internacional), bem como o progressivo desmantelamento dos

---

[41] De assinalar, mais uma vez, as mudanças no perfil dos sectores industriais, bens produzidos e processos envolvidos, mais do que uma definitiva 'desindustrialização' da economia. Aliás, as limitações do conceito de 'sociedade pós-industrial' são alvo de uma análise crítica por parte de diversos autores, entre eles Fábio Scolari (2020), que sublinha a deslocação de certas fases de menor exigência ou intensidade tecnológica para outros territórios (invisibilizando processos efectivamente industriais/industrializados), a externalização em massa de muitas fases de processos produtivos (convertidas assim em 'serviços') e o forte crescimento de um segmento específico da classe trabalhadora a que chama de "novo proletariado não-industrial de serviços" (Antunes, 2016, p. 17; *apud* Scolari, 2020, p. 322), entre outras mudanças que os teóricos do período 'pós-industrial' não previram. Lembramos ainda, como curiosidade a reflexão/previsão do americano Alvin Toffler, desde os anos 70, sobre uma futura sociedade 'super-industrial' e seus dilemas (*e.g.* excesso de estímulos, consumos e escolhas), na decorrência da sociedade 'pós-industrial' ou '*information age*' a que o escritor chamou *The Third Wave* [título de um livro seu de 1980, sequela de *Future Shock* (1970), ambos escritos com Heidi Toffler (não creditada)].

[42] A expressão '*embedded liberalism*' é atribuída a John Gerard Ruggie, no seu ensaio *International Regimes, Transactions, and Change: Embedded Liberalism in the Postwar Economic Order* (1982), noção a que recorreram inúmeros autores. Para se entender o pensamento político-económico do pós-guerra, David Harvey destaca como fundamental a obra *Politics, Economy and Welfare: Planning and Politico-Economic Systems Resolved into Basic Social Processes* (1953), de Robert Dahl e Charles Lindblom, na qual se propunha uma mistura equilibrada entre Estado, mercados e instituições democráticas como forma de garantir estabilidade e prosperidade.

sistemas de relações preferenciais ocorrido na era pós-colonial contribuíram desde logo para o estabelecimento de um novo panorama de relações económicas e políticas e para um diferente entendimento das relações territoriais à escala mundial. Ainda que as questões do território e do território urbano fossem já objecto de estudo (lembramos as obras pioneiras *Analisi economica dei problemi territorial* e *Analisi delle strutture territoriali*, ambas da autoria de Bernardo Secchi e publicadas em 1965, e a obra *Territory and Function: the Evolution of Regional Planning*, de Friedmann e Weaver [1979]) a problemática do desenvolvimento territorial ganha maior relevância nas últimas décadas, com particular expressão dos anos 90 em diante, sustentando-se em preocupações de âmbito transnacional, nacional ou regional (Camagni e Gibelli, 1997; Camagni, 1999, 2008; Brenner, 1999; Alves, 2002; Secchi, 2015 [2013]; Ferrão, 2016). A importância da cooperação internacional traduziu-se na criação de organismos ou acordos específicos (*e.g.* Tratado Norte-Americano de Livre Comércio [NAFTA], Mercado Comum do Sul [Mercosul], Comunidade dos Estados Independentes [CEI], esta última com a queda do Bloco de Leste) e no aprofundamento de acordos já existentes, de que é paradigmática a União Europeia (Tratado de Maastricht, 1992), com origem na Comunidade Económica Europeia [CEE] (Tratado de Roma, 1957). Este caso constituiu-se como evidente viragem, pela transformação de uma comunidade económica — que inicialmente instituía um mercado europeu comum — numa união política e económica mediante princípios muito mais abrangentes. Assim, a união monetária prevista consistiu numa das mudanças estruturais verificadas no espaço europeu e ao nível da sua relação com outras economias mundiais, a par de um conjunto de alterações no tocante à política externa e ainda pela implementação de políticas comuns em áreas como a saúde, o ambiente e as energias, a educação e a investigação, e claro, o desenvolvimento territorial[43]. Por outro lado, ao mesmo tempo que emergiram meios de governação e políticas transnacionais, a dimensão 'local' ganhou também relevo nas questões do desenvolvimento territorial, como vimos anteriormente, por via da criação e/ou capacitação de entidades regionais ou locais e pela concepção e aplicação de políticas enraizadas nos territórios e suas dinâmicas específicas.

O fenómeno de 'financeirização' das economias internacionais, a partir dos anos 80, determina novas lógicas de investimento (inclusive com temporalidades de curto prazo), sendo que a valorização das competências e dos recursos humanos é reforçada e passa a obedecer a novas exigências, porém com uma distribuição assimétrica e irregular (pressupondo temporalidades mais lentas). Neste contexto de mudança que vimos descrevendo, as reflexões do geógrafo Allen J. Scott (2008b) parecem-nos especialmente oportunas, em particular no tocante ao 'capitalismo cognitivo-cultural' e a uma nova 'economia cognitivo-cultural' [*new cognitive-cultural economy*] e suas relações com a urbanização. Com efeito, a globalização, o crescimento e ressurgimento das cidades, a mobilização máxima do conhecimento, dos recursos culturais e das expressões e sensibilidades humanas na força de trabalho, entre

[43] De resto, após a adopção do conceito 'políticas de desenvolvimento territorial' [cf., por ex., União Europeia, 1999 (EDEC); Comité Económico e Social Europeu, 1999] e valorização da noção de 'sustentabilidade' associadada ao território ou da dimensão cultural do desenvolvimento territorial [cf. Conselho da Europa, 2003 (Declaração de Ljubljana)], a que já nos referimos, a União Europeia consagrou a coesão territorial como componente essencial da política de coesão comunitária (*v.* Tratado de Lisboa ou Tratado Reformador, de 2007).

outros aspectos interligados, são vistas por Scott como transformações sem precedentes, correspondendo a um refundado capitalismo contemporâneo (Scott, 2008b). Segundo este autor, a actual versão do capitalismo está definitivamente assente no 'capital humano' e traduz-se num incremento da produção de trabalho cognitivo e cultural — Scott sublinha a importância da 'propriedade intelectual' — e numa valorização dessas dimensões em todas as actividades produtivas, das indústrias tecnológicas aos serviços especializados, passando naturalmente pelos sectores da comunicação e pelas indústrias culturais e criativas propriamente ditas. Esta nova economia cognitivo-cultural globalizada, malgrado as tendências de descentralização ou deslocalização de certas fases dos processos produtivos, não tem impedido o alastramento das cidades, favorecendo novas formas de organização do espaço intra-urbano e, concomitantemente, o desenvolvimento de 'cidades-região', num complexo mosaico de conexões, concorrências e interdependências territoriais (Scott, 2008b). Alguns dos actuais desafios apontados pelo geógrafo britânico remetem para as disfuncionalidades e ineficiências de espaços intra-urbanos fragmentados (administrativa e politicamente), para a criação e manutenção do dinamismo económico e cultural dos centros urbanos (face às ameaças e vantagens da globalização) e para as acentuadas desigualdades de oportunidades e rendimentos na cidade contemporânea, ameaçando o seu efectivo potencial de desenvolvimento socioeconómico e cultural (Scott, 2008a, 2008b).

Neste quadro de desafios e mudanças, destacamos o fenómeno da acelerada expansão urbana, também observável através dos registos demográficos existentes, pois se em 1950 apenas cerca de 18% da população mundial vivia em áreas urbanas, esse número atingia já os 50% no ano de 2001, situação potenciada pela concentração em grandes metrópoles (Pedrosa e Pereira, 2016). De facto, a cidade contemporânea apresenta um padrão cada vez mais complexo de espacialização ao nível interno (espaço intra-urbano) e da relação entre cidades, sublinhando-se a existência de maiores aglomerações correspondentes ao modelo de cidade pós-industrial, comparativamente a modelos anteriores (industrial ou proto-industrial), desencadeando novas configurações urbanas, não isentas de contrastes (Phelps e Ozawa, 2003). Os fenómenos de 'metropolitização' estão assim relacionados com o crescimento urbano e com a (re)organização das cidades, implicando desafios no âmbito administrativo e legal e no tocante à gestão e governança face a problemáticas comuns ou específicas. Com maior expressão desde o final do século XX, identificam-se e cruzam-se noções como as de 'metrópole' (cidade que polariza um território e outras aglomerações urbanas), 'megacidade' (grande aglomeração urbana que ultrapassa os 10 milhões de habitantes), 'cidade global' (cidade com vantagens competitivas assinaláveis, centro decisório do sistema económico global), 'conurbação' (ligação de duas áreas urbanas correspondentes a diferentes cidades e/ou áreas metropolitanas) ou ainda 'megalópole' (região urbana que resulta da conurbação, efectiva ou em curso, de duas ou mais metrópoles). De acordo com Roy Manoj, a metropolitização tende a tornar-se o modelo mais comum de urbanização nas cidades de rápido crescimento, podendo continuar a ser dominante nas próximas décadas, sobretudo em países em desenvolvimento (Manoj, 2009). Este tipo de processo corresponde muitas vezes a uma expansão urbana dispersa, com uma temporalidade rápida, o que potencialmente agrava problemas de mobilidade, infra-estruturação e coesão social e/ou territorial, entre outros.

Ao mesmo tempo, e de uma forma geral, os territórios urbanos contemporâneos repercutem e potenciam um conjunto de mudanças nos modos de vida e comportamentos das populações, acentuando movimentos associados a novas formas de mobilidade e/ou de expansão do tecido urbano, privilegiando novas formas de socialização e limitando outras, interferindo com as noções de identidade(s) e de pertença a um dado grupo, comunidade ou território (Alves, 2002). De facto, a par das mutações económicas, como a emergência de novas formas de relação com o trabalho, a precarização dos percursos individuais e a desconexão entre território de produção de riqueza e território do consumo, observamos evidentes (e correspondentes) mutações sociais, destacando-se a fragilização e fragmentação da família, a diversificação das trajectórias individuais, um envelhecimento populacional e um aumento das mobilidades (Alves, 2002; Guerra *et al.*, 2006). Neste cenário, importa referir que inúmeros autores sublinham uma tendência notória de segregação espacial e social ligada aos actuais territórios urbanos, assinalando a manutenção ou o reforço de profundas desigualdades sociais (cf., por ex., Low, 1999; Dear e Flusty, 1998; Harvey, 2007 [2005], 2008a; Smith, 2005; Guerra *et al.*, 2006; Delgado, 2011; Secchi, 2015 [2013]). Sobre as evoluções na produção do espaço urbano e das memórias a este associadas, a historiadora Christine Boyer propõe uma leitura assente em três categorias de representação: a 'cidade como obra de arte' (até ao final do século XIX), a 'cidade como panorama' (primeira metade do século XX) e a 'cidade como espectáculo' (afirmando-se sobretudo nas últimas décadas do século XX) (Boyer, 1996 [1994]). Interessa-nos reter esta última categoria, na medida em que ela expõe e permite enquadrar tendências recentes ao nível da transformação do território urbano, em particular a reconfiguração material e simbólica das cidades em função da sua comodificação (ou mercadorização), resultando numa crescente segmentação dos espaços (Boyer, 1994 [1992], 1996 [1994]). Esta autora sublinha o reforço das lógicas de promoção dos centros urbanos e de competição entre estes, vincando também o papel fulcral das 'imagens' (e de uma 'economia política da imagibilidade'[44]) na permanente construção e reconstrução de representações para as cidades, cada vez mais 'espectacularizadas' (*ibidem*). Assim, o final do século passado trouxe o aprofundamento da segregação e da fragmentação socioespacial mediante lugares que Boyer distingue entre 'espaços figurados' e 'espaços desfigurados' [ou 'cidade figurada' e 'cidade desfigurada'] (Boyer, 1997 [1996]). Os primeiros tendem a ser lugares de desenvolvimento e intervenção urbana, com imagens renovadas, reconhecíveis e comercializáveis (vistos como espaços aprazíveis e seguros), ao passo que os segundos correspondem a lugares abandonados, ou seja, de menor valor simbólico e material (*ibidem*). É nos 'espaços desfigurados', à partida não atractivos e votados à invisibilidade, que certos modos de vida subsistem, à margem de ideais ou políticas consentâneas com a imagem que a cidade (*i.e.* agentes económicos, instituições) pretende veicular.

---

[44] Boyer (1994 [1992], 1995) usa a expressão 'economia política da imagibilidade' ['*imageability*'] (cf. Kevin Lynch 1999 [1960]) e recorda que a 'imagibilidade' da cidade se torna o seu '*selling point*' a partir das décadas de 70 e 80 (Ryans e Shanking, 1986; *apud* Boyer, 1994 [1992], p. 193). Essa economia da imagibilidade comporta estratégias de promoção dos centros urbanos, que em nome da atractividade e da competitividade constroem, alteram e publicitam imagens dos seus lugares e identidades, de resto em linha com a valorização do capital cultural.

Para o urbanista Bernardo Secchi, o "contínuo crescimento e aprofundamento da desigualdade social (…) a distância entre ricos e pobres"[45] (Secchi, 2015 [2013], p. 15) é um dos aspectos mais relevantes daquilo que considera ser "a nova questão urbana" (*ibidem*, p. 17). Ainda que realce o facto da cidade ser, historicamente, um instrumento poderoso de diferenciação, segregação e exclusão, este autor considera que o seu potencial de integração social e cultural, um ideal urbano há séculos, está cada vez mais em causa. Segundo Secchi, esta nova questão urbana é marcada por décadas de profundas crises económicas e mudanças políticas, numa trajectória desde a revolução industrial até a uma sociedade de massas, culminando na sociedade contemporânea em que vivemos e que caracteriza (citando outros autores) como 'sociedade líquida' (Bauman, 2000) e 'sociedade do risco' (Beck, 1992 [1986], 1999). Mencionando o 'individualismo' e uma certa desestruturação social, a escassez de recursos e os problemas ambientais e ainda as crescentes exigências quanto à saúde, educação e segurança, num panorama de cenários e políticas que em parte são contraditórios entre si, não deixa de sublinhar a actual incapacidade de disciplinas como o Urbanismo em proporem soluções eficazes e objectivas (Secchi, 2015 [2013]). Isto é, os dispositivos analíticos e projectuais empregues, a par das definições propositivas de fundo e seus valores subjacentes, em nada têm contribuído para atenuar as problemáticas apontadas, não detendo a possibilidade concreta de evitar a consolidação das desigualdades sociais observadas. Para este urbanista, uma renovada reflexão sobre a estrutura espacial e social das cidades será essencial, a par da reformulação de políticas públicas quanto ao uso do solo, à habitação, ao acesso aos espaços urbanos e ao desenho de espaço público, sinais tímidos que Secchi identifica em algumas tentativas recentes para tornar a cidade mais 'acessível', 'permeável' e 'porosa' (*ibidem*).

David Harvey tem vindo, desde os anos 80, a convocar uma reflexão sobre a relação entre capitalismo e urbanização, através da análise dos modos pelos quais se desenvolvem e evoluem as cidades, convocando a noção de 'direito à cidade' de Lefebvre (2011 [1968]). Sobre o cenário actual, Harvey constata a necessidade de uma reflexão crítica sistemática acerca das "cada vez mais rápidas transformações urbanas"[46] concomitantes às "imensas concentrações de riqueza, privilégio e consumismo em quase todas as cidades do mundo, no seio de um explosivo 'planeta de *slums*'[47]" (Harvey, 2008b, p. 2). A sua concepção de 'direito à cidade' baseia-se na ideia de que os modelos urbanos a discutir não são separáveis do tipo de relações sociais, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos desejados pela população, pelo que esse 'direito' não é apenas uma liberdade individual de acesso aos recursos e espaços urbanos mas sim um direito alargado e comum (Harvey, 2008a, 2008b). Este 'direito à cidade' consiste na oportunidade de mudar efectivamente a cidade e assim transformar a sociedade, ou nas suas palavras, "o direito de nos mudarmos através da mudança da cidade

---

[45] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua espanhola, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor.

[46] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor, salvo para as expressões pontuais na língua original e grafadas em itálico.

[47] Harvey cita a obra de Mike Davis intitulada *Planet of Slums* (2006).

(…) um direito comum mais do que um direito individual, uma vez que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder colectivo para reconfigurar os processos de urbanização"[48] (Harvey, 2008a [em linha]). E o direito de que fala o autor, associado à "liberdade de fazer e refazer as nossas cidades", é na sua perspectiva um dos mais "preciosos e negligenciados direitos humanos" (*ibidem*). Harvey, a partir de uma leitura histórica do capitalismo, considera que os processos de urbanização ganharam um papel especialmente activo na absorção de mais-produto continuamente produzido pelo sistema económico em busca de lucro, inclusive para desbloquear situações de crise que perturbam o reinvestimento e a criação de mais-valia (*ibidem*). Na actual conjuntura, entende que a urbanização tem constituído um relevante factor de estabilização de crises económicas, por meio de processos variáveis e simultâneos: expansão urbana e nova construção, reconstrução de áreas urbanas e ainda inflacção dos preços dos imóveis, em particular na habitação. A este propósito, o autor dá o exemplo dos Estados Unidos, onde a construção e o mercado imobiliário (bem como importantes despesas militares) têm absorvido uma parte substancial do capital excedentário, com a banca a favorecer a negociação de créditos com taxas mais reduzidas, protegendo-se assim o mercado (bens e serviços) e o consumo internos (*ibidem*). Mas refere processos relativamente semelhantes em múltiplos países e geografias, da Àsia à Europa, em que a urbanização tem sido o principal estabilizador da economia, naquilo a quem chama de '*boom* global de urbanização' ["*global urbanization boom*"] (*ibidem*, p. 30). Com efeito, o autor sublinha o facto do processo de urbanização se ter ampliado numa dimensão não antes vista e a uma escala global, de resto a principal diferença face a períodos históricos anteriores. Na sua perspectiva, também as inovações financeiras, desde os anos 80, foram um importante factor de suporte a estas mudanças, nomeadamente os novos instrumentos de crédito e seu desenho, disseminando riscos e permitindo a acumulação de riqueza aos intermediários financeiros (*ibidem*).

Pelo exposto, a dinamização e a reestruturação económicas surgem directamente associadas à reconfiguração do espaço urbano e a sucessivas operações de transformação e adaptação, tornando-se a cidade num lugar comodificado e de comodificação, termo recorrentemente empregue por Harvey. Este fenómeno tem atingido os estilos de vida urbana, condicionando o acesso ao espaço urbano em função do poder de compra e interferindo nos equilíbrios sociais estabelecidos, pelo que o autor chega mesmo a considerar que a qualidade de vida urbana se tornou, também ela, uma '*commodity*' (Harvey, 2008a [em linha]). A experiência urbana nas cidades contemporâneas é assim enaltecida à luz de uma liberdade de escolhas e diversidade de opções, inclusive pela formação de nichos de mercado — que o autor remete tanto para os hábitos de consumo como para formas culturais —, lembrando a curiosa expressão "*pacification by cappuccino*", de Sharon Zukin, sobre áreas urbanas de forte 'capital simbólico' onde as actividades comerciais e culturais e os serviços se concentram. A privatização do espaço urbano e os inúmeros condicionamentos ao acesso ou à apropriação dos espaços públicos constitui também uma tendência evidente do desenvolvimento urbano e

[48] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a este texto do autor, salvo para as expressões pontuais na língua original e grafadas em itálico.

do tipo de vida urbana decorrente, reflectindo-se na vulgarização de formas espaciais e sociais mais circunscritas como condomínios fechados ['*gated communities*'], 'espaços públicos de propriedade privada' e 'espaços de propriedade privada com acesso público'. Assim, este modelo de cidade favorece as desigualdades sociais a que Harvey tem dedicado a sua atenção, recriando-se áreas urbanas propícias à divisão e ao confronto, onde privatização, fragmentação e segregação têm lugar (Harvey, 2007, 2008a). Diversos autores têm comungado da preocupação sobre as transformações aqui descritas e que constituem o foco das investigações de Harvey, como é o caso do americano Mike Davis, teórico e activista, citado pelo britânico no seu artigo sobre o 'direito à cidade' (Harvey, 2008a, 2008b) a propósito do domínio do sector imobiliário e do poder alcançado por associações de proprietários em estados americanos como a Califórnia[49]. Também o efeito de fragmentação socioespacial é assinalado na literatura sobre os territórios urbanos contemporâneos, como por exemplo pelo urbanista Marcello Balbo, que ainda nos anos 90 e acerca das cidades de países em vias de desenvolvimento, apontava para uma aparente formação de 'microestados', com as suas respectivas regras, recursos e comunidades, no seio de uma mesma área urbana (Balbo, 1993). Efectivamente, e a uma escala global, a estratificação e a exclusão sociais, tal como as restrições no acesso ao espaço urbano e às actividades que o mesmo suporta, têm sido vistos como processos preocupantes que acentuam as desigualdades, com consequências negativas (*e.g.* clivagens, antagonismos, violência, insegurança) ao nível da qualidade de vida urbana. Mas para Harvey, a questão de fundo existe a montante, pois se o processo de urbanização tem sido um meio privilegiado para aplicar excedentes, só um maior controlo no seio dos regimes democráticos sobre a produção e utilização desses excedentes poderá inverter a acelerada expansão urbana (Harvey, 2007 [2005], 2008a). Mais exactamente, e concretizando a noção de 'direito à cidade', diz-nos: "estabelecer uma gestão democrática sobre a mobilização urbana [do excedente] constitui o direito à cidade" (Harvey, 2008a [em linha]). Duas propostas são apresentadas pelo autor para responder à problemática descrita, sendo a primeira uma eficaz regulação fiscal, lembrando que um dos feitos do modelo neoliberal foi o de prevenir um aumento da porção recebida pelos estados relativa ao crescimento da produção bruta, parte pública essa que se tem mantido relativamente constante desde a década de 70 (OCDE, 2008, p. 225; *apud* Harvey, 2008a [em linha]). A segunda proposta diz respeito ao facto de novos sistemas de governança neoliberal terem passado a abranger interesses públicos e interesses corporativos, com uma tendência de desembolso de excedente pelo Estado a favor do capital corporativo e sua posição privilegiada nos processos de urbanização. Além disso, e em seu entender, o reforço dessa proporção detida pelo Estado só deterá um impacto positivo se o próprio Estado estiver sujeito a um efectivo controlo democrático, desde logo no sentido da transparência de todos os processos (Harvey, 2008a, 2008b).

---

[49] Mike Davis é o autor de *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles* (1990), obra na qual se refere a fenómenos de fragmentação social e, mais especificamente a '*neighbourhood fascisms*' promovidos por determinados grupos e associações. Este teórico americano é reconhecido pelo seu trabalho, mas tem sido também criticado pelo sentido eventualmente catastrofista de alguns dos seus ensaios.

Outros dos fenómenos que importa mencionar, e que Harvey também aborda, é o da 'gentrificação' ['*gentrification*'], por meio do qual se dá uma nobilitação de áreas urbanas tidas como degradadas e, mais exactamente, uma substituição (mais intensa ou mais gradual) da população, acompanhada muitas vezes por uma valorização fundiária/imobiliária (Zukin, 1987; Harvey, 1989). O termo '*gentrification*', no qual o prefixo '*gentry*' remete para uma ideia de estatuto social mais elevado, foi utilizado na década de 1960 pela socióloga britânica Ruth Glass na sua introdução a *London: Aspects of Change* (1964), trabalho que caracteriza as mudanças ocorridas em bairros operários daquela cidade e nos quais se verificou um processo de enobrecimento e revalorização. De facto, os processos de gentrificação têm sido amplamente discutidos, vistos como frequentes no contexto de uma revalorização imobiliária e revalorização simbólica de áreas urbanas específicas em diversos contextos mundiais (cf., por ex., Zukin, 1987, 2008; Harvey, 1989, 2008b; Hackworth e Smith, 2001; Lees, 2003; Lees e Davidson, 2005; Lees, Slater e Wyly, 2008; Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012, 2013), com o termo a ser inclusivamente integrado no discurso político e no discurso quotidiano, sobretudo nos últimos anos. São inúmeras as aproximações e considerações sobre este fenómeno que tem afectado a vida das cidades e das suas populações, com perspectivas variáveis sobre os seus potenciais efeitos, positivos ou negativos, no tocante ao desenvolvimento dos centros urbanos. O próprio conceito abrange variantes, de que é exemplo a noção de '*marginal gentrification*' ('gentrificação marginal'), cunhada por Damaris Rose (1984) e aplicando-se a uma gentrificação mais específica, assenta em '*gentrifiers*' (novos moradores) de classes médias com menor poder de compra, ou seja, com um capital cultural médio ou relevante e um capital económico menos consolidado. Habitualmente, estes '*marginal gentrifiers*' são atraídos pelas áreas centrais da cidade e por ambientes urbanos marcados pela diversidade cultural e/ou étnica, rejeitando um certo modo de vida associado às periferias urbanas. Se por um lado a gentrificação tem mobilizado a atenção e a crítica por parte de estudiosos e, cada vez mais, vastos sectores da sociedade, por outro lado algumas formas de nobilitação de áreas urbanas poderão ser vistas como conducentes, em fases iniciais, a uma maior diversidade ou variação no tocante à paisagem urbana e à apropriação do espaço público (***e.g.*** 'gentrificação marginal'). Por outro lado, a gentrificação tende a afectar áreas degradadas e/ou caracterizadas por uma forte multiculturalidade, habitadas por classes menos privilegiadas ou em situação económica mais frágil, podendo determinar mudanças radicais ao nível da população (afastamento de moradores) e da recomposição das actividades económicas aí sediadas, resultando a médio prazo numa maior homogeneidade ao nível socioespacial. Mediante a análise de casos específicos, e recorrendo à terminologia empregue por Jorge Almeida (2011), Malheiros ***et al.*** apontam para uma prevalência ou imposição do capital social exclusivo sobre o capital social inclusivo, limitando os processos de construção de comunidades locais e potenciando antagonismos sociais e/ou étnicos (Malheiros, Carvalho e Mendes, 2013). Por 'capital social', conceito multivalente desenvolvido em Sociologia particularmente nas últimas décadas do século XX (cf. Pierre Bourdieu, James S. Coleman, Robert D. Putnam), entende-se um recurso, resultante das interacções sociais, de que cada indivíduo dispõe e a que pode recorrer em determinadas circunstâncias, mas também uma reserva de recursos externos, ligados a um grupo a que o indivíduo pertence, e que este pode reclamar para si (Almeida, 2011). No

contexto de uma relação entre o grau e o tipo de capital social e o grau de desenvolvimento económico e social, Almeida identifica o capital social inclusivo como aquele que diz respeito à diversidade e à heterogeneidade, que une diferentes origens étnicas ou geográficas, grupos etários e categorias sociais — promovendo a integração social e a acção colectiva —, ao passo que o capital social exclusivo é associado aos grupos homogéneos, constituídos por aqueles que são iguais ou semelhantes — promovendo a solidariedade dentro do grupo e a reciprocidade (Almeida, 2011; *apud* Malheiros, Carvalho e Mendes, 2013). Este último tipo de capital social, por vezes correlacionado com as já mencionadas fragmentação ou segregação socioespaciais, pode comprometer os efeitos tendencialmente positivos associados à '*marginal gentrification*', que à partida envolveria ideais de tolerância, interacção de vizinhança entre grupos distintos e a capacidade de construção de 'comunidade local' (Malheiros, Carvalho e Mendes, 2013). Este autor assinala ainda como exemplo de boas práticas para mitigar os resultados indesejados a dimensão participativa, com apoio público, dos processos de desenvolvimento e reabilitação e a realização de iniciativas que favoreçam a interculturalidade e a capacidade de construir comunidades locais (*ibidem*), âmbito no qual sublinhamos o papel das iniciativas/eventos culturais, designadamente os festivais de arte(s).

Na contemporaneidade, a discussão sobre 'gentrificação' sucede no quadro de uma continuidade dos processos de mudança dos bairros e das comunidades que os habitam, constituindo um fenómeno diversificado nos seus modelos, ocorrendo numa grande variedade de locais (cidades e países) e sob múltiplas formas (Hackworth e Smith, 2001; Smith, 2002; Lees e Davidson, 2005; Lees, Slater e Wyly, 2008). A geógrafa Loretta Lees referiu-se em 2003 a Brooklyn Heights como um caso de 'super-gentrificação' ['*super-gentrification*'], na medida em que essa zona da cidade de Nova Iorque se apresentava como exemplo de "transformação de bairros de classe média-alta já gentrificados, prósperos e consolidados em enclaves ainda mais caros e exclusivos"[50] (Lees, 2003, p. 2487). Hackworth e Smith (2001) identificam a emergência de uma terceira vaga de gentrificação, em determinados contextos, a partir da década de 90 (1993/94), ao passo que Smith (2002) refere-se a essa mesma 'gentrificação pós-recessão' como uma estratégia urbana global. Tais ideias são sintetizadas por Lees e Davidson ao identificarem um(a) '*gentrification blueprint*' [modelo/marca/pegada gentrificador(a)] "a ser produzida, comercializada e consumida em massa por todo o mundo [*mass-produced*, *mass-marketed*, *mass-consumed*] (Lees e Davidson, 2005, p. 1167). Esta expansão global dos processos de gentrificação ou outros aparentados, segundo lógicas de actuação díspares, ocorre inclusive em cidades de países menos desenvolvidos do chamado Sul Global e em áreas suburbanas ou rurais do chamado Norte Global, ultrapassada que está a dicotomia 'urbano' *vs.* 'rural' (cf. Amin e Thrift, 2002). Nesta linha de análise, Lees e Davidson (2005) discutem novas formas ou vagas de gentrificação, mostrando a evolução deste fenómeno ('*gentrification*', segundo o modelo '*new-build gentrification*') a partir do caso de Londres, mais concretamente da construção de novos empreendimentos nas frentes de rio ('*riverside renaissance*'). O desenvolvimento de novos complexos habitacionais nas margens do Tamisa, estimulado por políticas locais de renovação urbana (*i.e.* nova construção e requalificação da frente ribeirinha), constituem para estes autores um exemplo de gentrificação,

[50] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa.

favorecida pelas autoridades públicas ('*state-led* «*gentrification*») (Lees e Davidson, 2005, p. 1186). Este tipo específico de gentrificação, a '*new-build gentrification*', é visto pelos autores como parte fundamental do processo de maturação e mutação da gentrificação nos últimos anos, numa fase pós-recessão. Este modo de *gentrificar* (e outros, acrescentaríamos) atesta o carácter dinâmico e activo dos processos de gentrificação (e da sua própria definição), ao mesmo tempo que confirma aspectos centrais para que se possa entender, ainda, enquanto 'gentrificação': 1) reinvestimento de capital; 2) alteração do tecido e paisagem sociais pela integração de grupos sociais com maiores rendimentos; 3) transformação da paisagem urbana; 4) deslocalização, directa ou indirecta, de residentes com menores rendimentos. A partir destes aspectos fulcrais, provindo de anteriores definições (Glass, 1964), os geógrafos Lees e Davidson (2005) reafirmam a importância de manter o termo e conceito 'gentrificação' ['*gentrification*'], com as necessárias evoluções ou ampliações, como instrumento relevante para analisar a mudança urbana no novo século.

Recentemente, e um pouco por todo o mundo, temos assistido a tentativas de intervenção no tocante ao fenómeno da gentrificação e demais processos que este acarreta, nomeadamente por movimentos de cidadãos e também a nível político, sobretudo num âmbito local. Nesse sentido, importa mencionar a Declaração Cities for Adequate Housing (*Municipalist Declaration of Local Governments for the Right to Housing and the Right to the City*, 2018) documento baseado na *Nova Agenda Urbana - Habitat III* (elaborada em 2016, publicada em 2017) e em linha com o objectivo nº 11 da Agenda 2030 das Nações Unidas (Desenvolvimento Sustentável) referente às cidades e comunidades. Esta é uma iniciativa de base local mas que reflecte um posicionamento internacional conjunto, levada a cabo pela rede de trabalho União de Cidades e Governos Locais (United Cities and Local Governments), tendo sido apresentada por Ada Colau, alcaidessa de Barcelona, no contexto da Cimeira das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável, Fórum de Governos Locais e Regionais. O texto, que se inicia por "Nós, os governos locais, somos os representantes públicos mais sensíveis às necessidades quotidianas dos nossos cidadãos (…)"[51], constata os fenómenos crescentes de "especulação imobiliária, elevado custo da habitação, regulação inadequada, segregação socioespacial, insegurança na titularidade de habitação, baixa qualidade habitacional, privação de alojamento ['*homelessness*'], alastramento urbano ['*urban sprawl*'] ou de aglomerações urbanas informais sem equipamentos e infra-estruturas" (Cities for Adequate Housing [sítio em linha]). O documento parte deste diagnóstico e estabelece cinco objectivos principais de acção, exigindo medidas globais a favor da habitação nos centros urbanos: 1) reforço de poderes legais e fiscais para regular o mercado imobiliário e conter a especulação; 2) aumento do investimento quanto à oferta pública de habitação; 3) implementação de ferramentas que permitam co-produzir soluções alternativas de habitação, articulando sector público e agentes privados (favorecendo a participação, a auto-gestão e o empoderamento de residentes); 4) planeamento urbano que garanta habitação de qualidade e bairros inclusivos e sustentáveis (atendendo ao carácter misto, compacto e policêntrico desejado para os tecidos urbanos); 5)

[51] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a este documento, salvo para as expressões pontuais na língua original e grafadas em itálico; cf.: http://citiesforhousing.org [consult. 2020-11-30].

reforço da cooperação municipal nas estratégias de habitação, a partir de lógicas metropolitanas e trabalho em rede (prevendo também a aplicação do princípio da subsidiariedade às políticas urbanas, inclusive na habitação, quer para os municípios quer para os governos centrais) (*ibidem*). Ainda que o termo 'gentrificação' não surja nesta declaração, alguns dos fenómenos abordados são frequentemente correlacionados com o processo de deslocalização e substituição de moradores dos centros urbanos, inclusive em muitas das cerca de quarenta cidades que actualmente integram aquela iniciativa, como Amesterdão, Berlim, Paris, Londres, Nova Iorque ou Lisboa. Também as posições concretos de Ada Colau, e de outros representantes públicos de algumas destas cidades, sobre a gentrificação e seus efeitos são conhecidas, sendo que a alcaidessa de Barcelona enquadra este fenómeno específico na cisão entre um modelo de cidade votado ao negócio e à especulação imobiliária e um modelo de cidade que acolhe a habitação e protege as redes comunitárias existentes, evocando precisamente a noção de 'direito à cidade' (cf. Cities Against Gentrification [sítio em linha]). Na verdade, nos últimos anos diversas cidades têm repensado e criado políticas urbanas, de base local ou em articulação com o poder central, que procuram fazer face a alguns dos processos referidos, em particular para proteger o acesso à habitação e salvaguardar património edificado e cultural, aplicando também medidas (mais ou menos restritivas) para regular a crescente oferta de alojamento local no contexto europeu, associada ao fenómeno da 'turistificação'.

De verdade, um dos fenómenos habitualmente vinculados aos territórios urbanos contemporâneos, e particularmente às áreas que identificamos como centro das cidades, tem sido o de 'sobreturismo' ['*overtourism*'], relacionado com a 'sobrecarga turística', bem como o da 'turistificação' ['*touristification*'], não isentos de cambiantes e especificidades geográficas. Ainda que sem uma definição unívoca ou consensual, este termo tem sido usado nos meios académicos e literatura respectiva para caracterizar processos de expansão do turismo num dado território e seus reflexos ao nível da oferta e da procura (serviços, equipamentos, actividades complementares, mas também iniciativas culturais [*i.e.* eventos] no caso do 'turismo cultural') enquanto destino turístico, acompanhados de significativos impactos.

Desde o último quartel do século XX materializam-se novas premissas decorrentes de uma maior liberalização por parte do Estado e das instâncias públicas na actividade económica e empresarial, o que resulta num conjunto de mudanças com implicações territoriais, como é o caso da especialização de territórios em 'monocultivos urbanos', como o turismo, ou os usos vinculados ao entretenimento urbano (Guerra *et al.*, 2006). Num contexto de massificação das viagens e de comodificação das experiências turísticas, com o próprio turismo a constituir um reflexo e um instrumento da globalização, as cidades constituem centros privilegiados de atracção de visitantes e as economias nacionais dependem largamente deste sector de actividade (Fainstein e Judd, 1999b). De facto, a indústria do turismo move um conjunto de actividades directa e indirectamente relacionadas, bens tangíveis e intangíveis, com implicações ao nível de infra-estruturas, organizações e serviços, representando uma parte considerável no valor das exportações mundiais (*ibidem*). Nesse sentido, a competição entre cidades para atrair investimentos ligados ao sector turístico é um fenómeno visível, já assinalado pelo menos desde a década de 90 (cf., por ex., Holcomb, 1993; Fainstein e Judd,

1999a). Ainda nos anos 70 é criada a Organização Mundial do Turismo, entretanto uma agência especial das Nações Unidas, desde 2003, com vista à promoção do turismo e à discussão de políticas para um desenvolvimento turístico mais sustentável, tema que tem ganhado terreno à luz dos mais recentes objectivos da ONU. A diversificação dos laços entre pessoas, inclusive através de formas remotas de comunicação, não parece representar uma ameaça, muito pelo contrário, ao *boom* do turismo à escala global, resultando na amplificação da oferta turística de muitas cidades e no crescimento do turismo urbano, este associado ao mercado e aos negócios (viagens profissionais) ou ao lazer (valorizando aspectos como o património material ou imaterial). E para tal, como nos lembram Fainstein e Judd, as cidades precisam de se projectar como "*dreamscape* de consumo visual" (Zukin, 1991; *apud* Fainstein e Judd, 1999b, p. 7), tornados centros que contêm 'lugares' que "são famosos por serem famosos" e "objectos sagrados" (Urry, 1990; *apud* Fainstein e Judd, 1999b, p. 7) que fazem parte de um imaginário colectivo entretanto tornado acessível e visitável, confirmando o entendimento da cidade essencialmente como 'capital cultural' (cf. Kearns e Philo, 1993). A transição de um tecido urbano com uma forte presença dos tradicionais sectores industriais, com as suas áreas portuárias e frentes de rio entretanto desfuncionalizadas, para um outro modelo de cidade na qual os negócios e os serviços dominam, foi profundamente marcada pela mundialização de uma indústria do turismo, reinventando destinos ou criando novos circuitos, em permanente crescimento. A noção de 'cidade turística' ['*the tourist city*'], abordada sob múltiplos pontos de vista (*e.g.* economia urbana, tematização do espaço, estratégias globais e *marketing*) na obra editada por Fainstein e Judd (1999a) — *The Tourist City* — emerge no seio de um modelo de 'cidade pós-industrial', contribuindo para a sua definição. Os impactos do turismo na economia urbana são assinaláveis, detendo um papel determinante no desenvolvimentos dos territórios urbanos, comparável com poucos sectores de actividade ao nível da sua disseminação e influência (Fainstein e Judd, 1999b). Além do mais, esta indústria tem convocado uma reflexão sobre os fenómenos na base do 'global' e do 'local', e sua compatibilização, remetendo para as questões da standardização (produtos turísticos, experiências urbanas, modelos de promoção) e da diversidade, sempre interligadas à dimensão cultural em presença e, ao mesmo tempo, à questão do acesso (igualdade *vs.* desigualdade) ao espaço urbano.

Com a crescente importância estratégica ganha pelo turismo no âmbito dos processos de regeneração urbana, os governos nacionais e locais e o próprio sector têm investido cada vez mais na promoção de destinos, e o mesmo é dizer das cidades, numa lógica de 'produto' e 'marca' (Holcomb, 1999). Aqui sublinhamos a ligação ao *marketing* urbano, a que Braviel Holcomb se refere no seu artigo "Marketing Cities for Tourism", explorando os meios pelos quais as cidade se afirmam e competem, a nível económico e cultural, realçando a importância da 'promoção' para um produto que, como este, não é realmente conhecido ou experimentado antes da compra. Um dos instrumentos apontados é, precisamente, o da realização de eventos culturais de maior ou menor escala, que abranjam espaços públicos ou semi-públicos — incluindo 'eventos *hallmark*' e mega-eventos — estratégia que pode ser associada à construção de marcos urbanos ['*landmark buildings*'] (*ibidem*, p. 59). A promoção de eventos culturais, como sugere Holcomb, não se deve apenas à possibilidade de provisão de oferta cultural (*i.e.*

não é tanto um fim em si mesmo) mas sobretudo à construção de uma dada imagem para a cidade ou região na qual os eventos ocorrem (Hall, 1992; *apud* Holcomb, 1999, p. 59), seja numa perspectiva de afirmar um novo destino ou de, mais frequentemente, manter a visibilidade de um destino em afirmação ou já estabelecido (Holcomb, 1999). Valores como a diversidade, a civilidade e a exclusividade são ainda apropriados e expostos mediante as estratégias de promoção das cidades, cada vez mais especializadas, capitalizando interesses artísticos e culturais de classes com significativo poder de compra ou mesmo minorias/grupos identificados — o 'turismo *gay*', por exemplo (Holcomb e Luongo, 1996) —, viabilizando uma dimensão económica mais imediata e alcançando a projecção internacional dos destinos (Holcomb, 1999). Também o 'turismo criativo' (cf. Raymond e Richards, 2000), resultando de uma evolução do 'turismo cultural', tem apontado para um renovado interesse e uma participação activa dos viajantes por/em valores e práticas culturais das comunidades visitadas — abarcando os festivais, os museus ou as rotas culturais (entre outras formas de herança cultural) — e permitido repensar o papel do 'turista' e sua relação com os destinos (cf. UNESCO, 2006, Richards e Wilson, 2007; Duxbury e Richards, 2019).

A capacidade de absorção de turistas, em função do seu número e flutuação, é também um factor relevante, variável para as diferentes cidades, com repercussões significativas (positivas, no sentido de estimular o desenvolvimento, ou negativas, no sentido de inviabilizar o funcionamento equilibrado e em equidade) nas infra-estruturas e transportes, equipamentos, alojamentos, comércio e serviços. Aliás, o conceito de 'capacidade de carga turística' é utilizado no âmbito do controlo dos fluxos turísticos e na previsão e gestão de potenciais consequências (inclusive operacionais, isto é, de viabilidade), considerando as dimensões económica, social e ambiental, para que os destinos possam ser sustentáveis, assegurando a boa percepção de um destino junto dos mercados (*i.e.* por operadores e consumidores). Da necessária e correcta avaliação de parâmetros como este, poderá depender a sustentabilidade de uma indústria turística globalizada, que vai conhecendo uma forte contestação (*i.e.* movimentos informais, manifestações populares e acções de rua, por exemplo na Europa, no Verão de 2017) em diversas cidades — exactamente alguns dos mais populares e massivos destinos turísticos europeus, como Barcelona, Roma ou Veneza[52] — pela conjunção entre processos de gentrificação já em curso e de turistificação, que aprofundam a insatisfação face a determinadas políticas locais. A noção de 'sobreturismo' ['*overtourism*'], que a Organização Mundial do Turismo considera como percepção de afluência excessiva ou descontrolada (percepção de uma 'sobrecarga turística'), com decorrentes efeitos negativos sobre a vida das populações, tem sido discutida ao nível político (em particular desde 2015), correspondendo a uma preocupação com a sobrelotação do espaço urbano por essa via, a par das consequentes tensões sociais que deram até origem ao à chamada 'turismofobia' ['*tourism-phobia*']. De referir,

---

[52] No Verão de 2017 ganharam expressão movimentos de contestação social ao turismo (origem do termo 'turismofobia'), ocorridos sobretudo na Europa e em cidades como Amesterdão, Atenas, Dubrovnic e Hvar, Mallorca, San Sebastián, além das já mencionadas. Nas cidades com costa marítima, algumas das preocupações são também de ordem ambiental, relacionando-se com a poluição, além da carga turística não espaço urbano com as consequências apontadas: degradação do património arquitectónico, sobrecarga de infra-estruturas de transporte, sobrelotação de espaços públicos, entre outras. Cf., por ex., Coldwell, 2017; https://www.theguardian.com/travel/2017/aug/10/anti-tourism-marches-spread-across-europe-venice-barcelona [consult. 2020-06-17].

por último, que esta indústria sai globalmente fragilizada da crise pandémica (pelo SARS-CoV-2) em curso, quer pelos riscos intrínsecos à saúde pública e restrições às viagens, quer pela tendência inicialmente verificada de abrandamento económico com inevitáveis reflexos no consumo em 2020 e 2021. Na relação entre estas variáveis, e no evidente contexto de comodificação do espaço urbano e das suas funções, os desafios são inúmeros, tanto para a própria indústria turística como para as políticas públicas de integração e desenvolvimento sustentável deste tipo de actividade nas cidades contemporâneas.

De uma forma geral, podemos observar ciclos de evolução e transformação dos espaços urbanos, que no caso da cidade pós-industrial afectaram grandemente os centros das cidades, incluindo bairros históricos e bairros operários. Com temporalidades e ciclos variáveis, sobretudo a partir dos anos 60 e 70 do século XX, inúmeras cidades experimentaram processos de perda de vitalidade demográfica e económica dos seus centros, devido a factores como a transformação ou decadência (e consequente deslocalização ou desaparecimento) de determinadas actividades produtivas e, naturalmente, pela acentuada suburbanização, ou seja, desenvolvimento de outras áreas urbanas ou criação de novas centralidades. De facto, a deslocalização de sectores produtivos, administrativos e residenciais, no contexto das profundas transformações económicas e sociais a que vimos aludindo, marcou a transição entre modelos de cidade, resultando num certo despovoamento dos centros, acompanhado de fenómenos como a pobreza ou a exclusão social (Miles, 2000; Sartorio, 2005; Delgado, 2011). Apesar da expansão das actividades terciárias, acrescida nos subsequentes anos 80 e 90 e atingindo também o centro das cidades, devemos assinalar uma certa incapacidade ou demora na auto-regeneração e na reconversão destas áreas ao nível dos usos, processo agravado pela degradação do tecido edificado, de propriedade pública e privada (Salgueiro, 1992; Alves, 2002; Sartorio, 2005; Pedrosa e Pereira, 2016). Ainda assim, estes ciclos e suas temporalidades variam em função de realidades específicas, pelo que David Harvey assinala já nos anos 80 a capacidade do centro da cidade atrair investidores com maior capital económico, social e cultural, bem como uma nova classe média qualificada, com poder de compra e consumos culturais relevantes (Harvey, 1985a, 1989). Com efeito, e de modo expressivo nas últimas décadas, o regresso ao centro da cidade parece ser uma tendência notória, e que importa analisar, interligada aos fenómenos de gentrificação e turistificação.

A noção de 'capital simbólico', desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1987), poderá surgir como decisiva para a mudança e redescoberta associadas ao centro da cidade, decorrentes da valorização de determinados estilos de vida urbana. Este autor teoriza sobre o poder do 'simbólico' e ao considerar que o capital assume várias formas (económico, social, cultural), sempre relacionadas com a representação e apreensão de poder, identifica uma quarta forma — o capital simbólico — que pressupõe a participação de um '*habitus*', unificador ou diferenciador de estilos de vida (Bourdieu, 1979, 1987, 1994). Os processos de representação e apreensão simbólica dependem de relações de conhecimento, isto é, de reconhecimento ou não reconhecimento, pelo que o poder simbólico é expresso pelo papel da 'representação' em si mesma, inclusive pelo signo, que determina a existência de um dado grupo social (*ibidem*). Nesse sentido, determinadas classes profissionais, ligadas a actividades

de 'produção simbólica', correspondem a '*habitus*' diferenciados, o que se reflecte numa necessidade de materializar essa diferenciação ao nível espacial. Assim, podemos estabelecer uma relação entre as populações que a dada altura privilegiaram (ou privilegiam, ainda) uma (re)ocupação dos centros e as diferenciadas formas de capital, resultando numa certa recomposição social dessas áreas urbanas. Aqui podemos ainda distinguir entre uma classe média, de capital económico variável, que abdica do centro da cidade, e uma nova classe média em afirmação, cujo capital cultural é mais significativo, e que procura o centro motivada pelos seus novos padrões de consumo (Harvey, 1985b), sem deixarmos de reconhecer a existência de grupos de capital económico considerável também atraídos pelas áreas mais centrais.

Outros autores sublinham as rápidas mudanças nas dinâmicas centro *vs.* periferia, verificadas nas últimas décadas, o que influi na reformulação de padrões urbanos, inclusive no tocante à manifestação de risco, seja este socio-ambiental, tecnológico ou natural (Chang *et al.*, 2012; Pedrosa e Pereira, 2016). As próprias disparidades espaciais e sociais centro *vs.* periferia podem corresponder a riscos diferenciados, mas também constituem, em si mesmas, um factor agravante de risco, lembrando os fenómenos de segregação e exclusão social, indissociáveis das condições de habitação, dos espaços públicos e da mobilidade. Por outro lado, o retorno aos centros e uma priorização da intervenção nessas áreas, visível por exemplo nas operações de reabilitação do edificado, pode originar um desequilíbrio quanto às necessidades e problemáticas de áreas mais periféricas, com alguns processos simultâneos ou correlacionáveis aos dos centros (Pedrosa e Pereira, 2016). Neste contexto, é de lembrar que vários factores continuam a garantir o papel de pólo atractivo concedido ao centro das cidades (muitas vezes os centros históricos, mas também áreas consolidadas no perímetro destes), começando pelas vantagens da concentração (*e.g.* capital, actividades, infra-estruturas) e pelo estímulo das relações económicas e trocas culturais. Mais especificamente, também as características próprias dos centros históricos potenciam a sua atractividade, destacando-se o valor patrimonial e cultural de edifícios ou conjuntos edificados e um certo capital simbólico inerente, a que já nos referimos. A questão fundiária/imobiliária desempenha aqui um importante papel, na medida em que lotes ou imóveis localizados no centro das cidades podem deter, potencialmente, um maior valor ou ser valorizados por intervenções em áreas próximas (Dumont, 1993), embora as verificadas crises urbanas na transição entre um modelo de cidade industrial para uma cidade pós-industrial tenham afectado negativamente, numa primeira fase, inúmeras cidades e seus centros (*e.g.* Amesterdão, Barcelona, Chicago, Liverpool, Londres, Nova Iorque, e até Lisboa, entre muitas outras, em diferentes escalas e temporalidades). Após essas fases em que se registaram processos de degradação, sub-ocupação e desvalorização, foram desenvolvidos diferentes tipos de intervenção urbanística para a reinvenção das cidades e para a revitalização dos seus centros ou das suas frentes de água (Miles, 2000). Habitualmente, estas operações associam a dinamização económica e a recuperação do edificado e do espaço público, através de um conjunto de acções concertadas entre poderes públicos (de âmbito central e/ou local) e sector privado. Também a noção de 'cidade criativa' (Bianchini e Landry, 1995; Landry, Bianchini e Ebert, 1996; Landry, 2000, 2008, 2012) emerge na década de 90 do século passado, já antes abordada por Yencken (1988),

consolidando-se como modelo para o desenvolvimento urbano no contexto de uma economia que valoriza o conhecimento e a 'criatividade', e que assim recorre ao sector cultural (*i.e.* indústrias culturais e indústrias criativas) como catalisador económico e social.

Em síntese, como refere Miles (2000, 2013), a 'cidade pós-industrial' é profundamente marcada pela acepção de 'cidade criativa' e respectivas experiências, consubstanciadas na implantação de novos museus e galerias em áreas pós-industriais, a criação de 'bairros culturais' ['*cultural quarters*'] e a adopção de estratégias de *marketing* e *branding* "baseadas em imagens redutoras da cidade como sítio cultural"[53] (Miles, 2013, p. 123). Miles aponta também para uma relação, que considera evidente, entre uma 'estetização' do espaço urbano e fenómenos como a homogeneização (socioeconómica, e não apenas ao nível da imagem urbana), a fragmentação social ou a gentrificação, no contexto de operações de requalificação e reabilitação que procuram atrair novas classes sociais (também as 'classes criativas') aos centros das cidades (*ibidem*), como observámos. Assim, procuramos em seguida enquadrar tipologias operativas de intervenção urbana, através das suas definições e diferenças, algumas das quais ligadas também à realização de iniciativas culturais e/ou à dinamização de espaços públicos, temas centrais nesta tese.

1.2.3 Intervenções urbanas: a revitalização e outras operações

Em primeiro lugar, devemos assinalar a multiplicidade de definições ligadas aos vários tipos de intervenção urbana, particularmente desde a segunda metade do século XX, remetendo para uma proliferação de conceitos pertencentes a uma mesma família: renovação, reabilitação, requalificação, regeneração, revitalização, entre outros. As diferentes lógicas de intervenção urbana estão sujeitas a mudanças em função das temporalidades mas também a oposições ideológicas entre modelos face à cidade, "nem sempre reconciliáveis, dada a diversidade e interesses" (Guerra *et al*., 2006, p. 18). Deste modo, os referidos conceitos, nem sempre de definição clara, estão imbuídos de uma ideia teórica e de uma proposta de acção sobre a cidade (*ibidem*), ligados também ao modelo 'pós-industrial' e ao desenvolvimento do espaço urbano na contemporaneidade. Neste quadro de conceitos, que regra geral pressupõem uma desactualização de zonas da cidade que assim carecem de intervenção, Guerra *et al.* (2006) reflectem sobre as possíveis distinções ou áreas de contacto entre estas definições, propondo a valorização de um conceito abrangente e integrador (acrescentaríamos operativo, pelo menos no âmbito da presente tese), o de 'revitalização urbana'.

No caso da 'renovação urbana', uma possível definição aponta para a substituição de estruturas edificadas existentes, ou seja, para a demolição e construção de novos edifícios ou conjuntos de edifícios, com características morfológicas e tipológicas diferentes, podendo

[53] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a este texto.

corresponder a novas actividades económicas e novas funções urbanas (Salgueiro, 1992; Guerra *et al*., 2006). A renovação urbana pode materializar-se em operações de maior ou menor escala, não implicando alterações de fundo no tecido urbano ou, mais comummente, visando uma mudança profunda ao nível dos imóveis, das infra-estruturas e da malha urbana em presença, mediante alargado planeamento urbano (Salgueiro, 1992). Este tipo de intervenção tende a ocorrer em áreas urbanas — centrais, periféricas ou outras — onde se evidencia uma degradação do edificado, uma perda de funcionalidade de imóveis e espaços ou ainda uma desagregação territorial, podendo envolver um conjunto de meios e acções diversificados. De referir que este tipo de intervenção foi aplicado em inúmeras e extensas zonas do território nacional durante o Estado Novo, invocando preocupações com a salubridade do edificado e com a modernização das cidades (Guerra *et al*., 2006). O recurso a este tipo de operação, em larga escala, é de resto comum em todo o século XIX (*v.* o caso da Paris *haussmanniana* e de Londres após 1850) bem como durante o século XX, em particular no período entre-guerras e no pós-guerra. Mas podemos também identificar uma série de processos de renovação urbana na contemporaneidade, por exemplo nas décadas de 80 e 90 do século XX, com áreas bem delimitadas em inúmeras cidades — Barcelona, Chicago, Londres e Berlim, esta última mais recentemente, após a reunificação nos anos 90 (*ibidem*). De facto, a renovação urbana tem surgido como operação de transformação profunda das cidades, com impacto não só nas áreas intervencionadas mas também na urbe enquanto um 'todo' (imagem urbana, actividades, fluxos), frequentemente em contextos de crise ou de transição entre regimes políticos ou modelos económicos. Têm sido discutidas algumas consequências severas deste tipo de intervenção, inclusive numa dimensão social, em particular em cidades norte-americanas durante o século passado, tal como apontado por Guerra *et al*.: "a reocupação das zonas centrais pelas actividades económicas de ponta (escritórios de grandes empresas multinacionais, sector financeiro); a expulsão de parte da função residencial dos centros das cidades com a progressiva periferização das classes médias, ou ainda das actividades económicas de fraca capacidade para competir no mercado imobiliário com as empresas de elevado estatuto económico e grande prestígio que buscavam no centro uma localização estratégica" (*ibidem*, p. 18). As políticas públicas e os instrumentos legais de planeamento urbano são essenciais para a concepção e concretização deste tipo de operação urbanística, implicando muitas vezes, em décadas recentes, parcerias com entidades privadas que procuram dinamizar o mercado imobiliário e rentabilizar os seus investimentos. Assim, reforça-se o sentido amplo e profundo da maioria das intervenções de renovação urbana, promovendo uma alteração por vezes radical do tecido construído e também do tecido social e económico.

A 'reabilitação urbana', por sua vez, tende a ser menos transformadora do tecido construído, na medida em que prevê uma habilitação do existente a novos usos ou funções, isto é, uma actualização ou readequação (Guerra *et al*., 2006). Teresa Barata Salgueiro realça a dimensão de salvaguarda e preservação do edificado, definindo assim a reabilitação urbana: "é um processo integrado sobre uma área que se pretende manter ou salvaguardar (…) envolve o restauro ou conservação dos imóveis, a que alguns chamam de reabilitação física (…) e a dinamização do tecido económico e social, uma vez que manter um bairro implica

conservar as suas características funcionais, aumentar a sua capacidade de atracção, quer para os habitantes, quer para o exercício de actividades económicas e sociais compatíveis com a residência" (Salgueiro, 1992, p. 390). Recorrendo ainda à definição consagrada entre nós, no final de década de 90, pela Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano, confirmamos uma mesma linha de leitura: "todo o processo de transformação do espaço urbano, compreendendo a execução de obras de conservação, recuperação e readaptação de edifícios e de espaços urbanos, com o objectivo de melhorar as suas condições de uso e habitabilidade conservando, porém, o seu carácter fundamental" (DGOTDU, 2000). Deste modo, a reabilitação urbana privilegia a adaptação e procura responder a duas problemáticas essenciais, sendo a primeira relacionada com o edificado e a segunda com o espaço público, ambas indissociáveis da identidade e da paisagem sociocultural da área de intervenção. No respeitante ao edificado, uma das principais preocupações é a de o dotar de melhores condições de habitabilidade e/ou de novos usos, num processo de diagnóstico selectivo face aos edifícios a conservar, recuperar, adaptar ou, em alguns casos, demolir, reconstruir ou erigir (nova construção), não excluindo imóveis com outras funções (*e.g.* equipamentos, escritórios). Os processos de patrimonialização podem estada associados a estas acções, valorizando edifícios representativos (por vezes em risco) e implicando a sua recuperação e/ou refuncionalização. Já no que diz respeito ao espaço público, este pode ser objecto privilegiado de intervenção no sentido da melhoria das suas condições, do seu redesenho e adaptação a apropriações distintas das actuais. Guerra *et al*. citam o arquitecto Alcino Soutinho a propósito de um aspecto que nos parece especialmente relevante, ainda que de natureza mais intangível, que é do "restituição da estima pública" por via da reabilitação urbana (Soutinho, 1998; *apud* Guerra *et al*., 2006, p. 19). Nesse âmbito, o arquitecto rejeita a ideia de que se trata da mera reabilitação do edificado e refere os potenciais impactos no tocante à integração social e ao sentido de pertença, considerando que se trata de "criar condições de maneira a que estes núcleos ou essas cidades constituam núcleos estimados pela sociedade e a colectividade" (*ibidem*). De resto, no caso português, assinala-se a criação de gabinetes técnicos locais (os primeiros fundados em 1985), contribuindo positivamente para a concretização de operações de intervenção no edificado, mas faltando no entender de Guerra *et al.* uma continuidade do investimento e uma avaliação dessas experiências realizadas, sem a percepção do contributo efectivo para o desenvolvimento urbano (ou desenvolvimento local) dos contextos específicos (Guerra *et al*., 2006). Por outro lado, e ainda que as operações de reabilitação arquitectónica procurassem evitar a expulsão dos moradores e a sua substituição (por habitantes de outras proveniências ou camadas sociais, naquilo que seria uma forma de 'gentrificação'), regista-se uma dissociação entre os processos de reabilitação física e eventuais intervenções no tecido económico e social (*ibidem*). Mais recentemente, através do Decreto-Lei n.º 104/2004, foi criada a figura das Sociedades de Reabilitação Urbana [SRU] que permitiu às autarquias a criação e a gestão de entidades dedicadas à operacionalização de acções de reabilitação ou de renovação de áreas previamente delimitadas, procurando maximizar a captação de investimento e a mobilização dos privados, além da definição de um regime jurídico excepcional para a reabilitação urbana de zonas históricas e áreas críticas de recuperação e reconversão (Ministério das Obras

Públicas, Transportes e Habitação, 2004). Algumas destas entidades municipais, que até 2018 detinham participação social do Estado português (via Instituto da Habilitação e Reabilitação Urbana [IHRU]), já viram interrompida a sua actividade, restando actualmente as seguintes SRU: Coimbra Viva, Lisboa Ocidental, Porto Vivo, Serpobra e Viseu Novo. Num enquadramento europeu, a reabilitação dos núcleos urbanos históricos é profundamente valorizada, sobretudo desde os anos 90, com a priorização de objectivos a esse nível, com vista a favorecer a preservação do património e o desenvolvimento cultural (Comité Económico e Social Europeu, 1999). Nesse sentido, a reabilitação dos núcleos históricos das cidades é tida como um dos pilares da economia de usos e ocupação do solo, gerando emprego em áreas como o turismo e tornando-se assim uma importante fonte de receita para as cidades.

A 'requalificação urbana' procura uma intervenção capaz de melhorar as condições de vida das populações, mais vocacionada para a promoção de uma qualidade de vida assente na existência e funcionamento de equipamentos, infra-estruturas e espaços públicos. Frequentemente, como apontam Guerra *et al*., conjuga operações de recuperação ou construção de equipamentos com a valorização do espaço público e da imagem urbana, não descurando algumas medidas de dinamização social e económica (Guerra *et al*., 2006). O objectivo da requalificação é o da "(re)introdução de qualidades urbanas, de acessibilidade ou centralidade a uma determinada área (sendo frequentemente apelidada de uma política de centralidade urbana)" (*ibidem*, p. 20). Se a qualificação ou a 'qualidade' dos espaços e da vida dos habitantes parece ser a preocupação central da requalificação urbana, com um domínio considerável na dimensão física da intervenção, não podemos deixar de assinalar aquilo que Guerra *et al*. define como consequência decisiva das operações deste género: "a mudança do valor da área, ao nível económico (actividades económicas com alto valor financeiro), cultural (localização de usos económicos relacionados com a cultura), paisagístico e social (produção de espaços públicos com valor de centralidade)" (*ibidem*, p. 20). São dados como exemplos as experiências de reintrodução de actividades logísticas e terciárias em Ranstaad ou a reformulação de áreas destinadas a mega-eventos e outras iniciativas de escala nacional ou global, em Barcelona (Área da Nova Centralidade, para os Jogos Olímpicos), Bilbao, Londres ou Newcastle (*ibidem*), a que acrescentaríamos intervenções em território nacional, no âmbito da Capital Europeia da Cultura, em Lisboa (1994), Porto (2001) e Guimarães (2012). Com efeito, a requalificação urbana tem constituído uma das operações mais aplicadas no contexto nacional, em cidades de diferentes dimensões e com problemáticas distintas, quer através de instrumentos de âmbito local quer por via de medidas excepcionais de âmbito nacional, de que é exemplo o Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades [POLIS], criado em 2000 e financiado pelo III Quadro Comunitário de Apoio. Em suma, as dimensões física, funcional, económica e social articulam-se neste tipo de intervenção, que pretende potenciar o valor material e simbólico da área em causa, embora os tipos de intervenção anteriores, porventura menos focalizados na questão da valorização, detenham também demonstrados impactos ao nível do valor de uso e dos valores de transacção imobiliária (Dumont, 1993; Guerra *et al*., 2006; Madanipour, 2010). Porém, tem sido questionada a relação directa entre a melhoria dos ambientes urbanos, em particular dos espaços públicos, e a efectiva valorização imobiliária a curto prazo, à luz de alguns casos de

estudo e das condições específicas desses territórios (cf., por ex., Llanelli no País de Gales; M. J. Hall, 2000). Também as questões da avaliação da dimensão social da requalificação urbana e seus impactos nas comunidades têm sido cada vez mais discutidas, nomeadamente o tipo de acções promovidas — próximas da 'estetização' do espaço e do 'embelezamento urbano' (Miles, 2001, 2013; Moulaert, Demuynck e Nussbaumer, 2004) — bem como os efeitos produzidos ao nível da segregação social ou da gentrificação.

No caso da 'regeneração urbana', a abrangência e a multidimensionalidade do conceito impõem-se, sendo este frequentemente associado ao conceito de revitalização urbana, por vezes utilizados indiferenciadamente para designar um mesmo tipo de propósito e de intervenção. De acordo com Robert e Sykes, e na obra por si editada *Urban Regeneration: a handbook* (2000), a regeneração urbana é definida como acção ou conjunto de acções de carácter estratégico com o objectivo de resolver problemas urbanos e encontrar melhorias de longo prazo para os aspectos económicos, físicos, sociais e ambientais de um território (Robert e Sykes, 2000). Essa regeneração é entendida como tendo um 'ciclo de actividade' de longo prazo, não oferecendo soluções permanentes e implicando a articulação de diferentes tipos de operação e conhecimentos disciplinares (*ibidem*). Além disso, uma teoria e uma prática da regeneração urbana, ou seja, o conceito e os meios pelos quais este encontra aplicação, têm estado sujeitos a uma evolução em função do contexto geográfico ou temporal e das experiências concretizadas. Desta forma, são apontados vários princípios para a regeneração urbana, informando a sua definição e assegurando respostas mais eficazes aos desafios colocados por estes processos: 1) basear-se numa análise detalhada da condição da área urbana; 2) ser desenhada para promover simultaneamente a adaptação do tecido físico, estruturas sociais, base económica e condições ambientais; 3) gerar e implementar uma estratégica clara e integrada; 4) assegurar que a estratégia e as acções são desenvolvidas de acordo com objectivos de desenvolvimento sustentável; 5) definir objectivos claros e, quando possível, quantificáveis; 6) fazer o melhor uso possível dos recursos existentes na área urbana; 7) procurar consensos através da participação e cooperação entre agentes com interesses legítimos no processo (*i.e.* parcerias); 8) reconhecer a importância de avaliar e monitorizar a aplicação da estratégia e seus objectivos, até pela influência de forças externas e internas que actuam sobre a área urbana; 9) aceitar a probabilidade de serem necessárias revisões ou mudanças no tocante às acções e sua implementação; 10) reconhecer a progressão variável (velocidades e temporalidades) de diferentes componentes da estratégia, o que pode requerer o redireccionamento ou reforço de recursos para atingir um equilíbrio entre os diferentes objectivos (*ibidem*, pp. 18-19).

Por sua vez, Leary e McCarthy, editores de *Routledge Companion to Urban Regeneration* (2013), propõem uma reconceptualização de 'regeneração urbana', através de exemplos e questões afeitas à contemporaneidade, problematizando a definição, inclusive na extensa introdução à obra, mas recusando um enquadramento definitivo (Leary e McCarthy, 2013). São assinalados dois pilares conceptuais essenciais para o entendimento e prática da regeneração urbana, incluindo para o desenvolvimento do termo, na segunda metade do século entre teóricos e técnicos de diversos campos, mas também entre políticos e decisores. Esse primeiro

pilar, segundo os editores, deriva ainda do Iluminismo e de uma tradição universalista que o mesmo fundou, relacionando-se directamente com o pós-guerra e o papel então preconizado para o Estado, a partir de um consenso *keynesiano* sobre justiça social, patente ainda hoje no pensamento de Edward S. Soja (2010) e de David Harvey (1989, 2007, 2012) (*ibidem*). Um segundo pilar, a partir do final da década de 70, parece relacionar-se com um modelo neoliberal globalizado e, mais especificamente, com a crescente participação do sector privado na regeneração urbana (sob a forma de parcerias público-privadas), em articulação com meios de governança local que valorizam o 'empreendedorismo' na gestão do espaço urbano (McCarthy, 2007; Leary e McCarthy, 2013). Estes autores contestam a substituição do mencionado primeiro pilar conceptual pelo segundo e sublinham a actual concomitância dos dois tipos de fundamentos teóricos (Leary, 2008; Leary e McCarthy, 2013), referindo como exemplo a crescente valorização das noções de sustentabilidade e de desenvolvimento sustentável. Ao mesmo tempo, realçam a multiplicidade de perspectivas e práticas, sujeitas frequentemente à mudança dos ciclos políticos, alertando para os riscos de uma instabilidade no que diz respeito à continuidade e avaliação de programas (Leary e McCarthy, 2013). Propõe ainda uma 'regeneração aspiracional' ['*aspirational regeneration*'], que será uma regeneração urbana baseada numa área e na iniciativa pública (iniciada, financiada, apoiada ou inspirada pelo sector público), concebida para produzir melhorias significativas e sustentáveis das condições de vida da população local, comunidades ou lugares marcados pela privação (*ibidem*).

Numa outra definição possível de regeneração, ligada ao contexto legal português e não estritamente para as realidades urbanas, socorremo-nos do entendimento expresso pela Nova Lei de Bases Gerais da Política Pública de Solos, de Ordenamento do Território e de Urbanismo, que no seu seu artigo 61º afirma o seguinte: "a regeneração é a forma de intervenção territorial integrada que combina acções de reabilitação com obras de demolição e construção nova e com medidas adequadas de revitalização económica, social e cultural e de reforço da coesão e do potencial territorial" (AR, Lei n.º 31/2014; alterada pela Lei n.º 74/2017). Nessa mesma lei, as intervenções de 'reabilitação' e 'regeneração' constituem objectivos e meios relevantes de promoção do desenvolvimento e da coesão territorial, seja para áreas urbanas ou outras, distinguindo-se a reabilitação por procurar acima de tudo a "valorização do suporte físico de um território" (*ibidem*). Como vemos, e ainda que com diferenças, todas estas definições apontam para o sentido abrangente do termo 'regeneração urbana' e das operações pelas quais se efectiva no território, no sentido de reconstituir ou reinventar uma nova vida urbana para áreas que se encontram em fase de decadência urbanística, económica, social, ambiental ou cultural.

Com efeito, e em termos práticos, a regeneração urbana pode envolver a concretização de operações de reabilitação e/ou de requalificação urbana, ou mesmo de renovação urbana, pelo que uma intervenção regenerativa deverá ser sempre um processo fundado em acções articuladas de dinamização socioeconómica, de alteração do construído (em maior ou menor grau) e de transformação dos espaços públicos (materialização e/ou apropriação), visando o desenvolvimento desse território urbano. Os processos de regeneração urbana podem abarcar aspectos tão díspares quanto a mudança da imagem urbana de um bairro (e consequente

percepção interna ou externa), a reabilitação de um núcleo histórico por meio da intervenção no edificado, no espaço público e/ou na organização de actividades locais, a modernização (*e.g.* construção, recuperação, refuncionalização) de infra-estruturas ou de equipamentos (neste último caso, inclui-se ainda a mera dinamização ou programação) num área histórica ou numa periferia urbana, enfim, e de um modo geral, a melhoria das condições de vida da população. Porém, nem todos os processos de regeneração urbana envolvem necessariamente cada um destes objectivos ou acções, pelo que convém reforçar a especificidade de cada intervenção, em função do contexto e problemáticas identificadas. Em comum, assinalamos a intenção de dinamizar e revitalizar o território, de modo a que o tecido posso desenvolver-se económica e socialmente, mas também numa dimensão cultural, cada vez mais valorizada mediante documentos de referência (*e.g.* objectivos ou estratégias definidos por organismos transnacionais, como as Nações Unidas ou a União Europeia, com repercussões em políticas nacionais, regionais e locais e respectivos financiamentos).

Também outras problemáticas específicas se têm afirmado no panorama da cidade contemporânea, a que a regeneração urbana procura responder, seja numa perspectiva de confirmação de práticas e soluções, seja numa perspectiva crítica ou de mudança. A obra a que já aludimos, editada por Leary e McCarthy (2013), expõe na sua estrutura de organização algumas questões de fundo com que a cidade actual se depara, no tocante às rápidas mudanças verificadas e a necessidades de desenvolvimento urbano. Uma dessas problemáticas prende-se com as consequências da globalização, nomeadamente a privatização dos investimentos e de espaços produzidos ou a reprodução de modelos de acção de regeneração relativamente uniformes ou inadequados, expondo ou acentuando desigualdades sociais, conflitos de interesse (interesse colectivo *vs.* interesse individual, interesse público *vs.* interesse privado) e fenómenos como a fragmentação socioespacial e a gentrificação (McCarthy, 2013a). A compaginação do desenvolvimento económico e do desenvolvimento social e a avaliação dos riscos da indução de fenómenos colaterais de substituição das populações nas áreas urbanas intervencionadas, continuam a afirmar-se como questões prementes, desde há vários anos colocadas no âmbito dos processos de regeneração, obrigando à reflexão sobre mecanismos que assegurem uma coesão social (*ibidem*).

Outra das problemáticas que ressaltamos, relacionada com a anterior, diz respeito ao espaço público, e que na obra de Leary e McCarthy corresponde a um capítulo (Parte 3) no qual se confirmam um conjunto de preocupações com a redefinição dos espaços públicos e suas apropriações ou reapropriações, por sectores de actividade ou grupos populacionais (McCarthy, 2013b). Nesse sentido, a melhoria das condições de acesso e de utilização dos espaços públicos tem ocupado um lugar de destaque nos objectivos da regeneração urbana (através de acções de requalificação e reabilitação), quer enquanto fim bem determinado — associado à utilização de infra-estruturas e recursos locais —, quer enquanto meio ou parte integrante de estratégias de mudança da imagem da cidade e revalorização imobiliária. Ao mesmo tempo, as acções de dinamização dos espaços públicos — existentes, recuperados ou de nova construção — têm assumido um papel cada vez mais importante no contexto de processos de regeneração ou revitalização urbana. Essa dinamização convoca inúmeras vezes

os campos artísticos e a acção cultural, mediante a programação de actividades específicas (*i.e.* encontros, eventos, festivais) que, enquadradas em iniciativas públicas e/ou privadas, procuram transformar a percepção sobre uma determinada área urbana e usos que esta suporta. Essa programação, sobretudo formal, concorre a par da intervenção material nos espaços públicos para a (re)valorização dos mesmos e da área urbana no seu conjunto, atraindo novos utilizadores e potenciais investidores. Num dos artigos que integra o referido capítulo, da autoria de Paola Jacques, coloca-se a questão acerca da abertura — existente ou não? — para ocupações e actividades informais no espaço público, mais ou menos 'espectacularizadas', sobretudo em espaços públicos já tendencialmente espectaculares e de grande densidade de usos e apropriações (Jacques, 2013). A sua autora reflecte sobre o uso informal do espaço público, a partir das técnicas de movimento improvisado que podemos associar à cultura popular brasileira, mais facilmente aceites em determinadas áreas urbanas, e que contribuem para uma ocupação intensa, informal e espontânea dos espaços e para uma identificação entre diferentes sectores populacionais e destes relativamente ao 'espaço público' (*ibidem*). Determinadas formas de expressão cultural, inclusive ligadas à cultura popular (menos *mainstream*, de nicho) ou a culturas não autóctones (comunidades de imigração), tanto podem implicar um efeito de estigmatização e afastamento de outros grupos socioculturais, como são também chamadas, mais recentemente, a participar de processos de regeneração, visando a integração social ou a valorização de imaginários 'exóticos' e 'alternativos', com o seu capital simbólico específico. Conceitos como 'inclusão' e 'exclusão' são frequentemente mobilizados para reflectir sobre as consequências de processos de regeneração urbana que transformam, de modo mais ou menos célere, bairros históricas de cidades ocidentais (Europa e EUA, sobretudo), com efeitos que podem incluir maiores dificuldades no acesso à habitação, a espaços públicos, às actividades comerciais e diversos consumos, mas também repercussões abruptas ao nível da 'identidade' dessas mesmas áreas e do 'sentido de pertença' dos cidadãos.

Nesse sentido, outro campo de discussão muito relevante, sobretudo desde a década de 90, tem sido o das questões do envolvimento das comunidades nos processos de regeneração urbana, informando ou não uma perspectiva analítica e de acção, para além da participação na construção de consensos e soluções concretas, que reflictam as suas aspirações efectivas. São assim enquadrados os processos de negociação, colaboração e participação das populações, em diversos contextos, com vista a reforçar a sua ligação às transformações pretendidas ou em curso, naquilo a que podemos chamar de processos de regeneração urbana centrados na comunidade ['*community-centred regeneration*'], em linha com acções e lógicas de tipo '*bottom-up*' (Leary, 2013a). As próprias instituições de governo local ou nacional têm procurado desenvolver formas de governança que abranjam a participação de um conjunto alargado de actores (agentes locais, associações, moradores) — ou como prescrevem Borja e Muxí numa visão inclusiva: "a participação daqueles [todos aqueles] que se manifestem interessados" (2001, pp. 39-40) —, em linha com a ideia de inovação no funcionamento das democracias (Stirling, 2014, 2015). Reflectiremos mais adiante sobre algumas destas questões, a propósito de realidades territoriais específicas que servem de pano a fundo a intervenções culturais concretas a analisar.

Por último, Leary enquadra também uma reflexão sobre os processos de regeneração urbana por via da cultura e das artes, a que já aludimos — a chamada '*culture-led regeneration*' ou '*arts-led regeneration*' —, temática abordada nos diversos artigos que compõem a parte 6 da obra citada. Aqui, as questões da produção cultural (McCarthy, 1998, 2006; Leary, 2013b) e do consumo cultural (Miles e Miles, 2004) são o fulcro de uma revitalização posta em prática sobretudo nos centros de inúmeras cidades, em países ocidentais (Norte global), e cada vez mais noutras geografias (Sul global), como processo em expansão globalizada (Leary, 2013b). O pano de fundo das transformações verificadas na década de 80 do último século explica também a ligação entre os processos de regeneração e o sector cultural, irradiando a partir do contexto inglês por via de um novo entendimento sobre o potencial económico das actividades culturais (reivindicação pelos agentes culturais de que os subsídios públicos para as artes, então em decréscimo, poderiam constituir um investimento na economia local e não uma despesa) e, concomitantemente, devido à emergência e reconhecimento das chamadas 'indústrias culturais'[54] (*ibidem*). Assim, a cultura é definida como factor crítico e como impulsionador económico ['*economic driver*'] na Pós-modernidade, segundo lógicas que aprofundaremos no seguinte subcapítulo (*v. subcap. 1.3*). Este conjunto de questões aqui abordadas, a que voltaremos adiante e com exemplos de experiências concretas, coincidem precisamente com os temas e problemáticas centrais da presente tese, cuja discussão pressupõe o cruzamento entre três eixos: espaço público, revitalização urbana e iniciativas culturais (a que se juntam, em alguns casos de estudo, as questões da participação da comunidade), no contexto específico da cidade de Lisboa em anos recentes.

Por fim, a 'revitalização urbana' surge como um conceito englobante (cf. Guerra *et al*., 2006), que pode, à semelhança da regeneração urbana, abarcar a concepção e a aplicação de diversos tipos de operações, incluindo a reabilitação e/ou a requalificação. Com efeito, os conceitos apresentados (reabilitação, requalificação ou mesmo renovação) e a sua operacionalização mediante programas e projectos concretos podem integrar-se numa intervenção mais vasta de 'revitalização urbana' (*ibidem*). Neste sentido, a regeneração urbana e a revitalização urbana são conceitos afins, a que recorrem indistintamente alguns autores[55] (Parkinson e Judd, 1988; Köster *et al.*, 2007; Mourão, 2019), ainda que no âmbito de uma permanente e complexa reconceptualização, sujeita a variações no uso dos termos (em função do contexto geográfico, cultural ou até linguístico) e a uma falta de consenso definitivo sobre estes. Alertando para tal, subscrevemos o entendimento do conceito de revitalização urbana como aquele que, de modo inclusivo e integrador, permite actuar a montante dos factores de

---

[54] Leary refere as 'indústrias culturais' no seio de uma radical reconceptualização de 'cultura', a partir dos anos 80, afastando uma certa noção das expressões culturais e artísticas como realidade 'elitista' ou excludente, em prole de uma valorização da cultura popular e de massas, tal como teorizado por David Hesmondhalgh (2012) na obra *The Cultural Industries*, publicada pela primeira vez em 2002.

[55] Os termos regeneração urbana e revitalização urbana provêm da tradução/apropriação de '*urban regeneration*' e '*urban revitalization*'; grosso modo, '*urban regeneration*' predomina no contexto britânico, no que diz respeito a políticas desenvolvidas desde as décadas de 70 e 80 do século XX em diversas cidades, ao passo que '*urban revitalization*' tem sido commumente usado no contexto norte-americano, quer ao nível da literatura especializada (embora a par de '*urban regeneration*') e de políticas públicas e programas concretos.

desvitalização e a favor de uma intervenção sustentável, proposto em *A Revitalização Urbana: Contributos para a Definição de um Conceito Operativo* (Guerra *et al.*, 2006), documento que temos vindo a citar. Para os seus autores, o contexto conceptual de diferentes modelos de intervenção — "nem sempre claramente distintos, raramente indissociáveis na intervenção face a um território" — é marcado pela discussão no tocante às políticas urbanas e territoriais e seus resultados nas últimas décadas (*ibidem*, p. 21). A emergência de uma visão crítica quanto à burocratização dos processos implementados, por exemplo a nível europeu, e no tocante ao conteúdo dos mesmos (sobrevalorização da dimensão física da intervenção), conduz a uma nova visão da revitalização urbana como integradora de múltiplas dimensões, de várias funções urbanas e de diferentes recursos e parceiros. Valorizam-se assim o desempenho económico e financeiro ['*economic viability*'], sustentabilidade física e ambiental ['*environmental responsibility*'] e coesão social e cultural ['*social and cultural equity*'] (Guerra *et al.*, 2006). A importância da implementação de um processo de planeamento estratégico é sublinhada, confirmando as diferentes temporalidades (médio e longo prazo) e a forma relacional deste tipo de intervenção, promotora de vínculos entre territórios, actividades e pessoas (*ibidem*).

Com vista à operacionalização do conceito, no âmbito das políticas de desenvolvimento territorial, os autores consideram ainda a necessidade de definir 'territórios de revitalização urbana', devendo integrar duas dimensões fundamentais: por um lado, "a lógica do lugar", e por outro "a sua inserção numa perspectiva sistémica do sistema territorial de onde recolhe a sua lógica própria e a sua identidade específica" (Guerra *et al.*, 2006, pp. 21-22). São definidos, *a priori*, quatro tipos de territórios de revitalização urbana face à temporalidade ou condição em que se encontram: 'territórios em formação' (sem vitalidade no presente ou no passado), 'territórios em crescimento' (vitalização em curso), 'territórios em perda' (certa desvitalização em curso) e 'territórios desvitalizados' (ausência de vitalidade no presente, perda verificada face ao passado) (*ibidem*, p. 28). No tocante a uma caracterização tipológica, propriamente dita, de territórios de revitalização urbana destacam-se em primeiro lugar os 'centros urbanos e núcleos históricos', indicando-se também as 'expansões periféricas ou peri-urbanas', as 'áreas de oportunidade pontual ou estratégica', os 'espaços de reserva com potencialidade derivada' e os 'espaços de relação e sinergia' (*ibidem*, p. 30). As duas primeiras tipologias ('centros urbanos e núcleos históricos' e 'expansões periféricas'), mais directamente ligadas às problemáticas da presente tese e dos fenómenos a analisar, podem corresponder, sobretudo no caso dos núcleos históricos, a áreas degradadas, com parque habitacional obsolescente, sub-utilização de equipamentos e problemas decorrentes do envelhecimento e/ou concentração de classes mais desfavorecidas, enquanto no caso das áreas de expansão periférica dominam os tecidos mais residenciais, marcados pela fragmentação espacial e por carências persistentes (classes menos favorecidas, novamente) ao nível económico, habitacional e de infra-estruturas e equipamentos. Pelo contrário, alguns aspectos caracterizadores de uma área urbana vitalizada (ou revitalizada) e suas qualidades são: a) 'actividades', reportando para a vitalidade económica (investimento, emprego e transacção de propriedades) e vitalidade social e cultural (uso do espaço público, eventos e espectáculos), explicitamente associadas a noções como 'animação', 'acontecimento', 'presença de pessoas'; b) 'transacções', remetendo para trocas de teor económico (consumo, propriedades), social

(relações, compromisso e participação) e cultural (*networks*, informação e ideias); c) 'diversidade', ao nível económico (de actividades e estabelecimentos), social (expressão de um 'individualismo criativo') e cultural (multi-identidades e tolerância) (Guerra *et al.*, 2006). A propósito desta ultima alínea, lembramos a valorização crescente do convívio intercultural e da interculturalidade, inclusive numa relação com as dimensões económica ('economia criativa'), social e cultural, reforçada também pela Convenção sobre a Protecção e a Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005) e ainda, no ano de 2008, pela iniciativa Ano Europeu do Diálogo Intercultural e documento *Livro Branco sobre o Diálogo Intercultural* (Conselho da Europa, 2008).

Em síntese, a definição apresentada para revitalização urbana pode corresponder simultaneamente a uma estratégia e a um processo, promovendo a melhoria do ambiente urbano e das condições de vida da população. Tal intervenção incorpora habitualmente diferentes tipos de operações, complementares entre si, que concorrem para a multidimensionalidade dos processos de regeneração ou revitalização urbana, e que ocorrem em áreas muito diversificadas, com maior ou menor controlo no âmbito de políticas específicas para o território urbano. Assim, os efeitos previstos e não previstos de tais processos junto da comunidade têm sido alvo de maior atenção por parte das instituições públicas, dos agentes locais (*e.g.* empresas, agentes culturais, associações e organizações não-governamentais, movimentos associativos) e da própria opinião pública, com destaque para situações particularmente sensíveis de 'homogeneização' ou privatização' de espaços públicos, ameaças de gentrificação e turistificação ou, ainda, a sobrevalorização de dinâmicas económicas de rápido retorno (*e.g.* sector imobiliário, entre outros) em detrimento das dimensões social e cultural do desenvolvimento.

Segundo Worpole e Greenhalgh "qualquer forma de planeamento urbano é hoje, por definição, uma forma de planeamento cultural num sentido mais amplo, no qual não podemos deixar de ter em conta as identidades linguísticas ou religiosas, as suas instituições culturais e estilos de vida, assim como as formas de comportamento, as aspirações das comunidades e a contribuição que trazem ao tecido urbano"[56] (Worpole e Greenhalgh, 1999, p. 4). Deste modo, confirmamos o crescente interesse pela questão da diversidade cultural e interculturalidade, bem como pela dimensão participativa em processos de planeamento, gestão e decisão sobre matérias que dizem respeito à vida das comunidades urbanas. Aliás, a ideia de Planeamento Cultural ['*Cultural Planning*'] advém do final da década de 70 e inícios da década de 80, como recorda Franco Bianchini (2013), tendo-se espalhado dos Estados Unidos da América à Austrália e ao Reino Unido, para ganhar uma importância assinalável a partir da década de 90. De resto, este autor (cf. Bianchini, 1993, 2005, 2013) tornar-se-ia um dos precursores do planeamento cultural na Europa, pesquisando e reflectindo criticamente sobre o papel da 'cultura' no planeamento urbano e no desenvolvimento dos territórios, incluindo as diferentes aproximações levado a cabo e as conexões com os processos de regeneração urbana. Bianchini aponta os dilemas comuns das políticas culturais urbanas — produção *vs.* consumo, permanência *vs.* efemeridade, internacional *vs.* local — e distingue claramente '*cultural policies*'

[56] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa.

(políticas culturais) de '*cultural planning*' (planeamento cultural), remetendo as primeiras para os tradicionais desenvolvimento/provisão de actividades culturais, ao passo que o segundo diz respeito a uma visão estratégica e transversal da 'cultura' no planeamento urbano, aliás, de difícil implementação (Bianchini, 1993, 2005). Ainda assim, a acção e programação cultural, em estrito senso, particularmente os instrumentos que se relacionam com contextos localizados e suas populações ou demais agentes, podem deter um papel relevante no desenvolvimento do território urbano, sendo que Bianchini (2005) menciona também a importância de desenvolver esses campos com verdadeira criatividade. Efectivamente, as metodologias e práticas de acção artística, programação e mediação culturais têm sido convocadas a contribuir para processos de revitalização urbana, mobilizados de forma mais ou menos concertada com outros instrumentos de ordenamento ou planeamento, no quadro geral de uma 'culturalização' do espaço urbano. O sector cultural (*e.g.* actividades artísticas, agentes culturais, indústrias criativas, eventos efémeros) ganhou notória relevância no contexto de uma economia urbana que depende cada vez mais da 'criatividade' e da 'inovação', de resto em linha com a(s) noção(ões) de 'cidade criativa', desenvolvida(s) por D. Yencken (1988), F. Bianchini e C. Landry (Bianchini e Landry, 1995; Landry, Bianchini e Ebert, 1996; Landry, 2000, 2012) e R. Florida (2002, 2004). A dimensão cultural do desenvolvimento urbano, por um lado, e os meios específicos provenientes dos sectores criativos, por outro, têm sido vistos como essenciais para resultados sustentáveis e amplificados das intervenções de regeneração ou revitalização urbana, numa perspectiva de integração de acções diversas, a par da reabilitação arquitectónica, da requalificação do espaço público e da dinamização económica dos territórios. Assim, nas três partes que compõem o subcapítulo seguinte abordamos as relações que a cultura e as artes estabelecem com a vida das cidades e com o desenvolvimento destas, bem como o seu papel nos processos de intervenção mencionados.

Subcapítulo 1.3
CULTURA: INICIATIVAS CULTURAIS E FESTIVAIS DE ARTE(S)

1.3.1 Cultura e arte: definições e intersecções

A palavra 'cultura' radica no Latim [*cultura*] e o seu significado original remete para a acção de cultivar, tratar, cuidar, provindo ainda de outro termo latino — *colere* — que aludia ao cultivo de plantas e ao desenvolvimento das actividades agrícolas (Machado, 1977). O seu uso e significado passou a abranger o desenvolvimento das capacidades intelectuais do ser humano, relacionando-se com os aspectos da educação ou da criação, entre outros, naquele que é um conceito multidimensional com inúmeras acepções. O alargamento do significado do termo 'cultura' ocorre desde lodo durante o Iluminismo, período de acentuadas transformações a que já nos referimos, associando-se à noção de património universal de valores e conhecimentos consolidados ao longo da história da Humanidade, constituindo-se como legado assinalável.

Com efeito, são múltiplas as definições de 'cultura', inclusive pela apropriação e desenvolvimento deste conceito em diversas áreas disciplinares, entre estas as chamadas Ciências Sociais e Humanas. Na segunda metade do século XX, o surgimento dos Estudos Culturais [*Cultural Studies*], campo de análise e investigação de âmbito interdisciplinar, demonstra também o sentido amplo e controverso do próprio conceito de cultura. Este tem sido alvo de reflexão desde há séculos, a partir de uma tentativa da sua definição pelo antropólogo e etnólogo Edward B. Tylor que, no século XIX, identifica cultura com "conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, usos e outras capacidades e costumes adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade"[57] (Tylor, 1871), naquilo que seria uma construção individual e colectiva em que a noção de herança é primordial. Mas também a dimensão da cultura enquanto construção social foi desenvolvida por outros pensadores, sobretudo no século seguinte, intensificando-se o debate em torno do conceito em presença e gerando múltiplas interpretações e respostas (cf., por ex., Kroeber e Kluckhohn, 1952; Eliot, 1972 [1948]; Steiner, 1992 [1971]; Connor, 1996; Cuche, 1999 [1996]; Crespi, 1997 [1996]; Storey, 2012 [1997]). Assim, a cultura pode assumir diferentes definições e corresponder a um alargado conjunto de representações e códigos, modelos de comportamento e valores, leis e rituais, marcados pela heterogeneidade e pluralidade, inclusivamente num mesmo contexto social. Pode remeter tanto para o modo de vida de um povo (genericamente) como de um grupo específico e seus estilos de vida, pode significar um modo de pensar, sentir, crer ou expressar como também referir-se à

[57] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua francesa.

hereditariedade social adquirida num grupo de pertença, pode equivaler a um dado comportamento apreendido ou a um mecanismo de regulação normativa do comportamento, pode ainda referir-se a um processo de desenvolvimento intelectual ou estético mas também às práticas da actividade intelectual e artística e suas obras ou resultados concretos, entre outras acepções possíveis (Kroeber e Kluckhohn, 1952; Eliot, 1972 [1948]; Steiner, 1992 [1971]; Crespi, 1997 [1996]; Storey, 2012 [1997]).

De uma forma geral, podemos apontar para duas perspectivas dominantes de 'cultura', correlacionáveis mas distintas, tendo em conta as abordagens e os usos do termo: uma primeira mais ampla, porventura arreigada a uma dimensão antropológica, que podemos sintetizar como modo de vida ou conjunto dos modos de vida de um grupo, e uma segunda perspectiva, bastante mais restrita, que se refere às práticas e produções intelectuais e artísticas dos grupos ou dos indivíduos. Na primeira dimensão podemos distinguir desde logo duas acepções diferenciadas, uma mais vernacular ou de uso corrente ("leiga" ou política, assim lhe chama Manuela Ivone Cunha), vista como correspondente ao "modo de vida ou tradição partilhada de um grupo" (Cunha, 2015, p. 285), fazendo equivaler 'grupo étnico' a 'grupo cultural' e 'comunidade política' (Estado-nação) a 'comunidade cultural', e uma outra mais técnica ou verdadeiramente antropológica, em linha com o pensamento mais recente sobre 'cultura' como repertório aberto e em construção (Cunha, 2015). Assim, ao invés de um entendimento mais essencialista de cultura (ou culturas), vendo-a(s) como unidade(s) homogénea(s) ou rígida(s), a acepção antropológica do termo contempla não apenas a noção de herança mas também a de reconstrução permanente dos recursos, das práticas e dos significados num dado grupo ou contexto. Tal explica a adopção do adjectivo 'cultural' em detrimento do substantivo 'cultura' por diversos autores (Borofsky, 1994; Keesing, 1994; Appadurai, 2005 [1996]), conforme nos diz Cunha. De resto, Roger Keesing já em 1974 questionava o uso do termo 'cultura' como sinónimo de comportamento simbólico herdado ou aspecto singular que caracterizaria o 'humano', pondo também em causa a ideia de que 'uma cultura' é meramente a herança partilhada pelos indivíduos de uma dada sociedade (Keesing, 1974). Na segunda perspectiva acima mencionada, e em sentido mais estrito, a cultura tem sido vista como manifestação ou conjunto de manifestações radicadas nas actividades intelectuais e artísticas, pelo que as suas formas, práticas e obras consistem no objecto de estudo de alguns campos como a Sociologia da Cultura (lembramos novamente P. Bourdieu), a Economia da Cultura, a Estética ou a História da Arte, entre outras mais específicas ou de cruzamento disciplinar. São essas tais actividades, que podemos designar por 'actividades culturais' ou 'actividades da cultura' ou, ainda, 'produções culturais' (Santos, 1992; *apud* P. Costa, 2002, p. 29), e que procuraremos enquadrar ao longo deste capítulo.

Esta última perspectiva e abordagem à noção de cultura é aquela que mais importa aqui reter e que diz respeito, de modo directo, à presente investigação, na medida em que as actividades culturais resultam na criação de bens ou serviços específicos, com as suas dimensões simbólica, estética e social, e cuja produção, circulação e fruição se relaciona ainda com a vida das cidades e com o desenvolvimento dos territórios urbanos. De modo evidente, e em particular na Pós-modernidade, assistimos a um crescimento da importância do sector cultural e a uma valorização dos seus produtos, em virtude de fenómenos como a globalização

e a massificação de determinados consumos, a procura de estilos de vida específicos associados a formas de capital social e cultural (e simbólico) ou a proliferação de novas tecnologias e formas de comunicação, entre outros (cf., por ex., Harvey, 1989; Zukin, 1991, 1995, 1997; O'Connor e Wynne, 1996; Scott, 2000, 2008b). Estes processos à escala mundial contribuíram para uma reformulação dos modelos culturais, inicialmente no chamado Norte Global e alastrando depois mundialmente, modificando profundamente aspectos relacionados com a produção, a recepção e o consumo de bens culturais e de bens artísticos, com implicações ao nível das relações entre mercados, instituições, artistas e demais agentes envolvidos (J. C. Pereira, 2016). Já nos anos 70, as 'indústrias culturais' emergem como conceito relevante no âmbito académico e ao nível de políticas públicas, vindo a reforçar-se a importância do sector cultural na economia e, em particular, na economia das cidades, contribuindo ainda para resolver uma certa fricção entre 'economia' e 'cultura', esta última associada tradicionalmente ao lazer e a actividades não produtivas (à luz de certas abordagens na política e ciência económicas). Assim, a questão do valor da cultura e dos bens culturais, e em particular a da própria determinação de valor, afirmou-se como essencial nas últimas décadas do século XX, em áreas tão diversas como a Economia da arte e da cultura (cf. Benhamou, 1996) ou a Sociologia (cf. Baudrillard, 1988; Santos, 1988, 1990), como nos lembra Costa, referindo-se à discussão relativamente tardia sobre estas matérias (sobretudo a partir da análise do campo das artes plásticas; cf. Herscovici, 1994) e às dificuldades colocadas ao discurso e aos instrumentos metodológicos mais convencionais de abordagem (P. Costa, 2002). Graças aos contributos de pensadores como Eco (1964), De Certeau (1974, 1980) ou Danto (1997, 2013), entre outros, foram ultrapassadas algumas reticências sobre a 'cultura de massas' e relativizadas velhas dicotomias — entre 'alta cultura' *vs.* 'baixa cultura', 'arte erudita' *vs.* 'arte popular' —, bem como um certo discurso crítico que perpassava nas reflexões de Ortega y Gasset (2019 [1929]), Benjamin (2008 [1936]) ou Horkheimer e Adorno (2002 [1947]), por exemplo. Também as Ciências Sociais passaram a debruçar-se activamente sobre a cultura popular, particularmente desde as décadas de 60 e 70, inclusive no tocante às indústrias culturais, às práticas e públicos da cultura, à recepção cultural e outras realidades relacionadas com este tipo de actividade humana nas suas múltiplas formas.

De facto, alguns teóricos ligados à reflexão sobre a Pós-modernidade têm abordado parcelar ou extensivamente as questões do peso simbólico da cultura nas sociedades contemporâneas, cujo quotidiano e estilo(s) de vida valorizam uma dimensão estética como factor de distinção (Bourdieu, 1979; De Certeau, 1980; Zukin, 1995), e na economia propriamente dita (Featherstone, 1991; Lash e Urry, 1994; Featherstone e Lash, 1999), atendendo ainda a matérias como as representações identitárias ou espaciais, na relação com o território e sua transformação (cf., por ex., Zukin, 1987, 1991, 1995, 1997; O'Connor e Wynne, 1996; Scott, 1996, 2000, 2008b; P. Costa, 2002). Para além de um reconhecimento, cada vez mais consensual, do papel destacado do sector cultural na dinamização económica e da criação de emprego, inclusive nas próprias dinâmicas estruturais de transformação das actividades económicas (Costa, 1996, 1999, 2002), as actividades culturais têm-se demonstrado fulcrais (a partir de análises de âmbito académico mas também de políticas implementadas) na mobilização de agentes em processos de revitalização urbana. Esta

situação tem-se verificado em diferentes contextos, como mencionámos antes a propósito da cidade 'pós-industrial', e mediante múltiplas experiências e reflexões, bem como operações específicas (*e.g.* reconversão, reabilitação, requalificação, entre outras). A transformação de territórios concretos e a sua dinamização socioeconómica tem recorrido quer a operações de intervenção no tecido urbano (no edificado e/ou nos espaços públicos) fundada em actividades directa ou indirectamente ligadas ao sector cultural (cf., por ex., Zukin, 1991, 1995; Wynne, 1992; Bianchini, 1993; Bianchini e Landry, 1995; O'Connor e Wynne, 1996; Miles, 1997), quer especificamente à promoção de iniciativas culturais, como mega-eventos ou outros, nas mais diversas escalas (cf, por ex., Hall, 1989, 1992; Roseta, 1998; Holcomb, 1999; Richards, 2000; Richards e Palmer, 2010; Smith, 2012) — ou frequentemente a uma combinação destes tipos de intervenção. Numa escala mais ampla, ao nível do planeamento territorial, a cultura e as suas actividades têm também sido vistas como activos relevantes para o desenvolvimento multidimensional de áreas geográficas muito distintas (não apenas urbanas, como também rurais), processos nos quais a promoção do desenvolvimento local pode ser potenciado, numa lógica de competitividade territorial (cf., por ex., Bianchini, 1993, 2005, 2013; Costa, 1999, 2002; Köster *et al.*, 2007).

De uma forma geral, e com raízes no contexto político, económico e social das últimas décadas do séc. XX, a cultura e as actividades culturais ganharam um papel destacado nas sociedades contemporâneas, incluindo nas suas economias e na vida das cidades. Processo este, então em curso nos anos 90, que foi caracterizado de modo particularmente agudo pelos sociólogos Scott Lash e John Urry (Lash e Urry, 1994) e que seria teorizado mais tarde por George Yúdice como "culturalização da economia" (Yúdice, 2003, p. 17). Se a globalização é um dos fenómenos na base das transformações estruturais verificadas, com repercussões em campos distintos, podemos então assinalar um conjunto de processos que facilitaram a maior interpenetração das esferas económica e cultural e o desenvolvimento do sectores culturais, como é o caso da internacionalização de todo o tipo de trocas, a integração dos mercados e a mundialização de lógicas produtivas e de decisão (P. Costa, 2002). A própria cultura foi (ou continua a ser) alvo de uma maior mercantilização, com um alargamento dos agentes envolvidos na criação e comercialização dos 'produtos culturais' e um desdobramento dos públicos consumidores desses produtos (Scott, 2000; P. Costa, 2002), resultando na enorme heterogeneidade de bens e serviços disponíveis. Recordemos as considerações de Allen J. Scott (1996, 2000, 2008a, 2008b) sobre o papel crucial da cultura na economia das cidades, no quadro de um 'capitalismo cognitivo-cultural', com rápidas evoluções nas lógicas e políticas implementadas ao longo das últimas décadas e, de resto, acerca das quais este geógrafo não deixaria de expor a sua leitura crítica. Devemos realçar que além do incremento das actividades/produtos tradicionalmente vistos como pertencentes ao domínio do 'cultural', ou seja, produtores/detentores de valor artístico e cultural (*i.e.* estético, intelectual), a expansão da dimensão cultural nos modos de produção e na economia tem passado pela incorporação e/ou valorização de conteúdos simbólicos em bens produzidos noutras esferas (*e.g.* arquitectura, comunicação, design, moda). Esta transformação conduziria a avanços no desenvolvimento das 'indústrias culturais' e, em especial, das chamadas 'indústrias criativas', com lógicas de produção, criação de valor, circulação e consumo bastante específicas, como veremos.

Ainda que não constitua foco central da discussão aqui proposta, importa clarificar também os conceitos 'indústrias culturais' e 'indústrias criativas'[58], até pela operacionalização das actividades culturais levada a cabo e, recentrando o tema na presente tese, a fim de enquadrar e distinguir adiante as chamadas 'iniciativas culturais' (*m.q.* 'eventos culturais'), cuja realidade empírica se relaciona ainda com as mencionadas indústrias.

Podemos encontrar a raiz do moderno termo 'indústrias culturais' num outro mais antigo, o de 'indústria da cultura', cunhado na década de 40 por Horkheimer e Adorno (2002 [1947]) ['*kulturindustrie*'], ainda que este, segundo David Hesmondhalgh (2012 [2002]), possa ter sido usado anteriormente mas com outras linhas de leitura. Na verdade, e como nos diz Hesmondhalgh, a evolução do termo e seu percurso é bem mais complexo, tal como problematizado no subcapítulo "From 'the culture industry' to the cultural industries" do seu livro de 2002 sobre indústrias culturais. A acepção de cultura habitualmente empregue no século XIX e parte do século XX, inclusive pelos ideólogos da Escola de Frankfurt (como Horkheimer e Adorno), correspondia em boa medida àquilo que seriam práticas e formas excepcionais de criatividade humana, portanto indissociável da arte e suas expressões (*ibidem*). Nesse sentido, estes autores desenvolveram uma teoria crítica do sistema capitalista, na qual emerge a noção de 'indústria da cultura', conceito que se destinava a chocar e que expunha, em seu entender, as contradições intrínsecas entre 'cultura' e 'indústria'. Se numa concepção hegeliana, subscrita por Horkheimer e Adorno, a arte deveria constituir-se como exercício crítico da vida humana e dotar a sociedade de uma visão transformadora do presente (*i.e.* visões utópicas para o futuro), então os processos de simplificação e standardização por si observados constituíam uma ameaça à cultura, representando a sua comodificação e o seu esvaziamento. Assim, e numa análise fundada em categorias marxistas, a dissociação entre a criação artística e o processo social dialéctico teria criado o espaço para o nascimento da indústria da cultura, responsável pela substituição de obras de arte capazes de reflectir necessidades de liberdade e criatividade por obras acríticas e perpetuadoras de uma apatia social, e convertendo-se essa indústria num verdadeiro instrumento ideológico do sistema burguês (Horkheimer e Adorno, 2002 [1947]).

No final da década de 60 tornou-se mais clara a inevitável ligação entre cultura, sociedade e economia, fenómeno potenciado pela massificação dos meios de comunicação, recordando aqui a importância que ganharam empresas e corporações da área da música, do cinema e da televisão, com um crescente impacto na vida social e política (Hesmondhalgh, 2012 [2002]). Nessa altura, o termo 'indústria da cultura' conquistou o seu lugar nas reflexões académicas, especialmente por via de sociólogos franceses (Morin, 1962; Huet *et al.*, 1978; Miège, 1979), bem como no discurso político, convertendo-se no termo 'indústrias culturais' (Hesmondhalgh, 2012 [2002]). Curiosamente, a forma plural desta noção parece distanciar-se da leitura anterior de Horkheimer e Adorno e, ao mesmo tempo, sublinhar a diversidade dos produtos e práticas a

[58] Alguns autores referem-se de modo abrangente a "indústrias culturais e/ou indústrias criativas" (cf. O'Connor, 2011), atendendo a uma certa conversão do termo 'indústrias culturais' para 'indústrias criativas', a partir de um conjunto de discussões iniciadas na década de 90 do século XX, no contexto da valorização da 'criatividade' e da 'inovação' ('economia criativa') e sua implementação ao nível de políticas públicas. Porém, salientaremos adiante as devidas afinidades e diferenças entre estes conceitos e entre as lógicas de actuação respectivas.

que já aludimos, numa demonstração da inclusão de formas de cultura não pertencentes à chamada 'alta-cultura'. Deste modo, a partir da década de 70 alicerça-se uma visão positiva das indústrias da cultura, inclusivamente enquanto preocupação política, reconhecendo-se a importância económica das actividades culturais e abrindo caminho a um novo tipo de espaço "político-cultural" ['*cultural political*'] (O'Connor, 2011, p. 27). O australiano Justin O'Connor (2011), num ensaio em que procede a uma historicização crítica das indústrias culturais e criativas, sublinha alguns momentos-chave na valorização do papel das indústrias culturais e na própria afirmação do termo, tais como a redacção do influente documento para a UNESCO por Augustin Girard (1982), a actuação do Greater London Council [GLC] com a eleição do partido trabalhista em 1981 (tal como referem Bianchini [1987] e Garnham [1990]) ou a acção política de Jack Lange, Ministro da Cultura francês nos anos 80 (como apontado por Rigby [1992] e Loosely [1995]). A assimilação e o reconhecimento de diversas formas de cultura, erudita ou popular, ocorre no contexto de uma mudança dos hábitos de consumo cultural, massificados e mundializados, exemplificados pela emergência de novo(s) '*habitus*' e estilos de vida (noção de cultura '*mainstream*'). Esse fenómeno sucede também graças à afirmação de culturas ou sub-culturas associadas a grupos específicos ou movimentos sociais em ascensão, que poderíamos relacionar ainda assim com uma vertente popular da cultura — mesmo que contestando-a ou colocando-se à margem (*e.g. punk*, *post-punk*) —, movimentos estes com maior evidência desde os anos 70 e 80 (O'Connor, 2011). O contexto político de consolidação das democracias europeias e em outras áreas geográficas, bem como transformações ao nível do próprio sistema de produção cultural, suas práticas e circulação, trará ainda a possibilidade de uma crescente valorização do conceito em presença e sua aplicação, reflectindo-se na sua eventual reinvenção.

Ainda no início dos anos 90, Derek Wynne definia 'indústrias da cultura' como incluindo todas as formas de actividade associadas ao que é entendido tradicionalmente por arte e cultura popular, rejeitando a distinção entre cultura erudita e cultura popular na definição daquilo que pode ser efectivamente 'cultura' e assumindo as intersecções ['*crossovers*'] entre múltiplas formas, com claros benefícios sociais e económicos (Wynne, 1992). Outra das questões essenciais ao alicerçamento do conceito de 'indústrias culturais' e ao desenvolvimento destas na sociedade contemporânea interliga-se com a problemática das relações entre valor de troca e valor de uso (e de como identificar o valor de uso distinguindo-o do primeiro), debate este que reflectiu os processos de transformação em curso e o consequente (ou desejável) acesso à cultura nos regimes democráticos. Ou seja, observa-se uma mudança da visão relativa às políticas para o sector, isto é, numa progressiva evolução de políticas destinadas às artes ['*arts policy*'] para políticas destinadas à cultura ['*cultural policy*'] (Bianchini e Parkinson, 1993; O'Connor, 2011). Por outro lado, na década de 90 ocorrem um conjunto de eventos que irão modelar a reflexão em torno do papel da cultura na economia bem como a designação das suas indústrias, nomeadamente a apresentação de um ambicioso projecto pelo então Primeiro-ministro australiano Paul Keating — Creative Nation (1994) — e que se destinava a promover e apoiar diversas formas de actividade cultural no país. Três anos depois, assinala-se no Reino Unido o lançamento da nova agenda política para as 'indústrias criativas' pelo então secretário de estado para a cultura, media e desporto, Chris Smith

(herdando ideias e a menção à 'criatividade' de Creative Nation), data que O'Connor considera seminal para a afirmação da era das indústrias criativas[59] (O'Connor, 2011). A partir destes sinais políticos, e também pela acção de governos cujas orientações se aproximariam mais de um modelo económico neoliberal, o conceito de 'indústrias criativas' — no fundo, as então novas 'indústrias culturais' ['*creative industry or new culture industry*'], como refere O'Connor — passou a conjugar múltiplas abordagens às actividades culturais e propôs-se a constituir o futuro, isto é, um processo de mudança no tocante à própria 'revitalização da economia' e sua renovação num contexto globalizado, sobrepondo-se à noção de 'indústrias culturais' (*ibidem*).

A discussão conceptual que relaciona os dois termos mencionados tem sido amplamente desenvolvida, sem que exista propriamente um consenso sobre o seu uso, embora nos pareça evidente o destaque que as indústrias criativas adquiriram nos últimos anos. Como recorda O'Connor, para alguns autores a assunção do termo 'indústrias criativas' confirmaria a centralidade da cultura e da noção de 'criatividade', esta última emergente no final do século em inúmeras áreas de negócio e dando inclusive origem à noção de 'economia criativa' (Howkins, 2002), enquanto para outros a mudança do termo 'indústrias culturais' seria puramente pragmática ou não faria sequer sentido. Noutra linha de análise, o economista australiano sugere que o adjectivo 'criativas' refere-se precisamente ao campo da cultura e à estetização desta última por via da arte, mas no contexto da sua democratização e da asserção de que as artes já não pertencem apenas aos artistas nem dependem exclusivamente dos seus propósitos individuais, visando um desenvolvimento social e económico alargado (O'Connor, 2011, p. 39). Neste contexto, entendemos inequívoca a diferenciação das indústrias criativas enquanto expressão de um alastramento e de uma valorização do 'cultural', em si mesmo (*i.e.* conceptualmente) e do seu significado económico (*i.e.* lugar ocupado na economia). Tal abrangência e, ao mesmo tempo, especificidade estão plasmadas no facto deste novo sector dito criativo englobar actividades ou esferas de produção não tradicionalmente previstas no cômputo das indústrias culturais, dependendo da 'criatividade' e da 'inovação' para acrescentar valor simbólico (e, potencialmente, valor material) a bens e serviços muito distintos. De resto, a UNESCO aponta nesse sentido no seu *Creative Economy*

---

[59] Porém, salientamos que já o estudo ou relatório final realizado na sequência da iniciativa Capital Europeia da Cultura 1990, em Glasgow, *Making the Most of Glasgow's Cultural Assets: The Creative City and its Cultural Economy* (1991), coordenado por Kevin Kane e redigido pelo próprio Charles Landry, valorizava a 'criatividade' e a acepção de 'cidade criativa' no contexto das indústrias culturais. Nesse documento defendia-se a maximização dos impactos das actividades culturais através de uma mudança na concepção das políticas culturais e das políticas urbanas: "para maximizar o potencial e o impacto das actividades culturais é importante ver as artes e a cultura como mais do que uma mera colecção de eventos, *shows* e festivais para consumo. Cada sector cultural, tal como o design, o teatro, o cinema, as artes visuais e a música, é também uma indústria, na qual produtos e serviços são produzidos, na qual produtos são comprados e vendidos, na qual provisão e procura operam, na qual é criado valor acrescentado, e na qual serviços de apoio e estruturas são necessárias desde a produção ao consumo. Um elemento-chave tanto nas artes como na cultura é a sua associação próxima com a criatividade [*creativity*] e as competências [*skills*]. De facto, isto cria valor acrescentado de diversos tipos: económico, educativo, social e cívico. Efectivamente, os atributos artísticos podem ser empregues não apenas para benefício daqueles poucos sectores definidos como 'artes'. Eles podem ser empregues adicionalmente para o beneficio de todos os sectores industriais na Cidade. (…) Esta é uma viragem conceptual importante que os decisores políticos [*policy makers*] devem entender." (Kane e Landry, 1991, p. 4 [tradução nossa]). Fica aqui bem expressa a visão que seria desenvolvida mais tarde por Landry sobre o modelo 'cidade criativa' e a relação entre as artes e as políticas urbanas, com um papel destacado para as chamadas 'indústrias criativas'.

Report 2013: Widening Local Development Pathways, afirmando que "o termo indústrias criativas é aplicado a um conjunto produtivo muito mais vasto, incluindo bens e serviços produzidos pelas indústrias culturais e aqueles que dependem da inovação, inclusive vários tipos de pesquisa e desenvolvimento de *software*"[60] (UNESCO, 2013, p. 20). Reapropriando o 'Modelo de círculos concêntricos' proposto pelo economista australiano David Throsby para as indústrias culturais, a UNESCO coloca no cerne a 'expressão cultural basilar' ['*core cultural expression*'] (cf. UNESCO, 2013, p. 23) ao invés da designação 'artes criativas basilares' ['*core creative arts*'] (cf. Throsby, 2001, 2008), mantendo os restantes círculos a partir do centro: 'outras indústrias criativas principais', 'indústrias culturais alargadas', 'indústrias relacionadas'. Assim, mais recentemente, a economia criativa e as indústrias criativas surgem decisivamente vinculadas às transformações dos territórios urbanos e ao desenvolvimento local, procurando a revalorização ou a revitalização de importantes áreas em inúmeras cidades, como veremos adiante (*v. subcap. 1.3.2*).

Por último, e no quadro das recentes formas de produção e/ou industrialização da cultura, acrescentamos a perspectiva do economista Pier-Luigi Sacco, que defende a ideia de que atravessamos desde o final da década de 90 e início deste século um período de transição correspondente a um novo paradigma cultural, em desenvolvimento e com fortes repercussões nas duas últimas décadas, a que chama de '*Culture 3.0*' (Sacco, 2011). Este período de reconfiguração estrutural do papel da cultura complexifica o seu entendimento numa economia dita pós-industrial, mas segundo o autor "este desenvolvimento não deverá ser uma fonte de confusão, mas uma consequência natural e esperada da crescente pulverização de conteúdos culturais nas mais diversas cadeias de valor"[61] (*ibidem*, p. 18). Sacco relaciona o período pré-industrial com um paradigma a que chama de '*Culture 1.0*', dominado pelo patrocínio por parte das estruturas de poder, enquanto que o período de industrialização da cultura na viragem para o século XX (motivada por evoluções tecnológicas e resultando na 'massificação' de produtos e no alargamento de públicos) corresponderia à fase '*Culture 2.0*', com as chamadas indústrias criativas a constituírem um sinal de maturidade deste paradigma. Deste modo, e à luz das mudanças tecnológicas que continuam a transformar os campos artísticos e as actividades culturais, a par da sociedade e das relações estabelecidas, o autor distingue esse paradigma '*2.0*' do presente, marcado por uma "explosão da panóplia de produtores, de tal modo que se torna cada vez mais difícil distinguir entre produtor cultural e utilizador: simplesmente tornaram-se papéis intermutáveis que cada indivíduo vai assumindo" (*ibidem*, p. 7). Portanto, e apesar de se manter certa rigidez nas lógicas corporativas de distribuição dos bens/produtos/serviços culturais (*e.g.* redes e plataformas), acentua-se hoje, no paradigma '*Culture 3.0*', a fluidez dos processos de criação/produção, difusão/recepção e fruição/consumo, bem como as suas temporalidades e territorialidades.

---

[60] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa.

[61] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a este texto.

No âmbito das actividades culturais, as 'iniciativas culturais' (*m.q.* 'eventos culturais') consistem num modo particular de conceber ou exercer este tipo de acção, ou melhor, numa categoria específica de actuação e de relação com os públicos, isto é, com os fruidores ou consumidores destes produtos culturais, por vezes participantes activos de outras fases do processo. As iniciativas culturais correspondem ao 'evento cultural', isto é, consistem num evento ou conjunto interligado de eventos, detendo uma duração temporal concreta e delimitada ('efemeridade'), com vista a um público mais alargado ou mais restrito, garantindo a exposição, a divulgação ou a fruição (ou todas estas, simultaneamente) de criações artísticas ou acções com um dado significado e valor cultural e/ou simbólico. Diversos autores procuraram aclarar a definição mais abrangente de 'evento', nomeadamente Donald Getz (1989, 1991, 1997, 2008), que recorre ao termo 'eventos especiais' ['*special events*'] para delimitar o carácter extraordinário destas ocorrências que escapam às actividades comuns do quotidiano. Assim, os 'eventos' (ou 'eventos especiais') podem consistir em rituais, celebrações ou apresentações intencionalmente planeadas e realizadas para marcar ocasiões especiais ou atingir propósitos sociais, culturais ou empresariais específicos (Getz, 1989, 1991, 1997, 2008; Allen *et al*. 1999; Richards e Palmer, 2010). Getz salienta a dimensão 'efémera' ou 'transiente' dos eventos, uma vez que cada um destes depende de uma combinação de circunstâncias irrepetíveis, como sejam a duração, a localização e os participantes (Getz, 1997).

De resto, os 'eventos', aqui em sentido mais genérico e não apenas estritamente no domínio do 'cultural', têm constituído um fenómeno crescente a nível global, ou seja, têm aumentado em número, popularidade e diversidade de formas (cf., por ex., Richards, 2007; Small, 2007; Richards e Palmer, 2010; Smith, 2012), com uma ligação cada vez mais efectiva ao sector do turismo e sendo vistos também como 'produto turístico' (cf. Small, 2007). No campo do marketing e do planeamento e gestão de eventos, um 'evento' tende a ser visto como uma ocorrência ('algo que acontece'; cf. Wragg, 1987) planeada e destinada a veicular uma dada mensagem, com um dado público-alvo, constituindo-se assim enquanto canal de comunicação não pessoal, isto é, detendo a capacidade de interferir nos mercados e no consumo (Kotler *et al.*, 1996). Por outro lado, existem diversos tipos de eventos, que Getz tentou definir e sistematizar no artigo "Event tourism: Definition, evolution and research" (2008), fazendo-os corresponder a oito categorias principais, entre as quais se incluem os eventos de índole cultural ['*cultural celebrations*'] e também os eventos artísticos ou associados ao entretenimento ['*arts and entertainment*']. Se nos primeiros, as funções sociais de representação e celebração parecem imperar ('culturais'; *e.g.* eventos religiosos, festivais, entre outros), nos segundos a dimensão comercial propriamente dita torna-se mais evidente ('artísticos' ou de entretenimento; *e.g.* apresentações, concertos, espectáculos) (Getz, 2008). Esta separação afigura-se-nos como relativamente sensível, senão mesmo artificial, uma vez que em ambas as categorias poderão ter cabimento as acções de tipo artístico, o sentido da 'espectacularidade', a dimensão do 'entretenimento' e ainda correlacionados impactos económicos, sociais e/ou culturais. Com efeito, as relações ou as sobreposições entre eventos culturais e eventos artísticos parecem-nos notórias e frequentes no que diz respeito às actividades culturais, pelo que consideramos que o conjunto destas duas categorias definidas por Getz poderão corresponder àquilo que designamos aqui e doravante, de modo abrangente,

por 'iniciativas culturais'. De resto, a designação anglófona recorrentemente utilizada é '*cultural events*' (cf. Richards e Palmer, 2010), abrangendo cultura, artes e entretenimento, traduzida muitas vezes por 'eventos culturais', sinónimo de 'iniciativas culturais', caracterizando-se por corresponder a ocorrências de duração limitada, teor artístico e/ou cultural, localização(ões) específica(s), entre outros aspectos. Richards and Palmer (2010, chapter 2) sublinham a abrangência e imprecisão de uma definição de 'eventos culturais', mas concordam com alguns factores comuns, como sejam a conjugação de diversas actividades, a duração limitada, uma dada periodicidade e, muitas vezes, um carácter celebrativo. Estes autores resumem as características dos eventos culturais em quatro características principais: a) teor cultural (ainda que possam incluir actividades não estritamente culturais, o foco é esse; 'alta cultura', 'baixa cultura', etc); b) localizações e durações específicas ("*specific locations at specific times*"; 2010, p. 42; c) existência de público (atraído ou convidado); d) existências de agentes ou partes interessadas ['*stakeholders*'] que são afectadas e afectam os eventos (indivíduos ou grupos com algum tipo de interesse, envolvimento ou investimento — cultural, político, financeiro — ou preocupação associada aos eventos) (Richards e Palmer, 2010).

Assim, as iniciativas culturais (*e.g.* exposições, concertos, espectáculos, competições artísticas, festivais de artes) têm marcado o panorama global das actividades culturais, cujas temporalidades, cada vez mais rápidas e procurando uma relação directa e informal com os públicos, são um factor determinante hoje. A própria noção de 'programação cultural' reflecte a tendência de proliferação de iniciativas efémeras, isto é, com uma duração específica e sob formas muito diversificadas (espectáculos, concertos, performances, encontros e debates, exposições em espaços públicos ou privados de acesso público, entre outras), levadas a cabo por instituições culturais mas também, cada vez mais, por organizações e agentes ligados a outras áreas (educação, ciência, tecnologia). Porém, devemos notar uma tendência na literatura sobre 'eventos' e 'eventos culturais' para considerar que este tipo de iniciativa assume um sentido 'especial', como vimos antes, pelo que deverá ser empregue para designar eventos de ocorrência única ou periodicidade específica (regular ou irregular), distinguindo-se por isso das actividades habituais das instituições culturais e demais promotores (cf. Goldblatt, 1990; Getz, 1991, 1997; Richards e Palmer, 2010). O peso significativo da comunicação (*i.e.* divulgação, promoção) na economia e seus mercados, inclusive para os sectores culturais, tem contribuído decisivamente para a valorização dos eventos/iniciativas culturais, uma vez que estes se afirmam como pólos aglutinadores de actividades e grupos, instrumentos eficazes de captação de atenção e públicos, momentos de construção reputacional para artistas, instituições e campos disciplinares. Para o enquadramento destes fenómenos mobilizamos também os conceitos de 'espectáculo', amplamente discutido por Debord (1991 [1967]), e de 'efémero', teorizado por Buci-Glucksmann (2003), inclusive na relação com o tempo em que são desenvolvidos por estes autores, e que nos permitem contextualizar alguns destes processos e sua evolução. Desta forma, devemos enfatizar o contexto e as transformações estruturais que caracterizam a segunda metade do século XX, a que amplamente nos temos vindo a referir, mas também as mudanças intrínsecas ao universo das artes e suas práticas, circulação e recepção, contribuindo conjuntamente para uma afirmação do 'efémero' e para a massificação das iniciativas/eventos culturais, como veremos de seguida.

No contexto das décadas de 60 e 70 do século XX, quer no tocante às práticas artísticas quer na teorização da arte, emergem um conjunto de rupturas e novas propostas, particularmente numa relação com a esfera pública e a dimensão política das obras, inclusive mediante a ocupação de espaços públicos (Lippolis, 2016 [2009]; J. C. Pereira, 2016). Podemos assinalar uma enorme diversidade de abordagens e enquadramentos conceptuais por artistas e/ou teóricos, com as suas repercussões nas décadas seguintes, mencionando aqui o 'situacionismo' (Debord *et al.*, 1960), a 'escultura social' (Beuys, anos 70)[62], o 'campo expandido' (Krauss, 1979), a 'estética relacional' (Bourriaud, 1996, 1998), a 'arte contextual' (Ardenne, 2002) ou a noção de 'artista público' (['*public artist*'], no âmbito da '*public art*'[63], como caracterizada por Acconci [1996-1997]). Estes modelos teóricos ou de acção partilham entre si uma perspectiva crítica sobre a realidade, procurando repensar o lugar do artista na sociedade e, ao mesmo tempo, reclamando um papel activo e consciente para os públicos no âmbito dos processos de criação, exposição e fruição, rejeitando-se uma noção de público como mero consumidor passivo. É também nesse contexto que a *performance* ['*performance art*'] se afirma enquanto campo artístico autónomo e relevante nas práticas artísticas da segunda metade do século, expressão na qual tempo, espaço e corpo — leia-se: presença do artista, valorizando a relação entre este e o público — são centrais (Carlson, 1998 [1996]; Parr, 2005; Dias, 2015). Com raízes nas vanguardas da primeira metade do século XX (são estabelecidas ligações aos movimentos futurista e dadaísta, por exemplo), o termo *performance* tornou-se de uso comum na década de 70, a partir da *práxis* de grupos como o The Living Theatre (anos 40 a 80, nos EUA), o Fluxus (anos 60 e 70, EUA e Europa) — do qual faziam parte George Maciunas, John Cage ou Nam June Paik, por exemplo — ou o Rex (1966 a 196, no Brasil), mas também do trabalho de artistas como Yves Klein, Joseph Beuys, Hélio Oiticica, Carolee Schneemann, Vito Acconci, Marina Abramovic e F. Ullay ou Ana Mendieta, entre outros.

Por outro lado, alguns destes movimentos ou formas de expressão convocavam também uma relação efectiva entre disciplinas artísticas distintas e outras formas de conhecimento, marcando até hoje certas práticas da arte contemporânea. De resto, a definição e periodização da 'arte contemporânea' é particularmente polémica, embora possamos aceitar que esta constitui um sinal da instalação progressiva da Pós-modernidade na segunda metade do século passado (Jameson, 1984), afirmando-se deste modo, e em termos gerais, como arte pós-moderna (cf., por ex., Cauquelin, 1993; Danto, 1997; J. C. Pereira, 2016). David Harvey aponta para uma perda do sentido de crítica social por parte do movimento moderno (e seu programa 'pré-político' e utópico), especialmente na década de 60 e referindo-se concretamente à arquitectura e ao urbanismo, observando uma estagnação/inflação nestes domínios que é paralela à do próprio capitalismo (Harvey, 1985b, 1989). Nesse sentido, o movimento revolucionário e cultural dos anos 60 — pano de fundo às reconceptualizações e aos novos movimentos artísticos, acima referidos — dão corpo a uma profunda crítica dos

---

62 A obra 7000 "Eichen, Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung" (1982) atesta a preocupação interdisciplinar e participativa da '*social sculpture*', termo cunhado por Joseph Beuys.

63 Praticada por Mary Miss desde os anos 60/70, entre outros, e contaminada mais tarde pela cultura *underground*, nomeadamente pelo *graffiti*.

valores modernistas (a racionalidade, a funcionalidade, a eficiência) que, com a crise de 1973[64], se torna decisiva para abalar a relação entre arte e sociedade, permitindo a aceitação e a confirmação do movimento artístico conhecido como Pós-modernismo (*ibidem*). Porém, o movimento pós-modernista (*i.e.* Pós-modernismo) não deve ser visto como dissociado de um programa de revisão estética do Modernismo, a que a arte europeia e norte-americana (via neovanguardas, transvanguardas) procedem a partir da segunda metade do século XX, mais evidentemente desde os anos 60 e mediante as expressões que apontámos, década na qual podemos dizer que radica, efectivamente, a 'arte contemporânea' (J. C. Pereira, 2016).

O movimento situacionista procede a um exercício crítico — por via da reflexão, dos escritos e das práticas propostas — da crescente 'espectacularização' da vida social e política de então, valorizando ao invés aspectos como o carácter 'anónimo', 'quotidiano' ou 'colectivo' dos processos de criação artística, como forma de garantir verdadeiramente a liberdade dos cidadãos, só concretizável por via da "criação lúdica" e da "autonomia criativa"[65] (Debord *et al.*, 1960). A constatação de uma maior "alienação e opressão" por Debord *et al.*, tida como sinal de uma sociedade enfraquecida e carente de uma "solução revolucionária", está bem patente no *Manifesto Situacionista* publicado em 1960, no 4.º número da Revista Internacional Situacionista [*Internationale Situationniste*], vindo mais tarde a ser desenvolvida por Debord a par da noção de 'espectáculo' na sua obra *La Société du Spectacle* [1967]. Por um lado, assinala-se o reconhecimento de novas formas de organização e produção, fortemente criticadas e, por outro, um acento muito forte nas questões da participação, evidentes neste excerto: "Contra o espectáculo, a cultura situacionista realizada introduz a participação total. Contra a arte conservada, uma organização do momento vivido directamente. Contra a arte fragmentária, será uma prática global que conterá, de uma só vez, todos os elementos. Tenderá naturalmente para uma produção colectiva e, sem dúvida, anónima (na medida em que, ao não se acumularem as obras como se fossem mercadorias, a dita cultura não estará dominada pela necessidade de deixar a sua marca). As suas experiências propõem-se, no mínimo, a realizar uma revolução do comportamento e um urbanismo unitário dinâmico, susceptível de se estender a todo o planeta (…)" (Debord *et al.*, 1960). Apesar do carácter utópico aqui expresso, devemos sublinhar o sentido crítico acerca de uma sociedade em mudança e do papel da arte e da cultura na comunidade, inclusive no tocante ao seu lugar nas cidades e ao modos como estas e os seus habitantes se interligam. Além disso, a rejeição de

---

64 Em 1973 inicia-se uma recessão causada pela crise do petróleo, pondo em causa o modelo social *fordista* do pós-guerra, definindo-se este como ano crítico para o arranque de um conjunto de restruturações económicas e políticas a nível mundial. Como bem aponta Lippolis (2016 [2009]), devemos também pensar na demolição do complexo habitacional de Pruitt-Igoe, no ano anterior, um edifício de Yamasaki inspirado nas unidades de habitação de Le Corbusier. A demolição foi efectuada a pedido dos moradores, maioritariamente oriundos de zonas rurais e sujeitos a uma 'pedagogia' do habitar pela sua fixação na periferia de Saint-Louis, neste novo conjunto construído nos anos 50. Este pode ser entendido como um testemunho não apenas do falhanço ou da inadequação da arquitectura e urbanismo modernistas, como também da decadência e crise de um modelo de integração social e de uma lógica *fordista* no tocante ao papel do Estado e ao dos cidadãos num 'domínio público'. Lippolis considera esta demolição um relevante sinal de ruína do modelo de então e da adaptação que se seguiria à "época do triunfo do capitalismo pós-fordista e pós-moderno, ambos simbolizados por Las Vegas" (*ibidem*, p. 11).

65 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua francesa, como de resto para todas as menções em português relativas a este texto.

um estilo de vida urbana anódino, acelerado e uniformizado, baseado no consumo, corresponderia também à procura de alternativas a um espaço urbano 'comodificado', que se tornasse passível de uma apropriação criativa, quer individual quer colectiva ["de cada um e de todos"] (*ibidem*). Assim, estamos perante uma certa aversão ao sentido de excepcionalidade dos espaços e dos eventos, habitualmente conotados com as chamadas 'iniciativas culturais', preconizando-se uma arte mais informal e mais invisível, enfim, um conjunto de práticas e discussões colectivas inseridas num quotidiano comum, afastando para tal uma noção mais corrente de 'cultura', tanto de 'alta cultura' (a cultura dos museus e das salas de espectáculos) como de 'baixa cultura' (no sentido das práticas e produtos massificados e comercializáveis). Guy Debord reforça na sua obra de 1967 as críticas à ideia de 'espectáculo', segundo ele imbuída na vida social e na vida cultural, em processos vários de acumulação e representação, transformado numa relação social entre indivíduos altamente dependente(s) de imagens. A cultura, em sua opinião, foi integralmente convertida numa mercadoria, a 'mercadoria-vedeta' da 'sociedade espectacular' (em que já se viveria à época), citando na passagem n.º 193 do livro a previsão de Clark Kerr acerca do papel destacado que o sector cultural desempenharia na economia norte-americana na segunda metade do século (*i.e.* equivalente ao da indústria dos transportes entre o século XIX e XX, por via da ferrovia e do automóvel) (Debord, 1991 [1967]). Na relação entre espectáculo e economia, chega a escrever que o espectáculo promove um "monopólio da aparência" e que para este, tal como para a economia, "o fim não é nada, o desenvolvimento é tudo", concluindo que "[o espectáculo] não é nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria" (*ibidem*, pp. 13-14). Num âmbito político, o 'espectáculo' é visto pelo autor como uma especialização do poder, uma forma de controlo social e um discurso ininterrupto que, paradoxalmente, promove o isolamento e a separação (*ibidem*). Aborda ainda as questões do tempo (e da produção no seu tempo), chamando-lhe 'tempo-mercadoria', 'tempo-consumível' e tempo propício ao não-desenvolvimento do ser humano, referindo que "esta época, que mostra a si própria o seu tempo como sendo essencialmente o regresso precipitado de múltiplas festividades, é igualmente uma época sem festa." (*ibidem*, p. 127).

Porém, esta visão *debordiana*, deveras pessimista sobre a sua época, e em particular sobre as tendências observadas no tocante aos modos de organização social, ao modelo de desenvolvimento económico e à própria produção artística, não é consensual entre outros pensadores. Ainda que alguns dos cenários traçados correspondam, de facto, a uma progressiva e confirmada acentuação da comodificação dos bens e produtos culturais (valor de uso *vs.* valor de troca, bem *vs. commodity*), o incremento das iniciativas culturais e, literalmente, dos espectáculos e de outros eventos na sociedade contemporânea reflecte também os processos de democratização dos Estados-nação, em diversas geografias, com o decorrente acesso facilitado à educação e à cultura, reflectindo-se na apetência pelos chamados produtos culturais. Em contrapartida, as preocupações expressas relativamente às 'subjectividades' intrínsecas ao indivíduo, e portanto as questões da diversidade, da autenticidade e da vida em comunidade, têm assumido nos nossos dias um papel relevante, ainda que se consubstanciem em propostas muito distintas do modelo situacionista, por vezes através da própria lógica de 'evento' ou 'espectáculo' no campo das actividades culturais.

Conceptualmente, Michel Foucault procura corrigir a noção de 'sociedade do espectáculo', avançando com a ideia de uma 'espectacularização de todos' (ou de toda a gente) em curso, por via de um maior controlo social e da vigilância a que estamos sujeitos em boa parte dos gestos quotidianos (Foucault, 1975). Já Leonardo Lippolis, numa leitura singular, entende que a Internacional Situacionista representa uma última tentativa moderna de ordenar e transformar os lugares, mediante um 'urbanismo unitário', para assim mudar a sociedade em função de um ideal alternativo de felicidade, mas desta feita anti-utilitário, contraposto ao funcionalismo e eficiência modernistas (Lippolis, 2016 [2009]). As transformações verificadas a partir das décadas de 70 e 80 do século passado, em linha com um modelo neo-liberal e no contexto do chamado capitalismo tardio, não deixariam espaço para a tal criação meramente 'lúdica', 'não-espectacularizada' e 'não-mercantilizada' que Debord *et al.* ambicionavam, pelo que a afirmação do 'pós-moderno'[66] não seria isenta de crítica, retomando algumas das ideias situacionistas, ainda que as aceleradas mudanças e a confirmação do 'espectáculo' se provassem inevitáveis (*ibidem*). Por seu turno, Christine Boyer aborda a mercadorização da cidade contemporânea, isto é, a sua promoção enquanto bem ou produto sintonizada nas lógicas do mercado e do(s) consumo(s), e relaciona-a com a noção de 'espectáculo', até pela propensão para "a venda de estilos de vida orientados para o lazer" (Boyer, 1996 [1994], p. 51). Acerca da cidade do final do século, em especial desde a década de 1980, Boyer (1994 [1992], 1996 [1994], 1997 [1996]) propõe a noção de 'cidade de espectáculo' a partir do universo do cinema e da televisão (como vimos antes) e do ciberespaço (1997 [1996]), referindo-se ao facto do espaço urbano ser composto através de uma sobreposição de múltiplas imagens e paisagens, privilegiando a exuberância e a artificialidade dos ambientes. A cidade torna-se, assim, puro espectáculo e entretenimento, cenário tematizado e experiência total onde o cidadão é espectador (mas também parte essencial dessa paisagem) e, ao mesmo tempo, consumidor dos bens e das experiências que a cidade oferece e constitui em si mesma.

Por seu lado, e mais recentemente, Christine Buci-Glucksmann desenvolveu uma reflexão que poderemos relacionar com a estética do 'efémero', nome do seu ensaio mais conhecido (*Esthétique de l'éphémère*, 2003) e que, de alguma forma, dissolve um certo impasse ou angústia face às dinâmicas espaciais e temporais de um mundo globalizado e veloz. Esta filósofa francesa propõe uma análise da contemporaneidade fundada na estética, mas que atinge uma dimensão política e de observação da realidade das artes e da cultura, a partir da ideia de 'efémero', incontornável no presente. A autora distingue duas categorias de 'efémero', relacionando-as com o trajecto ou transição entre a Modernidade e a Pós-modernidade, sem que isso deva representar uma perda ou qualquer conotação negativa: por um lado, o 'efeméro melancólico', associado à alegorização do 'eu' e à alienação do sujeito (marcado ainda pelo *spleen baudelairiano*) e, por outro, o 'efémero cósmico', que na actualidade converte a densidade existencial em energia vital, leveza, fluidez (Buci-Glucksmann, 2003). Sobre a crescente mediatização das artes e das actividades culturais, sobretudo de forma massificada desde os anos 90, a autora refere-se ao espaço incerto em que nos podemos encontrar, na medida em esse fenómeno tanto pode contribuir para a divulgação e fruição de algumas obras

66 Aliás, em toda a sua 'espectacularidade'; Lembremos os mundos tematizados da Disney ou de Las Vegas, de que Lippolis também nos fala.

e artistas (amplificando o seu público globalmente), como tornar outros mais invisíveis. Esta fluidez e ambiguidade relacionam-se também com a mencionada estética do 'efémero', do 'temporário' e do 'precário' que caracteriza a Pós-modernidade, relacionada com os modos pelos quais o conhecimento circula e com a imparável inovação tecnológica e seus efeitos. Numa entrevista à Revista *Nada*, Buci-Glucksmann mencionava a multiplicação de iniciativas como bienais de artes e o seu eco na massificação comunicativa da arte, remetendo para uma leitura dupla que entende, por um lado, tratar-se de uma generalização do modelo 'espectáculo' e suas práticas, e, por outro, reflectir a globalização propriamente dita, favorecendo neste caso a emergência de novas formas de arte e um hibridismo (aquilo a que chama de "entre dois" culturais) que resulta do encontro entre o Ocidente e o Oriente, o Norte e o Sul (Buci-Glucksmann, 2009). Assim, o incremento das iniciativas culturais que põem em contacto diferentes grupos e indivíduos — geografias, temporalidades — são um reflexo do tempo presente e uma forma desta época se definir e reinventar. Rejeitando uma visão negativa sobre a mundialização das trocas sociais e culturais, a autora lembra que todo o acesso ao 'mundial' é conseguido através do 'local', o que explica que nem todas as mundialidades e suas condições sejam idênticas (*ibibem*). Nesse sentido, a contemporaneidade não corresponde mais a uma cultura da 'estabilidade' ou a uma cultura dos objectos (entidades que podem ser trocadas, captadas pelo circuito do valor absoluto, etc) mas sim a uma dominante cultura da 'fluidez' e dos 'fluxos'[67], da 'instabilidade' e da 'fragilidade' (Buci-Glucksmann, 2003, 2009). A assunção deste novo paradigma impõe-se como inevitável e, de acordo com Buci-Glucksmann, representa possibilidades reais de transformação no presente, nomeadamente para pensar novas formas de troca, de encontro, de hibridação cultural, numa perspectiva inversa à do tradicional choque de civilizações.

Face à globalização — e com maior incidência a partir do final do século XX ('hiper-globalização'; cf. Rodrik, 2011) —, assistimos também a uma expansão mundial do chamado 'turismo cultural', apoiado nas valências locais e/ou nacionais do sector cultural (destacando aqui as dimensões patrimonial ['*heritage tourism*'], artística e criativa) e promovido por via de estratégias de *marketing* e *branding*, com o objectivo de projectar uma nova imagem dos lugares (*e.g.* cidades, espaços) e de gerar novas e importantes fontes de receita (Urry, 1990; Holcomb, 1999; Uysal e Özden, 2012). O papel concreto das iniciativas/eventos culturais neste âmbito é realçado também por Getz, a cujos estudos já aludimos, e que desenvolve uma aproximação ao termo 'turismo de eventos' ['*event(s) tourism*'][68] e suas possíveis abordagens ao nível da gestão, defendendo que estes eventos — um conjunto diversificado de iniciativas de índole cultural ou desportiva, entre outras — detêm um papel essencial no desenvolvimento do turismo e correspondem a um segmento específico a nível internacional (Getz, 1989, 1991, 1997, 2008). Nas últimas décadas, o vínculo entre turismo e iniciativas culturais tem sido

[67] Recordemos a 'modernidade líquida' de Bauman (2000).

[68] Segundo Getz, o termo '*event tourism*' corporiza-se no documento *The New Zealand Tourist and Publicity*, de 1987, entretanto de uso comum e abrangendo todos os eventos planeados numa abordagem integrada de desenvolvimento e *marketing* (Getz, 2008).

especialmente visível nas cidades[69] mediante escalas de intervenção diversas, desde os mega-eventos e eventos *hallmark* até à programação regular ou esporádica de âmbito local e/ou comunitário, passando ainda pelos festivais de arte(s) ou festivais culturais ('*arts festivals*' / '*cultural festivals*') (Getz, 1991; Holcomb, 1999; Richards, 2000; Richards e Palmer, 2010). Se no caso das primeiras, iniciativas de maior escala, identificamos uma certa herança (pelo menos na sua génese) de eventos tão díspares, geografica e temporalmente, como as festividades da Antiguidade Clássica ou as Exposições Mundiais iniciadas no século XIX, no caso das restantes iniciativas podemos observar que se reinventam e popularizam mais contemporaneamente. Um caso singular merece também a nossa atenção, o das Cidades Europeias da Cultura (de 1985 até 1999) ou Capitais Europeias da Cultura (de 2000 até à actualidade), duas designações de uma mesma iniciativa da União Europeia que pretende promover a vida e o desenvolvimento cultural de cidades localizadas em países-membros, estimulando os intercâmbios culturais. Entre as iniciativas culturais encontramos ainda os festivais de arte(s), modelo específico e objecto de estudo da presente investigação, cuja afirmação ocorre no contexto do pós-guerra, inicialmente por via da música, seja na sua dimensão erudita (desde logo com a criação da Associação Europeia de Festivais de Música em 1952, convertida nos anos 90 na mais abrangente European Festivals Association), seja na sua vertente popular (com o sinal histórico de Woodstock [nos EUA, em 1969] ligado à contracultura). A definição e a realidade dos festivais de arte(s) serão enquadradas com detalhe mais adiante (*v. subcap. 1.3.3)*, também a propósito de fenómenos como a 'festivalização da sociedade' (cf. Richards, 2007; Richards e Palmer, 2010) ou a 'festivalização da cultura' (cf. Bennett, Taylor e Woodward, 2014), que detêm especial significado no sector cultural em décadas recentes.

Em síntese, assistimos desde as últimas décadas do século passado até à actualidade a uma massificação de iniciativas culturais, sobretudo no chamado Norte Global, sob múltiplas formas e em consonância com diferentes estilos de vida, hábitos de consumo e respectivos públicos. A esse propósito lembramos as palavras do economista Luís Cesar Herrero: "(…) talvez o objecto cultural que mais se aproxime a esta síntese de funções que a cultura cumpre nas sociedades contemporâneas seja[m] os *grandes festivais culturais*, pois pretendem atender ao triplo objectivo de atracção massiva de investimento na cultura, produção de uma nova imagem urbana e servir de factor de criatividade e progresso da sociedade civil. Desta forma, é certo que neste momento assistimos a uma proliferação assombrosa de espectáculos e certames culturais organizados tanto no âmbito urbano como rural, num contexto de *festivalização* dos lugares entendida como estratégia de desenvolvimento económico e de

[69] Citamos a entrevista do arquitecto Álvaro Siza Vieira quando se refere à preponderância do turismo nas cidades, com consequências ao nível da vida dos habitantes, inclusive pela estreita relação entre turismo e eventos (*e.g.* turismo cultural), resultando numa eventual sobrecarga de iniciativas culturais no espaço público: "Há uma ânsia de promoção de eventos e eventos e eventos. Quem vai ao centro da cidade sente que há algo que não está bem. A vida não são eventos. (…) há excesso de turismo na cidade" o que acarreta "incómodos reais." (Siza Vieira, 2019 [entrevista em linha]). Concretamente, o arquitecto refere-se neste breve artigo/entrevista à cidade do Porto e à resposta "musculada" de cidades como Barcelona, apelando a uma menor especialização e a uma maior regulação do mercado de alojamento turístico.

impulsionamento territorial. Porém, a experiência mais refinada nessa linha será talvez o fenómeno das Cidades Europeias da Cultura (…) As origens da iniciativa (…) foram basicamente de tipo cultural (…) mas gradualmente foi-se reorientando para uma oportunidade de rentabilização, num sentido mais amplo, de uma iniciativa de cariz cultural. Neste novo desempenho, o turismo cultural cumpre a função de atracção de receitas e criação de riqueza, as dotações procuram a mudança urbana quer 'para fora' quer 'para dentro' (…)"[70] (Herrero, 2004, p. 4). Será importante mencionar que estas considerações são expressas num documento que reflecte precisamente sobre o impacto económico de festivais de grande dimensão, o que atesta o valor que a cultura e as suas iniciativas passaram a deter na economia dos centros urbanos. Esta reflexão, aliás, tem cabimento na análise de muitas outras iniciativas culturais para além das referidas por Herrero, que procuram também rentabilizar a sua ocorrência e os seus diversos impactos no tecido urbano, extrapolando aquilo que é um programa de índole artística e cultural. De facto, ainda que a cultura apresente assinalável valor enquanto fim em si mesmo (*i.e.* valor de uso), o valor de troca parece rivalizar com o primeiro no actual contexto de domínio e dependência dos mercados, marcado pela afirmação das 'indústrias culturais' e 'indústrias criativas'. Não podemos deixar de recordar as ideias de Debord (1991 [1967]), já citado, sobre a equivalência entre o desenvolvimento das actividades da cultura e o desenvolvimento da economia, apontando à sua época para motivações essencialmente económicas e financeiras na base do desenvolvimento da cultura, debate porventura ainda actual, mas que não pretendemos esmiuçar aqui. Köster *et al.* (2007) lembram que os 'eventos' detêm a sua importância no contexto do desenvolvimento urbano, na medida em que singularizam e focalizam a atenção generalizada num lugar ou numa comunidade durante um período específico. Em seu entender, é a competitividade entre territórios à escala global que justifica a necessidade das cidades se tornarem centros multidimensionais de atracção de investimentos privados, fundos públicos, actividades, habitantes e visitantes, nos quais as infra-estruturas de conexão física e simbólica são essenciais, detendo a cultura um papel singular (Köster *et al.*, 2007). Nessa linha de análise, dedicamo-nos em seguida às relações entre o espaço urbano e as actividades culturais, às lógicas da 'criatividade' ou da 'cidade criativa' e, claro, às iniciativas culturais propriamente ditas como motor de revitalização.

1.3.2 Cultura e iniciativas culturais no desenvolvimento dos territórios urbanos

A cultura e as actividades culturais têm ocupado cada vez mais um lugar determinante no desenvolvimento territorial, como testemunha o interesse crescente em vários campos disciplinares no tocante à análise da sua organização e distribuição no espaço urbano bem como relativamente ao papel destacado desse sector no âmbito da competitividade entre territórios (cf., por ex., Bianchini, 1993; Bianchini e Landry, 1995; Landry, Bianchini e Ebert, 1996; O'Connor e Wynne, 1996; Scott, 1996, 2000; Zukin, 1991, 1995; P. Costa, 2002; Köster

[70] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua espanhola.

et al., 2007). De facto, a produção e o consumo de bens culturais ocupam um lugar de relevo na vida económica e social das cidades (e das regiões e dos estados), fenómeno indissociável da Pós-modernidade, comprovando-se a importância do sector cultural e do valor da 'criatividade' na criação de emprego e riqueza [*v.*, por ex., e apesar das especificidades do caso português, o estudo *A Cultura e a Criatividade na Internacionalização da Economia Portuguesa* (Mateus *et al.*, 2013)]. Ao mesmo tempo, as actividades culturais têm-se afirmado também pelo seu papel na promoção da coesão social e da qualidade de vida urbana, convocadas para processos específicos de dinamização económica e social, integração de grupos ou segmentos populacionais e revitalização de áreas degradadas (cf., por ex., Wynne, 1992; Bianchini e Parkison, 1993; O'Connor e Wynne, 1996; Miles, 1997; Remesar, 1997a, 1997b; Köster *et al.*, 2007; Leary e McCarthy, 2013). Vejamos com mais detalhe alguns dos aspectos que caracterizam essas múltiplas relações entre cultura e território e os modos pelos quais se têm concretizado nas cidades contemporâneas, a partir de leituras e contextos diversos.

As relações entre cultura e desenvolvimento do território são alvo de interesse no estudo *Cultura: Estrategia para el Desarrollo Local* (2007), desenvolvido por Köster *et al.*, marcadamente focado na dimensão 'local' do desenvolvimento, ainda que enquadrando um conjunto alargado de definições e processos. Estes economistas lembram a evolução do papel atribuído à cultura e suas actividades no âmbito do desenvolvimento, desde logo de uma perspectiva mais limitadamente 'produtivista' (décadas de 70 e 80 do século XX) para uma concepção em que se reclama uma incorporação da dimensão cultural no cerne da própria (re)definição de desenvolvimento, como aliás é defendido pela UNESCO (cf. Matarasso, 2001; UNESCO, 2001). Köster *et al.* (2007) concentram-se em três conexões específicas entre cultura e atributos de um território: a 'coesão social', o 'crescimento económico' e a 'qualidade de vida' (*v. Figura 1*). Apesar destas conexões não esgotarem todas as relações possíveis entre cultura e território, as mesmas afirmam-se, segundo os autores, como preponderantes numa acepção de desenvolvimento em contextos sociais estruturados e comprometidos com os objectivos, desejos e expectativas da população (o que reflecte notoriamente as concepções do movimento de 'desenvolvimento local' [*v. subcap. 1.2.1*]).

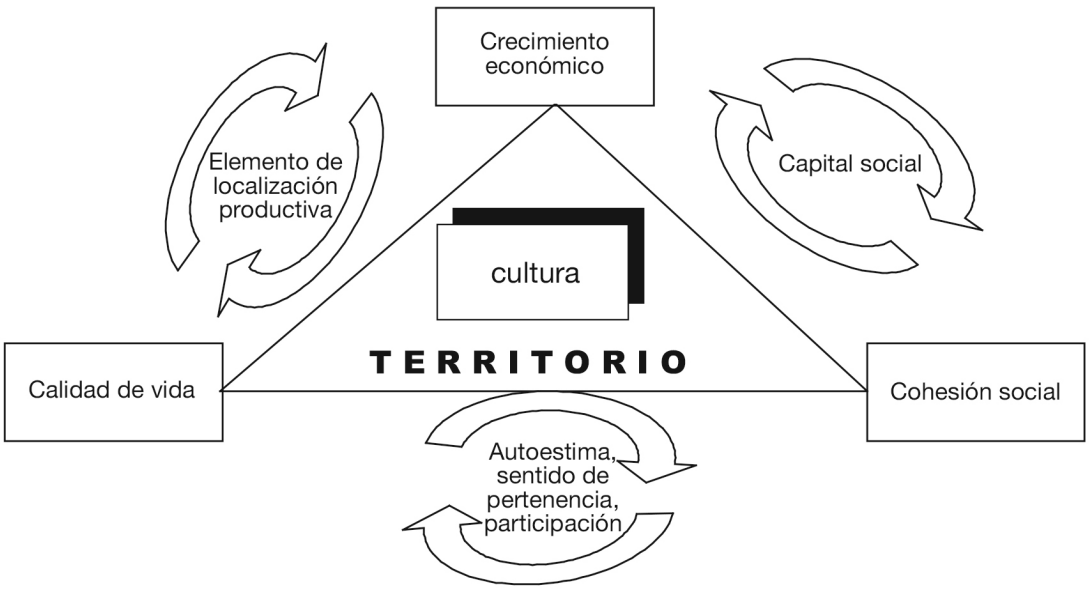


Figura 1 *Cultura y Territorio: Una relación para el desarrollo* (Köster *et al.*, 2007)

Como lembram Köster *et al.*, *a* 'coesão social', tributo de um grupo ou comunidade, determina não só a densidade das relações individuais e o sentido de pertença a um colectivo (pensando aqui num plano individual) como também a articulação e a solidez dos anseios desse colectivo, no sentido da concretização sustentada de projectos comuns, afigurando-se genericamente como atributo positivo e favorável ao desenvolvimento (*ibidem*). Tal não significa que a relação entre cultura e coesão social seja unívoca e estável, uma vez que a primeira pode constituir-se como factor fracturante ou vinculador de conflito, símbolo de distinção social ou sinalização de classe, meio de integração ou segregação dos indivíduos e, portanto, de fragmentação de relações sociais (*ibidem*). Do mesmo modo, a coesão social não deve ser vista como um objectivo forçoso de estratégias que intensificam ou dinamizam as manifestações culturais de uma comunidade, embora commumente o seja, pois é desejável um "equilíbrio dialéctico entre tradição e crítica social, entre práticas consensuais e contrastadas e apostas audazes de resultados incertos"[71] (*ibidem*, p. 42). Assim, a ambivalência e a multidimensionalidade da 'cultura' e das suas manifestações e produções é aqui realçada por estes autores, na medida em que "apenas em ambientes de equilíbrios tensos e dinâmicos entre passado e futuro, entre a gestão do legado colectivo e o tentado exercício prospectivo se podem apresentar cenários de sustentabilidade simbólica de um território" (*ibidem*). Por último, a coesão social surge intimamente ligada ao capital social e sua afirmação, este último um recurso significativo a que já aludimos (*v. subcap. 1.2.2*) e que contribui para o dinamismo e para a própria coesão de uma sociedade (quantidade e qualidade das relações sociais), afirmando-se também como factor crítico para a prosperidade e desenvolvimento económico.

Com efeito, o capital social afigura-se como o elemento determinante na interacção entre 'coesão social' e 'crescimento económico' que o esquema de Köster *et al.* propõem (*v. Figura 1*), ocupando este último um lugar cimeiro enquanto uma das conexões mais relevantes entre cultura e território (*ibidem*). Em diferentes contextos e à escala global, as receitas geradas pelas actividades do sector cultural não são despiciendas, registando-se um crescimento do próprio sector em diversos países (*e.g.* Europa e EUA) ao longo das últimas décadas do século XX e primeiras do novo século, com uma maior disponibilidade para o consumo e fruição de produtos e bens culturais. Na sua análise, e em linha com as ideias defendidas por outros autores, Köster *et al.* sublinham a 'versatilidade' das actividades económicas da cultura e das suas possibilidades efectivas em intervenções territoriais com vista ao desenvolvimento, quer em espaços urbanos — sobretudo na reconversão de áreas industriais em declínio ou na revitalização de bairros socialmente degradados — quer em áreas rurais em que o sector primário é à partida pouco competitivo. Esta versatilidade determina, em boa parte, uma eventual especialização cultural de certos territórios, observada por Köster *et al.* ou mesmo preconizada em determinadas circunstâncias como forma de ultrapassar a escassez de recursos ou alternativas ligados a outros sectores de actividade (*ibidem*). No tocante ao crescimento económico, mais vantagens face a sectores distintos poderão também ser consideradas, nomeadamente o facto da cultura ser intensiva em trabalho, isto é, gerar

[71] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua espanhola, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra.

potencialmente mais emprego[72] e resistir a uma substituição do 'trabalho' por outros factores produtivos a fim de obter melhorias na 'produtividade'. Alguns estudos[73] parecem também apontar para o facto dos trabalhadores da cultura registarem níveis de satisfação laboral mais elevados do que no conjunto alargado dos sectores de actividade, apesar de condições laborais objectivamente menos favoráveis (horários de trabalho, rendimentos), naquilo que poderá constituir uma certa compensação psicológica em ocupações caracterizadas pela expressão da criatividade mas, inesperadamente, também em actividades mais técnicas (operador de câmara, instalador de exposições, auxiliares diversos, etc). Além disso, as virtudes de um sector mais limpo e mais verde, ou seja, com menores impactos ambientais por comparação com os sectores primário e secundário (e mesmo algumas actividades do terciário), devem ainda ser assinaladas como potencialidade ou vantagem (*ibidem*). Por último, alguns impactos sociais negativos decorrentes de mudanças na actividade, sobretudo com implicações à escala local, são mais prováveis noutras áreas de produção (mudanças associadas às questões da competitividade) e menos frequentes no sector da cultura, em particular os processos de deslocalização.

O 'crescimento económico' detém também uma relação com a noção de 'qualidade de vida', por sua vez interligada à 'coesão social', naquele que é o esquema triangular de relações de interdependência proposto por Köster *et al.*. A qualidade de vida, porventura de caracterização mais difícil, é associada também pelos autores às práticas e/ou consumos culturais, de resto uma necessidade essencialmente humana que advém de uma constante procura por 'comunicar', 'expressar' e 'sentir'. Recordando que os 'direitos culturais' são uma parte inalienável da condição humana, como consagrado na Declaração Universal dos Direitos Humanos (UNESCO, 1948) e pela *Agenda 21 da Cultura*, aprovada pela União de Cidades e Governos Locais em 2004, devemos sublinhar a ligação entre os hábitos culturais e a definição de uma identidade individual e colectiva, o desenvolvimento da auto-estima, o sentido de pertença e ainda a participação cívica, de resto aspectos focados por Köster *et al.* (2007) na relação dialética entre 'coesão social' e 'qualidade de vida'. Ainda que nem sempre seja fácil demonstrar uma relação directa entre consumos/práticas culturais e qualidade de vida dos habitantes desses territórios, é certo que uma certa densidade e dinamismo culturais promovem um conjunto de oportunidades de interacção social, frequentemente associados à valorização do quotidiano experiencial e à noção de 'bem-estar' individual e/ou comunitário (cf. Matarasso, 1997; Small, Edwards e Sheridan, 2005; Small, 2007; Tepper *et al.*, 2014; Carnwath e Brown, 2014). Porém, as questões da erradicação da pobreza e das desigualdades sociais verificadas, ou mesmo da transformação económica e social de um Estado-nação ou região, dificilmente poderão depender em exclusivo do grau de desenvolvimento cultural ou do incremento dos sectores culturais, pelo que a qualidade de vida é modelada por múltiplas

---

[72] Köster *et al.* referem-se às características genéricas do sector cultural, apesar da sua abrangência e diversidade, citando o exemplo espanhol e um estudo realizado nesse contexto que indica o número estimado de 3,5 a 4 trabalhadores por empresa (empresa média do conjunto das actividades económicas) face a 5,5 a 6 trabalhadores por empresa no caso do sector produtivo da cultura e ócio (Serrano e Köster, 2006; *apud* Köster *et al.*, 2007, pp. 44-45).

[73] Neste caso, Köster *et al.* exemplificam o aspecto da satisfação laboral no sector da cultura com o estudo realizado por Ruth Towse, publicado em 2001.

variáveis, além do acesso aos produtos/bens culturais e seus efeitos socioeconómicos (*ibidem*). Desta forma, e como sustentam os autores que temos vindo a citar, são as relações complexas e cruzadas entre coesão social, crescimento económico e qualidade de vida que permitem viabilizar um desenvolvimento sustentável do território e, nesse sentido, uma apreciação pelas populações que nele habitam, que com ele interagem e que permanentemente o reconstroem (*ibidem*).

Vamos agora deter-nos nas condições de actuação do sector cultural e nos seus efeitos e interferências no território urbano, com particular destaque para as transformações ocorridas na transição para o novo século e na actualidade, através de um conjunto de processos concretos que importa analisar. A evolução do sector cultural e das indústrias culturais, tal como a sua real inserção na agenda das políticas públicas, é bastante complexa e reflecte uma sequência de mudanças sociais e políticas — algumas delas imprevisíveis ou mesmo contraditórias, como aponta O'Connor (2011) —, pelo que a preponderância da vertente económica e correspondentes argumentos surgem assim em diversas fases, a par de uma vontade 'utópica' de transformação alargada da sociedade num contexto de consolidação democrática (em particular na Europa). Nas décadas de 80 e 90 do século passado, como referimos antes (*v. subcap. 1.3.1*), a actuação de vários organismos (*e.g.* GLC, em Londres) conduziu a uma valorização do sector cultural, num cenário a que O'Connor chama de '*win-win*' por assentar na combinação entre as vantagens de uma 'democratização cultural' e as perspectivas de desenvolvimento económico (O'Connor, 2011). A ênfase no 'local' e no 'pequeno' ['*small*'; '*small-scale*'], por oposição ao 'global' e ao 'grande' ['*big-scale*'], procurava concentrar os investimentos e reter os benefícios económicos da actividade cultural nas cidades e para as instituições locais. O Creative Industries Quarter em Sheffield, uma iniciativa do governo local encetada em 1981, constitui um exemplo pioneiro, na medida em que explicitava a possível ligação entre as indústrias culturais na cidade e o seu papel face a um 'novo futuro urbano' (*ibidem*). As diferenças entre políticas à escala nacional ou local e, de uma forma geral, a flutuação nos ciclos políticos, pode também justificar as mudanças e contradições no âmago das próprias indústrias culturais, ou melhor, do seu espaço de progressão na economia e na sociedade, como exemplifica O'Connor para o contexto britânico até aos anos 90. Com efeito, "outros países e regiões mostravam contextos variáveis, mas todos eles lidavam então com a desindustrialização das principais cidades, o aguçar da competição global (inclusive nas indústrias culturais) e uma viragem mais generalizada 'à direita' sob o disfarçe do neoliberalismo"[74] (*ibidem*, p. 36), pelo que se assiste à bifurcação do caminho das políticas para as indústrias culturais, numa encruzilhada entre o 'local' e o 'nacional' em tempos de globalização.

De assinalar que num âmbito 'local' a agenda das indústrias culturais tornou-se indissociável das políticas de '*culture-led regeneration*', em franco desenvolvimento a partir das décadas de 80 e 90, com os governos locais a recorrerem a terrenos públicos ou instrumentos de planeamento para favorecer uma nova vaga de desenvolvimento de antigas áreas

[74] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra.

industriais (armazéns, fábricas, zonas portuárias ou outras infra-estruturas) ou de áreas centrais entretanto em declínio. Como refere O'Connor (2011, p. 37), as indústrias da cultura tornaram-se público-alvo para o arrendamento ['*target tenants*'] e ao mesmo tempo agentes de atracção ['*attractors*'] para o investimento, conquistando para esses territórios urbanos, mais centrais ou mais periféricos, uma imagem de dinamismo e nova centralidade ['*vibrancy*']. Este economista releva que a presença de indústrias culturais em edifícios ou áreas destinadas à regeneração funcionou como factor de valorização imobiliária ou fundiária, resultando em receitas bastante mais elevadas do que as geradas, habitualmente, pelas actividades do sector da cultura que ocupavam aqueles espaços (O'Connor, 2011). Assim, promotores e outras entidades passam a dada altura a assumir uma estratégia de atracção das indústrias culturais (*e.g.* artistas, agentes culturais), provado o seu carácter atractivo, para que estas ocupem espaços em novos empreendimentos como forma de incrementar valor e, por sua vez, contribuir para atrair outros investidores e negócios (*ibidem*). Este movimento de '*culture-led regeneration*' começou por se evidenciar na Europa, América do Norte e também na Austrália, com grande expressão nos anos 90, alastrando depois aos países do Sul Global em diferentes continentes. Justin O'Connor considera incerta a capacidade deste tipo de processos em providenciar agendas de desenvolvimento cultural complexas e verdadeiramente multidimensionais — ["*complex, multi-agency cultural economy development*"] (p. 37), pelo menos no Norte Global —, enquanto Michael Leary (2013b) expressa a sua preocupação pelo possível decaimento deste tipo de operação (e valorização do sector cultural) nessas mesmas geografias, devido às crises financeiras do final da primeira década do século XXI e subsequente austeridade. Leary ressalta ainda os desafios que se colocam, por sua vez, ao Sul Global no que diz respeito à preservação de lugares em que o ambiente construído detém qualidades visíveis ou potenciais (*e.g.* áreas históricas) e à protecção das comunidades e sua autonomia cultural, contornando pressões para uma transformação radical em linha com certas visões de 'progresso' (Leary, 2013b). Noutra linha de leitura, Malcom Miles considera que os efeitos dos processos de regeneração urbana por via das artes e da cultura são muito variáveis e contrastantes, pois se por um lado as áreas desindustrializadas são renovadas e os centros históricos reabilitados, por outro a 'estetização' do espaço urbano e a sua codificação segundo áreas selectivas tende a promover a exclusão de negócios existentes e populações residentes, dando o exemplo da zona este de Londres e de bairros em Barcelona e Bilbao (Miles, 2000, 2013). Miles também realça a interligação frequente entre a '*culture-led regeneration*' e o turismo cultural, pelas oportunidades de emprego e efeito de arrastamento de outros sectores que não apenas o da cultura, não deixando de observar que os espaços entretanto requalificados, além dos edifícios (afectados no seu valor imobiliário), sofrem assim processos de 'gentrificação' e 'turistificação', transformando-se a 'cidade cultural' num lugar menos diverso e mais num espaço de apresentação ou exposição ['*display*'] (*ibidem*). De facto, Miles afirmou-se como um dos observadores mais atentos e críticos das retóricas inerentes a este tipo de lógicas, questionando os seus resultados e procurando eventuais alternativas para o papel da arte e da intervenção cultural no espaço público urbano.

Como refere O'Connor (2011), a um nível 'nacional' (*i.e.* território país/estado), o papel das indústrias culturais nas políticas de desenvolvimento territorial é bastante mais variável,

inclusive em função dos ciclos políticos, mas sobretudo por abranger uma panóplia mais alargada de interesses e agentes. Neste âmbito, os ideários de desenvolvimento por via das indústrias culturais em diversos países foram contribuindo para que estas detivessem um papel destacado, porém subordinado a uma certa noção de 'identidade nacional' e à contribuição efectiva e numérica para a economia dos estados (O'Connor, 2011). Por outro lado, O'Connor diz-nos que esta formulação seria também uma versão de maior escala do mencionado cenário local '*win-win*', a que já nos referimos, em que se projecta uma nova imagem de um país (indissociável da sua cultura e do acesso aos bens culturais) e ao mesmo tempo se estimula o crescimento económico (*ibidem*). O sector cultural reforçou a sua posição nas economias nacionais, em plena afirmação de um 'mercado livre' e globalizado, apesar das indústrias culturais denotarem inicialmente uma agenda baseada em ideais de transformação social, cultural e económica alinhada ainda com o pensamento económico e político das décadas anteriores. Na verdade, o pano de fundo no final do século é marcado pela desregulação, convergência de tecnologias e mercados, concentração no sector dos *media,* mostrando-se adverso a uma concepção e agenda (tal como a das indústrias culturais apresentava) aparentemente anacrónica face às aceleradas mudanças em curso (*ibidem*). Nesse sentido, uma certa reinvenção seria necessária e ocorreria, de facto, no final da década de 90, por via das lógicas da 'criatividade' e de um conjunto de sinais políticos, entre os quais se salienta o lançamento de nova agenda para as indústrias da cultura ('indústrias criativas') no Reino Unido, em 1997, nas palavras de O'Connor devedora do projecto "Creative Nation" (Austrália, 1994).

A noção de 'indústrias criativas' afirma-se num contexto de reforço de políticas neoliberais à escala global, como enfatiza O'Connor, embora acrescente que as transformações verificadas são mais diversas que isso, com múltiplas *nuances* e numa complexa dialéctica entre 'conservadorismo' e 'modernização', como aliás vimos antes, sem um modelo único. Salienta-se nesta nova agenda para a cultura e criatividade uma vontade de renovação cultural profunda, com uma carga de rejuvenescimento e mudança geracional, acompanhada por um decisivo reconhecimento do sector económico em causa, que poderia reunir benefícios tanto a nível local como nacional (O'Connor, 2011; Hesmondhalgh, 2012 [2002]). Deste modo, no final da década de 90 e na década seguinte o sector cultural é mobilizado para a formulação de um novo tipo de economia cultural, marcada por valores como o empreendedorismo, a multiculturalidade ou a jovialidade, indissociáveis de uma renovada e democratizada ideia de 'cultura'. As actividades do sector cultural e a sua economia, também em mudança por via do digital e de uma acelerada evolução tecnológica, passam então a ocupar um lugar central no discurso e na acção política, constituindo a 'criatividade' um pilar fundador desta acepção. Charles Landry distingue 'indústrias culturais', em seu entender mais abrangentes, de 'indústrias criativas', pelo facto destas últimas excluírem todo e qualquer tipo de intervenção 'não criativa'; por exemplo, empresas, serviços ou produtos associados ao entretenimento não constituem parte das indústrias criativas salvo no seu trabalho de concepção e *design* ou noutras dimensões que envolvam a criação artística e a inovação (Landry, 2000, 2008). A publicação do livro *The Rise of the Creative Class* (2002), de Richard Florida, a par do desenvolvimento da chamada 'economia criativa' (Howkins, 2002), são tidos também como

importantes marcos para a expansão de um movimento activo e global pela 'criatividade' e pela 'inovação', assumindo estas classes e actividades um lugar inédito no âmbito das agendas políticas do novo século.

Como argumenta O'Connor, esta nova economia cultural implica novos tipos e escalas de comodificação e, nesse sentido, questiona-se sobre a tão discutida redução do valor de uso da cultura e seus bens em favor do seu valor de troca. O autor considera que este modelo de economia e as práticas que lhe subjazem, na verdade, assentam em parte sobre o 'valor de uso' (capacidades, processos, usos quotidianos) e dependem em absoluto da congregação entre valor de uso e valor de troca, diluindo essa oposição: "a co-criação envolveu não apenas o *input* directo dos consumidores no processo criativo; o próprio acto de consumo e a habilidade tecnológica de aparelhos e instituições para monitorizar e analisar esses consumos permite gerar novo [mais] valor" (O'Connor, 2011, p. 42). Assim, o crescimento desta economia cultural sucede pela expansão e maior comodificação dos mercados de bens culturais (['*cultural commodity markets*']; *e.g.* música, cinema, televisão, edição, moda, artes visuais, *gaming*/jogos electrónicos), mas também pelo incremento do conteúdo simbólico e artístico em produtos funcionais e serviços de uso comum (*ibidem*). As cidades constituem centros determinantes na produção e gestão de riqueza, em muitos casos numa escala que as coloca hoje em forte competição directa entre si ou com Estados-nação, pelo que a 'criatividade' ["*currency* (…) mais sofisticada e poderosa que o capital financeiro"[75], nas palavras de Landry; cf. Landry, 2008, p. xxv] passou a assumir um papel primordial nas lógicas de desenvolvimento do território urbano.

Charles Landry, na abertura do seu livro *The Creative City: a toolkit for urban innovators* (2000), aborda aquilo a que chama de "novo método de planeamento urbano estratégico", passível de envolver todos ['*people*'] no processo de "pensar, planear e agir criativamente na cidade", embora a ideia de 'cidade criativa' (originalmente mais focada no papel alargado das indústrias da cultura) tenha surgido logo no final dos anos 80 (cf. Yencken, 1988). No que diz respeito à criatividade, os entusiastas da acepção que aqui analisamos, sublinham que esta pode constituir um método para desenvolver os recursos culturais das cidades (os atributos e o seu valor de base) e assim o seu tecido social, cultural e económico, numa perspectiva que valoriza as dimensões '*soft*'/'*fluid*'/'*eco*' desses recursos ou actividades (cf. Bianchini e Landry, 1995; Landry, 2000). Num contexto de mudança e de multiplicidade de problemas apontados, quer pelos governos locais quer pelos habitantes, os teóricos da 'cidade criativa' reconhecem a necessidade dos centros urbanos repensarem a sua posição a um nível regional, nacional e global, sendo a criatividade uma forma de potenciarem e projectarem externamente o seu carácter distintivo ['*distinctiveness*'] (*ibidem*). Mas na verdade, os objectivos pragmáticos da cidade criativa são ainda afins de lógicas anteriores, focadas na noção de 'centralidade' e seu valor associado (regresso a uma experiência da centralidade e/ou criação de outras centralidades), com um acento na capacidade de atrair investimento e valor, isto é, respondendo a uma forte competitividade económica. Algumas ideias expressas por Landry retratam bem os desafios hoje colocados às cidades, ainda que alertando para as inevitáveis

75 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra.

especificidades locais, propondo-se genericamente com a 'cidade criativa' um modo de actuação mais atento às actividades criativas e à promoção do sector cultural, à inovação na comunicação e à própria operacionalidade (mais criativa e próxima do cidadão) das políticas de planeamento e desenvolvimento urbano. Mas o que ressalta também na retórica da chamada 'cidade criativa' é uma insistência na dimensão 'global' das suas operações, que visam projectar uma imagem externa ligada ao contexto local e, simultaneamente, em sintonia com as mais reconhecíveis tendências e estilos de vida urbanos internacionais, socorrendo-se muitas vezes das estratégias de *marketing* e *branding* para aumentar a sua capacidade de atracção. Landry (2008, pp. xvii-xviii) refere-se a esta capacidade como '*drawing power*', meio para atingir a visibilidade ["*get on the radar screen*"] e subir de posição na cadeia de valor, demonstrando a sua operatividade no âmbito das políticas de desenvolvimento urbano.

A concretização deste modelo[76], com as suas variantes e especificidades locais, deu-se, em boa parte, pela valorização de '*creative milieu*' (P. Hall, 2000; Landry, 2000; Törnqvist, 2004), que corresponde a um lugar (um 'meio' ou 'ambiente') onde a criatividade e a inovação encontram condições para se desenvolver, sejam essas condições do domínio das infra-estruturas ['*hard*'] ou dos recursos humanos e das interacções sociais ['*soft*']. Podendo tratar-se de uma região, cidade, bairro, quarteirão, rua ou edifício, os *creative milieux* reúnem condições para que o '*networking*' entre diferentes profissionais aconteça, processo visto como essencial — em ambiente laboral ou de lazer, nas palavras de Landry — para que a criatividade (caracterizada por depender do contexto; '*context-driven*') aconteça (Landry, 2000). Numa primeira fase, sobretudo no final da década de 90, os regimes de incentivo à fixação de pequenas empresas do sector da cultura foram uma forma comum para desenvolver estes *milieux*, ao abrigo de programas de apoio e reduções fiscais (*ibidem*). Gradualmente, as questões das condições existentes e da qualidade de vida ganharam maior destaque, reflectindo-se na preocupação quanto a infra-estruturas (*e.g.* edifícios, transportes, serviços de apoio) e negócios ou actividades complementares, recaindo mais tarde os investimentos no próprio sector privado e/ou em parcerias com instituições regionais ou locais (*ibidem*). Uma das formas mais populares de recriação deste tipo de entidade espacial é o 'bairro cultural' ou 'bairro criativo' ['*cultural quarter*'/'*cultural industries quarter*' ou '*creative quarter*'/'*creative industries quarter*'], pelo seu efeito de concentração ['*clustering*'] e pelas possibilidades de promoção junto dos públicos-alvo ['*branding*'], como reconhece Landry. Uma "cultura de competição colaborativa" no seio do *milieu* criativo, ligada a noções como 'confiança', 'partilha' e 'flexibilidade', é também apontada como condição basilar para que aquele possa funcionar, tirando partido das relações entre conhecimentos distintos, das artes às ciências (*ibidem*, p. 134). Neste contexto, as cidades criativas, dependentes dos *creative milieux*, podem assistir a ciclos muito diversos, sendo que "ciclos virtuosos podem tornar-se ciclos viciosos; a abertura e colaboração podem transformar-se em fechamento, atitude defensiva e competição" (*ibidem*, pp. 141-142). Assim, prossegue Landry, "*creative milieux* são lugares desconfortáveis, respondendo à instabilidade e, ao mesmo tempo, criando-a, com o necessário equilíbrio entre

[76] Dificilmente podemos subscrever a ideia de um modelo absoluto ou rígido, mas sim uma valorização diferenciada da 'criatividade', mais ou menos endógena, consubstanciando-se em (ou apropriada por) práticas e políticas com características muito variáveis.

tensão e conforto, colaboração e competição. A tarefa do estratega urbano ['*urban strategist*'] é ler esses movimentos como um analista de investimento acompanha os mercados" (*ibidem*, p. 142). O argumento da 'instabilidade estrutural' serve a Landry para enquadrar um conjunto de transformações, ou antes, uma "espécie de crise permanente quando iniciamos uma mudança de paradigma", devendo a cidade (leia-se aqui: 'estrategas urbanos') procurar os sinais existentes de criatividade (com as instituições políticas, os sectores de actividade e os cidadãos) para construir, numa maior hibridação entre 'público', 'privado' e 'não-lucrativo', as bases de um futuro '*milieu* criativo urbano' (*ibidem*, p. 158).

A acepção de 'cidade criativa', desde logo com múltiplas nuances no seu entendimento, tal como a sua aplicação aos territórios por meio de políticas concretas, não são isentas de críticas, inclusive entre aqueles que a defendem como estratégia eficaz de desenvolvimento urbano, de fomento das artes e da própria provisão de bens e serviços culturais de qualidade. Os efeitos potencialmente negativos de algumas destas intervenções têm sido amplamente discutidos, desde logo por especialistas e académicos, mas também, de modo mais notório nos últimos anos e com eco na agenda mediática, pela própria sociedade civil. Landry reconhecia, à partida, o papel dos artistas enquanto 'regeneradores' ["*artists as regenerators*"], dando o exemplo de Londres, onde a classe criativa preparou o processo de renegeração ao fixar-se, em diferentes vagas, em áreas em decaimento e com rendas mais baixas. Inicialmente, este tipo de atracção e fixação deu-se mais perto do centro e estendeu-se progressivamente para as margens (progressão do Soho para Camden Town, a norte, e mais tarde para Brick Lane, Hackney e Hoxton, a nascente), encontrando-se hoje dispersa por áreas menos privilegiadas (Landry, 2000, p. 124). Como admite o autor, os artistas poderão corresponder a uma primeira forma de 'gentrificação' (na verdade, usa o termo 'exploração' ['*explorers*']) de áreas potencialmente sujeitas às pressões da revitalização, mas sem que este processo tenha sido iniciado (Landry, 2000). A sua acção abre caminho ao estabelecimento de cafés e pequenos negócios que atraem uma classe média que, de outro modo, não frequentaria aquelas áreas urbanas, devido à imagem urbana decadente, à sensação de insegurança ou à simples pressão dos pares para frequentar outras áreas (*ibidem*). Nessa fase estão criadas as condições para uma 'gentrificação' mais efectiva e alargada, como sucedeu nas referidas áreas londrinas e, de resto, em áreas identificadas de inúmeras outras cidades (*e.g.* Amsterdão, Barcelona, Berlim, Dublin, Nova Iorque, São Francisco), pelo que, segundo Landry, a manutenção de valores imobiliários acessíveis deverá ser uma preocupação fulcral do ponto de vista do planeamento urbano (*ibidem*). Um exemplo citado como caso de sucesso é o do bairro cultural de Temple Bar, em Dublin, no qual os edifícios de propriedade municipal foram arrendados por tempo considerável e mediante valores acessíveis a artistas que já ocupavam essa zona, considerando os decorrentes benefícios cumulativos para o bairro e para a cidade (*ibidem*). Reflectindo sobre os processos de desenvolvimento urbano por via das mobilização das actividades culturais, muitos outros autores têm debatido o agravamento de problemas existentes nos territórios ou a introdução do fenómeno de recomposição social e funcional (*e.g.* gentrificação marginal, gentrificação turística, entre outros processos), ou seja, abarcando a substituição das populações, de actividades económicas e/ou culturais e inclusive a demolição ou a reconversão de espaços concretos (cf., por ex., Miles, 2000, 2013; Costa, 2007, 2013;

Lopes, 2014; Estevens *et al.*, 2020). De salientar que também as iniciativas efémeras, ou seja, os eventos culturais de diversos tipos e escalas, têm confirmado um potencial papel no tocante a processos de gentrificação, ainda que em graus variáveis, participando na mencionada viragem 'criativa' com efeitos nos territórios percebidos como positivos e negativos (cf., por ex., Compston, 2004; Heide, 2016; Tejero, 2017; Estevens *et al.*, 2020).

Ainda acerca da perspectiva crítica sobre as estratégias abraçadas pela cidade criativa, e exemplificando o que muita literatura tem discutido nos últimos anos, parece-nos relevante citar Malcolm Miles: "as áreas desindustrializadas ficaram livres e as entidades de gestão urbana encorajaram a ideia de transformar a cidade num *hub* criativo ou num centro de inovação tecnológica, para que se tornasse [a sua cidade] num pólo atractivo para a classe criativa. Por sua vez, essa classe dá cor às imagens destinadas à percepção externa, na qual o crescimento se baseia, privilegiando a novidade e a modernização — hoje um sinónimo de racionalização económica — em detrimento da coesão ou justiça social" (Miles, 2013, p. 124). Na realidade, Miles identifica a existência de dois modelos distintos no âmbito das lógicas da 'cidade criativa', sendo que um provém do espaço cultural norte-americano e é defendido por Richard Florida, enquanto que o outro radica no espaço cultural britânico (de inspiração europeia, como a dada altura refere) e nas ideias de Charles Landry (*ibidem*). Na lógica de Florida a classe criativa está na base do desenvolvimento urbano, composta por uma enorme diversidade de profissionais (artes, design, publicidade, comunicação e *media*, relações públicas e determinados serviços especializados, de entre outras actividades) com significativo poder de compra e que estimula o crescimento económico, justificando a revitalização de áreas mais ou menos centrais. Diversos autores abordaram o protagonismo ganho por certas categorias socioprofissionais, por vezes referidas como "novos intermediários culturais", "novos intelectuais emergentes" ou "elites culturais" (Featherstone, 1991; Bovone, 1997; Richards, 2000), fenómeno inerente às transformações que temos vindo a descrever, desde logo na afirmação das 'indústrias criativas' e nas evoluções verificadas ao nível do seu papel no desenvolvimento urbano. Além disso, o prestígio desta classe criativa é legitimado também por meio dos próprios processos de enobrecimento e valorização cultural/simbólica de determinados espaços ou áreas das cidades, contribuindo para reforçar a influência desses grupos. Esta classe, apesar de tudo heterogénea, recorre frequentemente a um conjunto de profissionais menos qualificados e eventualmente mal pagos ['*low-skilled*', '*low-paid*'], que prestam serviços necessários e relativamente invisíveis, seja nas empresas ou num universo doméstico, normalizando no entender de Miles uma forte divisão e desigualdade sociais (Miles, 2013). No modelo de Landry, e segundo Miles, o foco está mais nos projectos artísticos ou culturais ['*arts projects*'] do que nos profissionais das artes ['*arts professionals*'] ou na visão da 'criatividade' tal como advogada por Florida (*ibidem*). Deste modo, Landry parece privilegiar a interconexão entre projectos de iniciativa privada e de iniciativa pública, com vista ao lucro e/ou a um bem colectivo, dando também um importante crédito aos sectores não lucrativos e ao voluntariado. Comum a ambas as visões está um entendimento da classe criativa ou das artes e actividades culturais como meio, e não necessariamente um fim em si mesmo, para estimular o desenvolvimento ou reforço do capital cultural dos lugares (Zukin, 1995, 1997; Boyer, 1996 [1994]; Miles, 1997, 2000, 2013; Richards, 2000). Assim, este tipo de capital e as classes que o

promovem passaram a ter um papel preponderante nos processos de concepção e produção do espaço urbano, arrastando um conjunto de actores com interesses diferenciados, do sector imobiliário ao sector turístico, alguns deles privilegiando o crescimento económico (Richards, 2000; Miles, 2013). Em última instância, estas formas de intervenção no território urbano poderão menorizar os problemas que geram ou agravam no tocante à desejável coesão social (*e.g.* fragmentação, segregação) e podem ainda impedir que a própria democratização do acesso aos bens culturais seja efectiva e plena (Miles, 2013).

A par dos processo descritos, a 'política cultural' ganhou expressão fundamental ao nível das políticas públicas e do desenvolvimento urbano, como sublinham Köster *et al.,* caracterizando as políticas culturais como processos articulados de intervenção que interferem nas relações existentes entre as actividades criativas dos indivíduos, a configuração das indústrias culturais e a definição ou gestão dos recursos culturais de um território (Köster *et al.*, 2007). De resto, desde os anos 80 e 90 do século XX que a valorização das políticas culturais no âmbito do desenvolvimento do território e, em particular, das lógicas de regeneração urbana, vinha sendo observada (cf., por ex., Wynne, 1992; Bianchini, 1993, 2005, 2013; Bianchini e Parkinson, 1993). Nesse sentido, a política cultural afecta as relações dos cidadãos com um conjunto de esferas sociais específicas que dizem respeito à cultura, como sejam os processos de expressão, criação e comunicação artística, as estruturas que produzem bens e serviços culturais, o mercado que oferece esses bens e serviços, os discursos e significados que compõem esse complexo universo simbólico, entre outras (Köster *et al.*, 2007). Assim, e numa perspectiva operativa, a política cultural permite ordenar e regular as relações entre todos estes domínios, pelo que, em última instância, procura entender e modelar as práticas culturais dos habitantes de um dado território, com vista ao desenvolvimento deste (*ibidem*). Porém, Franco Bianchini (2005) salienta a diferença entre políticas culturais e planeamento cultural, apontando para a necessidade e mais-valia deste último, ao implicar uma visão estratégica destas questões, concebida especificamente para diferentes escalas e contextos. Nos últimos anos, a preocupação com o desenvolvimento sustentável dos territórios têm favorecido a maior atenção ao planeamento cultural, tanto numa perspectiva conceptual como em aproximações diferenciadas, passando pela experimentação de ferramentas adaptadas aos territórios concretos, criação de equipas e grupos de trabalho alargados e implementação de processos mais discutidos e participados no quadro de uma abrangência de objectivos ou vontades.

No tocante aos impactos da política cultural sobre o território, Köster *et al.* procuram sistematizar um conjunto de cenários de intervenção, isto é, de tipos de instrumentos ou práticas mais frequentes e seus efeitos previstos sobre um determinado espaço. Embora os autores rejeitem explicitamente uma eventual sobrevalorização da questão dos impactos, não deixam de advogar a importância da avaliação das estratégias de política cultural (e das estratégias de desenvolvimento, de uma forma geral), propondo assim uma reflexão sobre o maior ou menor alcance dos diferentes instrumentos empregues. Para tal, propõem um esquema que delimita esses cenários e que consideramos relevante reproduzir aqui (*v. Figura 2*), no qual a provisão básica de serviços culturais a partir de certas necessidades comparadas

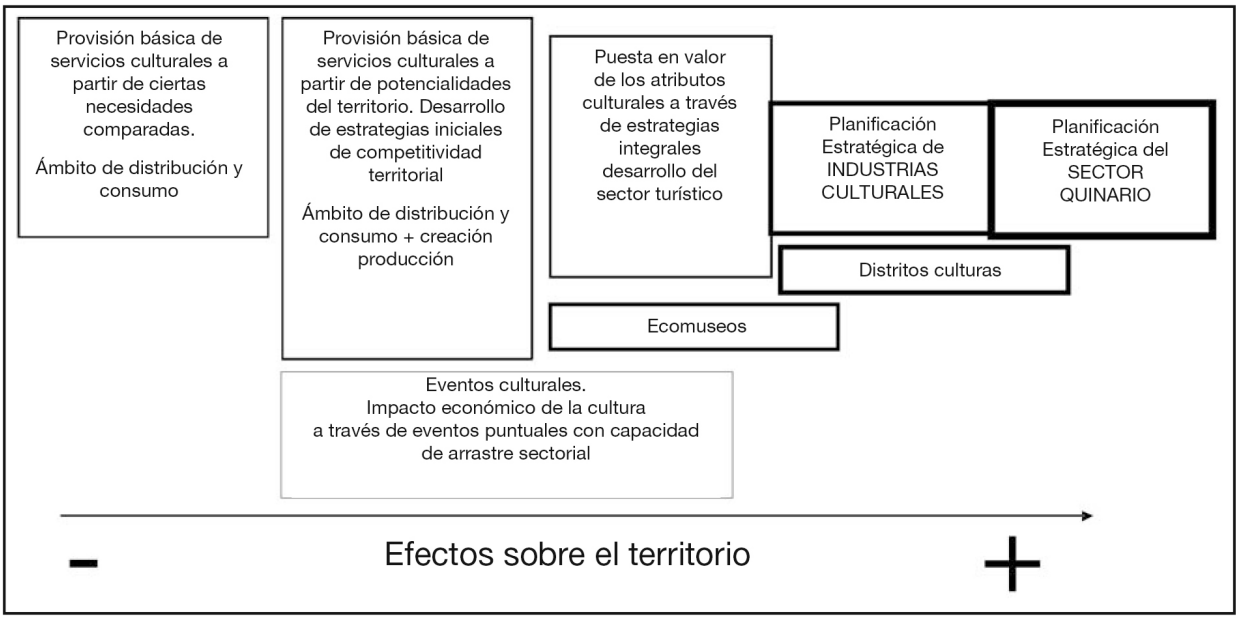


Figura 2 *Efectos de las estrategias de política cultural sobre el territorio* (Köster *et al.*, 2007)

ocupa a posição 1, de menor alcance no tocante aos efeitos sobre o território, enquanto que o planeamento estratégico do chamado sector quinário, no pólo oposto, ocupa a privilegiada posição 5, de maior alcance em matéria de desenvolvimento do território. Não pretendemos aflorar aqui a complexa discussão sobre as relações entre a produção cultural e o sector quinário, uma vez que as indústrias culturais e a própria produção artística surgem ora associadas ao sector quaternário ora integradas, mais recentemente, no sector quinário, de acordo com diferentes autores, sem que um consenso definitivo possa ser apresentado. Köster *et al.* entendem que as actividades culturais dizem respeito e integram o sector quinário, composto de um modo geral pelas actividades intelectuais e de pesquisa ligadas ao conhecimento, à informação e à criação, nomeadamente com recurso à criatividade, mas também para o desenvolvimento de tecnologias ou serviços muito específicos[77]. O que importa sublinhar aqui é a tentativa, por parte destes autores, de gradação dos efeitos potenciais das actividades culturais, em função do seu tipo ou características, ressaltando o papel destacado da planificação do sector quinário como a estratégia mais eficaz (posição 5), por comparação com outros cenários, como a planificação estratégica das indústrias culturais isoladamente (posição 4). De resto, a fluidez e as sinergias entre as diferentes actividades que compõem o sector quinário têm sido amplamente exploradas por lógicas que decorrem da afirmação da 'criatividade' e 'cidade criativa', como vimos, mediante a associação num mesmo território (ou à

[77] Köster *et al.* recorrem à definição de Xavier Cubeles (2000, 2006) acerca das actividades que formam o sector quinário, caracterizadas por serem intensivas em conhecimento, produzirem bens ou serviços de características económicas muito particulares (não de primeira necessidade mas sim de uso não quotidiano, associados ao ócio e lazer, por exemplo) cuja elaboração e circulação apresenta fronteiras difusas entre esfera pública e privada, carecerem de significativos recursos públicos ou privados (patrocínios, mecenatos) e, ainda, serem incertas nas receitas geradas (sem garantias de lucro ou com riscos elevados a esse nível, mas podendo também corresponder a grandes rendimentos nos mercados). Entre estas actividades incluem-se as das indústrias culturais, as indústrias do entretenimento, as artes e sua produção, alguns serviços técnicos e artísticos, alguns serviços de educação ou serviços sociais, certa pesquisa científica e tecnológica, entre outras.

escala da cidade num mesmo quarteirão, edifício, etc) de indústrias culturais e *hubs* de empresas ou centros de pesquisa e desenvolvimento tecnológico (abarcando estes as ciências aplicadas, a indústria do entretenimento, algumas áreas técnicas de forte ligação às Artes e Humanidades, entre outras). Efectivamente, os modelos 'bairro cultural' ou '*milieu* criativo' parecem definir-se por uma lógica de concentração de actividades de diferentes subsectores, que não exclusivamente do sector cultural, embora a dominância deste último possa ser observada. A complexa planificação em torno das indústrias culturais, ou do sector quinário como um todo, exige necessariamente uma dimensão territorial mais alargada, uma densidade de agentes (culturais e não só) e uma maior articulação de recursos, acções e práticas, pelo que poderá afastar-se da dimensão meramente local (ou sobretudo local) do desenvolvimento, como aliás apontam Koster *et al.* (2007). Convém também registar que a meio do esquema mencionado, na posição 3, encontramos o desenvolvimento dos recursos culturais através de estratégias integradas e diversas, sejam estas de desenvolvimento das dinâmicas culturais existentes ou, complementarmente, das associadas ao sector turístico (Köster *et al.*, 2007). Nestes cenários, as estratégias de intervenção recorrem a um tipo de instrumento primordial, as 'iniciativas/eventos culturais' ('eventos culturais', como referem os autores), que detêm um impacto social e económico directo bem como uma capacidade de arrasto sectorial. Significa isto que, por via de manifestações culturais mais pontuais ou mais regulares, o sector cultural pode apresentar impactos no tecido socioeconómico mas também efeitos de arrasto noutros sectores, ou seja, o investimento realizado tem um efeito multiplicador sobre o conjunto da estrutura económica (*ibidem*). Ao mesmo tempo, na posição 2 do citado esquema (*v. Figura 2*), e ainda numa relação directa com as iniciativas culturais que aqui assinalamos, situa-se a provisão básica de serviços culturais a partir das potencialidades do território mediante a operacionalização de estratégias iniciais de competitividade. Este cenário corresponde ao âmbito da criação/produção e da distribuição/consumo, o que o distingue do cenário da posição 1, em que a mera provisão básica de serviços culturais a partir de necessidades comparadas se reporta apenas à distribuição e consumo. Apesar das limitações do cenário estabelecido na posição 2 face ao cenário que se analisa na posição 3, ambos concretizam-se, frequentemente, através da programação cultural de eventos e outras acções similares, pelo que a dinamização cultural de um território mostra-se capaz de favorecer a dinamização socioeconómica do mesmo (*ibidem*).

Pelo exposto, importa enquadrar com maior atenção a transformação do espaço urbano contemporâneo por via das manifestações culturais temporárias, que atrás definimos por 'iniciativas culturais'. Com efeito, a par dos processos de '*culture-led regeneration*' ou de mudanças centradas nos '*creative milieu*', a que antes nos referimos, as transformações em cenário urbano têm sido promovidas também — muitas vezes articuladamente — pela realização de eventos, com diferentes escalas e tipologias, tirando partido dos seus efeitos directos ou indirectos. De uma forma geral, estas operações que visam mudar a imagem e a economia das cidades têm-se apoiado, nos últimos anos, em estratégias de *marketing* e *branding* urbanos ['*city branding*'], inclusivamente no caso de certos eventos culturais. Esta tendência prende-se com o facto das condições de diferenciação ou distintividade

['*distinctiveness*'] de uma dada cidade ou região dependerem largamente da imagem projectada e da valorização (*i.e.* promoção e colocação nos mercados) dos seus activos específicos (Kavaratzis e Ashworth, 2004, 2009). De resto, diversos autores sublinham a correlação entre regeneração urbana e estratégias de *marketing*/*branding*, chegando a afirmar-se uma certa reciprocidade, na medida em que projectos ou eventos culturais alimentam uma determinada imagem a promover, ao mesmo tempo que as marcas culturais criadas ['*cultural brands*'] estimulam o desenvolvimento de (e são adoptadas por) projectos de revitalização (Tibbot, 2002). Neste contexto, salientamos ainda que o formato 'evento', pela sua eficácia comunicacional, detém um efeito maximizador no tocante à promoção das actividades culturais (*e.g.* captação de públicos, visibilidade mediática), de um modo geral, e aos próprios colectivos artísticos e instituições culturais, em particular.

Assim, para além da noção de 'cidade criativa', outras emergiram como acepções profundamente marcantes no âmbito do desenvolvimento do território urbano, imiscuindo-se na articulação de políticas públicas e investimentos privados, instrumentos de planeamento e mercados, discursos ou imagens. A acepção ou marca 'cidade intercultural' ganhou expressão em 2008 com a criação da Rede Europeia das Cidades Interculturais[78], ao abrigo do Intercultural Cities Programme [ICC], uma iniciativa do Conselho da Europa e Comissão Europeia, que não podemos desligar da Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (UNESCO, 2001) e da Convenção para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (UNESCO, 2005). O conceito de 'interculturalismo' procurou suprir as limitações do entendimento de 'multiculturalismo', inclusive no que diz respeito à sua aplicabilidade no âmbito das políticas públicas, e que um conjunto de perspectivas críticas vinha já apontando (cf. Abdallah-Pretceille, 1998, 2006; James, 2008; Taylor, 2012). De referir que a valorização das práticas interculturais pressupõe a integração da diversidade cultural mediante uma interacção baseada na reciprocidade, convívio e respeito mútuo. Sublinhe-se aqui uma conexão entre 'interculturalidade' (multiculturalidade, interculturalidade) e criação de capital simbólico, na medida em que se ambos se ligam a imaginários 'exóticos' e 'alternativos', como vimos antes, por sua vez associados a valores identitários que a cidade contemporânea procura incorporar e projectar (cf. Zukin, 1995, 1997; Santos, 2008). De facto, cosmopolitismo e tolerância são valores que concorrem para a 'atractividade' dos centros urbanos, conectando-se quer com a noção de 'cidade intercultural' quer com a de 'cidade criativa'[79]; lembramos que R. Florida (2002, 2004) releva também o lugar ocupado pelas comunidades imigrantes na

---

[78] Rede que a cidade de Lisboa integra; *v.* o festival TODOS (caso de estudo A) no *subcap. 4.1*.

[79] O programa ICC (cf. Conselho da Europa, 2008) reconhece também a mais-valia das conexões entre 'interculturalidade' e 'criatividade', assumindo como objectivo o estímulo das políticas públicas de integração e valorização da diversidade cultural, bem como a avaliação das experiências desenvolvidas nas cidades que integram a rede europeia: "As cidades podem ganhar enormemente por via do empreendedorismo, de uma variedade de competências e pela criatividade associados à diversidade cultural, desde que adoptem políticas e práticas que promovam a interação intercultural e a inclusão (…) O Conselho da Europa analisou a experiência de um conjunto de cidades em diferentes pontos do continente que gerem a diversidade como um valor e não como uma ameaça. (…) O Intercultural Cities Programme apoia as cidades na revisão das suas políticas através de uma lente intercultural e no desenvolvimento de estratégias interculturais abrangentes para lidar de modo positivo com a diversidade e perceber a sua vantagem ['*diversity advantage*']. O programa propõe um conjunto de ferramentas analíticas e operativas para ajudar os agentes locais nas diversas fases do processo" (cf.: https://www.coe.int/en/web/interculturalcities/about [consult. 2020-10-17]).)

economia criativa. Ainda no domínio da 'cidade intercultural', as iniciativas culturais podem consistir em pontos focais de interacção intercultural, de que são exemplo os '*carnivals*'[80] e outras iniciativas a que muitas cidades têm recorrido (Richards e Palmer, 2010), inclusive Lisboa (cf., por ex., Oliveira e Padilla, 2012; Concha, 2019; *v.* o caso do festival TODOS, *subcap. 4.1*).

Simultaneamente, o florescimento de uma cultura de valorização das 'experiências' em detrimento dos 'produtos' (*v. anterior subcap. 1.3.1*) tem contribuído para a afirmação do conceito de 'cidade de eventos' ['*eventful city*'], debatido em *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation*, de Greg Richards e Robert Palmer (2010). A noção de '*eventful city*' decorre de um conjunto de mudanças verificadas na Pós-modernidade, em particular a crescente importância assumida pela 'economia simbólica' (Lash e Urry, 1994; Zukin, 1995) e pela 'economia das experiências' ou economia experiencial ['*experience economy*'] (Pine & Gilmore, 1999). Encontramos também aqui uma ligação evidente com tendências como a crescente 'espectacularização' da sociedade (Debord, 1991 [1967]) e do espaço urbano (cf. Boyer, 1996 [1994]), que ecoa na noção de 'cidade de eventos', remetendo esta, pragmaticamente, para a promoção das cidades mediante o acolhimento de 'eventos' e criação da marca respectiva. Nesse sentido, compreendem-se os actuais anseios de '*eventfulness*' por parte de inúmeras cidades e suas instituições, embora este atributo ['*eventulness*'] não deverá ser visto como fim em si mesmo, mas como meio para um desenvolvimento urbano multidimensional, como alertam Richards e Palmer. A projecção interna e externa desse dinamismo associado aos eventos consiste num factor de atractividade urbana, conquistada por cidades como Coventry, Durban, Hong Kong, Melbourne, Seoul ('cidades de eventos', desde a primeira década do século XXI), ou mesmo Bremen, Cardiff, Dubai, Edimburgo, Guadalajara, Manchester, Nova Orleães ('cidades de festivais', com um historial mais ou menos longevo, consoante os casos, desde a segunda metade do século XX ou de afirmação mais recente) (Richards e Palmer, 2010). Com efeito, as iniciativas culturais tornaram-se centrais nos processos de desenvolvimento e revitalização das cidades, o que explica a orientação de políticas urbanas para a adopção dos rótulos 'cidade de eventos' ou 'cidade de festivais' e a sua promoção pelos governos locais (*ibidem*). Logo após a Segunda Guerra Mundial, mas com maior ênfase desde a década de 60, a preponderância dos eventos culturais é evidente, não só pelo número de ocorrências como pelo envolvimento das instituições políticas no apoio e gestão de tais iniciativas, a ponto de passarem a ser entendidas como 'solução' para um conjunto muito vasto de problemas urbanos (*ibidem*). Como ilustração desse fenómeno, Richards e Palmer citam uma passagem do documento "Cape Town Major Events Marketing Strategy" que define os eventos (não apenas os culturais) como "criadores de imagens, geradores de impactos económicos, atracções turísticas, meios para ultrapassar a 'sazonalidade' e contribuir para o desenvolvimento das comunidades e negócios locais, e suporte de sectores-chave industriais" (City of Cape Town, 2001; *apud* Richards e Palmer, 2010, p. 9). No contexto da cidade pós-industrial, e com renovado impulso com a

[80] Exemplo de evento e/ou prática intercultural, os '*carnivals*' são desfiles que reúnem tradições culturais (*i.e.* música, dança) de comunidades de imigração há muito residentes em cidades britânicas, com raízes na Jamaica, Trindade e Tobago, Brasil, entre outras (Wood, Landry e Bloomfield, 2006). Um dos mais célebres é porventura o *Carnival* de Notting Hill, em Londres, que ocorre desde 1966.

afirmação das lógicas da cidade criativa, os dois autores sublinham a "importância da imagem, do efémero e do espectáculo[81] (…) [dando] novo ímpeto aos eventos, em particular aos eventos culturais, enquanto criadores e portadores de significado e riqueza nas cidades" (Richards e Palmer, 2010, p. 10). Sobre o uso estratégico de iniciativas culturais para transformar as cidades será da maior importância mencionar ainda o trabalho de Andrew Smith, em particular o livro *Events and Urban Regeneration: The Strategic Use of Events to Revitalise Cities* (2012), com foco em eventos de grande escala, no qual se apresentam e debatem um conjunto de teorias e de experiências em geografias diversas, desde logo o chamado 'modelo Barcelona', que Smith questiona e revê.

A partir das referidas acepções de cidade e do trabalho destes autores, em particular G. Richards e A. Smith, procuramos clarificar as tipologias de eventos, suas definições e campos de acção. Assim, e ainda que as categorias apontadas não sejam absolutamente rígidas ou consensuais, estas permitem-nos uma visão panorâmica sobre os tipos de eventos mais frequentemente realizados e que, de modos variáveis, concorrem para os processos de regeneração ou revitalização urbana. Uma forma de distinguir e classificar os eventos assenta no teor e no propósito destes, como vimos com Getz, que entre as oito principais categorias definidas por si inclui os 'eventos culturais' e também os 'eventos artísticos' ou associados ao entretenimento (Getz, 2008). Grosso modo, a reunião destas duas categorias específicas, como pudemos antes observar, corresponde àquilo que entendemos nesta investigação como 'iniciativas culturais' (referidas também, genericamente, por diversos autores como 'eventos culturais' [*cultural events*']) e que constituem aqui o nosso foco de interesse. Outra das formas de classificar os eventos, desta feita entendidos em lato senso e, portanto, abrangendo manifestações de teor não estritamente cultural, tem sido em função da sua dimensão. Nessa linha, Allen *et al.* defendem uma relação quase directa entre a escala de um evento e o maior impacto que este pode produzir, concretizando um conjunto de tipologias em função da dimensão e alcance de público dos eventos (Allen *et al.*, 2011 [2001]). Nesta acepção, os tipos de eventos abordados, independentemente do seu teor, são: a) *local*; b) *major*; c) *hallmark*; d) *mega* (mega-evento) (*ibidem*). Também Richards e Palmer (2010, chapter 2) consideram o problema da definição destas tipologias de eventos e, desde logo, da própria delimitação dos termos 'evento' e mais especificamente 'evento cultural', constatando a ausência de definições robustas ou definitivas. Convocando a noção de 'eventos especiais', a que recorrem inúmeros autores para enquadrar os 'eventos' no contexto em que aqui são discutidos (Getz, 1989, 1991, 1997, 2008; Allen *et al.*, 1999, 2011 [2001]), Richards e Palmer sublinham o sentido especial de tais ocorrências, pela sua separação do quotidiano comum e por uma certa ritualização das práticas, sejam estas artísticas, desportivas ou ligadas a tradições culturais (*ibidem*). Estes autores não propõem uma sistematização das tipologias de eventos, mas abordam iniciativas de diversa escala e teor, em linha com as categorias antes mencionadas: eventos da comunidade ou empresariais ['*community and corporate events*'], festivais, eventos *major*, eventos internacionais *one-off* ['*international one-off*'], eventos *hallmark*, mega-eventos, entre outros. Do mesmo modo, Smith (2012, introduction) aborda a natureza 'especial' dos eventos,

[81] Recordamos o enquadramento realizado, precisamente às noções de 'efémero' e 'espectáculo', no anterior subcapítulo, a partir de uma leitura da Pós-modernidade (*v. subcap. 1.3.1*).

contrária a actividades quotidianas e não divulgadas publicamente, mas concentrando-se apenas nos chamados '*major events*', de dimensão e escala assinaláveis, e que considera serem mais determinantes para tratar focalizadamente o tema da regeneração urbana. Na sua definição de eventos *major* têm cabimento os mega-eventos, ou seja, alguns eventos concretos com relevância global, socorrendo-se da definição de Maurice Roche (2000), que adiante citamos, para este tipo de ocorrência. Deste modo, as leituras de Smith (2012) restringem-se às escalas '*major*' e '*mega*', abarcando eventos ligados às duas áreas temáticas tidas como principais ou mais frequentes no tocante a este tipo de iniciativa: a cultura e o desporto. Numa perspectiva abrangente, Smith analisa as conexões entre 'regeneração' e 'eventos', cunhando o termo '*event regeneration*' e sistematizando um conjunto de dimensões deste tipo de intervenção (*ibidem*). Numa linha de acção directa e mais focada no evento, a que o autor chama de '*event-led regeneration*', os processos de '*event regeneration*' permitem desenvolver um conjunto de novos espaços e equipamentos ['*new venues*'] ou requalificar espaços e equipamentos existentes ['*upgrade venues*']. Numa linha de acção mais alargada a que o autor deu o nome de '*event-themed regeneration*', e cujos objectivos estratégicos ultrapassam a realidade do evento em causa, estas operações podem desencadear uma regeneração paralela ao nível do edificado e dos espaços públicos ['*parallel physical regeneration*'] ou mesmo uma regeneração social com impacto nas comunidades urbanas (*ibidem*). De uma forma geral, a '*event regeneration*' pode também contribuir para uma reconfiguração institucional, potenciada por e potenciando novas dinâmicas quer no âmbito da regeneração urbana quer da programação cultural, com repercussão ao nível das políticas públicas ou até dos investimentos privados nesses campos (*ibidem*). Por outro lado, este tipo de intervenção pode ainda contribuir para explorar 'novas direcções' de desenvolvimento socioeconómico num dado território, inclusive novos sectores de actividade, salientando-se o turismo (*ibidem*).

Os 'mega-eventos' apresentam-se como iniciativa bastante específica, que muitas cidades poderão nunca ter oportunidade de acolher, não só pela escala deste tipo de organização e exigências no tocante ao espaço urbano e demais infra-estruturas, como também pela relativa raridade desta tipologia. Roche (2000) define os mega-eventos como iniciativas de reputação global que geram significativos impactos no tecido socioeconómico e uma atenção mediática considerável, embora esta designação possa depender também do número de participantes ou visitantes. Além destes aspectos, Hall (1992) salienta também a sua dimensão política, os elevados níveis de investimento público e uma forte apetência para o mercado turístico internacional. As dificuldades com a mensurabilidade do público dos eventos condicionam as possibilidades de uma definição precisa de mega-evento, sendo que Getz (1997) considera que os mega-eventos são aqueles que atraem mais de um milhão de visitantes (sentido ambíguo, poderá ser lido como o público que acorre à cidade onde se realiza a iniciativa) enquanto Smith (2012) considera oportuno restringir esta designação aos eventos para os quais são vendidos mais de um milhão de bilhetes. Além disso, Smith entende existirem apenas três eventos concretos[82] que poderão corresponder à categoria de mega-evento: os

[82] Excluem-se assim os maiores festivais religiosos do mundo, capazes de atrair públicos equivalentes em número, mas que detêm características específicas que os afastam da noção de 'evento' ou 'mega-avento' debatidas, segundo Smith (2012, p. 2).

Jogos Olímpicos e o Campeonato do Mundo de Futebol [Copa do Mundo FIFA], ambos eventos desportivos, e as Exposições Mundiais [EXPO], iniciativa de índole cultural (Smith, 2012). A consolidação e a popularidade destes mega-eventos ocorreu já no século XX, mas os modernos Jogos Olímpicos foram retomados ainda no final do século XIX, mais precisamente em 1896, ao passo que as Exposições Mundiais se inserem numa tradição francesa de grandes exposições na primeira metade do século XIX, de designação oficial mais recente 'exposição internacional', 'exposição mundial' e/ou 'exposição universal'. A exposição Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, realizada em Londres em 1851, é porventura a mais conhecida das primeiras exposições de nível mundial, sendo que só a partir de 1928 a organização do evento passou a estar a cargo do Bureau of International Expositions.

É entendido que cada mega-evento constitui em si mesmo uma 'marca' e depende de acentuadas lógicas de marketing, pelo que o 'evento' se torna o destino ao invés da cidade que o acolhe, submergindo assim uma certa pretensão de afirmação (Richards e Palmer, 2010). Porém, diversas cidades fizeram dos mega-eventos uma plataforma para implementação de estratégias de renovação ou regeneração urbanas, transformando-se profundamente em fases anteriores, simultâneas e posteriores às iniciativas que acolheram (Richards e Palmer, 2010; Smith, 2012). As conexões entre regeneração urbana e eventos de grande escala são amplamente analisadas por Smith, reconhecendo-os como agentes e processos de territorialização, seja por via do desenho e provisão de infra-estruturas e espaços urbanos específicos (concebidos muitas vezes propositadamente para um dado mega-evento) seja através de operações de requalificação de áreas existentes (equipamentos e outros edifícios, espaço público) ou mesmo da indução de novas relações espaciais nas cidades (Smith, 2012). Os mega-eventos estão também frequentemente associados aos chamados projectos '*flagship*', que consistem na edificação de edifícios icónicos e *landmarks*, com uma forte carga simbólica e de representação de uma nova identidade urbana. Os impactos económicos — de curto prazo e longo prazo, previstos e não previstos — são também mencionados, na medida em que o planeamento e a realização de eventos de larga escala se repercute internamente num conjunto de sectores de actividade e na própria imagem externa da cidade (*ibidem*). As transformações sociais são ainda um aspecto fulcral destes processos, sendo muitas vezes mais duradouros do que os impactos culturais propriamente ditos, registando-se uma certa dissociação entre as expectativas das comunidades locais, os objectivos dos governos locais e organizações e os resultados efectivamente alcançados (*v.* os casos de Barcelona e Rio Janeiro, após os Jogos Olímpicos de 1992 e 2016, respectivamente). Outro dos aspectos preocupantes no tocante aos mega-eventos, em particular nos casos de realização recorrente de eventos '*mega*' e/ou '*major'* numa mesma cidade, consiste no facto destes poderem representar um impacto negativo nos orçamentos para a cultura ou nos investimentos públicos noutros sectores, como lembram Richards e Palmer acerca das queixas ouvidas nos anos imediatamente anteriores às Olimpíadas de Londres, em 2012 (Richards e Palmer, 2010). Curiosamente, A. Smith assinala a existência de doze cidades mundiais que já receberam mais do que um mega-evento e outros eventos *major*/*hallmark*, catalisando essas iniciativas para alcançar um forte desenvolvimento urbano: Paris, Londres, Barcelona, Montreal e Vancouver (com vários mega-eventos a par de outros *major*/*hallmark*), Melbourne, Glasgow, Lisboa,

Amsterdão, Génova e Rio de Janeiro (com um mega-evento e outros *major*/*hallmark*) e Liverpool (com vários eventos *major*).

O caso de Barcelona é frequentemente citado como exemplo de desenvolvimento urbano por via de estratégias de 'eventificação' em diversas escalas, desde logo com os mega-eventos realizados, mas Smith alerta para a frequente simplificação destas análises (Smith, 2012). O autor refere que a influência dos Jogos Olímpicos de 1992 enquanto intervenção singular ou isolada é um erro de leitura, na medida em que este mega-evento se integrava num conjunto de objectivos e planos de desenvolvimento muito mais complexo e posto em marcha várias décadas antes, até pela urgente necessidade de transformação de um centro urbano antes industrializado (*v.* lógicas da cidade pós-industrial). O Porto Olímpico e a renovação das frentes de água no centro da cidade eram projectos há muito delineados, entre outros que efectivamente avançaram a pretexto das Olimpíadas, sendo que os vários terrenos adquiridos a preços baixos na segunda metade da década de 70 (séc. XX) foram cruciais para os desenvolvimentos subsequentes (*ibidem*). Um plano para a área metropolitana (Plan General Metropolitano) foi aprovado em 1976, com revisões e desenvolvimentos na década seguinte, preconizando uma forte intervenção no sector habitacional e nas infra-estruturas em áreas periféricas e a actuação no espaço público através de projectos de escala controlada. Assim, no final da década de 80, Barcelona conhecia já uma série de transformações de fundo, através de um processo de regeneração urbana em que o compromisso entre desenvolvimento estratégico e interesses locais foi assegurado, ideias subscritas por diversos autores que referem a 'agenda social' então prosseguida (Calavita e Ferrer, 2000; García e Claver, 2003; Monclús, 2003; entre outros citados por A. Smith). Nesse sentido, Smith considera que Barcelona é um caso paradigmático de '*event-themed regeneration*', no qual diversos planos e operações (já definidos, em fase de concepção ou mesmo em curso) são unificados por uma narrativa comum, esta ligada ao mega-evento ocorrido no início da década de 90 (Smith, 2012). Fases subsequentes tornariam mais visíveis os inúmeros problemas associados à forte pressão turística e à própria gentrificação em bairros centrais da cidade, devendo mencionar-se também aquilo que Richards e Palmer (2010) referem como 'excesso' ou 'cansaço' de eventos ['*event fatigue*'] por parte da população.

Numa visão panorâmica, podemos concluir que existe uma grande variabilidade de modos de intervenção nas cidades que acolheram Jogos Olímpicos ou Exposições Mundiais, que aqui não poderemos aprofundar mas apenas resumir (*v.* com mais detalhe o caso de Lisboa e EXPO'98; *v. Capítulo 2*). Por um lado, observamos situações notórias de '*event-led regeneration*', com grande foco nas infra-estruturas/equipamentos e projectos *flagship*, seja numa perspectiva de desenvolvimento imediato (*e.g.* ultrapassar insuficiências ou desequilíbrios territoriais num curto espaço de tempo) seja numa perspectiva de potenciar desenvolvimentos futuros (Smith, 2012). Por outro lado, assinalam-se casos mais ou menos evidentes de '*event-themed regeneration*', quando os mega-eventos servem como narrativa para concretizar, acelerar ou ampliar planos previstos ou projectos em curso, ou ainda em alguns casos, apresentar ['*showcase*'] projectos entretanto finalizados e assim estimular novas narrativas para eventuais desenvolvimentos futuros (*ibidem*).

O termo 'eventos *hallmark*' refere-se a eventos de grande escala, realizados uma vez ['*one-off*'] ou com uma dada periodicidade, que se tornam parte indissociável da identidade de uma cidade ou região, alcançando enorme visibilidade e atraindo um número considerável de participantes (Allen *et al.*, 2011 [2001]). Ritchie (1984) e Hall (1989, 1992) enfatizam a vocação de atractividade deste tipo de eventos, desenvolvidos inicialmente com o intuito de chamar a atenção para um dado destino turístico e favorecer a sua viabilidade económica, a curto ou longo prazo. Os eventos *hallmark* têm vindo a ser entendidos por alguns autores como uma subcategoria, de características particulares, dos eventos *major* (Jago e Shaw, 1998), ou, em alternativa, vistos como uma categoria própria, distinguindo-se dos eventos *major* pela forte identificação com o território de acolhimento (o 'espírito' ou o '*ethos*' do lugar e dos seus habitantes). Nesse sentido, um evento *hallmark* articula uma dimensão 'internacional' e uma dimensão 'local', ou seja, conjuga uma vontade de projecção e reconhecimento a nível mundial (constituindo uma '*marca*') com uma valorização interna e externa das identidades locais (Ritchie, 1984; Hall, 1989, 1992; Allen *et al.*, 2011 [2001]). Assim, a distinção '*hallmark*' está associada a características distintivas de "tradição, atractividade, qualidade ou publicidade, que o evento concede ao espaço, comunidade ou destino que o acolhe"[83], revertendo numa vantagem competitiva para essa(s) entidade(s) (Getz, 1997, p. 5). Getz acrescenta que "com o tempo, evento e destino [localização] tornam indissociáveis" (*ibidem*), o que, em nosso entender, ilustra bem aquilo que torna singulares os eventos *hallmark*, diferenciado-os do conjunto dos eventos *major.* Alguns dos exemplos mais paradigmáticos de eventos *hallmark* são o *Carnival* de Notting Hill (Londres), o Carnaval do Rio (Rio de Janeiro), o Festival Internacional de Edimburgo, o *Mardi Gras* (Nova Orleães), a *Oktoberfest* (Munique), *The Championships* - Wimbledon (Londres), a *Tour de France* (regiões de França) ou o caso da iniciativa Capital Europeia da Cultura [CEC] (a cada ano uma ou duas cidades europeias; excepção feita em 2000 com várias cidades em diferentes países). De assinalar que alguns eventos *hallmark* podem corresponder a outras subcategorias de eventos, como por exemplo a dos campeonatos desportivos (*v.* o caso de Wimbledon) ou a dos festivais de arte(s) (*v.* o caso de Edimburgo, por exemplo), abrangendo assim manifestações desportivas, culturais ou outras.

Os eventos *hallmark* detêm uma notória capacidade de activar o sector turístico e de estimular a regeneração urbana, podendo deter significativos impactos, percebidos como positivos ou negativos, no tocante ao desenvolvimento dos territórios intervencionados (cf., por ex., Ritchie, 1984; Hall, 1989, 1992; Booth e Boyle, 1993; Roseta, 1998; Ferreira, 2004; Mooney, 2004; Binns, 2005; Richards e Palmer, 2010; Smith, 2012; Uysal e Özden, 2012; Van der Steen e Richards, 2019). Frequentemente, este tipo de eventos exige a recuperação ou construção de equipamentos e a requalificação de espaços públicos e infra-estruturas específicas (*e.g.* transportes), constituindo uma oportunidade para operações de renovação ou revitalização urbanas, apreciável em diversos casos (Holton, 1998, 2003; Roseta, 1998; Richards e Palmer, 2010; Uysal e Özden, 2012). Algumas das questões e potencialidades discutidas por Smith (2012) para os mega-eventos e sua conexão com a regeneração urbana

83 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor.

são também válidas para os eventos *hallmark*, ainda que este autor não pareça valorizar especialmente as especificidades desta última categoria. Do mesmo modo, Richards e Palmer consideram que este tipo de eventos, à semelhança dos mega-eventos, dependem fortemente do apoio das comunidades, uma vez que os lugares de acolhimento (cidade ou região) são o factor-chave de sucesso e é neles que se concentram a maioria dos benefícios, custos e externalidades (Richards e Palmer, 2010). As preocupações pelos custos da organização dos eventos são frequentemente suscitadas pela população, sendo que estes podem abranger financiamento público (transnacional, nacional, regional e/ou local) e privado, reflectindo-se nas políticas e orçamentos subsequentes para esses territórios. Além disso, alguns problemas associados ao desenvolvimento de infra-estruturas e outros projectos poderão conduzir a impactos negativos no tocante à circulação de tráfego, estacionamento, acessos pedonais, agravados nos casos em que se verificam atrasos nas obras ou derrapagens orçamentais, como apontam Richards e Palmer. Estes mencionam os casos de Tessalónica e do Porto, capitais europeias da cultura em 1997 e 2001, respectivamente, em que a não conclusão atempada de certos equipamentos ou infra-estruturas deteve repercussões significativas na realização dos eventos (alteração/adaptação da programação) e na qualidade de vida urbana em dado período (Richards e Palmer, 2010). No caso de Liverpool, CEC em 2008, a construção de um importante eixo rodoviário e de um dos principais projectos urbanos (centro comercial em área central) levou ao cancelamento, no ano anterior, de um dos mais emblemáticos eventos da cidade, o Mathew Street Music Festival[84] (*ibidem*). É ainda citado por Richards e Palmer (2010) o estudo de Christopher Boyko (2008) sobre os efeitos da iniciativa CEC em Bruges, no ano de 2002, que mostra as disparidades entre a percepção dos organizadores e a dos residentes locais: perspectiva de afirmação da cidade (evento turístico internacional de sucesso) *vs.* foco local do evento (necessidades dos residentes não atendidas e a sua participação no processo, antes e durante o evento, considerada insuficiente). Outro caso interessante ao nível dos seus impactos é o de Istambul, CEC em 2010, analisado por Uysal e Özden (2012, p. 397), que registam como resultados positivos: abertura de novos centros culturais, museus e galerias de arte, revitalização da cena artística e cultural da cidade (durante o evento; sem menção à sua eventual continuidade), projectos gerados (com encorajamento à participação dos cidadãos) e, com particular destaque, a recuperação arquitectónica de património edificado relevante (qualificação da paisagem urbana). Porém, alguns efeitos negativos são também mencionados, particularmente na vertente social, uma vez que as necessidades dos habitantes de certos bairros históricos não terão sido consideradas no processo de regeneração operado na cidade, concretizando-se numa perda de diversidade cultural e no apagamento de um enclave existente no centro de Istambul (Uysal e Özden, 2012). Estes autores referem-se ao bairro de Sulukule, habitado por comunidades romani que, apesar de um forte movimento social de contestação, acabaram por ser expulsas e dispersadas, agravando situações de pobreza, desemprego e exclusão (*ibidem*).

[84] Este evento local detinha uma forte projecção e era reconhecido como o maior festival de música gratuito da Europa, tendo voltado a realizar-se no ano da CEC e transformando-se quatro anos mais tarde no Liverpool International Music Festival (evento não gratuito desde 2018).

Efectivamente, o caso da Capital Europeia da Cultura surge como um dos mais célebres e estudados casos de evento *hallmark*, uma iniciativa da União Europeia que teve a sua primeira edição em 1985, com a designação inicial de Cidade Europeia da Cultura. Na década de 80 os objectivos primordiais assentavam apenas na celebração da diversidade e riqueza das culturas europeias, no convívio e percepção dos valores comuns e ainda no desenvolvimento cultural das cidades e respectivos países. Vários autores enfatizam as características desta primeira fase do evento, entre 1985 a 1989, definindo-o como um festival cultural alargado, sendo que as cidades seleccionadas detinham já infra-estruturas relevantes (cf. Richards e Palmer, 2010, p. 205; referem-se à CEC nesta fase como "festival dispendioso"). A partir de 1990 o cenário muda, com a designação de Glasgow como cidade europeia de cultura, com novos e ambiciosos objectivos no sentido do desenvolvimento económico e da regeneração urbana, mantendo porém os propósitos anteriores. A transformação da imagem da cidade e a criação de novas oportunidades culturais e económicas marcaram essa edição histórica da CEC, sendo que para tal o orçamento correspondeu a cerca do dobro dos orçamentos em edições anteriores. Pela primeira vez, a iniciativa considerou um significativo investimento em estratégias de marketing, com vista à promoção externa de Glasgow e a uma maior visibilidade no contexto europeu (Booth e Boyle, 1993; Mooney, 2004; Richards e Palmer, 2010). Esta segunda fase, entre 1990 e 2003, é marcada já pelo forte investimento em novos equipamentos, pela grande capacidade de atracção turística, e pela vontade de regeneração cultural, social e económica das cidades, embora as edições mostrem variações no tocante aos seus objectivos, programas e orçamentos (Richards e Palmer, 2010). Em 2004 regista-se um novo ponto de viragem, com Lille, seguida de Liverpool, em 2008, com um financiamento excepcionalmente elevado, quer para o programa cultural (eventos propriamente ditos) quer para os programas complementares de desenvolvimento urbano (*ibidem*). Em suma, além dos objectivos basilares desta iniciativa cultural, que ainda se mantêm, a UE assume hoje os seus propósitos mais abrangentes, nomeadamente: a) regeneração urbana; b) elevação do perfil internacional da cidade; c) melhoria da percepção interna (*i.e.* pelos habitantes locais); d) revitalização cultural da cidade ['*new life*']; e) alavancagem do turismo (European Capital of Culture [sítio em linha][85]). As preocupações com a avaliação dos efeitos de cada edição são expressas pela UE, que publica os seus relatórios e passou a exigir recentemente aos governos locais uma avaliação própria e célere desses efeitos (desde 2019). Como vimos, diversos estudos recentes têm sido realizados nesse mesmo sentido da avaliação de impactos e/ou sublinhando a necessidade de processos de avaliação eficazes (cf., por ex., Mooney, 2004; Binns, 2005; Boyko, 2008; Uysal e Özden, 2012; Liu, 2017; Fišer e Kožuh, 2019).

O termo 'eventos *major*' ['*major events*'] refere-se genericamente a eventos de grande escala, com relevante atenção mediática, capazes de atrair um grande número de visitantes e detendo também significativos impactos económicos (Allen *et al.*, 1999, 2011 [2001]). Embora Allen *et al.*, como vimos, defendam que a capacidade de impactar o território é assinalável para os eventos *major* e tende a aumentar nos casos de eventos *hallmark* e mega-eventos, Richards e Palmer (2010) e Smith (2012) não assumem essa distinção, defendendo apenas a especificidade das designações e não dando relevância à diferenciação de impactos *a priori*.

[85] Cf.: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en [consult. 2020-12-06].

Aliás, estes últimos autores (Smith, em especial) referem-se ao eventos *major* como o conjunto de eventos que, pela sua dimensão, detêm fortes possibilidades de interferir com o tecido socioeconómico dos lugares onde ocorrem (*e.g.* regeneração urbana, valor económico, coesão social) abrangendo assim as 'subcategorias' (*e.g. hallmark*, *mega*) já abordadas. Apesar das especificidades dos eventos *hallmark* e dos mega-eventos, no caso dos primeiros pela estreita relação com o território e seu '*ethos*', e, no caso dos segundos pelo número de visitantes, as questões de impacto dos *major* events são apresentadas e discutidas como um todo, aprofundadas à luz de casos, edições ou cidades concretas. Significa isto que a problemática dos efeitos dos eventos *major* nos territórios urbanos poderá ser entendida, de uma forma alargada, à luz dos fenómenos que temos vindo a enquadrar para os *hallmark* e mega-eventos, e que, portanto, nos escusamos a repetir.

Por sua vez, entre as iniciativas de índole local ['*local/community events*'] (Allen *et al.*, 2011 [2001]) encontramos vários tipos de eventos — inclusive os festivais de arte(s) ou festivais culturais —, que geralmente detêm características muito heterogéneas, concebidos em função de um valor social e/ou carácter de entretenimento. Allen *et al*. citam a definição de Robert Janiskee de eventos deste tipo ['*local/community events*'], para dizer que constituem 'propriedade' da comunidade, na medida em que muitas vezes recorrem a serviços e voluntariado locais, ocupam e decorrem em espaços públicos emblemáticos (*e.g.* ruas, praças, jardins, escolas) e são produzidos sob a direcção de serviços públicos específicos, associações locais ou organizações não-governamentais (Janiskee, 1996; *apud* Allen *et al.*, 2011, p. 16). Em alguns casos estes eventos podem crescer e atingir uma dimensão *major*, quando concretizam uma forte capacidade de mobilização de recursos (também a nível regional ou nacional, ultrapassando assim o mero âmbito local), uma repercussão socioeconómica significativa para a cidade e região alargada ou ainda, em alguns festivais específicos, uma verdadeira dimensão internacional, constituindo-se como 'marca' de referência (aqui tendemos, na verdade, para o evento *hallmark*)[86] (Allen *et al.*, 2011). A variabilidade da dimensão e escala dos festivais de arte(s) é um dos seus aspectos definidores, reflectindo uma grande flexibilidade de objectivos e de modos de actuação, com maior ou menor interesse pelos efeitos produzidos na cidade. As iniciativas de âmbito local consideram muitas vezes as dinâmicas e cenas culturais existentes na cidade em que se realizam, procurando mobilizar recursos e agentes locais, integrando por vezes artistas, colectivos ou instituições culturais convidadas, nacionais ou estrangeiras, na sua programação (Richards e Palmer, 2010). Esta articulação frequente entre participantes e públicos ligados ao território ou estranhos ao mesmo relaciona-se com o desenvolvimento do turismo cultural, aqui numa ligação com a economia cultural das cidades, mas também com uma vontade de internacionalização da própria produção artística por parte do sector da cultura, aliás visível na comum designação de "Festival Internacional (…)" com exemplos em inúmeras áreas disciplinares. A afirmação de uma cidade ou região a partir da sua diferenciação, mais ou menos 'localizada', remete para políticas públicas de estímulo ao desenvolvimento e também

[86] Estão referidos casos de festivais, de dimensão nacional ou local, que acabam por atingir uma dimensão internacional, tornando-se eventos *hallmark* e atraindo um grande número de visitantes aos lugares onde decorrem (cf. Janiskee, 1996; Jamieson, 2004).

para a actividade de sub-sectores privados (indústrias culturais, entre outros) num contexto de forte competitividade, quer entre cidades ou regiões, quer cada vez mais, numa lógica indissociável dos circuitos artísticos transnacionais, atendendo à circulação globalizada das produções.

Algumas iniciativas de âmbito local, como os festivais comunitários, demonstram também uma atenção às questões do desenvolvimento local *per se*, isto é, atestam preocupações directamente ligadas às actividades e populações do território em causa e, particularmente, à sua coesão social, emprego, valorização cultural, entre outros (cf., por ex., Small, Edwards e Sheridan, 2005; Small, 2007; Derrett, 2008; Duxbury e Jeannotte, 2012; Bakas *et al.*, 2019). Os benefícios commumente obtidos a partir deste tipo de evento estão ligados à 'auto-estima' das comunidades, ao reforço do sentimento de pertença e à criação de um sentido de lugar ['*sense of place*'] (Allen *et al.*, 2011 [2001]). O turismo cultural ou o turismo criativo podem estar relacionados com os eventos comunitários, seja numa perspectiva de atracção de novos grupos e públicos, divulgação das práticas artísticas e tradições culturais ou mesmo integração de turistas em actividades específicas, potenciando a criação de valor social (cf., por ex., Bakas *et al.*, 2019). Não obstante, e em parte por estas mesmas razões, muitos governos locais passaram a apoiar e organizar eventos como estes mediante a sua integração em estratégias de desenvolvimento cultural, mas também em estratégias mais amplas de revitalização (*i.e.* em cidades, em meios rurais) (cf. Richards e Palmer, 2010; Allen *et al.*, 2011 [2001]). A dimensão comunitária destes eventos, muitos deles sob a forma de festivais, poderá ser mais ou menos evidente, expressando preocupações diversas tais como as identidades locais, as práticas e tradições artísticas e sua relação com a comunidade e com o 'lugar', a eventual diversidade cultural ou a interculturalidade, entre muitas outras. De facto, a produção cultural, inclusive no caso dos festivais de arte(s), há muito que tem vindo a ocupar um conjunto de espaços, aqui numa dupla acepção — simbólica ou tematicamente (preocupação com problemáticas urbanas) e, ao mesmo tempo, literalmente (espaços quotidianos e/ou de uso colectivo; o 'espaço público') —, "dando voz a condições de adversidade e a expectativas de avanço" (André, 2018 [2017], p. 487). Daremos conta destas tendências mais adiante, conforme análises decorrentes da presente investigação acerca dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa (*v. Capítulo 3*; cf. Concha, 2019) e dos próprios casos de estudo aprofundado (*v. Capítulo 4*). Nesta linha de leitura, a produção de uma cidade 'alternativa' relaciona-se com a noção de 'inovação social' ou 'inovação societal', já aqui abordada (*v. subcap. 1.2.1*), reconhecendo o papel das artes em processos de regeneração dos lugares urbanos (Capel, 1995; Moulaert, Demuynck e Nussbaumer, 2004; André, 2018 [2017]). Assim, consideramos que o modelo de iniciativa 'festival de arte(s)' ou 'festival cultural' poderá corresponder a uma forte identificação (e possibilidades operativas) com as ideias sublinhadas pela geógrafa Isabel André (2018 [2017]) acerca da potencialidade de determinadas cenas culturais, fora dos limites das instituições, para ocupar e resignificar espaços públicos, espaços industriais, jardins, entre outros. De resto, o papel dos artistas, agentes culturais e activistas urbanos é realçado pela geógrafa, no reconhecimento de problemas urbanos existentes, e real capacitação para lidar com estes, através da contextualização de acções artísticas ao invés da sua pretensa 'neutralidade' (André, 2018 [2017], p. 487). Com efeito, e como também procuramos

demonstrar ao longo da presente tese, "na cidade, os seus lugares estão associados tanto ao efémero quanto ao estável" (*ibidem*, p. 488), pelo que o próprio território urbano, com a suas contradições, nos mostra relações complexas de sinergia e/ou tensão com a produção artística, que poderão em si mesmas contribuir para a emergência de 'novas urbanidades' (*ibidem*). Nesta noção de 'novas urbanidades', central ao pensamento de Borja, articulam-se princípios relacionados com a discussão do 'direito à cidade', como aliás tivemos oportunidade de abordar (*v. Capítulo 1, subcap. 1.1.3*), sendo que este autor ressalta a importância do domínio público, seus espaços e apropriações (o seu 'valor de cidadania'), das formas de inovação social, do sentido de comunidade e convivência, da participação dos cidadãos na governação local, entre vários aspectos (Borja, 2011).

Em síntese, um dos aspectos observados por Isabel André no artigo que temos vindo a citar é o de uma certa sobrevalorização (expressão nossa) do significado económico das artes ou da cultura, isto é, dos seus benefícios mais imediatos, nas cidades contemporâneas e por parte daqueles que as governam. De facto, o potencial de desenvolvimento através das iniciativas/eventos culturais é referido por inúmeros autores, com focos muito distintos, parte importante de processos alargados de regeneração ou revitalização dos territórios, renovação da(s) 'identidade(s) urbana(s)', e consolidação do chamado 'capital cultural' como motivo e motor de turismo ('turismo cultural' e 'turismo criativo') (cf., por ex., Getz, 1989, 1991, 2008; Hall, 1989, 1992; Urry, 1990; Holcomb, 1993, 1999; Mansour, 1996; Miles, 1997, 2013; Fainstein e Judd, 1999a; Tibbot, 2002; Guerra *et al.*, 2006; Köster *et al.*, 2007; Small, 2007; Richards e Palmer, 2010; André, 2018 [2017]). Outras vozes, como a de Malcom Miles, põem em causa a eficácia de uma 'indústria da regeneração' e a multidimensionalidade do desenvolvimento alcançado, alertando para os efeitos de marginalização das comunidades locais e das suas narrativas ou expectativas (Miles, 2013). Face a protestos locais, em cidades como Bristol, Copenhaga ou Hamburgo, acerca da ocupação homogeneizada de certos espaços urbanos mediante eventos e públicos mais ou menos exclusivos, Miles pergunta se "poderá existir [ser imaginada] uma cidade *pós-criativa*?" (*ibidem*, p. 123) e clama por mudanças: novas cenas culturais e formas de activismo. De resto, a importância das lógicas da 'criatividade' e do papel desempenhado pelas artes ou pelos sectores culturais não se resume a acepções genéricas de 'cidade criativa', ainda assim multivalentes, nem a políticas nesse quadro implementadas por governos nacionais ou locais, mas também às dinâmicas existentes nos territórios e sua evolução no seio da comunidade. Os comuns antagonismos entre os chamados pilares do desenvolvimento — económico, social, cultural e ambiental — ganham expressão em algumas transformações visíveis e nos discursos correntes, mas um esbatimento dessas divisões tem sido procurado através de múltiplas experiências em contextos também eles muito distintos, recorrendo por vezes ao modelo 'evento cultural'. A multiplicidade das lógicas de 'cidade criativa', 'cidade intercultural' e 'cidade de eventos', recuperando algumas das suas premissas e efeitos mais consensualmente aceites como positivos, tem passado por intervenções participadas e mais atentas às comunidade e inúmeros actores envolvidos. Entre essas experiências, tirando partido de uma certa informalidade, encontram-se também alguns festivais de arte(s), tipologia ou modelo específico

de iniciativa cultural que aqui abordámos com brevidade e a que se dedica exclusivamente o próximo subcapítulo. Assim, desenvolvemos um conjunto de reflexões, complementadas por exemplos concretos, a propósito dos fenómenos de 'festivalização da cultura' (Bennett, Taylor e Woodward, 2014) e, em particular, da evolução dos festivais de arte(s) em décadas recentes e seu papel (entre outros possíveis) na transformação do território urbano.

1.3.3. Festivais de arte(s): festivalização da cultura e outras tendências

Como vimos antes, o festival, e particularmente o festival de arte(s), constitui um modelo específico de iniciativa cultural, de características singulares no campo dos eventos, mas cuja heterogeneidade de práticas é também inegável. Importa, assim, delimitar com maior clareza a definição de 'festival de arte(s)' e enquadrar a sua evolução temporal num contexto mais alargado e global, a par de tendências recentes evidenciadas.

A moderna palavra 'festival', cuja grafia é comum a várias línguas europeias, deriva do Latim *festivus* [de raíz *festa*, originariamente neutro e plural de *festus*] via Francês antigo ou Langue d'oïl (Machado, 1977). O termo *festival* [francês antigo, a partir da palavra latina] foi usado inicialmente como adjectivo em meados do século XIV, para caracterizar dias de celebração no calendário cristão, dedicados a acontecimentos ou figuras significativas. Mais tarde, a mesma palavra é usada também como substantivo, datando do séc. XVI esse primeiro registo (inglês antigo) e do século XVII a primeira referência em língua portuguesa (*ibidem*). Ambos os termos, festa e festival, estavam então associados ao mesmo tipo de celebrações religiosas ou mundanas.

A etimologia da palavra 'festival' localiza, espacial e temporalmente, o seu uso na linguagem corrente. Porém, este tipo de celebração remonta a ritos e práticas associados às estruturas simbólicas do sagrado, em diversos contextos culturais e geográficos, da Europa ao Médio Oriente, passando pelo Antigo Egipto. Neste último, as festas ou festivais, assim designados no século XX por especialistas nesse período histórico, assinalavam momentos simbólicos no calendário egípcio, relacionados não apenas com ciclos naturais mas também com efemérides de carácter político ou militar (Murnane, 1981). Por exemplo, o *Heb Sed* ou festival *Sed*, realizado desde logo nas primeiras dinastias de faraós (desde aproximadamente 3000 a.C.), consistia numa série de sacrifícios animais, cerimónias religiosas, oferendas e banquetes, com vista a celebrar a continuidade do faraó no trono e a renovação dos seus poderes, tidos como de origem divina. Crê-se que este festival, procurando celebrar e assegurar a prosperidade e a estabilidade política, teve uma periodicidade variável ao longo dos sucessivos reinados e dinastias, oscilando entre celebrações trienais, quadrienais ou mesmo de trinta em trinta anos (*ibidem*). Na Roma Antiga generalizou-se a celebração de festivais, cada um deles dedicado a uma divindade e suas atribuições simbólicas, desde ideias abstractas, como a guerra ou a fertilidade, até actividades humanas como a agricultura, o artesanato ou as artes. A listagem dos festivais conhecidos é extensa, com várias ocorrências em cada mês do calendário romano, sendo porventura a Saturnália o mais nomeado, próximo

do solstício de Inverno e estando a sua importância relacionada também com aspectos de organização social e política (Robertson, 1996; Brandt e Iddeng, 2012). Algumas destas celebrações derivavam de Jogos e Festas levados a cabo na Grécia Antiga, onde os rituais em espaço público detinham uma enorme importância na vida colectiva das cidades e no seu próprio desenho urbano, pela necessidade de prever equipamentos colectivos específicos, alguns deles ao ar livre, para acolhimento dos eventos e seus públicos (Robertson, 1996). Salientamos os Jogos Píticos, criados no século VI a.C., um conjunto de eventos desportivos e artísticos, sobretudo dedicados à música, dança e teatro, em honra de Apolo, e que decorriam em espaços como o Estádio e o Teatro de Delfos, de quatro em quatro anos, e que viriam a inspirar os modernos Jogos Olímpicos. Em suma, estas festas e festivais antigos realizados em contextos culturais muito diversos, para além de uma relação indissociável com a religião, tinham também uma função de representação identitária e fortalecimento da coesão social numa determinada comunidade, reflectindo inevitavelmente aspectos de organização política e económica (Brandt e Iddeng, 2012).

Com efeito, e como lembram Bennett *et al.*, as literaturas histórica e antropológica dedicadas ao tema dos festivais sublinham a dimensão ritualística deste tipo de eventos, por meio dos quais uma comunidade afirma e celebra laços sociais, étnicos, nacionais, religiosos, linguísticos ou históricos (cf. Turner, 1982; Bakhtin, 1984 [1968]; Falassi, 1987; Getz, 1991; Autissier, 2009; Bennett, Taylor e Woodward, 2014). Neste sentido, e a partir do estudo das festividades e feiras na Idade Média, Mikhail Bakhtin [1968] tinha apontado para uma dimensão potencialmente transgressora por parte dos festivais de então ['*carnival*'] face aos poderes hegemónicos e normas de conduta social, permitindo por um curto espaço de tempo (e ao abrigo do 'lúdico') certas experiências ligadas ao hedonismo ou à expressão de identidades alternativas. A suspensão temporária de determinadas regras de comportamento significaria uma oportunidade de interrupção do quotidiano ordenado e restritivo (aceitando, por exemplo, o consumo excessivo de álcool ou actos então tidos como lascivos), constituindo uma espécie de 'válvula de escape', na verdade essencial ao bem-estar dos indivíduos e à manutenção da ordem social nestas sociedades medievais (Bakhtin, 1984 [1968]). Também o antropólogo Alessandro Falassi procurou reflectir sobre o significado antropológico de 'festival', focando-se na sua definição e caracterização morfológica, fenómeno visto em diferentes tempos como um meio de reforço de valores, ideologias, narrativas e identidades comuns que assim mantêm coesa uma comunidade e testemunham, em última instância, a sua longevidade (Falassi, 1987). Este autor começa por dar conta da diferença entre os âmbitos do termo na Antropologia ou num uso mais corrente (apesar das Ciências Sociais terem recuperado essa palavra precisamente a partir da linguagem comum, o que dificulta uma definição precisa), mencionando a vastidão do universo de eventos a que o termo tem vindo a ser aplicado, do mais tradicional ou arcaico ao mais inovador ou *avant-garde* (*ibidem*). Na linguagem corrente, o 'festival' tem um significado relativamente amplo, fundado na etimologia que antes referimos: a) período celebrativo, do domínio do sagrado ou do profano; b) celebração anual de uma data, produto, personalidade ou facto histórico; c) evento cultural composto por uma série de eventos que apresentam trabalhos artísticos ["*performances of works in the fine arts*"], por vezes

dedicadas a um artista ou a um género disciplinar; feira; alegria, convivialidade ou bem-estar[87] (Falassi, 1987, p. 2). Noutra perspectiva, o interesse pelo termo e pelo fenómeno por parte de académicos, em áreas tão distintas como a Religião, a Antropologia, a Sociologia ou a Etnologia, desenvolveu-se a partir do século XIX, procurando descrever e interpretar este tipo de festividade, sem que uma definição inequívoca de 'festival' fosse alcançada e a que Falassi procura responder (Falassi, 1987). É seu entendimento que o festival constitui uma realidade transversal a todas as culturas humanas, definindo-o como 'evento' e 'fenómeno social', constituído por unidades básicas, os 'actos rituais' ou 'ritos' (Falassi, 1987, pp. 1-2). Assim, no campo das Ciências Sociais (em particular pela Antropologia e pela Sociologia), os festivais têm sido entendidos como "recorrentes periodicamente, ocasiões sociais em que, através de uma multiplicidade de formas e de uma série de eventos articulados, participam directa ou indirectamente e em vários graus os membros de uma comunidade, ligados por laços étnicos, linguísticos, religiosos e históricos, partilhando uma visão do mundo"[88] (Falassi, 1987, p. 2)[89]. Portanto, estes eventos são detentores de um conteúdo simbólico e de uma função social, correspondendo, segundo Falassi, a um conjunto variado de categorias em virtude dos diferentes tipos de ritos: 'valorização', 'ritos de purificação', 'ritos de passagem', 'ritos de inversão', 'ritos de exibição', 'ritos de consumo', 'ritos de troca', 'ritos de competição', entre muitos outros (Falassi, 1987, pp. 3-5).

Devemos acrescentar que a definição de festival e a análise deste fenómeno tem conhecido inúmeros desenvolvimentos posteriores, inclusive nas Ciências Sociais ou por via de áreas específicas a que já aludimos (*e.g.* marketing, gestão de eventos), mas também motivados pela própria expansão do universo dos eventos (*e.g.* culturais, desportivos) na Pós-modernidade, que afectaram necessariamente os festivais e iniciativas afins, cujos modelos e práticas se diversificaram globalmente. Diversos autores têm discutido sobre se a dimensão e função ritualística dos festivais estaria, nas últimas décadas do século XX e início do novo século, a perder importância face à maior generalização, espectacularização e comodificação desse tipo de evento ou conjunto de eventos (Greenwood, 1977; Handelman, 1998 [1990]; Richards, 2007; Autissier, 2009). Na verdade, Handelman (1998) observou que os festivais, de diferentes naturezas, combinam 'ritual' e 'espectáculo' em graus variáveis, enquanto que Waterman (1998) rejeita essa dicotomia como eventual base para uma análise e classificação de eventos, uma vez que não seria substancial para permitir uma distinção conceptual entre diferentes festivais. Curiosamente, Falassi conclui o seu artigo, publicado nos anos 80 do século XX, com uma observação sobre a crescente tendência de fragmentação, simbólica e material, dos festivais (ou pelo menos das tradicionais formas de 'festival') mediante eventos

---

87 O autor remete a definição de festival, em linguagem corrente, para um conjunto de acepções presentes em dicionários de língua inglesa (cf. Falassi, 1987, p. 7 [nota 3]). Ao mesmo tempo, a propósito da etimologia da palavra e evolução do seu significado, indica também dicionários em diversas línguas (*ibidem*, p. 7 [nota 2]), inclusive aquele a que nos temos vindo a referir nesta tese (cf. Machado, 1977).

88 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor.

89 O autor remete ainda esta definição de festival, num âmbito científico, para obras ou trabalhos específicos na área das Ciências Sociais: *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* (1949), *Encyclopaedia of Religion and Ethics* (1961) ou *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols* (Jobes, 1962); cf. Falassi, 1987, p. 7 [nota 4].

festivos, mais comuns e generalizados, delegados ora em entidades abstractas e de maior dimensão, apoiando-se na capacidade dos *media* para atraírem público (por vezes com a transmissão à distância; à época por via televisiva e hoje por meios/redes digitais), ora em pequenos grupos, integrando uma paisagem quase quotidiana (Falassi, 1987). De algum modo, e sublinhando a não excepcionalidade dos festivais, que passaram a ocorrer muito para além de datas e momentos mais reconhecíveis, Falassi antecipava assim a visão daquilo a que Richards e Palmer (2010) chamam de 'eventificação' (conceito aplicado às cidades) ou que Bennett, Taylor e Woodward (2014) consideram ser determinante no campo da produção e consumo culturais neste novo século, a 'festivalização da cultura'.

Efectivamente, será no século XX que o fenómeno dos festivais, e em particular o dos festivais de artes, se desenvolve e assiste a transformações que diversificam os seus modelos de ocorrência, no sentido de uma expansão ou mesmo massificação, esta última apenas na derradeira década do século (Bennett, Taylor e Woodward, 2014). Porém, logo no século XVIII e em especial no século XIX, no contexto europeu e norte-americano, os festivais conheceriam já um incremento na área da música, sacra e secular, resultando numa série de eventos centrados no trabalho de compositores como Bach, Handel, Haydn, Mozart ou Wagner, de que são inúmeros os exemplos: Three Choirs Festival (rotativamente em Gloucester, Worcester e Hereford, desde 1724), The Birmingham Festival (Birmingham, desde 1768), Handel Festival(s) (Londres, desde 1784), The Edinburgh Musical Festival (Edinburgo, desde 1815), Das Niederrheinische Musikfest (rotativamente em Elberfeld, Düsseldorf, Colónia e Aachen, desde 1818), Peace Jubilee festivals (Boston, 1869 e 1872), Bayreuther Festspiele (Bayreuth, desde 1876), festival dedicado a Mozart (1877) dando mais tarde origem ao Salzburger Festspiele (Salzburgo), entre outros. Este movimento respeitante à música erudita e sua divulgação por meio de festivais prolonga-se pela primeira metade do século XX, com diversos casos notórios, alguns dos quais ainda activos na actualidade, como sejam os casos do Maggio Musicale Fiorentino (Florença, desde 1933), o Berkshire Festival (Tanglewood - EUA, desde 1937) ou os festivais de Besançon e Aix-en-Provence (hoje Festival de Musique de Besançon e Festival International d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, respectivamente, ambos desde 1948). Verificamos que a afirmação dos festivais se estende progressivamente, ao longo desse século, a diversos géneros musicais, como o *jazz* e outras expressões modernas, bem como a múltiplas áreas disciplinares para além da música (*e.g.* cinema, dança, teatro), abrangendo ainda concursos e competições, numa afirmação clara do modelo 'festival de arte(s)' ['*arts festivals*' ou '*cultural festivals*', termos actualmente empregues como sinónimo por vários autores (cf. Getz, 1991, 1997; Holcomb, 1999; Richards, 2007; Richards e Palmer, 2010)]. Não podemos deixar de observar que os modernos festivais de arte(s), já no século XX, mantêm algumas das actividades centrais dos Jogos Píticos, nomeadamente os concertos e recitais, as representações e encenações, os concursos e exposições, entre outras. Nesse sentido, não devemos ignorar também a dimensão política que este tipo de iniciativa deteve no século passado, sobretudo no pós-guerra, enquanto meio de reafirmação identitária de nações e suas

culturas, fenómeno mais evidente em alguns casos[90]. Em rigor, se as Guerras Mundiais e seus efeitos conduziram à interrupção de festivais, a segunda metade do século assiste ao ressurgir de algumas dessas mesmas iniciativas tal como à criação de novos festivais de arte(s), imbuídos de um espírito de reconstrução social e económica, num novo mapa europeu e num mundo mais atento às relações transnacionais. Nesse contexto, parece-nos paradigmática a criação da Associação Europeia de Festivais de Música[91], na cidade de Genebra em 1952, uma ideia do maestro Igor Markewitch e do filósofo Denis de Rougemont, organização que ganharia muitos membros (leia-se, festivais) um pouco por toda a Europa, sobretudo a partir dos anos 80 do século passado.

Ainda no tocante aos festivais de música e seu contributo para a consolidação e popularização do moderno 'festival de arte(s)', convém lembrar as viragens no seio da própria expressão artística e os desenvolvimentos da indústria musical na segunda metade do século XX, indissociáveis das transformações sociais e políticas então em curso. Na década de 60, o movimento de 'contracultura' (Yinger, 1960; Roszak, 1969), marcado pela contestação social, defesa de direitos civis (mulheres, negros, minorias sexuais) e ruptura com velhos hábitos culturais, constitui o pano de fundo à afirmação dos festivais de música popular nos Estados Unidos da América (*e.g.* Monterey Pop Music Festival[92], Junho de 1967, e Woodstock Music and Art Fair, Agosto de 1969) e na Europa (*e.g.* Isle of Wight Festival, Agosto/Setembro de 1968 e com edições em 1969 e 1970, Glastonbury Festival [Pilton Pop, Blues & Folk Festival], em Setembro de 1970 e com edições posteriores, ambos no Reino Unido). Fenómenos como o revivalismo *folk* nos Estados Unidos, particularmente na primeira metade da década de 60 (cf. Donaldson, 2011), ou a ascensão do *rock* (com raiz também nos EUA, nos anos 50) nas décadas de 60 e 70 e sua derivação em diversos subgéneros (cf. Wicke, 1990) contribuiriam para dar corpo à criação musical desse período e sua circulação global. Deste modo, num clima de mudança e contestação, não é de estranhar a afirmação dos festivais de música popular enquanto meio de expressão de identidades e modos de vida, sobretudo para uma jovem geração. Mas também os festivais de cinema, cujos primeiros casos ocorrem ainda nos anos 30 (por exemplo, o Festival de Cinema de Veneza — Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia —, iniciado em 1937) se expandem na segunda metade do século, acompanhando o crescimento da indústria cinematográfica, para chegar rapidamente a todos os continentes: Festival de Cannes (desde 1946), Edinburgh International

---

[90] Veja-se o emblemático Festival of Britain (1951), em Londres, que reflectiu uma vontade de afirmação por parte do Reino Unido e de reedificação da capital britânica. Esta iniciativa cultural teve a particularidade de implicar a reestruturação de uma extensa área na margem sul do Tamisa, com a construção de novos equipamentos e espaços públicos num conjunto chamado Southbank Centre, que alterou profundamente a face da cidade e ainda hoje alberga alguns desses edifícios. Aliás, os espaços desse pólo cultural continuam, na actualidade, a acolher vários festivais ligados às artes performativas, musicais, visuais e literárias, constituindo uma importante centralidade urbana no contexto metropolitano londrino.

[91] European Festivals Association, na actualidade.

[92] O Monterey Pop Music Festival (1967), na Califórnia, é tido com um dos momentos cruciais do chamado Verão do Amor ['*Summer of Love*'], fenómeno social norte-americano ligado ao movimento *hippie* e à contracultura, e que teria eco em diversos países. Definia-se pelo protesto contra a Guerra no Vietname, em linha com outras ideias da contracultura como a rejeição de certas formas de controlo social pelo Estado, o repúdio pela energia nuclear, a crítica ao consumismo, a defesa do 'amor livre' e a revolução sexual.

Film Festival (desde 1947), Yorkton Film Festival (desde 1947, Canadá), Internationalen Filmfestspiele Berlin (desde 1951), Festival Internacional de Cinema da Índia (desde 1952, iniciado em Bombaim e sediado actualmente em Goa), Melbourne International Film Festival (1952) e Sydney Film Festival (1954), Columbus Film Festival (desde 1952) e San Francisco Film Festival (desde 1957), para mencionar apenas alguns dos mais antigos. Efectivamente, várias funções associadas aos festivais (e a outros tipos de iniciativas culturais), além da dimensão mais antropológica a que já aludimos, têm sido reconhecidas pela literatura como particularmente significativos, destacando-se o papel de algumas iniciativas enquanto 'eventos configuradores de campo' (cf. Meyer, Gaba e Colwell, 2005; Lampel e Meyer, 2008 ['*field-configuring events*']), ao estimularem uma concentração espaciotemporal que propicia a partilha de informação, a construção de redes, a afirmação de valores e de recursos sociais ou reputacionais (Lampel e Meyer, 2008). Esta situação é bem evidente em festivais na área do cinema, de que são exemplo alguns dos históricos festivais que mencionámos, mas não exclusivamente, dado que outras áreas artísticas recorreram a este tipo de iniciativa para promover a circulação das criações e a interacção com os públicos, nomeadamente nas artes performativas. Nestes processos podemos observar um alargamento do espectro de possibilidades artísticas, comunicacionais e económicas, entre outras, tirando partido da dita concentração e de um efeito de dinamização ou consolidação de sectores e subsectores específicos (*e.g.* artes visuais, indústrias do audiovisual e do cinema), com contributos inestimáveis para a actividade das instituições e para o seu reconhecimento social. No campo artístico devemos recordar ainda a agregação de disciplinas distintas em festivais mais ecléticos, promovendo graus variáveis de proximidade entre as chamadas 'alta cultura' e 'cultura popular', entre vários grupos e estilos de vida. Assim, nas sociedades modernas, ocidentais e ocidentalizadas (para retomar uma expressão de Falassi [1987]), e num contexto de democratização e massificação do consumo, inclusive de bens culturais, o festival de arte(s) tornou-se um produto cultural atraente e/ou acessível à maioria, tendo conhecido forte expansão nos últimos anos do século passado e neste novo século, com um aumento do número de festivais e sua diversificação de propósito, tipologia, localização e público (cf., por ex., Quinn, 2005; Autissier, 2009; Fouccroulle, 2009; Guerra, 2010, 2016; Bennett, Taylor e Woodward, 2014; Concha e Costa, 2016; Concha, 2019). De resto, são múltiplos os factores que podem explicar este incremento, como aqueles que temos vindo a expor, destacando o maior poder de compra e a maior escolarização em importantes grupos populacionais, a valorização do lazer e dos tempos livres (recordamos a valorização do 'experiencial' e do 'efémero'), o desenvolvimento das indústrias culturais e os significativos avanços tecnológicos, bem como uma certa crise das instituições tradicionais, abrindo caminho a novas formas e fontes de aculturação (Maussier, 2010).

Na Pós-modernidade, com a já descrita 'espectacularização' da vida social e cultural (Debord, 1991 [1967]; Boyer, 1996, 1994, 1997; Richards, 2007), por um lado, e a 'comodificação' de bens e serviços culturais (Greenwood, 1977; Anderton, 2008; Maussier, 2010), por outro, num mundo globalizado em acelerada circulação de pessoas, ideias e imagens, o festival de arte(s) adquire definitivamente o papel de meio de construção simbólica e uma aura de experiência cultural total (Ruiz, 2000; *apud* Richards, 2007, p. 233). Com efeito,

a dimensão ritualística e cíclica que presidia à lógica dos festivais desde tempos recuados mantém-se no festival moderno do século XX e na Pós-Modernidade, com este modelo de actuação artística e de programação a consolidar-se e a popularizar-se, revestindo-se de uma perene complexidade e diversidade (Harsløf, 2020). Como tal, os festivais constituem um fenómeno significativo no panorama socioeconómico e cultural da vida contemporânea, sendo que, ao mesmo tempo que exprimem dinâmicas de tensão, representam a possibilidade de integração e articulação de noções antagónicas: 'individual' e 'colectivo', 'singular' e 'massificado', 'local' e 'global'. Actualmente, os festivais podem reter algumas das suas funções históricas, mas acima de tudo abrangem uma enorme diversidade de propósitos, nomeadamente no que diz respeito à expressão de identidades culturais e estilos de vida dos públicos (McKay, 2000; Bennett, 2004; Quinn, 2005; Richards, 2007; Bennett, Taylor e Woodward, 2014). A popularidade do festival de arte(s) como meio crucial através do qual os cidadãos consomem e experienciam a cultura é realçada pelos diversos autores que contribuem para o volume *The Festivalization of Culture* (Bennett, Taylor e Woodward, 2014), incluindo os seus editores. Sublinhe-se não apenas o aumento do número de festivais à escala global, verificado na viragem do século XX, como também a sua dominância nos calendários culturais e uma diversificação ao nível dos modelos específicos de actuação e dos próprios públicos, sejam estes locais ou globais (Bennett, Taylor e Woodward, 2014). Outro dos factores decisivos para este panorama prende-se com o modo como as indústrias culturais e criativas se organizam e têm evoluído, isto é, com as questões cada vez mais prementes da 'competitividade' e da 'eficiência' nos mercados actuais (cf. Caves, 2000), dependendo da capacidade dos promotores comunicarem as suas actividades/produtos e garantirem a sua comercialização, circulação e recepção. Nesse sentido, o 'festival de arte(s)' afigura-se como formato extremamente eficaz e flexível, por todas as razões aqui enunciadas, favorecendo a consolidação de redes e a forte exposição dos eventos, artistas e instituições, aspectos cada vez mais decisivos, como alertam alguns economistas da cultura e como fica bem patente nas práticas de comunicação das próprias instituições culturais (cf., por ex., Caves, 2000; Cunningham, 2007).

A respeito dos actuais festivais de música ao ar livre, Greg Martin reflecte sobre a articulação entre os aspectos ritualísticos ou 'carnavalescos' (concepção bakhtiniana de '*carnival*' [1968]) e a dimensão comodificada ou comercial dos eventos, mencionando que a transgressão sociopolítica implicada na leitura de Bakhtin opera dentro de certos limites e, citando Anderton (2008), dificilmente poderá ser aplicada à panóplia tão variegada em que os festivais hoje se apresentam (Martin, 2014). No seio de uma cultura de 'festivalização' da música e de outras expressões artísticas, assiste-se à tentativa de incorporar aspectos de base 'contracultural' ou 'alternativa' (ao nível cultural ou ambiental, entre outras dimensões) nos eventos, contrabalançando as tendências contemporâneas de 'comercialização', isto é, de uma certa 'uniformização', 'sanitização' ou 'securitização' (Anderton, 2008, p. 49). Mesmos os festivais mais 'alternativos' e que possam actuar como 'laboratórios culturais' (['*cultural laboratories*'] Melucci, 1989; *apud* Martin, 2014, p. 103) estão sujeitos aos constrangimentos de uma sociedade alargada, não detendo *a priori* capacidade para os quebrar, pelo que "os festivais contemporâneos, comerciais ou não comerciais, prosseguem a tradição:

desempenham o papel de 'válvula de escape', funcionando como um hiato autorizado na monotonia do quotidiano"[93] (Martin, 2014, p. 103). Estas manifestações do 'espectáculo' (na linguagem), do 'efémero' (na duração) e do 'cíclico' (na periodicidade), continuaram a expandir-se no século XXI, crescendo também em géneros e subgéneros possíveis, cada vez com maior índice de especificidade, atraindo públicos genéricos ou mais especializados que se relacionam com a diversificação das próprias expressões artísticas, estilos de vida, subculturas, padrões de gosto, hábitos e preferências (Bennett e Woodward, 2014). Entre os festivais de arte(s) podemos encontrar: festivais de música (*e.g. rock*, *pop*, *folk*, *punk*, *metal*, *indie*, *jazz*, *world music*, *hip-hop*, electrónica, lírica, de câmara, festivais com vários subgéneros, festivais dedicados a um compositor(a) ou intérprete); festivais de cinema (*e.g.* histórico, terror, *sci-fi*, animação, comédia, *queer*, documentário, viagens, filmes para crianças, festivais com vários subgéneros, festivais dedicados a realizador(a) ou actor/actriz); festivais de dança (*e.g.* clássica, moderna, contemporânea, *folk*, de roda, de salão, festivais com vários subgéneros, festivais dedicados a temática específica); festivais de teatro (*e.g.* drama, comédia, ópera, marionetas, *stand-up*, de rua, festivais com vários subgéneros, festivais dedicados a autor(a) ou encenador(a) ou outra temática específica); festivais de artes visuais (*e.g.* escultura, pintura, colagem, fotografia, video, instalação, ilustração, *street art*, *urban art*, *land art*, festivais com vários subgéneros ou expressões, festivais dedicados a temática específica); festivais literários (*e.g.* ficção, poesia, viagens, livros de fantasia, tradução, festivais com vários subgéneros, festivais dedicados a autor(a) ou temática específica); festivais de *performance*; festivais multi-artes ou '*mixed-arts*', que agregam e/ou cruzam várias disciplinas artísticas[94]. Estas iniciativas culturais desempenham um papel essencial no tocante à socialização e à construção identitária, mormente em faixas etárias jovens, sendo que cada uma das iniciativas "acentua efectivamente — e, na verdade, celebra — um projecto de estilo de vida particular, recorrendo a uma panóplia, colectivamente partilhada, de imagens, objectos e textos (…)"[95] (Bennett e Woodward, 2014, p. 14). De referir que a própria concentração espacial e temporal das experiências, a par do seu sentido liminar ou excepcional, reforça o papel dos festivais de arte(s) enquanto lugares relativamente imprevisíveis de intercâmbio cultural e de potencial transformação. Este tipo de iniciativa, em função de cada caso e da sua evolução temporal, exerce um papel crítico, o de permitir representações e celebrações colectivas distintivas, e, em muitos casos, o extravasamento de uma forma articulada de identidade sociocultural (Bennett e Woodward, 2014). Nesse sentido, os festivais contemporâneos constituem verdadeiros pontos nodais no âmbito das estratégias e práticas pelas quais os indivíduos criam, gerem e articulam as suas identidades, envolvendo-se ainda num processo de construção de limites ['*boundary work*'] que contribui criticamente para que 'comunalidade' e 'colectividade' sejam mantidas, tal como 'distintividade' e 'diferença' (*ibidem*).

---

93 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a este texto do autor.

94 De mencionar ainda, fora do âmbito dos festivais de arte(s), a existência de um conjunto vasto de iniciativas sob o modelo 'festival' não relacionadas com o campo artístico e ligadas a outras actividades e/ou sectores específicos (e.g. gastronomia, modalidades desportivas, etc).

95 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a este texto dos autores.

Noutra perspectiva, os festivais tornaram-se, de um modo geral, uma forma atractiva para promover bens/serviços culturais ['*cultural performance*'] mas também para gerar actividade turística (Holcomb, 1999; Roche, 2000, 2011; Prentice e Andersen, 2003; Picard e Robinson, 2006; Bennett, Taylor e Woodward, 2014), não só nas cidades como em territórios rurais e comunidades remotas. Nestas últimas, a ocorrência de festivais poderá deter um papel particularmente significativo, desde logo no campo da economia local, com a promoção do turismo e a dinamização da actividade cultural, mas também, e em especial, para reforçar internamente o sentido de pertença e de identidade local (Gibson e Connell, 2012). O sociólogo Maurice Roche, a cujos trabalhos já aludimos em subcapítulo anterior, defende justamente que os processos de 'festivalização' remetem para um entendimento colectivo e práticas espaciais, tempo e agência, mobilizados na reformulação de noções como 'identidade' e 'pertença' por parte da comunidade (Roche, 2011). Porém, como aponta Richards, um dos aspectos que define os festivais na actualidade é a tendência para que o foco dos eventos se torne cada vez mais excêntrico às comunidades que os acolhem ou produzem, visando em primeiro lugar atrair visitantes externos e a atenção dos *media* (integrando, por exemplo, um circuito global de festivais de arte) para lá de uma participação meramente interna ou localizada (Richards, 2007). De resto, muito tem sido debatido sobre a coadunação entre estas dimensões ambivalentes, na realidade intrínsecas ao fenómeno dos festivais de arte(s) hoje, considerando a comodificação e a massificação de muitas destas experiências do domínio do 'efémero': tradição *vs.* modernidade, local *vs.* global, autêntico *vs.* comercial, *underground vs. mainstream*, entre outras (Greenwood, 1977; Holcomb, 1999; X. Costa, 2002; Richards, 2007; Fouccroulle, 2009; Richards e Palmer, 2010; Chalcraft, Delanty e Sassatelli, 2014; Martin, 2014; Taylor, 2014; Guerra, 2000, 2016). Encontramos diferentes visões, que Richards (2007) procura confrontar, mais críticas ou pessimistas como a de Greenwood (1977) acerca da comodificação dos festivais intrinsecamente locais (*i.e.* festival Alarde, em Fuenterrabia), processo que, segundo o autor, não requer consensos e parece ser irreversível quando posto em marcha, ou, para outras iniciativas e numa leitura mais recente, Magliocco (2001) acerca da noção de '*festival reclamation*', a possibilidade das comunidades se reapropriarem de eventos com os quais já não se identificam ou nos quais não se sentem representadas (criando novos eventos ou reformulando os existentes que, com o tempo, foram subjugados a uma cultura mais dominante e massificada; *i.e.* festivais locais na Sardenha). Outros autores demonstram uma visão mais optimista ou integradora das complexas (e aparentemente contraditórias) dimensões que certos festivais apresentam, como é o caso de Richards (2007) que sustenta que os diversos objectivos não são necessariamente conflituantes. Ao estudar as festividades populares sediadas na Catalunha, este autor sublinha os propósitos e as condições de socialização e coesão das comunidades locais, em detrimento dos objectivos económicos, perdendo estes últimos alguma importância em décadas recentes (Richards, 2007). Também a propósito de festivais locais, Schuster assinala a resistência e a resiliência das comunidades às inúmeras pressões a que tais eventos e sua organização estão sujeitos, pelo que "os eventos ['*ephemera*'], em especial os eventos autóctones, permanecem um foco produtivo para detectar a distintiva contribuição local para a imagem de um lugar"[96] (Schuster, 2001, p. 363; *apud*

[96] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa.

Richards, 2007, p. 234). Mas é no caso dos festivais de maior dimensão, sobretudo os festivais de arte(s) em que a dimensão 'local' da sua génese é menos evidente ou mesmo inexistente, que as questões da massificação ou da homogeneização se acentuam e a discussão dos efeitos potenciais no território se complexifica (*e.g.* festivais internacionais de cinema ou festivais de música integrantes dos circuitos globais). Lembramos aqui a capacidade que um festival de arte(s) detém para se transformar num evento *major*, evento *hallmark* ou mega-evento (*v. subcap. 1.3.2*), em função da sua programação, infra-estrutura, financiamento e 'sponsorização', alcance mediático, entre outros factores, aspirando à projecção externa (nacional e/ou internacional) e/ou inserindo-se nas lógicas do turismo cultural à escala global.

Manifestamente, a discussão sobre o sentido de 'territorialização' dos festivais de arte(s) e sua relação com o lugar onde decorrem é bastante mais complexa do que aqui podemos expor, desde logo pelo crescente dinamismo e flexibilidade da própria 'pertença territorial' (de festivais, artistas, públicos) na contemporaneidade. Este fenómeno multidimensional expõe os perigos de eventuais simplificações na(s) leitura(s) do que é um 'lugar', na medida em que este não é um pano de fundo neutro ['*passive backdrop*'] para a ocorrência de eventos culturais, mas sim um material determinante ['*active ingredient*'] para essas mesmas produções e consumos culturais (Chalcraft, Delanty e Sassatelli, 2014, p. 116). Reconhecendo a multiplicidade das relações sociais construídas espacial e temporalmente nos festivais de arte(s), Chalcraft *et al.* assinalam que este tipo de relações se estende muito para além da já discutida noção de 'local' (por oposição ao global) ou das lógicas '*top-down*' e '*bottom-up*' (nas políticas culturais mas também na concepção e programação dos eventos), suscitando a necessidade de uma revisão destas questões, desejavelmente mais atentas à existência de espaços heterotópicos[97] (*ibidem*). Particularmente nos festivais urbanos, encontramos uma relação de sinergia entre a iniciativa cultural e o lugar, o que é patente na atenção dada à cidade que acolhe os eventos, isto é, à sua especificidade e sentido de lugar ['*sense of place*'] (*ibidem*). Também a noção de encontro com artistas e públicos diversos, por vezes de culturas distintas e não locais, parece desempenhar um papel fundamental em muitos dos actuais festivais a que aqui nos referimos, remetendo para um ambiente de convivialidade, surpresa e eventual transformação pessoal. De facto, o espaço é ele mesmo relacional, isto é, não 'absoluto' ou meramente material, dependendo sobretudo da interacção e da relação (Massey, 1992), pelo que a própria comunidade, com as suas *nuances* conceptuais (comunidades locais, comunidades de afinidades estéticas ou subculturas concretas, comunidades efémeras que apenas existem no/para o festival, entre outras), moldam a atmosfera do festival ['*atmosphere*', '*swing*', '*air*'; Chalcraft, Delanty e Sassatelli, 2014, p. 113] e a identidade do lugar (imagem, experiência, percepção). Como observam Chalcraft *et al*., no caso dos festivais de realização recorrente (anual, mais commumente, ou com outra periodicidade) poderá criar-se também uma atmosfera 'sazonal' na cidade, com o seu calendário muito próprio, que corresponderá a um ambiente de imersão (experiência física e sinestésica) e de 'permanência em variação' (misto de familiaridade e novidade, a cada edição). Deste modo, festivais de arte(s) e

[97] 'Heterotopia', acepção de Michel Foucault (1984, [1967]) que aborda a existência de espaços culturais, institucionais ou discursivos com múltiplas camadas de significação. Potenciando relações múltiplas e não evidentes (porventura tensas ou contraditórias), estes espaços operam fora das condições hegemónicas e remetem para a possibilidade da 'alteridade'.

cidades parecem suscitar um mesmo tipo de sensação de pertença, ou mesmo de propriedade, na medida em que estes eventos tendem a ser vistos com parte definidora do perfil da cidade, e vice-versa, ligados por uma relação simbólica que pode, em alguns casos, ser transformada em 'marca' ['*brand*'] (*ibidem*). Nesse sentido, os processos de *branding* das cidades e de *branding* dos festivais surgem a par e passo por parte de governos locais, regionais e/ou nacionais, em acordo com promotores privados em muitos casos. Esta apropriação e cruzamento entre as identidades do festival e da cidade ou do bairro, por vezes apoiando-se no património ou nas tradições culturais, é uma estratégia frequente no âmbito das políticas culturais locais, como temos vindo a descrever (cf., por ex., Richards e Palmer, 2010). No entanto, a promoção interna e/ou externa da singularidade de um lugar (por meio de um festival de artes ou de outro tipo de iniciativa cultural, com uma componente de *city branding*) pode implicar efeitos contraproducentes, no sentido de uma uniformização dos espaços e das experiências, estando muitas vezes associada ou dependente de políticas urbanas que visam a revitalização. Recordamos que estratégias de regeneração urbana deste tipo têm sido alvo de críticas, não apenas pela tendencial 'uniformização' do espaço urbano como também pelos efeitos sociais potencialmente nefastos nas comunidades locais (Quinn, 2005; Estevens, 2014, 2017). Não obstante, os festivais de arte(s) que efectivamente são concebidos e promovidos como 'marcas' constituem '*brands*' com características muito *sui generis*, reflectindo a especificidade deste tipo de evento enquanto meio de expressão e produção: multidimensionalidade, narrativa (parte da 'história' da cidade), diversidade e singularidade (não mero consumo cultural), valor ['*sign-value*'] (Chalcraft, Delanty e Sassatelli, 2014). Neste contexto, as questões da multiculturalidade, da interculturalidade e do cosmopolitismo integram definitivamente os programas temáticos de inúmeros festivais de arte(s) por todo o mundo, ou pelo menos as suas retóricas, em alguns casos a partir de uma vontade de encontro ou celebração da diversidade cultural, com estes valores a serem vistos como um 'dado adquirido', e noutros casos propondo uma reflexão (em torno de) ou uma construção de efectivas experiências e 'relações cosmopolitas' (*ibidem*).

As questões relacionadas com os lugares e espaços onde os festivais de arte(s) acontecem remetem ainda para o seu papel num âmbito mais amplo do desenvolvimento territorial, em diversas escalas, que aqui nos interessa enquadrar no tocante às cidades e regiões. Neste campo de reflexão, a existência de impactos culturais, sociais e económicos, entre outros, assume-se como tema central que importa discutir e que informa políticas urbanas e políticas culturais. Procuramos, em seguida, aprofundar alguns destes processos, recorrendo a vários exemplos concretos, entre eles o caso ilustrativo da Escócia, na qual as duas maiores cidades conheceram políticas de 'festivalização'. Com efeito, o recurso a festivais de arte(s) como forma de promover uma revitalização cultural e económica das cidades tornou-se mais evidente após a Segunda Guerra Mundial, quer na Europa quer nos Estados Unidos da América, com um incremento do número deste tipo específico de iniciativas culturais nas últimas décadas do século XX (Levin, 1982; Whitt, 1987; Ley e Olds, 1988, 1992; Goldblatt, 1990; Getz, 1991; Bassett, 1993; Hudson, 1995; Holcomb, 1999; Quinn, 2005; Balfour, 2014; Bennett, Taylor e Woodward, 2014). Neste contexto, e lembrando o forte crescimento e

popularidade que os festivais conheceram na segunda metade do século passado, Briavel Holcomb destaca a relevância dos eventos realizados nas cidades escocesas de Glasgow — Cidade Europeia da Cultura (1990) — e de Edimburgo — Festival Internacional de Edimburgo e Fringe, dois festivais que ocorrem desde 1947 —, mas também a proliferação de festivais na década de 90 no contexto norte-americano, com ocorrências regulares (anuais, maioritariamente) em cidades como Baltimore, Seattle, Portland, Ashland, Durham, Charleston (EUA) e Stratford (Canadá), para nomear apenas algumas (Holcomb, 1999). Como vimos no subcapítulo anterior, a noção de '*eventfulness*' reflecte uma ambição crescente de atractividade urbana por parte de inúmeras cidades por todo o globo, relacionada com a programação de eventos culturais, entre eles os festivais de arte(s) (Richards e Palmer, 2010). Nas últimas décadas do século XX, a produção e o consumo culturais tornaram-se decisivos na economia das cidades, pelo que em recentes anos observamos a orientação de políticas urbanas locais para a adopção e promoção dos rótulos 'cidade de eventos' ou, mais especificamente, 'cidade de festivais' (*ibidem*). Citando a geógrafa Bernadette Quinn, Richards e Palmer lembram que nas últimas décadas o número de festivais de arte(s) ['*arts festivals*'] conheceu um aumento de tal modo extraordinário, em cidades europeias e também noutros continentes, que se torna difícil determinar com rigor o número de iniciativas existentes (Quinn, 2005, p. 927; *apud* Richards e Palmer, 2010, p. 36). Nesse sentido, salientamos a importância da presente investigação (dados recolhidos e analisados; cf. Concha, 2016, 2019) com foco na cidade de Lisboa, cuja realidade concreta não se encontrava ainda devidamente estudada, centro urbano onde a multiplicação de festivais de arte(s) pode ser observada, nomeadamente entre a última década do século XX e a primeira do século XXI. Aliás, a categoria 'cidade de eventos' tem sido adoptada por inúmeros centros urbanos, em particular sob o rótulo ou marca distintiva 'cidade de festivais', tais como: Adelaide, Auckland, Bremen, Cardiff, Dubai, Edimburgo, Guadalajara, Maastricht, Manchester, Muskogee, Nova Orleães, Puerto Vallarta, Regensburg, Reiquiavique, Wellington ou Iorque, entre muitas outras (Richards e Palmer, 2010). A competividade económica das cidades passou também a implicar a competição pelo financiamento e organização de eventos, inclusive de festivais de artes, como é o caso das cidades de Edmonton, Montreal e Quebec ('cidade de festivais'), que disputam a nível nacional o epíteto de 'A cidade de festivais do Canadá' ['*Canada's Festivals City*'; designação usada por Edmonton] (*ibidem*). O caso da cidade de Guadalajara e respectiva província, no México, é bastante sintomático, procurando afirmar-se internacionalmente como centro de acolhimento de eventos culturais, de que é exemplo a Feria Internacional del Libro de Guadalajara (desde 1987), uma das maiores feiras do livro do mundo, e diversos festivais que decorrem a nível regional em diferentes épocas do ano: Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Festival Cultural de Mayo en Jalisco, Jalisco Jazz Festival, Encuentro/Festival Internacional del Mariachi y la Charrería, Fiestas de Octubre, entre outros, todos eles anuais. Os festivais, nomeadamente os festivais de arte(s), modelo destacado no panorama das iniciativas culturais, detêm um papel cada vez mais relevante no âmbito das políticas culturais, estas por sua vez cruciais em processos de desenvolvimento do território (incluindo a revitalização de áreas urbanas), requerendo uma análise abrangente e multidimensional dos impactos (Fleming e Jordan, 2006).

No caso de Glasgow, como antes mencionámos, verifica-se a intervenção no campo dos eventos *hallmark*, mais precisamente a nomeação como Capital Europeia da Cultura em 1990, a primeira edição desta iniciativa europeia a prosseguir explicitamente objectivos de desenvolvimento económico e regeneração, marcando por isso uma viragem quer no historial do evento quer no tocante aos processos de desenvolvimento territorial urbano associados a este tipo de iniciativa (Richards e Palmer, 2010). Aliás, como referem estes autores, os estudos que se seguiram às experiências e transformações promovidas em Glasgow na sequência da CEC 1990 foram também relevantes para o trabalho de Bianchini e Landry (1995) a propósito do modelo 'cidade criativa' e para a própria afirmação destas ideias (Richards e Palmer, 2010); *v.*, por ex., o estudo ou relatório *Making the Most of Glasgow's Cultural Assets: The Creative City and its Cultural Economy* (Kane e Landry, 1991). Este estudo, a partir do referido evento, preconizava a possibilidade das políticas culturais para a cidade serem postas ao serviço de (ou articuladas com) políticas urbanas com vista ao desenvolvimento do território e/ou sua revitalização, a partir da potenciação dos impactos das actividades culturais e seu efeito de arrasto noutros sectores (virtualmente em todos ["todos os sectores industriais na Cidade"], como se lê no documento; Kane e Landry, 1991, p. 4). Com efeito, a regeneração urbana, o design urbano, a imagem (externa) e os efeitos no turismo são questões explícitas e centrais neste relatório final de avaliação e recomendação, focado nos impactos económicos, além dos culturais e educativos. Nesse contexto, seguiram-se outros eventos de menor dimensão e com propósitos mais ou menos ambiciosos, particularmente sob o modelo festival de arte(s), juntando ao histórico Glasgow International Jazz Festival (desde 1989, anual), tais como: Glasgay! Festival ('*gay, lesbian, bisexual and transgender arts festival*', de 1993 a 2014), West End Festival (desde 1996, anual), The Glasgow City of Architecture and Design Festival [G99] (em 1999), Glasgow Film Festival (desde 2005, anual), Glasgow International Festival of Contemporary Visual Art (desde 2005, bienal; hoje conhecido por Glasgow International), até outros mais recentes como o Southside Film Festival (desde 2011) e o Southside Fringe Festival (desde 2013), entre outros. Richards e Palmer (2010) apontam para o alcance dos eventos em Glasgow, sublinhando os impactos efectivos e sustentadas das intervenções e a sua continuidade temporal, para que contribuiu a relativa estabilidade política na governação da cidade. A par da estabilidade dos ciclos políticos, também os consensos e apoios alargados por diversas facções partidárias criaram condições para um planeamento a longo prazo e para o cumprimento dos objectivos específicos definidos para estes eventos no tocante à transformação urbana (Richards e Palmer, 2010, p. 404). A propósito do West End Festival, Quentin Stevens e Haeran Shin discutem as questões do 'espaço social' local ['*local social space*'] enquanto realidade complexa e dinâmica, continuamente redefinida por *performances* especializadas, encontros e discursos, que ganham especial visibilidade em ocasiões como os festivais de arte(s) (Stevens e Shin, 2014). No seu estudo, o 'espaço social' tende a ser visto como realidade fluída que contraria o sentido de concentração espacial e temporal dos festivais, pelo que as interacções e relações (em suma, esse espaço social construído) transbordam para além dos eventos (espacial e temporalmente), e, modificam a imagem e a vivência de outros espaços urbanos. Além disso, os impactos destes festivais na economia local, na linha de análise apontada por Morgan (2007), beneficiam quer da importância social

deste tipo de iniciativas (interacção, encontro, convivialidade), quer da 'permeabilidade' que as caracteriza, potenciação relações sociais e/ou comerciais à margem ['*spin-off*'] dos eventos (*ibidem*). Inclusivamente, Stevens e Shin recomendam uma maior permeabilidade (tipos de acesso e de temporalidades dos eventos que compõem o programa dos festivais), favorecendo maiores efeitos nas cidades e comunidades onde as iniciativas decorrem. A possibilidade de encontro entre grupos sociais muitos distintos, no caso do West End Festival, é uma realidade observada por estes autores, detendo um papel da coesão social da comunidade que integra e participa no festival, e que assim acrescenta imagens, significados e valores aos espaços, mesmo que os organizadores não pretendam veicular essas realidades ou procurem afirmar outros (*ibidem*). De facto, as actividades não programadas e a 'informalidade' modelam uma faceta importante dos festivais de arte(s) e do seu papel nas comunidades locais. No entanto, a regeneração urbana potenciada por eventos de maiores dimensões, como a CEC em 1990 ou o festival G99, reveste-se de aspectos porventura mais polémicos, que podemos relacionar com as implicações sociais da transformação urbana, tal como reflecte Compston (2004) em dissertação sobre a iniciativa G99 e seus efeitos. A nomeação de Glasgow como 'cidade da arquitectura e do design' no Reino Unido em 1999 deu-se ao abrigo do concurso pelo então Arts 2000 (programa do Arts Council), sendo visto pelas instituições locais como uma oportunidade de "estimular o interesse pela cidade por parte dos sectores de negócios e como um evento alargado à cidade para desafiar aspectos da sua fragmentação social, num festival de auto-celebração"[98] (Compston, 2004, p. 2). A implementação de iniciativas culturais de base nacional (governo central, no caso de G99) ou internacional (europeia, no caso da CEC) e mediante edições únicas, ainda que com a participação activa e fulcral dos governos locais, suscita a sensível discussão sobre o entendimento das realidades locais, seus modos de representação ou projecção e condições de participação pelos agentes culturais e comunidades. Compston considera que as mudanças por que passou a cidade de Glasgow nas décadas de 80 e 90 do século XX se enquadram nas lógicas da cidade pós-industrial, "reformada, reconectada e reimaginada como lugar urbano moderno, apto para competir num mercado de serviços global e numa Europa neo-liberalizada" (Compston, 2004, p. 93). Nesse contexto, o festival G99 coroa este longo processo de transformação gradual ["*long term-process*"], que teve momentos-chave como a CEC em 1990, sendo que através da arquitectura e do design o festival faz equivaler a própria cidade a uma obra de arte (*ibidem*). A evidente 'estetização' do espaço urbano, segundo o investigador, permite entender que a estratégia de regeneração se baseou sobretudo na protecção e promoção das arquitecturas históricas e eruditas ['*high architecture*'] associadas a ao carácter 'ideal' da(s) cidade(s) para atrair uma classe de profissionais qualificados (sector dos serviços) com necessidades espaciais e interesses culturais específicos. Compston refere ainda a transformação de Glasgow em destino turístico nacional e internacional e em território capaz de atrair empresas e investidores, potenciada pela provisão de habitação com determinadas características ['*loft-living*'] e pela valorização do seu centro histórico, com a recuperação de imóveis notáveis e o redesenho/requalificação de espaços públicos (Compston, 2004). Esta reocupação do centro

98 Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa, como de resto para todas as menções em português relativas a esta obra do autor.

da cidade, expressa objectivamente no aumento populacional e numa maior densidade (presença de habitantes e visitantes), é operada no seio de (e opera) uma transformação da paisagem social e estética, avaliada positivamente por muitos. Porém, como aponta Compston, a homogeneização espacial "apresenta riscos no sentido de um declínio de um efectivo sentido de lugar" (Compston, 2004, p. 208). O convite do festival G99 a que todos, sem excepções, se sentissem bem-vindos ao centro da cidade, recuperado e revalorizado, constituiu para alguns a prova de que a percepção oficial sobre os resultados dos processos de regeneração em curso — durante anos e, realçamos, sobretudo por via da chamada '*culture-led regeneration*' ou '*arts-led regeneration*', com o recurso a festivais e outros eventos — era parcial ou equivocada, na medida em que Glasgow se tornou num "novo e espectacularizado lugar de habitação 'gentrificada' (e profundamente segregadora) e de consumo privatizado." (Compston, 2004, p. 206).

Já no caso de Edimburgo e dos seus festivais de arte(s), a cidade surge como referência comum, extensivamente analisada e discutida na literatura sobre regeneração urbana através das artes e das iniciativas culturais (cf. Holcomb, 1999; Jamieson, 2004; Pattison, 2006; Richards e Palmer, 2010). No contexto do pós-guerra, com o objectivo de fortalecer laços culturais entre povos europeus e enriquecer a vida cultural britânica, foi implementado o Festival Internacional de Edimburgo (Edinburgh International Festival, desde 1947) que corresponde actualmente a um conjunto de festivais e eventos muito diversos, realizados durante o mês de Agosto. Nesse ano inaugural, oito companhias de teatro excluídas da iniciativa criaram o seu próprio festival, de nome FRINGE, hoje um dos mais destacados festivais de arte(s) do mundo. O Edinburgh Festival Fringe, mais conhecido apenas por FRINGE, decorre na área metropolitana de Edimburgo, durante quase um mês (em 2018 teve a duração de 25 dias) em espaços formais e informais, focando-se sobretudo nas artes performativas e albergando dezenas de milhares de eventos em cada uma das edições mais recentes[99]. Desde a sua raiz que estas duas iniciativas dependem de fundos públicos e de apoios privados, mantendo uma notável capacidade de atracção de visitantes à capital escocesa, com milhões de bilhetes vendidos anualmente[100]. Na actualidade, ocorrem quase duas dezenas de festivais de dimensão internacional em Edimburgo para além do Festival Internacional e do Fringe, alguns deles coincidindo temporalmente com estes dois, realizados no mês de Agosto, e tirando partido da considerável afluência turística. Entre os festivais sediados em Edimburgo encontramos os seguintes: Edinburgh International Film Festival (o mais antigo festival de cinema do mundo em actividade; desde 1947, anual), Edinburgh Jazz & Blues Festival (desde 1978, anual), Edinburgh International Book Festival (um dos maiores festivais literários a nível mundial; desde 1983 em formato bienal, desde 1997 em formato

[99] De resto, o FRINGE intitula-se "o maior festival de artes do mundo" (FRINGE [sítio em linha]).

[100] Só o festival FRINGE, em anos recentes (décadas de 2000 e 2010), vende anualmente cerca de 1,5 milhões de bilhetes, 900 000 dos quais a residentes na área metropolitana de Edimburgo (Richards e Palmer, 2010, p. 411). Outros festivais de artes(s) na cidade, com um perfil também internacional, atraem maior percentagem de espectadores não locais. Na realidade, Edimburgo não tem uma vasta população, ao contrário de outras cidades de festivais como Barcelona ou Amsterdão, pelo que depende da acorrência de turistas e visitantes (nacionais ou estrangeiros) ou da mobilização de um número considerável de locais (em termos relativos) para eventos de maior escala (Richards e Palmer, 2010, p. 439).

anual), Scottish International Storytelling Festival (desde 1990, anual), Edinburgh's Hogmanay ('*Scottish celebration of New Year*', festa popular organizada formalmente enquanto festival desde 1993, anual), Edinburgh Art Festival (desde 2004 enquanto festival com designação própria, em edição anual, mas resultando da autonomização do programa de artes visuais do histórico Festival Internacional de Edimburgo, a partir de 1966), ou o mais recente Edinburgh Horror Festival (desde 2016, anual), entre muitos outros. Nos últimos anos, assiste-se à ocorrência de oito festivais no mês de Agosto, fazendo coincidir o International e o FRINGE com o festival literário e o festival de artes visuais atrás mencionados, recebendo cada um destes centenas de milhares de participantes, o que representa um significativo acréscimo populacional temporário na cidade, apesar da forte participação nestes eventos por parte da população local. De resto, tal como assinalavam Richards e Palmer em 2010, no sítio oficial que agregava a oferta de festivais na cidade, a promoção como 'cidade de festivais' e a sua posição internacional é tornada evidente: "com as fantásticas celebrações de Hogmanay encabeçando um novo ano (…) a principal cidade de festivais a nível mundial ['*World's Leading Festival City*'] prepara-se para a Primavera e mais festivais entusiasmantes" (Festivals Edinburgh; *apud* Richards e Palmer, 2010, p. 3). No respeitante aos eventos, alguns dos principais objectivos da cidade passam, tendo em conta o documento *Inspiring Events Strategy* (2007), por gerar benefícios económicos relevantes para a região, manter a cidade dinâmica durante o ano inteiro (ultrapassando questões de sazonalidade e clima), reflectir a importância política e cívica da cidade enquanto capital da Escócia e reforçar a 'imagem' da cidade e a 'marca' da região (assente nos festivais e outros eventos) (City of Edinburgh, 2007). Os impactos dos festivais concretizam-se na capacidade de atracção de visitantes e pesam directamente no sector turístico[101] e seus resultados económicos, bem como noutros sectores e subsectores (Richards e Palmer, 2010). Se o turismo cultural parece enquadrar, em grande parte, o fenómeno de 'festivalização' promovido pelas instituições de Edimburgo (*i.e.* a cidade como palco), outros aspectos relacionados com os inúmeros impactos económicos das iniciativas culturais (*e.g.* festivais de artes) não devem ser desvalorizados. Um desses aspectos ou indicadores, commumente usado para medir o impacto económico, é o emprego, sinal de desenvolvimento em linha com os objectivos do planeamento e realização de eventos. Uma análise do impacto ao nível do emprego, para os principais festivais culturais ocorridos em Edimburgo, demonstra um aumento do número estimado de empregos a tempo inteiro (directos e indirectos) criados por esses mesmos festivais: entre 1990 e 1996 esse número cresceu cerca de 70% (de 1312 para 2251 empregos) e entre 1996 e 2005 cerca de 43% (atingindo

[101] Observando os dados referentes ao público nos maiores festivais, para o ano de 2018, verificamos que o FRINGE atraiu o impressionante número de 2.838.800 pessoas, seguido de um festival de Natal (Edinburgh's Christmas Event) com 845 000 pessoas e dos festivais de arte(s) International Festival, com 416 000 pessoas, e International Book Festival, com 406 000 pessoas (fonte: City of Edinburgh, 2019). A tendência de crescimento do número de visitantes estrangeiros ['*overseas visitors*'] na cidade é evidenciada pelos dados de 2018, com 820 000 visitantes externos só no período de maior incidência (entre Julho e Setembro), o que corresponde a um aumento de 58% face ao ano de 2012 (fonte: Visit Scotland - Tourism in Scotland's Regions, via City of Edinburgh, 2019). Naturalmente, este fenómeno reflecte-se também nos valores relativos à composição do público frequentador dos festivais nesse ano, como no caso do FRINGE, em que um total de 42% do público veio de fora da Escócia (City of Edinburgh, 2019). Noutra linha de análise, 37% das pessoas que atenderam aos eventos FRINGE era constituída por público local, isto é, residentes em Edimburgo (cidade-região), de acordo com a mesma fonte.

3252 empregos) (fonte: Graham Devlin Associates [2001] e SQW/TNS [2005]; *apud* Richards e Palmer, 2010, p. 352). Mas outros tipos de impactos dos festivais de Edimburgo na vida da cidade e das suas comunidades merecem a nossa atenção, nomeadamente os relacionados com a construção do 'espaço social', comum a festivais em diversas outras localizações. De facto, a interacção e a convivialidade, ligada à fruição das artes e, mais abrangentemente, ao bem-estar individual, são reconhecidas por membros da comunidade em processos de avaliação e discussão levados a cabo por instituições como o governo local, percebidos como impactos positivos não quantificáveis mas efectivos (Graham Devlin Associates, 2001; Richards e Palmer, 2010). Também a percepção de segurança em áreas menos frequentadas ou conotações menos positivas ["'*dodgy' areas*" ou zonas proibitivas] é modelada pela ocorrência de determinados festivais, recriando a percepção ou imagem de uma cidade mais 'segura' por via de um maior controlo espacial (Hannigan, 2007; Richards e Palmer, 2010). Outros tipo de impactos, tendencialmente percebidos como negativos, convocam questões como a comodificação de eventos populares e sua transformação em festivais organizados, com menor espaço para a informalidade, como aponta Howie (2000) sobre o Edinburgh's Hogmanay. Este festival impede inclusivamente o acesso ao centro da cidade no último dia de cada ano, colocando novamente a questão do controlo espacial do espaço público, mas neste caso pela negativa, criando temporariamente uma zona condicionada [ou proibitiva] (Howie, 2000). Outro dos fenómenos potenciados pela 'festivalização' do espaço urbano em Edimburgo tem sido, mais recentemente discutido, o 'sobreturismo' ['*overtourism*'], decorrendo da chamada 'turistificação' (da economia, das cidades, etc), com base em efeitos nefastos e na percepção negativa por agentes locais e residentes. Em 2019 a organização World Travel & Tourism Council [WTTC] reportava o crescimento do turismo à escala global e alertava para a necessidade de equilibrar as diferentes dinâmicas que compõem o tecido urbano, com benefícios para turistas e residentes, elencando possíveis medidas com vista a uma maior sustentabilidade (WTTC, 2019). A nível local, o Edinburgh Tourism Action Group (ETAG) vinha encomendando estudos sobre o crescimento do turismo na cidade, dinâmica evidenciada pelo forte incremento do número de visitantes e de estadias ['*overnight stays*'] na última década (4.9 milhões de visitantes apenas no ano de 2018; fonte: Visit Scotland - Tourism in Scotland's Regions, via City of Edinburgh, 2019). A partir de tais pesquisas, este grupo de acção sublinhou existir uma relação indissociável entre a atractividade de um destino turístico e a qualidade de vida dos seus habitantes, afirmando a urgência de uma "intervenção colectiva" na cidade a fim de preservar a imagem das áreas históricas e de proteger os residentes locais (Ferguson, 2019). Também em 2019, a propósito do alerta da WTTC, o sítio em linha CNN Travel publica um artigo sobre o '*overtourism*', no qual são identificados treze lugares onde o fenómeno se verifica, entre eles Edimburgo. Neste artigo de Joe Minihane aponta-se a pressão sobre o centro da capital escocesa, particularmente no período de Verão e com a ocorrência dos festivais no mês de Agosto, referindo-se a ameaça de protestos e outras acções não-violentas por activistas locais, bem como a então recente aprovação (Fevereiro de 2019) pelo governo local de uma taxa turística de duas libras por dia, por cada visitante (Minihane, 2019). A disponibilidade de habitação e o valor das rendas nas áreas centrais de Edimburgo são uma preocupação comum expressa pelo Edinburgh Tourism Action Group e pelos residentes e

activistas, que realçam ainda as questões da congestão de tráfego, a deterioração do património e dos espaços públicos ou o deslocamento de residentes ["congestão, desgaste, deslocalização de pessoas"[102]; *apud* Ferguson, 2019). Ferguson cita ainda as declarações de Julia Amour, directora de Edinburgh's Festivals (entidade que centraliza a organização de festivais), acerca do desejável balanço entre os interesses dos residentes, dos sectores de negócio e dos visitantes, para que o turismo possa ser sustentável.

De assinalar o investimento ao nível da programação cultural e da atracção de turismo pelo executivo escocês, em todo o seu território e com particular expressão a partir do final da década de 90, também ao abrigo da estratégia nacional para as indústrias criativas. Ainda em 2002, foi criada uma nova agência pública, a EventScotland (parceria Governo escocês e Scotland's National Tourism Organisation), com um orçamento inicial de dez milhões de libras para três anos, com o intuito de tornar a Escócia num dos destinos mundiais de turismo de eventos (Richards e Palmer, 2010). Em 2005 assiste-se ao nascimento (primeiras edições) de inúmeros festivais de artes mas também competições desportivas, além da realização de festivais habituais, sendo que entre esse ano e o seguinte foram acolhidas 71 iniciativas com um orçamento total de cinco milhões de libras. Como lembram Richards e Palmers, algumas delas consistiam em eventos *major*/*hallmark*, mas também inúmeros festivais de arte(s), como os Festivais de Edinburgo ou o Glasgow International. A EventScotland promove até hoje um conjunto diverso de programas de financiamento de eventos, em particular festivais, dedicados a áreas distintas: eventos que celebrem famílias e figuras históricas, festivais de Inverno (três dias nacionais), anos temáticos, eventos de referência (inspiração e inovação), eventos nacionais e eventos internacionais. A selecção e apoio aos projectos depende de objectivos especialmente focados na imagem, na cobertura mediática, no número de espectadores e no retorno face ao investimento, demonstrando bem as preocupações dominantes quanto aos impactos económicos, a par de ideia de 'sustentabilidade' e continuidade dos efeitos: "deixará o seu evento um legado sustentável à Escócia?" (EventScotland, 2007, p. 2; *apud* Richards and Palmer, 2010, p. 155). Assim, as políticas escocesas no tocante às iniciativas culturais têm sido marcadas por um forte nível de investimento, indissociáveis do turismo cultural e da dinamização económica, mas integrando políticas culturais mais vastas com um forte acento nas 'indústrias criativas' e em noções como 'criatividade' e 'cosmopolitanismo': "O Governo escocês pretende que a Escócia seja culturalmente cosmopolita, capaz de atrair e reter talentos, onde a nossa comunidade criativa seja apoiada e a sua contribuição para a economia maximizada" (The Scottish Government [sítio em linha]). Em Fevereiro de 2020 foi apresentado um documento que define novas estratégias para o sector cultural (*A Culture Strategy for Scotland*), no qual a dimensão social dos impactos parece surgir com maior expressão (em linha com os objectivos a Agenda 2030, ONU) e em detrimento da vertente meramente

[102] Tradução nossa a partir da língua inglesa)] (Hague, 2019(inserir NOTA: Declarações de Cliff Hague, presidente da Cockburn Association (associação local dedicada à preservação da arquitectura e à monitorização de intervenções urbanas, desde 1875) citadas por Brian Ferguson no seu artigo em linha no Jornal *The Scotsman*: "Precisamos reconhecer um aspecto que é óbvio mas que tem sido ignorado: as ruas, os espaços ao ar livre e o mercado habitacional têm uma capacidade limitada. Quando essa capacidade é excedida começam os problemas — congestão, desgaste ['*wear and tear*'], deslocalização de pessoas. Já existem danos provocados hoje e se Edimburgo continua atrás do crescimento isto irá piorar" [tradução nossa].

económica, sem menção específica a acções no âmbito do sector do turismo ou dos eventos[103]. Ainda assim persistem algumas das noções e objectivos ligados à celebração da herança cultural escocesa e sua internacionalização (lógicas local *vs.* global) e também ao papel central das classes criativas e suas actividades e práticas.

Muitos outros casos de festivais de arte(s), em diversos contextos geográficos e culturais, mereceriam a nossa atenção, pois debatem-se com algumas das mesmas problemáticas abordadas para Glasgow e Edimburgo, não obstante as suas especificidades. O histórico Festival d'Avignon (desde 1947, anual), um dos mais importantes festivais dedicados ao teatro, ou o singular Burning Man Festival (desde 1986, anual), uma experiência social comunitária[104] no isolado deserto de Black Rock (Nevada, EUA), são dois exemplos que, abreviadamente, poderemos aqui contrastar.

O festival em Avinhão foi criado em 1947, sinal de uma vontade de celebração e descentralização cultural no pós-guerra, mas só com a formação do Ministério da Cultura de André Malraux (1959) o papel desta iniciativa passará também a abranger objectivos de formação alargada de públicos e de transformação do território através da oferta cultural, com um discurso e estratégias concertadas nesse sentido (Fabiani e Éthis, 2003). Como nos dizem estes sociólogos franceses, o modelo 'festival' rapidamente se popularizou e foi implementado noutras regiões e cidades francesas, detendo um papel fulcral e duradouro nas políticas culturais do país e tornando-se um "verdadeiro instrumento de organização cultural do território" (Fabiani e Éthis, 2003, p. 8). O historial evolutivo do festival é longo e complexo, mas sublinhamos o seu crescimento mediante ciclos diferenciados ou 'metamorfoses' (expressão de Fabiani e Éthis), tendo-se tornado num evento cultural de referência, hoje com orçamentos de mais de dez milhões de euros, subvencionados pelo sector público (Estado, região e localidade)[105] e também com significativos apoios privados (menos de metade do montante global, variável anualmente)[106]. Assim, na actualidade, Avinhão acolhe no mês de Julho e durante três semanas, mais de cem milhares de espectadores (locais e não locais) para assistir

---

[103] A recente estratégia (2020) propõe a valorização das classes profissionais (apoiar a força de trabalho cultural através de um novo programa e financiamento, advogar práticas de trabalho mais justas e um 'salário condigno' ['*living wage*'] para a força de trabalho cultural e criativa), a promoção da 'diversidade' (aumentar a diversidade no sector, promover o intercâmbio cultural, pressionar o governo do Reino Unido para mudanças quanto à imigração, comércio e maior mobilidade), o reconhecimento do papel da cultura ao nível local e no quotidiano para "gerar um distintivo sentido de lugar, identidade e confiança" (mapear instituições/agentes localmente para desenvolver novos modelos de colaboração 'nacional-local', criar um novo programa de apoio/financiamento a comunidades criativas) e, mais transversalmente, a defesa da cultura como aspecto central a todas as políticas e sectores a partir do seu potencial de inovação, transformação social e redução das desigualdades (The Scottish Government, 2020).

[104] Burning Man é também visto como o maior festival de *performance* (*i.e.* artes visuais e performativas, embora uma classificação definitiva seja dúbia) na América do Norte, tendo em conta o seu historial e o número de participantes na actualidade.

[105] Em edições anteriores, aos apoios do Estado juntaram-se também apoios de outras instituições francesas, de instituições internacionais e da UE.

[106] Para o ano de 2020, em que o festival, nos seus moldes habituais, acabaria por ser cancelado devido à crise pandémica, as subvenções públicas constituíam 57% do orçamento global [31% Estado, 7% Municipalidade de Avinhão, 7% Communauté d'Agglomération du Grand Avignon (área metropolitana), 6% Região Provence-Alpes-Côte d'Azur, 5% Département du Vaucluse (região)], correspondendo os restantes 43% a uma soma de receitas de bilheteira, mecenato, apoios da sociedade civil e parcerias específicas (fontes: Festival d'Avignon; Darge, 2020).

a centenas de eventos que ocupam toda a cidade, "transformando profundamente o espaço urbano, convertendo-o numa cidade-teatro" (*ibidem*, p. 7). Como referem estes autores, virtualmente todos os espaços da cidade são convocados para uma ocupação com eventos, ou seja, "para se tornarem palcos: átrios, igrejas, claustros, mas também a garagem ou a caserna dos bombeiros" (*ibidem*), gerando uma espécie de "cidade-festival", na qual o Pátio de Honra constitui um ponto notável, de grande simbolismo histórico (desde a edição inaugural) e de maior concentração de espectadores (*ibidem*, p. 18). Esta iniciativa cultural desdobra-se no festival '*in*', com a programação oficial, e no festival '*off*', que surgiu mais marginalmente e que hoje detêm uma importância de igual medida, cruzando públicos, artistas e trabalhos. Um dos desafios deste festival, como de outros, seria inicialmente o de criar o(s) seu(s) público(s), que no caso sucedeu segundo fases diferenciadas no tempo, mas apoiando-se também, como avançam Fabiani e Éthis, no efeito dinâmico característico do próprio dispositivo 'festival', "capaz de instaurar uma circulação, senão mesmo, em certos casos, uma renovação dos públicos" (*ibidem*, p. 15). No respeitante aos impactos, assinalamos a realização de inúmeros estudos, desde o *Impact du Festival d'Avignon sur l'économie de la ville*, de 1968, que se concentrava sobretudo nos efeitos económicos e estimava a receita directa de 32 francos por espectador (em média e considerando espectadores locais, da região e outros), para a edição do festival em 1967 (Société Générale de Recherche et Programmation, 1968). Outros sectores além dos cultural e turístico são também impactados pela ocorrência do Festival, mostrando-se que o emprego criado directa ou indirectamente é também um benefício colhido. Nesse sentido, a Association de Gestion du Festival d'Avignon reporta em anos recentes (2014, 2015) a criação de centenas de empregos directos, na ordem dos 800, dos quais cerca de 30 são empregos permanentes e a tempo inteiro. A política de festivalização ou eventificação terá sido reforçada com o acolhimento da iniciativa Capital Europeia da Cultura, no ano de 2000, procurando ultrapassar as questões da sazonalidade turística e assim atrair visitantes ao longo de todo o ano, expressa pela temática adoptada "Arte e Criatividade" (com ligações evidentes a outras lógicas ['criatividade'] e modelos de cidade) e pelo mote "*Avignon – a permanent show*", remetendo para uma visão da cidade enquanto 'espectáculo' (Richards e Palmer, 2010). As questões da 'estetização' do centro histórico e da sua valorização patrimonial colocam-se de forma evidente em Avinhão, com um processo de festivalização mais centrado, apesar de tudo, na chamada 'alta cultura', promovendo o desenvolvimento local e regional e procurando atrair visitantes e agentes externos a uma região largamente dependente da agricultura e do turismo, com taxas de desemprego tradicionalmente altas.

Se Avinhão é o cenário idílico, no tocante à imagem urbana e ao 'sentido de lugar', para a ocorrência de um festival de arte(s), de resto critério comum em inúmeras cidades que assim pretendem dinamizar o seu centro histórico, já no caso do Burning Man Festival as questões da 'urbanidade' colocam-se de modo bem diverso, senão mesmo antagónico. Recordemos o interesse dos artistas pelas temáticas da 'cidade ideal' e demais utopias urbanas, mediante reflexões e práticas ainda no século XX e início do novo século, como nos diz Leonardo Lippolis: "o triste destino do mundo contemporâneo parece estar fatalmente contido na dialética entre a descrição de uma distopia catastrófica já em curso, levada a cabo por intelectuais, filósofos, sociólogos urbanos, romancistas e cineastas, e a vontade dos artistas de

encontrarem um triste refúgio em heterotopias urbanas." (Lippolis, 2016 [2009], p. 8). O Festival Burning Man parece constituir-se como heterotopia, a partir da recusa de modelos de organização social ou económica actuais, procurando uma brecha temporal na qual a 'alternativa' pode ser experimentada, sem que reste a cada ano (após cada edição) qualquer testemunho físico dessa realidade e das obras artísticas. Assim, em cada edição do festival ensaia-se a constituição de uma comunidade e a construção da sua 'cidade efémera', com a restituição ao 'vazio' pré-existente após o final dos eventos (Lippolis, 2016 [2009]). Com efeito, o espaço *a priori* não urbano, mas de 'urbanização' efémera e invenção de uma comunidade num dado território físico, agreste e distanciado como é o deserto, coloca questões muito específicas no tocante ao perfil do festival em causa e ao seu papel nos âmbitos económico, social, cultural e ambiental. A construção de raiz da cidade parece confundir-se com o próprio festival, e, nesse sentido, a 'cidade efémera' não é um palco para o evento, como vimos em casos anteriores, mas sim o festival em si mesmo: a cidade é o 'acontecimento'. Por um lado, a proposta assenta na construção temporária de uma comunidade onde a total liberdade criativa é um dos objectivos e onde o dinheiro não tem lugar (praticam-se os sistemas de troca), tornando centrais ideias como a invisibilidade (local exacto não divulgado), a inexistência de espectadores (apenas habitantes temporários), a vida em colectividade (das experiências artísticas às vivências quotidianas), entre outros princípios básicos (Harvey, 2004). Por outro lado, como apontam Riesel (2004) e Lippolis (2016 [2009]), atendendo à evolução dos processos e regras que presidem à criação da cidade de Black Rock City, esta iniciativa apresenta um conjunto de possíveis contradições e indicia um novo conformismo, pelo que "deve ser posta ao mesmo nível das inovações criativas chocadas noutras incubadoras, mas igualmente produtoras de 'capital social' e de 'espírito cívico'" (Riesel, 2004, p. 19; *apud* Lippolis, 2016, p. 158). Como nos diz Lippolis, essa 'cidade efémera' conta nas últimas edições, desde o início do novo século, com uma infra-estrutura, equipamentos, serviços, recursos humanos (trabalhadores, voluntários e o apoio de instituições da região), tal como princípios de desenho bem definidos, entre eles a zonificação ['*zoning*'], que a aproximam de uma cidade contemporânea comum. Porém, Black Rock City fecha-se em extensas vedações que a separam do mundo (qual condomínio fechado, recorda o autor) e sanciona a presença mediante o obrigatório portão cujo acesso é controlado e pago. Torna-se evidente a tensão entre as ideias preconizadas pelo fundador do festival, Larry Harvey (2000, 2004), assentes numa rejeição das características da pós-moderna 'sociedade do espectáculo' (Debord, 1991 [1967]) — procurando ao invés uma 'radical inclusão', 'participação', 'descomodificação' ['*decommodification*'] — e o facto do festival hoje, com o seu sítio em linha e estratégias de financiamento, divulgação e securitização, atrair dezenas de milhares de pessoas a uma experiência paga (logo restrita ou excludente) e aparentemente 'comodificável', senão já comodificada. Assim, este festival que procura não modificar o ambiente circundante (ideia alinhada com preocupações ecológicas)[107], talvez represente não a possibilidade de mudar um paradigma sociocultural tido como dominante, mas sim "a fuga e o divertimento

[107] Também aqui se têm colocado questões acerca das viagens de automóvel necessárias para que milhares de participantes possam atravessar o deserto e chegar ao local ermo onde o festival sucede, ainda que desde 2000 este evento seja organizado numa nova área à qual conduz uma estrada construída propositadamente para tal pelo Bureau of Land Management local.)

totalmente compatíveis e integrados no totalitarismo do espectáculo contemporâneo" (Lippolis, 2016 [2009], p. 158), 'espectáculo' esse que o evento censura.

Num contexto nacional, os festivais de música são uma tipologia que podemos igualmente apontar, e a que Paula Guerra dedicou a sua atenção. Verificamos que nas últimas décadas estas iniciativas passaram a apresentar impactos relevantes, de diversos tipos e a vários níveis, inclusive no que diz respeito aos próprios eventos e meio em que se inserem (nível endógeno), seja num âmbito local (cidade ou espaços onde decorrem) ou em âmbito regional, nacional ou internacional, promovendo a dinamização ou reforço de actividades inovadoras na criação/produção musical, a divulgação de novos projectos, a fixação ou alargamento de públicos, entre outros (Guerra, 2010, 2016). Também ao nível exógeno estas iniciativas podem ter efeitos nas comunidades, na economia local, no desenvolvimento de programas formativos e capacitação técnica (*e.g.* som, luz, imagem), nas estruturas de recepção aos artistas e outros serviços associados directa ou indirectamente a estes sectores de actividade (*ibidem*). Atendendo à realidade portuguesa, Guerra (2010, 2016) concluiu que estes festivais são "espaços de experienciação, associados à produção, intermediação, fruição, de uma indústria em recomposição; (…) espaços de tensão artística e estética, entre massificação e *underground*, como espaços de cenas musicais marcados pela liminaridade; (…) um factor de desenvolvimento local e de lógicas de fruição associadas ao bem-estar e qualidade de vida e de articulação local/global; (…) elementos-chave de políticas de desenvolvimento local e cultural." (Guerra, 2016, pp. 5-6).

Todos estes exemplos ilustram as realidades múltiplas com que se confrontam os festivais de arte(s) na Pós-modernidade (*e.g.* objectivos, requisitos, dimensão, sustentabilidade, impacto mediático, inserção na comunidade, evolução temporal ao longo de várias edições) e remetem para graus variáveis de massificação, estando o modelo 'festival', por natureza, sujeito a tensões diversas e contraditórias (*e.g.* 'comodificação' *vs.* 'não comodificação', 'institucionalização' *vs.* 'anti-institucionalização') que assim o definem e fazem parte da sua génese. São muitos os factores que recriam a especificidade de cada festival de arte(s) e a sua relação com o(s) lugar(es) onde decorre, determinada também pelo contexto sociopolítico e pelas medidas implementadas face ao território pelos diferentes níveis de governação. Nesse sentido, são profundas as diferenças entre o histórico festival de teatro em Avinhão, hoje o maior evento cultural no território francês (*i.e.* duração e número de eventos) — iniciativa de referência a nível mundial na área das artes cénicas — e a performática ocupação de Black Rock enraizada nas ideias da 'contracultura', a princípio um encontro informal ou um festival quase secreto e, mais recentemente, um evento de grande dimensão — dando origem a outros eventos similares no território norte-americano e noutros pontos do globo (marca 'The Burning Man'). A recente crise pandémica (desde 2020) e os seus efeitos profundos no tocante aos eventos e ao 'turismo cultural' estão ainda por avaliar na sua totalidade[108], mas os cancelamentos de alguns festivais (edições de 2020 e de 2021) ou a sua reformulação para

[108] A este propósito e relativamente ao ano de 2020, podemos mencionar estudos sectoriais ou reflexões mais genéricas ou mais específicas (cf., por ex., Aporfest, 2020; Colombo, 2020; Quinn, 2020; Smith, 2020; UK Parliament, 2020; Kalawapudi *et al.*, 2021), bem como projectos em curso no sentido de avaliar os impactos negativos nas actividades culturais e/ou turísticas ou ainda programas para pensar e actuar face a novos desafios (Por ex., ResiliArt - Artists and Creativity beyond Crisis, da UNESCO).

suportes digitais (evitando a co-presença física) são uma realidade que abrange boa parte dos festivais de arte(s) mencionados neste subcapítulo, afectando os seus prováveis impactos e condicionando expectáveis benefícios.

Em síntese, pudemos confirmar a complexidade de uma definição de 'festival' (e a abrangência das tendências de 'festivalização'), variável segundo diferentes acepções ou perspectivas disciplinares, sendo que o fenómeno em presença assume características múltiplas e corresponde necessariamente a práticas diferenciadas. No âmbito da presente tese estamos interessados na moderna acepção de 'festival', que aqui enquadrámos (*v. subcaps. 1.3.2* e *1.3.3*), dedicando o nosso estudo ao 'festival de arte(s)', uma forma particular deste tipo de fenómeno social e cultural (definição operativa enquadrada metodologicamente adiante; *v. Capítulo 3, subcap. 3.1*). Como vimos, os festivais de arte(s) integram um universo mais vasto de festivais que incluem expressões e actividades muitos diversificadas, dominando o panorama deste tipo de iniciativa cultural, com um papel determinante na modelação da imagem de inúmeras cidades e sua projecção interna e/ou externa, recorrendo estas ou não a um *branding* explícito no sentido da(s) 'cidade(s) de festivais'.

Efectivamente, os impactos dos festivais de arte(s) e a sua multidimensionalidade têm constituído nas últimas décadas um dos aspectos mais relevantes no estudo e na percepção deste fenómeno, salientando-se a complexidade deste tipo de análise e a coexistência de efeitos mensuráveis e efeitos não mensuráveis cujas temporalidades são também diversas. Convém referir que Richards e Palmer alertam para a necessidade de uma alargada monitorização dos impactos sociais dos eventos, nem sempre presente no âmbito das políticas culturais para a cidade, podendo esses processos seguir uma abordagem mais 'holística' e atentar a um conjunto de mudanças problemáticas eventualmente induzidas: exclusão social, deslocamento de residentes, condicionamento do acesso aos equipamentos existentes, afectação dos recursos para a cultura ('festivalização' e turismo *vs.* programação regular por agentes locais para a comunidade) (Richards e Palmer, 2010, p. 372). Cidades como Edimburgo, Antuérpia, Liverpool ou Roterdão estabeleceram programas para monitorizar as mudanças que ao longo do tempo os festivais de arte(s) poderão suscitar nos territórios (cidade e/ou região) e nas comunidades que lhes dão forma e significado.

Pelo exposto, não é de estranhar que os festivais de arte(s) se tenham tornado parte da estratégia de sobrevivência e competitividade das próprias cidades, na medida em que não só promovem benefícios de ordem económica, como também ratificam a existência e a singularidade de determinados espaços, ambientes e imagens, demonstrando que a identidade urbana se transforma, reinventando-se em contínuo, ideia condizente com as teorias de Lefebvre sobre o fenómeno urbano enquanto 'simultaneidade' e 'reunião' (Lefebvre, 1986). Nesse sentido, assistimos a uma grande expressão na ocupação temporária do espaço público urbano, por via do 'espectáculo', do 'efémero' e do 'cíciclo', que associamos às tendências de 'eventificação' ['cidade de eventos'] e/ou 'festivalização' ['festivalização da cultura' e marca 'cidade(s) de festivais'], que aqui abordámos. Se por um lado os festivais de arte(s) podem surgir associados a processos de uniformização, comodificação ou turistificação do espaço urbano, por outro têm demonstrado contribuir para um novo vigor econômico e cultural em

diversas cidades, integrados em estratégias urbanas de regeneração ou revitalização, em linha com as ideias expressas já na década de 90 do século passado por diversos autores (cf., por ex., Wynne, 1992; Bianchini e Parkinson, 1993). A valorização do chamado potencial endógeno e das formas de criatividade existentes nos territórios, em certos casos, constituem factor de distinção na concepção e programação das iniciativas, bem como na relação que estabelecem com os agentes e comunidades locais. Alguns festivais de arte(s), relativamente marginais no panorama global, têm experimentado uma actuação mais direccionada para as questões da cidade (*e.g.* a cidade, o bairro, a rua) e uma consciência crítica sobre os modos de ocupar e revalorizar os espaços de uso comum (*e.g.* públicos, privados de acesso público, transicionais, outros) convocando noções como 'cidadania', 'participação cívica' e 'novas urbanidades'. Damos conta desta mesma realidade, mais adiante, para o caso da cidade de Lisboa, procedendo a uma análise ampla dos festivais de arte(s) ocorridos após 1998 (*v. Cap. 2, subcap. 2.3* e *Capítulo 3*).

Capítulo 2
A CIDADE DE LISBOA PÓS-EXPO'98: ENQUADRAMENTO E REALIDADES

Subcapítulo 2.1
O MEGA-EVENTO EXPO'98: ANTECEDENTES, CONTEXTO(S) E MUDANÇAS NA CIDADE DE LISBOA

As questões conceptuais antes abordadas acerca do território urbano na Pós-modernidade e, mais concretamente, sobre a acepção de 'cidade pós-industrial', constituem aqui um pano de fundo determinante e convergem na realidade da área metropolitana de Lisboa no final do século XX, com reflexos nas frentes ribeirinhas e centro da cidade.

Na Pós-modernidade, com as descritas transformações socioeconómicas, tecnológicas e culturais[109], a reformulação de áreas industriais obsoletas ou desactivadas, inclusive áreas portuárias em frentes de rio ou de mar, tornam-se frequentes e motivam um conjunto de operações urbanísticas de renovação, reestruturação ou reconversão. Vítor Matias Ferreira dá conta das várias fases possíveis nestes processos dinâmicos, da 'desurbanização' (suspensão de usos urbanos associada à desindustrialização) à 'reurbanização' (introdução de novos usos urbanos), passando pela reapropriação de espaços devolutos e frentes ribeirinhas, muitas vezes com localizações privilegiadas e capazes de atrair fortes investimentos fundiários/imobiliários (Ferreira *et al.*, 1997, pp. 79-81). Deste tipo de intervenção, definidor da cidade pós-industrial, podemos citar inúmeros exemplos, tais como Barcelona (cf. Miles, 2000; Balibrea, 2001, 2003; Muñoz, 2008; Richards e Palmer, 2010, Smith, 2012), Buenos Aires (cf. Muñoz, 2008; Colchete Filho *et al.*, 2017), Génova (cf. Gastaldi, 2013; Gastaldi e Camerin, 2017), Hamburgo e Roterdão (cf. Burgers, 2000; Richards e Palmer, 2010; Chaplin, 2014; Marques, 2018), Londres (cf. Miles, 2000), Yokohama (cf. Linhart, 1988; Garcia, 2005; Noda, 2015) ou Lisboa (cf., por ex., Ferreira *et al.*, 1997; Ferreira, 1998, 2004, 2006; Ferreira e Indovina, 1999; Brandão e Brandão, 2012; Gato, 2014b; Nevado, 2017), associado em muitos casos à promoção de eventos culturais de grande dimensão (*v.* o caso da EXPO'98, em Lisboa). Mas também alguns centros históricos, em face desse mesmo contexto de mudança,

[109] Referimo-nos atrás às profundas mudanças que caracterizam as últimas décadas do século XX, em particular por fenómenos como a globalização e a neoliberalização dos sistemas económicos, a desindustrialização ou a expansão de novas indústrias, a terciarização da economia, a valorização de outras formas de capital (*e.g.* cultural), novas formas de consumos e hábitos culturais, entre outros. De assinalar ainda alguns factores decisivos para a obsolescência de áreas portuárias existentes, como sejam a evolução de meios e redes de transporte alternativos (*e.g.* aviação), a alteração das rotas de comércio (também em função de mudanças nos sectores produtivos) e o progresso nos mecanismos de logística e gestão portuárias (cf. Ferreira *et al.*, 1997).

são afectados pela extinção e/ou deslocalização de determinadas actividades produtivas[110], a par de outros fenómenos de recomposição populacional que tratámos em capítulo anterior, vindo a carecer de intervenção recente, mais ou menos alargada, nomeadamente através de operações de regeneração ou revitalização urbana. Para tal, como já tivemos oportunidade de apontar e exemplificar, são frequentemente mobilizadas as actividades culturais, quer através das indústrias criativas (ocupando espaços abandonados por outros tipos de indústria), quer mediante a realização de iniciativas culturais, isto é, eventos de escala variável (mega-eventos ou eventos *major*, mais frequentemente), modelo(s) replicado mundialmente na década de 1990 e nas décadas seguintes.

Indissociável do contexto global mencionado estão também os desenvolvimentos do projecto europeu, da Comunidade Económica Europeia [CEE] (fundada em 1957) à União Europeia [UE] (designação firmada pelo Tratado de Maastricht em 1992, em vigor desde 1993). Assim, nas décadas de 80 e 90 do século passado, a Europa conheceu um período de relativa estabilidade política e desenvolvimento económico que, apesar de crises localizadas, contribuiu para um clima social de optimismo marcado por ideias como paz, união e progresso, assinalando-se a consolidação dos regimes democráticos. Desse modo, registaram-se níveis de investimento elevados que abrangiam a cooperação transnacional mediante programas de apoio ao desenvolvimento económico, social e cultural, sobretudo a países com atrasos consideráveis face a outros. Nações com diferentes níveis de desenvolvimento conheceram então uma fase de transformação profunda, reflectindo-se necessariamente nas lógicas de desenvolvimento territorial e nas transformações do espaço urbano, inclusive pela discussão e implementação de políticas comuns. Ao nível dos Estados-nação e da comunidade europeia pudemos assistir a processos de revitalização urbana, mediante operações de renovação do tecido socioeconómico e construído, valorizado como importante modelo de desenvolvimento. Nessa concepção, e ao longo das décadas de 80 e 90, podemos identificar lógicas de desenvolvimento urbano amarradas a projectos edificados de grande escala e operações de criação ou (re)qualificação de espaços públicos, promovendo a afirmação externa dos países e, em particular, das suas principais cidades ou capitais. Esta preocupação, assente em boa parte na renovação urbana, em afirmar, reformular ou actualizar as identidades nacionais, projectadas agora num contexto europeu, tem como exemplos evidentes (ainda que muitos distintos) o caso de França, com Paris (*Grand Travaux*), e o caso da Alemanha, com Berlim (após a reunificação). De referir ainda que, nesse mesmo âmbito, a cultura e as suas actividades passaram a deter um papel essencial, em particular desde os anos 90, com especial relevância para os grandes eventos culturais como motores de transformação urbana: a iniciativa Capital Europeia da Cultura [CEC][111], que já abordámos, é um *ex-libris* desse tipo de intervenção.

---

110 Veja-se o retrato da Lisboa industrial do final do séc. XIX, traçado por Ana Alcântara (2016) com base no Inquérito Industrial de 1890, que mostra a proliferação de indústrias por toda a cidade, à data, com uma forte concentração em bairros históricos. Naturalmente que as seguintes fases de industrialização e as evoluções tecnológicas verificadas no séc. XX conduziriam a mudanças no tocante à própria produção e à localização geográfica de certas actividades, com exigências específicas.

111 A iniciativa CEC é desenvolvida desde 1985 e apresentaria objectivos mais ambiciosos no tocante ao 'urbano' na década seguinte (*v.* o caso de Glasgow, 1990; *Cap. 1*, *subcaps. 1.3.2 e 1.3.3*).

No caso de Paris, os grandes trabalhos — *Grands Travaux*, oficialmente Grandes Operations d'Architecture et d'Urbanisme — iniciados durante a presidência de François Mitterrand (1981 a 1995) mudariam a face da capital francesa, através de uma reestruturação profunda de determinadas áreas, com a ampliação, reconversão ou construção de importantes equipamentos colectivos (*e.g.* ampliação do Museu do Louvre, Biblioteca Nacional de França, Instituto do Mundo Árabe, Museu d'Orsay, Ópera da Bastilha) e de espaços públicos (*e.g.* Grande Arco de La Défense, Parque de La Villette, redesenho de Cour Napoléon / Pirâmide do Louvre), operação indissociável do contexto político vivido (cf., por ex., Fumaroli, 1991; Biasini, 1995; Collard, 1996, 1998, 2008; Latarjet, 1998; Schneider, 1998; Poisson, 2002; Yaari, 2008). Muitos dos novos equipamentos, como aqueles que aqui referimos, detinham um carácter profundamente simbólico e uma função sobretudo cultural, pelo que estes *Grands Travaux* ficaram também conhecidos como *Grands Projets Culturels*, com a intenção política de democratizar internamente o acesso à cultura e mediatizar (*i.e.* promover externamente) a cultura francesa. De realçar ainda que alguns destes projectos se situavam próximos das margens do Sena, procurando valorizar as frentes onde se inseriam e enfatizar a relação da cidade com o rio, de resto um tema recorrente na cidade pós-industrial. A escala e a iconografia destes novos 'monumentos', edifícios assinados por arquitectos em ascensão ou já célebres internacionalmente, contribuiu para uma mudança profunda da imagem urbana de Paris, mas também para uma acesa discussão pública sobre certas intervenções, reforçando o valor simbólico, espectacular e mediático da própria arquitectura[112] no final do século (cf., por ex., Fierro, 2006; Yaari, 2008).

Já no caso de Berlim, aquela que seria a nova capital alemã a partir de 1990 (data da reunificação), o espaço urbano daria lugar a um campo de experimentação para intervenções segundo orientações e abordagens muito diversas, privilegiando a reconstrução e a renovação, com o espaço público a desempenhar um papel fulcral ao conectar áreas antes separadas. Aliás, a queda do Muro de Berlim (Novembro de 1989) suscitaria mudanças profundas a nível político e económico, nomeadamente uma gradual reorganização do Ocidente (*e.g.* reunificação da Alemanha, fim da Guerra Fria, posterior colapso da URSS) e uma definitiva aceleração dos processos de globalização em curso. Na cidade e sua sensível reconfiguração espacial seriam centrais as questões da identidade e da memória, expondo tensões entre memorialização e apagamento, passado e presente, velho e novo. Apesar da prevalência da 'reconstrução crítica'[113], não isenta de polémica, alguns edifícios emblemáticos foram alvo de transformações significativas, como o Reichstag, e alguns espaços simbólicos foram redesenhados mediante a implantação de novos edifícios, como a célebre Potsdamer Platz, com novos usos e novas dinâmicas de apropriação.

---

[112] Recordamos o papel de certos edifícios icónicos ou '*landmark*', ao tornarem-se na representação da própria cidade, confundindo-se com esta (em linha com o chamado 'efeito Bilbao', este a propósito do Museu Guggenheim de Bilbao, desenhado por Frank Gehry e inaugurado em 1997). Este valor de 'ícone' ou de 'marca' associada a projectos '*flagship*' é capitalizado em estratégias de *marketing* e *branding* urbano (*e.g.* promoção interna e externa) com vista ao desenvolvimento do território, sendo replicado noutros contextos e cidades.

[113] Acepção de Josef Paul Kleihues, desenvolvida antes nos dois programas que compunham o Internationale Bauausstellung [IBA], 1979-1987.

No quadro descrito, e ainda num processo de consolidação democrática, o território português viria a beneficiar de significativos apoios depois da adesão à CEE, em 1986, no âmbito da Política Regional Europeia, consubstanciados nos fundos estruturais (*e.g.* Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional, Fundo Social Europeu, Fundo Europeu de Orientação e Garantia Agrícola, de 1986 a 1988), nos Quadros Comunitários de Apoio I, II e III (1989 a 1993, 1994 a 1999, 2000 a 2006), Quadro de Referência Estratégico Nacional (2007 a 2013) e Portugal 2020. Fica assim enquadrado o forte nível de investimento público e privado verificados, pelo que a implementação de políticas e a aplicação destes apoios motivou transformações profundas ao nível do território e da sua infra-estruturação e organização. No tocante ao espaço urbano, a realidade lisboeta acompanhou alguns dos fenómenos mencionados para outras geografias, ainda que com temporalidades distintas, nomeadamente a convergência de processos que podemos relacionar com o contexto de desindustrialização e terciarização da economia (cf. Salgueiro, 1992, 1994, 1998; Ferreira *et. al.*, 1997) e que remetemos para as lógicas da cidade pós-industrial (a cidade pós-moderna, como refere Teresa Barata Salgueiro). Esta acepção de cidade, como temos visto, assenta maioritariamente em intervenções de reestruturação de áreas expectantes ou decadentes, naquilo a poderíamos chamar aqui, genericamente, de 'grandes trabalhos' (*v.* os *Grands Travaux* ou o 'modelo Barcelona', tal como a reconversão de áreas portuárias e frentes ribeirinhas, apesar das diferenças), articulando-se com a valorização simbólica e económica das actividades culturais, por meio da promoção das indústrias criativas (*v.* 'cidade criativa') ou da organização de grandes eventos (*v.* 'eventificação' [e '*eventfulness*'], 'festivalização'). Nesse sentido, e com intuito de recuperar atrasos e assimetrias face a outras capitais europeias, salientamos a tendência de renovação urbana da cidade de Lisboa assente na construção de novas infra-estruturas ou recuperação de existentes, incluindo equipamentos colectivos de maior escala, e na requalificação de espaços públicos e/ou de uso público. Amiúde, estas infra-estruturas, equipamentos e espaços diversos estão correlacionados com o acolhimento de eventos de grande escala, promovendo a integração europeia e o desenvolvimento cultural (*e.g.* Lisboa, CEC em 1994), a atracção de novos investimentos e o desenvolvimento turístico (*e.g*. Exposição Mundial de Lisboa de 1998). Com efeito, na última década do século passado, as iniciativas Lisboa Capital Europeia da Cultura [L'94] e Exposição Mundial de Lisboa [EXPO'98], à luz de fenómenos globais, constituem eventos com objectivos e impactos identificados no âmbito da transformação urbana, enquadrando-se simultaneamente nas lógicas 'grandes trabalhos' e 'grandes eventos' que aqui procurámos tratar. O caso da EXPO'98 é, aliás, paradigmático, no sentido que este mega-evento constituiu um pretexto para a reestruturação e reconversão de uma área industrial desactivada na zona ribeirinha oriental, através da inclusão do recinto expositivo numa vasta área a urbanizar, projecto que se propunha a "custear os encargos da Exposição na sua totalidade e transformar aquele território, que sempre foi periférico e desvalorizado, numa nova centralidade urbana, relativamente autónoma e multifuncional" (Gato, 2014b, p. 38). Dando um breve salto até à actualidade, podemos identificar ainda traços destes modelos de actuação em áreas urbanas concretas, designadamente na zona oriental de Lisboa e em áreas próximas àquela que foi ocupada pela Exposição Mundial de 1998 (*v.* o seguinte *subcap. 2.2*).

Foquemo-nos, então, na realidade portuguesa e, mais precisamente, nos desenvolvimentos ocorridos na cidade de Lisboa, a partir da década de 1990. Como sublinha DaCosta Holton, a Exposição Mundial de 1998[114] insere-se numa sequência de eventos culturais internacionais ocorridos em Portugal (sendo Lisboa um palco privilegiado), que "obrigou a articular a recuperação de espaços culturais com a festividade cultural" e, ao mesmo tempo, "produziu também uma dinâmica de interperformatividade aparentada à intertextualidade, na qual cada acontecimento se erguia sobre outros em *continuum*" (Holton, 2003, p. 8). Os acontecimentos a que a autora se refere têm início no ano de 1991, com a participação portuguesa no Festival Europália[115], em Bruxelas, mas lembramos ainda que no ano seguinte o país teve a seu cargo a presidência da União Europeia e participou na Exposição Universal de Sevilha [EXPO'92] com pavilhão próprio e relevante impacto mediático[116].

Em 1994, Lisboa viria a ser Capital Europeia da Cultura[117] [L'94], iniciativa que ao nível do seu significado faz convergir efemérides nacionais e calendários internacionais, nomeadamente o vigésimo aniversário da Revolução de Abril e, simultaneamente, a estreia cultural do país na então CEE, expondo tensões opostas de redução e expansão de fronteiras (Holton, 1998, 2003). De alguma forma, podemos identificar relações antagónicas ou complementares entre a Exposição do Mundo Português, em 1940, e esta iniciativa cultural de 1994, ressaltando que ambas elegeram a mesma área urbana como pólo principal (Belém), assim reformulada a pretexto de dois eventos de carácter tão díspar. A exposição estado-novista, evento de índole nacional, celebrava a expansão marítima e a presença portuguesa no Ultramar, tendo procedido a uma extensa operação de renovação urbana na zona ocidental, enquanto que a L'94, evento europeu e de cariz internacional, evidenciava a redução das fronteiras portuguesas após a descolonização e comemorava o alargamento das fronteiras socioespaciais e culturais pela integração europeia, tendo erigido o Centro Cultural de Belém [CCB] frente ao Jardim da Praça do Império, anterior legado. Assim, a CEC em Lisboa teve como objectivos principais: a) ampliar e desenvolver a oferta de equipamentos/recintos

---

114 Designação oficial de "Exposição Internacional de Lisboa de 1998" (Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das obras públicas, Transportes e Comunicações, 1993a), embora o BIE use a designação oficial "1998 Lisbon World Exposition" e classifique, ao mesmo tempo, a EXPO'98 enquanto "*International Specialised Expo*" (tipo de exposição realizada entre duas Exposições Mundiais, com um tema global, entre outras características [cf.: https://www.bie-paris.org/site/en/about-specialised-expos; consult. 2021-04-30]). Também a Parque EXPO'98 usou oficial e indistintamente ambos os nomes: "Exposição Internacional de Lisboa de 1998" e "Exposição Mundial de Lisboa de 1998".

115 Este festival, de periodicidade bienal, teve a primeira edição em 1969 e definia-se como festival de artes multidisciplinar (hoje com um 'carácter interdisciplinar'). Procura celebrar a herança cultural dos países convidados (países-tema), como foi o caso de Portugal em 1991, através de um conjunto de exposições, concertos, ciclos de cinema e colóquios, entre outros eventos. Alguns destes, como a exposição "Triunfo do Barroco", viriam também a ocorrer entre nós em datas posteriores. Curiosamente, a designação 'Europalia' deriva de um antigo festival romano (*Opalia*) em honra de Opis (ou *Ops*), uma divindade associada à fertilidade, cujo nome deu também origem à palavra latina *opus*, para uma criação ou obra de arte. Cf.: https://europalia.eu/en [consult. 2020-12-15].

116 Três aspectos parecem ter sido determinantes para o impacto da participação portuguesa: a programação cultural complementar, a exposição propriamente dita e a arquitectura do pavilhão desenhado por Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, um dos doze edifícios a integrar o filme "A Arquitectura na Exposição Universal de Sevilha" (cf. Santos Martins, 1992).

117 Título atribuído pela União Europeia, como vimos antes (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.3.2* e *1.3.3*).

culturais, b) utilizar em pleno a capacidade dos recintos culturais existentes, c) aumentar a visibilidade do sector cultural, d) estimular o mercado cultural através da criação de novos públicos (Myerscough, 1994, p. 189; *apud* Holton, 2003, p. 7). A situação então deficitária no tocante a este tipo de recintos e à oferta/procura no sector da cultura, face a outras cidades europeias, terá motivado o enfoque em objectivos de desenvolvimento cultural, ao invés de estratégias mais alargadas de dinamização económica ou regeneração urbana, sendo estas últimas preocupações frequentes em edições da iniciativa noutras cidades, desde 1990 (*e.g.* Glasgow; *v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.3*). Assim se explica a concentração do investimento em equipamentos culturais, ou seja, uma priorização da melhoria das infra-estruturas, criando novos recintos e recuperando outros já existentes, como denota o relatório de Myerscough (1994). Holton relembra isso mesmo, mencionando alguns dos edifícios que ganharam lugar de destaque numa Lisboa culturalmente renovada, uma vez que a iniciativa L'94 "patrocinou a renovação de vários edifícios, entre os quais o Coliseu dos Recreios, o Museu Nacional de Arte Antiga, o Cine-teatro Tivoli e o Museu do Chiado, enquanto novas edificações, em particular o colossal Centro Cultural de Belém e a Culturgest, apresentados no início dos anos 90, foram consideradas grandes revelações de Lisboa 94" (Holton, 2003, p. 33). Porém, tal não significa que a L'94 tivesse ignorado quaisquer preocupações de transformação ou dinamização do território urbano no seu conjunto, como sublinha Roseta (1998), na medida em que estes novos (ou melhorados) equipamentos culturais se afirmaram como pólos importantes na criação e divulgação artística, com expectáveis benefícios para a economia do sector, e também na projecção de uma nova imagem externa, mais actualizada, cosmopolita e competitiva. Na verdade, recordamos aqui a lógica dos 'grandes trabalhos', de que poderão ser exemplificativos, à nossa escala, a sede da Caixa Geral de Depósitos e a da Culturgest (obra iniciada em 1987 e concluída em 1993) e o Centro Cultural de Belém[118] (obra iniciada em 1988 e concluída em 1993), ocupando, no primeiro caso, uma área privilegiada da malha urbana consolidada e, no segundo, contribuindo para reestruturar uma área relativamente degradada na frente ribeirinha ocidental. De resto, a construção destes e de outros edifícios, tal como a própria organização da iniciativa L'94, são indissociáveis de uma certa prosperidade económica após a adesão à CEE, reflectindo-se tal contexto nos processos de renovação urbana mediante grandes conjuntos edificados e/ou a pretexto de eventos culturais internacionais, com apoios que já assinalámos.

Na verdade, e no tocante ao espaço urbano, as intervenções da L'94 são se ficaram pelos recintos culturais, promovendo-se também, e de forma activa, a valorização e a ocupação do espaço público e das vivências de rua, nomeadamente com o projecto de intervenção urbana Sétima Colina, com um orçamento de quase um milhão de euros. Este consistiu na programação de eventos em recintos ou ao ar livre, ao longo do percurso entre o Cais do Sodré e o Largo do Rato (também denominado de Lisboa Romântica, com coordenação de Elísio Summavielle), acompanhado da oferta de transportes públicos durante 24 horas, da promoção do comércio local, de um programa de arte pública e, mais visivelmente, de um programa de conservação e pintura de fachadas dos imóveis no referido trajecto ("As Cores da

[118] Cf. *Grands Travaux em Belém* (Grande, 2009).

Sétima Colina"). Tendo sido repintadas as fachadas de cerca de setenta edifícios[119], a mudança de cores alterou a imagem urbana e suscitou forte reacção do público e dos lisboetas, tornando-se na intervenção com maior impacto nos *media* e que mais discussão gerou[120] (cf. Ruela, 1993; Almeida, 1994; Coutinho, 1994; Holton, 1998, 2003). O projecto procurava uma sensibilização dos moradores para as questões do património e da sua reabilitação, mas não foi isento de críticas pelo sentido eventualmente impositivo de uma mudança brusca em vasta área da cidade, concertada por uma instituição municipal e não emanada da própria comunidade (Holton, 2003). No entanto, segundo Holton, esta acção trouxe aos lisboetas "uma consciência do espaço e um empenho com a imagem em mudança da sua cidade (…) acolhendo o direito à livre expressão e ao movimento no espaço público" (*ibidem*, p. 50). De referir, ainda, a continuidade parcial do projecto, para além da L'94, com eventos culturais e visitas ao longo do ano seguinte, resultado da articulação entre câmara municipal e juntas de freguesia, procurando induzir à criação de novos públicos para as salas de espectáculos (algumas delas remodeladas e reinauguradas na L'94) e dinamizando os estabelecimentos comerciais locais (Bertrand, 1994; *apud* Holton, 2003, p. 49). Assim, os propósitos de requalificação urbana, à partida mais focados no edificado, parecem cumprir-se mediante um conjunto diverso de acções sobre a cidade pré-existente, e seus efeitos mais ou menos directos, dos equipamentos culturais ao espaços públicos e sua dinamização, para além do tempo de duração da iniciativa L'94.

Em suma, L'94 fez acorrer à cidade mais de um milhão e meio de visitantes[121], com mais de 600 000 espectadores para os cerca de 800 eventos, recorrendo a um orçamento de quase quarenta milhões de euros. Este acontecimento fez do espaço urbano um vasto palco, como lembra Holton ao citar a campanha de divulgação: "É a cidade inteira. Estamos no meio de um palco com 807.937 hectares. Lisboa está em cena. Lisboa está em exposição (…)" (Holton, 2003, p. 19). Esta edição da Capital Europeia da Cultura constituiu um "momento forte da afirmação cultural dos portugueses no contexto europeu" (Gomes, 2005, p. 223), sublinhando-se o seu papel, a par de eventos como a EXPO'98, na mobilização da "cultura portuguesa [nos anos 90] (…) absorvida pela concepção de uma nova roupagem para o espaço municipal lisboeta, para a elaboração duma outra imagem nacional" (Holton, 2003, p. 31). Aliás, como lembra Holton, "a renovação contínua de Lisboa durante os anos 90 mantém-se, com o desvendar de edifícios recuperados gradualmente a par do espectáculo da nova arquitectura" (Holton, 2003, p. 8), novidade essa indissociável da 'espectacularização' e da 'festivalização' da cultura, sob a forma de eventos, naquela que foi uma década determinante para a reinvenção da cidade e da sua imagem e experiência urbanas.

---

[119] Dado mencionado por Nuno Grande (2009).

[120] O coordenador do projecto Sétima Colina menciona inclusive a entrega à L'94 de um abaixo-assinado contra a intervenção cromática nos imóveis (paleta de cores empregue), com mais de 50 signatários (cf. Summavielle, 1994).

[121] Pela suas características, L'94 deverá ser enquadrada como evento *hallmark* (Roseta, 1998), tipologia específica de evento de grande escala ('*major*'), embora se possa aproximar aqui da noção de 'mega-evento'. Para além dos ingressos vendidos, os eventos culturais decorridos em espaços de acesso não condicionado e/ou ao ar livre representam, naturalmente, um acréscimo do número de espectadores/participantes na iniciativa. Lembramos que a definição de 'mega-evento' tende a basear-se na frequência por mais de um milhão de espectadores/participantes (Smith, 2012) [*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.2*].

Já no caso da EXPO'98, a mudança pretendida é mais ambiciosa, nos meios e nos propósitos, implicando antes de tudo o reordenamento físico de um território até então expectante, desqualificado ambientalmente, que se pretendia um novo pólo urbano (um novo 'pedaço' de cidade), também na frente ribeirinha. A sua localização a oriente vai espelhar, de algum modo, as preocupações com a zona ribeirinha ocidental, cujo processo de requalificação havia começado muito antes; já referimos a Exposição do Mundo Português em 1940 e a renovação urbana de Belém, que acarretou a transferência de indústria pesada da zona ocidental para a zona oriental de Lisboa (André e Nevado, 2016) e, cinquenta anos depois, o projecto do CCB, que não veria concretizadas as suas últimas fases de expansão e desenho da envolvente. Aqui, o termo 'espelhar' poderá ter um sentido também literal, na medida em que considerando o histórico eixo de crescimento da cidade desde o rio para o interior (de sul para norte), os pólos ribeirinhos de Belém e do Parque das Nações (recinto da EXPO'98) equivalem-se na sua relação geográfica com o centro. Acerca disso, lembramos as declarações de António Mega Ferreira, comissário executivo da Exposição Mundial de 1998, atribuindo à operação de reconversão urbana da zona oriental na sequência da realização da EXPO'98 o propósito de "equilibrar a cidade", não só pela qualificação da frente ribeirinha como também pela construção de infra-estruturas de transportes naquela zona, tidas como essenciais à cidade no seu conjunto[122] (Mega Ferreira, 2003 [depoimento]).

A preparação para o mega-evento já decorria aquando da realização de L'94, sendo que quatro anos depois da CEC ocorre efectivamente a Exposição Mundial de 1998 [EXPO'98], recebendo cerca de dez milhões de visitantes no recinto, aquém das expectativas iniciais quanto ao número de ingressos vendidos. No contexto da realização deste mega-evento "houve que desenvolver um complexo e profundo trabalho de planeamento, concepção, construção e gestão, iniciado em 1989 com a apresentação da candidatura portuguesa, votada favoravelmente em 1992 pelo BIE [Bureau International des Expositions]" (Campos, 1998, p. 7), mediante um conjunto de operações de reordenamento daquele território. Estas operações assentavam no Plano de Urbanização da Zona de Intervenção da EXPO'98 [PU-ZI EXPO'98] e em seis Planos de Pormenor, instrumentos aprovados em 1994 e 1995, abrangendo uma área ribeirinha de 4 228 200 m^2. Ainda em 1993 havia sido criada a sociedade anónima Parque EXPO'98, com o objectivo de promover a construção, exploração e desmantelamento da EXPO'98, acompanhando, portanto, a execução dos projectos de urbanização do actual Parque das Nações e procedendo à gestão urbana dessa extensa área, além de gerir diversos projectos de requalificação urbana noutras áreas (Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações, 1993a). Depois da exposição mundial esta sociedade anónima centrou "a sua atividade na implementação e desenvolvimento do projecto urbano na sua área de intervenção, na participação noutros

[122] No início da década de 90 foram ponderadas pelo Estado português, no âmbito da candidatura de Lisboa à organização da Exposição Mundial de 1998, duas localizações provisórias: Doca de Pedrouços, a ocidente, e Doca dos Olivais, a oriente. Um dos critérios decisivos para a escolha da Doca dos Olivais terá sido a maximização dos impactos na cidade no âmbito da renovação urbana, ou seja, o potencial de mudança ou de "revolução urbana" da área. Com efeito, aquela zona a oriente estava marcada pela desactivação de actividades portuárias e industriais (em particular ligadas à indústria petroquímica), por problemas ambientais e pelos 'vazios urbanos' que a caracterizavam então, prestando-se a uma intervenção urbana mais extensa (Mega Ferreira, 2003 [depoimento]).

projetos de recuperação e de requalificação e na organização e execução de eventos de relevância nacional" (comunicado do Governo português aquando da aprovação do Decreto-Lei n.º 67/2018, de 17 de Agosto, que veio a definir os termos e os efeitos decorrentes da extinção da Parque EXPO'98, S.A.). Importa, assim, detalhar algumas das características desta intervenção levada a cabo na zona oriental de Lisboa.

A EXPO'98 decorreu entre 22 de Maio e 30 de Setembro de 1998, ou seja, durante 132 dias, abrangendo cerca de 5000 eventos diferentes com um público total de 10.128.304 visitantes (Parque EXPO'98, 1999). Na semântica deste mega-evento convergiam diferentes noções relacionadas com o mar e os oceanos, sendo que a ideia da sua organização emerge, aliás, da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, em 1989 (N. G. Martins, 2016). A EXPO'98 assinalava a viagem marítima de Vasco da Gama até à Índia e, desse modo, a "inauguração de uma modernidade coeva", orientando essa temática para as perspectiva de futuro relativamente aos oceanos, vistos como "património natural e cultural de elevado valor, estreitamente ligado à sustentabilidade humana, ao futuro climático e ao equilíbrio do planeta" (*ibidem*, p. 370). De resto, lembramos a complexidade das representações inerentes a esta iniciativa cultural, heterogéneas e polissémicas, tal como aponta Claudino Ferreira, bem como a controvérsia relativamente à figura de Vasco da Gama ou a uma celebração que tivesse em conta a pluralidade de perspectivas históricas (Ferreira, 2006). Mas o processo de organização desta exposição remete, acima de tudo e no âmbito das políticas urbanas, para uma vontade de reordenar parte da zona oriental de Lisboa, corrigindo assim uma suposta assimetria ribeirinha (zona ocidental *vs.* zona oriental), assinalada por diversos autores (cf., por ex., Mega Ferreira, 1998 [1996], 2003; N. G. Martins, 2016[123]), desde logo por Mega Ferreira, um dos ideólogos do evento em Lisboa (com Vasco Graça Moura) e da apresentação da candidatura ao Bureau International des Expositions. Já nos referimos antes à escolha do local para o acolhimento deste mega-evento, pelo seu potencial de transformação urbana, e convém lembrar que o Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa [PROTAML], processo iniciado em 1989 (Presidência do Conselho de Ministros, 1989) com fases intermédias (Assembleia da República, 1998; Ministério do Equipamento, do Planeamento e da Administração do Território, 1999) e aprovação em 2002 (Presidência do Conselho de Ministros, 2002), previa a recuperação e revalorização das frentes ribeirinhas, incluindo na margem oriental de Lisboa. Mas que tipo de operação viria a ser efectivamente empreendida nesta área urbana? Esta é uma das perguntas implícitas à edição organizada por Vítor Matias Ferreira e Francesco Indovina, *A Cidade da Expo'98: Uma Reconversão na Frente Ribeirinha de Lisboa?* (1999), e colocada de modo explícito num dos textos que integra este volume com o título "Requalificação Urbana ou Reconversão Urbanística?" (Ferreira, Gato e Lucas, 1999). O Plano de Urbanização definia a Zona de Intervenção da EXPO'98 como área crítica de recuperação e reconversão urbanística, tendo

[123] Nuno Gomes Martins explicita: "A assimetria ribeirinha era visível. Ultrapassada toda a área afeta ao porto de Lisboa, também ela a necessitar de uma visão estratégica e de um plano de intervenção e reconversão, a ocidente do centro ribeirinho da cidade encontrava-se uma vasta área qualificada, com diversos equipamentos culturais e de lazer, conjuntos monumentais e espaços verdes. Por oposição, a partir desse mesmo centro ribeirinho, para oriente, assistia-se a um conjunto em evidente degradação e abandono, áreas de segregação e isolamento com a negação do rio à cidade." (N. G. Martins, 2016, p. 373)

como objectivo primordial, entre outros, a sua "requalificação e concretização de uma elevada qualidade ambiental e urbana", dando origem a uma "estrutura multifuncional (…) pólo de dimensão metropolitana" (Regulamento do PU-ZI EXPO'98; Ministério do Ambiente e do Ordenamento do Território, 1999, p. 9362-16). A este propósito, Claudino Ferreira salienta "o aproveitamento da Exposição Mundial de Lisboa para pôr em marcha um grande projecto de regeneração urbana da zona oriental da cidade", sublinhando o estatuto de "instrumento de intervenção urbana em larga escala" (Ferreira, 2004, s.p. [p. 7]) e referindo-se simultaneamente a 'requalificação urbana' e 'reconversão urbana'. Nuno Gomes Martins refere as operações de 'requalificação ambiental' e 'renovação urbana' realizadas para que a Exposição Mundial pudesse ocorrer, seguidas de uma operação de reconversão preparada pela Parque EXPO, integrando o espaço do anterior recinto num território mais vasto, mediante Plano de Urbanização (N. G. Martins, 2016). Por sua vez, Ferreira, Gato e Lucas (1999) distinguem claramente duas abordagens ou tipologias de intervenção urbanística, sendo que a requalificação urbana pressupõe um processo interactivo de acção social e mudança territorial, ao passo que a reconversão urbana opera em amplas áreas desactivadas das suas funções anteriores a fim de as modernizar (como é o caso de espaços afectados por processos de desindustrialização; *e.g.* frente ribeirinha oriental de Lisboa). No caso da requalificação, observa-se um processo socialmente contraditório e politicamente conflitual, requerendo acções de mediação e instrumentos integrados, com o intuito de recriar uma nova qualidade social e territorial, atendendo às condições de vida de vários grupos, inclusive os de situação mais precária ou mesmo em exclusão (Ferreira, Gato e Lucas, 1999; Ferreira, 2000a). Na reconversão, como parece ter sido o caso da referida zona oriental lisboeta, os princípios de reabilitação ou requalificação demonstram-se falíveis, na medida em que a adequação da intervenção urbanística à história urbana e à complexa identidade social e cultural do território se vê prejudicada, a favor dos investimentos imobiliários e da atracção privilegiada de grupos sociais específicos. Deste modo, entre todos estes termos (regeneração urbana, requalificação urbana e reconversão urbanística, entre outros) existem, naturalmente, diferenças objectivas, mas consideramos que as noções de renovação urbana, reestruturação urbana ou, mais rigorosamente, reconversão urbana definem melhor a operação de reordenamento empreendida no território da EXPO'98 e sua envolvente. Tal deve-se, desde logo, à extensão e complexidade das intervenções, alterando o uso dos solos, as funções urbanas ali fixadas ou a fixar e, de um modo geral, o facto de toda a estrutura física e morfologia urbana terem sido profundamente alteradas, mas sobremaneira ao facto da dimensão social da intervenção se mostrar despicienda (*e.g.* desvalorização de preocupações de ordem social no que toca às comunidades que residiam naqueles territórios e envolvente). A abordagem política ao território e os resultados visíveis confirmam essa acepção, patente na criação de um novo espaço urbano, isto é, na criação de 'nova cidade', o que por vezes se tem confundido com "meros projectos imobiliários", como refere Vítor Matias Ferreira (2000a, p. 21), aliás, e segundo este, uma característica comum das operações de reconversão urbana. Assunção Gato confirma a percepção de que o espaço urbano do Parque das Nações se tornou uma área multifuncional, com uma forte componente habitacional, de carácter 'distintivo' e vocacionada para as chamadas classes média e média-alta, com hábitos de consumo e/ou culturais específicos e

poder de compra assinalável (Gato, 2014b), apesar da vontade inicial em se favorecer uma certa representatividade social mediante conjuntos habitacionais de segmento médio-baixo (cf. Rosa, 1999). O nível de excelência das áreas residenciais era, aliás, uma promessa da própria Parque EXPO, procurando corresponder a "padrões de elevada qualidade de vida" (Parque EXPO [em linha]; *apud* Pereira, 2019 [2018]). A qualificação dos espaços públicos e a provisão de equipamentos culturais (entre outras infra-estruturas), foi também uma preocupação evidente, porventura o aspecto mais consensual da intervenção e que contribuiu para alterar uma visão das políticas urbanas a esse nível, servindo de referência a programas posteriores (de âmbito nacional e/ou local), com destaque para o POLIS.

A evolução temporal das Exposições Mundiais/Internacionais/Universais conduziu a uma certa uniformização deste tipo de iniciativa cultural na contemporaneidade, transformadas em "mega-eventos perfeitamente enquadrados e regulamentados (…) no que respeita ao formato, definições e objectivos, às condições gerais de organização e às obrigações dos organizadores e dos Estados participantes" (N. G. Martins, 2016, p. 362). Esta mesma leitura é estabelecida por Claudino Ferreira (2004) ao reflectir sobre a EXPO'98, com o autor a referir-se ao carácter 'pré-formatado' deste tipo de evento cultural e à necessária "mobilização e adaptação local de modelos pré-formatados de cariz internacional", pelo que a organização "tende a reproduzir, por uma espécie de mimetismo, um conjunto de fórmulas programáticas e de potencialidades instrumentais (…) tipificadas no quadro dos ciclos internacionais em que os eventos se inserem" (Ferreira, 2004, s.p. [pp. 6-7]). Em seu entender, estas características inerentes comportam limitações e condicionalismos ao seu potencial enquanto instrumentos de intervenção urbana, também pelas tensões entre diferentes actores, interesses e lógicas de actuação. Outro dos aspectos problemáticos seria o da difícil compatibilização entre um programa de índole internacional e um programa de natureza local (aplicação local das intenções e dos programas) e, ao mesmo tempo, entre um plano temporal imediato — centrado no programa cultural e no 'efémero' (evento propriamente dito) — e um plano temporal diferido, focado nos programas complementares (efeitos duradouros ambicionados, relacionados neste caso, como em muitos outros, com a transformação urbana (*ibidem*, s.p. [p. 8]). Porém, nessa mesma medida, a organização da EXPO'98 pôde beneficiar de experiências anteriores e de algumas lógicas de actuação vistas como positivas ou negativas em diferentes edições. Para o caso de Lisboa, a EXPO'92 constituiu um dos modelos mais evidentes, seja numa perspectiva positiva, replicando algumas das ideias quanto à programação cultural, seja numa perspectiva negativa, evitando algumas das características do modelo urbano seguido na cidade espanhola e, ao invés, assegurando uma vivência urbana efectiva e sustentável a longo prazo (Ferreira, 2004, 2006). O modelo institucional seguido, concentrando os trabalhos numa única entidade, dotada de estrutura empresarial e poderes administrativos especiais, parece ter sido condição para a realização dos planos necessários e para a sua concretização durante e após a EXPO'98. A desafectação do domínio público dos bens sob jurisdição da Administração do Porto de Lisboa [APL], a descontaminação de solos e o desmantelamento de infra-estruturas obsoletas, a criação de um regime de ordenamento para a Zona de Intervenção e a construção de infra-estruturas (ZI e envolvente) a expensas públicas foram algumas das fases empreendidas pela Parque EXPO, o que viria a permitir a realização da EXPO'98 e a posterior

comercialização de terrenos e demais investimentos privados (cf. Pereira, 2013, 2017, 2019; N. G. Martins, 2016). Após revisão ao mencionado Plano de Urbanização (Ministério do Ambiente e do Ordenamento do Território, 1999), fixou-se o enquadramento legal definitivo das áreas envolventes ao antigo recinto expositivo, contemplando 1 239 465 m^2 em área para habitação, 636 479 m^2 em área para escritórios, 198 670 m^2 em área para comércio e 419 127 m^2 para outros tipos de usos. Deste modo, fica bem claro que a Parque EXPO deteve uma atenção especial sobre o período pós-EXPO'98, mediante diversas acções que continuariam a passar pela definição e implementação de instrumentos de planeamento mais específicos, pela previsão de usos para os edifícios existentes no antigo recinto e pela gestão dos espaços públicos. Nesse sentido, os responsáveis políticos pelo acolhimento da iniciativa em Lisboa (Governo português, Sociedade Parque EXPO e Comissariado da Exposição) procuraram, desde cedo, afastar potenciais problemas de uso ou de gestão do espaço urbano a resultar desta mega-operação no período após o mega-evento (cf. Ferreira, 2004, 2006; N. G. Martins, 2016) e "distanciar-se das críticas apontadas ao exemplo de Sevilha" (Gato, 2014b, p. 41). Afinal, a organização da EXPO'98 definiu-se enquanto projecto de interesse público[124] que obedecia ao propósito de potencializar a competitividade global da capital portuguesa (e do território nacional, por extensão), visando "contribuir para uma maior afirmação do Estado português no plano internacional" e, simultaneamente, constituir "instrumento de reordenamento urbano da zona oriental de Lisboa e zonas limítrofes de Loures" (Presidência do Conselho de Ministros e Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações, 1993a; *apud* Pereira, 2019 [2018]). Segundo Ana Patrícia Pereira (2013, 2019 [2018]), a retórica do 'vazio urbano' commumente empregue para aquele território — que, na verdade, detinha inúmeras pre-existências e valor atribuído pelos seus residentes —, "contribuiu para reforçar a importância incontestada de todo o projecto, evitando assim discussão pública em torno da transparência dos processos, e fortalecer a imagem moderna e positiva de Lisboa, obliterando da memória urbana espaços e tempos de escassez de habitação e de fracas condições de habitabilidade para largas franjas da população" (Pereira, 2019 [2018], [em linha]). A dimensão globalizadora deste projecto nacional, que contou com recursos consideráveis, cumpriu-se numa vontade de promoção externa e no âmbito de estratégias de *branding* territorial, em sintonia com o discurso do próprio BIE acerca deste tipo de exposições: "EXPO(S), uma plataforma única para a diplomacia e para o '*nation branding*' ['marca país'] (…) projectos-chave nos planos de desenvolvimento urbano, actuando como catalisadores e aceleradores da transformação das cidades"[125] (BIE [sítio em linha]).

Em Novembro de 2012 seria determinada a transmissão ao Município de Lisboa de bens e infra-estruturas afectas ao uso público e serviço urbano localizados naquela que foi a ZI da EXPO'98, através do Decreto-Lei n.º 241/2012 que contemplava também o término da posição contratual da Parque EXPO (e Parque Expo - Gestão Urbana do Parque das Nações, S. A.) no tocante às obras públicas e às actividades de gestão e manutenção urbana da referida zona.

---

[124] Interesse raramente contestado na esfera pública, como aponta Ana Patrícia Pereira (2013, 2019 [2018]).

[125] Cf.: http://www.bie-paris.org/site/en/expos/about-expos/what-is-an-expo [consult. 2021-04-30; tradução nossa a partir da língua inglesa].

Praticamente na mesma data foi criada a freguesia Parque das Nações, no âmbito do processo de reorganização administrativa de Lisboa (Lei n.º 56/2012), integrando parte dos territórios de Santa Maria dos Olivais (Lisboa) e Moscavide (Loures). No entanto, apenas em 2018 se concretizaria a extinção da Parque EXPO'98 (Presidência do Conselho de Ministros, 2018) com a transmissão definitiva de um conjunto de edifícios e responsabilidades (*e.g.* transferência plena de competências administrativas).

A intervenção urbana associada à EXPO'98 deteve, naturalmente, um papel relevante na transformação directa daquele território específico, com efeitos directos a que brevemente aludimos. Claudino Ferreira, a propósito da EXPO'98 e dos impactos deste tipo de evento, lembra a distinção entre os resultados esperados, isto é, intenções ou expectativas por parte das instituições envolvidas na organização do evento, e os resultados efectivamente obtidos (Ferreira, 2004). Diz-nos o sociólogo que a discussão acerca dos impactos dos eventos culturais permite, pelo menos, dois planos diferenciados: por um lado, quanto à vertente cultural mais imediata (programação e oferta cultural), e por outro, no que diz respeito às potencialidades de transformação urbana (não apenas a revitalização cultural mas também eventuais mudanças socioeconómicas ou urbanísticas), de maior amplitude e/ou duração temporal (*ibidem*). Ainda que a EXPO'98 e os seus impactos não constituam o foco da presente tese, eles são relevantes para o entendimento do contexto espaciotemporal em que a investigação se centra, permitindo entrever ou compreender mudanças que viriam a concretizar-se mais recentemente. Assim, abordaremos em seguida algumas das repercussões da Exposição de 1998 ao nível do tecido urbano e das políticas de cidade, bem como no tocante ao sector cultural e suas dinâmicas.

Ferreira (2004) alerta para os riscos de uma valorização das potencialidades de eventos como a EXPO'98, por parte dos poderes públicos e suas estratégicas políticas, em detrimento da ponderação das suas limitações, resultando comummente na formulação de expectativas desmesuradas e na projecção de grandes impactos. No plano macro-económico estimava-se que o contributo da Exposição Mundial entre 1994 e 1998 resultasse num acréscimo de 0,4% a 0,5% do PIB, de 1,3 % no investimento e de 12,6% no emprego (Departamento de Prospectiva e Planeamento do Ministério do Equipamento, do Planeamento e da Administração do Território, 1998; *apud* Ferreira, 2006). Já o relatório final da Parque EXPO, apresentado em 1999, indicava custos de cerca de 641 milhões de euros votados à organização da exposição propriamente dita e de 721 milhões de euros para o programa urbano, a que se juntavam mais algumas dezenas de milhões de euros na edificação de equipamentos permanentes e na construção ou reabilitação de eixos viários e pedonais (Parque EXPO, 1999), investimento que seria capitalizado sob diversas formas, de acordo com a entidade. Um estudo da Faculdade de Economia da Universidade de Lisboa, encomendado pela Parque EXPO e cujas conclusões seriam publicadas em 2002, avaliava em 4435 milhões de euros a receita pública gerada pelo mega-evento e intervenção a este associada (Ferreira, 2006, p. 434)[126]. A "injecção de despesa

[126] Ferreira cita estudo a que não obtivemos acesso, anotando o seu sumário executivo, disponível em 2004 no sítio em linha da Parque EXPO, entretanto desactivado; http://www.parqueexpo.pt/site/parexpo_ctexto_01.asp?ctextolocalid=7 [consult. pelo autor a 2004-09-05].

na economia nacional" realizada pelo promotor do projecto, mas também por promotores privados de diversos projectos de construção e pelos turistas recebidos, teria resultado na receita pública mencionada, sendo que os efeitos permanentes se encontravam estimados em 2001 no valor de 2003 milhões de euros (quase metade da estimativa global), isto é, efeitos com um horizontal temporal potencialmente infinito[127]. Aliás, a Parque EXPO relatou um investimento do Estado português de 561 milhões de euros e um investimento comunitário de 200 milhões de euros, num total de mais de 700 milhões de euros de investimento público no projecto urbano, como vimos, que contribuiria para um aumento efectivo do PIB no ano de 1998, gerando dezenas de milhares de empregos directos e indirectos e motivando um aumento do número de turistas e dos proveitos do sector turístico (Parque EXPO, 1999, 2007).

No tocante à projecção externa e afirmação de Lisboa, com vista à atracção de investimentos e turismo, registam-se divergências nas análises estabelecidas, salientando-se um certo desapontamento face ao desenvolvimento da economia local sobretudo por via do turismo, pelo menos num horizonte imediato. Nesse campo, recordamos que as estimativas para o número de visitantes aquando do mega-evento, na ordem dos 15 milhões, foram mais ambiciosas do que os números efectivamente alcançados, por volta dos 10 milhões de pessoas. Ainda assim, a Parque EXPO refere um aumento de 10% do número de turistas em Lisboa para o ano de 1998, aspecto que correlaciona com o acolhimento daquela iniciativa cultural (Parque EXPO, 1999, 2007). Além disso, e num horizonte temporal mais dilatado, a Parque EXPO defendeu como objectivo do projecto e factor de sucesso o 'marketing territorial', verificando-se uma significativa capacidade de atracção turística por parte do espaço urbano resultante da exposição, assente na multifuncionalidade do Parque das Nações, na qualificação dos seus espaços públicos e nos seus equipamentos 'âncora'. A esse respeito, espaços como o Oceanário, o Pavilhão Atlântico ou o Pavilhão do Conhecimento recebem centenas de milhares de visitantes por ano, como atestam dados de 2005, com o Oceanário a atingir quase um milhão de visitantes (943 000 em 2005) e constituindo uma das principais atracções turísticas da região metropolitana de Lisboa (Parque EXPO, 2007). Não obstante, a eficácia dos mega-eventos na capacidade de atracção turística é posta em causa por Ferreira (2004), que alerta para os efeitos de curta duração nesse âmbito, uma vez que os operadores turísticos internacionais reorientam as suas atenções para outros destinos após um dado período e em função da itinerância geográfica destas iniciativas culturais. Estas dúvidas são por si aplicadas ao caso da EXPO'98, apesar de reconhecer as limitações de certo tipo de análises e sua verificação a médio ou longo prazo, suportando-se de um estudo realizado por Paulo Batista Basílio sobre os impactos da Exposição Mundial no turismo que aponta para um crescimento significativo da procura a curto prazo seguido de abrandamento e eventual retorno a tendências evolutivas de anos anteriores (Basílio, 2002; *apud* Ferreira, 2004). Apesar disso, este mega-evento mobilizou um conjunto de acções ligadas ao sector turístico, com resultados visíveis de imediato ou posteriormente, designadamente o lançamento de novas unidades hoteleiras na década de 1990 e no próprio ano da EXPO, a criação da Associação Turismo de

[127] O mesmo estudo citado por Ferreira (2006) é também noticiado no Jornal *Público* (Agência Lusa), em Maio de 2020, com esta repartição de valores e menção aos efeitos permanentes; cf.: https://www.publico.pt/2002/05/21/economia/noticia/expo-98-gerou-889-milhoes-de-contos-para-o-estado-144523 [consult. 2020-05-12].

Lisboa (em 1997 e com uma acção ininterrupta desde 1998) e, naturalmente, um aumento das receitas turísticas nesse ano de 1998, visto como decisivo[128] para a evolução da produtividade do sector.

No campo do desenvolvimento territorial, que nos importa especialmente, a EXPO'98 parece corresponder a um conjunto alargado de efeitos de grande alcance, no sentido da transformação urbana e apesar das críticas a alguns resultados obtidos. Os benefícios ambientais e funcionais da intervenção levada a cabo naquela área da frente ribeirinha oriental são relativamente consensuais, patentes no reconhecimento da qualidade urbana do Parque das Nações[129], em particular pela alteração profunda da prévia realidade ambiental e pela atractividade dos espaços públicos criados (Ferreira, 2004, 2006; Gato, 2014b; Coelho, 2016). De resto, a Parque EXPO apresentou a requalificação ambiental como uma das principais mais-valias e factores de sucesso do projecto, além da provisão de novas infra-estruturas, isto é, de acessibilidades e equipamentos com um papel determinante à escala metropolitana (Parque EXPO, 1999, 2007). No entanto, no plano sócio-urbanístico as avaliações mostram-se menos favoráveis, na medida em que têm sido apontados problemas de integração territorial daquele vasto projecto urbano, desligado de um contexto mais abrangente e marcado por realidades contrastantes (cf., por ex., Ferreira, 2000b; Ferreira, 2004; Mateus, 2008; Gato, 2014b; Pereira, 2017, 2019 [2018]). Esta deficitária integração verifica-se à escala da zona oriental de Lisboa, na relação do Parque das Nações com freguesias ou bairros vizinhos, mas também à escala metropolitana, apesar de questões como a mobilidade e os transportes parecerem resolvidas e constituírem exemplos de sucesso. Desde cedo, e de uma forma contundente, Vítor Matias Ferreira criticou a concentração do investimento na chamada ZI da EXPO'98, cuja lógica centrípeta privilegiaria a qualificação da frente ribeirinha ao invés de uma articulação com outras áreas que integram a zona oriental da cidade ou mesmo com o concelho limítrofe (Ferreira, 1997, 2000a, 2000b; Ferreira *et al.*, 1997; Ferreira e Indovina, 1999). De resto, no volume organizado por Ferreira e Indovina (1999) são várias as vozes críticas quanto à visão estratégica e ao projecto urbano da EXPO'98, em particular pela referida desarticulação espacial, como é o caso de Manuel Villaverde Cabral, que chamou à zona "um enorme 'gueto de luxo' — com uma bonita vista para o Mar da Palha, mas de costas voltadas para a cidade" (Cabral, 1999, p. 332). Discutindo também essa concentração de investimento público numa área tão delimitada, Nuno Portas questionou o suposto efeito multiplicador ou catalisador do projecto quanto à envolvente e propôs, ao invés, uma atenção ao território no seu conjunto (Portas, 1999). Este arquitecto chamaria a atenção para situações de pobreza e exclusão em muitas outras áreas onde o investimento traria, em seu entender,

---

128 Aumento da procura turística e da produtividade nacional do sector do turismo em 1998 (cf. Basílio, 2002).

129 Algumas das características atribuídas ao Parque das Nações, inclusive no âmbito das retóricas promocionais daquela área urbana, passam pela afirmação de que é "um local especial" com "uma localização privilegiada"; cf.: http://www.portaldasnacoes.pt/ [consult. 2020-11-26]. Para essa percepção de 'exclusividade' contribuem decisivamente aspectos como a qualificação da arquitectura e do espaço público (jardins e outros, em que a arte pública e a arte urbana detêm um papel importante) ou a oferta ampla de equipamentos, alguns deles verdadeiras atracções turísticas (*e.g.* Oceanário de Lisboa, a que já aludimos), constituindo-se a área como "exemplo de requalificação urbana a nível mundial (…) símbolo da Cidade Desejada para viver, visitar, investir"; cf.: https://www.jf-parquedasnacoes.pt/p/visitar [consult. 2020-11-26].

maiores e mais duradouros benefícios à cidade e região metropolitana. Em suma, a EXPO'98 teria sido uma ocasião única para a inversão da segregação social e urbanística entre as zonas ocidental e oriental da cidade, de resto um fenómeno reconhecido pelos promotores e apresentado como motivo da localização escolhida para o evento, mas tal não se viria a cumprir. E, nesse sentido, terá constituído também uma oportunidade perdida para a criação de uma verdadeira dinâmica integradora da área metropolitana (Ferreira, 1997; Ferreira e Indovina, 1999; Ferreira, 2000b).

Convém lembrar que a dimensão retórica deste tipo de programas de intervenção urbana, sustentando a sua legitimação pública e, muitas vezes, derivando num desfasamento entre resultados esperados e resultados obtidos, é apontada por Claudino Ferreira (2004) como aspecto comum na realização de grandes eventos. No caso da EXPO'98 refere que "a tensão entre o projecto urbano e o projecto expositivo foi, na verdade, uma constante ao longo de todo o processo, e a sua intensificação ao longo do tempo foi notória (…) à medida que o evento se foi aproximando, as necessidades de execução do recinto expositivo foram condicionando, desvirtuando ou diferindo no tempo os projectos urbanos de alcance mais amplo" (Ferreira, 2004, s.p. [p. 10]). Após a Exposição Mundial permaneceram tensões entre "objectivos programáticos herdados da concepção original do projecto, e as novas condições, políticas e organizacionais, da sua prossecução" (*ibidem*). Neste contexto, às dificuldades de integração territorial entre o Parque das Nações e a sua envolvente juntam-se outros problemas, como a densificação do construído na frente ribeirinha, dificuldades na adequação de certos equipamentos a novos usos, custos de manutenção da qualidade ambiental e urbana, atrasos ou incapacidade em concluir projectos complementares relevantes[130], para referir apenas alguns frequentemente citados (Ferreira, 2004). Desta forma, a aliança provisória (como lhe chama o sociólogo) entre iniciativas culturais e *marketing* ou *branding* territorial acarreta riscos e desequilíbrios ao nível da visão estratégica para a cidade e decorrentes políticas de regeneração ou requalificação, dependentes assim de "efeitos promocionais imediatos" e de "lógicas de representação[131] que se afirmam na organização dos eventos" (*ibidem*, s.p. [p. 23]). Como realça Ferreira, uma lógica centralizadora (*i.e.* '*top-down*'), como a que foi empreendida, coloca obstáculos à cidadania e à participação, reflectindo-se em programas "bem mais

[130] Algumas áreas verdes e infra-estruturas complementares sofreram atrasos consideráveis e aquele que é um extenso parque verde, o Parque Urbano do Tejo e do Trancão, é disso exemplo. As obras para a sua conclusão, com a extensão até ao limite do concelho, estão ainda por finalizar. Uma última fase de intervenção foi anunciada em 2020 pela Câmara Municipal de Lisboa, integrada numa Operação de Reabilitação Urbana, com plano aprovado e sujeito a discussão pública nesse mesmo ano (CML, 2020). Com um custo total de 25,5 milhões de euros, o plano inclui a reabilitação da estação ferroviária de Sacavém, a construção de infra-estruturas de transportes e de pontes sobre o Trancão, entre outras acções, permitindo finalizar o topo norte do Parque das Nações em 2028; cf. Proposta n.º 64/2020 (CML, 2020). Cf., também, Pincha, 2020: https://www.publico.pt/2020/04/01/local/noticia/concluir-parque-nacoes-vai-custar-255-milhoes-euros-1909275 [consult. 2020-11-30]. A conclusão das obras permitirá o acolhimento da XXXIII Jornada Mundial da Juventude, evento religioso de grande dimensão agendado para 2022 e entretanto adiado para 2023 devido à pandemia pelo SARS-CoV-2.

[131] Como vimos antes, os grandes eventos culturais, entre outros, são também momentos excepcionais de afirmação e/ou construção de determinados tipos de capital e de valores simbólicos específicos. Ferreira refere que iniciativas com a dimensão das Capitais Europeias da Cultura (Lisboa e Porto) ou da EXPO'98 "são também veículo de representação da notoriedade, do poder e dos interesses daqueles que respondem poema sua autoria e execução: políticos, comissários, programadores, arquitectos, consultores, patrocinadores" (Ferreira, 2004, s.p. [p. 23]).

concebidos à medida dos projectos e das visões do mundo dos seus promotores do que das reais necessidades e interesses dos cidadãos, convocados a participar sobretudo na condição de espectadores e potenciais beneficiários" (Ferreira, 2004, s.p. [p. 24]). Portanto, a implementação de projectos emblemáticos como o da EXPO'98 e intervenção urbana conexa traduz-se na acentuação de formas de segmentação social já latentes, pelas transformações produzidas ao nível socioespacial, aumentando os riscos de uma desvinculação entre a 'cidade real' e a 'cidade encenada ou projectada', como nos diz Ferreira (2004, 2006). No resultados urbanos da EXPO'98, ou seja, na reconversão daquela parte da zona oriental de Lisboa, cruzam-se precisamente alguns dos aspectos definidores da 'cidade do espectáculo' — acepção a que se referiu Boyer (1994 [1992], 1996 [1994]), acentuada pelas lógicas da cidade contemporânea e pós-industrial —, tanto pelo espectáculo do mega-evento e suas arquitecturas efémeras como pelas arquitecturas permanentes e espaços públicos propostos, tanto pelas lógicas da promoção e *marketing* territorial como pela valorização de certos estilos de vida e consumo(s), articulando inequivocamente imagens e mercados[132]. Aliás, o Parque das Nações será um exemplo dos efeitos de sobrevalorização de uma certa imagem da cidade construída selectivamente a partir de apenas alguns dos seus territórios, que podemos associar à noção de 'espaços figurados' (Boyer, 1995, 1997 [1996]; *v. Cap. 1*, *subcap. 1.2.2*), em detrimento de outras áreas vizinhas menos privilegiadas, lidas como 'espaços desfigurados' (*e.g.* bairros das freguesias de Beato e Marvila). Como aponta Ferreira, tal "sobrevalorização acarreta naturalmente o esquecimento e a desqualificação social e simbólica de outras partes da cidade[133] (…) bem como dos grupos sociais e dos modos de vida que nelas subsistem" (Ferreira, 2006, pp. 462-463).

Em resumo, têm sido sublinhados por diversos autores os efeitos de segregação espacial e de fragmentação social que o Parque das Nações induziu ou agravou no território, à luz do perfil socioeconómico dos seus habitantes, acentuando e manifestando condições de desigualdade no acesso ao espaço urbano lisboeta (cf., por ex., Ferreira, 2000b; Ferreira, 2004, 2006; Pereira, 2013, 2017, 2019 [2018]; Bragança, 2018). Com efeito, o Parque das Nações afigura-se como território urbano extenso e densamente povoado, de grande homogeneidade social e com uma das populações residentes mais jovens entre as freguesias de Lisboa (INE, Censos 2001; *apud* Gato, 2014b). Quer em termos urbanísticos quer em termos sociais tem sido evidenciada a homogeneidade desse território, cujos residentes reconhecem como 'distintivo' e 'prestigiante', percepção comprovada pelo amplo estudo desenvolvido por Assunção Gato (2009, 2014) acerca dos modos de vida e identidades inerentes a esse espaço urbano e sua população. A autora realça o desenvolvimento de uma identidade colectiva interna e de um sentido de pertença espacial por oposição ao exterior

---

132 Lembramos a expressão 'economia política da imagibilidade' ['*imageability*'], empregue por Boyer (1994 [1992], 1995) a propósito das estratégias de promoção dos centros urbanos.

133 Curiosamente, este autor assinala a realização da iniciativa cultural Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001, a cargo da Associação Cultural Extra]muros[, em bairros de Marvila que, apesar de vizinhos da EXPO'98/Parque das Nações, permaneceram como áreas desqualificadas simbolicamente no contexto da cidade. Esta iniciativa cultural, que adiante abordaremos em detalhe no contexto dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98 (*v. Caps. 3* e *4*), "pretendeu marcar uma posição contra os processos de desqualificação simbólica que aquele género de projectos [Capital Europeia da Cultura, que glosava na designação] promove" (cf. Ferreira, 2006, p. 463 [nota 20]).

(áreas circundantes), que inclui ainda a distinção face aos 'visitantes' (*i.e.* população não residente que usufrui dos espaços públicos e equipamentos) (Gato, 2014b, 2015). Esta antropóloga sustenta que "o caráter discricionário e seletivo intrínseco à conceção urbanística do Parque das Nações determinou o perfil socioeconómico dos residentes, refletindo-se as suas características relativamente homogéneas numa identidade social coletiva cuja base é o espaço residencial de pertença" (Gato, 2015, p. 87). Nesse sentido, a mencionada lógica de 'cidade do espectáculo' (Boyer, 1996 [1994]) ecoa em expressões semelhantes usadas por Holton (2003) e Gato (2014, 2015) para Lisboa (centro da cidade e Parque das Nações, respectivamente), bem como por Balibrea (2001, 2003) para Barcelona, e surge associada a um fenómeno de 'mercadorização' do espaço urbano. De facto, as características do Parque das Nações, bem como a discussão em torno das suas vivências e difícil relação com a cidade, parecem confirmar esta unidade urbana como um dos primeiros, ou pelo menos mais evidentes, casos de comodificação do espaço urbano lisboeta, constituindo um sinal da acentuação dos processos de fragmentação urbana, como veremos adiante e de modo mais expressivo para as duas últimas décadas (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*). Como nos diz A. Gato, este processo gera "espaços seletivos e dirigidos a quem estiver disposto a pagar por eles para, entre outros aspetos, aceder aos valores sociais e simbólicos que os caracterizam" (Gato, 2015, p. 89). No contexto da produção socioespacial do Parque das Nações foi ainda apontada a noção de 'gentrificação por nova construção' ['*new-build gentrification*'; cf. Lees e Davidson (2005), *v. Cap. 1*, *subcap. 1.2.2*], na medida em que vários critérios se verificam, entre estes a transformação profunda da paisagem urbana e a deslocalização de populações residentes e sua substituição por outras com estatuto socioeconómico mais elevado (Pereira, 2013, 2017, 2019 [2018]). Ana Patrícia Pereira chega a considerar que o Estado deteve um papel activo na promoção da gentrificação daquele território "através do investimento que realizou em todas as componentes do projecto, favorecendo interesses privados e contribuindo para o estabelecimento de um elevado grau de homogeneidade socioeconómica do ponto de vista residencial" (Pereira, 2017, p. 66). Neste contexto, a socióloga salienta o facto de a zona abrangida pela intervenção e sua envolvente se mostrar hoje um lugar socialmente desigual (Parque das Nações *vs.* áreas vizinhas), constituindo um território a que foram negadas memórias urbanas vernaculares, percebidas como negativas e por isso apagadas em detrimento de uma "memória-representação" (Peralta, 2017; *apud* Pereira, 2019 [2018]) da capacidade de realização nacional por via da expansão marítima nos séculos XV/XVI e da própria Exposição Mundial de 1998 (Pereira, 2019 [2018]). As múltiplas visões críticas aqui abordadas têm apontado para a necessidade de repensar modelos demasiado dirigistas e para a vantagem na concepção de programas participativos e abertos aos *inputs* das diversas comunidades lisboetas, este últimos experimentados sobretudo na última década[134], como

[134] Em anos recentes, observamos por parte da CML uma certa inversão de políticas e projectos orientados para a grande escala (e em lógicas '*top-down*'), desenvolvendo abordagens mais próximas da pequena escala e do '*bottom-up*'. Referimo-nos à implementação de programas de requalificação de espaços públicos mais delimitados (por ex., Uma Praça em cada Bairro, 2014) — rejeitando a linha 'grandes trabalhos', evidente nos anos 90 e primeiros anos do novo século —, programas de apoio ao tecido social em que a participação é uma componente relevante (por ex., BIP/ZIP, 2011) e iniciativas culturais que prevêm a mobilização das comunidades (por ex., Festival TODOS [2009] e outros mais recentes). Abordaremos estas evoluções e mudanças no próximo subcapítulo.

veremos adiante. Dessa forma, o reforço do capital social local poderá constituir também um sinal de mudança ou de progresso ao nível das políticas urbanas locais, mas "sem iludir nem desvalorizar a conflitualidade e a disputa que, necessariamente, a realização de eventos também promove", como assinala Ferreira (2004, s.p. [p. 27]).

No campo das actividades culturais, que igualmente nos interessa focar, a EXPO'98 tem sido definida como momento de carácter 'singular' ou 'excepcional', desde logo pela oferta cultural proporcionada mas também por implicações mais abrangentes na sociedade portuguesa, por exemplo ao nível dos públicos e dos consumos culturais, como apontam alguns autores (Santos e Costa, 1999; Ferreira, 2004, 2006).

Enquadrando eventos culturais como a EXPO'98, Santos e Costa (1999, p. 23) referem-se aos mega-eventos como 'componente' e 'sintoma' "dos modos de organização social contemporâneos e de algumas das dinâmicas culturais mais emblemáticas", constituindo "formas sociais inscritas de maneira decisiva nas mais diversas sociedades e culturas". Na verdade, num contexto de globalização e mercadorização da cultura, acentuam-se os fenómenos de massificação e diversificação dos consumos culturais, conjugando uma dimensão privada ou individualizada com uma outra acentuadamente pública e colectiva, expressa nos eventos de grande escala, como 'mega-concertos', 'super-festivais' e 'encontros mundais' (Santos e Costa, 1999, p. 20). Tal é o caso da Exposição Mundial de 1998, que registou um assinalável impacto mediático, como comprova a criação (ainda em 1993) do Centro de Documentação e Informação da Parque EXPO [CDI-Parque EXPO] para corresponder às necessidades da imprensa, além da criação de orgãos de produção e difusão de informação (*e.g.* Agência Expo, Rádio Expo, Tele Expo) e diversos programas de televisão, bem como noutros suportes. Do trabalho deste centro acabaria por resultar, entre outros elementos, uma base de dados (recortes de imprensa, publicações, fotografias e vídeos, etc) imprescindível ao estudo de Santos e Costa sobre os impactos culturais da EXPO'98, publicado em 1999. Como concluem estes autores, a EXPO'98 foi "um acontecimento largamente mediatizado", tendo em conta a extensa cobertura de que foi alvo, mas também "um acontecimento especificamente mediático", na medida em que reconfigurou temporariamente os próprios meios de comunicação existentes (*e.g.* agenda mediática, conteúdos, funcionamento), próxima ainda de se tornar ela mesma '*media*' (mídia) enquanto dispositivo comunicacional relevante (*ibidem*, pp. 64-65). Nesse contexto, os temas da cultura e o sector das actividades culturais, de uma forma geral, a par da programação cultural que antecedeu, acompanhou e/ou materializou o mega-evento, em particular, ganharam um destaque notório, caracterizado por Santos e Costa como 'excepcional' e 'inusitado'. Não só "a quantidade e a qualidade da oferta cultural motivada pela EXPO'98" fez multiplicar os espaços informativos dedicados à cultura, como também essa expansão das notícias da cultura favoreceu uma difusão mais fácil e alargada de temas habitualmente circunscritos a secções/ espaços restritos ou codificados, "tornando-se acessíveis a uma maior heterogeneidade de públicos" (*ibidem*, p. 71). É, desde logo, através do Festival dos 100 Dias, realizado cem dias antes da abertura da grande exposição (12 de Fevereiro a 21 de Maio), que "a dimensão cultural da EXPO'98 ganha consistência, consolidada e alargada depois com a programação

no recinto" (*ibidem*, pp. 57-58), sendo conveniente lembrar a ocorrência de sete iniciativas culturais associadas à organização e programação da EXPO'98, maioritariamente sob o modelo 'festival de arte(s)'[135], em fases temporais distintas. De referir que essa atenção à criação artística e à programação cultural deu-se tanto no plano interno (nacional) quanto no plano externo (internacional), com reflexo ao nível das dinâmicas de criação e produção do sector cultural português e na própria internacionalização da cultura portuguesa (Santos e Costa, 1999). A maior visibilidade do território nacional e da cidade de Lisboa nos circuitos mundiais da cultura contribuiria para a inserção destes territórios e seus agentes no sistema de produção internacional, processo favorecido pelos novos equipamentos culturais edificados no recinto expositivo (assegurando meios de gestão e programação no futuro) e pela afirmação de equipamentos/estruturas existentes fora do recinto (nos quais a programação complementar — leia-se, os festivais de artes mencionados — deteve um papel fundamental) (*ibidem*). Efectivamente, no plano infra-estrutural e num horizonte temporal imediato, a provisão de novos equipamentos culturais[136] é identificado por Ferreira como um dos mais evidentes impactos da EXPO'98 no sector cultural. Porém, como salienta este autor, "é de assinalar a fraca implantação de actividades de carácter artístico, científico, didáctico ou mesmo institucional que, de acordo com os planos originais, deveriam complementar a componente mais lúdica daquele espaço" (Ferreira, 2004, s.p. [p. 14]), alertando para as questões da sustentabilidade a longo prazo. Retomando a relação entre o plano infra-estrutural a que alude Ferreira e os avanços ao nível da internacionalização das instituições e agentes culturais, convém reiterar a dinamização interna e a projecção externa do sector cultural português, com um renovado espaço de visibilidade para alguns dos seus protagonistas.

Se é verdade que, no entender de Santos e Costa (1999, pp. 78-79), a dita "amplificação mediática da cultura" e, ao mesmo tempo, "a eleição da 'rua' como palco para apresentação de espectáculos" confrontaram um público vasto com uma oferta heterogénea de "formas de expressão artística pouco divulgadas", não é possível, contudo, confirmar se tal viria a corresponder a um efectivo ganho consolidável (ou sustentável, num horizonte temporal alargado) de novos públicos e novas exigências para o sector cultural. Objectivamente, e atendendo à dimensão do evento, assinala-se o grande número de produções artísticas realizadas especificamente para a EXPO'98 e programação associada, resultante na ampla oferta cultural provida, estimulando também um cruzamento entre formas culturais ou campos disciplinares. Ferreira (2004, s.p. [p. 11]) refere-se também ao momento de 'efervescência

---

135 Dois destes festivais foram realizados logo em 1994 (Festa das Marés) e 1995 (Festa das 1001 Noites) e cinco decorreram no ano de 1998, no recinto ou noutros espaços da cidade, entre os quais se destacam o mencionado Festival dos 100 Dias (mais exactamente 100 Dias - Festival Cultural), que ocupou espaços como o CCB, o Teatro Nacional de São Carlos, o Teatro Nacional de D. Maria II, o Teatro da Trindade ou o Convento do Beato e se dedicou a várias expressões (*e.g.* dança, ópera, música), e o Festival Mergulho no Futuro, com uma programação mais específica em torno das artes performativas.

136 Já aqui referimos alguns dos equipamentos edificados para a Exposição Mundial de Lisboa, mas no âmbito cultural destacamos o Pavilhão Atlântico (hoje de nome Altice Arena e à época do mega-evento designado por Pavilhão da Utopia) e o Teatro Camões (hoje com gestão/programação pela Companhia Nacional de Bailado: OPART, E.P.E.). Alguns desses equipamentos, como refere Ferreira (2004), procuraram assegurar-se parcerias e condições organizativas/financeiras para a fase posterior à EXPO'98, garantindo a sua condição de equipamentos 'âncora' num horizonte temporal mais alargado.

cultural', resultado da "ampliação, diversificação e visibilização da oferta cultural" bem como da "excepcional disponibilidade política e financeira para investimento na cultura", especialmente relevante no contexto nacional dadas as "fortes limitações no que toca a equipamentos, a instrumentos de apoio ao desenvolvimento e visibilização da criação e da oferta e (…) à disseminação da prática cultural regular no conjunto da população". A importância dos festivais de arte(s) no contexto da produção cultural mencionada é também um aspecto a reter da leitura efectuada por Santos e Costa (1999), pelas recorrentes menções a esses eventos, sua recepção pelos públicos (especialmente favorável no caso do Festival dos 100 Dias) e seu significado na programação cultural da EXPO'98[137]. Do lado da procura, houve uma resposta relevante, ou seja, a EXPO'98 mostrou impacto nos consumos culturais dos portugueses, sendo que as sessões de espectáculos realizadas no âmbito desta iniciativa corresponderam a um acréscimo de 58% face ao número total de sessões verificado no ano anterior para todo o território nacional (dados Parque EXPO [1998] e dados de 1997 do INE [1999]; *apud* Santos e Costa, 1999, p. 140). De sublinhar o fomento do trabalho e do emprego no domínio das artes e do espectáculo e, nesse sentido, o mega-evento terá contribuído, de diferentes formas, para a formação e/ou profissionalização de artistas e de técnicos de espectáculo (Santos e Costa, 1999). No tocante às encomendas de obras ou espectáculos inéditos a criadores portugueses foi referida a coexistência de vectores de continuidade — protagonizados por agentes culturais ou artistas com trabalho regularmente exibido, inclusive com a consagração de percursos particulares — e de vectores de inovação, neste último caso ligados a alguns novos projectos, à criação artística experimental, a cruzamentos disciplinares, ao cruzamento de culturas no sentido da 'interculturalidade' e ao campo da arte pública (*ibidem*). Deste modo, conjugam-se lógicas diferenciadas de 'consolidação', 'excepcionalidade' e 'balanço' no seio das dinâmicas de desenvolvimento do campo cultural e artístico português, com a Exposição Mundial e sua programação a "acentuar e tornar visível efeitos cumulativos das transformações operadas" e a desenvolver "expectativas susceptíveis de produzir efeitos de mobilização — quer de criadores, quer do público" (*ibidem*, p. 107). Além disso, a EXPO'98 suscitaria ainda um amplo debate público sobre a produção cultural entre nós e acerca do próprio significado deste mega-evento e suas possíveis repercussões, permitindo equacionar cenários distintos dos já conhecidos. Num contexto interno, este debate seria um dos principais impactos da Exposição Mundial de Lisboa no domínio cultural, segundo Santos e Costa (1999).

No entanto, um dos aspectos mais curiosos mencionados neste estudo, em nosso entender, é o da preferência dos visitantes pelo 'recinto expositivo' face a outros elementos ou respostas possíveis, quando questionados sobre a sua experiência na EXPO'98, preferência essa com larga margem em relação ao segundo tópico mais valorizado, os 'espectáculos' (Euro RSCG, 1998; *apud* Santos e Costa, 1999, pp. 152-153). Esta valorização do espaço urbano expositivo como um todo — ultrapassando as suas partes constituintes, como os 'edifícios e pavilhões' (outra das categorias possíveis de resposta), ou as actividades efémeras que compunham o mega-evento (*e.g.* 'espectáculos' e outros) — denota um reconhecimento das

[137] O destaque já dado ao modelo 'festival' permite-nos antever como este continuaria, na década seguinte, a marcar o desenvolvimento das actividades culturais e a divulgação das criações artísticas em contexto nacional, afirmando-se com particular expressão (como veremos adiante no *Cap. 3*).

qualidades físicas e experienciais do novo lugar construído em Lisboa, pelas condições proporcionadas para a sociabilização, actividades lúdicas e/ou de lazer, práticas culturais de saída, bem como de outras características apontadas por Santos e Costa (1999), como a segurança, a limpeza e as zonas verdes cuidadas. De referir que a simultânea aposta na animação de rua, com uma intensa programação de eventos nos espaços exteriores, e na excepcionalidade das arquitecturas propostas, fenómenos comuns a este tipo de certames, aponta para uma intenção de 'espectacularização' do recinto expositivo no seu conjunto, dos elementos permanentes aos elementos efémeros, lugar constantemente dinamizado por atividades (*i.e.* dia/noite). Por outro lado, foi defendido por Santos e Costa que "a EXPO'98 conseguiu, em grande parte, escapar ao carácter de feira e de recinto de atracções, cujas 'fronteiras difusas' (Galopin, 1997, p. 187; *apud* Santos e Costa, 1999, p. 152) com a Exposição marcaram muitas das suas congéneres anteriores", precisamente pela criação de um espaço urbano 'apetecível' e 'ordenado'. Com efeito, "a visita à EXPO'98 não foi feita apenas do circuito dos pavilhões ou da assistência aos espectáculos, foi em grande parte feita pelo próprio flanar da visita", ganhando "um significativo acrescido a apropriação do espaço, justamente no sentido de o moldar a essa [dimensão de] convivialidade" (Santos e Costa, 1999, pp. 186-187). Assim, a fruição dos espaços públicos, necessariamente com apropriações e sentidos variáveis, marcou a experiência da Exposição Mundial de 1998, reflectindo-se nas suas memórias e na percepção sobre a importância dos aspectos qualificadores do espaço urbano, nomeadamente as zonas verdes e os espaços/equipamentos de recreio e lazer (incluindo o seu desenho, manutenção, arte pública aí enquadrada). Além do mais, os ditos espaços públicos que materializavam e articulavam o recinto, lugar(es) de convivialidade, parecem ter potenciado o sentido de participação colectiva que a iniciativa expressou (os autores referem-na como 'Festa'), pelo "cruzamento de contextos sociais" e uma "amplitude pública que não se esgotou no mega-evento cultural" (*ibidem*, pp. 186-187). Assim, "a densidade da celebração festiva acarretou um carácter de participação cívica no acontecimento", pelo que, segundo Santos e Costa, a EXPO'98 constituiu no seio da sociedade portuguesa um momento especial de construção do 'espaço público' (*ibidem*, p. 187). A esse propósito, e num contexto de profundas transformações sociais, afirmam ainda que o evento marcou uma abertura ao espaço público e uma reformulação dos modos de 'estar' e 'participar' nele, com "um reconhecimento de pertença colectiva dos cidadãos portugueses a uma sociedade eventualmente mais cosmopolita e modernizada" (*ibidem*, p. 188).

Iniciativas como a Exposição Mundial de 1998 ou as edições da CEC (em Lisboa e no Porto ou, mais tarde, em Guimarães) foram tidas como oportunidades para ultrapassar défices ou atrasos, caracterizando-se por momentos de forte investimento e com efeitos verificados no desenvolvimento cultural da(s) cidade(s) e do país (cf. para a L'94: Roseta, 1998; Holton, 2003; cf. para a EXPO'98: Santos e Costa, 1999; Ferreira, 2004). Porém, Ferreira (2004, s.p. [p. 17]) aponta também para a natureza 'precária' das condições oferecidas e dos compromissos assumidos, questionando-se sobre o 'alcance' e a 'sustentabilidade' de eventos como a EXPO'98 no âmbito cultural. Em linha com as reflexões de outros autores, entre eles Richards (2000) ou Richards e Palmer (2010), Ferreira sublinha que as políticas culturais ancoradas em eventos (iniciativas culturais, de maior ou menor escala) têm sido desafiadas a investir na

'cultura' entendendo-a ora como um 'meio' ora como um 'fim' (Ferreira, 2004, s.p. [p. 17]). Segundo o sociólogo, grandes iniciativas como a EXPO'98 ou a(s) CEC têm recaído na assunção da 'cultura' enquanto 'meio' para promover processos mais amplos de desenvolvimento do território, privilegiando objectivos de carácter estratégico relacionados com o *marketing* territorial, como vimos antes (Ferreira, 2004). Nesse sentido, as intenções de renovação ou revitalização urbana parecem sobrepôr-se aos objectivos de desenvolvimento ou revitalização cultural *per se*, inclusive no caso da Exposição Mundial de Lisboa, na medida em que esta constituiu um pretexto para pôr em marcha ou acelerar um conjunto de planos de intervenção urbanística, com os propósitos de requalificação ambiental e reconversão urbana assinalados. Do mesmo modo, Santos e Costa (1999) referem-se ao papel da EXPO'98 (e das Exposições Mundiais, de uma forma geral) enquanto instrumento político de carácter estratégico para a projecção externa da cidade e, acima de tudo, do país, pelo que devemos lembrar que territórios como o nosso denotam uma certa tendência de 'periferização' geográfica e política (Ferreira, 1998) a ser compensada, eventualmente, pela procura de notoriedade internacional e atracção de investimentos e de turistas. Sobre estas intenções e respectivos impactos já nos debatemos em ponto anterior, pelo que nos resta sublinhar que a EXPO'98 "permitiu a Portugal exportar uma imagem nova do País (…) acentuando atributos de modernidade e capacidade de protagonismo, embora com estratégias de promoção pouco eficazes que poderão ter posto em causa parte dos objectivos iniciais em termos de visitantes estrangeiros" (Santos e Costa, 1999, p. 223).

Em síntese, a sequência de eventos culturais de grande dimensão, a partir do início da década de 1990 no território nacional, e em particular em Lisboa, permite-nos perceber com clareza o desenvolvimento entre nós do fenómeno de 'eventificação' das cidades. Este é indissociável de um conjunto de preocupações relacionadas com a competitividade num contexto europeu ou global e com a promoção externa da capital portuguesa e do território nacional, no seio das políticas públicas a nível central e local, indissociáveis de políticas/ programas europeus. As operações de requalificação, renovação ou reconversão, em especial de áreas industriais extintas, zonas portuárias obsoletas e bairros históricos degradados, foram também no caso de Lisboa aliadas a eventos de grande escala, como a L'94 e a EXPO'98. Esta realidade da 'eventificação' da cidade estende-se ainda a um conjunto diverso de eventos de menor dimensão, como os festivais ('festivalização'), operantes em alguns destes tipos de territórios urbanos e associados tendencialmente a acções de 'regeneração urbana' e/ou 'requalificação urbana' (*e.g.* as Festas de Lisboa ou o TODOS - Caminhada de Culturas, entre outros que analisaremos no *Cap. 3*). O referido modelo de actuação, recorrendo a eventos de diversa escala, procura quase sempre reforçar o 'capital cultural' local, transmutar a imagem urbana e mobilizar agentes e recursos para intervenções urbanas posteriores ou já em curso (cf. conceptualização por Richards e Palmer, 2010), implicando uma tentativa de articulação entre políticas de desenvolvimento urbano e políticas culturais. Essas várias iniciativas culturais, em maior ou menor grau, contribuem para a recriação de ambientes urbanos específicos e com determinado valor simbólico, capazes de integrar classes com hábitos de consumo diferenciados, promover a actividade turística e rentabilizar investimentos privados no

domínio fundiário e imobiliário. Assim, a componente instrumental de grandes eventos como a L'94 ou a EXPO'98 torna-se evidente, pela oportunidade de "gerar efeitos materiais e simbólicos mais amplos e duradouros sobre as cidades que os acolhem" (Ferreira, 2004, s.p. [p. 25]). Neste processo de 'eventificação', a decisiva intervenção urbana que subjaz à EXPO'98 desempenhou um papel fulcral na reconversão da Lisboa pós-industrial e na criação de uma nova centralidade urbana. Além de se afirmar como momento-chave da transformação efectiva da cidade, com as assimetrias e contradições já expostas, constituiu ainda um ponto notável nos processos de 'eventificação' e de 'festivalização' da cidade, referência aliás num contexto nacional alargado. Desta forma, a EXPO'98 parece culminar um período de 'eventificação' baseado nas acções de grande escala (com extensão a uma escala menor, *v.* o caso dos novos festivais ligados à programação do mega-evento; *e.g.* Festival dos 100 Dias, Festival Lugar à Dança) e define um marco temporal incontornável para empreender uma análise das políticas e dinâmicas na cidade de Lisboa, tanto no âmbito urbanístico como no cultural. No novo século, e para o território nacional, apenas a iniciativa Campeonato Europeu de Futebol de 2004 [EURO 2004] se enquadra na categoria de mega-evento, neste caso desportivo, constituindo assim uma excepção e mostrando características muito específicas, desde logo pela dispersão geográfica dos 'eventos' (*i.e.* partidas de futebol) e dos equipamentos que as acolheram. Após a EXPO'98, numa conjuntura em que se anteviam maiores restrições ao investimento público, abre-se caminho a duas décadas em que a tendência de 'festivalização' no espaço urbano (*i.e.* acções de menor escala) se reforçará, como veremos adiante, sem a repetição de um mega-evento com as implicações da Exposição Mundial de Lisboa. Com efeito, o '*continuum*' de iniciativas culturais a que Holton (2003) se refere não seria propriamente interrompido, mas obedeceria a uma notória viragem, ou antes, evolução ao abrigo de políticas específicas e sob a forma de outros modelos mais viáveis no mercado dos 'eventos': iniciativas de menor escala e/ou de outros tipos. Assim, e no contexto de um maior dinamismo do sector cultural, observamos para as duas últimas décadas uma multiplicação de iniciativas culturais de menor dimensão, procurando repercussão local, nacional ou internacional, entre as quais se destacam os festivais de arte(s) (*v. Capítulo 3*).

Subcapítulo 2.2
POLÍTICAS E DINÂMICAS URBANAS NA LISBOA PÓS-EXPO'98

Para além dos impactos da EXPO'98 antes mencionados, mais directos e focados na cidade de Lisboa, importa sublinhar a influência que a intervenção urbana da Exposição Mundial e Parque das Nações deteve nas políticas urbanas numa lógica mais alargada, isto é, ao nível do poder central e sua articulação com o poder local, portanto, num contexto territorial mais vasto (o país e as diferentes cidades). Com efeito, a singular experiência da Parque EXPO, isto é, o conhecimento gerado e o modelo de gestão então concebido, reverteram naquele que seria o Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades [POLIS], apresentado em 1999. O reconhecimento político do papel da operação urbana associada à EXPO'98 é expresso na Resolução do Conselho de Ministros n.º 26/2000, que determina a criação do programa POLIS: "deve ser referido que a experiência da EXPO'98 teve um impacte muito significativo em todo o País e veio contribuir para estabelecer um novo paradigma de qualidade do espaço urbano e de valorização das suas componentes ambientais. (…) Importa tirar partido desta atitude, promovendo intervenções que reproduzam, tanto quanto possível e à escala de cada aglomerado urbano, as virtudes da EXPO'98 em termos de requalificação do espaço público com uma forte componente de valorização ambiental" (Presidência do Conselho de Ministros, 2000, p. 2113). Neste sentido, e no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio disponível, o programa POLIS procurou deter "um papel mobilizador e potenciador de iniciativas que tenham por objectivo a qualificação dos meios urbanos" (*ibidem*, p. 2108). Como afirmou o arquitecto e professor Paulo Tormenta Pinto, "a reconversão da área oriental de Lisboa (…) definiu o diapasão de uma nova era e os padres urbanísticos que viriam a ser seguidos a nível nacional nos anos seguintes" (Pinto, 2019 [em linha]). Nesse mesmo artigo, com o expressivo título "A influência urbanística da Expo'98, de Bragança a Albufeira", a Exposição Mundial é vista como um laboratório que ensaiou soluções de desenho urbano e de valorização do espaço público, confirmando a "importância reputacional das cidades no período pós-industrial" (*ibidem* [em linha]).

Assim, o ambicioso POLIS mobilizou um conjunto de operações em trinta e nove cidades portuguesas, com um investimento global de 1,173 mil milhões de euros, mediante a articulação entre as respectivas autarquias e a administração central (Correia *et al.*, 2000; Seixas, 2013; Pinto, 2019). Os principais objectivos do programa assentaram no desenvolvimento de operações de requalificação urbana com uma forte componente de

valorização ambiental, na promoção de acções para a revitalização de centros urbanos (mencionam-se as questões da competitividade e do desenvolvimento regional), no apoio a acções de melhoria da qualidade do ambiente urbano (inclusive para elementos ambientais estruturantes; *e.g.* frentes de rio ou costa marítima) e na implementação de zonas e parques verdes, áreas pedonais, vias cicláveis, entre outras (Correia *et al.*, 2000). Deste modo, o POLIS constituiu o primeiro programa de dimensão nacional, com áreas de intervenção locais, a adoptar como preocupação central a requalificação urbana e a valorização ambiental (Coelho, 2016). Ao nível da gestão, verificou-se a criação de sociedades anónimas de capitais exclusivamente públicos, de âmbito local, às quais coube a tarefa de executar e acompanhar os diferentes projectos, assegurando o cumprimento dos seus objectivos[138]. As referidas sociedades seguiram "os moldes anteriormente experimentados em situações idênticas (Parque EXPO, COSTAGEST), sendo a execução do plano definido no projecto aprovado para cada zona de intervenção a razão de ser da sua constituição e o seu objecto social" (Presidência do Conselho de Ministros, 2000, p. 2126). Nesse sentido, a Parque EXPO e as sociedades POLIS procuraram assumir-se como instrumentos e agentes das políticas públicas para o ambiente, ordenamento do território e desenvolvimento regional.

Porém, vozes mais críticas questionaram o efectivo lugar da EXPO'98 na motivação de uma nova atitude face ao território e disciplinas que dele se ocupam, em particular no tocante à intervenção política e às sensibilidades projectuais, os princípios de gestão ou a eficácia do programa POLIS. Diogo Mateus (2008), por exemplo, alude à multiplicação de projectos no espaço urbano, ao abrigo do POLIS, sem que se possa entender uma visão de planeamento verdadeiramente integradora e plural, falhando a solução de determinados problemas ou mesmo contribuindo para agravar alguns desses problemas. Ainda que no âmbito da acção do POLIS tenham sido desenvolvidos setenta e cinco Planos de Pormenor ou Planos de Urbanização, dando origem a intervenções de cariz muito diverso, certas vozes sublinharam o desfasamento entre algumas destas intervenções e as expectativas das comunidades, particularmente no caso de centros urbanos e cascos históricos. Como alerta Rodrigo Coelho, a abordagem à requalificação urbana com base em projectos de excepção e carácter intensivo (*e.g.* EXPO'98, POLIS), mediante uma política centralizadora que determina a cidade e/ou as áreas a intervir, traz riscos no tocante às intervenções e resultados produzidos, podendo conduzir a um efeito "desmobilizador da capacidade de intervenção da sociedade civil e dos agentes e actores locais, comprometendo a valorização dos recursos endógenos" (Cabral, 2002; *apud* Coelho, 2016, p. 102). A alteração de ciclo político (governo central), a derrapagem

[138] Membros do Gabinete Coordenador do programa POLIS e da Parque EXPO explicitam que "as sociedades Polis são (…) dotadas de poderes excepcionais conferidos por lei, nomeadamente no que diz respeito à possibilidade de agirem como entidade expropriante dos imóveis necessários à concretização da estratégia definida, assim como de possuírem poderes no âmbito do ordenamento do território e urbanismo. Estas sociedades possuíam um quadro de pessoal muito reduzido (…) a gestão foi atribuída a empresas de gestão de projecto, assegurando assim uma gestão profissionalizada das intervenções, e funcionando as sociedades Polis sobretudo como instâncias de decisão, onde o Estado e o Município respectivo, representados ambos nos Conselhos de Administração, faziam valer os seus pontos de vista no desenvolvimento dos projectos" (Pestana, Pinto-Leite e Marques, 2009, p. 1765). A própria Parque EXPO participou também na gestão de intervenções integradas, mais exactamente na gestão de dez das vinte e quatro sociedades POLIS (*ibidem*).

financeira de algumas das sociedades e a impopularidade de certas intervenções (bem como dificuldades na sua concretização) poderão ajudar a explicar um certo recuo face ao POLIS, cujo acção decorreu entre 2000 e 2006. No entanto, o programa seria a base para a implementação da Política de Cidades POLIS XXI, num ciclo de 2007 a 2013, promovendo acções de requalificação do espaço público mas também do parque edificado, através de Parcerias para a Regeneração Urbana [PRU]. Ao mesmo tempo, também a criação da figura das Sociedades de Reabilitação Urbana [SRU], a que já nos referimos, herda parte do espírito do POLIS e visa a operacionalização municipal da reabilitação urbana através de um regime excepcional para zonas históricas e áreas críticas de recuperação e reconversão urbanística, procurando agilizar procedimentos administrativos. No caso de Lisboa foram constituídas três SRUs, mas apenas uma delas prossegue hoje a sua actividade (Lisboa Ocidental SRU), elaborando Documentos Estratégicos de Requalificação Urbana e procedendo à gestão territorial das suas áreas de intervenção, além de um conjunto de procedimentos como a apreciação de projectos de licenciamento ou a gestão e execução de obras de reabilitação (competências reforçadas desde 2018). A SRU Oriental e a Baixa Pombalina SRU procederam à elaboração de alguns estudos e vistorias, acabando por ser extintas em 2009, por implicarem pesados encargos, implicarem uma duplicação de tarefas ou sobreposição de competências, e, não demonstrarem efeitos efectivos ao nível da reabilitação urbana[139].

Pelo exposto, podemos confirmar a influência da operação urbana subjacente à EXPO'98 em políticas prosseguidas em Lisboa e no resto do país ao nível da reabilitação e da requalificação urbanas, pela maior sensibilização para os benefícios implicados e para a definição de um horizonte de expectativa ou exigência quanto aos resultados, confirmado por exemplo no destacado papel que os espaços públicos viriam a assumir (Ferreira, 2006; Coelho, 2016). Por outro lado, ficam também patentes algumas das fragilidades na concretização de tais políticas, à mercê das alterações dos ciclos governativos locais e sujeitas a desenvolvimentos ou mudanças de rumo posteriores, lembrando que o próprio POLIS registaria situações de impasse e alguns projectos menos bem sucedidos ou não concretizados. Mas outros programas e experiências no tocante à requalificação urbana e operações afins seriam levados à prática antes do programa POLIS e em anos posteriores, no quadro de uma revalorização da cidade, suas frentes ribeirinhas e centro histórico.

Ainda na década de 80 registávamos a elaboração do primeiro programa público de reabilitação urbana (Secretaria de Estado da Habitação, 1985) e a criação dos primeiros Gabinetes Técnicos Locais [GTL] em Lisboa, procurando estes uma gestão de proximidade. Porém, será na década de 90 que as acções de reabilitação conhecem maior investimento municipal, ao abrigo da acção dos GTL, de concursos públicos (como as chamadas 'Megaempreitadas'[140]) e de um conjunto muito diverso de programas, estabelecendo-se a 'reabilitação urbana' como um objectivo prioritário. No final da década seguinte seriam

---

139 Estratégia de Reabilitação para Lisboa 2011-2024 (CML, 2011a).

140 Cf. Estratégia de Reabilitação para Lisboa 2011-2024; Em 2003 "foram lançadas pela CML 6 Megaempreitadas em Alfama, Mouraria, Bairro alto, Madragoa, S. Bento e Baixa-Chiado, prevendo um investimento total de 27,6 milhões de euros. Até à data já foi gasto mais do que este valor: cerca de 28 milhões de euros e apenas se reabilitaram 43% dos edifícios previstos (…) Destas empreitadas 5 foram suspensas em 2006 por falta de pagamento" (CML, 2011a, p. 42).

elaborados estudos/diagnósticos vertidos no documento de referência Carta Estratégica de Lisboa 2010–2024 e que viriam a consubstanciar-se na Estratégia de Reabilitação para Lisboa 2011-2024, fixando objectivos e acções específicas para a Área de Reabilitação Urbana [ARU] de Lisboa (e outras ARU destacadas entretanto, por carecerem de intervenção mais profunda), a enquadrar pelo Regime Jurídico da Reabilitação Urbana (Ministério do Ambiente, do Ordenamento do Território e do Desenvolvimento Regional, 2009). O Quadro de Referência Estratégico Nacional [QREN] seria mobilizado para ambiciosos programas de acção de requalificação e reabilitação da cidade[141], como o caso do "Ai Mouraria"[142] - Programa de Acção do QREN da Mouraria [PA Mouraria] (CML, 2009c), executado pelo GABIP[143] Mouraria, aprovado em 2009 e com obras concluídas em 2013/2014, que contribuiria decisivamente para a transformação daquele bairro histórico, estendendo a sua influência a outros bairros vizinhos. Este seria acompanhado de um Programa de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria [PDCM] (CML, 2012a), no sentido de melhorar as condições de vida das populações residentes, implementado a partir de 2012 (aprovação pela Câmara Municipal de Lisboa nesse mesmo ano). Ainda no mesmo ano de 2009 seria apresentado o "Viver Marvila" - Programa de Reabilitação e Desenvolvimento Integrado, promovido pela CML e pelo Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (parcerias também com a Junta de Freguesia de Marvila e com a GEBALIS), preparando uma série de mudanças profundas ainda em curso e apresentando objectivos de 'regeneração urbana' (*e.g.* qualificação do edificado e do espaço público, dinamização da economia local, melhoria das acessibilidades e mobilidade). Será importante reter esta tendência de investimentos significativos e de uma acção direccionada nas duas zonas em causa: por um lado, a Mouraria (abrangendo áreas conhecidas como Benformoso, Intendente, Martim Moniz), integrada no tecido histórico e com uma localização privilegiada — mostrando à data uma acentuada degradação do edificado e dos espaços públicos, a par de outras problemáticas — e, por outro, Marvila, área descentrada mas próxima ao parque das Nações e à frente ribeirinha, cujo "predomínio de população com origem em processos de realojamento (…) e estigma social associado a Chelas"[144] foi sublinhado como problema pela

[141] Operações QREN neste âmbito: QREN Mouraria, QREN Ribeira das Naus, QREN Padre Cruz, QREN Boavista.

[142] A candidatura apresentada em 2009 no âmbito do QREN tinha como designação "Mouraria: as cidades dentro da cidade" e previa a colaboração com inúmeros agentes locais, entre estes a Associação Casa da Achada, a Associação Renovar a Mouraria, a Associação de Turismo de Lisboa, a Empresa Pública de Urbanização de Lisboa [EPUL], o Instituto da Droga e Toxicodependência e as Juntas de Freguesia dos Anjos, da Graça, de Santa Justa, de São Cristóvão e São Lourenço e do Socorro.

[143] Referimo-nos aos Gabinetes de Apoio aos Bairros de Intervenção Prioritária [GABIP-CML]. O GABIP Mouraria seria constituído legalmente em 2011, formado por elementos de diferentes serviços municipais e na dependência do Presidente da Câmara Municipal, tendo como objectivo "assegurar a articulação técnica entre todos os Serviços Municipais, bem como com entidades externas ao Município de Lisboa" (CML, 2011b).

[144] Cf. Estratégia de Reabilitação para Lisboa 2011-2024 (CML, 2011a).

autarquia[145]. Noutra linha de acção, programas específicos têm vindo a ser desenvolvidos no sentido da menor escala (*i.e.* freguesia, bairro, espaços delimitados), alguns deles aproximando-se de lógicas 'bottom-up' ou, pelo menos, abarcando a possibilidade de envolver as comunidades e prever a sua participação, ainda que em moldes relativamente rígidos. Podemos destacar os programas municipais Uma Praça em cada Bairro, apresentado em 2011 e com vista à requalificação de praças e jardins lisboetas, e o BIP/ZIP - Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa, em acção desde 2011 e até à actualidade, este com características muito particulares e centradas em ideias como 'proximidade' e 'participação'. O BIP/ZIP[146] destaca-se pela preocupação com as questões da cidadania activa e da participação da comunidade, particularmente em bairros e zonas com carências sociais, no sentido de fomentar a capacidade de iniciativa local e melhorar o acesso a bens e serviços que a cidade pode oferecer. Por último, salientamos a importância da reorganização administrativa de Lisboa, em 2012, sustentando a "definição de um novo mapa da cidade, de um quadro específico das competências próprias dos respetivos órgãos executivos, bem como dos critérios de repartição de recursos entre o município e as freguesias do concelho" (Assembleia da República, 2012b). Nesse mesmo ano ocorreria a revisão do Plano Director Municipal de Lisboa, com alterações cruciais na regulação dos usos do solo e na operacionalização de intervenções urbanísticas, valorizando a figura das Unidades de Execução, além dos Planos de Pormenor e Planos de Urbanização. Todos estes instrumentos e processos apontam para mudanças, mais ou menos recentes, cujo significado procuramos compreender em seguida.

---

145 A noção de 'desenvolvimento integrado', expressa na designação do programa "Viver Marvila", afigura-se de leitura complexa ou ambígua, mesmo atendendo aos objectivos do programa. Nesse contexto, de salientar também a encomenda do *Estudo para o Desenvolvimento Socioeconómico e Competitividade Urbana dos Bairros (Amendoeiras/Olival, Armador, Condado, Flamenga e Lóios)* (Quaternaire Portugal e CML), tido como relevante para o desenvolvimento do programa, e a propósito do qual podemos ler no blogue "Viver Marvila": "Este estudo tem um carácter prático e surge em grande medida da necessidade de preparar a comunidade para os novos desafios que se perspectivam para a zona de intervenção do VIVER MARVILA, nomeadamente com a construção do Hospital de Todos os Santos e da Terceira Travessia do Tejo. Importa saber que impactos terão estes novos equipamentos nos Bairros e que oportunidades apresentam. Que acções deverão ser implementadas pelas entidades públicas e privadas para tirar o melhor proveito possível destes investimentos? Como preparar a comunidade, o espaço público, o edificado, os equipamentos e infraestruturas, tendo em vista: - a promoção e concretização de uma estratégia de desenvolvimento socioeconómico para a zona de intervenção; - a modernização da estrutura empresarial local; - a promoção dos investimentos para a zona de intervenção, nomeadamente nas áreas estratégicas da saúde, ambiente e audiovisual; - adequação da rede de serviços e equipamentos de apoio à população; - a diversificação do uso e a rentabilização e melhoria da qualidade do edificado." (cf.: https://vivermarvila.blogs.sapo.pt/tag/estudos [consult. 2020-10-30]). Ressalta neste articulado uma forte valorização da dimensão económica do desenvolvimento, ancorado em infra-estruturas a construir, bem patente também na atenção aos aspectos de rentabilização do edificado (habitação) e de investimento em sectores tecnológicos/produtivos (estrutura empresarial, sector audiovisual). A rentabilização e a diversificação de usos, em particular, poderão sugerir uma recomposição populacional de Marvila, em linha com outros planos urbanísticos previstos para a zona oriental de Lisboa, já revogados (PUVC e PUZRO). Essa possibilidade parece ser confirmada pela alienação de imóveis/fracções, pela Empresa Pública de Urbanização de Lisboa [EPUL] em alguns dos bairros abrangidos pelo programa de intervenção "Viver Marvila".

146 Este programa foi criado pelo município no quadro do Programa Local de Habitação [PLH], como "instrumento de política pública municipal que visa dinamizar parcerias e pequenas intervenções locais de melhoria dos 'habitats' abrangidos, através do apoio a projectos levados a cabo por juntas de freguesia, associações locais, colectividades e organizações não governamentais (…)" (Pelouro da habitação e Desenvolvimento Local da Câmara Municipal de Lisboa [em linha]). Cf.: http://habitacao.cm-lisboa.pt/index.htm?no=27310001 [consult. 2020-10-30].

Efectivamente, e para além do contexto geral referente às políticas, abordamos um conjunto de dinâmicas e processos específicos de transformação do espaço urbano, a que nos referimos antes em termos conceptuais (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.1.3* e *1.2*), e que se verificam ou acentuam também no caso de Lisboa, com as suas particularidades, durante as últimas duas décadas (após a EXPO'98). Estes processos dizem respeito a tendências ou fenómenos muito diversos, por vezes com ligações e sobreposições espaciotemporais, pelo que será possível enquadrar com mais detalhe algumas das políticas urbanas a que nos vamos referimos e sua aplicação concreta. Começamos pelas transformações observadas na zona oriental da cidade, na sequência da EXPO'98 mas também outras mais recentes, e seguimos depois com fenómenos que dizem respeito à cidade no seu conjunto: a 'gentrificação' e as suas formas, a 'turistificação', a (re)dinamização do centro histórico ['tempos novos'/'novas dinâmicas' (cf. Seixas, Magalhães e Costa, 2013); 'novo centro?' (cf. Costa e Magalhães, 2014)] e ainda as questões da revitalização urbana, que, inevitavelmente, se cruzam com vários instrumentos de acção e casos descritos. Por último, também a reconfiguração dos espaços públicos na cidade de Lisboa, inclusive mediante formas de apropriação recentes, merecem o nosso enquadramento.

As transformações na zona oriental de Lisboa e a sua desejável requalificação não se ficariam, obviamente, pela intervenção do final do século com a EXPO'98 e Parque das Nações, ainda que a reestruturação física e social da envolvente a este grande projecto (*i.e.* zona oriental no seu conjunto) tenha conhecido inúmeras hesitações. Além dos problemas de integração territorial do Parque das Nações, já abordados, também o prometido efeito catalisador dessa intervenção urbana não se cumpriu, na totalidade ou nos moldes e horizontes temporais esperados, como lembram os arquitectos Luís Santiago Baptista e Paula Melâneo (2018). Por certo, o carácter relativamente autónomo e excepcional do Parque das Nações[147], a vários títulos (administrativo, socioeconómico, espacial, simbólico), dificultou qualquer valorização efectiva da envolvente ou mesmo a articulação com planos para áreas vizinhas, apenas postos em prática mais recentemente. Além do mais, a sucessão de instrumentos de planeamento para a zona oriental de Lisboa, focados nas frentes ribeirinhas por requalificar ou abarcando bairros mais afastados do Mar da Palha, é um testemunho e, ao mesmo tempo, uma condição agravante da indeterminação dos processos de transformação urbana naqueles territórios. Para além de instrumentos genéricos que abrangem a zona oriental — o Plano Regional de Ordenamento do Território da Área Metropolitana de Lisboa, o Plano Director Municipal [PDM] e respectiva revisão em 2012 (CML, 2012c) e a Carta Estratégica de Lisboa 2010–2024, aprovada em 2009 (CML, 2009b) —, destacamos os instrumentos mais direccionados para a intervenção nesse território, como o Plano de Urbanização do Vale de Chelas (PUVC, aprovado em 1997 pela CML, com alterações face ao PUZRO em 2001, revogado em 2015), o Plano de Urbanização da Zona Ribeirinha Oriental de Lisboa (PUZRO, proposto em 2001 e substituído por outros instrumentos a partir de 2008), o Plano de Urbanização do Vale de Santo António (PUVSA, aprovado em 2012, com processo de

147 Paula Melâneo refere o fechamento do Parque das Nações 'sobre si próprio' e Luís Santiago Baptista ressalta a 'identidade própria' e a autonomia dessa área urbana (Baptista e Melâneo, 2018).

alteração em curso) e os Planos de Pormenor para o Parque Oriente (aprovado em 2006), para a área envolvente à Estação do Oriente (aprovado em 2008) e para a Matinha (aprovado em 2011). O polémico PUZRO centrava-se numa extensa zona de frente ribeirinha e foi apresentado em 2001, mas viria a receber parecer negativo da Comissão de Coordenação de Desenvolvimento Regional de Lisboa e Vale do Tejo [CCDR-LVT], que não aceitou o excessivo peso da habitação, entre outros aspectos contestados. Este plano previa para a sua área de intervenção um aumento do número de alojamentos e, por essa via, um acréscimo populacional considerável, tendo conhecido revisões pelo próprio executivo até 2008, dando então lugar ao Documento Estratégico de Monitorização da Zona Ribeirinha Oriental [DEMZRO] (CML, 2008a) e a um conjunto de planos específicos que detalham as intervenções na frente ribeirinha oriental. Nesse mesmo ano é constituída a Sociedade Frente Tejo[148] para promover e gerir as intervenções em diversas áreas da frente ribeirinha da cidade, intervenções essas que passam a ser enquadradas mediante um plano global, o Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa [PGIFR] apresentado e aprovado uma década após a realização da EXPO'98. Este plano de 2008 procurou sintetizar um conjunto de instrumentos de planeamento anteriores e reflectia as experiências da Exposição Mundial de 1998, assumindo a vontade de estabelecer continuidades espaciais na frente ribeirinha da cidade, entre o rio Trancão (a oriente) e a doca de Pedrouços (a poente). Do articulado inicial sobressai a seguinte ideia: "dando seguimento à intervenção urbanística mais relevante operada na cidade de Lisboa na viragem do século — Parque das Nações — a estratégia de intervenção projectada visa igualmente criar uma nova visão para a cidade e para a sua frente ribeirinha, possibilitando a reconciliação da cidade e dos seus habitantes com o rio Tejo e a zona ribeirinha, enquanto espaço cultural e de lazer, mas também permitindo a recuperação da sua centralidade em função dos novos usos que lhe vão ser dados e das infra-estruturas a implantar" (Presidência do Conselho de Ministros, 2008, p. 2651). As intervenções previstas contemplavam um horizontal temporal reduzido mas verificaram-se atrasos em alguns dos projectos, entretanto finalizados ou ainda por concluir. Ao abrigo de um instrumento de planeamento comum, mas favorecendo a singularidade de cada intervenção/projecto (de promoção pública ou privada), tal concepção conjuga aspectos que podemos associar a uma lógica urbana aparentada aos 'grandes trabalhos' (salientamos que alguns dos projectos dizem respeito à construção de novos equipamentos culturais de grande dimensão; *e.g.* novo Museu Nacional dos Coches e Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, inaugurados respectivamente em 2015 e 2016) e visões de renovação/reconversão de uma cidade ainda em processo de resignificação dos seus espaços desindustrializados [cf. The Grand Projects, projecto de investigação em curso (Dinâmia'CET - ISCTE, 2018-2022[149])]. Também em 2008, nesse mesmo âmbito, foi estabelecido um acordo de Cooperação Institucional entre o Município de Lisboa e o Porto de Lisboa, com vista à cooperação e gestão integrada do espaço urbano e das atividades desportivas e de lazer em áreas de jurisdição da Administração do Porto de

148 A Sociedade Frente Tejo seria extinta em 2011, com a transmissão de responsabilidades do Estado central para a CML, sendo a gestão dos imóveis de domínio público localizados na frente ribeirinha cedida à autarquia por um período de cinquenta anos.

149 Cf.: http://thegrandprojects.com/ [consult. 2020-10-27].

Lisboa, nomeadamente para a Doca de Pedrouços (prevendo a organização de eventos náuticos de dimensão internacional), zona de Santos (privilegiando a requalificação do espaço público) e Doca do Poço do Bispo (permitindo a reestruturação dos usos portuários e a integração de actividades de lazer). A desafectação de bens do domínio público marítimo, não associadas a actividade portuária ou similar, permitiria assim uma intervenção concertada em nome do interesse público, passando aqueles espaços a integrar o domínio público geral do Estado (Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações, 2009). As dinâmicas e projectos suscitados por estes diversos instrumentos legais confirmam a orientação das políticas urbanas em Lisboa para a reestruturação e requalificação das frentes ribeirinhas, procurando ainda nestas décadas recentes uma reformulação do espaço urbano à luz das necessidades e operações mais características da chamada 'cidade pós-industrial'[150]. Na verdade, a discussão sobre a reconversão das frentes ribeirinhas (e áreas portuárias, em particular) é já antiga, podendo ser traçada desde a década de 1960 — Parque da Torre de Belém, primeiro espaço público construído em antiga área fabril junto ao Tejo, lembrando ainda as intervenções para a Exposição do Mundo Português, em 1940 —, passando na década de 1980 pelo Concurso de Ideias para a Renovação da Zona Ribeirinha[151] e na década de 1990 pela apresentação do Plano de Ordenamento da Zona Ribeirinha[152] [POZOR]. No entanto, parece ser no final dos anos 90, e também com a EXPO'98, que as políticas urbanas conhecem avanços mais significativos no sentido da reconversão das frentes de rio, não apenas na zona oriental (recinto expositivo do mega-evento) como também na zona ocidental[153], alcançando-se resultados mais notórios nos anos seguintes, designadamente com as intervenções decorrentes do PGIFR (2008) na última década. No PDM de Lisboa, revisto em 2012, consagra-se definitivamente a necessidade de acessos pedonais à margem do rio em toda a frente ribeirinha, privilegiando funções de equilíbrio ecológico compatíveis com actividades de recreio e lazer e clarificando restrições no tocante à edificação.

---

150 Estas lógicas de transformação urbana observam-se ainda à escala metropolitana, com as suas especificidades, nomeadamente em concelhos da margem sul do Tejo; cf. Brandão e Brandão, 2012. Mas também as lógicas da 'cidade criativa', com os seus '*creative milieux*', e da 'cidade de eventos' têm sido estudadas no contexto da área metropolitana e dos concelhos a sul; cf. Costa e Lopes, 2018; Carmo, Matos e Pereira, 2019; Costa, Lopes e Bassani, 2019.

151 Concurso organizado em 1988 pela Associação de Arquitectos Portugueses, que suscitou uma discussão sobre a zona ribeirinha de Lisboa, com algumas "conclusões (…) incorporadas no Plano Estratégico de Lisboa (1992) e no Plano Director Municipal (1994) definindo a unidade territorial do 'Arco Ribeirinho' de ligação cidade-rio" (Brandão *et al.*, 2021, p. 1717).

152 O POZOR, promovido pela APL em articulação com a CML (1993-1994), seria apresentado publicamente em 1995 e acabaria por não ser aprovado (contestação das soluções urbanísticas propostas e das competências da APL). Tratando-se do primeiro plano que ambicionava uma visão estratégica para toda a frente de rio da cidade, da zona ocidental (Algés) à zona oriental (área então destinada à realização da EXPO'98), foram inúmeras as vozes críticas a questionar a densidade da construção proposta para certas zonas (em Santos, por exemplo), a intensidade de usos e a criação de novas barreiras (ao invés da qualificação de áreas livres para fruição pública) e, inclusive, a viabilidade do próprio plano, que, segundo Pedro Brandão, assentava "em dados e opções de carácter económico de elevado grau de imponderabilidade" (Brandão, 1994, p. 51). Recomenda-se a consulta da recolha levada a cabo pela Ordem dos Arquitectos, disponível em: https://oasrs.org/media/uploads/LIS_ZON_RIB_POZOR_NMqUtd2.pdf [consult. 2020-11-03].

153 A Administração do Porto de Lisboa, ainda em 1997, inicia acções de reconversão de algumas áreas ribeirinhas na zona ocidental, com a promoção de actividades náuticas de recreio (Docas de Alcântara, Belém, Bom Sucesso e Santo Amaro) e a concessão de edifícios para restauração (Docas de Alcântara e Santo Amaro), de resto, em linha com algumas das ideias suscitadas pelo POZOR.

De facto, e num horizonte temporal mais largo, a EXPO'98 provaria os seus efeitos indirectos sobre a própria zona oriental de Lisboa, a par dos planos urbanísticos e mudanças preconizadas, contribuindo para a eventual revitalização daqueles territórios expectantes. Como nos diz Paula Melâneo, "foi sem dúvida a Expo'98, e toda a dinâmica em seu redor, que teve um importante papel em recolocar no mapa de Lisboa toda a área industrial e portuária oriental, concentrada entre o rio Tejo e as linhas do caminho-de-ferro, completamente desconhecida pelos que não estavam relacionados com as actividades que servia. Numa pequena escala, esta zona junto do rio mostrou-se apetecível para artistas, galerias de arte, arquitectos, agências de publicidade e produtoras (vídeo, cinema, eventos, etc.), que aí descobriram amplos espaços vazios, a preços bastante competitivos, para se instalarem" (Baptista e Melâneo, 2018, p. 57). Esta arquitecta sublinha os valores mais baixos ao nível do imobiliário nas freguesias do Beato e de Marvila, por comparação com as restantes freguesias de Lisboa, como factor de atracção no tocante à procura habitacional e à fixação de determinados serviços[154]. Inicialmente, a intervenção nestes territórios ficaria também marcada pelo investimento privado, por um lado numa perspectiva de ocupação gradual de estruturas edificadas existentes (pelas chamadas 'classes criativas' e respectivas actividades), e, por outro, através de estratégias de promoção de empreendimentos habitacionais (em particular de nova construção), relacionados com os sucessivos planos previstos, de que é exemplo o(s) Jardins do Braço de Prata (projecto de 1998), depois Prata Living Concept e hoje Prata Riverside Village[155]. Além da libertação dos terrenos da antiga Fábrica do Material de Guerra para este empreendimento, também o edifício em tempos ocupado pela administração do complexo fabril se encontrava vazio, tendo sido cedido temporariamente[156] e passado a acolher um projecto cultural (em 2007), sob a iniciativa de Nuno Nabais. Este espaço, a chamada Fábrica de Braço de Prata, acabou por se constituir como um dos 'projectos-charneira' ou 'projectos-âncora' naquele território — a par do Teatro Meridional, em Marvila desde 2005 —, acompanhado(s) da progressiva fixação de outros agentes ligados às artes[157]

---

154 São apontados para aquelas duas freguesias os valores mais baixos em Lisboa por m² (em 2017) segundo dados INE, 2018; cf.: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=315218748&DESTAQUEStema=55507&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt [consult. 2020-11-03].

155 Os enormes atrasos verificados neste empreendimento devem-se a um intricado conjunto de problemas, que não nos cabe aqui analisar, desde questões de aprovação camarária a dificuldades financeiras e mudanças de promotor, daí também as diferentes designações assumidas por este complexo de edifícios que se pretende icónico, com assinatura de Renzo Piano (Prémio Pritzker em 1998). Os discursos promocionais têm reflectido o carácter exclusivo e selectivo desta operação, apontando simultaneamente para um fechamento à cidade ["o Prata consegue (…) manter uma aura muito própria de oásis urbano"; "vila urbana"] e uma ambígua integração na mesma ["um novo estilo de vida no centro da cidade"; "…a menos de 10 minutos do coração da cidade"] que denota tensões entre a identidade da envolvente (e sua situação relativamente periférica) e a nova proposta urbana com destinatários específicos: "inspirado pela conveniência, proximidade e qualidade de vida de uma pequena vila, no coração de uma grande cidade, o Prata Riverside Village está organizado em torno de uma praça arborizada, núcleo central de uma energética comunidade de lojas, restaurantes e serviços, dedicados aos residentes, mas abertos a vizinhos, visitantes e clientes de toda a cidade" (cf.: https://www.pratariversidevillage.com/concept/ [consult. 2020-11-03]).

156 O terreno em causa foi cedido ao município em 2010, sendo que em 2016 foi determinada também a transmissão do edifício para o património municipal (compensações no âmbito da operação de loteamento), mas mantendo o projecto cultural ali sediado.

157 Sobretudo artistas, colectivos e galerias, com exemplos mais recentes e mediáticos como Vilhs ou a galeria Underdogs (projecto fundado em 2010 e inaugurado na Rua Fernando Palha em 2013).

ou à 'criatividade' e/ou às tecnologias. Neste âmbito, devemos mencionar também o papel das lógicas associadas ao 'empreendedorismo' e à 'inovação' corporizadas no projecto do Hub Criativo do Beato[158], bastante mais recente. Este processo foi iniciado em 2016 mediante um protocolo entre o município e a Start Up Lisboa[159], cedendo o primeiro um conjunto de edifícios na antiga Manutenção Militar (concessão do Exército à autarquia, por cinquenta anos) e assegurando a segunda a gestão/programação da estrutura. O projecto foi apresentado por Fernando Medina num encontro nacional de incubadoras que antecedeu a primeira edição do evento Web Summit em Lisboa, anunciando-o como investimento determinante para a revitalização da zona oriental de Lisboa (Baptista e Melâneo, 2018). Devemos ainda salientar as políticas municipais de valorização cultural dos territórios de Beato e Marvila[160], inclusive pela atracção de agentes culturais via ateliers municipais, residências artísticas, apoios específicos (*e.g.* cedência de espaços ou rendas simbólicas) ou programas de apoio não necessariamente direccionados para o sector, mas afectando financiamento disponível para zonas concretas (*e.g.* BIP/ZIP; *v.* o caso de Zona Não Vigiada - Casa Conveniente e parceiros). Tal valorização passa igualmente por novos equipamentos desportivos ou culturais, como é o caso evidente da Biblioteca de Marvila (projecto com quase vinte anos e inaugurado por fim em 2016), com programação cultural regular (*v.* Os Dias de Marvila, um festival de artes performativas). Na verdade, os instrumentos de planeamento urbanístico entretanto consolidados e/ou em execução (*e.g.* Planos de Pormenor), apesar dos impedimentos ou atrasos descritos, atestam uma intervenção alargada na zona oriental de Lisboa, em diferentes escalas e níveis de acção. Operações e projectos concretos no campo da revitalização urbana têm sido desenvolvidos muito recentemente nestes territórios, implementados pelo município ou com a sua participação ou parceria (já nos referimos aqui a alguns), e que, por sua vez, arrastam mudanças no domínio das políticas e das dinâmicas culturais. Se as dinâmicas culturais existentes mostram uma grande vitalidade nos últimos anos, com a participação do sector privado e os referidos apoios por parte do governo local, as políticas culturais propriamente ditas permanecem, em nosso entender, subsidiárias ou complementares face a interesses estratégicos para o território e seu desenvolvimento económico, em especial numa vertente imobiliária (*i.e.* valorização fundiária, urbanização e edificação). Assim, sublinhamos a possibilidade de uma certa instrumentalização das dinâmicas culturais e criativas naqueles territórios (Beato e Marvila, em especial) com vista à revitalização dos mesmos (*i.e.* reconversão funcional), envolvendo processos de nobilitação e recomposição social.

---

158 O Hub Criativo do Beato é uma estrutura vocacionada para acolher incubadoras nacionais e estrangeiras, pretendendo ser "um dos maiores hubs de empreendedorismo na Europa, com cerca de 50 000 m^2 distribuídos por 18 edifícios" (cf.: https://hubcriativobeato.com/sobre-nos/#mission [consult. 2020-11-04].). Entre as empresas que irá albergar estão o grupo Super Bock, a Delta Cafés e a Daimler Benz, com o seu centro tecnológico Mercedes-Benz, além das próprias Start Up Lisboa e Web Summit. Referem-se ainda um conjunto de residências artísticas, serviços complementares (*e.g.* restauração, lazer) e espaços públicos associados.

159 Associação sem fins lucrativos fundada em 2011 pela autarquia, Montepio Geral e Agência para a Competitividade e Inovação, I.P. [IAPMEI].

160 Citamos como exemplo de acções estratégicas previstas pelos instrumentos de planeamento a valorização do 'Eixo Cultural Santa Apolónia/Largo David Leandro da Silva', mediante a recuperação de património existente e a reconversão de espaços (DEMZRO, 2008), ou a criação de um percurso cultural ao longo do eixo interior no Beato (PGIFR, 2008).

As diferentes lógicas de actuação aqui mencionadas, de iniciativa pública ou privada e abarcando múltiplos interesses, por vezes conflituantes, mostram como a intervenção no espaço urbano lisboeta e a sua transformação (designadamente na zona oriental, mas não só) se relacionam com as lógicas e visões de cidade a que nos temos vindo a referir, no contexto mais vasto da cidade pós-industrial. Alguns destes processos aproximam-se das lógicas da cidade criativa, por se centrarem no desenvolvimento do capital cultural local e na atracção de novos grupos profissionais e sociais ao território, resultando em crescimento e benefícios de ordem económica. Outros processos descritos relacionam-se mais directamente com a profunda transformação das frentes ribeirinhas, através de obras de requalificação, reconversão e/ou nova construção, ao abrigo de Planos de Pormenor já mencionados e do próprio PGIFR (2008). Este plano geral abrangia zonas muito distintas e permitiu concretizar inúmeras e recentes intervenções ao longo da frente de rio, como por exemplo a Fundação Champalimaud (2010), a requalificação do Terreiro do Paço (2012), a requalificação da Ribeira das Naus (2014), o novo Museu Nacional dos Coches (2015), o Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia (2016) ou o novo Terminal de Cruzeiros de Lisboa e seus espaços envolventes (2017). Salvaguardando a autonomia e os objectivos específicos de cada projecto ou iniciativa, dependentes em vários casos de investimentos privados ou parcerias público-privado, estas intervenções correspondem maioritariamente a edifícios de grande escala — alguns deles procurando constituir-se como '*landmark*' — ou a espaços públicos ou de uso público reconvertidos e requalificados. Projectos específicos, também enquadrados no PGIFR, consolidariam as ambicionadas continuidades ribeirinhas e sua valorização ambiental e funcional, como são os casos do Parque Ribeirinho Oriente, com uma primeira fase concluída em 2020, ou o Parque Urbano do Tejo e do Trancão, criado em 1998 mas com fases de intervenção mais recentes e ainda em curso. Não devemos deixar de observar que uma boa parte das intervenções aqui abrangidas, até no âmbito de políticas urbanas locais (*e.g.* Planos de Pormenor para a zona oriental), avançaram apenas num contexto de retoma económica, superado o período que se seguiu à crise internacional na sequência do *subprime* norte-americano, como lembra Melâneo (cf. Baptista e Melâneo, 2018). Outras iniciativas prosseguem o seu curso, ainda em estudo ou fase de projecto, como a reconversão da ala norte da Manutenção Militar (Beato) ou a nova sede do Centro Nacional de Arqueologia Náutica e Subaquática (Xabregas). Além da refuncionalização e reocupação de edifícios existentes, com os seus novos usos ligados sobretudo ao sector cultural ou a indústrias especializadas, temos assistido nestes últimos anos ao desenvolvimento de fenómenos inerentes à regeneração ou revitalização urbana de toda a zona oriental de Lisboa, atingindo o tecido social e afectando os valores fundiário/imobiliário: "(…) os planos e as intervenções recentes desenham um novo tecido urbano e social e um novo padrão económico, uma nova cidade. O processo de gentrificação está desencadeado" (Baptista e Melâneo, 2018, p. 61). Podemos, no entanto, questionar-nos sobre que 'gentrificação' em curso se refere aqui e quem a promove, atendendo à complexidade deste(s) fenómeno(s), ou sobre quando terá começado efectivamente esse processo e quais os seus verdadeiros efeitos. Para tal, não devemos menosprezar a permanente e gradual fixação de agentes culturais e outros (não apenas a 'classe criativa') nas últimas duas décadas (*e.g.* gentrificação marginal), a alienação de

fracções habitacionais em bairros de Chelas ou, sobretudo, as operações de nova construção prevista [*e.g.* '*new-build gentrification*' (Lees e Davidson, 2005), citada por Ana Patrícia Pereira (2013, 2017, 2019 [2018]) a propósito do predecessor Parque das Nações] que afectam ainda timidamente a paisagem edificada mas que prometem mudar mais radicalmente o tecido social. Em áreas centrais da cidade encontramos processos deste tipo, com características específicas e em fases bastante mais avançadas, que importa descrever e compreender, como procuramos fazer de seguida.

A socióloga Sandra Marques Pereira refere-se à tendência de perda demográfica na cidade de Lisboa, iniciada na década de 1960 e só invertida timidamente na primeira década do século XXI (*i.e.* perda menos significativa), como demonstram os dados dos Censos 2011 (INE, 2011), designadamente pela taxa de variação das famílias entre 2001 e 2011 e pela comparação das taxas de variação da população nessa década (2001-2011) com a anterior (1991-2001) (Pereira, 2018). É também no centro histórico, nomeadamente em Santa Maria Maior, que se registou entre 2001 e 2011 uma recuperação populacional (*i.e.* população e famílias), processo observado em Santa Justa (Baixa), Mártires (Chiado) e Socorro (Mouraria) (*ibidem*). Pereira considerou este repovoamento como 'processo em curso', ligado à reivindicação do acesso ao espaço urbano e à habitação no centro da cidade por parte das classes médias (heterogéneas, abrangendo profissões intelectuais e científicas), apesar da imigração (comunidades diversas) também se mostrar relevante para a recomposição populacional nessas zonas (*ibidem*). Em 2018, a socióloga dizia-nos que estas classes médias "estão a ser defraudadas", sublinhando a pertinência do tema e acrescentando que "à inevitabilidade da financeirização global do investimento imobiliário nas cidades contrapõe-se a inevitabilidade do crescimento da militância urbana entre estas classes médias" (*ibidem* [em linha]). Ainda que este processo de ocupação do centro histórico possa ter sofrido alterações ou flutuações, inclusive em função da crise económica no início da década de 2010 ou do crescimento do turismo de massas na segunda metade dessa década (afirmação de Lisboa enquanto destino privilegiado), as questões do acesso ao centro e da sua crescente atractividade permanecem fulcrais no debate das políticas para a cidade. Em face de problemáticas como a 'gentrificação' e a 'turistificação', prementes na Lisboa dos últimos anos, devemos reflectir sobre a ameaça que impende sobre o dito repovoamento do centro histórico pelas classes médias, como parecem confirmar os resultados preliminares dos Censos 2021, recentemente divulgados. Com efeito, se atentarmos ao centro histórico e elegermos a freguesia de Santa Maria Maior[161] (a que Pereira se referiu), observamos uma perda populacional expressiva entre 2011 e 2021, com uma taxa de variação de -22% (INE, 2021), bem como uma perda acentuada de famílias, com uma taxa de variação de -28,1% (INE, 2021), realidade contrastante com a evolução assinalada entre 2001 e 2011.

[161] Outras freguesias do núcleo histórico da cidade, como Misericórdia ou Santo António, registam igualmente em 2021 significativa perda de habitantes face a 2011, com taxas de variação negativa de 26,1% e 6,4%, respectivamente, e acentuada perda de agregados, com taxas de variação negativa superiores a 25% (Censos 2021, INE). Esta evolução 2011-2021 não significa necessariamente um esvaziamento do centro histórico, mas sim uma certa especialização funcional e uma eventual mudança no perfil dos 'residentes', com uma diminuição de agregados e de habitantes ditos formais ou permanentes em favor de outras formas de residência ou alojamento (*i.e.* informais, temporárias), como veremos adiante.

Curiosamente, no conjunto global das freguesias verificamos que Lisboa (concelho) regista uma reduzida perda de habitantes face a 2011, com uma taxa de variação de -1,4% (INE, 2021), abaixo da assinalada na década anterior (-3% entre 2001 e 2011) e, assim, ainda em linha com um abrandamento da perda de população e de agregados[162]. Encontramos aqui o ponto de partida ideal para reflectir sobre os processos de 'gentrificação', que têm suscitado frequentemente a discussão em torno de noções como 'recomposição' e 'substituição' populacionais e/ou funcionais (actividades e usos), ou mesmo, ao nível da opinião pública e com forte expressão mediática, a ideia recorrente da expulsão de moradores.

Podemos assinalar indícios de primeiras vagas gentrificadoras na cidade de Lisboa, a chamada 'gentrificação marginal' (conceito a que nos referimos antes, *v. Cap. 1*, *subcap. 1.2.2*), dando lugar a novas formas e efeitos, isto é, ao processo a que, de acordo com a acepção de Rose (1984), podemos designar por 'gentrificação *mainstream*' ['*gentrification mainstream*'][163]. Nas últimas duas décadas, os processos de gentrificação têm sido documentados para diversas áreas de Lisboa, inclusive bairros do centro da cidade (cf., por ex., Costa, 2007; W. Rodrigues, 2010; Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012, 2013; Mendes, 2013, 2017; Costa e Magalhães, 2014; Gato, 2014a; Mendes e Jara, 2018)[164] e também noutros contextos territoriais menos evidentes (*v.* o caso do Parque das Nações face à envolvente; cf. Gato, 2014a; Pereira, 2017, 2019 [2018]), embora mais recentemente associados à 'gentrificação turística', com características particulares (cf., por ex., Luís Mendes, 2016a, 2017, 2020; Gago, 2018; Martins, 2019; Soares, 2019; Marques, 2020). Atendendo a aspectos decisivos, já antes mencionados, que caracterizam a gentrificação (cf. Glass, 1964; Rose, 1984; Lees e Davidson, 2005), estes autores têm abordado processos de mudança da paisagem construída e do tecido social na capital portuguesa. Este tipo de processo acontece em linha com as transformações verificadas a nível global, em inúmeras cidades, lembrando aqui a tendência de uma '*gentrification blueprint*' [marca ou pegada gentrificadora] (Lees e Davidson, 2005) observável em múltiplos contextos geográficos. Com efeito, nas duas últimas décadas assistimos a formas diversas de gentrificação, com temporalidades e especificidades para zonas distintas da

---

[162] No contexto de abrandamento da perda de habitantes e de agregados na cidade, devemos destacar o aumento populacional e o aumento do número de famílias em zonas que não as correspondentes ao centro histórico mas sim à chamada cidade consolidada (incluindo áreas centrais e outras mais periféricas). Veja-se, por exemplo, a evolução de habitantes nas Avenidas Novas (+7,5%), no Parque das Nações (+6,3%), em Santa Clara (+5,3%) ou no Areeiro (+5,0%), para referir apenas algumas (as que registam as taxas positivas mais altas, iguais ou superiores a 5%). Veja-se ainda a evolução dos agregados no Parque das Nações (+7,8%), em Santa Clara (+6,2%), em São Domingos de Benfica (+5,9%), nas Avenidas Novas (+5,5%), acima dos 5% de crescimento face a 2011 [Cf. Censos 2021 (INE, 2021)].

[163] A propósito de 'gentrificação marginal' *vs.* 'gentrificação *mainstream*' em Lisboa, cf. Mendes, 2013; Bairro Alto como caso de estudo.

[164] São sobretudo citados os casos do Bairro Alto, Chiado e Príncipe Real, em especial para a primeira década do novo século, mas também bairros como Alfama, Graça e Mouraria, a par de outras áreas habitacionais no eixo Av. Almirante Reis, inclusive em anos mais recentes. De resto, a freguesia de Arroios (abarcando parte do referido eixo) é de entre as que correspondem ao centro histórico aquela que, de longe, melhor resiste a acentuadas perdas de população nos últimos anos (*v.* os casos de Santa Maria Maior e Misericórdia, já mencionados, mas também de São Vicente [-9,4%], com perdas muito relevantes entre 2011 e 2021), com uma taxa de variação positiva de 4,4% (n.º de habitantes) [cf. Censos 2021 (INE, 2021)]. Porém, Arroios regista também uma perda de agregados familiares entre 2011 e 2021 (-4,2%), o que remete para o perfil de habitante, carecendo de análises e dados mais específicos.

cidade, evidenciando-se como fenómeno marcante na produção socioespacial. Como lembram Costa e Magalhães (2014, p. 17), "no contexto específico do centro histórico da cidade (…) as últimas décadas trouxeram claramente um atenuar e até um refluxo destes processos [envelhecimento da população residente e perda demográfica], a par do desenvolvimento claro de tendências de gentrificação, por um lado, e de movimentos migratórios específicos, por outro, que dinamizaram fortemente certos bairros do centro da cidade". Ainda no respeitante ao final da década de 90 e, sobretudo, à primeira década do novo século, foram descritos processos de gentrificação no Bairro Alto, assumindo uma feição 'marginal' (Mendes, 2013) ou mais aprofundada (Costa, 2007), travada esta última por algumas restrições impostas e pelos próprios conflitos de uso em presença (Costa e Lopes, 2012; Costa, 2013). A história da gentrificação neste bairro, que se cruza também com a fixação de agentes culturais e com o florescimento da animação nocturna (*e.g.* bares e discotecas), viria a alastrar para a Bica e depois ao Cais do Sodré, entre outras áreas próximas. Ainda para a década de 2000, Benis (2011) discute os efeitos da gentrificação no bairro de Alfama, nomeadamente as alterações na paisagem urbana e no espaço público, após as operações de reabilitação realizadas pelo município no final dos anos 90. Por outro lado, Malheiros, Carvalho e Mendes (2012, 2013) referem no caso da Mouraria a fixação de imigrantes desde os anos 70 e 80 (em particular com origem nas ex-colónias portuguesas), fenómeno que se intensificaria a partir da década de 90 com o acolhimento de imigrantes de proveniências mais improváveis (Índia e Paquistão, depois Bangladesh e China, entre outros). Assim, a gentrificação marginal da Mouraria, bairro caracterizado pela sua diversidade social, cultural e étnica, ganharia expressão nas últimas décadas, a par do fenómeno de 'etnicização' (Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012, 2013). Na última década, a Mouraria conheceu um processo de profunda transformação, decorrente do programa de intervenção urbana a que já aludimos (abrangendo o PA Mouraria e o PDCM), com vista à requalificação do bairro, pelo que as questões da gentrificação e seus efeitos surgem associadas a uma certa disparidade de percepções pelo residentes, entre uma preocupação pela identidade do bairro (valorizando noções como 'autenticidade' e realidades como o 'associativismo') e uma vontade de mudança no tocante à higiene urbana, à segurança ou ao emprego, entre outras problemáticas sociais (Matos, Perestrelo e Velez, 2014). Noutra perspectiva, diversas áreas têm sido procuradas por estrangeiros com significativo poder de compra, residentes ou não em Portugal, como as zonas de Alfama e Castelo ou mesmo as do eixo Almirante-Reis, Graça e Penha de França, contribuindo para uma maior profusão de residentes informais ou temporários. Estas áreas do centro da cidade têm atraído ainda um segmento jovem de população com qualificações elevadas e hábitos de consumo específicos, associados também ao lazer e à convivialidade, à fruição cultural e a uma apropriação diversificada do espaço público (*e.g.* esplanadas, espaços verdes e miradouros, manifestações culturais ao ar livre e animação de rua) (Costa e Magalhães, 2014). De modo diferente, no Chiado e no Príncipe Real a gentrificação tem acontecido mediante a atracção de estratos sociais com notável capital socioeconómico, processo ligado ao valor simbólico destas áreas e ao crescimento dos investimentos imobiliários e financeirização global deste sector na última década (*ibidem*). A propósito destas últimas tendências, registadas sobretudo na passada década e mais vincadamente na sua segunda metade, refira-se o papel decisivo de políticas

públicas específicas, emanadas do poder central, como a revisão do Regime Jurídico do Arrendamento Urbano [alteração à chamada 'Lei das Rendas'] e a criação do Regime de Autorização de Residência para Atividade de Investimento [os chamados 'Vistos *Gold*'], ambas em 2012, a definição do Regime Jurídico de Exploração dos Estabelecimentos de Alojamento Local, em 2014, e a alteração ao Regime de Tributação dos Fundos de Investimento Mobiliário e Imobiliário, em 2015, com os decorrentes reflexos da sua aplicação também na capital portuguesa.

No caso de Lisboa afigura-se difícil uma distinção manifesta entre vagas gentrificadoras, na medida em que estes processos são descritos sobretudo nas últimas duas décadas, mas admitindo-se que sinais de gentrificação marginal possam ser discutidas para períodos anteriores, de que aliás demos exemplos. Hackworth e Smith (2001) propõem três tipos ou vagas de gentrificação, à luz do estudo em bairros nova-iorquinos mas com uma eventual adaptação a outros contextos; numa primeira fase uma gentrificação esporádica (mais relacionada com a mera procura de habitação), numa segunda fase associada ao sector cultural e ao comércio (funcionando as artes e a cultura, de uma forma espontânea ['*bottom-up*'], como '*soft factor*' para atrair novas formas de capital) e numa terceira fase mediante processos de maior escala e clara intencionalidade, uma 'gentrificação pós-recessão' apoiada pelo Estado e/ou poderes locais ['*state-led*' *gentrification*], ligada ainda a operações de regeneração ou revitalização urbana (clarifica-se o papel da 'classe criativa', instrumento e destinatária das intervenções planeadas). Por seu turno, Lees, Slater e Wyly (2008) apontam para a existência de uma quarta vaga gentrificadora, específica do contexto norte-americano mas que podemos identificar em alguns aspectos com outros territórios, caracterizada por combinar uma intensiva financeirização do imobiliário com políticas públicas promotoras de nova construção (habitação, serviços, outros usos). Esta última vaga poderá também ser vista como uma evolução da terceira, acentuada após a crise económica global no final da primeira década do novo século (*i.e.* uma nova ou segunda 'gentrificação pós-recessão'), e que podemos ainda relacionar com a noção de 'super-gentrificação' (Lees, 2003). Mais recentemente, discute-se a existência de uma quinta vaga de gentrificação que reforça aspectos intrínsecos à terceira e quarta vagas, mas decorrendo de fenómenos (ou da sua exacerbação) como "a emergência de grandes proprietários corporativos, a alavancagem e nível de investimento no mercado de habitação, o capitalismo digital [*platform capitalism*] (*e.g.* Airbnb), as elites financeiras transnacionais que usam as cidades e os investimentos como cofre-forte ['*safe deposit box*'], e, uma acrescida 'naturalização' da gentrificação conduzida pelos poderes públicos"[165] (Aalbers, 2019 [2018], p. 1). Perante estas hipóteses teóricas, e através de uma análise empírica, devemos apontar para a coexistência de vários aspectos que caracterizam essas mesmas vagas gentrificadoras nos processos a que temos assistido na cidade de Lisboa, com uma notável concentração temporal de tipos ou fases de acção descritos, bem como uma exacerbação do fenómeno por via da 'turistificação'. Se atendermos aos processos de transformação verificados na Mouraria e bairros adjacentes, mediante um conjunto de intervenções urbanísticas já referidas (*e.g.* PA QREN Mouraria; vasta operação de requalificação urbana mobilizando também as actividades culturais), devemos sublinhar um

[165] Tradução nossa a partir da fonte bibliográfica consultada, em língua inglesa.

potencial gentrificador próximo de aspectos que caracterizam a tipologia 'terceira vaga', não desprezando as circunstâncias documentadas por Malheiros, Carvalho e Mendes (2012, 2013) mais em linha com uma eventual primeira e segunda vagas. Também os projectos em discussão para a Colina de Santana[166] — Programa de Acção Territorial para a Colina de Santana [PAT Colina de Santana] (CML, 2014a) — nos permitem questionar sobre os efeitos de densificação por nova construção e novos usos para aquele território (próximas das lógicas de actuação da chamada 'quarta vaga'), bem como sobre mudanças futuras no tecido social. Já as complexas intervenções na zona oriental de Lisboa, levadas a cabo segundo modelos variáveis e por múltiplos agentes, encontram eco na estrutura conceptual exposta para a gentrificação, reunindo aspectos típicos de diferentes vagas ao nível das suas lógicas de actuação, embora de difícil demonstração. Podemos observar práticas que se aproximam de uma primeira e/ou segunda vagas, nomeadamente a gradual ocupação por artistas e novos moradores, a ocupação temporária da Fábrica de Braço de Prata numa fase inicial ou a fixação do Teatro Meridional, potenciando a nobilitação das zonas e a sua eventual recomposição social. Na mesma linha, mas remetendo sobretudo para as lógicas da 'criatividade' e do 'empreendedorismo' e com apoio e sustentação por política públicas, situamos os projectos relacionados com a revitalização cultural de Marvila e Beato, mais exactamente a Fábrica de Braço de Prata (pelo acordo mais recente com a autarquia e papel assegurado enquanto 'projecto-âncora') e o Hub Criativo do Beato (forte investimento público com vista à atracção de investimento privado). Pensando nas lógicas que definem uma quarta vaga devemos ainda referir os recentes Planos de Urbanização e Planos de Pormenor, em curso e/ou em discussão para diversas áreas (investimentos públicos e privados, definindo-se por nova construção e pela atracção de novos residentes), e empreendimentos como o Prata Riverside Village, podendo este cruzar-se ainda com as realidades problematizadas na especulativa noção de 'quinta vaga'. De salientar o modo como diferentes factores e mudanças que potenciam a gentrificação se cruzam ou sobrepõem temporalmente, em operações/projectos radicalmente distintos, sem uma linearidade associável a 'vaga' ou a 'vagas' sucessivas mas, ao invés, a uma efectiva 'marca/pegada gentrificadora'. Como já discutimos, esta é uma tendência aglutinadora observada em diferentes contextos, que permite análises segundo escalas mais localizadas (*e.g.* bairros) mas que pode também ser problematizada em escalas mais vastas (*e.g.* uma dada cidade, com focos de localização e/ou temporalidade variáveis), com ou sem uma relação com as ditas vagas. No caso de Lisboa, julgamos oportuno relativizar a procura por vagas tão claramente identificáveis, dado o carácter relativamente recente destes fenómenos, a sua forte concentração temporal e a decorrente sobreposição cronológica entre fases de recomposição social distintas, seja num processo de tendencial recuperação populacional ('gentrificação marginal', por exemplo entre 2001 e 2011, em alguns bairros históricos) seja numa fase de perda populacional e mudança do perfil dos 'residentes' no centro histórico ('gentrificação turística', particularmente notória, e que abordamos em seguida.)

[166] A este propósito, Mendes e Jara (2018 [em linha]) partem da noção de super-gentrificação para discutir uma eventual 'proto-gentrificação' "que se parece afirmar na Colina de Santana, no centro histórico de Lisboa".

Em termos gerais, como lembram Mendes e Jara (2018), a crise global vivida no final da primeira década do século XXI, teve a sua correspondência ao nível das alterações observadas no perfil de gentrificação da cidade de Lisboa, citando estes como exemplo o caso da Colina de Santana. A partir dessa altura, e dada a conjuntura global e local, a cidade perderia alguma da sua resiliência aos processos de gentrificação, situação agravada por via da projecção internacional que então conheceu, quer enquanto destino turístico quer enquanto destino de procura e investimento no sector imobiliário (Mendes e Jara, 2018). Porém, devemos reiterar a coexistência de diferentes dinâmicas e velocidades gentrificadoras na cidade, consoante os bairros e por vezes num mesmo bairro, sublinhando a permanência do fenómeno de 'gentrificação marginal' em algumas áreas lisboetas. Aliás, a Colina de Santana parece-nos um bom exemplo deste tipo de dinâmicas, conjugando eventuais sinais de 'gentrificação marginal' com a 'proto-gentrificação' a que se referem Mendes e Jara, realidade compatível com a vivida noutras áreas centrais em que as intenções de requalificação urbana não são claras ou nas quais as intervenções previstas ainda não avançaram. Na última década, e no contexto da pretendida retoma económica pós-crise, um dos fenómenos porventura mais relevantes na cidade de Lisboa foi o da 'turistificação', acarretando processos de 'gentrificação turística', como aliás refere o geógrafo Luís Mendes (2016a, 2017, 2020). Este tipo de gentrificação agrava e relaciona-se, necessariamente, com outros factores ou processos gentrificadores em curso e com o próprio contexto político do referido período, nomeadamente pelo conjunto de mudanças legislativas que procuravam favorecer e acelerar a reabilitação urbana (Mendes, 2016a, 2016b, 2017, 2018; Mendes e Jara, 2018).

Com efeito, os últimos anos registam um forte desenvolvimento do turismo, com a cidade de Lisboa a marcar presença regular no topo de *rankings* e prémios internacionais no tocante a destinos turísticos, hotéis e hosteis, espaços urbanos ou locais específicos de consumo (*e.g.* bairros *trendy*, restaurantes e *rooftops*). Num contexto nacional, e após uma "desaceleração da actividade turística, reflexo da conjuntura económica nacional e internacional desfavorável" em 2009 (INE, 2010, p. 21), os anos seguintes registam sucessivamente um acréscimo na afluência turística e um aumento das receitas desse sector, pelo menos até 2019 (últimos dados disponíveis em *Estatísticas do Turismo*, INE). O papel de fileira do turismo tem ganhado destaque, atingindo em meados da última década cerca de 10% do PIB nacional e correspondendo a metade do valor total de exportações de serviços (Seixas, 2016). Este crescimento é particularmente visível nos grandes centros urbanos, sendo que o sector turístico se tornou cada vez mais central na economia e na vivência do centro histórico lisboeta, com evoluções quantitativas notórias em diversas modalidades (OTL, 2011, 2016) e reflexos ao nível qualitativo (Seixas, Magalhães e Costa, 2013; Costa e Magalhães, 2014). No quadro de reconfiguração da base económica da capital portuguesa, Costa e Magalhães (2014, p. 21) realçam que "o sector do turismo é aliás dos que mais se destaca na cidade e daqueles onde o crescimento é mais notório, com uma dinâmica sólida e muito marcante ao longo da última década, em diversos segmentos, traduzida na centralidade ao nível das viagens *low cost*, na multiplicação e diversificação dos mercados de alojamento em múltiplas frentes (hosteis, alojamentos informais, hotéis de charme, etc), no crescimento exponencial do turismo de fim-de-semana e do segmento *city-break*, ou de diversos outros segmentos específicos, como o

dos cruzeiros ou o das conferências". O capital turístico da cidade de Lisboa tem potenciado o desenvolvimento do 'turismo urbano' e do 'turismo cultural', inclusive na linha do chamado turismo de 'consumo emocional' (*e.g.* segurança, tolerância, cultura local, escalas e bairros, gastronomia e boémia, clima e praias. Como lembram Costa *et al.* [Costa, 2017], registam-se evoluções no segmento *city-break* mas também nas lógicas *city-use*, ou seja, por não residentes, regra geral consumidores de bens/serviços/experiências ou actividades recreativas e culturais, entre outros, alterando a paisagem sociocultural do centro lisboeta e, como sabemos hoje[167], o respectivo panorama demográfico. Assim, o desenvolvimento do sector turístico apresenta também uma relação simbiótica com a reabilitação arquitectónica (desde logo ao nível dos recursos disponíveis e sua rentabilização) e com a requalificação dos espaços públicos, como lembra Luís Mendes (2017), recriando-se uma cidade capaz de se projectar internacionalmente e atrair turistas e investimentos (*v.* o caso da requalificação dos espaços públicos nas Avenidas Novas: eixo Marquês de Pombal/Saldanha/Entrecampos). De facto, para o mesmo contexto espaciotemporal, Mendes (2016a, 2017) sublinha as estratégias de *marketing* territorial e as pretensões de maior competitividade urbana como determinantes para o desenvolvimento local de certos sectores (*e.g.* turismo), atribuindo estas lógicas a uma viragem (de feição neoliberal ou neoconservadora) do governo e das políticas para a cidade, em especial na década passada. Este geógrafo sugere que a atracção de "investimentos estrangeiros, visitantes e turistas" cruza o sector do turismo (de referir as tendências ligadas ao turismo urbano e turismo cultural) e o sector imobiliário, "amarrando os fluxos de capital imobiliário ao seu ambiente construído, num quadro da globalização da concorrência entre cidades e lugares" (Mendes, 2017, p. 481).

Mendes enumera um conjunto de factores que, em seu entender, terão contribuído decisivamente para actuais formas de gentrificação em Lisboa — em particular a 'gentrificação turística' — no período após a 'crise de 2008-2009': "sucessivos pacotes legislativos para uma reabilitação urbana mais pró-mercado (…), os programas *Golden Visa* e Residentes Não Habituais, a nova lei de arrendamento urbano (NRAU ou 'lei dos despejos' como é conhecida), o novo regime fiscal dos Fundos de Investimento Imobiliário, a nova lei do Alojamento Local, a liberalização do uso do solo urbano aquando da recente revisão do PDM da cidade, bem como a disponibilidade de um imenso parque habitacional devoluto e acumulador de um grande *rent gap*, juntamente com o forte crescimento da procura turística na cidade, que geraram uma 'tempestade perfeita' que introduziu mudanças significativas no mercado *residencial*, passando este de uma pausa abrupta para um alto nível de procura de forma muito rápida, com a oferta agora a começar a ficar aquém da satisfação daquela" (Mendes, 2018 [em linha]; cf., também, Mendes, 2017; Mendes e Jara, 2018). Deste modo, em face dos aspectos mencionados e da grande expansão do turismo nos bairros históricos de Lisboa no decurso da última década,

[167] Lembramos os resultados preliminares dos Censos 2021 (INE, 2021) que confirmam a tendência de abrandamento da perda de agregados e de habitantes na cidade (tendência já registada em 2011 face a 2001), mas evidenciam uma expressiva perda populacional (agregados e habitantes) em freguesias do centro histórico, sinal contrário ao tímido acréscimo para algumas dessas áreas em 2011. Salientamos o avanço dos processos de reabilitação e de reconversão de imóveis em bairros históricos, em boa parte votados a usos associados ao turismo (*i.e.* estabelecimentos hoteleiros ou de alojamento local), preterindo o uso habitacional.

podemos observar um certo esgotamento do *stock* residencial disponível[168] e, simultaneamente, uma tendência evidente de valorização fundiária/imobiliária (*ibidem*). Não obstante, essa valorização estará sobretudo ligada à já mencionada financeirização do sector imobiliário, concretizada na "enorme procura de imóveis para aquisição por parte de uma elite estrangeira com grande capacidade financeira e atraída pelo regime fiscal dos Residentes Não Habituais, (…) Vistos Gold (*Golden Visa*) e pela política de isenção fiscal de que beneficiaram os Fundos de Investimento Imobiliário" (Mendes, 2018 [em linha]). Assim, a gentrificação tem passado pela transformação de alguns bairros históricos em locais maioritariamente votados ao turismo e ao consumo, com uma reconversão funcional mediante novos usos (*e.g.* cultura, lazer e recreação, animação nocturna, com repercussão no comércio e serviços) e novas populações maioritariamente em trânsito (e.g. *airbnb* e afins, segundas habitações de residentes estrangeiros, alojamentos/imóveis vagos), por oposição a uma presença mais forte da habitação como uso privilegiado (*e.g.* habitação permanente, arrendamentos de média/longa duração). Estas mudanças apontam para uma tendência de 'recentralização', embora com aspectos singulares, ou seja, uma reconversão do centro mediante operações de reabilitação com a introdução de novos e específicos usos (*e.g.* turismo, cultura, recreação e lazer). Como consequência, o centro de Lisboa tem denotado uma forte 'especialização', por via das funções urbanas dominantes e do perfil de habitantes ou *city-users*[169], correspondente também a uma 'intensificação' de uso, aqui em sentido lato, visível na ocupação dos espaços públicos por um grande número de actividades e pessoas[170]. Por um lado, os efeitos positivos do desenvolvimento do turismo são efectivos, com um aumento de receitas diárias, directas e indirectas, daí decorrentes e com significativo impacto na economia da cidade e do país, pela riqueza e empregos gerados (Mendes, 2017). Contudo, assinalam-se também efeitos negativos como o eventual desalojamento de moradores e a criação de desequilíbrios no acesso à habitação no centro da cidade para grupos de estatuto socioeconómico mais frágil ou para as classes médias (Mendes, 2016a, 2016b, 2017). Numa leitura ampla, atendendo à cidade no seu conjunto ou mesmo às características identitárias de alguns dos bairros lisboetas, acentuam-se os fenómenos de segregação e fragmentação socioespaciais, que resultam no agravamento de condições de desigualdade, pobreza ou exclusão (cf. Estevens, 2014, 2017; Mendes, 2016, 2017, 2018; Mendes e Jara, 2018). Além disso, e restringindo-nos ao desenvolvimento económico *per se*, existem riscos de uma 'hiper-especialização' da economia

---

168 Segundo Mendes (2017, 2018) esse esgotamento tem sido rápido e deriva de um conjunto de razões que não se resumem à turistificação, salientando a financeirização do mercado habitacional, fenómeno que redundou em fortes investimentos imobiliários no espaço urbano lisboeta, em segmentos de luxo mas também de nível intermédio em várias zonas da cidade. Estes investimentos implicam processos de especulação imobiliária e reprodução do capital investido, mobilizando a acção de promotores imobiliários nacionais e estrangeiros para a reabilitação de imóveis ou nova construção (*ibidem*). Em nome do turismo e da rentabilização, verificou-se um investimento em novos estabelecimentos hoteleiros (reabilitando imóveis desocupados ou sub-ocupados) e especialmente em alojamento local, estimulado do lado da oferta pelo reforço de "confiança dos proprietários na ideia de que o investimento em arrendamento e em produtos de alojamento turístico seria agora um investimento mais seguro para reprodução de capital imobiliário" (Mendes, 2017, p. 496) e facilitado ao nível da procura por plataformas digitais, promovendo um estilo de vida mais próximo do 'local'.

169 Concomitante à mencionada perda de residentes efectivos ou permanentes.

170 Apropriações formais e informais, com e/ou sem o intuito da exploração económica (*e.g.* esplanadas, *sightseeing*, iniciativas culturais e outros tipos de eventos), em diferentes horários (dia/noite).

(além do espaço urbano e sua funções), podendo conduzir a 'monocultivos urbanos' cuja sustentabilidade, ao nível dos processos e dos efeitos, é frequentemente posta em causa[171]. Aliás, a actual crise pandémica veio afectar alguns sectores económicos, nomeadamente o do turismo e outros a esse ligados, e permite-nos questionar sobre tais riscos de especialização ou dependência excessiva de certas actividades, ponderando assim a busca de novos factores de competitividade (capazes de polarizar empregos qualificados, por exemplo) para a cidade e área metropolitana de Lisboa.

A importância destas questões e o seu impacto mediático, como lembrava Pereira (2018), mantém os temas da 'gentrificação' e da 'turistificação' na ordem do dia, convocando em última instância o problema do 'direito à cidade'. As mudanças no centro histórico de Lisboa são observadas e discutidas por inúmeros grupos, agentes, instituições e pela própria sociedade civil, com os movimentos locais a adquirirem um papel bastante activo nos últimos anos[172] Algumas das reivindicações mostraram efeitos junto dos governos central e local, passando as mais frequentes pelo direito à habitação na cidade, pela qualificação e acessibilidade dos espaços públicos, pela regulação de aspectos legais que se prendem com a habitação, certas actividades económicas e o turismo[173]. Além do mais, deparamo-nos com um conjunto de outras reflexões críticas sobre 'identidade', 'memória' e 'participação cívica', para além de trabalhos mais específicos desenvolvidos no tocante à intervenção artística[174] a propósito das problemáticas aqui abordadas. A Câmara Municipal de Lisboa tem instituído nos últimos anos programas com objectivos muitos diversificados, como sejam o Programa Renda Acessível PRA - Lisboa PRA todos (desde 2017), "dirigido a famílias com rendimentos intermédios que não conseguem aceder ao mercado de arrendamento privado", o Programa Lojas com História (desde 2015), vocacionado para a preservação e/ou reactivação de estabelecimentos de comércio local com "património material, histórico e cultural" ou, ainda, a aplicação da Taxa Turística em Lisboa (desde 2015). Também o Fundo Nacional de Reabilitação Urbana seria criado em 2016 pelo Governo português, com objectivos de regeneração dos centros urbanos e de reabilitação de imóveis para arrendamento, priorizando neste caso o uso habitacional, mas cuja eficácia está ainda por demonstrar. Mendes considera que estas medidas "tomadas pelo Governo e pela Câmara Municipal de Lisboa são uma condição importante para manter uma estrutura residencial e comercial sustentável e resiliente nos bairros históricos (aliás, importante factor de atractividade turística pela autenticidade que representa para o turista e visitante), mas não suficientes se não forem articuladas estruturalmente com uma política de habitação justa que garanta o direito à cidade" (Mendes, 2017, p. 505).

---

171 Estes riscos verificam-se, por exemplo, no tocante à dependência dos empregos face ao sector turístico ou à interdependência entre este e outros sectores/subsectores. Segundo dados da World Travel & Tourism Council (WTTC, 2020; *apud* Executive Digest, 2020 [em linha]), Portugal é o quarto país do mundo com mais trabalhadores dependentes do turismo, cerca de 902 mil, perfazendo 19% de todos os empregos no território nacional.

172 Em casos mais ou menos polémicos relacionados com a ocupação de certos espaços públicos (*v.* o caso da Praça do Martim Moniz) ou com o desalojamento de residentes (*v.* o caso da Lisboa, Habita - Associação pelo Direito à Habitação e à Cidade ou o movimento Morar em Lisboa), bem como relativamente às questões de fundo que aqui tratamos.

173 Veja-se a alteração no Parlamento à lei que regula o Alojamento Local, em 2018, e que introduziu a possibilidade de zonas de contenção e de limites percentuais por freguesia (AR, 2018).

174 Veja-se o caso do centro em movimento [c.e.m.], sediado na Baixa.

Como pudemos ver, as relações entre os processos de gentrificação (ou, pelo menos, a dita 'marca/pegada gentrificadora') e as intervenções com vista à revitalização urbana têm sido amplamente discutidas para a cidade de Lisboa (cf., por ex., Seixas, Magalhães e Costa, 2013; Estevens, 2014, 2017; Pinto, 2014; Rodrigues, 2014a, 2014b; Mendes, 2016, 2017, 2018; Mendes e Jara, 2018), nomeadamente os 'riscos ou as virtudes' de um conjunto de mudanças em curso e de tendências mais ou menos identificáveis, entre as quais a gentrificação será apenas uma das mais visíveis na esfera pública. Se é verdade que os processos de nobilitação urbana podem favorecer mudanças sociais problemáticas na cidade, inclusive nos seus bairros históricos (com dinâmicas socioeconómicas mais frágeis e/ou localizações simbólica e estrategicamente apetecíveis), também é verdade que a revitalização urbana, enquanto estratégia integradora, poderá promover melhores condições de vida para as populações residentes e, assim, compatibilizar as dimensões social, cultural e ambiental do desenvolvimento com as perspectivas de crescimento económico. A relevância económica deste tipo de intervenções no território urbano é inegável, como por exemplo nas que mobilizam recursos culturais e/ou actividades turísticas, especialmente observável nos centros históricos (também no caso de Lisboa), pela valorização alcançada a vários níveis. Porém, e citando Ricardo Lopes, "em termos sociais constata-se que os processos devem ser geridos caso a caso porque nem sempre a intenção, mais ou menos explícita, de 'gentrificar' e 'turistificar' todas a zonas centrais da cidade, à custa de uma reconversão de usos e habitantes, pode ser benéfica para o local, (…) [com o] risco de se perder o seu *mix* populacional e de usos (…) primordial para a sua identidade" (Lopes, 2014, p. 91). Nesse sentido, e sublinhando os interesses privados (benefícios económicos para os proprietários e promotores imobiliários ou a criação de 'novos pólos de capital turístico') e os interesses políticos ('bandeira política'), Lopes recorda a possibilidade da cidade, a médio prazo, sofrer com a uniformização ao nível das tipologias habitacionais e comerciais (entre outras), atraindo agentes com maior capacidade de investimento que poderão monopolizar o acesso aos espaços, perdendo esses bairros em sustentabilidade e dinamismo e, em último caso, deixarem de corresponder a "uma zona vibrante e efectivamente criativa" (*ibidem*).

As delongas no tocante à revitalização urbana de Lisboa, e em particular do seu centro histórico, podem ser justificadas pela desarticulação de políticas e de instrumentos legais de planeamento (cidade e lógica metropolitana), pelas questões da mobilidade (*e.g.* vias e circulação, estacionamento, transporte público) e pelas dificuldades com a reabilitação, lembrando-se aqui o estado de conservação do parque habitacional e a sua sub-ocupação (*e.g.* grande número de fogos desocupados e de imóveis degradados ou devolutos), além de um conjunto alargado de circunstâncias que se prendem com ciclos políticos e económicos (Costa e Magalhães, 2014). Como sublinham Seixas, Magalhães e Costa, as últimas duas décadas "foram marcadas por uma progressiva afirmação da revitalização no quadro das políticas urbanas" (2013, p. 493), acrescentando que "mesmo que os instrumentos mais formais não sejam directa ou substancialmente eficazes, a tendência que se evidencia é no sentido de valorizar e facilitar as intervenções que favorecem os processos de revitalização do centro histórico de Lisboa" (2013, p. 494). Neste contexto, a reabilitação do edificado conheceu fortes progressos, motivada quer pelas alterações legislativas e pela revisão do PDM de

Lisboa, quer pela dinamização de um mercado em processos de especulação e valorização do preço do solo, que não devemos dissociar dos referidos incremento turístico e financeirização do sector imobiliário. Ainda assim, o número de alojamentos vagos (reabilitados ou não) no centro histórico é uma realidade, relacionada com a expansão das formas de alojamento local e/ou temporário e com modelos de investimento imobiliário sem vista a uma ocupação efectiva dos imóveis. Afinal de contas, a cidade conheceu nas últimas duas décadas novas dinâmicas e investimentos orientados para uma revitalização do seu centro, contemplando planos e programas de requalificação como os executados no eixo Almirante Reis (do Martim Moniz ao Intendente, abrangendo a Mouraria e respectivo PA QREN) ou as intervenções de requalificação nas frentes ribeirinhas (PGIFR, desde 2008). Ao nível das políticas locais, salientamos ainda a relevância do Programa Local de Habitação (aprovado em 2009, com o mote "Re-Habitar Lisboa") e, entretanto, da recente Estratégia Local de Habitação 2019-2024, mas também o desenho de programas específicos, como a definição de Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária, promovendo a criação de gabinetes municipais de apoio ao diagnóstico e intervenção em algumas dessas áreas urbanas (os chamados GABIP).

No cômputo geral, observamos um inequívoco retorno de investimento no centro, processo que se tem verificado há mais tempo em muitas cidades europeias, apesar dos bloqueios e contradições no caso de Lisboa, e, paralelamente, do desenvolvimento de políticas urbanas e projectos em áreas menos centrais da cidade (*e.g.* zona oriental, de resultados ainda não completamente visíveis). Já nos referimos a esta tendência de 'recentralização' como complexa e aparentemente paradoxal, na medida em que a ocupação dos imóveis e a apropriação dos espaço públicos tem obedecido a uma reconfiguração funcional, marcada simultaneamente por uma intensificação e por uma especialização ao nível dos usos, ao mesmo tempo que o perfil dos habitantes evoluiu de modo drástico na última década. A promoção deste tipo de dinâmicas advém de acepções abordadas anteriormente, inclusive no tocante aos sectores cultural e criativo e às iniciativas/eventos culturais (*e.g.* '*distinctiveness*', '*eventfulness*', '*vibrancy*'), em linha com preocupações de fundo com a atracção de investimentos e a competitividade urbana. Na cidade de Lisboa, a observada reocupação e revalorização do centro encontra expressão em mudanças concretas, sobretudo nos últimos anos, que Seixas, Magalhães e Costa (2013) e Costa e Magalhães (2014) apresentam da seguinte forma: 1) recomposição e diversificação da estrutura demográfica; 2) reconfiguração da estrutura social e dos comportamentos; 3) transformação da base económica e procura de novos factores competitivos, inclusive a uma escala metropolitana (no caso do centro salienta-se o crescimento do sector turístico, sobretudo na última década); 4) uma reconfiguração nos quotidianos, estilos de vida e hábitos de consumo; 5) centralidade simbólica reconquistada, com uma amplificação e valorização das representações internas ou externas (mais evidentes, diríamos, no campo das artes, cultura(s) e memória, mas também ao nível da imagem turística e resultando numa forte projecção internacional); 6) mobilidade urbana, com a persistência de problemas e desafios (*e.g.* sustentabilidade). Estes aspectos apresentam-se como determinantes para o desenvolvimento recente dos processos de revitalização urbana da capital portuguesa, não apenas no tocante à regeneração do seu centro histórico ou de importantes áreas consolidadas ou expectantes (Marvila e Beato, em mutação), bem como, desejavelmente, da sua área metropolitana.

No tocante ao espaço público, suas reconfigurações e apropriações recentes na cidade de Lisboa, pretendemos ainda elencar algumas mudanças em presença. Desde logo, sublinhamos a visibilidade das operações de requalificação urbana e o reforço das políticas nesse âmbito, resultando simultaneamente de uma maior consciência do valor simbólico e material dos espaços públicos para a cidade (nesse contexto a EXPO'98 é uma operação decisiva, como vimos, influente ao nível das práticas e resultados) e da possibilidade efectiva de empreender tais planos e projectos, beneficiando também de quadros comunitários de apoio (*e.g.* QREN, Portugal 2020) que visavam a competitividade, a internacionalização e a sustentabilidade. Assim, numa dimensão física ou ligada ao 'construído', Lisboa conheceu nas últimas duas décadas inúmeras intervenções de requalificação em espaços públicos concretos, algumas das quais já abordadas aqui, como as obras realizadas no eixo Almirante Reis (em zonas específicas, como a Mouraria/Intendente) e no eixo Marquês de Pombal/Saldanha/Entrecampos. De uma forma geral, as preocupações de melhoria da qualidade do ambiente urbano reflectiram-se também nas opções de mobilidade urbana, com um maior investimento em ciclovias e meios de transporte alternativos (bicicletas e outros), sobretudo em anos recentes e pese embora a implementação de uma rede ciclável na cidade ser um projecto municipal com origem na primeira década do novo século.

Por outro lado, numa dimensão mais abrangente, não podemos deixar de lembrar mudanças recentes no tocante à ocupação ou apropriação dos espaços públicos lisboetas, decorrentes de fenómenos já enquadrados em termos teóricos para o espaço urbano, em geral, e espaço público, em particular (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.1.3*). Entre estes processos de reocupação ou reconversão simbólica e/ou funcional destacam-se a 'privatização' de espaços públicos tendo em conta o seu acesso, uso ou valor — incluindo lógicas de '*sponsorização*' ou 'concessão' —, a 'tematização' espacial por via dos usos e das representações específicas produzidas e, ainda, a 'homogeneização', esta última entendida muitas vezes enquanto resultado de acções tendencialmente gentrificadoras, isto é, com vista à alteração da paisagem urbana e eventual substituição de actividades e/ou de populações (utilizadores, residentes, visitantes, etc). Devemos ainda assinalar os reflexos de outros fenómenos analisados para o espaço urbano, como a eventificação das cidades ou a festivalização da cultura (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.3.2* e *1.3.3*, respectivamente), na ocupação dos espaços públicos propriamente ditos (também eles 'eventificados', 'festivalizados' ou 'espectacularizados'), inclusive no caso de Lisboa, por via de uma maior dinamização mediante iniciativas culturais[175]. De um modo geral, associamos todos estes processos ou tendências ao fenómeno mais abrangente de comodificação do espaço urbano — e, portanto, dos próprios espaços públicos ou de uso colectivo —, tal como se tem verificado entre nós, em especial nos últimos anos. Com efeito, a massificação na apropriação do espaço urbano, em particular dos espaços públicos (centro da cidade, mas não exclusivamente), decorre também dos significativos fluxos de turistas e de outros *city-users,* bem como de estudantes e seus programas de intercâmbio ou nova população residente e outros grupos, impondo este fenómeno uma diversificação de interesses em presença e um aumento do grau de conflitualidade (Costa, 2017).

[175] Temática a que voltaremos no subcapítulo seguinte; *v. Cap. 2*, *subcap. 2.3*.

Alguns casos de espaços públicos emblemáticos ganharam destaque nas agendas política e mediática locais e constituem exemplos notórios de transformação das suas ocupações, relacionando-se em maior ou menor grau com a mencionada comodificação ou mercadorização do espaço urbano. Aliás, alguns desses espaços e sua reconfiguração suscitaram uma discussão sobre tais tendências na cidade de Lisboa e eventuais condicionamentos do chamado 'direito à cidade', convocando ainda ligações a fenómenos como a gentrificação ou a turistificação. No Cais do Sodré, zona marcada há décadas pela animação nocturna, a intervenção de 2011 naquela que ficaria conhecida como 'Rua Cor-de-Rosa' (R. Nova do Carvalho) parece ter procurado apagar uma certa 'marginalidade' do espaço, associada à mendicidade, prostituição, tráfico/consumo de droga e à própria imagem urbana (*e.g.* edifícios degradados, higiene urbana deficitária, percepção de segurança). Com o propósito de dinamizar a rua, favorecendo as actividades comerciais e introduzindo iniciativas culturais (*i.e.* eventos), a Associação Cais do Sodré propôs a pedonalização daquela via e a pintura do pavimento, bem como a criação de esplanadas para os bares e restaurantes existentes ou em vias de se instalarem. No ano seguinte, em 2012, seria organizado um concurso com o apoio da CML a fim de reformular o desenho e ocupação da rua, com a proposta vencedora a prever um contínuo pedonal, a repintura do pavimento e a instalação de elementos de exposição e iluminação (*e.g.* MUPIs). A intervenção com meios relativamente escassos produziu uma forte alteração na vivência daquele espaço e viria a atrair investimentos (*i.e.* novos estabelecimentos comerciais, mas também investimentos imobiliários) e um imenso público local e de turistas (*i.e.* consumidores), contribuindo para a revalorização da zona. Um conjunto de iniciativas e programas continuaria a ser desenvolvido nos anos seguintes, inclusive com apoios pela CML e/ou Junta de Freguesia da Misericórdia (*e.g.* Safe In Cais), conhecendo reacções ambivalentes ou mesmo contrárias por parte da população e dos empresários/comerciantes, com queixas relativas ao ruído, higiene urbana e tráfego na envolvente. Já a Praça do Martim Moniz é um caso relevante de concessão de um espaço público para exploração de actividade económica por empresas privadas, registando-se uma ocupação temporária vocacionada para a restauração e programação cultural complementar (Mercado de Fusão, de 2012 a 2018) e um projecto de construção de algumas dezenas de espaços comerciais (Martim Moniz Market, na continuidade do Mercado de Fusão), abandonado pelo município ainda em 2019 após forte contestação. As questões da participação pública e da transparência da intervenção colocam-se também, uma vez que a aprovação do projecto e o arranque de obras com vista à requalificação da praça foi posta em causa por associações e moradores, na ausência de uma discussão pública ampla sobre o destino daquele espaço, diga-se, ainda em aberto. Também o miradouro de Santa Catarina (ou miradouro do Adamastor) viria a tornar-se em 2018 um polémico caso de condicionamento do acesso a um espaço público, com recurso a uma vedação e à fixação de horários para a utilização, operação levada a cabo pelo município. A intervenção de recuperação do espaço e sua vedação foi entendida por alguns lisboetas como uma forma de 'privatização' do miradouro com vista à transformação do seu ambiente habitual, o que acabou por conduzir à mobilização

de cidadãos em torno da página em linha 'Libertem o Adamastor'[176] e a acções de protesto no local, com a retirada da vedação provisória e sua reinstalação pela autarquia. Suscitou-se a possibilidade desta delimitação do espaço ser motivada pela abertura, em Janeiro de 2018, de estabelecimento hoteleiro no Palácio de Verride (contíguo ao miradouro), para além das razões evocadas pela instituição municipal centradas na manutenção da segurança e da higiene. Em Outubro de 2019 o miradouro reabriu após as obras, com vedação e horário de fecho, mas na mencionada página em linha continuam a ser identificadas eventuais situações de 'privatização' do espaço público, mais ou menos temporárias, noutros locais da cidade. Com efeito, na última década acentuaram-se os processos de mercadorização de alguns espaços públicos ou de acesso público, procurando não só a (re)qualificação dos mesmos através de obras específicas a cargo do município como também maior diversificação das suas ocupações, resultando numa mudança genérica, mais ou menos radical, da sua imagem e/ou representação simbólica. Nos dois últimos casos referidos, mais recentes, ficaram expostos conflitos entre interesses diferenciados, sendo que a intervenção no Martim Moniz obedeceu a lógicas de dinamização e rentabilização do espaço ('tematização' pelo Mercado de Fusão e eventos culturais frequentes, sobrepondo-se à ocupação informal antes dominante), enquanto que as mudanças no miradouro do Adamastor atenderam a uma lógica de 'securitização'. Ambas as situações, mesmo que bastante distintas, foram conotadas com processos de 'privatização' dos espaços públicos, obviamente não ao nível da propriedade mas das utilizações expectáveis ou possíveis para aqueles espaços, em função das mudanças verificadas ou a verificarem-se.

Mas já antes observamos noutros espaços lógicas de '*sponsorização*', como no caso paradigmático da estação de metro Baixa-Chiado, com a atribuição de um novo nome àquela infra-estrutura e com a introdução de programação cultural em espaços de intensa circulação, no ano de 2011. O Metropolitano de Lisboa e a empresa de telecomunicações PT[177] reinauguraram a estação de metro localizada num ponto nevrálgico do centro histórico de Lisboa, após obras de conservação, com o nome Baixa-Chiado PT Bluestation. Naquela que foi considerada pelas empresas em causa e pelos *media* como "estratégia pioneira de dinamização do Chiado, uma zona nobre da cidade de Lisboa, oferecendo a todos os utilizadores deste espaço uma experiência totalmente inovadora" foi realizado um acordo por um período de quatro anos, incluindo '*naming rights*'[178]. Esta última prática consiste na concessão de direitos de nome a uma empresa, marca ou produto, sendo que o processo da PT Bluestation abrangia a gestão da imagem e de *branding* da estação de metro pela PT, bem como a instalação de um sistema de iluminação inteligente e ambientalmente responsável, o acesso gratuito a uma rede *wifi* e um programa 'lúdico-cultural' de animação do espaço (*e.g.* exposições, concertos), durante o período do contrato. Esta intervenção foi entendida pelos seus promotores como "âncora dinamizadora" do Chiado que "acentua o estilo cosmopolita da capital portuguesa"[179]. Confirma-se nesta intervenção a relação entre a promoção das

---

176 Cf.: https://www.facebook.com/groups/2041316469220022 e https://www.facebook.com/LibertemOAdamastor [consults. 2020-11-18].

177 A PT havia sido privatizada mediante cinco fases, entre 1995 e 2000.

178 Cf.: https://news.cision.com/pt/altice-portugal/r/metro-e-pt-inauguram-estacao-baixa-chiado-pt-bluestation--com-implementacao-de-projeto-pioneiro-em-t,c30063441 [consult. 2020-11-19].

179 *Ibidem* [em linha].

empresas e as estratégias de dinamização de espaços de acesso público, em linha com a vontade de projectar uma imagem da empresa e da própria cidade como competitivas, associando-as a valores como a evolução tecnológica, a protecção ambiental ou a vitalidade cultural. Esta concessão terminaria antes da data prevista, com a programação cultural extinta ainda em 2013 e os últimos sinais da PT (iluminação, elementos gráficos e publicitários, entre outros) a desaparecem no ano seguinte, sem que fosse explicada a razão pela qual esta operação findou em 2014 e não em Setembro de 2015, término do contrato.

Em Junho de 2012, o projecto Mercado de Fusão passou a ocupar a Praça do Martim Moniz, acompanhando um conjunto de transformações urbanas na Mouraria, a que já nos referimos, e marcando um movimento de reocupação de alguns dos seus espaços públicos. Esta intervenção foi promovida pela empresa NCS mediante um acordo com o município para concessão e exploração do espaço da praça, concretizando-se na instalação de quiosques de restauração referentes a várias culturas/origens, numa aparente ligação com o multiculturalismo[180] que caracterizava a zona desde há alguns anos. O discurso promocional desta intervenção procurou, de forma clara, associar-se à mudança em curso nas dinâmicas socioeconómicas e espaciais promovidas pela requalificação do bairro, e, simultaneamente, às noções de multiculturalidade e convívio intercultural, inerentes às retóricas que presidiram a essa mesma requalificação (desde logo com o Festival TODOS, desde 2009, e com o PA Mouraria e o PDCM). As declarações de José Filipe Rebelo Pinto (mentor da NCS e do Mercado de Fusão) apontam nesse sentido, referindo-se à contribuição do Mercado para a revitalização da zona e, em especial, da praça: "(…) a ideia não é só tornar a praça étnica nem misturar um pouco de toda a gente, mas juntar o projecto à requalificação do bairro e trazer-lhe sangue novo (…) Não queremos trabalhar só a praça, queremos fazer crescer uma nova cidade dentro da cidade"[181]. Em suma, apresentava-se nas redes sociais do Mercado de Fusão a ideia de que "o Martim Moniz está prestes a tornar-se um dos sítios onde vamos querer estar em Lisboa", colocando assim aquele espaço "no coração dos lisboetas e dos que por ali passam"[182]. Curiosamente, a NCS é uma empresa com projectos conhecidos na área da programação e gestão de eventos culturais em Lisboa, estando associada a iniciativas efémeras como o Festival OUT JAZZ, mas também ao empreendimento da Lx Factory e à dinamização do Cais do Sodré. A sua actuação parece mobilizar as actividades culturais com vista a influir em processos de revitalização urbana, quer numa lógica próxima à das 'indústrias criativas' (Lx Factory) quer numa lógica mais aparentada com a 'eventificação' ou a 'festivalização' dos espaços (Mercado de Fusão e OUT JAZZ). Não será de estranhar que o Mercado de Fusão (e a posterior versão Martim Moniz Market) se insiram numa certa tendência

---

180 Como lembra Nuno Rodrigues, citando Marluci Menezes (Menezes, 2009) e António Guterres (Guterres, 2012), no período imediatamente anterior a esta ocupação da NCS "era notória uma apropriação do espaço protagonizada, em particular, por imigrantes/'minorias étnicas', algumas formas de comércio que tendiam a ser igualmente feita por estes, bem como outros eventos pontuais e diversos que tinham a praça como palco" (Rodrigues, 2014a, p. 2). Também Paula Gésero (2011) descreve e caracteriza aquilo a que chama de '*migrantscape*' lisboeta, termo empregue para os espaços do Martim Moniz, sublinhando o relevante papel das comunidades migrantes na transformação urbana ao nível dos usos e da paisagem na Mouraria.

181 Cf.: https://www.facebook.com/MercadoFusao/about/ [consult. 2021-03-25].

182 *Ibidem* [em linha].

de festivalização do Martim Moniz, iniciada de modo mais evidente com o Festival TODOS[183] em 2009, estendendo-se ao Intendente com a realização de outros festivais de artes[184]. Na verdade, com a deslocalização do TODOS para a zona de S. Bento (2012/2013), é o Mercado de Fusão que parece ocupar no imediato esse papel de festivalização da Mouraria, fixando-se na Praça do Martim Moniz onde o TODOS havia começado. Nuno Rodrigues refere-se, precisamente, a essa 'festivalização' do território, analisando um conjunto de efeitos e permanências face às ocupações do Martim Moniz, sejam estas formais (*e.g.* Mercado de Fusão e sua programação cultural complementar) ou informais (*e.g.* manutenção de "algumas formas de sociabilidade entre imigrantes e práticas recreativas na praça; diversos jogos e atividades, protagonizadas maioritariamente por crianças e imigrantes") (Rodrigues, 2014a, p. 152). Além das opções de restauração, correspondendo a uma procura turística crescente na cidade, o Mercado serviu de pretexto para a realização de iniciativas culturais, sobretudo ligadas à música e à dança, mas incluindo outras actividades de afinidade temática com a 'multiculturalidade' (*e.g.* festas, debates), ora numa lógica mais próxima dos eventos isolados (*e.g.* fins-de-semana) ora do formato 'festival' (*e.g.* Bollywood Holi, de 2014 a 2019). Entre os aspectos positivos da mencionada intervenção, Rodrigues salienta a "valorização, no quadro da cidade de Lisboa e do seu imaginário, das imagens associadas às comunidades imigrantes e suas culturas, ainda que se possa questionar qual a complexidade dos conteúdos representados e qual o sentido e função aquando da sua orientação para o mercado" (*ibidem*). Porém, questiona-se sobre o efectivo empoderamento dessas comunidades e acerca de uma eventual acentuação de desigualdades nas relações de poder em presença, patente nas dicotomias 'eles' *vs.* 'nós' ou 'antes' *vs.* 'agora' (com os primeiros vistos como mais negativos e os segundos como positivos), inclusive perante o novo acesso tendencialmente hegemónico por determinados grupos sociais, uma vez que a nova caracterização do espaço propiciou certos hábitos de consumo ou práticas sociais em detrimento de outras (Rodrigues, 2014a). Ao mesmo tempo, mencionando as câmaras de videovigilância que a dada altura foram instaladas na praça e o policiamento mais frequente, cita Guterres quanto à alteração verificada nas formas de comércio ali existentes (com continuidade, mas reduzida presença) ou de apropriação quotidiana do espaço pela população local, em particular a imigrante (Guterres, 2012; *apud* Rodrigues, 2014a, p. 2). Em resumo, apontam-se mudanças quer ao nível espacial, com continuidades e rupturas nas formas de ocupação da praça, quer ao nível social e das próprias representações simbólicas, não ignorando "dinâmicas de exclusão, de apropriação do comum, e de um diminuto e efémero diálogo intercultural (…) associadas aos restantes processos a decorrer nos territórios envolventes (…) que não deixam de se relacionar com os verificados na praça —, [e que] obrigam a questionar a própria lógica de sustentabilidade do projecto [Mercado de Fusão]" (Rodrigues, 2014a, p. 157).

---

183 Iniciativa Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos (CML) e Academia de Produtores Culturais.

184 Lembremos a previsão do festival multicultural Há Mundos na Mouraria no PDCM [acção 4.4] ou a "realização de percurso turístico-cultural" e "visitas guiadas ao património histórico e cultural da Mouraria" [acções 4.5 e 4.6] (CML, 2012a), e, ainda, o Festival Bairro Intendente organizado pela CML e EGEAC desde 2014, designado nos anos seguintes por Bairro Intendente em Festa e promovido com a Junta de Freguesia e associações locais, sob a coordenação da cooperativa cultural LARGO Residências (com edições até 2019, pelo menos).

Em 2018, o contrato de concessão e exploração da praça seria renegociado e um novo projecto seria apresentado, com o Mercado de Fusão a dar lugar ao Martim Moniz Market, no âmbito de uma operação de requalificação da praça e construção de espaços comerciais. Numa primeira versão do projecto, de Novembro de 2018, o novo concessionário[185] propunha uma vedação para o espaço, isolando-o no período nocturno, aspecto contestado por associações locais e residentes. Um segundo projecto, num investimento total estimado em três milhões de euros, mantinha globalmente os mesmos aspectos definidores — construção de cerca de cinquenta espaços comerciais a partir de contentores de mercadorias (*e.g.* restaurantes de comida do mundo, lojas diversas, galeria Underdogs, 'loja dos moradores') —, e reforçava a percentagem de áreas verdes, abdicando da vedação. Prometia-se a criação de cerca de trezentos empregos e uma bolsa de trabalhadores para residentes na Mouraria, bem como uma gestão integrada de aspectos sensíveis, da higiene urbana à segurança, passando pela música ambiente. Após a extinção do Mercado de Fusão, ainda em 2018, e o início de obras de infra-estruturação, em Janeiro de 2019, a contestação subiu de tom, internamente na CML (vereadores PSD, PCP e BE, com intervenções públicas), por parte da Junta de Freguesia de Santa Maria Maior e também por associações e movimentos locais[186], como o Morar em Lisboa[187], o Fórum Cidadania Lx ou a Associação Renovar a Mouraria [ARM]. Porém, alguns moradores e lojistas mostraram-se agradados com esta intervenção alargada na praça, no sentido em que promovia a sua dinamização e requalificação, como dava conta uma notícia do jornal em linha *O Corvo* em Novembro de 2018[188]. Claramente, as tendências de 'privatização' e de 'tematização' do espaço público colocam-se aqui de modo vincado, não apenas pela concessão e rentabilização económica da praça por empresa privada, como também pela transformação radical daquela paisagem urbana (em nome, mais uma vez, da multiculturalidade e temáticas afins). Nesse sentido, as questões do acesso ou das condições de utilização da praça em virtude dos novos usos e das eventuais restrições suscitadas merecem ser realçadas, substituindo-se a possibilidade de certas apropriações informais (numa parte daquele espaço, que os promotores diziam ser apenas 30% da placa central) pela vinculação a ocupações formais (*i.e.* permanência associada a consumos específicos). Mas um dos aspectos mais focados nesta polémica dizia respeito à ausência de uma discussão pública e participada, que permitisse uma maior transparência dos processos de concessão ou requalificação e o seu acerto com os anseios da população. Deste modo, em Julho de 2019, o Presidente da Câmara Municipal de Lisboa acabou por anunciar o fim desta intervenção urbana, dizendo que "a decisão é de não avançar com o projecto que tinha sido apresentado e

---

185 Empresa imobiliária francesa Moonbrigade Lda., de Geoffroy e Arthur Moreno.

186 Vários residentes, entre outros lisboetas, mobilizaram-se mediante protestos e manifestações, como a de 2 de Fevereiro de 2019. Algumas das palavras ouvidas — "Queremos um jardim!" (Cf.: https://www.publico.pt/2019/02/02/local/noticia/queremos-jardim-gritouse-martim-moniz-1860498 [consult. 2020-11-23]), por exemplo — dariam corpo a um conjunto de petições e cartas abertas, como o *Manifesto por um jardim no Martim Moniz* [sítio em linha], promovido por um grupo de cidadãos.

187 Movimento que agrega várias entidades, como a Academia Cidadã, a Associação dos Inquilinos Lisbonenses, a Habita! - Associação pelo Direito à Habitação e à Cidade ou a Organização Transparência e Integridade.

188 Cf.: https://ocorvo.pt/medina-diz-que-projecto-do-martim-moniz-pode-ser-alterado-mas-na-zona-ate-ha-quem-defenda-a-proposta/ [consult. 2020-11-23].

de se reiniciar o processo para a reconfiguração da praça (…) ao encontro daquilo que era o espírito expresso na câmara, mas também a sensibilidade de várias vozes da cidade"[189]. Já em 2020, o vereador Ricardo Veludo (pelouros do Planeamento, Urbanismo e Participação) anunciava um processo participativo para as diversas fases, da concepção à execução da obra, promovendo a auscultação da população, comerciantes e associações locais. Nesta altura, preconizava-se a elaboração/aprovação de um programa base pela CML com vista à realização de um concurso internacional de ideias, iniciando no final de 2020 o referido processo participativo para a requalificação do Martim Moniz.

As situações aqui apresentadas remetem para as questões da participação cívica ou da participação cidadã, em linha com as noções de 'cidadania activa' e de '*espacio público ciudadano*' (cf. Borja e Muxí, 2001) como forma de ultrapassar alguns dos desafios que se colocam hoje no tocante ao 'direito à cidade' e, acima de tudo, à qualidade de vida urbana (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.1.2* e *1.1.3*). Em virtude da crise pandémica de 2020, as questões da fruição do espaço público (*e.g.* confinamento *vs.* ar livre, socialização e sua relação com o 'bem-estar' [saúde física e mental, qualidade de vida]) parecem ter conquistado um lugar de destaque na discussão colectiva, a nível global, contexto que poderá potenciar nova fase de revalorização e retorno aos espaços públicos urbanos. Em linha com as recentes medidas tomadas por diversas cidades (Barcelona, Madrid, Milão, Paris, Vilnius, entre outras) no sentido de reduzir o uso do transporte automóvel e de pedonalizar e requalificar mais vias e espaços, também em Lisboa este tipo de "metas[190] foram aceleradas e o seu âmbito de acção alargado" (Pina, 2020, p. 6). Porém, e apesar de algumas intervenções de maior fôlego (*e.g.* Parque Urbano da Praça de Espanha, Parque Ribeirinho Oriente [primeira fase]), várias medidas propostas pelo executivo carecem de concretização ou, já postas em prática e com resultados visíveis, remetem para acções rápidas e de baixo custo, com impacto por determinar, concentrando-se em programas como A Rua é Sua. Desde 2019 que este programa era responsável pelo fecho da Avenida da Liberdade ao trânsito automóvel, realizado temporariamente e uma vez a cada mês, prevendo o acolhimento de actividades comerciais e culturais. Em 2020, o programa passou a abranger outras vias que assim seriam pedonalizadas e marcadas com uma pintura de pavimento ('Ruas Azuis'[191] e 'Ruas Verdes', no espírito da conhecida 'Rua Cor-de-Rosa'), implicando ainda a instalação de canteiros, mobiliário urbano e sinalética, esplanadas e outras áreas de permanência, em articulação com as juntas de freguesia. Simultaneamente, a CML propôs no ano de 2020 a isenção de taxas de ocupação da via pública para as esplanadas[192] e previu a existência de um fundo municipal para apoiar o conforto e segurança das mesmas (*e.g.* aquecimentos e outros), além de uma

---

189 Cf.: https://www.publico.pt/2019/07/25/local/noticia/projecto-contentores-martim-moniz-nao-vai-avancar-1881240 [consult. 2020-11-23].

190 Algumas destas metas sobre mobilidade sustentável, espaços verdes e qualidade do ar foram estabelecidas a propósito da Capital Verde Europeia 2020, iniciativa acolhida em Lisboa.

191 Dois exemplos: Rua dos Bacalhoeiros, já com experiências de pedonalização temporária (Verão de 2019), e um troço da Rua D. Pedro V, permitindo a instalação de esplanadas que servem os restaurantes existentes. Esta acção foi entendida por elementos do sector como benéfica em tempo de crise pandémica e decorrentes prejuízos económicos: "as pessoas voltaram, sobretudo para almoçar (…) ajudou muitíssimo e salvou alguns da falência" (Ferreira, 2020, p. 11 [entrevista]).

192 Tal isenção foi estendida ao ano de 2021, pelo menos no primeiro semestre.

maior rapidez no licenciamento deste tipo de ocupação. Com efeito, a noção de 'urbanismo táctico' parece ser convocada para intervenções de pequena escala implementadas pela CML e pelas juntas de freguesia, no sentido de se constituírem enquanto eventuais acções de '*placemaking*', mostrando a necessidade de uma participação efectiva de moradores, comerciantes e demais agentes. Contudo, programas como a Rua é Sua (e seu alargamento) parecem-nos remeter para a sobrevivência imediata de certos sectores (*e.g.* comércio, restauração), mais do que para uma verdadeira reconfiguração de políticas e de práticas relativas ao espaço público ou ao papel dos cidadãos. Na realidade, as medidas tomadas no ano de 2020 têm sido descritas como insuficientes ou "irrelevantes", uma vez que se impõe a concepção de estratégias alargadas, atentas a questões estruturais em presença (*e.g.* habitação, mobilidade e transportes públicos, participação cívica), considerando que "as respostas urbanísticas que se derem a esta realidade pós-quarentena serão decisivas para a forma que as cidades irão tomar nos próximos anos" (Saraiva, 2020 [em linha]).

Em suma, enquadrámos um conjunto bastante extenso de mudanças na cidade de Lisboa, ao nível do desenvolvimento do território, desde as implicações do projecto da EXPO'98 e Parque das Nações nas políticas urbanas e no tecido urbano em concreto, até às tendências mais recentes no que toca à revitalização urbana e à requalificação e apropriação dos espaços públicos. De facto, o incremento nos processos de reabilitação do edificado, a proliferação das operações de requalificação e a execução de programas de revitalização do tecido económico, social e cultural têm marcado nas últimas décadas as políticas para a cidade, promovendo transformações profundas que aqui procurámos aflorar. Apesar da complexidade destes processos, muitos deles ainda em curso e obedecendo a lógicas diferenciadas, observamos algumas tendências comuns que procurámos expor, conectando intervenções e experiências em diferentes zonas de Lisboa. Estas mudanças acontecem em linha com fenómenos de dimensão global, apesar de eventuais desfasamentos entre ciclos e momentos do seu desenvolvimento, relacionando-se em termos gerais com uma 'marca/pegada gentrificadora' (cf. Lees e Davidson, 2005). Nesse contexto, e como aqui entrevimos, as actividades culturais no espaço público assumem um papel determinante nos discursos e nas políticas de revitalização da cidade, ou seja, a revitalização cultural tem sido proposta como componente essencial, e por vezes catalisadora, da chamada revitalização urbana. Assim, regista-se na capital portuguesa, em particular nas duas últimas décadas, uma tentativa de articulação entre políticas culturais e políticas urbanas, ainda que relativamente casuística, com as primeiras a apresentarem ainda um carácter instrumental e/ou frequentemente subsidiário de políticas territoriais vocacionadas para o desenvolvimento económico *tout court* (*e.g.* dinamização de sectores de actividade, valorização fundiária/imobiliária). Como tal, no seguinte subcapítulo dedicamos a nossa atenção às evoluções nas políticas e dinâmicas culturais coincidentes à EXPO'98 e décadas seguintes, discutindo com maior detalhe a tendência de 'festivalização da cultura' na cidade de Lisboa, a par da 'festivalização' do próprio espaço público. Inevitavelmente, o 'festival de arte(s)' detém um lugar de destaque na nossa reflexão, pela sua trajectória de afirmação como um dos modelos recorrentes de programação cultural no espaço urbano lisboeta, observação que justificamos adiante.

Subcapítulo 2.3
POLÍTICAS E DINÂMICAS CULTURAIS NA LISBOA PÓS-EXPO'98: FESTIVALIZAÇÃO E OUTRAS TENDÊNCIAS

As políticas e a acção no domínio da 'cultura' foram, como vimos antes, marcadas pela realização da EXPO'98 e de um conjunto de grandes eventos já mencionados, sobretudo a partir da década de 1990. Porém, importa enquadrar a evolução dessas políticas culturais para o território nacional e, em especial, alguns dos seus reflexos na cidade de Lisboa.

A revolução de 1974 e os governos formados nos anos seguintes, desde logo os seis Governos Provisórios (até 1976), abririam caminho à elaboração de leis mais ou menos específicas (*e.g.* imprensa, rádio e televisão, cinema) e à implementação de medidas concretas no âmbito cultural (*e.g.* promoção da cultura, fomento das actividades culturais e artísticas, difusão da língua e cultura portuguesas no mundo[193]). Em contraste com o regime do Estado Novo que o precedeu, marcado pela "estruturação da acção cultural claramente assumida como propaganda" (Santos, 1998, p. 61), o regime democrático sustentaria a concepção e a execução de políticas culturais públicas, em articulação com a sociedade civil (*e.g.* sector privado lucrativo e não lucrativo), ainda que registando oscilações e assimetrias de diversa ordem. Nesse sentido, o I Governo Constitucional, eleito em 1976, foi o primeiro a apresentar um programa que detalhava metas e tarefas para a área da cultura, com a autonomização da Secretaria de Estado da Cultura, ensaiando-se assim as primeiras políticas públicas nesse campo em democracia (Santos, 1998). Porém, outras áreas de governação afirmavam-se como prioritárias, pelo que apenas com a estabilização democrática se ultrapassariam desafios estruturais (*e.g.* saúde, ensino) e a área da cultura e suas políticas ganhariam maior importância "por via da criação dos primeiros diplomas legais, procurando criar um modelo consentâneo com a própria inserção do país no espaço da União Europeia, a partir de 1986" (J. C. Pereira, 2016, p. 69). De facto, parece ser na década de 1980, antes até da adesão à então CEE (hoje União Europeia), que "a cultura passa a constituir um tema recorrente do discurso político" e "é lançada a concepção de cultura como consenso, de que fazem parte fundamentalmente o património — que é aliás a área privilegiada, em parte devido aos financiamentos externos para ela canalizados —, a identidade nacional e a democratização da cultura" (Santos, 1998, pp. 69-70). No estudo *As Políticas Culturais em Portugal* (1998), coordenado por Maria de Lourdes Lima dos Santos e que temos vindo a citar, sublinha-se o

[193] Cf. Programa do I Governo Provisório (Junta de Salvação Nacional, 1974).

crescente peso que o domínio do cultural ganhou na vida do país, sobretudo a partir de meados dos anos 80, manifestando-se ainda assim diferenciadamente, ou seja, com assimetrias sociais, regionais ou mesmo ligadas às várias formas de cultura. O período de 1985 a 1995 é visto por Santos como relativamente homogéneo no tocante às políticas culturais (sob a orientação de três governos sociais-democratas), assentes em preocupações como a universalidade do acesso aos bens culturais, a preservação do património, a descentralização cultural, a afirmação da identidade cultural e o apoio à criação. Neste ciclo observou-se uma certa evolução face a anos precedentes, com maior relevância dada à cultura e mudanças efectivas que se reflectiram em "agendas culturais anunciadas nos *media*, ou no aumento dos festivais que se vão semeando pelo país, ou na maior sensibilização dos autarcas para as iniciativas culturais locais, ou na preocupação do poder central em apoiar grandes obras (Centro Cultural de Belém) e grandes eventos (Europália, Lisboa 94), etc, etc." (Santos, 1998, p. 411). Apesar disso, Santos reafirma sobre esse período a insuficiência de uma política que "de modo articulado e sistemático" potenciasse as mudanças emergentes na sociedade portuguesa, monstrando ao invés o "carácter irregular e predominantemente avulso dos investimentos" (*ibidem*). Com efeito, a valorização da cultura e das actividades que dão forma a um sector próprio, capaz de promover o desenvolvimento, pautava já a agenda económica e política global (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3*), mas as decorrentes implicações nas políticas culturais em território português tardavam em concretizar-se. De modo diferente, o XIII Governo Constitucional, eleito em 1995, parece marcar uma viragem cultural, ao nível do seu programa e acção, uma vez que o discurso se "orienta para uma perspectiva do Estado com um papel mais intervencionista (…) do que os três governos anteriores", com um programa que prevê um conjunto alargado de medidas muito concretas e direccionadas (Santos, 1998, pp. 74-75). Assim, e pela primeira vez, o Governo português declara a cultura[194] como área prioritária, também por via da constituição do Ministério da Cultura[195], dando origem a uma nova orgânica administrativa[196] nesse domínio. Também José Carlos Pereira (2016) realça o maior investimento realizado nesse ciclo governativo, em especial no respeitante às infra-estruturas e equipamentos culturais, canalizando para tal importantes verbas dos fundos europeus

[194] A Ciência e a Educação, à semelhança da Cultura, foram designadas pelo XIII Governo Constitucional como áreas governativas prioritárias, com a criação de ministérios dedicados exclusivamente a cada uma das áreas, procurando a articulação interministerial.

[195] Entre 1983 e 1985, no IX Governo de Portugal, havia sido criado um Ministério da Cultura, dirigido por António Coimbra Martins, sendo que antes a Cultura esteve sempre associada, ao nível da tutela, à Educação ou à Ciência/coordenação científica.

[196] Registe-se o elevado número de Institutos, como sublinha Santos (1998), relacionado com uma 'desconcentração institucional', dotando-os de maior flexibilidade e autonomia. Ficam alguns exemplos de organismos criados ou reformulados: Centro Português de Fotografia, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, Instituto de Arte Contemporânea, Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia, Inventário do Património Cultural. De referir, ainda, a criação do Observatório das Actividades Culturais [OAC], em 1996, uma associação sem fins lucrativos com vista à "produção e difusão de conhecimentos que possibilitem dar conta, de uma forma sistemática e regular, das transformações no domínio das actividades culturais, com destaque para estudos de públicos, eventos culturais e respectivos impactos, políticas culturais, agentes (artistas, utentes de equipamentos culturais, etc) e estudos de levantamento de instituições culturais (bibliotecas, museus, etc)" (OAC [sítio em linha]; cf.: http://www.gepac.gov.pt/oac-1996-2013.aspx [consult. 2020-11-26].). Este Observatório tinha como associados fundadores o Ministério da Cultura, o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e o Instituto Nacional de Estatística, mediante um protocolo conjunto.

disponíveis. Além disso, este autor sublinha o posicionamento do novo Ministério da Cultura face à necessidade de diversificação das fontes de financiamento, a par da noção de que alguns subsectores da cultura seriam inviáveis sem o apoio directo do Estado (J. C. Pereira, 2016, p. 78). Do mesmo modo, António Pinto Ribeiro (2020 [depoimento]) salienta o forte investimento na cultura no final dos anos 90 e até 2002, enaltecendo o papel do Ministro da Cultura à data, Manuel Maria Carrilho, que ocupou o cargo no XIII (1995-1999) e no XIV (1999-2002) governos. De resto, Pinto Ribeiro refere-se em particular ao arco temporal de 1998 a 2002, indicando-o como correspondendo "porventura aos anos de glória da produção e da difusão artística e cultural em Portugal, decorrendo de vários factores, nomeadamente o impacto que teve a EXPO['98] e também do feedback internacional que veio, de alguma forma, legitimar a nossa própria produção e, por outro lado, porque houve nessa altura bastantes recursos financeiros (…) disponibilizados, acrescido do facto de nessa altura termos tido (…) o bom Ministro da Cultura, do qual ainda herdamos hoje (…) uma herança particularmente interessante"[197].

Em resumo, e como salienta Claudino Ferreira, o papel preponderante das actividades culturais e dos eventos culturais veio a consolidar-se na década de 1990, potenciado pela descentralização cultural, por sua vez no contexto de uma "inflexão culturalista das políticas locais, que Carlos Fortuna (2002) associa ao 'terceiro ciclo de governação' das cidades no Portugal democrático, o 'ciclo da europeização'" (Ferreira, 2004, s.p. [p. 18]). Este autor, à semelhança de outros, dá exemplo de inúmeras acções empreendidas nos anos 90 e no início do novo século, a que outros também se referiram, como a promoção de eventos 'prestigiantes' — desde os grandes eventos (*e.g.* Capitais Europeias da Cultura em Lisboa [1994] e no Porto [2001], EXPO'98) aos festivais de arte(s) e outros ciclos culturais —, a infra-estruturação lúdico-cultural no âmbito do programa POLIS, a construção de novos centros culturais e museus locais e, ainda, a multiplicação de investimentos na 'patrimonialização', 'culturalização' e 'turistificação' do património edificado e do espaço público das cidades portuguesas (Peixoto, 1997; Ferreira, 2000a; Fortuna, 2002; Ferreira, 2002, 2004). Esta realidade, ou seja, a dita viragem 'culturalista', concretizou-se sobretudo ao nível do poder local, mas radicava também na acção do poder central, em particular desde 1995, que promoveu uma descentralização cultural (*e.g.* novos ou renovados equipamentos, instituições e sua autonomia) e, ao mesmo tempo, deu sinais de uma forte intervenção de base estatal (*e.g.* criação de organismos com competências próprias, programas de apoio à criação e à internacionalização). Neste ponto identifica-se também o entendimento das políticas culturais e investimentos realizados, ao nível central e local, enquanto instrumentos de valorização das qualidades ambientais, económicas ou mesmo estéticas das cidades (*e.g.* requalificação do património, dinamização cultural, animação do espaço público), melhorando a sua imagem e a sua competitividade (Ferreira, 2004). Assim, confirmamos mais uma vez a relevância da EXPO'98 — apresentação de candidatura em 1989, com a sua aprovação pelo BIE em 1992 —, que se enquadra numa estratégia alargada, no tempo e nos meios empregues, de intervenção e mudança no domínio do cultural. Tal período, aqui identificado com a década de 90, e as transformações que

[197] De referir, como lembra António Pinto Ribeiro (2020 [depoimento; grupo de foco]), a atribuição de cerca de 0,8% do Orçamento do Estado à Cultura, percentagem máxima atingida até à data.

acarretou para o sector cultural, inserem-se num contexto de globalização e desenvolvimento tecnológico em curso que Santos (1998) considera como factores exógenos de estímulo e pressão para a mudança. Entre nós, esses processos traduzir-se-iam num maior investimento nas chamadas indústrias culturais, como por exemplo o cinema e o audiovisual, assinalando-se a partir de 1995 uma tentativa de concertação entre os meios referidos, patente na celebração de protocolos com estações de televisão para a co-produção e difusão de cinema português ou no ensaio de uma política interministerial (Economia e Cultura) para o apoio a pequenas empresas deste subsector (Santos, 1998, pp. 412-415). Como já apontámos, a década de 90 ficaria marcada pelo expressivo '*continuum*' de eventos culturais (cf. Holton, 2003) que teria como palco principal a cidade de Lisboa, particularmente eventos de dimensão internacional, como a L'94 e a EXPO'98, determinantes para a dinamização e renovação do sector cultural na capital portuguesa.

Os primeiros anos da década de 2000 arrastam ainda o desenvolvimento de um conjunto de políticas e de investimentos na área cultural, marcando inevitavelmente aquilo que poderá ser entendido como o pós-EXPO'98, pelas implicações deste mega-evento e conjuntura excepcional já enquadradas. As questões da descentralização, da democratização e da internacionalização continuaram a marcar a agenda política do XIV Governo Constitucional, em funções até 2002, sendo que os dois executivos seguintes prosseguiriam alguns objectivos alinhados com a noção de "culturalização da própria economia" (J. C. Pereira, 2016, p. 80). Na verdade, diversos aspectos assumem um papel preponderante nos programas e discursos dos executivos subsequentes, inclusive os XV (2002-2004) e XVI (2005) governos, entre eles o reforço dos mecanismos de controlo do financiamento público à cultura, a operacionalização do estatuto de mecenas e a promoção do mecenato para apoio à formação e educação artísticas ou ainda a promoção do turismo cultural (J. C. Pereira, 2016). Convém mencionar que o Plano Estratégico Nacional do Turismo[198] apresentava como uma das suas prioridades, pelo menos até 2015, a realização de grandes eventos de cariz internacional, pelo que podemos reiterar uma relação entre este propósito de acolhimento de iniciativas culturais (entre outras) e as questões da competitividade territorial, inclusive em nome da afirmação da 'marca Portugal'[199] (cf. Ramalho, 2013). Um dos aspectos que adquiriu particular atenção nos ciclos governativos seguintes, de 2005-2009 e 2009-2011 (XVII e XVIII Governos), foi o da definição do estatuto legal das carreiras artísticas, inclusivamente no tocante à protecção social destes trabalhadores, sem que os problemas verificados fossem necessariamente ultrapassados[200] (J.

---

198 Processo iniciado em 2006, com uma versão aprovada em 2007 (Turismo de Portugal, 2007; Presidência do Conselho de Ministros, 2007).

199 Diz-nos Joana Ramalho que "em 1992 nasceu o conceito de 'marca Portugal', com a adoção oficial de um novo sistema de identidade gráfico e concetual, com base num símbolo de José de Guimarães. Desde então sucederam-se campanhas e respetivos materiais promocionais, sublinhando Portugal como destino de qualidade, com uma oferta diversificada" (Ramalho, 2013, p. 60). Já Denise Quintela assinala o agendamento político da 'marca Portugal' no final da década de 90, mais exactamente em 1999, em contexto caracterizado pela difusão mundial das ideias de 'marca País' (Quintela, 2019).

200 Num estudo de Augusto Pereira Portela sobre o estatuto profissional do artista (relatório de levantamento do regime nacional e de regimes estrangeiros, de 2018) o autor reitera a necessidade "inevitável e imperiosa" de uma regulamentação do Estatuto do Artista, "não só na busca de justiça social, como na busca das condições mínimas de trabalho e de vida destes profissionais" (Portela, 2018, p. 123). O Estatuto do Profissional da Cultura seria aprovado muito recentemente, já em 2021.

C. Pereira, 2016). Além do mais, noções como 'criatividade', 'diversidade cultural' e 'cosmopolitismo' ganharam nesta década uma nova importância no discurso político e nos programas de governo, em linha com documentos europeus orientadores, ao mesmo tempo que a participação dos sectores privados (lucrativos e não lucrativos) na dinamização cultural é reafirmada, inclusive ao nível local, com condições importantes para o apoio e desenvolvimento das indústrias culturais e criativas. De facto, o peso orçamental da actividade cultural (*e.g.* programas de apoio, promoção de iniciativas) fica reforçado num âmbito local, sendo que a gestão e a programação de inúmeros equipamentos culturais, muitos deles propriedade municipal (*e.g.* bibliotecas e arquivos, bibliotecas, cine-teatros, recintos de espectáculos), cabem às autarquias, como lembram Santos Silva, Babo e Guerra (2013, 2015). Nesse contexto, as políticas municipais assumiram a cultura como alavanca para o desenvolvimento local, dadas as dinâmicas em presença e as lógicas muito diferenciadas de valorização do potencial endógeno e de articulação com políticas de regeneração ou revitalização urbanas (Santos Silva, Babo e Guerra, 2013).

Efectivamente, e ao longo de toda a década de 2000, consolidou-se a já mencionada viragem 'culturalista' das políticas autárquicas um pouco por todo o país, pelo que Augusto Santos Silva (2007) chega a referir a existência de um 'programa comum' de intervenção cultural ao nível do poder local. Esse programa estaria centrado em quatro preocupações fundamentais: a democratização da oferta e do acesso, a formação de públicos, a infra-estruturação (*i.e.* equipamentos culturais) e a promoção de eventos distintivos, como a Capital Europeia da Cultura (Santos Silva, 2007). Numa visão retrospectiva, verificamos a recorrência de políticas culturais entendidas como instrumentos centrais para o desenvolvimento dos territórios, visando o reposicionamento funcional e simbólico de regiões ou cidades portuguesas, inclusive pela estreita associação entre essas políticas e as estratégias de regeneração ou revitalização urbana, recorrendo frequentemente a 'eventos'[201] (Ferreira, 2002, 2004; Fortuna, 2002; Fortuna *et al.*, 2003; Correia, 2010). De resto, e ainda que alguns autores questionem a sustentabilidade dos investimentos e políticas locais na área da Cultura, "as autarquias foram ocupando um lugar crescentemente central nas estruturas e dinâmicas culturais locais, à medida que foram aumentando a importância política concedida e os recursos humanos, materiais e financeiros afetados" (Santos Silva, Babo e Guerra, 2015, pp. 106-107). Esse papel foi objectivamente reforçado, o que fica patente na divergência entre as trajectórias da despesa local na cultura (crescente, de modo sustentado, pelo menos entre 1995 e 2008) e a despesa da tutela governamental nesse domínio (estabilizada ou decrescente desde 2005/2006)[202].

---

[201] O caso de Guimarães 2012 (CEC) é o exemplo mais recente desta iniciativa específica em território nacional, entendida como mais uma oportunidade de transformação e desenvolvimento regional, em linha com os propósitos assumidos pela União Europeia para este grande evento, replicado em dezenas de cidades. Prevê-se novamente a realização deste evento em Portugal no ano de 2027 (processo iniciado em 2020), com a manifestação de interesse na candidatura por parte de cidades como Aveiro, Braga, Coimbra, Évora, Faro, Funchal, Guarda, Leiria, Oeiras e Viana do Castelo, decorrendo actualmente o período de candidatura (até 23 de Novembro de 2021).

[202] Dados condensados e analisados por Santos Silva, Babo e Guerra (2015, p. 107) a partir de várias fontes [Gomes *et al.*, 2006; Neves, 2012; INE, 2013].

No caso de Lisboa devemos sublinhar o investimento no alargamento e consolidação de uma rede pública de equipamentos culturais por parte da autarquia. Com efeito, em 2003 a empresa municipal Equipamentos dos Bairros Históricos de Lisboa [EBAHL], criada em 1995, passaria a chamar-se Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural [EGEAC], alargando a sua acção à cidade e outros bairros, assumindo nos anos seguintes o protagonismo na gestão e programação de equipamentos culturais existentes e contemplando a criação/gestão de novos equipamentos municipais. A acção da EGEAC mostraria também efeitos consideráveis no âmbito dos processos de 'eventificação' e de 'festivalização' no espaço público, destacando-se a organização e a expansão das Festas de Lisboa ou a criação de programas de animação cultural (Lisboa na Rua, entre outros) e de festivais de arte(s), como por exemplo os incluídos nas Festas de Lisboa (África Festival, Festa do Fado, entre muitos outros). Saliente-se ainda que, e numa lógica de competitividade territorial, o Plano Estratégico do Turismo de Lisboa recomendava a realização de iniciativas distintivas com vista à promoção e notoriedade da capital portuguesa, incluindo eventos culturais regulares, consolidando uma 'marca Lisboa'. Nesse sentido, estimulou-se a realização de diversos eventos de dimensão média ou '*major*', entre eles alguns festivais, como por exemplo o Festival dos Oceanos, iniciativa retomada e alargada à cidade em 2007[203] que já havia decorrido nos anos de 1999, 2000 e 2001 (celebração do tema da EXPO'98), ocupando então o Parque das Nações. Por outro lado, além das instituições artísticas e culturais firmadas (públicas ou privadas), é descrito para a década de 2000 um aumento do número de estruturas desse tipo, de natureza mais informal, responsáveis também pela maior dinamização cultural lisboeta, como nos diziam Costa *et al.* em 2009: "(…) nos últimos anos tem havido um *boom* de associações culturais menos 'institucionalizadas' e um número crescente de espaços e equipamentos culturais informais, com diversas dimensões e vocações (…), como o Braço de Prata e o Lx.Factory" (P. Costa, 2009, p. 64). Portanto, e ainda que segundo ciclos variáveis e resultantes de diversas orientações, as mudanças ocorridas nos anos 2000 foram decisivas para a afirmação e dinamismo do sector cultural na cidade de Lisboa, ao passo que o início da década seguinte seria de maior retracção ao nível dos investimentos públicos. Aliás, é neste relevante período

[203] Os objectivos expressos em 2007 pela Associação Turismo de Lisboa [ATL], promotor do Festival dos Oceanos, atestam o tipo de impactos esperados para iniciativas com este perfil (festival cultural multidisciplinar, neste caso agregando outras áreas ligadas ao lazer, como a gastronomia ou as práticas desportivas), relacionados com o desenvolvimento económico e, em particular, no sector turístico: "Promover um evento cultural que aumente o fluxo turístico para a cidade, principalmente num dos meses de menor afluência de turistas, como Agosto; Promover a animação cultural de Lisboa, nomeadamente no Eixo Ribeirinho; Aumentar o interesse turístico despertado durante a EXPO' 98, que atraiu à cidade milhares de visitantes portugueses e estrangeiros; Reforçar a oferta de *city-breaks*, o principal produto estratégico para Lisboa; Aumentar a notoriedade da capital portuguesa junto dos turistas e operadores e, assim, promover internacionalmente o destino; Potenciar a oferta turística de Lisboa no período estival, à semelhança da estratégia adoptada pelos principais destinos concorrentes europeus que adoptaram festivais característicos (ex.: Festival de Pamplona e *La Tomatina*, em Espanha, Festival de Salzburgo, na Áustria, Festival d'Avignon, em França, *Oktoberfest*, na Alemanha)" (cf. Festival dos Oceanos [página em linha]; Agenda Cultural de Lisboa, 2007; fonte: ATL). De realçar que este festival contou em 2007 com o financiamento do Turismo de Portugal, o apoio institucional da Câmara Municipal de Lisboa e o patrocínio do Casino de Lisboa, num orçamento total de 1,85 milhões de euros, para uma programação de cerca de duas semanas nas zonas ribeirinhas da Baixa, Belém e Parque das Nações (cf. Botinas, 2007 [fonte: ATL]; cf.: https://www.dn.pt/arquivo/2007/interior/festival-dos-oceanos-volta-a-lisboa-apos-cinco-anos-de-interregno-659816.html [consult. 2020-12-08].

entre ciclos políticos, sociais e económicos diferenciados — de incremento do investimento (final dos anos 90) e do seu decréscimo[204] (final dos anos 2000) —, que se deterá o levantamento e caracterização aprofundada dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa.

No final da década de 2000, a crise nas finanças e na economia viria a afectar o destino das políticas nacionais, facto agravado por um largo período de assistência financeira ao país nos anos seguintes (2011 a 2014), condicionando fortemente a concepção e execução das políticas culturais centrais e locais (J. C. Pereira, 2016). Lembramos a redução em várias das principais rubricas de investimento na Cultura (*e.g.* apoio às artes, arquivos e bibliotecas, património), contempladas em Orçamentos do Estado, assinalada logo em 2011 (face aos valores de 2010) e atingindo valores mínimos em 2012, 2013 e 2014 por comparação com anos anteriores. Deste modo, a segunda década do novo século foi marcada pelas restrições financeiras e pelas condições desfavoráveis dos mercados, sobretudo nos primeiros anos, circunstâncias se reflectiriam na execução de políticas, afectando também a produção cultural. O XIX Governo Constitucional (2011 a 2015) propunha uma reavaliação do papel do Estado na vida cultural, reorganizando e simplificando as suas estruturas na área cultural em nome do interesse público. Tendo sido suprimido o Ministério da Cultura, a Secretaria de Estado da Cultura ficou sob a dependência directa do Primeiro-ministro, ou seja, na orgânica do Estado a Cultura surgia integrada na Presidência do Conselho de Ministros. Neste contexto, a acção governativa passou, entre outras medidas, pela "criação de Gabinetes para o apoio e gestão de entidades culturais independentes, a promoção do empreendedorismo tecnológico e criativo, e a constituição de *clusters* estratégicos", denotando uma visão política em que o mercado e o sector privado detinham um papel fulcral (J. C. Pereira, 2016). Assim, parecia contrariar-se a comum concepção de que os apoios à cultura poderiam concedidos num regime misto, pelo Estado e por privados, como assinala Pereira, "em quase oposição ao entendimento que, tendencialmente, defende o financiamento público dos sectores a que o mercado é menos sensível, em termos de aposta e investimento" (*ibidem*, p. 83)[205].

Podemos relacionar as mudanças aqui esboçadas com um contexto mais vasto, o da 'globalização' e da 'digitalização' das sociedades e suas economias, fenómenos que se acentuaram nas duas últimas décadas, com repercussões ao nível de uma forte diversificação do sector cultural e de uma complexificação (necessariamente plural) do próprio valor cultural, como recorda Morató (2010). Nesse sentido, as políticas para a cultura sofrem, no seu conjunto e à escala mundial, de 'contradições paradoxais' e desafios na sua concepção e aplicação,

---

[204] Não obstante, observamos no tocante aos festivais de arte(s) ocorridos na cidade de Lisboa uma estabilização (em número) no final da década de 2000, isto é, não se regista um crescimento nem uma queda acentuada do número de ocorrências (2007 a 2010), com a extinção de alguns festivais e o nascimento de outros, neste último caso sobretudo de iniciativa municipal. Tal processo insere-se numa certa recomposição do panorama dos festivais de arte(s) no final desse arco temporal analisado (cf. Concha, 2019), momento que coincide com um novo ciclo político na CML, com Catarina Vaz Pinto como Vereadora da Cultura (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*).

[205] Parece-nos ainda significativo que ocorra neste ciclo governativo, mais precisamente em 2013, a extinção do Observatório das Actividades Culturais, associação criada em 1996 (em parceria com o Estado, via Ministério da Cultura) e que procurava acompanhar e compreender as transformações no domínio das actividades culturais. De referir a criação recente (em 2018) de uma estrutura dedicada ao "estudo, produção e disponibilização pública de informação rigorosa e atualizada nos diversos domínios culturais", de nome Observatório Português das Atividades Culturais [OPAC], sediado no ISCTE-IUL e no quadro do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia [CIES].

remetendo para uma "tendência natural para a fragmentação da política cultural" ou até para a sua 'instrumentalização' enquanto meio ou fundamento para outras políticas (*e.g.* económicas, urbanísticas, sociais) (Morató, 2010, pp. 47-48). Também as crises e os diferentes ciclos de desenvolvimento detêm efeitos importantes no âmbito da oferta e da procura e dos consumos culturais, pelo que a crise global e nacional do final dos anos 2000 afectaria as orientações do governo central e as próprias políticas culturais locais, inclusive na cidade de Lisboa. Mas curiosamente, nesse momento específico, podemos identificar um novo ciclo iniciado com as eleições intercalares de 2007 para a Câmara Municipal de Lisboa e a posterior reeleição desse executivo em 2009. De facto, a política prosseguida no domínio cultural pela autarquia lisboeta parece então obedecer a uma renovação, sob a orientação de Catarina Vaz Pinto (Vereadora da Cultura desde 2009), no sentido de uma maior articulação ou transversalidade da cultura face a outras políticas e campos de acção, perspectiva assumida pela vereadora numa entrevista ao Jornal *Público*: "(…) hoje o desafio que se coloca às políticas públicas a todos os níveis de governação — Estado, cidade, bairro — é passar de uma lógica sectorial de intervenção, que se prende no caso da cultura com o acesso ou a organização de teatros e museus, a uma lógica mais transversal, em que ela aparece ligada às identidades, à regeneração urbana, à economia, à cidadania. (…) quando cheguei à autarquia, esta era uma área descosida, sem uma visão global. O que temos tentado fazer desde então é criar essa visão cultural para a cidade que não é só da câmara, é também do território" (Vaz Pinto, 2017 [entrevista em linha]). De mencionar ainda a elaboração do documento *Estratégias para a Cultura em Lisboa* (2009), encomendado pela CML, e que conheceria actualização na década seguinte através do mais recente *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa* (2017). Apesar de reconhecer a "oferta cultural variada e significativa, em termos quantitativos, e que tem crescido substancial e sustentadamente aos longo dos últimos anos" (P. Costa, 2009, p. 21), o documento de 2009 reunia um conjunto de recomendações em torno de quatro eixos principais: a promoção das competências cosmopolitas e da vocação internacional da cidade, o desenvolvimento de condições favoráveis à criação e produção cultural, o reforço da vivência da cidade e sua memória e a promoção do conhecimento, e, ainda, uma revisão do modelo de governança cultural da cidade (*ibidem*, p. 22).

Nos programas dos recentes Governos Constitucionais XXI (2015-2019) e XXII (2019 em diante), noções como 'criatividade', 'digital', 'inovação' e 'participação' ganham uma renovada importância na área da Cultura, sendo que os objectivos gerais da governação central a partir de 2015 sublinhavam a importância de uma actualização, diferenciação e renovação das várias formas de produção cultural e condições proporcionadas para tal (J. C. Pereira, 2016). A criação de um Ministério da Cultura, à semelhança do que se havia passado noutros ciclos governativos, traria novas propostas face a domínios já considerados anteriormente, como os apoios à criação e sua reestruturação, a internacionalização da cultura e dos criadores portugueses ou ainda a tentativa de (re)definição de um novo estatuto para os profissionais do sector, particularmente no segundo governo de António Costa. Este primeiro ciclo seria marcado desde 2015 por uma retoma da economia e, gradualmente, corresponderia também a um incremento do valor previsto em Orçamento de Estado para a Cultura, procurando repor níveis de investimento verificados anos antes. Apesar de se registarem aumentos anuais com

essa despesa, ou seja, um crescimento da dotação pública face ao ano anterior respectivo (para os OE nos anos de 2016 a 2021), o peso relativo da Cultura no Orçamento de Estado tem sido diminuto, muito abaixo de 1% do total do OE, valor reivindicado pelos sectores culturais. Uma vez que uma parte substancial do valor global para a Cultura surge destinado à comunicação social pública (*i.e.* RTP), o peso da Cultura no Orçamento de Estado situou-se em 2016 entre cerca de 0,5 a 0,2%, conforme se considere ou não o montante para a RTP, e em 2021 ficará entre 0,39 a 0,21% da despesa total prevista para a Administração Central (considerando a mesma variável). No tocante ao poder local as questões da participação pública, inclusive da cultura enquanto instrumento de participação dos cidadãos, têm merecido uma crescente atenção nos últimos anos, não apenas em matérias que dizem respeito ao espaço urbano propriamente dito (*e.g.* espaço público e suas apropriações, como antes vimos) como também em processos concretos de política e intervenção culturais. Neste campo, e como nos diz Matoso (2019 [em linha]), "as autarquias locais devem assumir um papel catalisador das forças sociais da comunidade, para que as mesmas tenham uma participação activa (…) E será necessário (…) criar espaços de debate, crítica e criatividade, onde os problemas locais sejam analisados com base no contributo e na experiência dos vários intervenientes". Por outro lado, a questão dos impactos surge como premente, uma vez que "é ainda incipiente a cultura de monitorização dos projectos culturais entre nós, sobretudo a cultura da avaliação final dos resultados e impactos" (Fortuna, 2010, p. 274), ideia reiterada por diversos outros autores em anos recentes. Aliás, o documento *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa*, publicado em 2017, e mesmo reconhecendo novas lógicas de governança cultural e novas práticas instituídas, continua a preconizar, a partir das 'condições motivadoras' verificadas nos últimos anos, uma "governação cooperativa, interdependente, assente em redes locais (…) que objective o que se está a fazer, passo a passo, assumindo uma monitorização contínua e uma devolução de resultados aos agentes culturais da cidade" (Costa, 2017, p. 339).

Entretanto, concentramo-nos mais detidamente na realidade da capital portuguesa, procurando caracterizar as dinâmicas e as transformações no domínio da cultura e sua expressão na Lisboa pós-EXPO'98, tal como as tendências pelas quais se tem evidenciado ou perspectivado a (re)vitalização cultural da cidade.

Convém lembrar que as políticas públicas centrais neste domínio se reflectiriam localmente, como brevemente aflorámos para o caso de Lisboa, reiterando também a mencionada inflexão ou viragem culturalista das políticas autárquicas a que Fortuna (2002), entre outros, se referiu. Tais circunstâncias verificam-se também na cidade de Lisboa, com uma progressiva dinamização cultural do espaço urbano, ao nível dos equipamentos (novos ou recuperados) e agentes culturais (instituições, associações, grupos formais ou informais), para a qual contribuíram políticas centrais e políticas locais, sobretudo desde meados da década de 90. No contexto das diferentes políticas prosseguidas, os grandes eventos L'94 e EXPO'98 marcaram decisivamente o panorama da actividade e produção culturais lisboetas, sobretudo pelo incremento da oferta e visibilização de criadores e agentes culturais, como já expusemos no presente capítulo. Com efeito, instituições culturais sediadas em Lisboa veriam reforçado o

investimento público e/ou o apoio por privados à sua programação, inclusive no tocante a eventos culturais regulares ou pontuais (*e.g.* bienais, encontros, festivais). A título de exemplo, refira-se o Teatro Municipal São Luiz, alvo de projecto/obras de renovação em 1998/1999 e reabertura em 2002, com três espaços dedicados ao teatro e à *performance* (sala principal, hoje designada por Sala Luis Miguel Cintra, o Jardim de Inverno, entretanto Sala Bernardo Sassetti, e a Sala Mário Viegas) ou o Teatro Nacional de São Carlos, sob a direcção de Paolo Pinamonti entre 2001 e 2007, com novo fôlego na programação de ópera (produções nacionais, estrangeiras e co-produções). De referir, nesse mesmo contexto, a ascensão de novos protagonistas e novos quadros, quer no sector público quer no sector privado, no que diz respeito aos vários actores que dão forma ao 'meio cultural' (Pinto Ribeiro, 2020 [depoimento]). Mas também outros espaços mais informais se destacam no panorama cultural lisboeta, pela sua acção ou capacidade de potenciar relações e sinergias entre criadores, programadores e demais agentes da vida cultural. Como aponta Pinto Ribeiro (2020), a discoteca Lux (Lux Frágil), abrindo em Setembro de 1998, ter-se-à tornado então num "grande centro artístico e cultural" ou, pelo menos, dos factos "mais interessantes que aconteceram em termos de cultura popular, no sentido mais nobre do termo". Por outro lado, o investigador e director artístico lembra o papel activo dos estrangeiros residentes em Lisboa e dos 'estrangeirados' (portugueses que viveram fora e voltaram a fixar-se na cidade) na dinamização da vida cultural local, comprovável através do número de agentes culturais ditos 'alternativos' existentes em 2000 (*e.g.* associações culturais, grupos artísticos, companhias de teatro, dança ou *performance*)[206] que haviam sido fundadas até então e/ou eram dirigidas à data por estrangeiros ou 'estrangeirados' (*ibidem*). A título de exemplo, lembre-se a Galeria Zé dos Bois (Associação cultural sem fins lucrativos), criada em 1994 por um colectivo de artistas (entre eles Natxo Checa), a companhia teatral e sociedade artística Artistas Unidos, fundada em 1995 por Jorge Silva Melo, ou a companhia *Sensurround* e a Casa dos Dias d'Água, iniciadas em 1997 e 2002, respectivamente, sob a direcção de Lúcia Sigalho, entre outros.

Desta forma, identificamos um conjunto de agentes activos e dinâmicas em curso, já na década de 1990, cuja acção em campos artísticos muito diversos e decorrentes efeitos se prolongariam na década seguinte. Podemos questionar-nos sobre se estes processos foram também estimulados pelos grandes eventos L'94 e EXPO'98 e seus eventuais efeitos ao nível da criação de novos públicos ou da dinamização genérica do sector cultural na cidade, sendo certo que as políticas culturais centrais prosseguidas desde 1995, com um crescente reforço do investimento em diversas frentes — desde os apoios à criação e à difusão até aos estímulos à internacionalização de instituições, criadores e suas propostas —, detiveram relevância no desenvolvimento das actividades artísticas e culturais. Já quanto à governação local no pós-EXPO'98 devemos assinalar uma preocupação essencial com o aumento da oferta cultural na cidade de Lisboa, reflectindo-se na oferta municipal propriamente dita, mas também em apoios concedidos a agentes culturais, denotando políticas ainda bastante centradas na consolidação

[206] Levantamento efectuado por María Luísa Falcón e publicado na sua dissertação de mestrado Espaços Alternativos: O seu Lugar na Cidade de Lisboa (2009), que identifica uma grande maioria de agentes/espaços/organizações culturais fundadas e/ou programadas por estrangeiros residentes em Lisboa ou pelos chamados 'estrangeirados', favorecendo ligações entre diferentes artistas, expressões e redes (num âmbito local, nacional ou internacional).

de uma rede de equipamentos municipais e sua programação regular. De resto, a grande concentração dos equipamentos no eixo central da cidade (em particular no centro histórico), o défice de espaços livres para a criação/investigação artística e a natureza restrita dos públicos para certas áreas disciplinares constituíam fragilidades num contexto de transformação cultural em curso, marcado apesar de tudo por um forte dinamismo. Um dos fenómenos mais significativos para o desenvolvimento cultural na cidade de Lisboa na década de 2000 é o do surgimento de inúmeros novos festivais, popularizando um modelo ou formato (*i.e.* 'festival': festival de artes / festival cultural) seguido já na programação da EXPO'98. Não podemos ignorar estes sinais de 'festivalização da cultura' na cidade de Lisboa, em áreas como o cinema e a música, mas também na dança e outras artes performativas, que se acentuam e ganham nova expressão nesses anos, seja quantitativamente (aumento notório e sustentado do número de festivais de artes) seja qualitativamente (diversificação dos festivais, suas temáticas e abordagens artísticas) (cf. Concha, 2019). Também Carlos Fortuna reflectiu sobre os visíveis processos de 'culturalização' e de 'eventificação' das cidades entre nós, mais abrangentes, referindo-se a uma tendência de "'culturalização' das cidades (e do país) [que] pode ser ilustrada pela sucessão de grandes acontecimentos culturais, com que se tem promovido a imagem internacional do país ou de cidades específicas" (Fortuna, 2002, p. 131). Lisboa é um caso notório do avanço desses processos ('culturalização'; 'eventificação'; 'festivalização'), seja pelo acolhimento de grandes eventos como L'94 ou a EXPO'98 (década de 90), seja pela organização de festivais de arte(s) e outras iniciativas culturais, desde logo o Festival dos Cem Dias (1998), e um conjunto numeroso de eventos ocorridos nos anos seguintes (década de 2000). Como confirmaremos adiante (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*), a proliferação de iniciativas que se aproximam ou correspondem ao formato 'festival', na Lisboa pós-EXPO'98, é um fenómeno que caracteriza a primeira década do novo século no domínio cultural, reflectindo um conjunto alargado de mudanças a que nos temos vindo a referir, entre estas a diversificação e intensificação da oferta cultural interna, a massificação de certos consumos culturais, a facilitada difusão de artistas e suas criações (nomeadamente por meios digitais) e, ainda, a maior mobilidade com a tendencial integração de festivais em circuitos internacionais. Este desenvolvimento do modelo 'festival' alargou-se também ao espaço público lisboeta, contribuindo fortemente para a tendência mais abrangente a que podemos chamar de 'eventificação' do espaço urbano, incluindo dos seus espaços públicos, apropriados temporariamente por eventos/iniciativas, culturais mas não só (ou não estritamente).

O relevante documento *Estratégias para a Cultura em Lisboa*, coordenado por Pedro Costa (Dinâmia'CET - ISCTE) e publicado em 2009, inclui um diagnóstico alargado sobre o sector cultural na cidade, abordando questões como a procura e a oferta ou a distribuição geográfica das actividades, o que também nos permite compreender melhor o panorama cultural lisboeta na década de 2000. Como nota o coordenador do estudo, verificou-se a inexistência de um levantamento completo e agregado por parte da CML relativamente aos equipamentos, actividades e agentes culturais[207] o que confirma "uma realidade mencionada por variadíssimos

[207] Recorde-se por exemplo a não facultação (ou a inexistência) de uma "relação que liste todos os equipamentos culturais da cidade de Lisboa, pertencentes à CML (que não os da Direcção Municipal de Cultura da Câmara Municipal de Lisboa), ou que pertençam ou estejam a ser explorados por entidades privadas" (P. Costa, 2009, pp. 35-36).

agentes, de que muitos dos disfuncionamentos e incapacidades de acção da CML derivam de algum desconhecimento ou de um conhecimento apenas parcelar e não fundamentado do sector cultural da cidade de Lisboa, tornando difícil delinear e comunicar uma estratégica clara para o sector" (P. Costa, 2009, p. 36). Apesar disso, o diagnóstico conclui existir "uma oferta cultural variada e significativa, em termos quantitativos, e que tem crescido substancial e sustentadamente ao longo dos últimos anos, embora haja situações muito diferenciadas nas várias áreas culturais, exprimindo no entanto, e nalguns casos, um dinamismo que aparenta ser mais quantitativo do que propriamente qualitativo" (*ibidem*, p. 21). Apesar de Lisboa mostrar "um dinamismo em termos de oferta cultural invejável, tanto a nível nacional (…) como mesmo a nível internacional e europeu" (*ibidem*, p. 63), a oferta cultural municipal merece, segundo o estudo, "uma séria reflexão, incidente não só sobre a especificidade e qualidade da oferta, mas sobre os moldes e pertinência da sua existência", preconizando-se uma clarificação do papel da CML no sector cultural, menos como programadora e mais como entidade "facilitadora, catalisadora e articuladora" (*ibidem*, p. 21). Do lado da procura, salienta-se que "comparativamente a outras cidades da mesma natureza, de uma forma genérica, Lisboa é ainda uma capital relativamente pobre em termos de públicos, se atendermos à percentagem de população local que efectivamente consome cultura de forma regular" (*ibidem*, p. 71), de resto um fenómeno comum a todo o território português. Porém, à escala nacional, Lisboa regista "uma procura significativa de eventos e equipamentos culturais por públicos diferenciados, quer em termos de faixa etária, quer em termos de poder económico", verificando-se "um aumento de frequência (embora sobretudo dos públicos mais habituais) mas também uma maior diferenciação de público devido a muitos anos de políticas de democratização da cultura" (*ibidem*, p. 72). Neste campo, saliente-se precisamente o papel dos "inúmeros festivais de música e cinema que se sedimentaram como pólos de atracção de um público mais heterogéneo e de massa, ou de públicos específicos ou especializados" ou o "de estruturas transdisciplinares mais informais" (*ibidem*), sendo que algumas das quais organizam também os seus próprios eventos culturais e os seus festivais de arte(s). São citados como exemplos os Dias da Música (ex-Festa da Música), o DocLisboa, o IndieLisboa, o QueerLisboa, o Monstra, o Rock in Rio ou o Super Bock-Super Rock, entre outros festivais, mas poderíamos acrescentar tantos outros realizados ao longo da década de 2000, muitos deles nascidos nesse período, quer por iniciativa municipal (*e.g.* CML, EGEAC) quer por iniciativa privada (e neste último caso, apoiados ou não pela CML). Também os processos de mediação e legitimação merecem a atenção deste documento, bem como as condições de circulação e divulgação, uma vez que a perda de relevância de meios de comunicação mais tradicionais (*e.g.* jornais, revistas, televisão) em favor dos meios digitais suscitavam à data a necessidade de repensar os formatos de divulgação cultural, inclusive por parte da CML (que mantinha a *Agenda Cultural de Lisboa* desde 1990) e não obstante a multiplicação de sítios em linha ao estilo 'agenda cultural' que iam surgindo (*e.g. Rua de Baixo* [2003], *LeCool Lisboa* [2005]). De resto, a proliferação deste tipo de agendas, sobretudo mensais ou semanais, dedicadas à vida cultural de Lisboa confirmam então o dinamismo crescente da produção cultural na cidade, nomeadamente o grande número de eventos organizados pelas mais diversas entidades (*e.g.* CML, instituições culturais públicas ou privadas, associações ou outros grupos informais).

Ainda assim, subsistiam fragilidades no panorama da década de 2000 para a cidade de Lisboa, permanecendo desigual a distribuição territorial das actividades culturais, quer pela localização dos equipamentos culturais (concentração no eixo central da cidade e na frente ribeirinha, dois pólos cruciais [*e.g.* cinemas, teatros, salas de espectáculos]) quer pela provisão de bens culturais (*e.g.* concertos, espectáculos, exposições) (P. Costa, 2009). Também a distribuição temporal das actividades e produções, ou seja, a sua calendarização anual, se afigurava como irregular, na medida em que o Verão concentrava uma grande parte dos investimentos e resultados por parte da própria CML e de algumas das instituições culturais da cidade (*ibidem*). Apesar do grande de número de espaços, formais ou informais, para a exibição de criações e produção de eventos, registava-se ainda a escassez de espaços disponíveis para a criação, experimentação e ensaio, bem como de estruturas transdisciplinares e de base territorial, com actividade mais regular e descentralizada face aos habituais pólos. Por último, realçamos as críticas que o documento estratégico apontava à CML quanto aos seus mecanismos de governança, na medida em que o modelo praticado era visto à data como "pouco democrático e transparente, desactualizado e insuficiente para uma cidade com as ambições de uma capital como Lisboa (…) com reflexos muito concretos ao nível dos seus processos de decisão internos, de garantia de transparência, de eficácia, participação dos cidadãos e agentes da cidade" (*ibidem*, p. 78). Identifica-se notoriamente um longo caminho no sentido de melhorar a articulação da CML com as instituições culturais da cidade e com a sociedade civil, pelo que o documento propunha um conjunto de objectivos estratégicos neste domínio: melhorar a relação entre a CML e o consumidor/utente cultural e entre a CML e os criadores e promotores culturais, ampliar a articulação e promoção de parcerias com outras instituições culturais na cidade, promover projectos de articulação/colaboração entre os organismos do DMC e outras unidades orgânicas da CML, incrementar relações de cooperação/articulação entre os diversos organismos da CML na área da Cultura, contribuir para o fortalecimento das relações entre os agentes culturais da cidade e capacitá-los para o desenvolvimento de outras formas de governança e regulação, promover a articulação da actuação municipal com a actuação desenvolvida por outras instâncias à escala intra-metropolitana (*ibidem*, p. 111)[208]. No cômputo geral, destacamos duas medidas concretas recomendadas neste documento, ao nível da própria organização da CML e seus principais organismos com responsabilidades na cultura: por um lado, reestruturar a orgânica da Direcção Municipal de Cultura [DMC-CML] e, por outro, reequacionar a missão e estruturação orgânica da EGEAC no sentido de tornar a acção desta última mais ágil e transversal a vários campos (competências na gestão e licenciamento dos espaços públicos, no urbanismo, na inclusão social, na educação/formação) (*ibidem*, pp. 129-131). Porém, devemos observar que a própria realização deste estudo, encomendado pela CML, atesta (e como declara António Costa) "um reconhecimento claro da importância da participação pública no planeamento da cidade, com a cultura como eixo de revitalização e de afirmação da sua centralidade no mundo de hoje (…)" (A. Costa, 2009, p. 5). Aliás, essa publicação era entendida como "um documento de participação pública, uma outra forma de pensar e de fixar metas para a cidade, um exercício de democracia participada que queremos para a cidade de Lisboa" (*ibidem*). Com efeito, na

[208] Cf. Eixo Estratégico 4, tabela: Revisão do modelo de governança cultural da cidade.

segunda metade da década de 2000 inicia-se um novo ciclo político na autarquia, com as eleições intercalares de 2007, nas quais António Costa se torna Presidente da Câmara de Lisboa. Esse executivo seria reeleito em 2009, registando-se diversas alterações ao nível dos pelouros e seus responsáveis (por exemplo na Cultura), ciclo que no seu conjunto traria consequências relevantes no âmbito das políticas culturais, sua concepção e relação com o território urbano.

A partir do final da década de 2000 e ao longo da seguinte, as questões da 'participação pública' ganham um papel destacado no discurso e na acção respeitantes às políticas culturais da cidade. Simultaneamente, a dimensão territorial das actividades culturais parece adquirir maior importância para o executivo, seja pelos aspectos da sua territorialização (distribuição e desenvolvimento das actividades) seja pelo potencial de articulação com outras políticas urbanas (área social, economia, urbanismo). Recorde-se a intenção de Catarina Vaz Pinto, Vereadora da Cultura desde 2009, em cruzar as políticas culturais com as de outras áreas de governança local e procurar assim uma relação com o 'território', no sentido de tornar a acção do seu pelouro mais transversal (Vaz Pinto, 2017 [entrevista em linha]). Nos primeiros anos deste mandato, embora marcados pela crise económica e restrições ao investimento público, devemos mencionar a implementação de diversas iniciativas culturais e, nesse sentido, um reforço dos fenómenos de 'eventificação' e 'festivalização' do espaço urbano. Naturalmente que estas tendências não se poderão atribuir exclusivamente à acção da CML (DMC e EGEAC), uma vez que o investimento do sector privado (empresas de produção cultural, agentes culturais, associações e outros) também foi notório, mas o papel da autarquia afirmou-se como relevante, quer com a concepção de iniciativas próprias quer com o apoio (meramente institucional ou mais efectivo) a outras iniciativas. Comecemos por realçar a criação de uma estrutura permanente, a Galeria de Arte Urbana [GAU], instrumento de acção que começa a ser pensado em 2008 e que em 2009 concretiza uma estratégia de promoção da 'arte urbana', procurando o diálogo e a articulação com a comunidade artística ligada ao *graffiti* e à *street art*[209]. Mas acima de tudo, e no tocante aos eventos culturais, devemos destacar a concepção e organização do Festival TODOS (desde 2009), uma iniciativa do Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos [GLEM] — Pelouro das Relações Internacionais, e não do Pelouro da Cultura — radicada na Mouraria entre 2009 e 2012 (Martim Moniz, Intendente) e com importantes objectivos de intervenção sociocultural para aquele território (*e.g.* diálogo intercultural). Do mesmo modo, salientamos a organização de novos festivais de arte(s), iniciativas municipais a cargo do Pelouro da Cultura, algumas delas com gestão/programação ou apoio/parcerias da EGEAC — por exemplo o Festival Rotas & Rituais (2008, EGEAC), o Festival Silêncio! (desde 2009 até 2017, EGEAC) ou o Festival ao Largo (desde 2009, neste caso iniciativa OPART, E.P.E. com apoio da CML e parcerias EGEAC em edições posteriores) —, bem como a criação do programa de animação Lisboa na Rua (2009, EGEAC), que agregou/apoiou logo na primeira edição alguns festivais de arte(s) (*e.g.* Festival Outjazz, Festival Lugar à Dança) e ciclos de cinema, entre outros eventos. De resto, as próprias Festas

[209] A GAU reclama para si seis áreas de actuação no campo da 'arte urbana': intervenção artística, divulgação e sensibilização, animação e pedagogia, inventariação, apoio à investigação/estudo/edição e, por último, a internacionalização, isto é, a ligação a redes internacionais de criatividade urbana e o intercâmbio de artistas [sítio em linha]. Cf.: http://gau.cm-lisboa.pt/ [consult. 2020-12-02].

de Lisboa, sob a égide da EGEAC, reforçam o seu financiamento público (contando ainda com importantes patrocinadores) e o seu papel ao longo da década de 2000, com particular expressão desde as edições de 1998 e 1999, continuando na década de 2010 a demonstrar um forte impacto na animação urbana dos espaços públicos a cada Verão. Os três festivais mencionados (Rotas & Rituais, Silêncio! e Ao Largo), entre outros, integraram a programação alargada das Festas de Lisboa, com uma oferta cultural reforçada em 2008 e 2009, sendo que já antes esta iniciativa estival mostrava a sua acção no âmbito da 'festivalização' do espaço público, quer pela multiplicação de eventos (formais ou informais) quer pela promoção e/ou apoio de/a festivais propriamente ditos (*e.g.* Festival Multimúsicas: Nómadas na Cidade, em 1999 e 2000; África Festival, de 2005 a 2007; Festa do Fado, de 2004 a, pelo menos, 2012).

Atentando à década de 2010, devemos sublinhar um exacerbamento das referidas tendências de 'eventificação' e 'festivalização', que podemos associar também à afirmação da cidade de Lisboa como destino turístico internacional, em especial desde 2015. Neste contexto, convergem ainda outras tendências como a '*sponsorização*' de eventos culturais no espaço público, referindo-se a título exemplificativo o espectáculo multimédia "Há mais em nós" (2014), que contou com a participação da companhia teatral catalã La Fura Dels Baus e ocupou assim o Terreiro do Paço por um dia, com vista a promover uma nova marca/operadora de comunicações[210]. Durante a última década, observamos também no caso dos festivais (em especial os de música) ou da animação de rua um conjunto numeroso de iniciativas, muitas destas marcadas por graus variáveis de transformação temporária da paisagem urbana por via dos eventos e das representações ou imagens encenadas, com ou sem sinais de '*sponsorização*', em particular nas áreas centrais da cidade. Curiosamente, quando questionada por Isabel Salema e Lucinda Canelas acerca dos processos de gentrificação e turistificação, isto é, uma crescente pressão sobre os bairros antigos de Lisboa e seus espaços públicos[211], a Vereadora da Cultura refere-se às recentes tentativas de 'descentralização' cultural como um meio para atenuar essas pressões sobre o centro histórico: "descentralizando (…) é o que estamos a tentar fazer através da programação — criar novas centralidades" (Vaz Pinto, 2017 [entrevista em linha]). Esta tendência, plasmada em políticas específicas (*e.g.* apoios, programas, eventos) para territórios como a zona oriental de Lisboa, entre outros, advém sobretudo da segunda metade da década (2015 em diante), período que a vereadora associa a um novo ciclo socioeconómico pós-crise. Nessa mesma entrevista identificam-se projectos realizados em áreas urbanas como Marvila e Olivais, com vista à dinamização e revitalização cultural de freguesias mais periféricas, embora remetam para algumas das mesmas lógicas prosseguidas no centro da cidade, como sejam a 'eventificação' e a criação de pólos de atracção turística: "abrimos a biblioteca e também fizemos lá o Muro, o festival de arte urbana, que foi integrado na Lisboa Capital Ibero-Americana de Cultura. Fizemos um concurso que depois permitiu juntar artistas locais, nacionais e ibero-americanos. De repente, ali em Marvila, estavam todas essas dimensões. E com a população muito orgulhosa, porque um dos

---

[210] NOS, resultante da fusão/*rebranding* da Optimus e da ZON.

[211] As entrevistadoras referem o "espaço público tão sobrecarregado", a par da situação delicada de agentes culturais ou estruturas "ainda fragilizadas pela crise". Cf.: https://www.publico.pt/2017/08/06/culturaipsilon/noticia/a-camara-e-muito-mais-cansativa-do-que-o-governo-1781116 [consult. 2020-12-02].

artistas locais se revelou um talento e porque já havia turistas no bairro" (*ibidem* [entrevista em linha]). Com efeito, a tese defendida e as políticas de apoio observadas confirmam a intenção expressa pela vereadora em "criar novos centros, mas com suficiente conteúdo para que sejam verdadeiramente atractivos. No Lisboa na Rua, por exemplo, vamos ter um concerto da Orquestra Gulbenkian no Vale do Silêncio (…) Temos de trabalhar para criar outros focos, outros fluxos, fazer eventos noutros sítios para criar novas dinâmicas" (*ibidem* [entrevista em linha]), recaindo novamente na preponderância das iniciativas culturais (*i.e.* efemeridade, ciclicidade), sejam estas pontuais, regulares ou sob o formato 'festival' de periodicidade anual. Não podemos deixar de colocar algumas dúvidas sobre a sustentabilidade destas operações assentes na lógica do 'efémero', pensando no médio ou longo prazo, ou mesmo acerca do seu papel efectivo, eventualmente subsidiário face a outras políticas de valorização urbanística de áreas periféricas, sem que uma visão verdadeiramente transversal (acção social, cultural, educativa) seja implementada[212]. O papel privilegiado da DMC-CML e da EGEAC merece ser sublinhado — papéis distintos e/ou complementares, com maior ou menor articulação[213] —, com esta última entidade dotada de orçamento próprio muito significativo, abarcando as entradas no Castelo de S. Jorge (entre outras fontes de receita). Assim, o investimento nos equipamentos culturais de gestão municipal e na programação cultural propriamente dita, associada em boa parte a essas infra-estruturas existentes, tem sido repartido por ambas as entidades (DMC e EGEAC), notando-se um crescimento da percentagem do orçamento destinada à Cultura ao longo da década de 2010[214]. Apesar da intervenção cultural se ter alargado nos últimos anos a áreas mais excêntricas, evitando o acentuar da contínua pressão sobre bairros e eixos históricos e, ao mesmo tempo, procurando uma relação com áreas em processo(s) de transformação urbana, previstos e/ou já em curso (*e.g.* em Beato e Marvila; cf., por ex., projecto municipal "Viver Marvila"[215]), essa actuação tem-se revelado incapaz de conter as mencionadas pressões sobre o centro histórico e seu espaço público, além de que mostra já

---

212 De resto, este tipo de visão e de práticas recorda-nos as intervenções culturais na Mouraria a fim de dinamizar os espaços e torná-los mais visíveis e vividos (a que nos referimos e a que voltaremos no *Cap. 4*, a propósito do festival TODOS), embora sem a profunda reestruturação de que esse bairro histórico beneficiou (PA QREN Mouraria).

213 A necessidade de alterações preconizada em *Estratégias para a Cultura em Lisboa*, em 2009, no tocante à orgânica e às competências da DMC e da EGEAC seria efectivamente cumprida, na medida em que o documento *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa*, de 2017, confirma as transformações profundas tanto na orgânica como nas normas de funcionamento das duas entidades. Estas alterações ter-se-ão concretizado não apenas na "transferência de competências e de recursos de uma entidade para a outra, como ainda se verificou uma mudança nas práticas efetivas de funcionamento, incluindo uma melhor articulação entre ambas [as entidades]" (Costa, 2017, p. 225).

214 O montante total para a Cultura em 2017, entre programação, investimento e despesas com pessoal, constituía 6% do orçamento global da CML, com aumento face a 2016 e a 2015. O orçamento para o ano de 2021 prevê um reforço na Cultura e um aumento da dotação específica para a EGEAC face a 2020.

215 Como notámos, as actividades culturais, incluindo iniciativas efémeras (*e.g.* festivais e outros eventos), surgem vinculadas à requalificação e revitalização urbanas, por exemplo com forte expressão no projecto "Ai Mouraria" (PA QREN Mouraria) ou no projecto "Viver Marvila", este último de desenvolvimento recente e leitura mais complexa. Projectos de desenvolvimento comunitário como o que foi executado na Mouraria (PDCM) e o que está previsto para Marvila visam formas de apoio à população e à sua participação, embora as lógicas '*top-bottom*' prevaleçam. Isso é notório no caso de Marvila ("Viver Marvila") mediante a intenção expressa de "preparar a comunidade, o espaço público, o edificado, os equipamentos e infraestruturas" para um conjunto de transformações perspectivadas ao nível económico e social, com repercussões mais ou menos previsíveis nas actividades, edificado e seus usos, população residente, etc. Cf.: https://vivermarvila.blogs.sapo.pt/tag/estudos [consult. 2020-11-08].

alguns efeitos semelhantes nas novas áreas, por exemplo na zona oriental (*e.g.* valorização fundiária/imobiliária, sinais de potencial gentrificação e/ou turistificação). Com efeito, a promoção pública e/ou o apoio sistemático a festivais e outras iniciativas efémeras por parte da Câmara Municipal de Lisboa, como vimos e exemplificámos antes, é notória e tem suscitado reflexões críticas sobre as conexões entre tais políticas culturais e a revitalização urbana da cidade, pelo favorecimento de processos de homogeneização espacial, segregação social e até gentrificação (cf. Estevens, 2017; Estevens *et al.*, 2020 [caso da Mouraria]).

O documento *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa* (2017), ao efectuar um balanço face ao estudo de 2009 e realizar um diagnóstico da situação actual, permite-nos perceber a evolução das políticas culturais municipais bem como algumas das dinâmicas verificadas na última década no domínio do 'cultural'. Será fundamental realçar que este segundo estudo, empreendido entre 2016 e 2017, começa por enquadrar transformações urbanas significativas, a que chama de 'macrotendências urbanas', com que a cidade se debatia à data[216]. São nove as 'macrotendências' assinaladas e que aqui citamos: "(i) uma centralidade metropolitana em mutação; (ii) a crise económica, a mudança de paradigma económico e o aumento das desigualdades; (iii) a coexistência de uma demografia envelhecida com uma nova cultura urbana na cidadania; (iv) as alterações climáticas e o desafio ecológico; (v) a revolução tecnológica internacional e de intermediação; (vi) a explosão do turismo urbano e do *city-use*; (vii) um novo mercado de trabalho em configuração; (viii) as novas pressões sobre o mercado imobiliário; e (ix) as reformas políticas e restruturações institucionais" (Costa, 2017, p. 21). Se algumas destas realidades já se pressentiam ou constavam, implicita ou explicitamente, no documento de 2009 [por ex. as tendências (i) e (v)], outras afiguram-se como mais recentes no contexto urbano de Lisboa, resultando sobretudo de processos ocorridos na década passada [por ex. as tendências (ii), (vi), (viii) e (ix)]. Acrescente-se que algumas destas tendências urbanas persistem na actualidade, nomeadamente as últimas aqui mencionadas, ainda que se possam supor mudanças devido à crise pandémica vivida no presente. Por um lado, a crise económica (a nível global desde 2008, a nível nacional com maior incidência desde 2011) seria atenuada entre nós desde 2014/2015, com um ciclo de retoma, para se anunciar novamente em 2020/2021 (porventura com outras características e/ou duração) em consequência dos efeitos da crise pandémica, alguns deles visíveis e outros apenas antevistos. Por outro lado, algumas das tendências persistem como desafios globais para os próximos anos [por ex. (iv) e (v)], enquanto que outras, dependentes de factores também locais, poderão vir a sofrer ou não uma inversão de ciclo na cidade de Lisboa [por ex. (vi) e (viii)]. Estas nove tendências são vistas como desafiantes pelo coordenador do estudo e pela própria CML (lembremos as declarações de Vaz Pinto [2017, entrevista em linha], já citadas), na medida em que suscitam novas formas de entender o campo das actividades culturais e a sua interacção com o território, no sentido de reforçar quer a 'transversalidade' das políticas quer a dimensão 'participativa' das práticas.

---

[216] Algumas destas foram por nós abordadas no subcaptítulo anterior (*v. subcap. 2.2*), como aquelas relacionadas com a situação de crise económica, a explosão do turismo e do *city-use*, a pressão sobre o mercado imobiliário e as mudanças em curso ao nível das instituições e governança.

O estudo salienta as pressões resultantes do incremento da actividade turística em Lisboa, cuja área metropolitana recebia já em 2016 cerca de um quarto do total nacional de dormidas (à frente do Algarve em número de hóspedes e em receitas), e também as pressões sobre o mercado imobiliário[217] redundando estas no aumento dos preços da habitação, em processos de expulsão indirecta e na recente perda populacional do centro histórico (Costa, 2017). Estes dois tipos de fenómeno reflectem-se ainda nos espaços públicos e sua apropriação (material e/ou simbólica), e no seu conjunto "estão a provocar dificuldades nas dinâmicas de vivência e de intercâmbio na cidade; o que, de forma paradoxal, poderá comportar uma nova vaga de desvitalização dos seus tecidos socioculturais, e não apenas no centro da cidade" (*ibidem*, p. 65). De resto, o estudo aponta inclusive para os riscos da saída de agentes e actividades culturais do centro urbano, fixando-se noutras localizações da área metropolitana ou mesmo fora desta, atendendo às dificuldades sentidas no acesso a espaços, a certo tipo de bens/serviços e nas condições gerais de prossecução da sua actividade. A sobrecarga e a pressão que algumas áreas já enfrentavam há algum tempo (*e.g.* Bairro Alto, Chiado) estende-se rapidamente a outras zonas, centrais e menos centrais (*v.* a mencionada 'marca/pegada gentrificadora'), afectando os agentes culturais sediados na cidade. Por outro lado, estas mudanças indiciam a existências de novos públicos (*e.g.* estudantes, turistas, novos residentes) que, a par de outros residentes ou *city-users*, constituem um 'público' alargado, de dimensão significativa face ao contexto nacional, para um vasto número de iniciativas culturais (*e.g.* festivais de artes, ciclos, mostras) que alimenta a crescente oferta cultural em Lisboa em anos recentes (Costa, 2017). Assim, os agentes culturais e suas actividades confrontam-se com os efeitos de mudanças tão profundas e diversas, como sejam "movimentos reativos de patrimonialização e de afirmação identitária, (…) gestão de novas formas de lidar com novas formas de fruição ou de utilização dos espaços públicos, ou até (…) oportunidades de mobilização de novos públicos, com novas características (…)" (*ibidem*, p. 80).

Costa *et al.* confirmam a existência de uma oferta municipal vasta e consolidada, traduzindo-se esta "essencialmente numa série de eventos, estruturas e equipamentos tutelados pela DMC e pela EGEAC" (Costa, 2017, p. 160), tendo-se registado na última década uma reestruturação interna no Pelouro da Cultura "com a realocação de serviços, competências e recursos (…) entre DMC e EGEAC" (*ibidem*, p. 95), alteração entendida como favorável ao funcionamento e articulação de ambas as entidades e suas práticas. Devemos sublinhar que outra alteração verificada quanto à distribuição de competências no tocante à oferta cultural municipal foi a da transmissão de certas competências para as juntas de freguesia (de acordo com a reorganização administrativa de Lisboa, em 2012), que passaram a trabalhar em programação cultural para as suas áreas de intervenção, multiplicando em alguns casos o número de iniciativas. Podemos assim encontrar múltiplos encontros, concertos,

[217] A pressão sobre o mercado imobiliário e as decorrentes mudanças (*e.g.* preços, relação oferta/procura, filtragem por áreas geográficas e grupos sociais) são vistas como resultantes também da actividade turística, sobretudo pela utilização desta enquanto "elemento seminal para uma forte simbologia de base internacional" (Costa, 2017, p. 65), mas não exclusivamente, na medida em que a própria reconfiguração do mercado de trabalho e a reformulação das lógicas globais de investimento imobiliário convergem na dita pressão sobre o espaço urbano.

mostras e até festivais organizados ou apoiados por juntas de freguesia[218], com os agentes culturais e tecido associativo dos territórios, tanto em zonas menos centrais da cidade (*e.g.* Alvalade, Benfica, Lumiar, Telheiras) como em bairros históricos (*e.g.* Anjos, Intendente). No entanto, o estudo coordenado por Pedro Costa salienta as percepções contrárias por diferentes agentes culturais no terreno acerca desta mudança, pois se por um lado tem favorecido a maior articulação com as dinâmicas locais e eventuais expectativas da população, por outro tem dado origem a uma programação cultural (ou lúdico-cultural, diríamos) de parca qualidade, dado que "as juntas não possuem as competências e o *know-how* necessários para assumir esse papel" (*ibidem*, p. 161). No cômputo geral, e apesar da proliferação de iniciativas pela cidade, a oferta cultural municipal (equipamentos e eventos culturais) estava na segunda metade da última década ainda bastante concentrada no centro, como nos dizem Costa *et al.*, evidenciando-se a falta de uma rede de centros culturais de proximidade, aspectos comprovados também pela análise da distribuição das actividades artístico-culturais, no seu conjunto, divulgadas na *Agenda Cultural de Lisboa* (ano de 2015) (cf. Costa, 2017), ou ainda pela análise dos festivais de arte(s) e seus espaços ocupados que a nossa própria investigação pôde efectuar. No caso da análise de Costa (2017) a concentração é notória na freguesia de Santa Maria Maior (numa leitura quer do número de actividades quer do número de locais de acolhimento das mesmas) e também considerável, ainda que em menor grau, nas freguesias da Misericórdia, Estrela, Santo António, Arroios, Avenidas Novas e Alvalade, correspondendo à mancha do centro da cidade[219] e alastrando de sul para norte (eixo histórico de desenvolvimento urbanístico da cidade[220]). Apesar da ocorrência, ao longo da última década, de diversas iniciativas culturais noutras zonas da cidade, como alguns festivais e outros eventos similares organizados na zona norte[221] (*e.g.* All Artes, Cine Conchas, LumiArte,

---

[218] A título de exemplo, ainda que em circunstâncias específicas associadas às transformações urbanas na Mouraria e após as festas realizadas em 2012 e 2013 no renovado Largo do Intendente, lembramos o caso do Festival Bairro Intendente em Festa (desde 2014), promovido nas primeiras edições pela CML e EGEAC com associações locais (colectivo Intendente em Festa) e depois pelo mesmo colectivo e cooperativa cultural LARGO Residências, mas com apoio (2016) ou promoção (desde 2017) também da Junta de Freguesia de Arroios. Noutro âmbito, referimos o caso do Festival de Telheiras, iniciado em 2010 e então promovido pela Associação de Residentes de Telheiras, hoje co-organizado pela Parceria Local de Telheiras/Centro de Convergência de Telheiras (associação sem fins lucrativos) e pela Junta de Freguesia do Lumiar, garantindo esta última o financiamento (edições de 2018 e 2019, por ex., cancelada a edição de 2020). Por último, podemos assinalar eventos como o Olivais Street Food Festival, organizado pela Junta de Freguesia dos Olivais (edições em 2015, 2016 e 2017, pelo menos), o festival de música Monsanto Primavera Fest, co-organizado pelas Juntas de Freguesia de Benfica e de S. Domingos de Benfica (edições em 2016 e 2017, pelo menos), o Arroios Film Festival, organizado pela Junta de Freguesia de Arroios (2016 e 2017, pelo menos), o festival de música LisBoa Idade, co-organizado pela CML e Junta de Freguesia de Benfica (2018 e 2019) e o Festival da Palavra, co-organizado pela Cabine de Leitura (associação que promove um sistema informal de empréstimo de livros) e Junta de Freguesia de Alvalade (2019 e 2020), entre outros.

[219] A excepção será a freguesia de Belém, com um número bastante significativo de actividades (264, mais de 9% do total) e locais (25, cerca de 5%), em posição mais ou menos equivalente às freguesias mencionadas.

[220] Estes padrões de distribuição geográfica das actividades culturais (âmbito mais abrangente) no estudo de Costa (2017) coincidem quase rigorosamente com os verificados pelo levantamento e caracterização dos festivais de arte(s) (âmbito mais específico) na Lisboa pós-EXPO'98, como veremos no *Cap. 3*, *subcap. 3.3* (cf. Concha, 2019).

[221] Como notam Costa *et al.,* alguns destes festivais locais têm sido financiados por bolsas territoriais, por exemplo no âmbito do programa BIP/ZIP (a que já nos referimos) ou, como apontámos, pelas respectivas juntas de freguesia (Costa, 2017, p. 199).

Monsanto Primavera Fest, Muro - Festival de Arte Urbana [Bairro Padre Cruz em 2016 e Lumiar em 2019], a que acrescentaríamos o Festival Iminente[222], este desde 2018) ou na zona oriental (Festival Muro em Marvila[223], 2017), a concentração em certas freguesias é evidente, nomeadamente nos bairros históricos que integram Santa Maria Maior e Misericórdia. Do mesmo modo, a percepção dos agentes culturais ouvidos neste estudo é a de que persistia em 2016/2017 uma forte centralização da oferta cultural, localizada em áreas "como a Baixa/ Chiado e todo o centro histórico em geral ou a zona de Belém, e de que, pelo contrário, as periferias e as zonas mais desfavorecidas se pautam por uma escassa oferta (…) também pouco adequada ou pouco orientada para quem nelas habita" (*ibidem*, p. 159).

Para terminar, convém sublinhar que a vocação internacional da capital portuguesa no campo da cultura está ainda por cumprir, apesar da forte vitalidade artística e cultural que Lisboa demonstra e de inúmeras potencialidades como "a emergência de novos públicos da cultura (…), a reconhecida vocação intercultural e desenvolvimento bem-sucedido de nichos de mercado multiculturais (…), a abertura e tolerância na vivência da cidade (…), a experiência na organização de grandes eventos culturais[224], com impacto local, nacional e internacional" (*ibidem*, p. 214). As dificuldades na mobilidade internacional de artistas e outros profissionais do sector, a presença reduzida em redes internacionais de criação e o desfasamento entre as retóricas e os resultados ou impactos da actuação para a multi/ interculturalidade constituem pontos fracos (*ibidem*, p. 227). Assim, um dos eixos estratégicos preconizados é o da mobilização do potencial cosmopolita do território metropolitano de Lisboa, mediante um conjunto de programas (*i.e.* informação sobre o sector cultural, valorização do potencial metropolitano) e de medidas concretas (*e.g.* formação e treino de mediadores interculturais, desenvolvimento de currículos culturais locais, programa de reabilitação na área da cultura ["Reabilita Primeiro, Paga Depois"], criação de rede de equipamentos locais em zonas específicas, projecto-piloto de monitorização de impactos culturais, criação de observatório para monitorização das actividades culturais, implementação de um grupo de trabalho para mapeamento e promoção de oportunidades de internacionalização, entre outras) (*ibidem*, pp. 256-257). De resto, este e outros eixos estratégicos alinhados por Costa *et al.* concretizam-se em propostas de medidas relacionadas com um sistema de monitorização permanente "que permita dar ferramentas ao Pelouro da Cultura (envolvendo DMC e EGEAC, novamente) para avaliar e monitorizar as acções a implementar e os seus resultados" (*ibidem*, p. 343), comprovando-se a importância de uma lógica transversal de planeamento e, claro, da sua operacionalização mediante indicadores e metas, como os sugeridos no documento.

---

222 O Iminente começou por ser um festival de música e arte urbana com duas edições em Oeiras (2016 e 2017), passando em 2018 a ocupar o Miradouro Panorâmico de Monsanto, com co-organização e apoio financeiro da Câmara Municipal de Lisboa (e curadoria de Alexandre Farto [Vhils] e da galeria Underdogs), assumindo-se como festival multidisciplinar. Até à data, decorreu novamente em Monsanto e com organização da CML nos dois anos seguintes, 2019 e 2020.

223 Esta localização do Muro - Festival de Arte Urbana, organizado pela GAU em espaços de Marvila, contraria a rarefacção de festivais na zona oriental da cidade, situação que atinge inclusive o Parque das Nações, apesar da existência de equipamentos culturais e espaços públicos qualificados. Um das excepções, certamente a mais visível e ainda na década anterior, foi o mediático Rock in Rio Lisboa, realizado pela primeira vez em 2004 no Parque da Bela Vista, espaço que ocupa a cada dois anos.

224 Recordemos o evento '*major*' ou '*hallmark*' L'94 e o mega-evento EXPO'98, bem como festivais de grande dimensão lembrados por Costa (2017), como o NOS Alive ou o Rock in Rio Lisboa.

Nesta terceira e última parte do presente subcapítulo dedicamo-nos mais focadamente à realização dos 'festivais de arte(s)' propriamente ditos, recuando espacial e temporalmente para compreender melhor o desenvolvimento desde modelo de iniciativa cultural entre nós, numa visão de conjunto para o território nacional. Os antecedentes dos actuais festivais de arte(s) realizados em Portugal, inclusive na cidade de Lisboa, apontam para um historial relativamente irregular, com um crescimento verificado apenas nas últimas décadas, em função de uma complexa rede de aspectos ligada ao contexto sociopolítico. Porém, alguns momentos e casos específicos desse historial merecem a nossa menção, pelo que não queremos deixar de traçar um abreviado retrato panorâmico, enquadrando a evolução do formato 'festival' por cá.

Ainda na década de 1950, o musicólogo e crítico Humberto d'Ávila assinava quatro artigos no *Diário Popular* que poderiam ser lidos como uma 'campanha' (expressão do autor) a favor dos festivais de arte(s) em Portugal. Os artigos foram reunidos na publicação *Para Quando Festivais de Arte em Portugal?* (1957), pergunta que expunha a inexistência deste tipo de iniciativa cultural em território nacional[225] e, ao mesmo tempo, servia como ponto de partida para uma reflexão sobre as vantagens e os impactos positivos dos festivais, à luz das experiências noutros países ou cidades. O autor sublinhava a dimensão 'artística', 'turística' e 'comercial' deste tipo de iniciativas, ligadas então à chamada 'alta cultura'[226] e já em expansão pela Europa, ainda que vocacionados para públicos relativamente restritos. Com efeito, o autor salienta inúmeros benefícios para a ocorrência deste modelo de evento cultural, uma vez que "além da sua forte projecção cultural, estas notáveis realizações (…), pelos capitais em jogo, pela massa de gente que movimenta, pela larga escala das operações de natureza comercial decorrentes, mostram-se, por sua vez, importantes empreendimentos de interesse turístico e económico, em muito contribuindo para o desenvolvimento e progresso das respectivas regiões" (d'Ávila, 1957, p. 11). É admirável a coincidência entre estes argumentos e outros bastante mais recentes, discutidos desde o final do século XX a propósito do papel das indústrias culturais no desenvolvimento local e regional (cf., por ex., Bianchini e Parkinson, 1993; Bianchini e Landry, 1995), da 'eventificação das cidades' (cf., por ex., Richards e Palmer, 2010) ou mesmo da 'festivalização da cultura' (cf., por ex., Bennett, Taylor e Woodward, 2014). O musicólogo dá como exemplos os casos históricos a que já nos referimos, como sejam Cannes, Edimburgo, Veneza ou inúmeras cidades francesas nas quais uma política de apoio/organização de festivais foi formalizada em meados do século passado pelo Estado (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.3*). Aludindo à Exposição do Mundo Português (1940) como único exemplo de grande evento até então realizado em território nacional, capaz de atrair visitantes estrangeiros, o autor considera que a 'vitalidade criadora' das instituições culturais europeias, refazendo-se ainda da II Guerra Mundial, contrasta com o panorama português, no qual os artistas não acediam sequer a "uma profissão com direitos reconhecidos" (d'Ávila, 1957, p. 16). De alertar

---

[225] Dizia-nos o autor que "Portugal é um dos poucos países na Europa onde não se realizam festivais de arte periódicos", aventando como motivo o facto de "(…) na nossa cultura, o fenómeno artístico, em particular as formas superiores de espectáculo, não corresponder ainda, por assim dizer, a uma exigência de primeira necessidade" (Ávila, 1957, p. 11).

[226] Sobre esta reflexão, de lembrar que os festivais de arte(s) mencionados pelo autor diziam respeito apenas a expressões particulares de música (de câmara, coral, sinfónica), dança (bailado) e teatro (incluindo a ópera), longe da abrangência do festival de arte(s) contemporâneo, cuja definição antes enquadrámos.

para a realidade social e política do país durante o Estado Novo, marcada por fortes constrangimentos no tocante à política cultural, indissociável de uma 'política do espírito' que procurava construir e projectar uma dada identidade nacional, com António Ferro como ideólogo[227]. Nesse contexto, seriam promovidas iniciativas e certames culturais, de feição popular ou erudita (*e.g.* exposições, espectáculos, concursos e prémios), mas o papel assumido pela censura e pela propaganda, com os seus instrumentos próprios, foi decisivo para modelar e limitar a produção cultural no seu conjunto.

Como aponta Paula Guerra (2010), as décadas de 1960 e 1970 seriam, apesar de tudo, um tempo de 'rompimentos' no contexto português, nomeadamente no tocante às actividades artísticas, e em particular no campo musical. Estas décadas são marcadas por uma certa 'abertura', num país ainda fechado a múltiplas realidades externas, processo de mudança favorecido por novos contactos culturais que resultavam de processos migratórios, da afirmação do país enquanto destino turístico (Algarve, em especial), da própria guerra colonial e dos retornos, da afirmação de certos meios de comunicação (como a televisão), entre outros (Guerra, 2010). Portanto, a incidência em Portugal de uma 'sociedade de massas' operou-se ao longo dessas décadas, com repercussões ao nível das actividades culturais e artísticas e de um conjunto mais vasto de hábitos e práticas sociais, atingindo também os festivais de arte(s) e suas ocorrências. Se alguns festivais de música popular e de folclore eram já organizados desde as décadas de 50 ou 60, é nesta última que o Festival RTP da Canção (primeira edição portuguesa em 1964) se afirma como evento destacado, inclusive pela sua transmissão televisiva e por se destinar à selecção de um representante nacional no Festival Eurovisão da Canção (evento internacional). Por sua vez, o Festival de Vilar de Mouros assume-se como um caso singular, ocorrendo pela primeira vez em 1965 enquanto evento de divulgação de música popular do Alto Minho e da Galiza, uma iniciativa privada mas com objectivos que podemos associar ao desenvolvimento local ou, pelo menos, com o desejo de tornar a zona num destino turístico (cf. Guerra, 2010). Porém, o perfil deste festival de música mudaria bastante ao longo do seu historial, com interrupções várias e diferentes graus de impacto em função dos seus objectivos, organização e condições de realização, tal como do próprio contexto específico. Em 1968 dar-se-ia uma abertura programática, isto é, ao nível dos artistas convidados e dos géneros musicais representados, contando essa segunda edição com música erudita, fado e canções de intervenção, desde a Banda da Guarda Nacional Republicana até nomes como Zeca Afonso, Carlos Paredes, Shegundo Galarza e, ainda, alguns grupos de folclore (Zanith, 2003; *apud* Guerra, 2010, p. 207). No entanto, e como nos diz Paula Guerra, foi na terceira edição, em 1971, "que se realizou a primeira edição do Festival de Vilar de Mouros como festival internacional e o maior festival de sempre no país (…) uma espécie de *Woodstock* português", que demorou três anos a organizar, tendo sido pensado antes da icónica edição do Festival de Woodstock de 1969. Apesar das restrições do regime e de alguma contestação ao

[227] Recorde-se o papel de António Ferro, director do Secretariado da Propaganda Nacional (desde a sua criação, em 1933), na concepção dessa política e seus mecanismos de controlo. Ainda antes, enquanto jornalista e escritor, viria a publicar diversos artigos no *Diário de Notícias*, entre eles "A Política do Espírito" e "O ditador e a multidão" (ambos em 1932), sendo que neste último escreveria: "(…) as paradas, as festas, os emblemas e os ritos são necessários, indispensáveis, para que as ideias não caiam no vazio, não caiam no tédio…" (Ferro, 1932a, p. 1).

evento, por exemplo por parte da Igreja Católica, "cerca de 20 mil pessoas (números não oficiais), oriundas de vários pontos do país e da Europa, assistiram às actuações de Elton John e Manfred Mann (…), os nacionais Quarteto 1111, Pentágono, Sindikato, Chinchilas, Contacto, Objectivo, Bridge, Beatnicks, Psico, Mini-Pop, Pop Five Music Incorporated, Amália Rodrigues, Duo Ouro Negro, Celos, Banda da Guarda Nacional Republicana, Coral Polifónico de Viana do Castelo e o Grupo de Bailado Verde Gaio, abarcando assim o tradicional, o fado, o *rock* e o *pop*" (Guerra, 2010, p. 207). Uma nova edição do festival organizada nestes moldes viria a ocorrer na década seguinte, em 1982 e, deste modo, já em democracia, evento que manteve uma diversidade de expressões musicais e congregou nomes nacionais e internacionais. Estas últimas edições resultaram em grandes prejuízos, pelo que o festival não se realizaria com tal abrangência de expressões e de público até à década seguinte[228], em 1996, data em que seria organizada uma edição comemorativa dos 25 anos da histórica terceira edição do festival.

A revolução de 1974 viria a transformar as estruturas políticas nacionais e a potenciar um conjunto mais alargado de transformações socioeconómicas, mas é na década de 1980, com a consolidação de um regime democrático e a adesão à então CEE, que se registam profundas transformações sociais e culturais. Tais mudanças, motivando um maior dinamismo ao nível da produção cultural propriamente dita, reflectiram-se na criação de novos festivais de arte(s) em áreas tão diversas como a música, o cinema ou mesmo o teatro e a dança. Nesse sentido, num estudo específico sobre os festivais de música, Teresa Duarte Martinho e José Soares Neves (1999) confirmam a proliferação deste tipo de festival em território nacional para as décadas de 1980 e 1990, face a um panorama anterior muito rarefeito. Também a diversificação dos géneros musicais abrangidos pelos festivais se torna uma realidade, com a evolução entre um cenário de raras ocorrências de festivais de música (*e.g.* erudita, popular/tradicional) para um panorama em que surgem alguns festivais de música 'étnica', de *jazz* e de *rock*, entre outros (Martinho e Neves, 1999). Estes autores efectuaram um levantamento geral, ao qual se referem como 'recenseamento segmentado' para três momentos distintos (até 1985, de 1986 a 1990 e, por último, de 1991 a 1999), que será o primeiro trabalho deste género por nós conhecido para o contexto nacional. Até meados dos anos 80 (1985, inclusive) os festivais identificados são escassos, em número de onze, correspondendo a esmagadora maioria dos casos a festivais de música erudita e existindo apenas um festival de jazz (*ibidem*). Porém, o mais recente levantamento realizado para os festivais de música entre nós, compilado em *Festivais de Música em Portugal* (Bramão e Azevedo, 2015), identifica mais alguns casos pontuais de festivais de música popular ou não erudita, de diferentes géneros, quer para datas anteriores a 1985 quer para a segunda metade dessa década. Assim, enumeramos alguns exemplos de festivais de música na década de 1980, embora muitos se tenham ficado por uma primeira e única edição e/ou se caracterizem por uma certa informalidade (divulgação, públicos, etc), como sejam o Festival Se7e ao Vivo (1981 e 1983, Lisboa), o Festival de Heavy Metal Português (1984, Loures), o Metal Lusitano (1987, Lisboa), o Sons do Parque (1988, Lisboa) ou o Rock Benfica (1988, Lisboa). Porém, devemos mencionar alguns dos raros casos

[228] De referir o primeiro (e único) Encontro de Música Popular de Vilar de Mouros, promovido pela Junta de Freguesia em 1985, com o intuito de ultrapassar a não reedição do festival de música, mas que conduziria também a prejuízos financeiros.

longevos, como o Estoril Jazz (antes Jazz num dia de Verão, desde 1982, Estoril) ou o Festival Maré de Agosto (Santa Maria, Açores) e o histórico Jazz em Agosto (Lisboa), ambos desde 1984.[229] Mas também localizamos alguns festivais pioneiros noutras áreas disciplinares, por exemplo o cinema, e que viriam a mostrar uma longevidade assinalável, como o Festival Internacional de Cinema de Animação (iniciado ainda em 1976, Espinho), o Fantasporto (iniciado em 1981, Porto), o Festroia (iniciado em 1985, Setúbal) ou o Festival Caminhos do Cinema Português (iniciado em 1988, Coimbra), entre outros. No campo disciplinar do teatro destacam-se os casos do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica [FITEI][230] (iniciado ainda no final da década de 1970 [1978], Porto), do Fazer a Festa - Festival Internacional de Teatro para a Infância e Juventude (desde 1982, região do Porto) ou do Festival de Teatro de Almada (desde 1984, Almada). Para a dinamização do panorama respeitante aos festivais de arte(s) terá contribuído a renovada importância conquistada pelo sector privado não lucrativo (*e.g.* associações, fundações) e pelo movimento associativo e/ou cooperativo, este último fortemente controlado nas décadas anteriores, bem como o próprio reforço do papel das instituições de ensino, no caso da música, como apontam Martinho e Neves (1999). Estes processos de mudança vão desenvolver-se com maior incidência na década de 90, sendo que no ano de 1990 os autores do estudo identificam um número ainda reduzido de festivais de música, apesar de mais variados nas expressões abrangidas.

Ao longo da década de 1990 o país conheceria um crescimento dos festivais de arte(s), também como reflexo das mudanças atrás descritas no que toca ao papel das políticas e das instituições culturais, com a consequente diversificação dos formatos de festivais e do seu maior número de ocorrências, particularmente no caso da música onde esse crescimento e diversificação temática é visível, atendendo sobretudo aos resultados no final da década (cf. Martinho e Neves, 1999). Entre os festivais nascidos nos anos 90, alguns de edição única e muitos deles com várias edições mas hoje inactivos, contam-se o Festival de Rap de Almada (1990, Almada), o Rock & Boxe (1992, Lisboa), o Guimarães Jazz (desde 1992, Guimarães), o Festival Portugal ao Vivo (edição em 1993 e depois em 2013, Lisboa), o Festival Filhos da Madrugada (1994, Lisboa), o Carviçais Rock (ou Festival Carviçais, desde 1996), o Festi.mail (1997, Lisboa), o SeixalJazz (desde 1996, Seixal) o Festival de Lisboa (1998, Lisboa), o T99 (1999, itinerante), o Musa Cascais (1999 a 2014, pelo menos), o Festival de Lavre (1999 a 2014, pelo menos), o Festival da Ilha do Ermal (1999 a 2009, com interrupções, Vieira do Minho) ou o Festival Oceanos, este último herdeiro directo do espírito da EXPO'98, realizado no Parque das Nações entre 1999 a 2001 e retomado mais tarde noutros moldes. Como vemos, cruzando o levantamento de Martinho e Neves (1999) e o de Bramão e Azevedo (2015), são vários os exemplos de festivais de música iniciados na década de 1990, mas, em

---

[229] As informações aqui indicadas (designações, datas e localizações) para os festivais de música constam do livro de Ricardo Bramão e Marta Azevedo, com dados recolhidos até 2014 e publicado em 2015, que inclui o mencionado "levantamento geral e histórico dos festivais de música que ocorreram e ocorrem atualmente" (Bramão e Azevedo, 2015, p. 21), partilhado com o intuito de "disponibilizar informação (última actualização a 13/Nov./2014) ao público em geral sobre a história dos festivais de música em Portugal" (*ibidem*, p. 479).

[230] "O FITEI torna-se então o primeiro festival de teatro a acontecer em Portugal. Constituiu um enorme êxito e desde então realizou-se ininterruptamente na cidade do Porto." Cf.: http://www.fitei.com/PT/sobre-o-festival/missao/ [consult. 2020-12-07].

particular, nos últimos anos desse período[231]. Como salientam Martinho e Neves (1999), os anos de 1997, 1998 e 1999 são especialmente prolíficos em matéria de festivais de música, mencionando também 1992 e 1994, este último um ano de forte dinamização cultural via L'94, como aliás assinalámos. Também na segunda metade dessa década, e apesar de alguns antecedentes no contexto português, surgiriam diversos festivais noutras áreas disciplinares que não a música, seja no cinema (*e.g.* Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa, desde 1997, hoje Queer Lisboa - Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa) ou na dança (*e.g.* Festival Andanças, desde 1996, com localização variável e que mistura a dança e a música ['*word music*']), que se constituíram como referência ou exemplo para festivais subsequentes e que ainda hoje se mantêm em actividade. Como referimos anteriormente, as iniciativas culturais que pontuam os anos 90, as de menor escala e as de maior porte, são um sintoma do reforço de investimento no tocante à cultura e apoio às artes, sendo que eventos-chave como L'94 e EXPO'98 terão contribuído decisivamente para a dinamização da produção cultural e sua difusão (cf., por ex., Santos e Costa, 1999, Holton, 2003; Ferreira, 2004). A EXPO'98 deteve um efeito directo na criação e programação de novos festivais de arte(s)[232] nos anos próximos à ocorrência da exposição (1997, 1998 e, sobretudo, 1999[233]), também pelo número de festivais realizados, com repercussões no próprio sector cultural para os anos seguintes, a que já aludimos e que exemplificaremos para a década seguinte. Com efeito, o mapa de festivais de música apresentado por Martinho e Neves para o ano de 1999, e ainda que reflicta cumulativamente iniciativas em primeira edição ocorridas desde 1991, apresenta-nos um cenário bem distinto das fases anteriores analisadas nesse mesmo estudo, multiplicando-se o número deste tipo de iniciativa cultural, o que é relevante mesmo para uma análise sectorial como esta, referente apenas à música. Ao nível territorial, impera uma concentração dos festivais de música no litoral do país, destacando-se dois pólos principais correspondentes às regiões urbanas em torno de Lisboa e do Porto (com extensões identificadas) e um terceiro pólo mais discreto, mais exclusivamente ligado à música erudita, na zona do Algarve. O papel assumido por associações, destacadamente, mas também por autarquias e por empresas privadas ou, ainda, por alguns estabelecimentos de ensino na promoção dos eventos, é sublinhado pelos autores, que apontam para a provável existência de parcerias entre agentes e sectores distintos[234]. Algumas destas iniciativas começam a expressar objectivos quanto à

---

231 De acordo com o levantamento de Bramão e Azevedo (2015) identificamos a criação de 28 novos festivais de música em Portugal na década de 90, com uma grande parte localizada na região de Lisboa. No levantamento de Martinho e Neves (1999) para o período entre 1991 e 1999, e atendendo ao mapa do território nacional, registam-se quase 60 festivais, sendo que apenas metade (uma trintena) corresponderão a novos festivais. Afigura-se possível que o levantamento de Bramão e Azevedo inclua alguns festivais (*rock*, *pop*, *metal*, etc) não abrangidos no levantamento de Martinho e Neves, e que, por sua vez, este último contemple festivais de música erudita ausentes do levantamento de Bramão e Azevedo, atendendo às designações constantes (2015) e aos exemplos dados (1999).

232 Também a Lisboa Capital da Cultura, em 1994, foi responsável pelo incremento da programação cultural na cidade e pela realização de festivais específicos, embora numa escala mais modesta (número de festivais e de eventos) que a EXPO'98. Lembramos o Festival Filhos da Madrugada, realizado no antigo Estádio José de Alvalade (1 de Junho, 1994).

233 Refira-se, mais uma vez, o caso do Festival Oceanos, pensado para celebrar a temática da EXPO'98, com a primeira edição em 1999.

234 Note-se a referência de Rui Vieira Nery ao "cruzamento crescente de recursos entre o poder central e as autarquias e entre entidades públicas e mecenas privados, daí resultando uma rede de festivais regionais [música erudita]" (Nery, 1997; *apud* Martinho e Neves, 1999, p. 4.)

valorização e/ou dinamização do património e dos centros históricos, assistindo-se ao reconhecimento de propósitos mais abrangentes no tocante ao desenvolvimento local em várias frentes[235]. Como tal, também ao nível das políticas públicas, a partir da década de 1990 e mais expressivamente na segunda metade, se reconhece a atribuição de apoios a eventos como os festivais de música pelos governos locais, assinalando-se uma tendência de reforço do investimento a esse nível (Martinho e Neves, 1999).

Julgamos significativo que seja na segunda metade da década de 90, catorze anos volvidos sobre a edição de 1982, que se organize novamente uma edição do Festival de Vilar de Mouros, assim renascido[236]. Lembramos que nessa década, em diferentes pontos do território, surgiram diversos novos festivais de música, para além dos já referidos, mais direccionados para um público numeroso e/ou privilegiando franjas populacionais bastante jovens, como o Festival Paredes de Coura (desde 1993, com uma primeira edição de iniciativa privada apoiada pela Câmara Municipal de Paredes de Coura), o Festival Super Bock Super Rock [SBSR] (desde 1995, iniciativa privada com patrocinadores, inicialmente em Lisboa e depois com edições localizadas ora próximas à aldeia do Meco ora em Lisboa), o Festival Sudoeste (desde 1997, iniciativa privada com patrocinadores, São Teotónio [Odemira]), o Festival Marés Vivas (desde 1998, no Porto e depois em Gaia) ou o Festival de Músicas do Mundo (desde 1999, iniciativa da Câmara Municipal de Sines). O Boom Festival é também uma iniciativa multidisciplinar a assinalar (não exclusivamente dedicada à música), iniciado em 1997 em terreno próximo a Idanha-a-Velha como pequeno e restrito evento, tendo-se convertido mais tarde num festival de grande dimensão, tido como um dos mais importantes festivais de *trance* na Europa (J. P. Pereira, 2016). Estes e outros, iniciados no final da década ou já nos anos seguintes, correspondem de algum modo ao formato 'festival de Verão' e continuam em actividade, atraindo grande número de visitantes e inserindo-se em circuitos internacionais. Os fenómenos de massificação são inegáveis, à luz destes exemplos, revelando-se também nas tendências de '*sponsorização*' e '*naming rights*' associadas aos festivais, sobretudo nas iniciativas de maior dimensão e com forte capacidade de fixação de patrocinadores. De facto, a '*sponsorização*' desenvolveu-se entre os festivais de música desde o final dos anos 90 e acentuou-se decisivamente na década de 2000, num contexto mais abrangente a que antes aludimos de 'privatização/desestatização' da cultura (*e.g.* papel do sector privado lucrativo, mecenato) e de transformação dos hábitos de consumo cultural. Desde cedo que festivais

---

235 Acrescente-se que a rede de festivais regionais mencionada por Nery constituía, em seu entender, "um importante factor de desenvolvimento sócio-cultural, turístico e económico" (Nery, 1997).

236 Esta edição de 1996 seria promovida pela empresa Música no Coração e contaria com patrocínios do sector privado lucrativo (*e.g.* Super Bock), atestando o contexto socioeconómico e cultural bastante diferente face às décadas anteriores, inclusive no tocante às condições de produção e aos hábitos de consumo dos portugueses. O festival regressaria em moldes semelhantes no ano de 1999, após a aquisição de terrenos contíguos ao local habitualmente ocupado pelos concertos, operação a cargo da Junta de Freguesia de Vilar de Mouros e contemplada num protocolo de concessão que atribuía às promotoras Música no Coração e Portoeventos a organização de seis edições (1999 a 2004), com direito de preferência até 2018. A edição de 2007 seria cancelada e o festival seria retomado apenas em 2014, com meios sobretudo locais (Fundação AMA Autismo, Câmara Municipal de Caminha e Junta de Freguesia de Vilar de Mouros) e uma forte componente social (*e.g.* beneficiência). As edições de 2016 e 2017 seriam promovidas pelas instituições de governo local, sem que em 2015 tivesse sido ocorrido o festival, marcando-se uma viragem com a edição de 2018 patrocinada pela EDP (realizado novamente em 2019, cancelado em 2020 e 2021).

como o Super Bock Super Rock ou o Sudoeste passaram a incluir na sua designação o nome dos patrocinadores, por vezes variáveis consoante as edições (Sudoeste) ou o mesmo desde a primeira edição (SBSR). O Festival SBSR mantém essa menção desde a sua edição inaugural, em 1995, enquanto que o Festival Sudoeste incluiria a menção à marca/empresa Sagres desde as primeiras edições, dando esta lugar à Optimus (2003 e 2004), depois à TMN (2005 a 2012) e finalmente à MEO (desde 2013, desaparecendo o termo 'festival'[237]).

Na primeira década do novo século torna-se evidente o grande aumento do número de festivais de arte(s) e a sua diversificação entre nós, com uma crescente tendência de programação de festivais multidisciplinares, isto é, que congregam diferentes áreas artísticas, mas também de festivais com diferentes expressões e variações para uma mesma área artística (uma certa 'especialização', em função de subculturas e nichos particulares). Assistimos, assim, a uma fase sem precedentes no tocante à promoção de festivais, bastante heterogéneos, quer nos seus propósitos quer na abordagem disciplinar ou temáticas em que se centram, tanto a nível nacional como no caso concreto de Lisboa (cf. Concha, 2019), que analisaremos em detalhe (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*). Como pudemos observar anteriormente, a EXPO'98 contribuiu de modo decisivo para os processos de 'festivalização da cultura' entre nós, com a criação de novos festivais e marcando a viragem para um novo panorama (e uma nova década) em que o número de festivais e a sua diversidade intrínseca nos permite confirmar uma fase inédita no tocante a este fenómeno. Na área do cinema regista-se o surgimento de inúmeros novos festivais no país e, em especial, na cidade de Lisboa, como sejam o Monstra - Festival de Animação de Lisboa (iniciado em 1999, adopta a actual designação [Monstra] em 2000), o DocLisboa - Festival Internacional de Cinema (iniciado em 2002 e dedicado ao cinema documental), o IndieLisboa - Festival Internacional de Cinema (iniciado em 2004 com a designação 'IndieLisboa - Festival Internacional de Cinema Independente'), bem como outros festivais dedicados a filmografias de culturas ou temáticas específicas (por ex., o Nipon Koma [2003], o Festival de Cinema Alemão [2004], hoje KINO - Mostra de Cinema de Expressão Alemã, o MOTELX - Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa [2007] ou a Festa do Cinema Italiano [2008]). Mas é especialmente na área da música que os festivais conheceram um crescimento notável ao longo da década de 2000, em Portugal e também na região de Lisboa, como se pode verificar no levantamento de Bramão e Azevedo (2015), no qual muitos dos festivais identificados (*e.g.* em actividade, já inactivos, cancelados) têm início nos anos 2000. Noutros casos específicos, os festivais retomam nessa década (como também sucede para a seguinte, de 2010 em diante) iniciativas que apenas haviam conhecido uma edição ou escassas edições no passado. De facto, a partir do levantamento de Bramão e Azevedo, foram identificados 99 novos festivais de música ocorridos no território nacional da década de 2000 (J. P. Pereira, 2016), pelo que o crescimento é extraordinário neste período, sem comparação com o sucedido em períodos anteriores. Mas

[237] De assinalar a progressiva elisão do termo 'festival' (sobretudo na última década) em favor do nome do '*sponsor*' para várias iniciativas, nomeadamente os dois festivais acima referidos, mas também o Festival Paredes de Coura, que em 2012 chamar-se-ia EDP Paredes de Coura e desde 2013 Vodafone Paredes de Coura (designação actual), o Festival Marés Vivas, que em 2013 passou a MEO Marés Vivas ou até o histórico Festival de Vilar de Mouros, que desde 2018 se chama EDP Vilar de Mouros.

também nos anos seguintes, considerando o período de 2000 a 2014 com 119 novos festivais de música, se constata uma tendência de reforço desse crescimento, isto é, um assinalável e sustentado aumento do número de ocorrências. Refira-se que neste campo disciplinar, como salientou João Pedro Pereira (2016), entre 2000 e 2009 foram criados mais 71 novos festivais do que entre 1990 e 1999, sendo que na primeira primeira metade da última década (de 2010 a 2015[238]) foram criados mais 78 festivais de música do que em toda a década anterior, comprovando o crescimento contínuo e consolidado do formato 'festival de música', que poderemos imputar também à popularidade e ocorrências efectivas dos chamados 'festivais de Verão'[239]. Na verdade, e como já indiciava o levantamento de Martinho e Neves para o ano de 1999, especialmente forte quanto ao número total de festivais, as iniciativas dedicadas a expressões musicais contemporâneas e/ou de feição mais popular ou comercial, ganham enorme vantagem na década de 2000 face aos festivais de música erudita, que dominavam nas décadas anteriores (1980 e 1990). No caso dos 'festivais de Verão' assistimos ao nascimento de várias destas iniciativas na primeira década do novo século, de que são exemplos conhecidos o Rock in Rio Lisboa (bienal, desde 2004, Lisboa) ou o Alive[240] (desde 2007, Algés), ambos eventos de grande dimensão, e o Milhões de Festa! (desde 2006, iniciado no Porto e localizando-se depois em Braga ou em Barcelos) ou o Bons Sons (bienal, desde 2006, Cem Soldos [Tomar]), representando em alternativa eventos de menor dimensão e localização mais improvável. Apesar da proliferação de festivais de música por todo o país, Pereira assinala uma forte concentração deste tipo de iniciativa na região de Lisboa (fonte: Bramão e Azevedo, 2015), considerando os dados relativos quer por sub-região (NUTS III), neste caso a Área Metropolitana de Lisboa [AML], quer no tocante ao distrito de Lisboa. Salienta-se, ainda, uma forte competição entre iniciativas, com inúmeros festivais de música (sobretudo 'festivais de Verão') criados na década de 2000 a não resistirem na década seguinte, apesar de muitos outros novos festivais continuem a surgir em anos recentes (J. P. Pereira, 2016). Este crescimento dos festivais de música, ou mais exactamente dos 'festivais de Verão', acompanha ainda as mudanças no acesso e consumo de música em formato digital, bem como as alterações impostas à indústria musical, cuja principal fonte de receitas se deslocou das vendas discográficas para os concertos ao vivo (Guerra, 2010). De resto, como sublinha João Pedro Pereira (2016, p. 59), os números "parecem indicar que se vive um momento de massificação dos festivais enquanto modelo de distribuição e consumo de música", numa lógica global e, portanto, também entre nós. Essa tendência de 'massificação' corresponde, segundo o autor, a uma "generalização do festival de música enquanto modelo de

---

238 O autor soma neste período os novos festivais de música levantados por Bramão e Azevedo (2015) até 2014, inclusive, com os novos festivais de música identificados pela Aporfest para o ano de 2015 (via Blitz [em linha]), num "total de 177 novos festivais em apenas cinco anos" (J. P. Pereira, 2016, p. 59).

239 Através de uma análise qualitativa dos festivais constantes do levantamento de Bramão e Azevedo (2015), e atendendo especialmente à designação da iniciativa e às categorias 'data' de ocorrência (meses de Verão), 'campismo' (sim/não) e 'artistas principais', concluímos que grande parte dos novos festivais levantados (criados nas duas últimas décadas, 2000 e 2010) parecem corresponder ao formato 'festival de Verão'. Também a análise de distribuição dos festivais (por mês) levada a cabo por Pereira, a partir do mencionado levantamento, conclui que a maioria se concentra entre Junho a Setembro, com especial indecência nos meses de Julho e Agosto, pelo que actualmente "os festivais de música surgem frequentemente como sinónimo de festivais de verão" (J. P. Pereira, 2016, p. 62).

240 Inicialmente designado por Oeiras Alive!, depois Optimus Alive!, hoje NOS Alive.

organização e estruturação de eventos musicais" (*ibidem*, p. 60). Agregando tendências de 'massificação', 'tematização' e '*sponsorização*', em graus variáveis consoante os casos, os festivais de música em Portugal constituem espaços e momentos de articulação entre dimensões aparentemente antagónicas (colectivo *vs.* individual, global *vs.* local, comercial *vs.* alternativo), articulando, renovando e fixando práticas sociais específicas entre os públicos (cf., num contexto global, Bennett e Woodward, 2014; Martin, 2014; Anderton, 2008; cf., no contexto nacional, Guerra, 2010, 2016; Rocha, 2011; J. P. Pereira, 2016), mas também locais privilegiados de consumo e, portanto, de activação e visibilização de marcas (cf., no contexto nacional, R. Rodrigues, 2010; Gralheiro, 2015; Andrade, 2018).

Como pudemos constatar, o campo da música encontra-se bem documentado no tocante aos festivais em território nacional, mediante trabalhos em diversos contextos temporais e disciplinares (cf., por ex., Martinho e Neves, 1999; Guerra, 2010, 2016; Santos, 2014; Bramão e Azevedo, 2015; Carvalhal, 2015; J. P. Pereira, 2016; Lourido, 2017; Lousada, 2018; ou ainda os dados e relatórios da Aporfest). Porém, os festivais relativos a outros campos artísticos (*e.g.* artes visuais, dança, performance) têm sido abordados com menor incidência ao nível académico, ainda que com alguns trabalhos realizados — sobretudo na área do cinema (cf., por ex., Araújo, 2013; Vale, 2013; Ferreira, 2018; Silva, 2019; ou os dados do Instituto do Cinema e do Audiovisual e da Associação pelo Documentário [Apordoc]) — segundo perspectivas distintas e reunindo conhecimento relevante para uma investigação como a nossa que, apesar de tudo, pretende centrar a discussão no conjunto dos festivais de artes(s) (*i.e.* todos os campos artísticos) realizados no espaço urbano lisboeta (*i.e.* cidade de Lisboa).

Em síntese, importa acima de tudo, e além do historial aqui tentado, determo-nos nos festivais de arte(s) realizados mais contemporaneamente em Lisboa e desde a ocorrência da EXPO'98. Assim, procurámos abordar não tanto casos específicos de festivais de arte(s), pelo menos nesta fase, mas sim enquadrar os processos de 'festivalização da cultura' (cf. Bennett, Taylor e Woodward, 2014) no território nacional e, em particular, na cidade de Lisboa, exemplificando situações concretas e enquadrando políticas e dinâmicas culturais. Este fenómeno da festivalização evidencia sinais de crescimento, pelo menos desde o final do século passado, com uma especial incidência em anos recentes, o que confirmaremos no capítulo seguinte mediante uma caracterização detalhada dos festivais pós-EXPO'98. Mas se a Exposição Mundial de 1998 representou "a encenação de um país optimista", como nos diz Ferreira (2006, p. 564), suscitando "entre os promotores culturais que nela colaboraram um imaginário optimista e de forte confiança prospectiva", o cenário económico das duas décadas seguintes seria marcado por crises intermitentes, com reflexo nas políticas culturais, caracterizadas por oscilações no tocante aos níveis de investimento nesse campo. Se por um lado, aparentemente, "a cultura, e os grandes projectos, poderiam constituir oportunidades inigualáveis e quase ilimitadas de desenvolvimento socioeconómico e internacionalização do país", por outro, no início do novo século, "os sinais de desaceleração económica eram já claros, como eram também visíveis os sintomas da contenção dos investimentos públicos na cultura e das dificuldades que atravessavam os vários sectores artísticos" (*ibidem*). De resto, Ferreira recorda as diferenças da década de 90 e da EXPO'98, em Lisboa, face ao projecto da

Capital Europeia da Cultura 2001, no Porto, e, em particular, ao período posterior à CEC num contexto nacional, com "tensões decorrentes dessa contenção de investimento e da quebra do optimismo" (Fortuna *et al.*, 2003; *apud* Ferreira, 2006, p. 564). Atendendo aos fenómenos simultâneos de 'festivalização da cultura' e de 'eventificação das cidades' — ambos com reflexo ao nível do espaço público e, em particular, da apropriação de espaços públicos urbanos —, processos esses concomitantes ao cenário socioeconómico acima mencionado (*e.g.* maior contenção ou restrição), não será de estranhar o investimento no formato 'festivais de arte(s)', longe das condições exigidas por eventos '*major*' ou 'mega' (*e.g.* Capital Europeia da Cultura, Exposição Internacional/Mundial). Assim, parece-nos compreensível que o 'festival' se tenha tornado num modelo frequente de iniciativa e programação cultural, também pela sua flexibilidade (*e.g.* dimensão, duração, recursos), com um crescimento verificável na primeira década do novo século para a cidade de Lisboa (*v.* seguinte *Cap. 3*, *subcap. 3.2*), realidade que se estendeu a todo o país. Nessa linha, Ferreira sublinhava em 2006 que "a apetência dos poderes autárquicos pela realização de festivais prestigiantes vem prolongando, em sucessivas variações, a expectativa de encontrar na cultura, e no seu parceiro ideal, o turismo, o motor da regeneração da economia e da auto-estima locais" (Ferreira, 2006, pp. 564-565). Mais tarde, a crise económica do final da década de 2000, na sequência da crise global no sistema financeiro (*e.g. subprime* norte-americano), viria a reflectir-se num decréscimo de investimento no sector cultural e numa certa estabilização do número de festivais de arte(s) entre nós, com uma retoma em meados da década passada[241]. Esta leitura temporal, segundo ciclos em alternância (optimismo *vs.* crise, maior investimento *vs.* menor investimento), foi assim determinante para a delimitação do período em análise na presente investigação, sendo que a EXPO'98 se destaca como momento decisivo ou de viragem (ao nível do investimento e das transformações induzidas), justificando-se, do mesmo modo, a perspectiva e o título desta tese. Como tal, entende-se da maior importância a compreensão do período subsequente à EXPO'98 no que aos festivais de arte(s) diz respeito, levando-nos no próximo capítulo a um enquadramento metodológico para o levantamento e caracterização[242] dessas ocorrências num arco temporal de pelo menos dez anos, isto é, até ao final da década de 2000 e à crise económica (nacional e global) que marca o fim desse ciclo. Tal levantamento é analisado com vista ao entendimento cabal e detalhado da realidade dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98 (*v. Cap. 3*), partindo de resultados quantitativos e qualitativos para a selecção de casos de estudos que permitam aprofundar os temas até aqui enquadrados, inclusivamente o papel destas iniciativas culturais e seus eventuais efeitos no âmbito da revitalização urbana.

---

241 Em 2020 anunciava-se nova crise, em face da pandemia pelo vírus SARS-CoV-2 e suas repercussões na economia e no sector cultural (*e.g.* adiamento, cancelamento, ou reformulação de festivais).

242 Saliente-se o facto de que, até aqui, não havia sido efectuado um levantamento exaustivo e abrangente dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa. Os levantamentos conhecidos foram realizados à escala do território nacional e remetiam-se apenas a enquadramentos sectoriais por disciplinas artísticas [por exemplo na área da música: Martinho e Neves, 1999; Bramão e Azevedo, 2015], sendo que no estudo de Martinho e Neves o arco temporal termina em 1999. Pretendemos também com este levantamento, realizado exaustivamente para o período entre 1999 e 2009 (abrangendo ainda em alguns aspectos 1998 e 2010), complementar e amplificar os trabalhos já publicados (sobretudo o de Martinho e Neves), acrescentando para o período espaciotemporal em análise uma caracterização deste fenómeno ['festival de arte(s)'] e das suas variáveis (cf. Concha e Costa, 2016; Concha, 2019; [*v. Cap. 3*]).

Capítulo 3
FESTIVAIS DE ARTE(S) NA LISBOA PÓS-EXPO'98: CARACTERIZAÇÃO

Subcapítulo 3.1
APROXIMAÇÃO METODOLÓGICA AOS FESTIVAIS DE ARTE(S)

Nos dois anteriores capítulos foram abordadas as questões conceptuais que enquadram a nossa investigação, ou seja, as definições e problemáticas que informam todas as discussões subsequentes. Tal enquadramento foi realizado quer numa perspectiva teórica abrangente (*Capítulo 1*) quer numa perspectiva mais localizada (*Capítulo 2*), neste último ponto atendendo às realidades em presença no arco espaciotemporal considerado (*i.e.* Lisboa pós-EXPO'98). Neste *Capítulo 3* apresentamos um conjunto de análises e reflexões com vista à caracterização do nosso objecto de estudo, os festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98. O entendimento do fenómeno 'festival de arte(s)', modelo de programação cultural com uma popularidade crescente na cidade de Lisboa, é discutido à luz de realidades e ciclos já tratados no anterior capítulo.

Tivemos oportunidade de delimitar as grandes opções metodológicas desta investigação na *Introdução*, relacionando-as com os correspondentes capítulos da presente tese. Nesse âmbito, este *Capítulo 3* procura esclarecer com maior detalhe a metodologia empregue, afinando algumas das definições expostas até aqui (designadamente a de 'festival de artes'), bem como esclarecer a operatividade de certas fases da investigação (com vista ao conhecimento efectivo do objecto de estudo). Com efeito, e paralelamente às fases de pesquisa e enquadramento, debatemo-nos com a necessidade de delinear acções que permitissem o estudo cabal das realidades em causa, abarcando fases distintas: operacionalização, levantamento, análise e caracterização, selecção de casos de estudo aprofundado, entre outras. Assim, neste capítulo damos conta dessa estrutura metodológica e reunimos conhecimento relevante acerca dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98, com dados inéditos sobre o fenómeno e sua evolução. Num primeiro momento (*subcap. 3.1*) clarificamos a dita aproximação metodológica aos festivais de arte(s) no contexto espaciotemporal mencionado. Abrangemos neste subcapítulo as definições e as preocupações na base de um mapeamento dos festivais de arte(s) pós-EXPO'98. Num segundo momento (*subcap. 3.2*) procedemos à caracterização destes festivais, sustentando-a em análises quantitativas e qualitativas. Num terceiro momento (*subcap. 3.3*) definimos critérios para a selecção de casos de estudo e procedemos à sua aplicação concreta.

Ainda numa fase inicial percebemos a necessidade de proceder a um levantamento exaustivo dos festivais de arte(s) decorridos em Lisboa após a realização da EXPO'98, uma vez que tal mapeamento não se encontrava realizado de modo abrangente e sistemático, pelo menos para as várias áreas disciplinares existentes e/ou para as datas que importam à presente investigação[243]. De realçar que esta tese se concentra no período subsequente ao mega-evento de 1998 — última Exposição Mundial do século XX —, e se estende a anos recentes, englobando realidades que caracterizam as duas últimas décadas. Assim, a investigação de fundo não restringe as suas análises e reflexões ao período que aqui definimos para o levantamento propriamente dito, entendido este como fase intermédia meramente operativa. Com efeito, dadas as condições reais para efectuar um levantamento tão abrangente e até aqui inédito, foi essencial estabelecer um arco temporal bem delimitado — entre 1999 e 2009 —, para assim mapear as iniciativas culturais correspondentes ao modelo 'festival de arte(s)' ocorridas na cidade de Lisboa. Esta circunscrição temporal do levantamento a aproximadamente uma década de festivais deve-se a uma opção metodológica que tem em conta as evidentes limitações de recursos e a desejável viabilidade de um trabalho complexo e moroso como este[244], não impedindo reflexões para anos posteriores. O contexto sociopolítico do final da década de 2000, nomeadamente a crise financeira e económica (a nível global e nacional) que se prolongou nos primeiros anos da década seguinte, foi determinante para esta delimitação temporal do levantamento, atendendo às evidentes implicações no sector cultural, com um decréscimo do investimento e uma estagnação das actividades de programação de iniciativas culturais. De resto, o levantamento efectuado viria a confirmar as expectativas face à evolução do número de festivais de arte(s) e suas dinâmicas, com um forte crescimento ao longo da década de 2000 e uma estabilização (ou mesmo decréscimo, em algumas áreas artísticas) no final desse período. Não obstante, além do levantamento de onze anos considerando o arco temporal de 1999 a 2009, tal trabalho seria complementado por um mapeamento também sistemático, seguindo os mesmos critérios, para os anos de 1998 e 2010, bem como por uma pesquisa ampla para os restantes anos (2011 a 2020), à medida das necessidades do trabalho de investigação em cada fase. Resumindo, o levantamento exaustivo permitiu obter um conjunto vasto de informações fidedignas, quantitativas e qualitativas, para melhor conhecimento do panorama dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa[245]. Como tal, este levantamento sustenta as fases de caracterização deste tipo de iniciativa cultural — seus perfis, tipologias e evoluções —, e de selecção de casos de estudo a partir de um arco temporal relevante no período estudado, este mais alargado (desde 1998 até à actualidade).

---

243 Como já tivemos oportunidade de salientar, os levantamentos conhecidos foram realizados à escala do território nacional e remetiam-se apenas a enquadramentos sectoriais por disciplinas artísticas, como o cinema ou a música (cf., música: Martinho e Neves, 1999; Bramão e Azevedo, 2015), ou a datas anteriores a 1999 (cf. Martinho e Neves, 1999).

244 O mencionado levantamento e o tratamento da informação recolhida, com vista às análises empreendidas, viria a tomar quase dois anos da presente investigação, sensivelmente entre 2016 e 2018.

245 Paralelamente, julgamos que esta fase intermédia de levantamento e subsequente fase de caracterização contribuirá para complementar estudos já realizados na mesma linha (*e.g.* Martinho e Neves, 1999; Bramão e Azevedo, 2015), abrindo outras perspectivas sobre estes fenómenos. É nossa vontade disponibilizar a base de dados criada, permitindo a sua ampliação e futuras investigações.

Nesta fase, a afinação e a operacionalização do conceito 'festival de arte(s)', já antes devidamente delimitado e contextualizado historicamente, constituía-se como dado essencial. Para tal, e a par da definição antes enquadrada (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3* e *Cap. 2*, *subcap. 2.3*), o 'festival de arte(s) é aqui assumido por nós enquanto iniciativa cultural composta por um conjunto de eventos artísticos — dando corpo a um 'programa' — de uma ou várias áreas disciplinares, com uma determinada designação, uma dada periodicidade (commumente anual, mas nem sempre [bienal ou bianual são casos verificados] ou com falhas na periodicidade habitual) e uma duração temporal limitada, ocupando de modo temporário um ou mais espaços[246]. A precisão ou concretização desta definição foi por nós aferida mediante um conjunto numeroso de variáveis comuns aos vários festivais, mas cujas características particulares singularizam cada iniciativa face a outra, contribuindo para a pluralidade de propósitos, práticas e públicos (cf. Concha e Costa, 2016). Sistematizamos, em seguida, essas mesmas variáveis, indispensáveis à modelação de uma definição de 'festival de arte(s)'.

A metodologia para o levantamento dos festivais de arte(s) assentou sobretudo numa pesquisa sistemática a partir dos vários números da *Agenda Cultural de Lisboa*[247] para o período temporal apontado (1998/1999 a 2009/2010). Pelo facto de não existirem dados quantitativos ou qualitativos, já tratados, que pudessem fornecer uma visão alargada, e face à complexidade da tarefa, tornou-se inevitável efectuar esse levantamento caso a caso, a partir das melhores fontes disponíveis. A *Agenda Cultural* foi seleccionada como fonte principal pelo facto de ser a que permite uma pesquisa mais completa e detalhada, cobrindo efectivamente o período indicado e oferecendo fiabilidade e qualidade de informação que, embora não perfeitas, garantiam rigor e operatividade. Apesar de inúmeras alterações na estrutura e *design* da publicação ao longo dos anos que constituem o período pesquisado, verificam-se aspectos constantes como a presença de secções importantes para o levantamento dos festivais, por vezes com as suas actividades indicadas dispersamente em 'Ar Livre', 'Feiras e certames' ou 'Cursos e *workshops*'. Assim, sobretudo nos primeiros anos, de 1998 a 2004, os festivais

---

246 Importam a esta investigação os festivais cujos eventos que compõem a programação (*e.g.* concertos, espectáculos, exposições, *performances*) ocupam um ou mais espaços físicos concretos, acolhendo presencialmente um dado público, que assim se apropria também temporariamente do(s) espaço(s) em causa. Tal não invalida a existência de situações em que esse mesmo festival (ou algum dos seus eventos) é transmitido à distância por outros meios (*e.g.* televisão, *internet*) para um público mais alargado ou mesmo casos de festivais que incluem na sua programação um ou mais eventos realizados em ambiente digital ou virtual. Por outro lado, e sobretudo mais recentemente, devemos referir alguns festivais de arte(s) cuja transmissão à distância (em ambiente virtual, por exemplo; *streaming*) é a única forma de experiência para o público, sem uma localização física propriamente dita nem uma ocupação efectiva de um dado espaço, modelo este que não constitui o foco da nossa investigação (por ex., o Festival Iminente - Emergency Edition ou o Cinanima, que experimentaram em 2020 o formato em linha, ou o Festival Eu Fico Em Casa, concebido originalmente para esse formato em 2020 devido às restrições pela crise pandémica).

247 De referir que a *Agenda Cultural de Lisboa* é uma publicação da responsabilidade da Câmara Municipal de Lisboa (Divisão de Promoção e Comunicação Cultural), tendo o primeiro número saído em Outubro de 1990, com uma tiragem de 25 000 exemplares. Esta publicação foi a primeira do género no país, editada em suporte papel, iniciativa mais tarde seguida por outros municípios. Em 1998 sofreu alterações, com a inclusão de novas secções e uma mudança no grafismo e na tiragem, que passou a ser de 60 000 exemplares. Em Outubro de 2004 o nome da publicação é alterado para *Agenda Lx*, correspondendo também a um novo projecto gráfico resultante do concurso ganho pelo gabinete Silvadesigners, sendo que nesse mesmo ano é criada a agenda em linha *www.agendalx.pt*. Em 2007, devido a contingências orçamentais, a publicação passa a ter novo formato, número fixo de páginas (128) e volta a chamar-se *Agenda Cultural de Lisboa*.

surgem de modo fragmentado entre destaques e secções diversas da *Agenda Cultural*. A partir de Junho de 2004 surge uma secção chamada 'Festivais', reunindo todas as informações sobre este tipo de iniciativa, cujo crescimento ao longo do período em análise é significativo, aspecto comprovado durante o próprio levantamento. No sentido de complementar a pesquisa principal, procurando reunir maior número de informações específicas relativas a cada festival ou até esclarecer dúvidas quanto a dados parciais ou incompletos, recorremos também a outras leituras e pesquisas a partir de diversos periódicos e outras publicações, em papel e em linha, bem como ao contacto directo com algumas associações.

Para a sistematização da informação a recolher foi previamente criada uma grelha de variáveis diferenciadas que nos permitem uma leitura mais completa de cada festival, grelha essa que foi sofrendo alterações e aperfeiçoamentos durante o próprio levantamento, tendo em conta a natureza e qualidade da informação encontrada (cf. Concha e Costa, 2016). As variáveis em causa são aquelas que foram as consideradas determinantes para a posterior análise dos festivais, suas tipologias, padrões e recorrências ao nível temático, programático e de relação com os espaços ocupados na cidade de Lisboa, entre outras preocupações específicas mencionadas adiante. As variáveis por nós definidas, sobre as quais reunimos informação o mais detalhada possível para cada festival, são as seguintes:

a) *Nome* do festival (designação);

b) *Data de ocorrência* (dias, mês, ano);

c) *Localização*, ou seja, a(s) área(s) urbana(s) onde ocorrem os eventos/actividades do festival, nomeada segundo a actual divisão administrativa por freguesias;

d) *Espaços ocupados* (*e.g.* rua, largo, praça, equipamento colectivo, outros espaços ainda que de propriedade privada mas com acesso/uso público e/ou colectivo);

e) *Tipo(s) de acesso*, parametrizado da seguinte forma; e.1) *Condicionado* — sempre que existe algum tipo de condicionamento físico no acesso ao espaço/evento; e.2) *Livre* — sempre que não existe qualquer tipo de condicionamento físico no acesso ao espaço/evento); e.3) *Misto* — quando existe uma conjugação dos dois tipos de acesso e.1) e e.2);
O acesso foi ainda caracterizado, sempre que possível, entre *gratuito* ou *pago*;

f) *Áreas artísticas* definidoras do programa do festival; Música, Dança, Teatro, *Performance*, Cinema, Artes Visuais, para referir as mais comuns.
Muitos festivais incluem e combinam mais do que uma área disciplinar;

g) *Programa*, listagem completa dos eventos e actividades que compõem o festival;

h) *Objectivos* expressos pela própria organização ou outros intervenientes (*e.g.* promotores, programadores, artistas);

i) *Promotores*, bem como, sempre que possível, outros responsáveis (*i.e.* programadores, curadores);

j) *Parceiros e apoios*;

k) *Número da edição* e posteriores *reedições*, registando para estas não só as datas de realização, como também as áreas geográficas, espaços e áreas artísticas, que em alguns casos sofrem alterações, e toda a restante informação passível de ser reunida;

l) *Observações*, incluindo notícias, referências, citações, comentários, endereços em linha ou ligações úteis.

A definição desta grelha incluiu ainda dois outros aspectos particularmente relevantes para a posterior selecção dos casos de estudo, a abordar adiante, no âmbito das questões suscitadas pela revitalização urbana:

m) *Inclusão ou não de temáticas urbanas*, reflectindo preocupações como o espaço público, a mobilidade, a reabilitação arquitectónica, a revitalização urbana, entre outras relacionadas com a vida das comunidades nas diferentes áreas da cidade de Lisboa;

n) *Forma(s) de participação do público*, parametrizada do seguinte modo; n.1) *Público espectador* — sempre que a participação do público é meramente enquanto espectador (*e.g.* festivais de cinema, assistindo a sessões, ou festivais de música, assistindo a concertos); n.2) *Público espectador com participação pontual em eventos ou actividades*, como seja a participação em *workshops*, cursos e outras actividades práticas, a inclusão pontual ou a interacção em espectáculos enquanto *performers*, bailarinos, músicos, actores, figurantes, entre outros; n.3) *Público com participação integrada no processo de criação e/ou programação*, como nos casos de festivais em que ocorrem conversas preparatórias para a definição da programação do festival que incluem público(s) e comunidade(s) que assim participam na criação do mesmo ou ainda casos de co-criação com a comunidade para eventos específicos, processos que podem suceder em diferentes fases.

Estas variáveis, nem sempre de fácil reconhecimento a partir da divulgação feita pelos próprios festivais ou na *Agenda Cultural*, foram objecto de uma atenção particular. A integração destas temáticas pode revelar uma consciência relativamente ao contexto urbano onde o festival instala as suas actividades, frequentemente associada a objectivos expressos relacionados com problemas ou potencialidades de determinada zona ou espaço concreto. Também a integração do eventual público no processo de programação do festival ou na criação dos eventos que o sustentam, em particular de elementos da(s) comunidade(s) que habita(m) a área de ocorrência dos mesmos, é absolutamente essencial para um entendimento acerca de problemáticas específicas ao(s) território(s) e à própria acção do festival.

Dois aspectos cujo levantamento se revelou difícil foram os relativos a *orçamentos* disponíveis para a realização de cada festival e também os *números de público(s)*. A partir das fontes consideradas, estes registos revelaram-se quase impossíveis de obter (e, por maioria de razão, de serem minimamente comparáveis), tendo sido questionadas as organizações de alguns dos festivais que ainda decorrem. A ausência de resposta em boa parte dos casos impediu o levantamento exaustivo destas duas variáveis quantitativas, apenas disponíveis para alguns casos registados. Por outro lado, nos casos em que houve resposta encontramos alguns condicionamentos que reduzem a possibilidade de obter dados fiáveis, quer quanto aos orçamentos quer quanto aos números de público(s), estes últimos contabilizáveis apenas para eventos realizados em sala fechada ou recinto delimitado com controlo no acesso (*e.g.* festivais de música; Bramão e Azevedo, 2015 ou via Aporfest). A dificuldade em indicar números relativos a público(s) em espaços livres ou sem lotação fixa foi-nos também referida por algumas das instituições contactadas, que por vezes dispõem apenas de estimativas realizadas pelas forças de segurança (Polícia de Segurança Pública ou Polícia Municipal).

Em seguida, explicitamos critérios e razões para a inclusão ou exclusão de determinadas iniciativas na listagem e base de dados finais, resultante do levantamento e das questões concretas que o mesmo foi colocando, numa relação dialética permanente que fomos construindo e gerindo entre a natureza e qualidade da informação empírica encontrada e o desenho dos instrumentos metodológicos de base para recolha de informação. Alguns exemplos ajudarão a melhor compreender os critérios trabalhados ao longo deste processo. Dada a grande diversidade de iniciativas, debatemo-nos com algumas dificuldades no reconhecimento daquelas manifestações que poderiam ser consideradas efectivamente festivais de arte(s), mantendo a definição antes apontada mas encontrando situações ambíguas, seja pela designação seja pela programação ou eventos que a compunham. Assim, procurámos efectuar um levantamento atento e detalhado sobre cada iniciativa, determinando a partir dessa recolha de informação a eventual inclusão na listagem e na base de dados. Desse modo, distinguimo-las entre si e incluímos na listagem, após confirmação das variáveis enumeradas, apenas aquelas que se enquadram na definição de festival de arte(s) por nós apontada. Para além desta definição, também a designação de cada iniciativa foi essencial para a sua inclusão nesta base de dados, ou seja, a designação deveria, *a priori*, incluir a menção 'festival' (por ex., Festival Lisboa Soundz, Festival ImigrArte, Lisbon Village Festival). Tendo em conta a recorrência de iniciativas que seguem o modelo 'festival' e cuja designação apresenta uma variante deste termo, no caso 'festa', optámos por incluir também essas iniciativas que em tudo correspondessem ao objecto de estudo e de levantamento (por ex., Festa da Música, Festa do Cinema do Inatel), aliás descritos e apresentados como festivais pelos promotores e/ou *media*. Também as iniciativas que apresentam o termo 'festival' ou 'festa' na sua designação, ainda que num subtítulo, segundo nome ou numa versão parcial do termo (por ex., Todos os Mares - Festival de Poesia, Lugar à Dança - Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas, FEST-I-BALL), mereceram a inclusão desde que correspondessem, de facto, à definição de festival antes mencionada e tenham sido apresentados e descritos pela organização e/ou pelos *media* como 'festival'. No entanto, e mediante uma análise caso a caso, admitiu-se a inclusão de algumas iniciativas culturais, ainda que em reduzido número no universo do levantamento, correspondentes em todos os seus aspectos ao modelo 'festival de arte(s)' (definições enquadradas) mas em que o termo 'festival' (ou 'festa' ou 'fest') está omisso do nome oficial, embora essa menção (*i.e.* festival) seja frequente e popularmente usada para a identificar, seja pela organização (*e.g.* promotor, programador, curador), pelos participantes (*e.g.* artistas, colectivos), pelos *media* ou ainda pelo(s) público(s). Nestes casos, a menção 'festival' poderá ter feito parte da designação original, tendo sido abolida mas mantendo-se commumente o seu uso, ou, pelo contrário, ter estado sempre ausente do nome oficial mas acabando por ser aplicada à iniciativa e/ou formar uma eventual designação não oficial, por vezes até em canais e suportes oficiais (por ex., Jazz em Agosto é referido sempre como 'festival de *jazz*' [festival Jazz em Agosto] pelos seus programadores e públicos, correspondendo de facto a um festival de música).

O levantamento permite reconstituir um panorama de grande diversidade e vitalidade na programação cultural sediada em Lisboa, marcado também por eventos que correspondem a outros modelos de iniciativa que não o 'festival de arte(s)', razão pela qual não foram

integrados na listagem final. Sistematizando, podemos destacar de forma sintética os seguintes modelos ou iniciativas como principais exclusões: 1) feiras de arte — iniciativas para promoção, divulgação e comercialização de obras de arte (por ex., Arte Lisboa - Feira de Arte Contemporânea); 2) inaugurações simultâneas — iniciativas que associam numa mesma data ou período a inauguração de um conjunto de exposições de artes visuais ou outras (por ex., Bairro das Artes, Lisboarte); 3) outras feiras e certames — iniciativas não correspondendo na definição e designação a um festival e/ou não sendo dedicados a disciplinas artísticas, ainda que possam incluir eventos culturais (por ex., Feira do Livro de Lisboa); 4) encontros, conferências e colóquios — iniciativas de carácter científico e/ou cultural, associadas a interesses profissionais específicos e mais centrados na comunicação ou divulgação, ainda que possam acolher eventos culturais (por ex., Encontro Internacional de Teatro Especial); 5) semanas académicas — iniciativas não correspondendo na definição e designação a um festival, ainda que possam integrar programação cultural e incluir actividades habituais em festivais como concertos ou exposições (por ex., Semana académica de Lisboa); 6) concursos e prémios — iniciativas que visam premiar e valorizar trabalhos em diferentes áreas, artísticas ou não (por ex., Maratona Fotográfica de Lisboa); 7) programação regular por parte de associações ou instituições culturais — iniciativas que não correspondendo na sua definição e designação a um festival, integram um plano com uma duração prolongada no tempo, constituindo na verdade a programação corrente da instituição e sem os aspectos que caracterizam os processo de 'festivalização' já apontados (por ex., programação cultural da Culturgest ou do Teatro Municipal São Luiz, na qual poderão estar integrados festivais específicos, esses sim incluídos na listagem final de levantamento, como por exemplo o Festival Multicultural Extremos do Mundo ou a Festa do Jazz do São Luiz, respectivamente); 8) programas de animação cultural de rua — iniciativas com uma duração prolongada no tempo (habitualmente vários meses), não correspondendo na sua definição e designação a um festival, ainda que programaticamente apresentem algumas semelhanças com os festivais (por ex., Baixanima, Lisboa na Rua, sendo que este último integrou festivais efectivamente incluídos na listagem final de levantamento, como o Out Jazz Festival); 9) ciclos ou mostras — iniciativas pontuais e de curta duração, não correspondendo na sua definição e designação a um festival (por ex., Ciclo de Cinema Japonês, Mostra de Jovens Ilustradores).

Ainda sobre exclusões, de referir a seguinte por critérios de localização: 10) extensões de festivais sediados noutras cidades ou países. Mesmo que na sua designação e definição possam corresponder a um festival de arte(s), não foram incluídas extensões em Lisboa dessas iniciativas, constituindo geralmente apenas um evento ou uma representação muito parcial da programação (por ex., extensão pontual do Cinanima - Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho). Acima de tudo, a investigação centra-se nos festivais sediados em Lisboa, isto é, que ocupam espaços da cidade e que de modo efectivo possam intervir na sua vida colectiva, através dos públicos, e claro, dos agentes envolvidos na promoção, programação e criação. Por esse motivo, foram incluídos na listagem e base de dados os festivais sediados em Lisboa, mesmo que em alguma das suas edições possam registar uma extensão pontual noutra cidade a par da programação principal ou maioritária.

Este panorama sintético permite vislumbrar as dificuldades práticas encontradas aquando da passagem da recolha de informação para a análise empírica, bem como as formas de superação de tais dificuldades, resolvidas a cada caso e questionando continuamente a grelha metodológica pré-definida (permitindo discuti-la e aperfeiçoá-la). A título de exemplo, referimos o caso dos '*Espaços ocupados*' [variável d)], pois apercebemo-nos da complexidade e da variabilidade de espaços que são apropriados temporariamente pelos festivais, com diversas naturezas e vocações, usos e acessos, prováveis regimes de propriedade, etc. Assim, além da designação específica (*e.g.* Rua Augusta, Parque Eduardo VII ou Grande Auditório do Centro Cultural de Belém) procurámos identificar tipos de espaços, procurando uma possível classificação, resultante da realidade encontrada: *espaços públicos* (por ex., ruas, praças, largos, jardins públicos); *espaços privados de uso e/ou acesso temporariamente público* (por ex., jardins privados abertos durante o festival); *equipamentos de uso colectivo* (por ex., Auditórios e Salas do Centro Cultural de Belém); ou *mistos*. Na verdade, um número expressivo de festivais não ocupa um único espaço, pelo que pode ocupar vários tipos de espaços, inclusive com diferentes tipos de acesso. É aliás significativa a relação entre as variáveis '*Espaços ocupados*' e '*Tipo(s) de acesso*', na medida em que ambas dão uma perspectiva sobre o tipo de ocupação do(s) espaço(s), suas potencialidades e constrangimentos, permitindo uma reflexão, mais adiante, sobre possíveis transformações nesses mesmos lugares.

A criação da base de dados (em formato *Excel*/*Numbers*; *v. Anexo A*) exigiu uma sistematização e afinação de cada uma das variáveis, tornando algumas destas mais precisas mediante parâmetros concretos, quando não haviam sido parametrizadas previamente. A validação da base de dados procurou uniformizar e confirmar um conjunto de critérios, com vista a uma fixação do mapeamento e a uma fase subsequente de análise e caracterização destes festivais de arte(s). Não obstante, este instrumento de trabalho tem permitido a sua constante actualização com informações complementares obtidas durante a investigação, contribuindo para o carácter dinâmico deste estudo centrado num fenómeno complexo e multidimensional. De referir que a base de dados abrange um vasto universo de cerca de 150 festivais diferentes (listagem final), muitos deles com diversas edições e múltiplas ocorrências espaciais, testemunhando o desenvolvimento e a vitalidade do fenómeno 'festival de arte(s)' no período pós-EXPO'98, nomeadamente na primeira década após esse mega-evento.

Pelo exposto, do tratamento e análise deste manancial de informação decorre a fase de caracterização dos festivais de artes(s) na Lisboa pós-EXPO'98. Esta fase depende predominantemente na base de dados e corresponde a um conjunto de análises de teor quantitativo e qualitativo, mediante a realização de gráficos (circulares, de barras, de pontos/linhas) que permitem tirar conclusões sobre as tendências verificadas neste tipo de iniciativa cultural no contexto da cidade de Lisboa. Para este trabalho de cálculo, mapeamento e representação visual recorremos ao software *Excel* (Microsoft), *Numbers* (Apple Inc.) e *RAW Graphs* (DensityDesign Research Lab), tal como à montagem de elementos vectoriais em mapas da cidade em escalas adequadas em suporte *Adobe Illustrator* (Adobe). Por outro lado, toda a informação complementar recolhida (*e.g.* artigos, imagens, notícias) seria cruzada com

os dados anteriores, coadunando-se com uma perspectiva analítica e sintética sobre as realidades encontradas e contribuindo decisivamente para as reflexões que pretendemos levar a cabo. Assim, a fase de caracterização apresentada no próximo subcapítulo (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*) permite expor e discutir os resultados do tratamento de dados, esclarecer as evoluções (*e.g.* temporais, espaciais) no tocante às múltiplas variáveis tratadas, e, informar, na fase seguinte, a selecção de casos de estudo.

A partir das variáveis mapeadas e analisadas em fases anteriores, ponderamos um conjunto de critérios com vista à definição de uma grelha para a selecção de casos de estudo. Essa triagem é fundada numa lógica de representatividade da realidade encontrada e na valorização das recorrências (aspectos e características dominantes ou mais frequentes), propiciando a fixação de exemplos claros e operativos para a problematização de fundo a que nos propomos. Com efeito, a identificação de alguns festivais de arte(s), à partida num mínimo de dois casos e num máximo de três, permite a definição de casos de estudo aprofundado, constituindo estes um instrumento determinante para o desenvolvimento da investigação. Apresentamos e justificamos tal selecção mais adiante, ainda neste capítulo (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.3*), esquematizando também uma síntese das principais características dos casos de estudo (*v. Quadros-síntese 1* a *4*).

Para a caracterização aprofundada dos casos de estudo (*v. Capítulo 4*) a metodologia preconiza a realização de pesquisas mais direccionadas, novamente de teor quantitativo e qualitativo, e de um conjunto alargado de entrevistas aos promotores, programadores, artistas, participantes e moradores, entre outros (num mínimo de seis entrevistas por cada caso de estudo). A recolha de informação é assim diversificada, desde relatórios, artigos de imprensa e outras publicações mais específicas, até à consulta a agentes e instituições locais (*e.g.* Juntas de Freguesia, associações culturais e/ou de moradores). Esta fase assume-se como análise detalhada dos casos seleccionados, previsivelmente contrastantes, numa aproximação aos territórios concretos onde as iniciativas decorreram e atentando também às eventuais relações entre acção cultural e operações urbanas em presença. Cada caso é analisado individualmente e com foco nas suas características específicas e singulares, para as várias edições e/ou ciclos identificados, não excluindo a possibilidade de discutir eventuais conexões entre os diferentes casos, suas semelhanças e dissemelhanças. As reflexões produzidas são ainda complementadas com informação proveniente de outras acções/técnicas metodológicas relevantes na presente investigação, como a análise empírica, a análise de conteúdo qualitativa ou mesmo a realização de grupos de foco [*focus groups*] (pelo menos duas sessões), esta última mais orientada para a fase seguinte da investigação, acerca das repercussões dos festivais de arte(s). Com efeito, as entrevistas e os grupos de foco consistem, em nosso entender, na forma mais eficaz e mais viável de recolha de informação específica sobre os casos, predominantemente qualitativa, permitindo ainda a discussão aprofundada de temas complexos, mais adiante, como os efeitos destes festivais de arte(s) nos territórios onde ocorreram. Nesta fase, e ainda que continuemos a dispor de informação obtida por meio de pesquisa bibliográfica (*e.g.* artigos/notícias/reportagens, estudos académicos, dados estatísticos, entre outros) e por via da observação não participante (quando possível,

atendendo à data de ocorrência das iniciativas), recorremos decisivamente às entrevistas semi-estruturadas ou abertas, técnica mais apta para obter dados qualitativos fiáveis e relevantes. Apesar das limitações em presença — limitações estruturais (*e.g.* meios/recursos disponíveis, extensão da tese, prazos) e circunstanciais (*i.e.* crise pandémica [2020/2021]) — conseguimos atingir o número de vinte e um entrevistados, ligados às iniciativas e aos territórios em causa[248] (*v. Anexo B*).

Na fase de avaliação dos impactos dos festivais de arte(s) nos territórios ocupados (*v. Capítulo 5*) é criado um modelo de análise para os casos de estudo, aplicável também ao universo dos restantes festivais no período espaciotemporal em causa (ou a outras iniciativas correspondes ao formato 'festival de artes'). O modelo de análise é estruturado em dimensões principais (espacial, cultural, económica, social e ao nível da cidadania/participação) relativamente às quais estas iniciativas culturais poderão deter efeitos concretos, concentrando-se o nosso estudo numa perspectiva territorial, isto é, nos possíveis efeitos de transformação dos lugares intervencionados. Assim, em cada uma destas dimensões interessa-nos perceber em que medida diferentes efeitos se concretizaram ou não, nomeadamente os previstos e não previstos, isto é, os objectivos expressos pelos promotores e os impactos percepcionados pelos participantes e outros agentes locais. Nesse sentido, a investigação procura também discutir para esta fase a potencialidade dos festivais de arte(s) aqui abordados (*i.e.* casos de estudo) de interferirem em processos de revitalização urbana, activando-os ou amplificando-os, ou, pelo contrário, não se articulando com aqueles.

Nessa fase apresentaremos o referido modelo de análise, informado pela própria pesquisa e pela caracterização aprofundada dos casos de estudo, assentando nos resultados das técnicas metodológicas já mencionadas, particularmente nas entrevistas e nos grupos de foco, bem como na análise de conteúdo qualitativa e cruzamento com informações complementares de outra natureza (quantitativa ou qualitativa). A existência de casos de estudo com diferentes especificidades (*e.g.* dimensão, territórios ocupados, modos de actuação), bem como os aspectos complexos que pretendemos aferir e a sua expectável variabilidade (*e.g.* efeitos nos territórios, relações com a revitalização da cidade de Lisboa), levam-nos a considerar as entrevistas e, em particular, os grupos de foco como as técnicas adequadas para obter dados significativos e que pressupõem relações ou intersecções entre temáticas muito vastas. Julgamos que os inquéritos e outras ferramentas de recolha de informação direccionada poderiam condicionar mais os tipos de efeitos a serem apontados (por exemplo mediante listagem pré-determinada de efeitos) e, acima de tudo, seriam menos adaptados para o estudo aprofundado de casos seleccionados distintos. Mais uma vez, devemos referir as condicionantes inevitáveis com que uma investigação desta natureza se confronta, sendo que malgrado as inesperadas limitações (crise pandémica) à organização dos grupos de foco

[248] Vinte e um entrevistados, entre os dias 24 de Outubro de 2019 e 15 de Janeiro de 2020, conforme *Anexo B* (cf. listagem, refs. bibliográficas).

(particularmente em regime presencial, desde Março de 2020), conseguimos realizar duas sessões com um total de dez convidados, ligados aos territórios em causa[249] (*v. Anexo D*).

Estas acções afirmam-se como essenciais para uma efectiva avaliação dos impactos mediante a aplicação do modelo, procedendo a uma análise qualitativa e a uma sistematização das percepções dos entrevistados e dos participantes nos grupos de foco. Estas percepções são as expressas por programadores, artistas, investigadores, moradores e outros agentes envolvidos nas dinâmicas locais (*e.g.* culturais, económicas, sociais e políticas) e, em alguns casos, nos próprios festivais de arte(s) (*i.e.* casos de estudo ou outros) desde a colaboração à mera experiência enquanto público. Fazemos ainda uma síntese comparativa e crítica dos impactos percepcionados, propondo uma discussão abrangente e desejavelmente conclusiva sobre os reais efeitos dos festivais de arte(s) estudados e sua relação com modos de actuação específicos. Em suma, esta avaliação, predominantemente qualitativa, é apresentada no último capítulo da tese e deverá conduzir, em última instância, a uma visão propositiva de estratégias de acção mais adequadas para os festivais de arte(s) que procuram intervir no território urbano no sentido de o (re)vitalizar. Tais reflexões finais pretendem contribuir para a definição de um conjunto de princípios genéricos na área da programação cultural em território urbano (*v. Conclusão*).

[249] Dez convidados, com sessões realizadas nos dias 22 de Abril de 2020 (sessão em linha, videoconferência) e 17 de Setembro de 2020 (sessão presencial), conforme *Anexo D* (cf. listagem, refs. bibliográficas).

Subcapítulo 3.2
CARACTERIZAÇÃO DOS FESTIVAIS DE ARTE(S): EVOLUÇÃO E TENDÊNCIAS

A caracterização dos festivais de arte(s) ocorridos na Lisboa pós-EXPO'98, que apresentamos em seguida, constitui não apenas um retrato deste fenómeno no período espaciotemporal considerado (cidade de Lisboa, de 1999 a 2009, com ramificações a 1998 e 2010), como também nos permite antever ou enquadrar evoluções mais recentes. A compreensão desta realidade específica, não devidamente estudada até à data, visa o conhecimento cabal dos perfis, tipologias e modos de actuação dos festivais de arte(s) neste(s) território(s) urbano(s). Simultaneamente, e pelo exposto, esta caracterização afirma-se ainda como fase intermédia essencial ao estudo aprofundado de casos concretos, cuja selecção só é possível a partir dos resultados que aqui expomos. A presente caracterização encontra-se estruturada a partir das variáveis decorrentes do levantamento e da base de dados criada, recorrendo sempre que necessário a elementos visuais/gráficos, pelo que permitirá um entendimento claro e sistemático das informações recolhidas e do conhecimento produzido.

3.2.1 Número de festivais

A partir de uma leitura da base de dados, que reúne a informação completa do levantamento para o período espaciotemporal referido (1999 a 2009), devemos aqui apontar alguns indicadores quantitativos que nos servem de caracterização prévia:

— Registamos um total de *149 festivais de arte(s)* diferentes, cada um deles correspondente a uma denominação concreta e, como tal, a uma iniciativa cultural com identidade específica;[250]

— Registamos um total de *477 ocorrências de festivais de arte(s)*, ou seja, um total de *477 edições diferentes* para os 149 festivais de arte(s) identificados. Embora se possa apontar uma minoria de festivais de arte(s) que apenas registam uma primeira e única edição, na

[250] Meramente a título exemplificativo, três iniciativas distintas: Festival Arte Mais, Festa da Música, Jameson Urban Routes Festival.

sua maioria estes obedecem a uma periodicidade anual, com alguns casos pontuais a corresponderem a festivais bienais[251] ou mesmo bianual[252];

— Se atendermos ao registo numérico absoluto da ocorrência de edições de festivais de arte(s) por cada freguesia, e uma vez que cada edição de festival pode abranger uma ou mais freguesias em função da localização dos espaços ocupados pelos eventos, registamos um total de *957 ocorrências de festivais de arte(s) segundo freguesias*. Tratamos mais adiante deste indicador (*v. 3.2.2 Distribuição geográfica*).

Não obstante o levantamento exaustivo para o período indicado, foi também realizada uma pesquisa para registar que festivais tiveram lugar em anos anteriores e posteriores, com particular interesse pelo ano de realização da EXPO'98 e pelo ano de 2010, imediatamente antes e depois do arco temporal em análise. Realizámos então, a partir desses dados, o seguinte gráfico a fim de observar a evolução temporal do número de festivais de arte (*v. Gráfico 1*).

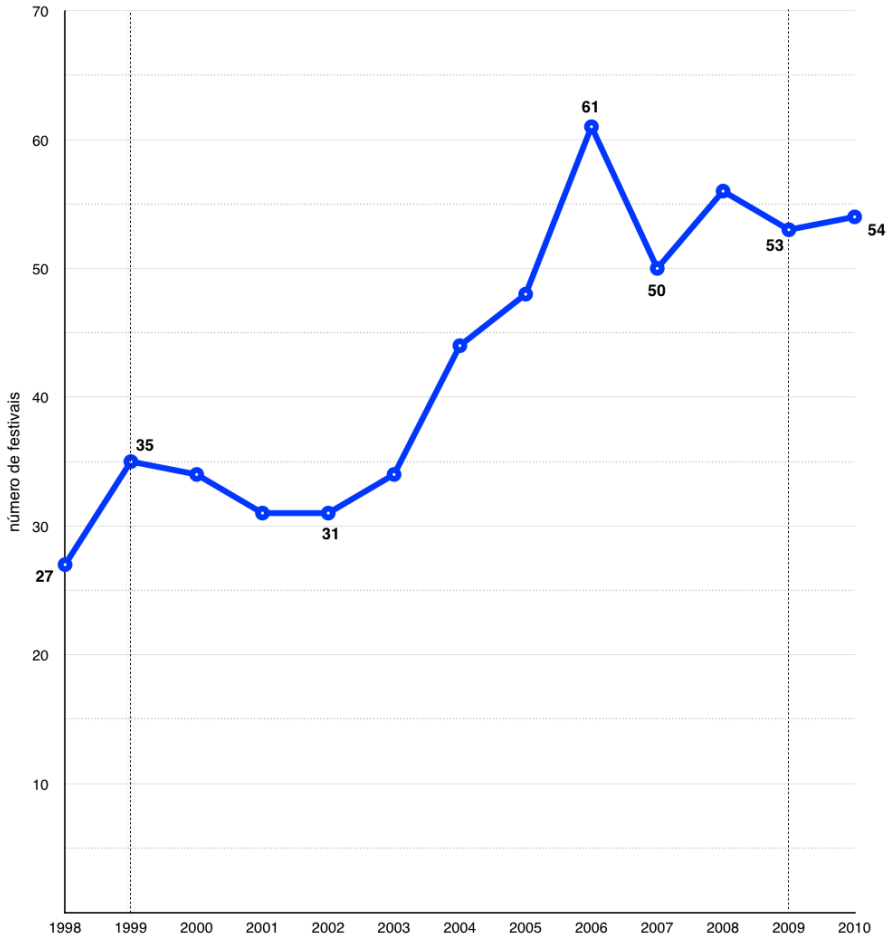


Gráfico 1. *Evolução do número de festivais de artes(s) na cidade de Lisboa, 1998 a 2010*

[251] Dois exemplos: Rock in Rio Lisboa e Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa.

[252] O único caso identificado: FEST-i-BALL, com edições quer na Primavera quer no Outono.

Considerando o forte momento de programação cultural associado à realização da Exposição Mundial de Lisboa de 1998, há a referir um conjunto de actividades artísticas e eventos realizados nesse mesmo ano, incluindo festivais. Alguns decorreram à margem da grande exposição, procurando de algum modo tirar partido da afluência turística por ela motivada, mas muitos estavam integrados na própria programação da EXPO'98, decorrendo ou não em espaços do recinto expositivo (*v. Cap. 2*, *subcaps. 2.1* e *2.3*). Nesse ano registam-se 9 novos festivais, ou seja, nove com uma primeira edição (cinco dos quais ligados à organização da EXPO'98, em edição única, isto é, sem repetição no futuro), num total de 27 festivais ocorridos. Entre os novos temos o exemplo do Festival Lugar à Dança (Cities that Dance), iniciativa no âmbito da EXPO'98 ocorrida em espaços do recinto, que sobreviveu à exposição e que viria a ter edições em anos seguintes em localizações variáveis. Outros festivais de arte, ainda que promovidos no âmbito da Exposição Mundial, assumiram uma programação autónoma e ocuparam espaços diversos na cidade[253]. São disso exemplo o Festival Mergulho no Futuro, realizado durante a Exposição Mundial (meses de Julho e Agosto de 1998), ou o 100 Dias - Festival Cultural, mais conhecido como Festival dos 100 Dias e realizado antes do mega-evento (12 de Fevereiro a 21 de Maio de 1998), envolvendo artistas, criadores e agentes culturais nacionais e estrangeiros, e a que já nos referimos. Eventos como estes demonstraram verdadeiro impacto no âmbito da criação e produção cultural, como pudemos observar no tocante aos impactos da EXPO'98 (cf. Santos e Costa, 1999).

O ano de 1999 parece ter sofrido um efeito de contágio da EXPO'98 no que diz respeito a investimento significativo em eventos culturais sob a forma de festival, com 10 novos festivais num total de 35 ocorridos, um significativo crescimento do número total de edições face a 1998. A título de exemplo, refira-se o Festival dos Oceanos, iniciado em 1999 com o propósito de celebrar os oceanos (um dos grandes temas da EXPO'98) e de potenciar a atractividade turística através da programação cultural em diferentes zonas da cidade, particularmente no Parque das Nações (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.3*). Podemos verificar que em 1999 o número de edições de festivais de arte(s) na cidade de Lisboa atinge um máximo relativo (35), mas que nos anos imediatamente seguintes esse número apresenta uma quebra, com 31 edições em 2001 e em 2002, valor mínimo no período em análise (excluindo, portanto, o ano da EXPO'98).

A partir de 2002 volta a registar-se um crescimento do número de festivais realizados, só interrompido em 2007. É expressivo o crescimento neste período, particularmente em 2004 (44 festivais face aos 34 em 2003), tal como em 2005 (mais 4 festivais que em 2004) e sobretudo em 2006, com 61 festivais, máximo absoluto no período em causa. No caso específico de 2004, o Campeonato Europeu de Futebol poderá justificar parcialmente o aumento da oferta ao nível dos eventos, mais uma vez tirando proveito da afluência turística. No entanto, devemos apontar razões conjunturais para esse crescimento no conjunto de anos 2004 a 2006, em particular o contexto económico e político favorável ao investimento, bem como circunstâncias diversas no tocante aos próprios festivais e que se reflectiram num aumento do número de

[253] A listagem das iniciativas culturais de organização EXPO'98 ou realizadas no âmbito da própria Exposição Mundial de 1998 é apresentada no estudo de Santos e Costa (1999, p. 56), com base nos dados do CDI da Parque EXPO, compondo-se de sete iniciativas, que maioritariamente podemos reconhecer como festivais de arte(s), sendo apenas cinco as realizadas no ano de 1998: Festival dos 100 Dias, Festival Mergulho no Futuro, Red, Hot & Lisbon, Lugar à Dança e WOMAD.

novos festivais, em particular na área da música (por exemplo em 2005 e 2006), que adiante contextualizamos. De referir que em 2006, além do valor máximo para o número total de edições de festivais no período em causa, também se regista o valor máximo para o número de novos festivais, ou seja, em primeira edição.

Nos últimos anos do período em análise assistimos a uma certa estabilização do número de edições de festival, acima de 50, com uma redução no ano de 2009, com 53 face às 56 edições registadas em 2008. Aliás, já em 2007 se observa uma descida acentuada do número de festivais de arte(s) ocorridos na cidade de Lisboa. As edições de festivais contabilizadas para 2010 totalizam as 54, confirmando a tendência de estabilização do número deste tipo de eventos e a desaceleração do seu crescimento no final da década em causa e início da década seguinte. A situação de crise financeira global e as suas repercussões nas economias europeia e portuguesa poderão justificar esse refreamento para os anos referidos, marcando de modo notório o final de um ciclo. Malgrado o abrandamento no final da década de 2000, salientamos o facto de uma tendência crescente se afirmar como dominante, ou pelo menos mais frequente, desde o ano 2002, com os máximos absolutos do número de festivais no arco temporal de levantamento a serem atingidos em 2006 e 2008 (61 e 56 respectivamente), concretizando-se após este último, de modo mais evidente, a referida desaceleração.

Atendendo à pesquisa mais geral que realizámos para os anos seguintes, observamos um aumento do número de festivais de arte(s) (*i.e.* número total de festivais e número de novos festivais a cada ano) e um desenvolvimento continuado das tendências de 'festivalização' da programação cultural e da ocupação do espaço público. Com efeito, posteriormente ao período aqui analisado em detalhe e após ciclo de retoma (meados da década de 2010), assistimos a novo e forte crescimento do número de iniciativas e suas ocorrências, de uma forma geral no contexto nacional e também na cidade de Lisboa, sobretudo para determinadas áreas artísticas (*e.g.* cinema, música) e até 2020, como já apontámos em capítulo anterior (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.3*). Com efeito, o número de festivais é assinalável inclusive a meio dessa década, registando-se no documento *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa* (Costa, 2017) um total de 166 ocorrências exclusivamente no ano de 2015, e embora esse universo seja bastante mais vasto (incluindo iniciativas de âmbito distinto daquele que consideramos nesta investigação, restrita aos festivais de artes) é ainda assim um sinal da vitalidade do formato nos anos mais recentes.

3.2.2 Distribuição geográfica

Para uma caracterização da *distribuição geográfica* dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, e por uma questão de leitura e operatividade, considerámos as freguesias de acordo com o actual mapa de organização administrativa (Lei 56/2012 de 8 de Novembro; alterada pela Lei n.º 85/2015 de 7 de Agosto).

O levantamento efectuado e a base de dados registam para cada edição de cada festival de arte(s) a(s) freguesia(s) abrangida(s) pela mesma, com a sinalização de eventos (cf. Concha e Costa, 2016). Algumas edições de um determinado festival localizam os eventos apenas num

único espaço, e portanto numa única freguesia, enquanto outras edições ocupam temporariamente vários espaços de uma mesma freguesia, ou ainda, como sucede em boa parte dos casos, ocupando diferentes espaços localizados em duas ou mais freguesias. Por este facto, convém lembrar a distinção — já efectuada no ponto anterior — entre a edição de um dado festival de arte por oposição à menção 'ocorrência' aqui aplicada às freguesias, pois esta última não tem correspondência a um dado festival de arte ou sua edição específica, mas sim à localização de evento(s) em cada freguesia[254].

Para este tipo de caracterização calculámos o número total de ocorrências, somando todos os registos de festivais de arte(s) nas 24 freguesias do concelho entre 1999 e 2009. A expressão desse cálculo é o gráfico seguinte (*v. Gráfico 2*), que contabiliza o total de 957 ocorrências segundo freguesias, mostrando-nos uma maior ou menor concentração dos festivais em cada uma delas. Elaborámos também um mapa, a partir do território concreto, de modo a tornar mais clara a distribuição geográfica das ocorrências (*v. Mapa 1*).

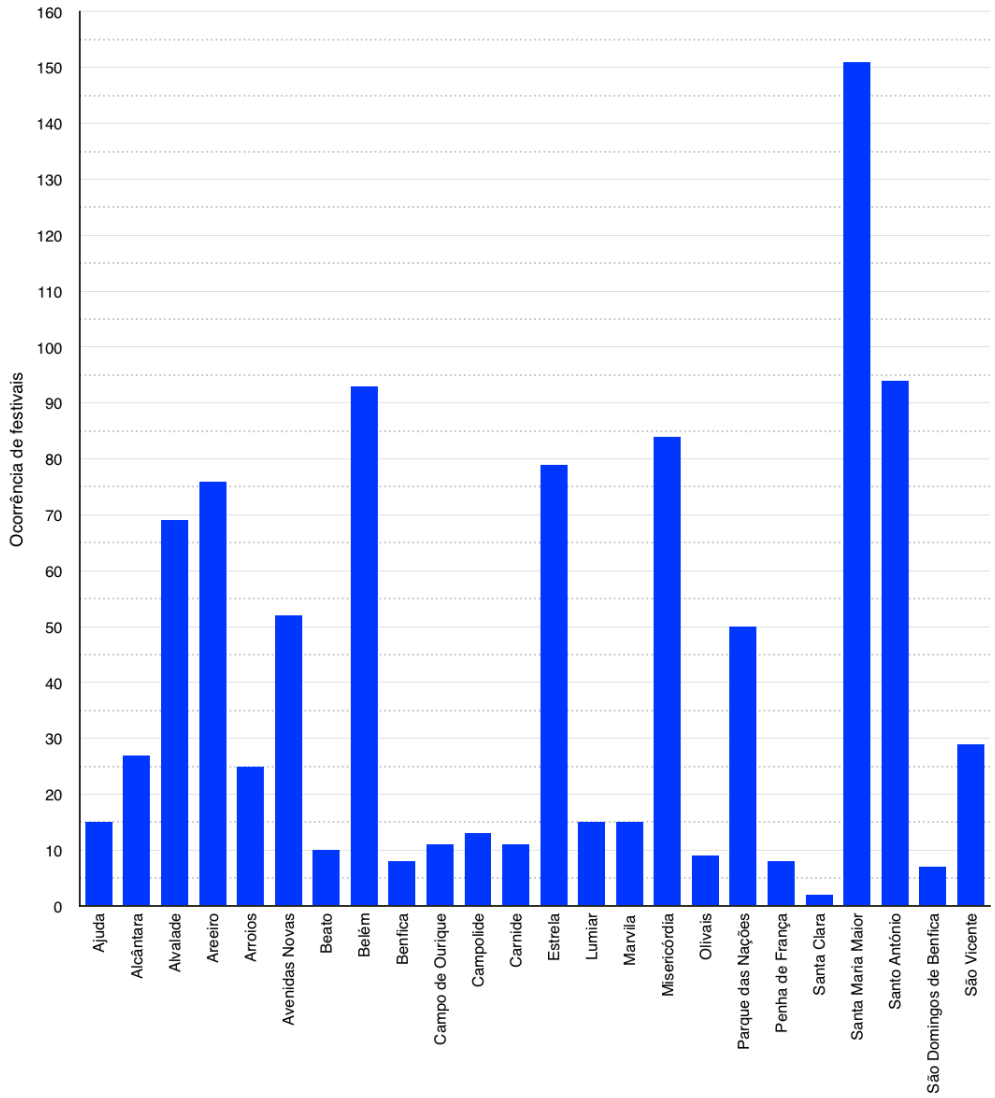
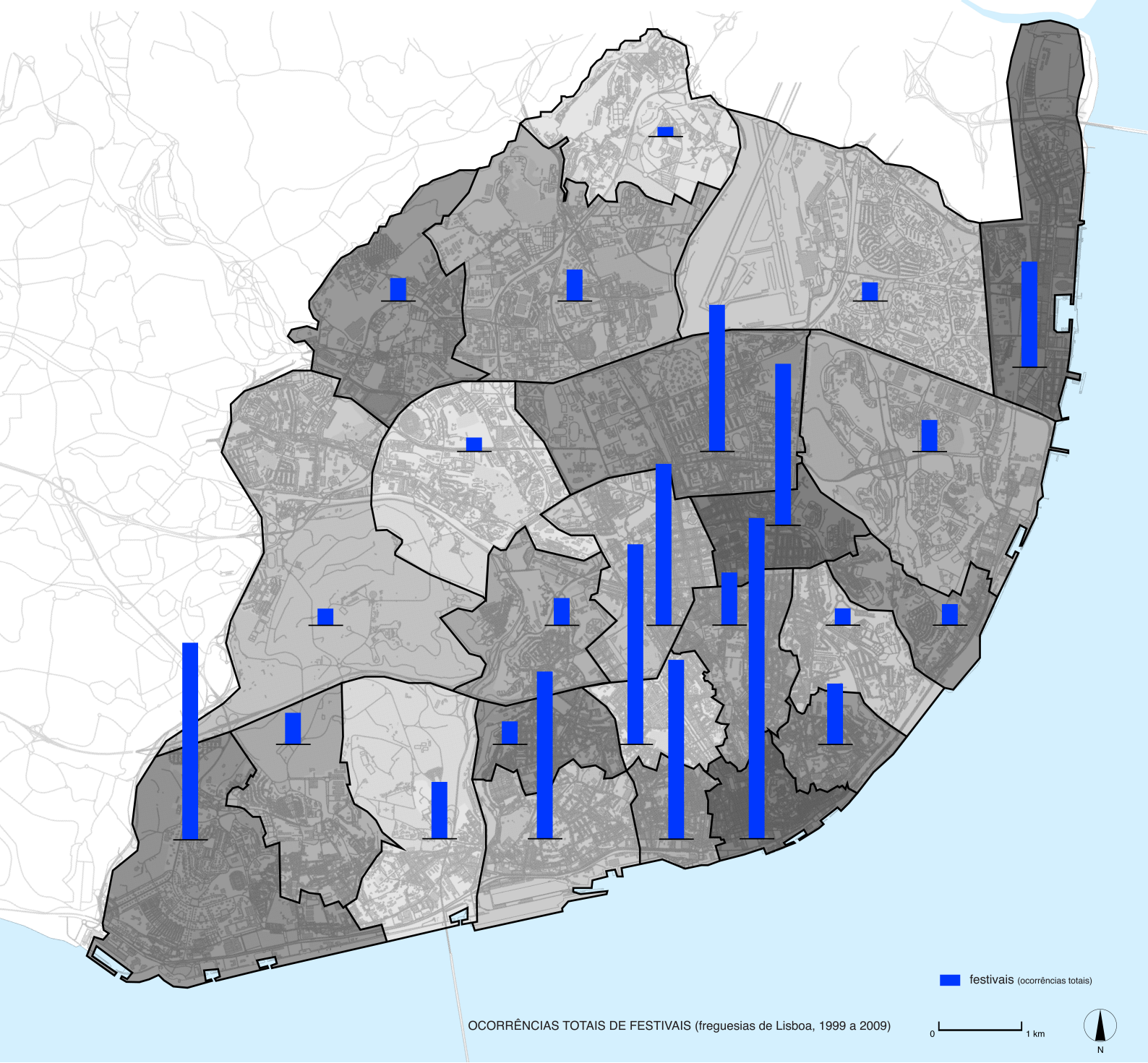


Gráfico 2 *Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009*

[254] Como mero exemplo, podemos referir a primeira edição do Festival Alkantara, em 2004, que decorreu em espaços das freguesias de Areeiro, Belém e Misericórdia, correspondendo esta edição a três ocorrências geográficas distintas.



Mapa 1 *Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009*

Numa primeira leitura, verificamos que a localização geográfica dos festivais é bastante variável no tocante aos espaços ocupados e respectivas freguesias. Observamos que Santa Maria Maior é a freguesia de Lisboa com maior número de ocorrências neste período, mais de 150 no total, com grande distância face a todas as restantes. Outras freguesias com grande número de ocorrências, acima das 80, são Santo António (94), Belém (93) e Misericórdia (84). Verificamos ainda que inúmeras freguesias registam um número muito reduzido de ocorrências, 10 ou menos que 10: Beato, Benfica, Olivais, Penha de França, Santa Clara e São Domingos de Benfica. Estas quase a par de um conjunto de freguesias que registam pouco mais que dez ocorrências: Ajuda, Campo de Ourique, Campolide, Carnide, Lumiar e Marvila.

Estes dois grupos com um número reduzido de ocorrências de festivais de arte(s) totalizam metade do total das freguesias de Lisboa. Deste modo, devemos assinalar o carácter irregular e assimétrico da distribuição geográfica dos festivais de arte, com uma grande concentração em poucas freguesias e uma reduzida presença de eventos em boa parte (pelo menos metade) das freguesias que compõem o mapa administrativo da cidade.

Mediante um cálculo comparativo das ocorrências de festivais de arte(s) por cada freguesia nos anos de 1999 e de 2009, que definem o arco temporal de levantamento, podemos perceber eventuais evoluções temporais na distribuição geográfica dos festivais, expresso no *Gráfico 3* e correspondente *Mapa 2*.

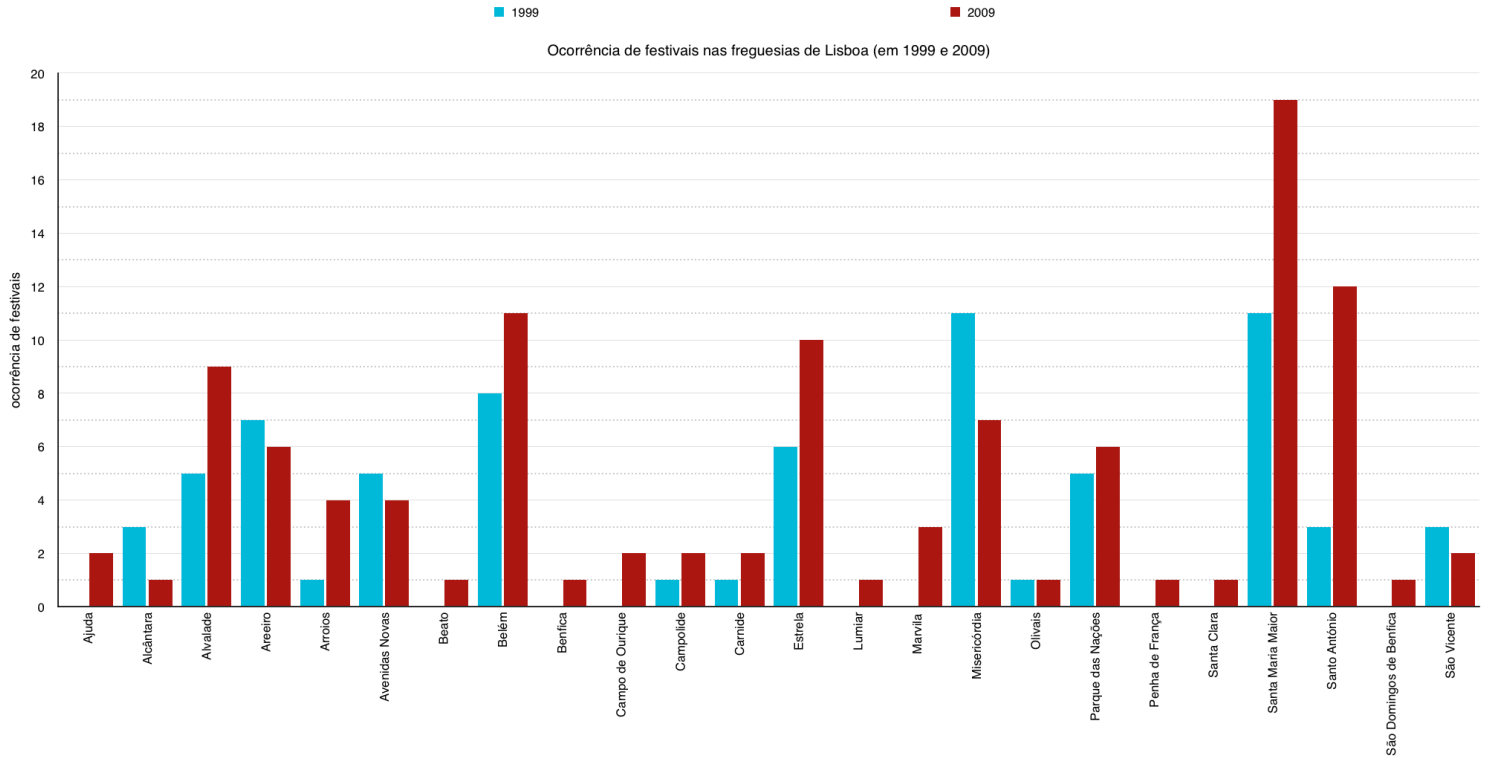
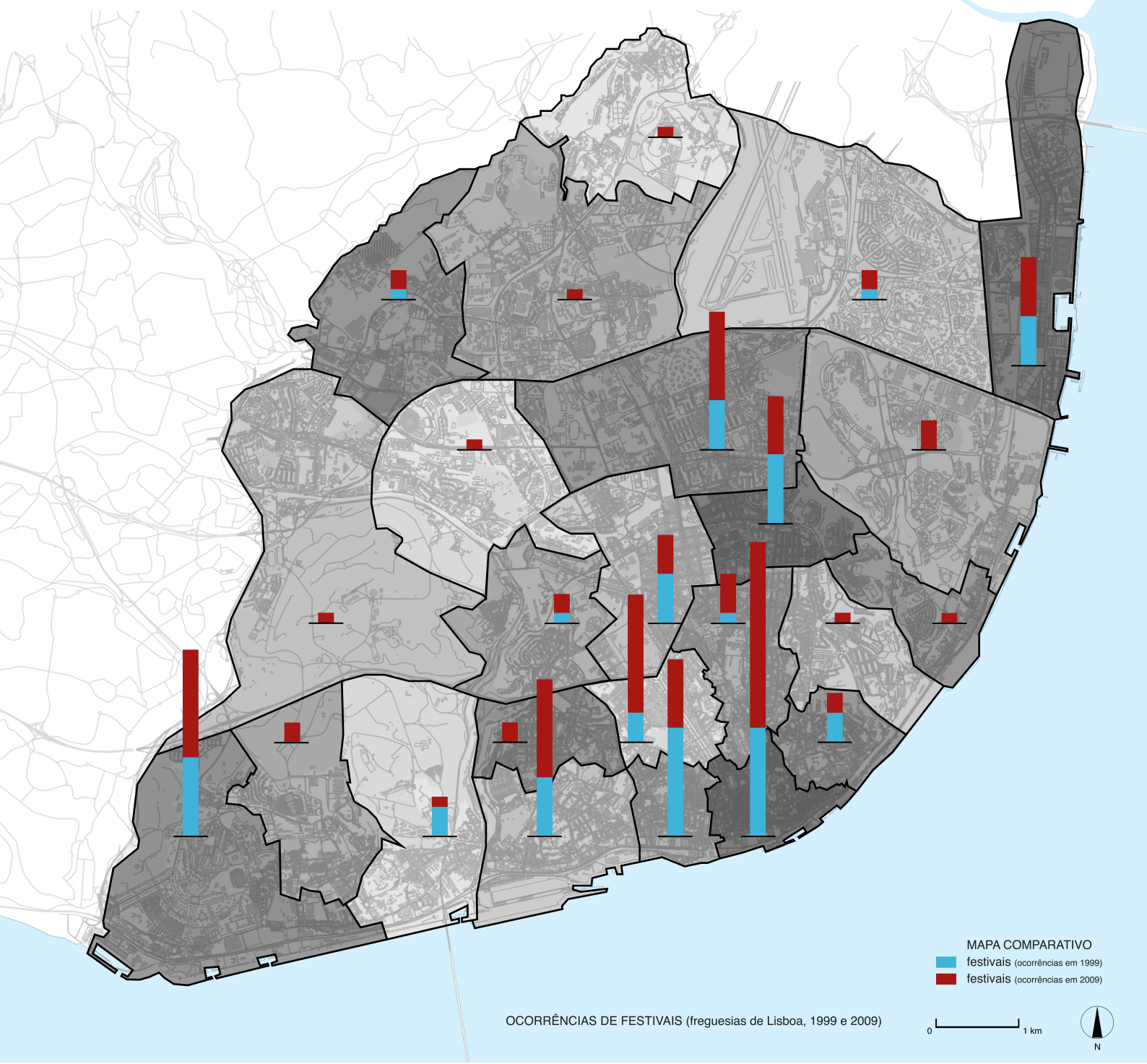


Gráfico 3 *Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa, em 1999 e 2009*



Mapa 2 *Ocorrências totais de festivais de artes(s) nas freguesias de Lisboa, em 1999 e 2009*

A partir da análise dos elementos gráficos, e tendo em mente o crescimento global do número de festivais de 1999 para 2009, a maioria das freguesias reflecte essa evolução numérica, cujos exemplos mais evidentes são as freguesias de Santa Maria Maior e Santo António, justamente duas das que maior número de ocorrências registam. Em Santa Maria Maior regista-se um forte crescimento do número de ocorrências, de 11 em 1999 para 19 em 2009, quando já em 1999 o número de eventos era elevado no panorama global. Esse crescimento é apenas ultrapassado pela freguesia de Santo António, na qual quadruplica a ocorrência de festivais, de 3 em 1999 para 12 em 2009, com uma forte ocupação do Cinema São Jorge e alguns espaços exteriores. Também Alvalade e Estrela registam crescimentos importantes quando comparamos os anos de 1999 e 2009.

Encontramos algumas excepções a esta tendência, isto é, freguesias nas quais a ocorrência de festivais em 2009 desce face a 1999, porém com uma diferença pouco relevante, nomeadamente os casos de Alcântara, Areeiro, Avenidas Novas, Misericórdia e São Vicente.

Cientes das limitações deste último tipo de análise, condicionada a dois anos, realizámos um estudo gráfico que reflectisse a evolução da ocorrência de festivais de arte(s) no período espaciotemporal em cada freguesia em Lisboa, utilizando os dados respeitantes a cada um dos anos. A partir desse gráfico global, de difícil leitura, isolámos a informação mais significativa para algumas das freguesias, procurando elucidar sobre maior e menor concentração geográfica de festivais ao longo da década em causa. Esta análise resulta nos *Gráficos 4*, *5*, *6* e *7*, a propósito dos quais podemos tecer algumas considerações na relação com o território concreto da cidade de Lisboa.

O primeiro dos gráficos (*v. Gráfico 4*) detém-se nas freguesias com maior e menor número total de ocorrências. Mostra-nos a evolução temporal, de 1999 a 2009, para as freguesias com maior concentração de ocorrências (superior a 80) — Santa Maria Maior, Santo António, Belém e Misericórdia — e com menor concentração (inferior a 10) — Benfica, Olivais, Penha de França, Santa Clara e São Domingos de Benfica -, nestas últimas reduzindo-se quase sempre a uma ou nenhuma ocorrência a cada ano.

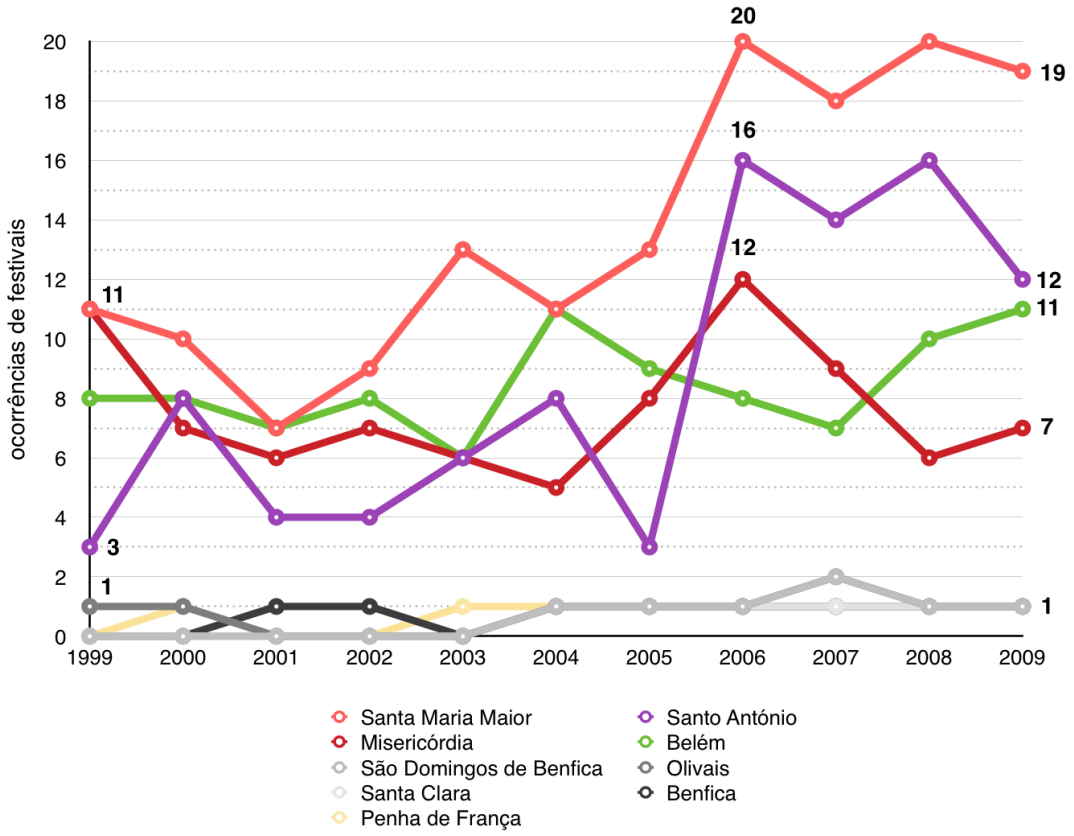


Gráfico 4 *Evolução da presença de festivais de arte(s) nas freguesias de Lisboa, com maior e menor número de ocorrências, 1999 a 2009*

Confirmamos a tendência quanto ao importante crescimento do número de ocorrências para o primeiro grupo, sobretudo Santa Maria Maior, Santo António e Belém, ao longo do período temporal em causa, notando uma certa quebra de 2007 em diante. Na freguesia da Misericórdia é mais visível a referida quebra do número de eventos, embora nesta zona se possa observar uma grande variação desse número a cada ano, com um mínimo absoluto de quatro ocorrências em 2004 e um máximo de doze em 2006.

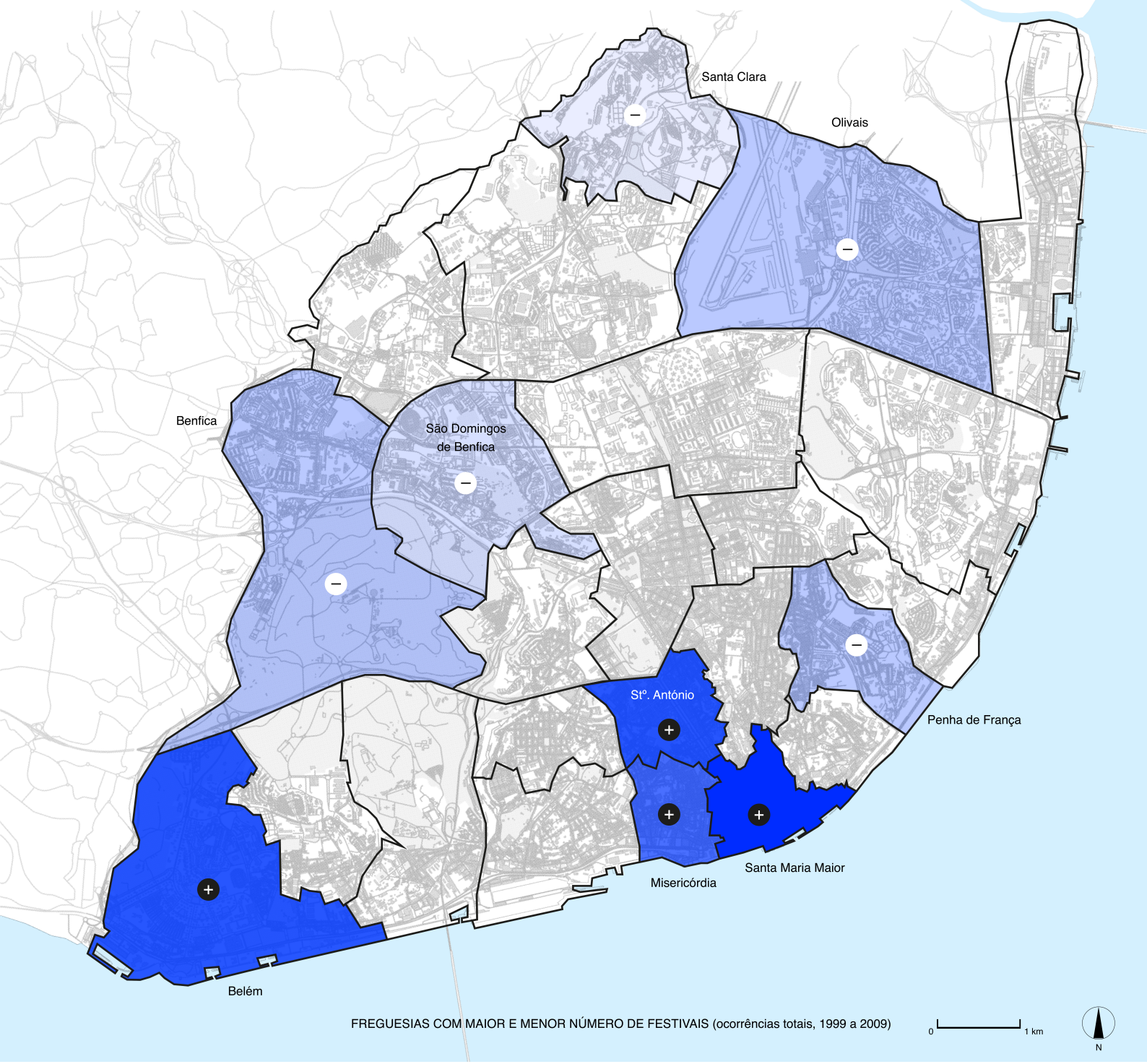
São raros os anos em que as freguesias com maior número de ocorrências igualam a freguesia de Santa Maria Maior, aliás nunca ultrapassada por nenhuma delas. Ao longo deste período, é esta freguesia central na cidade de Lisboa a que melhor resiste à desaceleração do crescimento dos festivais de arte, registando 19 ocorrências em 2009, quase o dobro das registadas nesse mesmo ano em Santo António (12) ou Belém (11), para não referir as meras 7 no caso da Misericórdia.

De realçar o forte contraste entre o primeiro grupo de freguesias, com elevado número de ocorrências de festivais a par de um evidente crescimento, e o segundo grupo, sem grande variação ou padrão de evolução, com as suas escassas ocorrências.

Procurámos sintetizar esta análise da localização geográfica relativa ao maior e menor número de ocorrências no *Mapa 3*, onde podemos observar que três das quatro freguesias com maior número de ocorrências se localizam naquele que é identificável como o centro histórico da cidade, correspondendo a áreas de grande notoriedade e com assinalável concentração de edifícios notáveis (imóveis inventariados/classificados), de equipamentos colectivos (teatros e salas de espectáculos) e de espaços públicos (ruas, largos e praças) de forte representatividade na malha urbana lisboeta. Pelo contrário, três das cinco freguesias com menor número de ocorrências —Benfica, Olivais e Santa Clara — localizam-se na periferia da cidade, estabelecendo fronteira com concelhos vizinhos.

Os festivais de arte(s) parecem privilegiar a ocupação de espaços em freguesias mais centrais da cidade, colocando-se aqui a questão sobre a importância simbólica destes lugares no contexto urbano, mas também sobre a sua adequação à realização de eventos, ponderando factores como a existência concreta equipamentos disponíveis e funcionais, com programação cultural própria e regular.

A propósito desta problemática da centralidade e restantes localizações das freguesias no contexto urbano, quisemos registar a evolução da ocorrência de festivais de arte(s) entre 1999 a 2009 nas freguesias mais centrais (*v. Gráficos 5* e *6*) e nas mais periféricas (*v. Gráfico 7*).
No caso das freguesias mais centrais foram incluídas as da Estrela, Misericórdia, Santa Maria Maior e São Vicente, todas elas abrangendo bairros históricos e com frente ribeirinha, assim como as de Santo António e Arroios, correspondendo grosso modo a um núcleo de crescimento da cidade a partir da Baixa Pombalina, mais tarde segundo dois eixos principais: Avenida da Liberdade e Avenida Almirante Reis. As freguesias mais periféricas da cidade foram entendidas como aquelas que estabelecem fronteira com os concelhos limítrofes de Lisboa, ou seja, as de Belém, Benfica, Carnide, Lumiar, Olivais, Parque das Nações e Santa Clara.



Mapa 3 *Freguesias de Lisboa com maior e menor número de ocorrências de festivais de artes(s), 1999 a 2009*

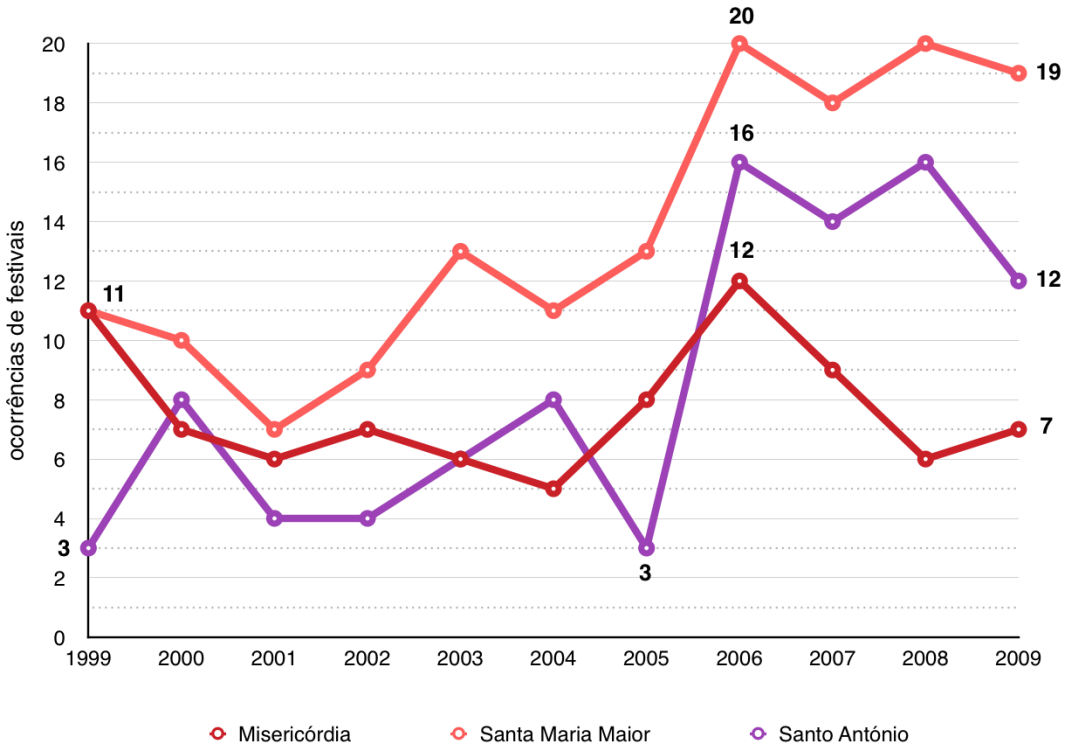


Gráfico 5 *Evolução da presença de festivais de arte(s) nas freguesias mais centrais de Lisboa [núcleo restrito], 1999 a 2009*

O *Gráfico 5*, com as três freguesias mais centrais (núcleo restrito), corresponde praticamente ao *Gráfico 4*, que diz respeito às freguesias com maior número total de ocorrências de festivais (Misericórdia, Santa Maria Maior e Santo António), faltando apenas Belém, situada no limite ocidental da cidade. Reforçamos o sentido desta coincidência entre freguesias mais centrais e freguesias com maior número de ocorrências, já apontada, confirmando o carácter extremamente atractivo do centro histórico no tocante ao acolhimento de festivais de arte.

Se incluirmos as seis freguesias mais centrais antes indicadas (*v. Gráfico 6*), seguindo uma noção mais alargada de centro tal como a definimos, verificamos que também a Estrela regista um número assinalável de ocorrências, que tende a crescer ao longo do período analisado, com uma quebra em 2007 e novo crescimento com relativa estabilização em 2008 e 2009[255].

No *Gráfico 7*, com as sete freguesias mais periféricas do concelho de Lisboa, encontramos um conjunto relativamente uniforme quanto ao número de ocorrências a cada ano, composto por Benfica, Carnide, Lumiar, Olivais e Santa Clara, variando sobretudo entre duas, uma ou nenhuma ocorrência. Esta condição periférica das freguesias (zonas limítrofes do concelho) parece reflectir-se na capacidade de atrair festivais, correspondendo três das mencionadas a freguesias que detêm menor valor absoluto de total de ocorrências, presentes também no *Gráfico 4*.

[255] Arroios e São Vicente, neste conjunto as localizadas mais a norte e oriente, respectivamente, registam valores bem menores que as restantes freguesias no mesmo gráfico, ainda assim com crescimento evidente no caso de Arroios e flutuação no caso de São Vicente.

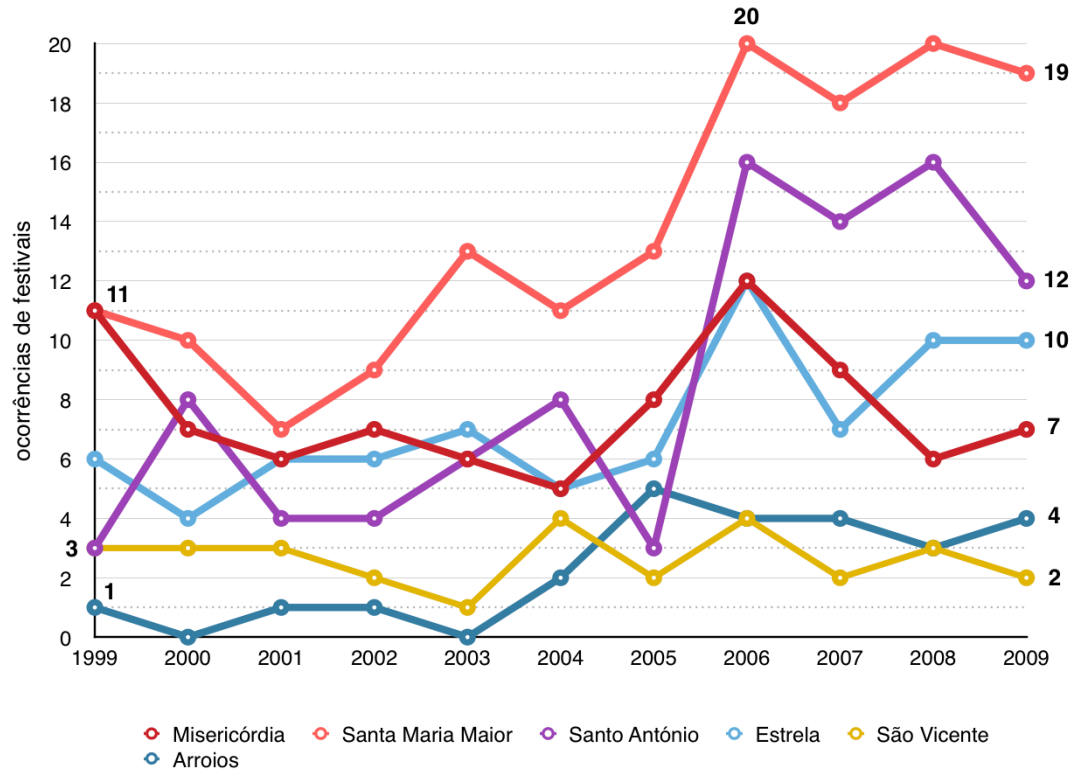


Gráfico 6 *Evolução da presença de festivais de arte(s) nas freguesias mais centrais de Lisboa [núcleo mais alargado], 1999 a 2009*

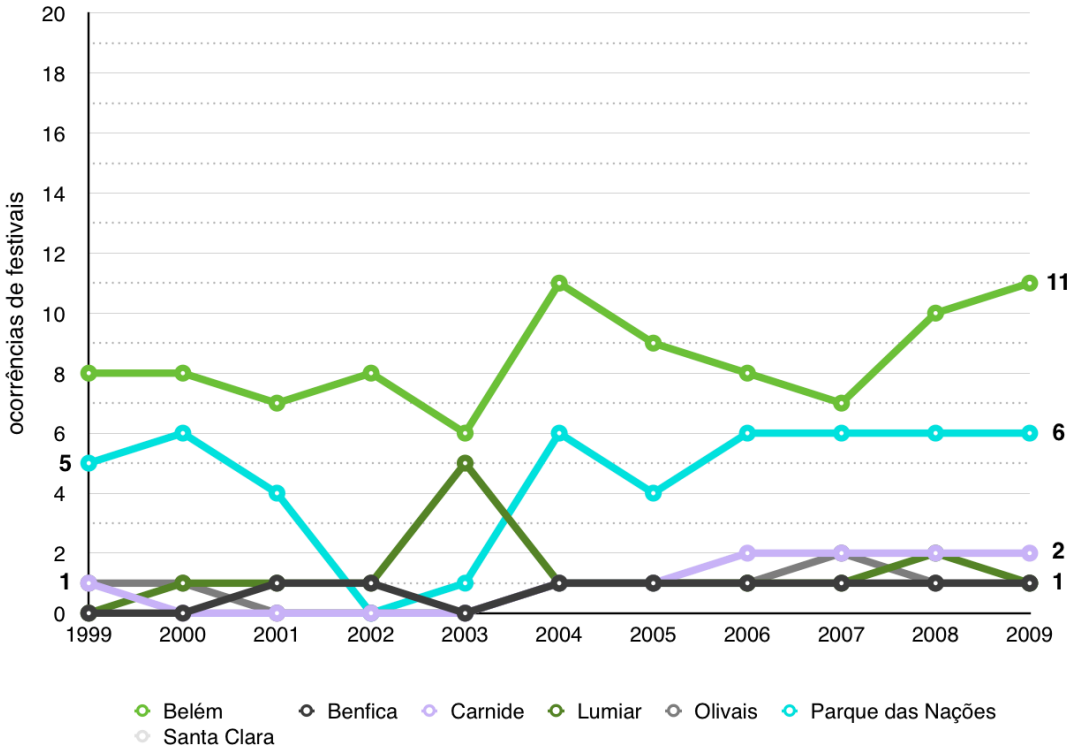


Gráfico 7 *Evolução da presença de festivais de arte(s) nas freguesias mais periféricas de Lisboa [limites do concelho], 1999 a 2009*

Entre estas freguesias mais periféricas destacam-se apenas duas com maior número de ocorrências e maior variabilidade temporal, as de Belém e Parque das Nações, limites ocidental e oriental das frentes ribeirinhas do concelho. A primeira é uma das que soma maior número total de ocorrências e a segunda regista um número médio de ocorrências face aos conjuntos analisados. Na freguesia de Belém assistimos a uma certa flutuação do número de edições de festivais ao longo dos anos, variando este entre 6 a 11 ocorrências a cada ano, e constituindo o Centro Cultural de Belém [CCB] um importante pólo aglutinador das iniciativas culturais. Na freguesia do Parque das Nações, após um máximo de seis ocorrências em 2000, regista-se uma quebra nos anos seguintes, para crescer novamente em 2004 e estabilizar depois o número de ocorrências em seis a cada ano. Alguns dos espaços mais ocupados nesta zona oriental da cidade correspondem à Praça Sony (sobretudo num primeiro ciclo, 2000/2001), ao ex-Pavilhão da Utopia da Exposição Mundial, denominado de Pavilhão Atlântico durante alguns anos, ou mesmo ao chamado Parque Tejo, espaço exterior por concluir/ qualificar.

Será interessante notar que estas duas freguesias correspondem precisamente aos limites ocidental e oriental da cidade, com frentes ribeirinhas caracterizadas por espaços públicos qualificados e pela existência de equipamentos culturais, bem como de património arquitectónico relevante no caso de Belém, ambas zonas de intensa afluência turística no período analisado e na actualidade. Sublinhe-se que o contexto histórico da requalificação destas duas áreas urbanas está intimamente ligado a importantes eventos de índole cultural, como já mencionámos, no caso de Belém à L'94 (1994) e, ainda antes, à restruturação urbanística mais profunda levada a cabo para a Exposição do Mundo Português (1940), ao passo que no caso do Parque das Nações ao mega-evento EXPO'98 (1998), momentos decisivos para que estas áreas se tenham tornado atractivas e dinâmicas no contexto da cidade de Lisboa (*e.g.* provisão de equipamentos e oferta cultural, qualificação dos espaços públicos). Estiveram em causa processos de renovação ou reconversão urbana mediante opções estratégicas de planeamento, tendo os eventos referidos funcionado como pretexto ou parte integrante da transformação pretendida. Essas operações urbanas foram desenvolvidas quer por via da construção de importantes conjuntos edificados, quer pela definição ou requalificação de espaços públicos, novos ou existentes, tendências a que antes aludimos.

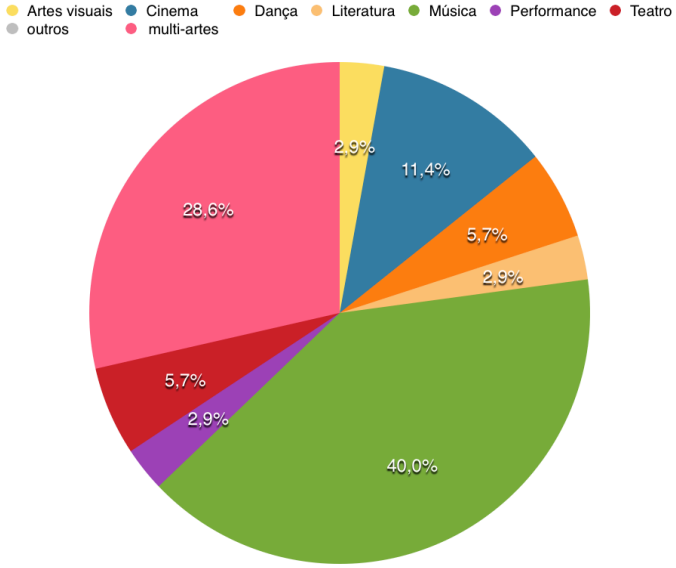
3.2.3 Áreas artísticas

As *áreas artísticas* implicadas nos festivais já haviam sido parametrizadas por nós anteriormente (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.1*), sistematização afinada durante a criação e finalização da base de dados que regista assim as seguintes categorias:

— *Artes visuais*;
— *Cinema*;
— *Dança*;
— *Literatura*;
— *Música*;
— *Performance*;
— *Teatro*;
— *Multi-artes*[256];
— *Outros*.

Desse modo, e analisando esta informação disponível, pretendemos caracterizar a realidade dos festivais de arte(s) quando às suas áreas disciplinares mediante diferentes perspectivas e elementos.

Gráfico 8 *Áreas artísticas dos festivais na cidade de Lisboa, 1999 a 2009*



A partir do número total de edições de festivais (477) nos anos de 1999 a 2009, identificadas no *Gráfico 8* com uma cor para cada área artística, podemos notar que a música corresponde à área predominante, com 40% das edições, seguida depois pelos festivais multi-artes, que representam 28,6% das edições ocorridas. No primeiro caso temos uma proliferação de festivais que promovem concertos de múltiplos géneros musicais, em diferentes tipos de espaço e para diferentes públicos. No segundo estão em causa festivais também com perfis e objectivos muitos distintos entre si, que conjugam uma ou mais disciplinas artísticas na sua programação. As outras expressões distribuem-se do seguinte modo: cinema com 11,4%, dança e teatro ambas com 5,7%, e artes visuais, literatura e *performance* com 2,9% cada uma delas. Restam outras áreas mais específicas que não cabem nas definições das mencionadas, consideradas por nós como 'outros', com uma presença residual.

[256] Designação aplicada aos festivais que incluem e/ou cruzam diversas áreas disciplinares, abrangendo abordagens multidisciplinares, pluridisciplinares, interdisciplinares, transdisciplinares ou outras.

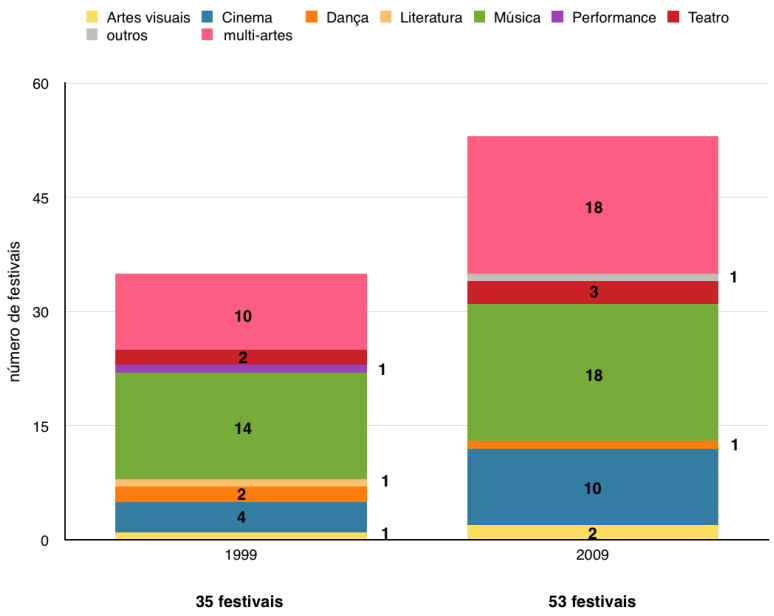


Gráfico 9 *Áreas artísticas dos festivais na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009*

Para levar a cabo uma análise da presença das várias áreas artísticas neste período, começámos por elaborar um gráfico comparativo dos dois anos que definem os limites desse arco temporal. Assim, o *Gráfico 9* mostra-nos o número de edições de festivais (53) realizadas em 2009 distribuídas por áreas artísticas, no qual o crescimento dos festivais de cinema e dos multi-artes é bem visível face a 1999; de quatro festivais de cinema em 1999 para dez em 2009, e de dez festivais multi-artes em 1999 para dezoito em 2009. Para além destes, também o número de festivais de música aumentou, mas de forma mais discreta (14 edições em 1999 e 18 em 2009) e em linha com um aumento do número global de festivais, de 35 edições em 1999 para 53 em 2009.

Para uma compreensão mais alargada do período em causa realizámos o *Gráfico 10*, que reproduz a evolução temporal, para cada ano no intervalo, de cada uma das áreas artísticas, através do qual confirmamos a predominância de três tipos de festivais segundo área artística: música, cinema e multi-artes, com grande vantagem no número de edições relativamente a todos os outros tipos.

Para os festivais de música observamos uma tendência de crescimento ao longo do período em causa, embora com fortes oscilações no número de edições e com uma estabilização nos últimos três anos analisados em detalhe. Nos festivais de música registam-se os valores máximos absolutos em cada um dos anos analisados, valor só igualado pelos festivais multi-artes no último ano (2009). Ao contrário de outras áreas artísticas, a música decresce no número de edições de festivais entre 1999 e 2002. Mas a partir de 2003 há um forte crescimento do número de edições, atingindo-se um pico nos anos de 2005 e 2006, bem destacados, com 26 e 27 edições respectivamente, muito acima das 14 registadas em 1999 e em 2003 ou das 9 registadas em 2002. Este crescimento é bem forte e sem qualquer termo comparativo no tocante às outras disciplinas artísticas.

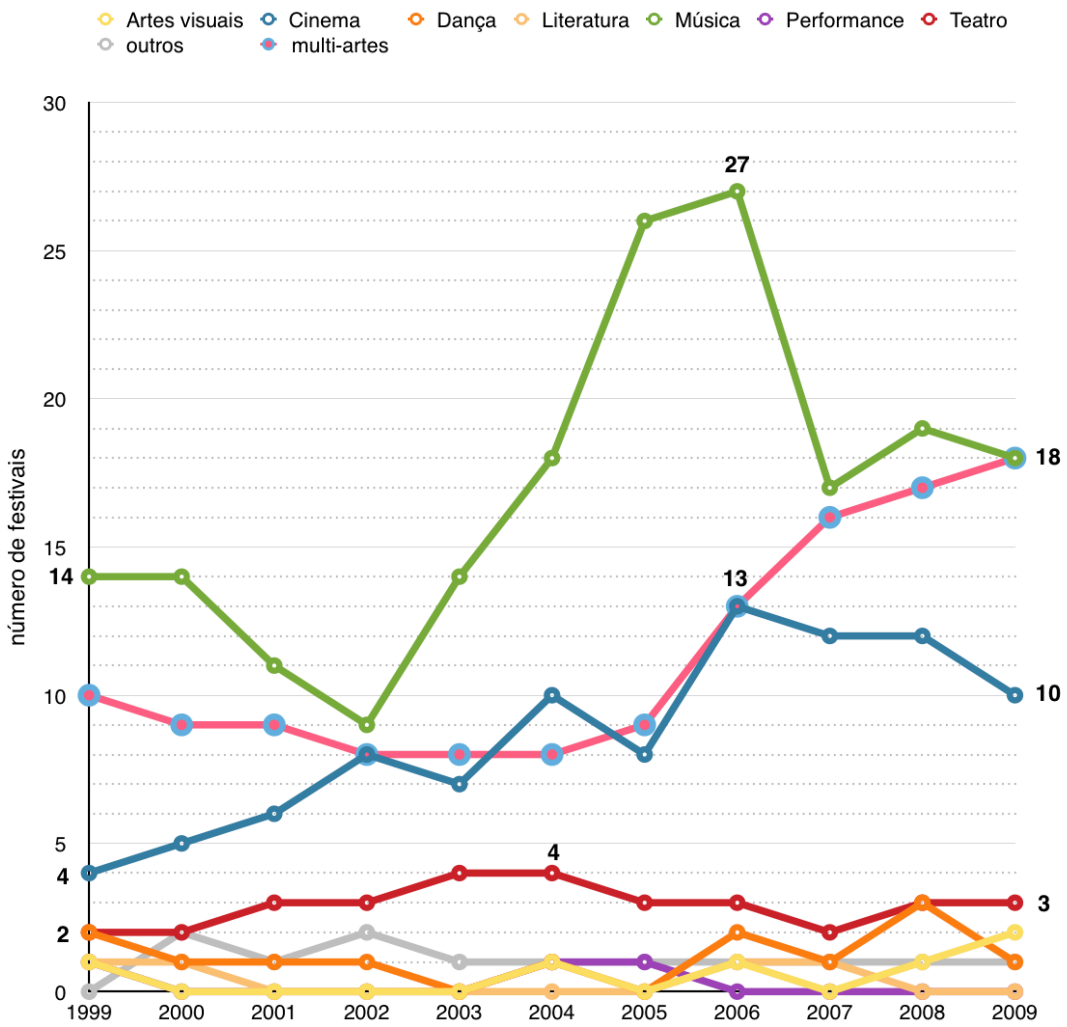


Gráfico 10 *Evolução nas áreas artísticas dos festivais na cidade de Lisboa, 1999 a 2009*

A expressiva incidência dos festivais de música em 2005 e 2006 é, em grande parte, responsável pelo aumento do número total de edições de festivais de arte(s) nesses dois anos. Isto é, há uma correspondência directa entre o expressivo aumento do número de edições de festivais de música e o forte crescimento do número de festivais de arte(s) de uma forma geral, sobretudo nestes dois anos que se apresentam como singulares no panorama analisado.

Procurámos um enquadramento explicativo para este forte aumento no número de festivais de música, aventando algumas hipóteses para o mesmo, em particular pelo grande número de novos festivais de música (11 primeiras edições) em 2005. Nesse mesmo ano, a 3 de Novembro, realizava-se em Lisboa a cerimónia de entrega dos MTV Europe Music Awards, o que potenciou a cidade como destino integrante de um circuito internacional de festivais, uma oportunidade para produtores e promotores de eventos musicais alargarem a sua oferta e atraírem públicos. Alguns dos novos festivais de música, com primeira edição em 2005, são precisamente dedicados aos géneros *pop, rock* e *indie* (*e.g.* Festival 24 Horas TMN, Festival Lisbon Soundz, Festival Where is the Love ou Festival Hype Tejo, entre outros). No entanto, alguns dos festivais ocorridos pela primeira vez parecem não estar ligados a este movimento, mas sim a um conjunto de iniciativas diversas, na área do *jazz*, da música erudita ou da *world*

music, por parte de instituições culturais, que assim contribuíram para o referido crescimento (*e.g.* Festival Internacional de Música [org. Conservatório Nacional de Música], Festival de Jazz Europeu [org. Goethe-Institut], África Festival [org. EGEAC/Festas de Lisboa] ou Festival Luís de Freitas Branco, este último, de edição única, assinalando os 50 anos da morte do músico). Face ao aumento do número de edições de festivais com expressões musicais tão diversas, com diferentes modelos de promoção e gestão e para públicos tão heterogéneos, devemos aqui apontar para o contexto económico, global e nacional, então favorável ao investimento, o que contribui para explicar a realização de tantos eventos. No ano seguinte, o número de edições de festivais de música fixou-se em 27, máximo absoluto, com alguns dos festivais iniciados em 2005 a promoverem uma segunda edição nesse ano de 2006 (terminando alguns deles em 2007). Também em 2006 nasceram ainda cinco novos festivais de música, ou seja, houve 5 festivais com primeiras edições; Festival Lisboa Mistura, Festival Dixieland: Happy Jazz 2006, Festival Hip-Hop, Festival Emerge e Festival Rotas, os três últimos associados às Festas de Lisboa. Em 2007 assistimos ao decréscimo do número de festivais de música, com apenas 17 edições ocorridas, sendo que nesse mesmo ano o número total de festivais decresce em praticamente todas as áreas artísticas, ainda que não tão evidentemente como para a música. Resumindo, nos anos de 2005 e 2006, com eleições legislativas e presidenciais respectivamente, num ambiente socioeconómico auspicioso, assistimos a um maior investimento (público e privado) no tocante programação cultural, expresso no caso de 2005 nas edições de festivais de música e em 2006 para festivais de várias áreas disciplinares, incluindo a música. Como vimos, as razões e circunstâncias são diversas, difíceis de detalhar e aferir no seu todo, mas julgamos terem sido aqui afloradas para uma melhor compreensão desta variação expressiva nos anos indicados.

Os festivais de cinema são os que registam maior subida do número de edições, a partir das 4 ocorridas em 1999 para atingir um máximo em 2006, com 13 edições, notando-se uma certa quebra nos últimos três anos do período analisado. Apesar dessa quebra, já enunciada também para o total de festivais, o número de edições de festivais de cinema entre 2007 e 2009 corresponde a 12 (2007, 2008) e 10 (2009), francamente superior ao registado nos primeiros anos do arco temporal alargado que aqui analisamos.

Os festivais multi-artes, ao contrário dos analisados anteriormente (música e cinema), apresentam uma relativa regularidade no número de edições até 2004/2005, crescendo apenas na segunda metade da década, de modo uniforme e sustentado, sempre a cada ano. Se em 2005 se registam 9 edições, em 2009 é registado o dobro, ou seja, 18 edições.

Nos últimos anos do período em análise, o número de edições de festivais multi-artes aproxima-se do de edições de festivais de música, igualando-o em 2009 e afirmando-se este tipo de festival, que cruza ou abrange várias áreas artísticas, como um dos que mais cresce e que maior número de edições regista. Podemos também acrescentar que esse crescimento é o mais regular, sendo os festivais multi-artes os únicos que não apresentam qualquer decréscimo de número de edições na segunda metade da década, nem mesmo em contexto económico desfavorável.

De algum modo, podemos também estabelecer um paralelismo ou confronto entre o número de edições de festivais destas três áreas artísticas para períodos específicos do arco temporal. Num primeiro momento, entre 1999 e 2002, o número de edições de festivais de música diminui, o de multi-artes não sofre grande variação (decresce ligeiramente) e o de festivais de cinema aumenta. Por outro lado, entre 2006 e 2009 os festivais multi-artes tendem a crescer, ao passo que os festivais de cinema e os de música vêem reduzir o seu número de edições. No período intermédio, de 2002 a 2006, assistimos a um fortíssimo crescimento do número de festivais na área da música, já discutido, em contraponto a uma relativa estabilidade no número de festivais multi-artes (que só em 2006 dispara) e a uma oscilação no caso dos festivais de cinema, entre subida e descida em anos alternados. Neste período intermédio, os festivais de música parecem tomar a dianteira face aos outros dois tipos de festival, seguindo-se uma recomposição do panorama e novo equilíbrio do número de edições de cada um deles a partir de 2006 e até final da década, momento no qual os festivais multi-artes asseguram presença destacada.

Para as restantes áreas artísticas, dado o número relativamente reduzido de edições a cada ano, torna-se difícil considerar tendências de evolução, notando-se porém a resistência dos festivais de teatro como o quarto tipo de festival mais frequente, mais ou menos constante no número de edições ano após ano; variações entre anos consecutivos nunca superiores a uma edição (ainda assim significativa, dado o universo relativamente reduzido de iniciativas).

Como perspectiva complementar à análise anterior, e na linha do estudo realizado para o número total de ocorrências, procurámos observar a relação com o território concreto, verificando qual a presença das várias áreas artísticas dos festivais (número total de edições, 1999 a 2009) nas diferentes freguesias de Lisboa, a partir do *Gráfico 11* e subsequentes *Mapas 4* e *5*.

Observamos uma proliferação dos festivais de música e sobretudo dos festivais multi-artes pela maioria das freguesias. Apesar da forte representação de ocorrências de festivais multi-artes em inúmeras freguesias, esta é particularmente expressiva em Santa Maior Maior (63) e em Belém (51), seguida depois pela Misericórdia (34), Santo António (30), Areeiro e Estrela (ambas com 27). No caso dos festivais de música estes estão muito presentes em Santa Maria Maior (49), seguindo-se as freguesias da Misericórdia (33) e Belém (29). Números para os festivais de música também dignos de nota na Estrela (26), Avenidas Novas (25), Parque das Nações e Santo António (ambas com 23) (*v. Mapa 5* [*5.a*]).

Os festivais de cinema concentram-se maioritariamente em três freguesias específicas: Areeiro (37), Santo António (34) e Alvalade (29), escasseando as ocorrências deste tipo de festival noutras localizações (*v. Mapa 5* [*5.c*]). Essa concentração é explicada pela existência, pelo menos à data, de importantes salas de projecção de cinema nessas freguesias, nomeadamente o Cinema Londres, o Fórum Roma e os auditórios da Culturgest (todos na freguesia do Areeiro), o Cinema São Jorge e a Cinemateca Portuguesa (em Santo António) e também o Cinema King e o Cinema Quarteto (ambos em Alvalade, já desactivados).

Se no caso dos festivais multi-artes e de música as localizações mais frequentes incidem em freguesias de grande centralidade e sempre com uma forte presença de teatros e salas de concertos ou outro tipo de recinto de espectáculo, no caso dos festivais de cinema estes tendem a localizar-se em função da sua especificidade técnica, na freguesia de Santo António (Cinema São Jorge) ou em Alvalade e Areeiro.

Este tipo de relação entre área artística e equipamentos com vocações específicas (técnicas e/ou de programação) reflecte-se também, de modo visível, no caso dos festivais de teatro. Estes, mais exactamente as suas ocorrências, apresentam uma forte concentração em três freguesias — Santa Maria Maior (14), Estrela (12) e Alvalade (11) —, dispersando-se as restantes edições por apenas oito das vinte e quatro freguesias da cidade. Alguns equipamentos vocacionados para esta expressão artística são, efectivamente, os responsáveis pelo acolhimento da maioria dos eventos, como o Teatro São Luiz e o Teatro Nacional D. Maria

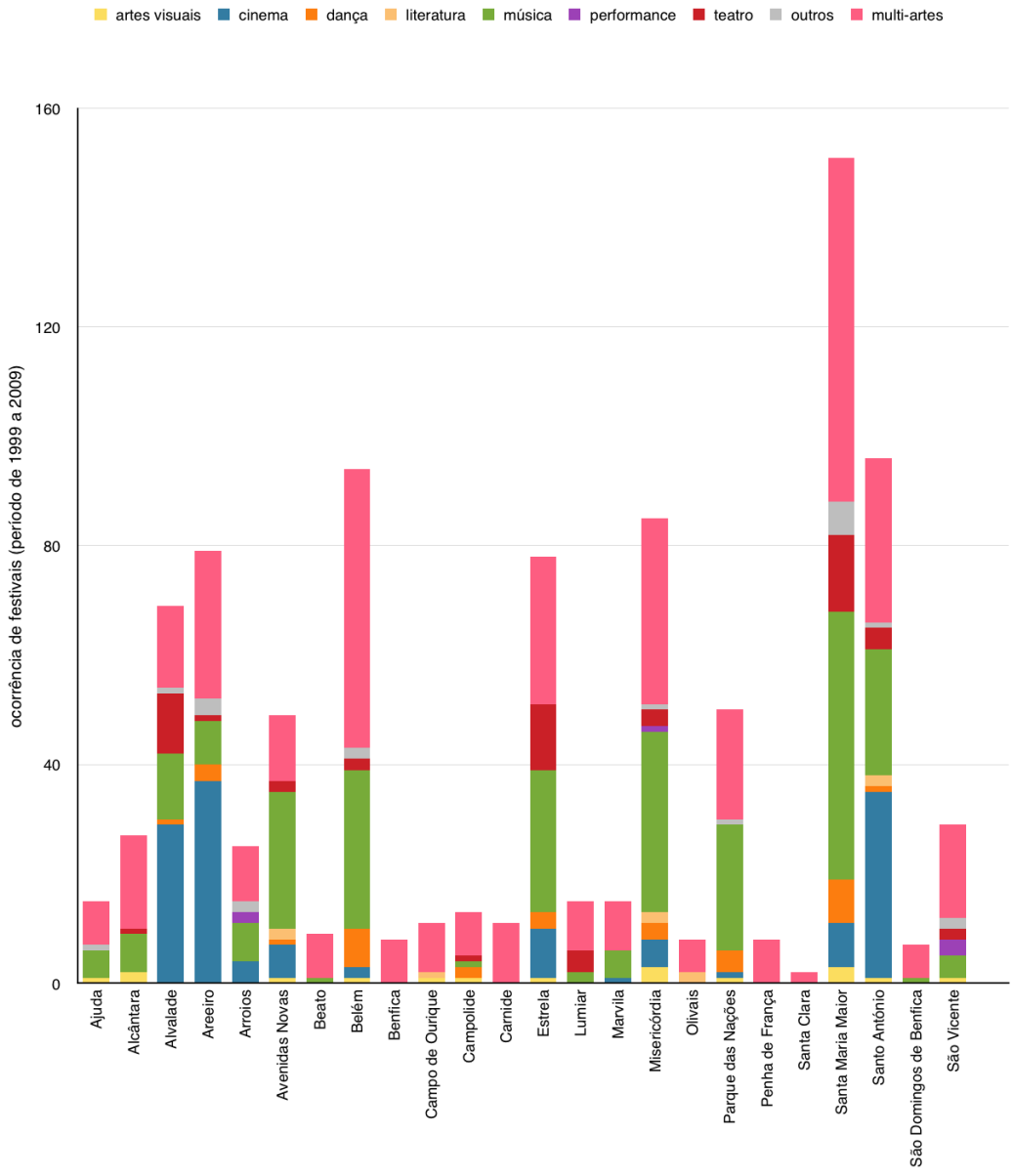
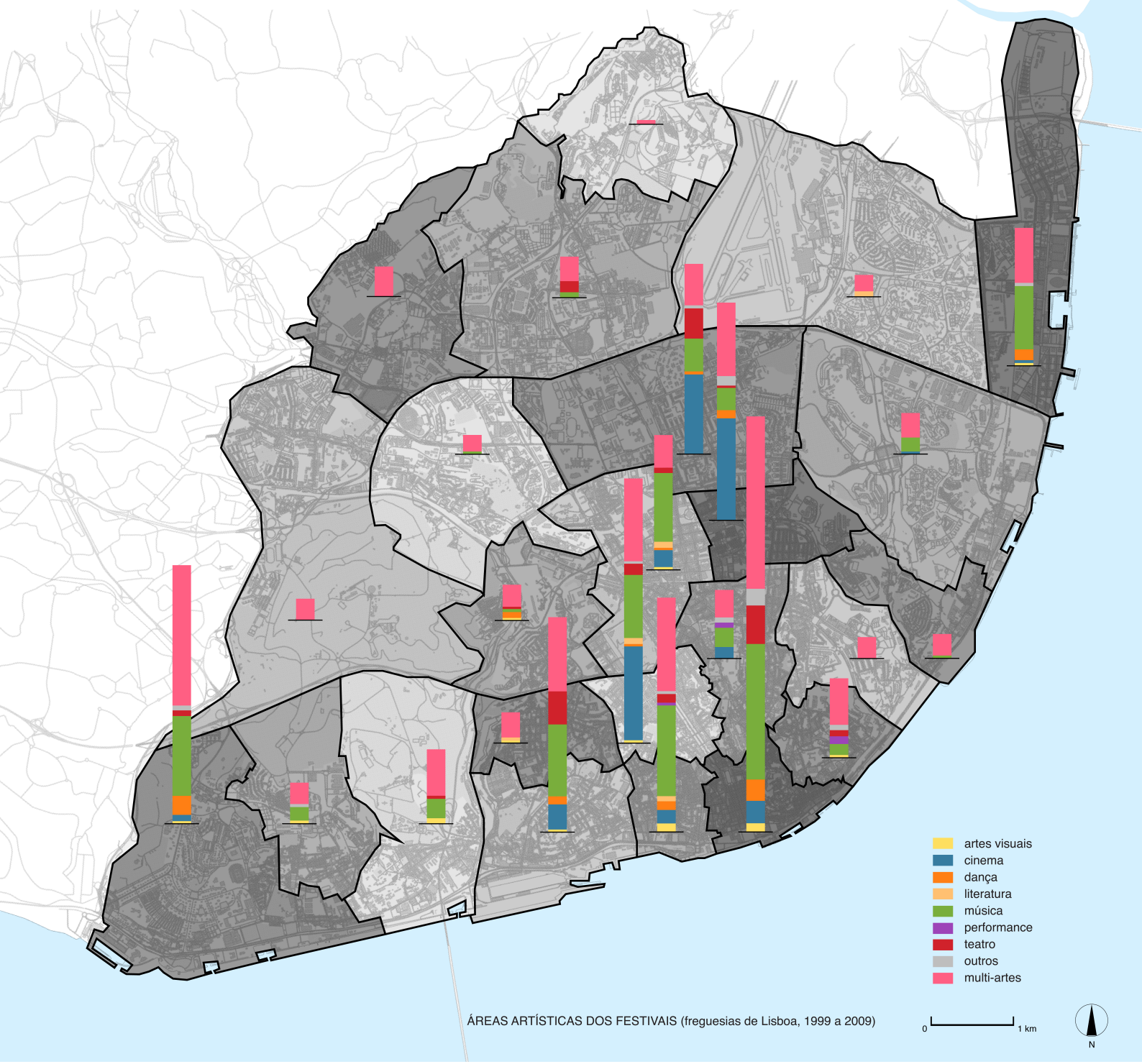


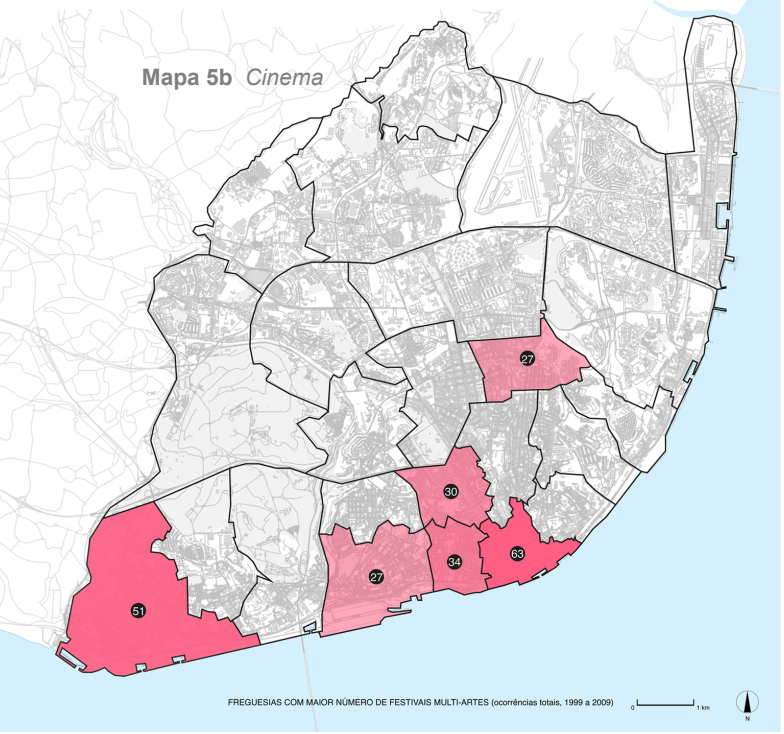
Gráfico 11 *Ocorrências das diferentes áreas artísticas dos festivais nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009*

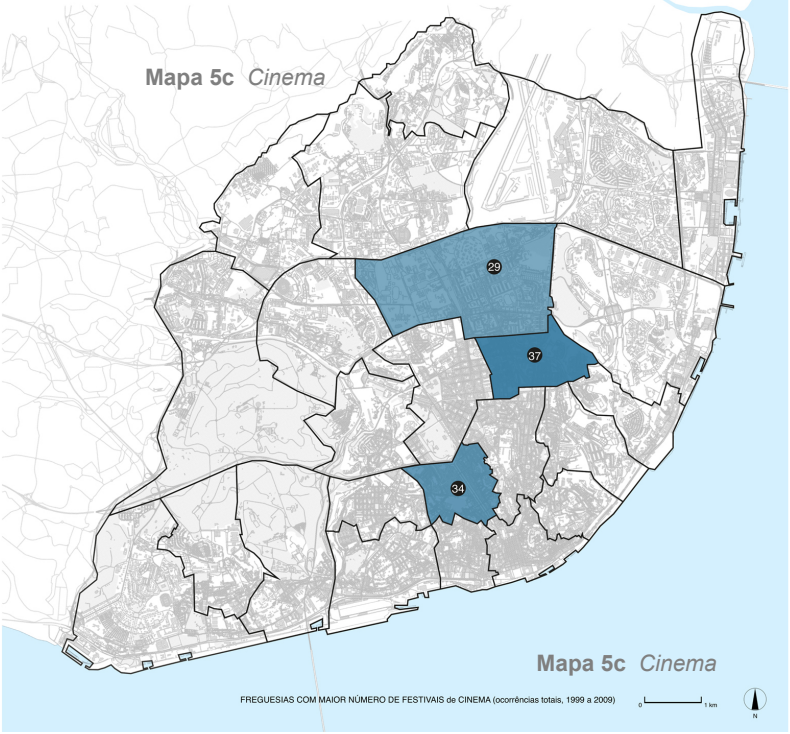


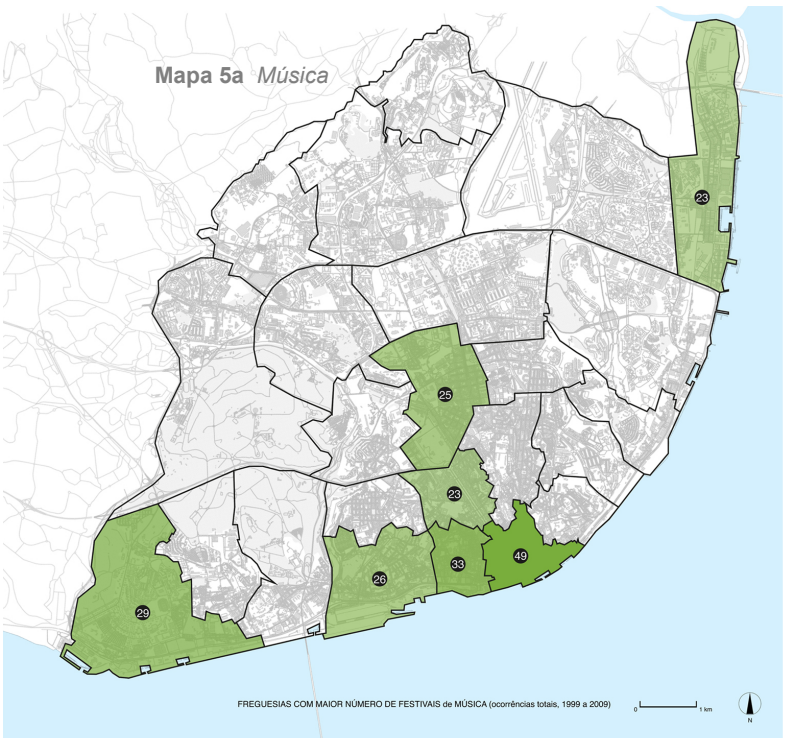
Mapa 4 *Ocorrências das diferentes áreas artísticas dos festivais nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009*

II (Santa Maria Maior), a Casa da Comédia e o Museu da Marioneta (Estrela) e ainda o Teatro Maria Matos (Alvalade), embora pontualmente alguns festivais de teatro incluam representações em espaços exteriores. Significativamente, as restantes edições de festivais de teatro (para além das ocorrências nas freguesias mencionadas, dispersam-se por uma pequena parte (apenas oito) das vinte e quatro freguesias da cidade.

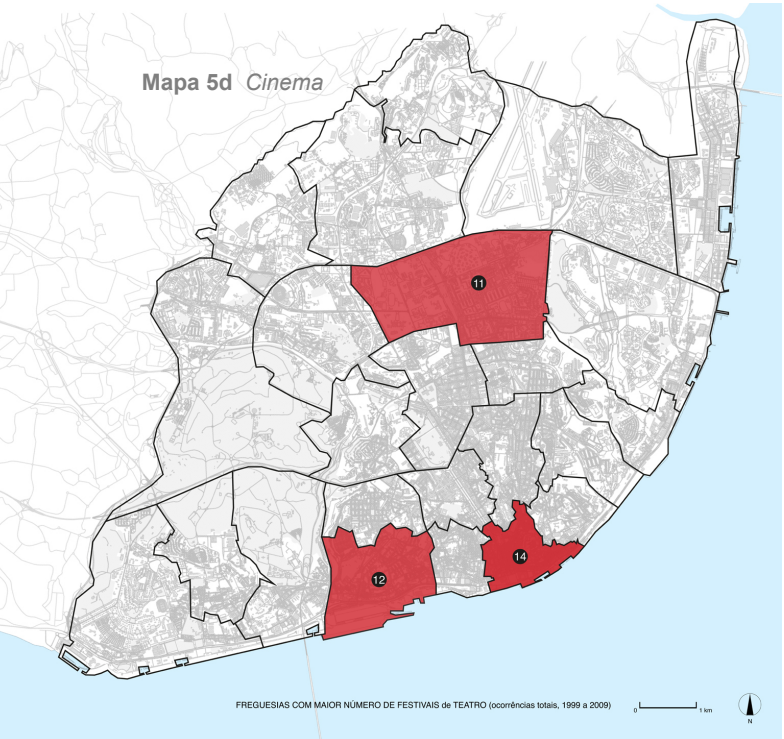
De referir que não conseguimos identificar um padrão específico para a distribuição das restantes áreas artísticas por freguesias, também pelo número mais reduzido de edições realizadas (*e.g.* artes visuais, dança, literatura, performance).

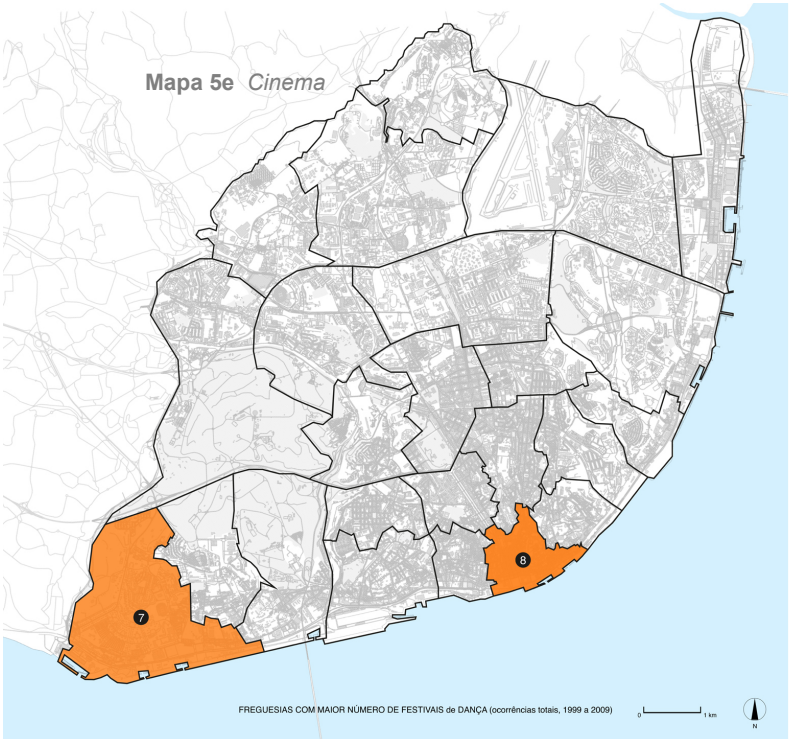






Mapa 5
Freguesias de Lisboa com maior número de ocorrências segundo as principais áreas artísticas analisadas ['multi-artes', cinema, música, teatro e dança], 1999 a 2009





Sintetizando, podemos assinalar nas freguesias de Belém, Misericórdia, Santa Maria Maior e Santo António uma grande concentração das ocorrências de festivais, marcadas aqui por uma forte diversidade e abrangência das áreas artísticas envolvidas. Nas três primeiras predominam os festivais de música e os multi-artes, enquanto na última (Santo António) o cinema ganha maior expressão, com um número de ocorrências acima das restantes. Estas três áreas disciplinares são as predominantes na globalidade das freguesias, mas as quatro freguesias mencionadas são as que combinam uma maior concentração de ocorrências dessas artes com uma maior diversidade das áreas disciplinares presentes. Ou seja, Belém, Misericórdia, Santa Maria Maior e mesmo Santo António, escapam à tendência de escassa presença, ou mesmo ausência, de várias das disciplinas artísticas na maioria das freguesias, como sejam as artes visuais, a dança ou o teatro.

Em Belém os festivais de música apresentam um número relativamente constante de edições ao longo do período em análise e os festivais multi-artes uma tendência crescente, com o CCB enquanto pólo atractivo para a maioria dos eventos, a par de inúmeros espaços exteriores. Na freguesia de Santa Maria Maior verificam-se tendências semelhantes, mas apesar de tudo os festivais multi-artes e os festivais de música crescem mais, registando mais ocorrências. Nesta, o teatro marca uma presença regular, o que se explica pelas sucessivas reedições de um a dois festivais especializados, com a ocorrência eventual de mais um a dois festivais a cada ano. Na Misericórdia os festivais de música tendem a decrescer ao longo do período em análise e os festivais multi-artes não apresentam uma tendência clara sobre a sua evolução, ainda que ambos mantenham números bastante significativos entre 1999 e 2009. Já o forte crescimento no caso das edições ocorridas na freguesia de Santo António justifica-se em boa parte pelo crescimento dos festivais de cinema, como vimos, ocupando essencialmente o Cinema São Jorge e em alguns casos a Cinemateca Portuguesa.

Em freguesias como Alvalade, Areeiro ou Avenidas Novas não se encontram grandes variações ao longo do período em causa, mas sim uma regularidade que assenta nas reedições de festivais históricos (música e cinema, sobretudo) ou no surgimento de alguns novos festivais (multi-artes), estes últimos em particular a meio da década e que continuam a ocorrer até anos recentes.

No caso de freguesias como Arroios, Estrela e Parque das Nações, que também registam um número significativo de ocorrências, a tendência crescente é clara no caso dos festivais multi-artes, mas não tanto para outras áreas, o que reforça a leitura anterior de um crescimento sólido e sustentado deste perfil de festival.

Nas freguesias que registam baixo número de ocorrências, a presença das áreas artísticas é pouco diversificada e quase inexistente para algumas das expressões. As artes visuais, a dança, a literatura e a *performance* afiguram-se como áreas artísticas menos privilegiadas pelos festivais de arte, pelo menos no tocante a festivais dedicados maioritária ou exclusivamente a cada uma destas expressões, na medida em que alguns festivais multi-artes as incluem, sobretudo a dança ou a *performance*, como parte da sua génese.

3.2.4 Tipo(s) de espaços ocupados

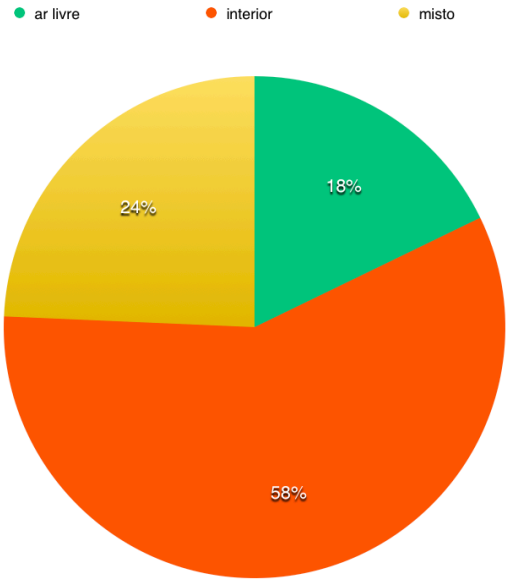
Os espaços ocupados pelos festivais de arte(s) foram parametrizados anteriormente quanto à sua tipologia, com vista a tornar possível uma caracterização das iniciativas quanto a esta variável e segundo a categorização:

— festivais em *espaços ao ar livre*;

— festivais em *espaços interiores*;

— festivais mistos (em espaços mistos), ou seja, aqueles que ocupam *espaços interiores* e *exteriores*.

Gráfico 12 *Tipo de espaços ocupados [ar livre / interior] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009*



O *Gráfico 12* abrange o número total de edições de festivais (477), de 1999 a 2009, em que cada edição ou ocorrência é incluída numa das três cores referentes à tipologia de espaço. Podemos notar que os festivais em espaço(s) interior(es), com 58% das edições, predominam largamente sobre os restantes. Cerca de um quarto das edições de festivais (24%) ocorrem de modo misto, abrangendo espaços interiores e exteriores, enquanto que apenas 18% dos festivais decorre ao ar livre. Quanto a esta última tipologia, e ainda que alguns dos mais emblemáticos festivais de arte(s) da cidade de Lisboa possam decorrer em espaços exteriores (pelo menos parte dos eventos), não podemos deixar de apontar que estes tendem a representar uma pequena parte da totalidade dos festivais. No vasto universo de ocorrências registadas, muitos dos eventos requerem necessidades técnicas específicas compatíveis apenas com espaços interiores (*i.e.* salas de espectáculo ou outros).

Para uma análise da distribuição dos festivais quanto ao tipo de espaço, enquadrada ao longo do período em causa, elaborámos o *Gráfico 13*, comparativo dos dois anos que definem os limites do arco temporal, e que nos mostra uma quase inexistência de variação entre o número de festivais ao ar livre em 1999 (9 edições) e em 2009 (10 edições), apesar do forte crescimento do número total de edições, de 35 pada 53. Realidade diferente para o número de edições de festivais que inclui ambos os tipos de espaço, interior e exterior, que aumenta em 2009 em linha com o crescimento global de edições, tal como os festivais que decorrem em espaços interiores, subindo estes de 18 edições em 1999 para 30 em 2009.

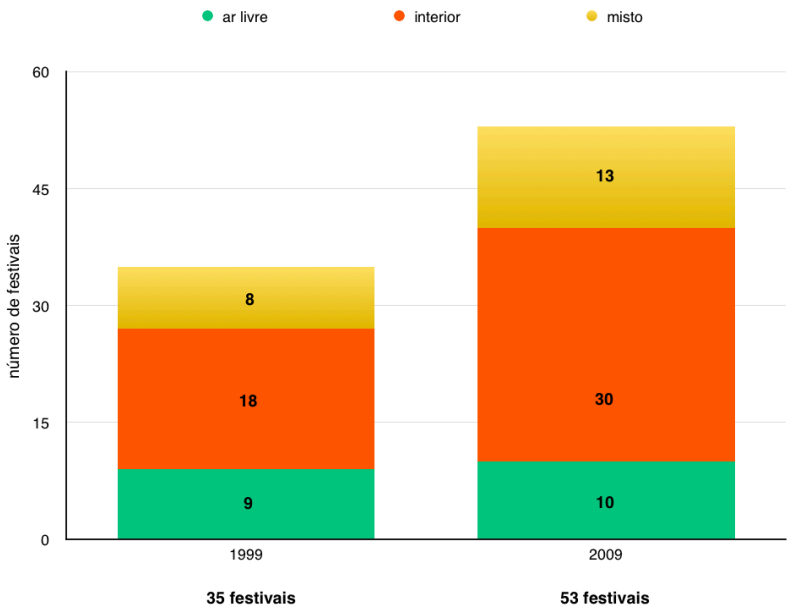


Gráfico 13 *Tipo de espaços ocupados [ar livre / interior] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009*

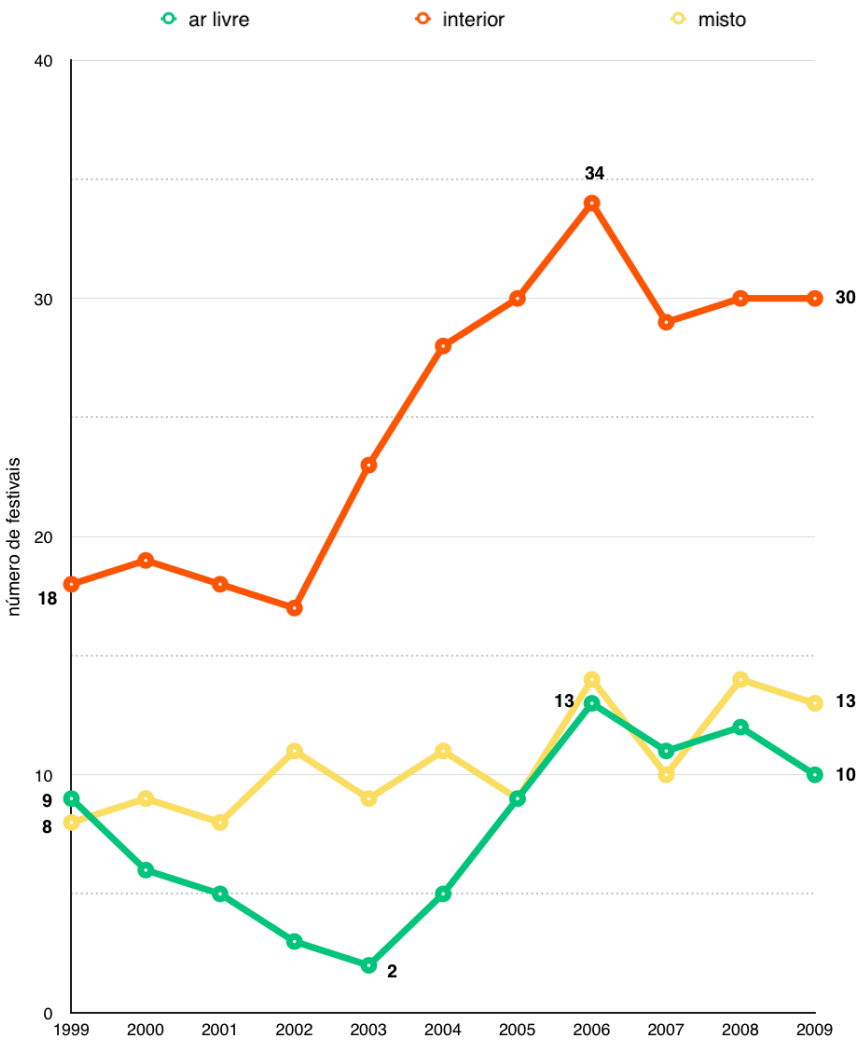


Gráfico 14
Evolução do tipo de espaços ocupados [ar livre / interior] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

Para uma compreensão mais completa da década em causa podemos observar o *Gráfico 14*, que reproduz a evolução temporal, para cada ano no intervalo, das edições dos festivais segundo as tipologias de espaço. As linhas referentes aos festivais ao ar livre e aos festivais em espaço interior são quase paralelas e apresentam alguma correspondência nas suas variações ao longo do período, sendo as edições em espaço interior em número consideravelmente superior. Notamos, assim, que o aumento de uma tipologia de festival quanto ao espaço ocupado não se reflecte necessariamente na diminuição da outra categoria (exterior *vs.* interior). Pelo contrário, os máximos e mínimos para cada uma destas verificam-se quase nos mesmos anos e correspondem a tendências gerais da evolução do número de edições de festivais (*v. 3.2.1 Número de festivais*), assinalando-se a quase proporcionalidade na variação entre cada uma destas principais tipologias e o número total de edições de festivais.

Ainda assim, e no cômputo geral, podemos observar que os festivais ao ar livre sofrem uma quebra acentuada até 2003, neste ano com apenas 2 edições, para depois recuperarem e crescerem até valores próximos (ligeiramente superiores) aos do final da década de 90, em 1999. Assim se explica a aparente estabilidade do número de edições ao ar livre, quando comparamos apenas os limites do arco temporal em análise. Já no caso dos festivais em espaços interiores, a descida nos primeiros anos da década é menos acentuada, mas o crescimento que se segue durante quatro anos consecutivos é igualmente notório ao dos festivais ao ar livre, até 2006, ano em que cada um deles atinge máximos: 13 edições ao ar livre e 34 edições em espaços interiores. Após esse período de expansão, ambos apresentam um decréscimo em linha com a quebra global do número de edições de festivais de arte, ou seja, de 2007 a 2009. Podemos observar que estes padrões de evolução temporal, bem patentes nas linhas que o gráfico nos mostra, correspondem em boa parte à evolução do número de edições de festivais de música que, como já verificámos no ponto anterior, constitui a área artística predominante.

Os festivais que abrangem espaços de ambas as tipologias apresentam alguma oscilação de ano para ano, alternadamente, com aumento e decréscimo do número de edições, embora com uma tendência crescente no panorama global da década.

Com vista a um mapeamento no território, os *espaços ocupados* foram categorizados quanto à sua vocação primordial, no âmbito de uma *relação com as actividades artísticas e culturais*. Convém lembrar que esta parametrização, informação posteriormente adicionada à base de dados e efectuada para cada espaço ocupado, nada tem a ver com a parametrização e informação analisada anteriormente, referente aos festivais e sua caracterização quanto à tipologia de espaço.

Nesta fase específica definimos três categorias quanto ao *uso ou vocação dos espaços* (interiores), a par de uma quarta categoria, a dos *espaços ao ar livre*[257]. Assim, temos:

[257] Por exemplo, avenidas, ruas, largos, praças, jardins, miradouros, recintos exteriores, entre outros.

— *instituições culturais*, cuja vocação é a criação artística e/ou programação e produção cultural[258];

— *instituições e outros espaços* cuja vocação principal não é a criação artística nem a programação/produção cultural, mas que desenvolvem e/ou acolhem alguma programação cultural[259];

— *espaços não culturais*, com uma vocação comercial, tecnológica ou outra, mas que pontual ou excepcionalmente acolheram eventos integrados num festival de arte(s)[260], por isso aqui assinalados. Maioritariamente, são espaços dedicados a actividades de lazer e recreativas.

Para uma análise desta informação realizámos o *Gráfico 15* e um mapa de localização dos espaços na cidade de Lisboa (*v. Mapa 6*) que assinala a que categoria pertencem.

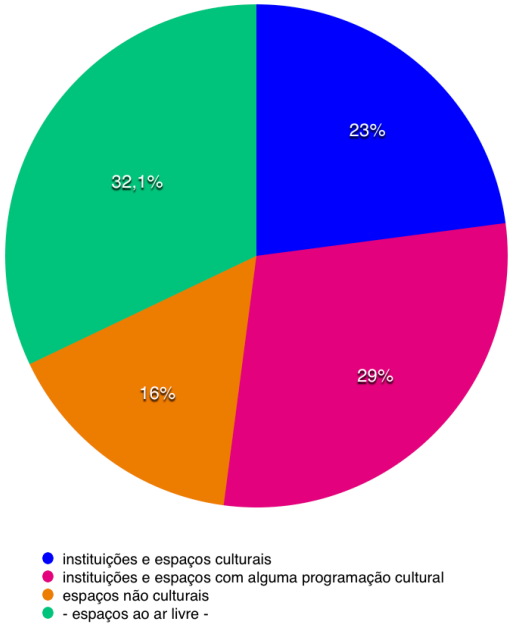


Gráfico 15
Tipo de espaços ocupados [relação com actividades artísticas/ culturais] pelos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

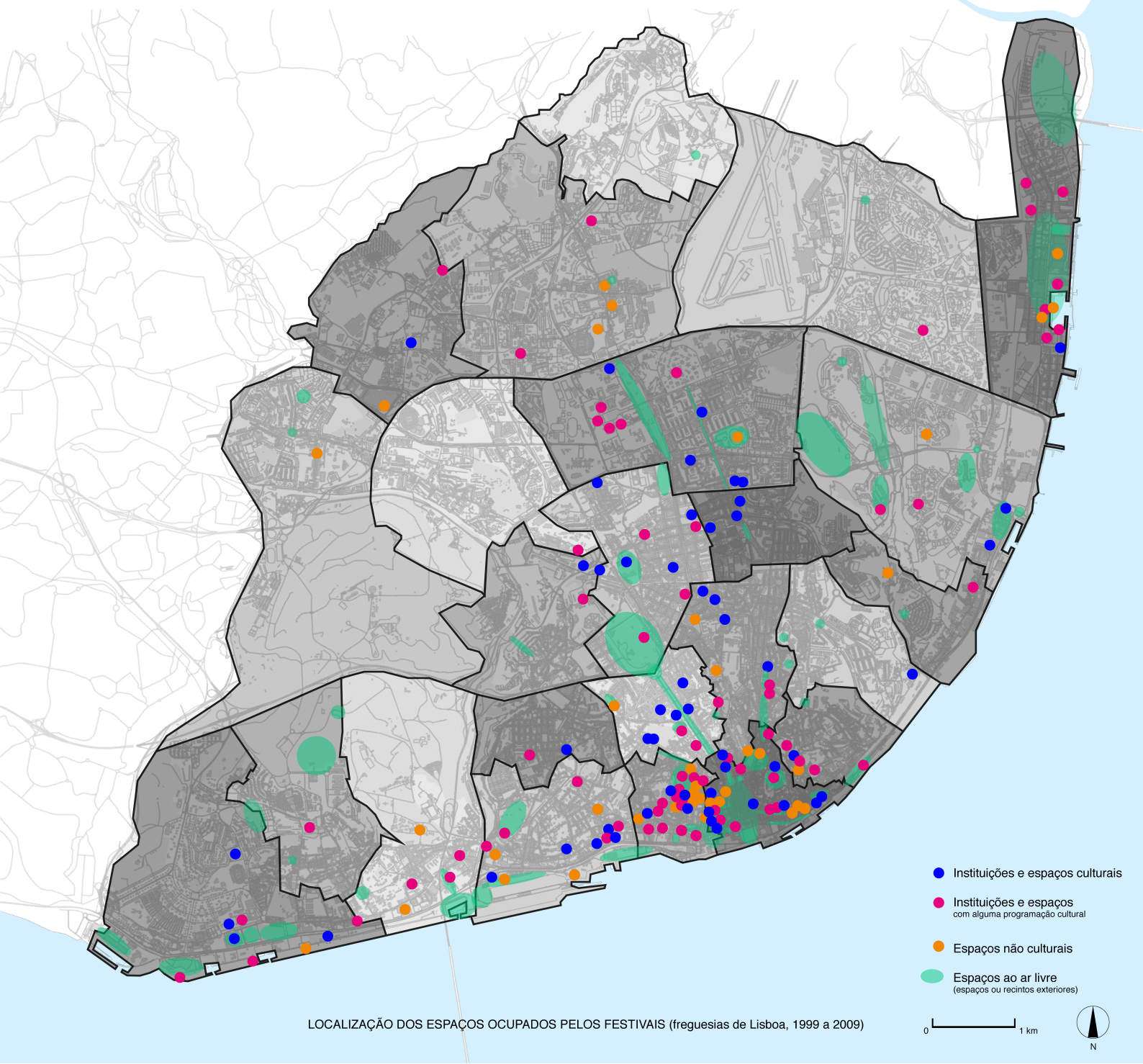
Curiosamente, e apesar de reduzido o número de festivais de arte(s) que decorreu exclusivamente em espaços ao ar livre, uma parte significativa dos espaços listados e que acolheu eventos de festivais corresponde a espaços desta natureza. São vários os festivais que numa determinada edição ocupam espaços exteriores para além de espaços interiores, assim como os festivais que decorrem em múltiplos espaços exteriores, e não apenas num, facto que cumulativamente explica a significativa percentagem de espaços ao ar livre ocupados por festivais de arte, mais concretamente 32,1%. Ainda assim, as três categorias de espaços interiores somadas continuam a abranger a maioria dos espaços ocupados pelos festivais. Entre estas destacam-se as instituições e espaços que acolhem alguma programação cultural apesar dessa não ser a sua vocação principal, com 29%, logo seguidas das instituições culturais, com 23%, mostrando assim a importância de ambas as categorias no acolhimento dos festivais e eventos que os compõem. Deste modo, a realidade dos espaços que acolhem a programação dos festivais mostra-se heterogénea e diversificada, quer na categoria de espaço quer na regularidade (ou não) com que acolhem eventos deste género.

---

258 De que são exemplo o Teatro Nacional D. Maria II, o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado ou o c.e.m. - centro em movimento, para referir apenas três com perfis diferentes.

259 Esta categoria abrange instituições de ensino ou de investigação, bibliotecas, monumentos, entre muitos outros, de que podemos deixar três exemplos encontrados: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos, Pavilhão Carlos Lopes.

260 Aqui se incluem espaços com características e usos muito diversos, como é o caso do Casino Lisboa, da Loja Fnac Colombo ou do Restaurante Adega Mesquita.



Mapa 6 *Ocorrências dos festivais de arte(s) segundo o tipo de espaço ocupado [relação com actividades artísticas/culturais] nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009*

Observando o mapa de localização dos espaços na cidade de Lisboa, é evidente uma forte concentração (espaços de todas as quatro categorias aqui empregues) em freguesias do centro da cidade, em particular em Santa Maria Maior e Misericórdia, concentração essa que tende a prolongar-se ao longo da frente ribeirinha e também segundo aquele que foi historicamente um eixo de crescimento da cidade para norte.

Todas as freguesias com frente ribeirinha apresentam espaços ocupados por eventos de festivais, com particular concentração e diversidade quanto à sua categoria nas freguesias centrais já mencionadas. A essas, Santa Maria Maior e Misericórdia, somam-se a freguesia da Estrela, com bastantes espaços ocupados, e as freguesias de Belém e Parque das Nações, dois pólos de expressiva concentração, ainda que menor, correspondendo aos extremos

ocidental e oriental da frente de rio. No que diz respeito ao histórico eixo de crescimento da cidade para o seu interior, observamos que as freguesias de Santo António, Arroios, Avenidas Novas, Areeiro e Alvalade parecem estender, a partir do núcleo Santa Maria Maior/Misericórdia, a concentração de espaços, sobretudo de instituições culturais. É efectivamente nesse miolo da cidade, desde os Restauradores e Avenida da Liberdade até ao Campo Grande, que a maioria das instituições culturais assinaladas se localizam, a par de outros espaços e instituições que também acolhem alguma programação e criação em áreas artísticas.

Uma última nota para a presença de espaços ao ar livre ocupados por festivais em várias freguesias, ainda que numa observação mais atenta possamos concluir que também estes se localizam predominantemente nas freguesias antes mencionadas, ou seja, em freguesias com frente ribeirinha e nas que agregam um conjunto de eixos e espaços públicos marcantes, correspondentes ao desenvolvimento histórico da urbanização de Lisboa. Alguns destes espaços ao ar livre correspondem precisamente a arruamentos ou eixos viários, temporariamente ocupados por eventos, bem como uma conjunto de praças (por ex., a Avenida da Liberdade, a Praça D. Pedro IV ou a Praça do Comércio, entre muitos outros), tal como espaços verdes notáveis, sejam estes públicos (por ex., Parque Eduardo VII e Jardim do Campo Grande, entre outros) ou privados (por ex., Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian).

3.2.5 Tipo(s) de acesso

A parametrização quanto ao tipo de acesso ao(s) evento(s) foi efectuado numa dupla perspectiva (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.1*; cf. Concha e Costa, 2016), aqui lembrada.

A primeira diz respeito ao *acesso físico*, caracterizando a existência de eventuais condicionamentos ao espaço, pelo que podemos ter:

— festivais com *acesso livre*[261];

— festivais com *acesso condicionado*[262];

— festivais com *acesso misto*, quando uma edição de festival abrange espaços com os dois tipos de acesso anteriores.

A segunda perspectiva classifica o tipo de acesso ao(s) evento(s) quanto à sua *gratuitidade*, pelo que registamos:

— festivais com *acesso gratuito*[263];

— festivais com *acesso pago*[264];

— festivais com *acesso misto*, este no caso de uma edição de festival incluir eventos gratuitos e eventos pagos.

---

[261] Espaços sem qualquer tipo de condicionamento ou barreira física, como por exemplo um jardim público ou uma praça não vedada.

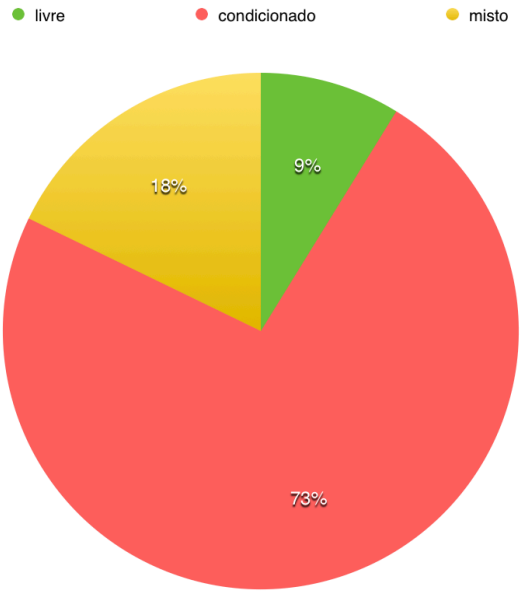
[262] Espaços com acesso limitado, como por exemplo espaços interiores (edifícios; *e.g.* auditório de um equipamento de uso colectivo) ou um espaço exterior vedado e com acesso controlado.)

[263] Acesso sem qualquer tipo de pagamento (ainda que sujeito, ou não, a reserva de entrada.

[264] Acesso mediante bilhete pago, obrigatoriamente.

Para uma caracterização destes aspectos, sustentamo-nos mais uma vez em elementos visuais, como os gráficos circulares a partir do número total de edições de festivais (477) para o período em causa. Analisamos também a evolução temporal para o tipo de acesso aos festivais, quer comparando os anos limite do período em causa (1999 e 2009), quer através de gráficos de pontos/linhas para uma percepção mais clara da variação ao longo dos anos. Estas análises são realizadas de seguida para ambas as perspectivas definidas: acesso *livre vs. condicionado* e acesso *gratuito vs. pago*.

Acesso livre ou condicionado



Atendendo à totalidade das edições de festivais de artes entre 1999 e 2009 (*v. Gráfico 16*), verificamos que a grande maioria se caracteriza pelo acesso condicionado aos eventos, com 73%. Apenas uma mínima parte das edições ocorridas, mais precisamente 9%, corresponde a um acesso livre aos espaços e eventos, ou seja, sem qualquer tipo de controlo ou constrangimento físico, arquitectónico e/ou outro. Perto de 20% das edições correspondem a uma mistura de espaços com acesso livre e acesso condicionado[265].

Gráfico 16 *Tipo de acesso [livre / condicionado] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009*

Comparando os anos de 1999 e 2009, no *Gráfico 17*, percebemos que o número de edições com acesso livre se mantém, crescendo significativamente o número de edições de festivais com acesso condicionado e aumentando ligeiramente o número respeitante a edições com acesso misto. O crescimento verificado para o número global de festivais de arte(s) nesta década parece corresponder directamente a um aumento expressivo do número de festivais com acesso condicionado.

Observando o *Gráfico 18*, onde se regista cada ano em detalhe, verificamos que os festivais de acesso livre descem, quase ano após ano, de 6 edições em 1999 para apenas 1 em 2002 e 2003, crescendo depois timidamente a partir daí, para recuperarem em 2009 os valores de 1999 (apenas 6 edições).

[265] Podemos exemplificar esta situação de acesso misto com algumas das edições da Festa da Primavera, no CCB, em que um concerto no espaço exterior adjacente ao edifício podia ser fruído por qualquer pessoa, mas uma actividade de workshop obrigava à inscrição (número limitado de participantes) e ao acesso a uma sala específica no interior do edifício, esta portanto com acesso limitado.

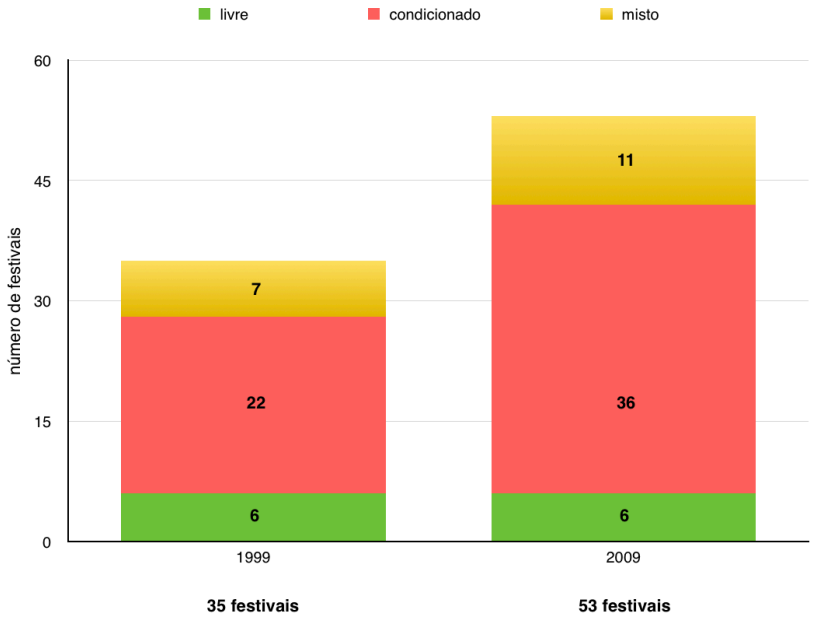


Gráfico 17 *Tipo de acesso [livre / condicionado] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009*

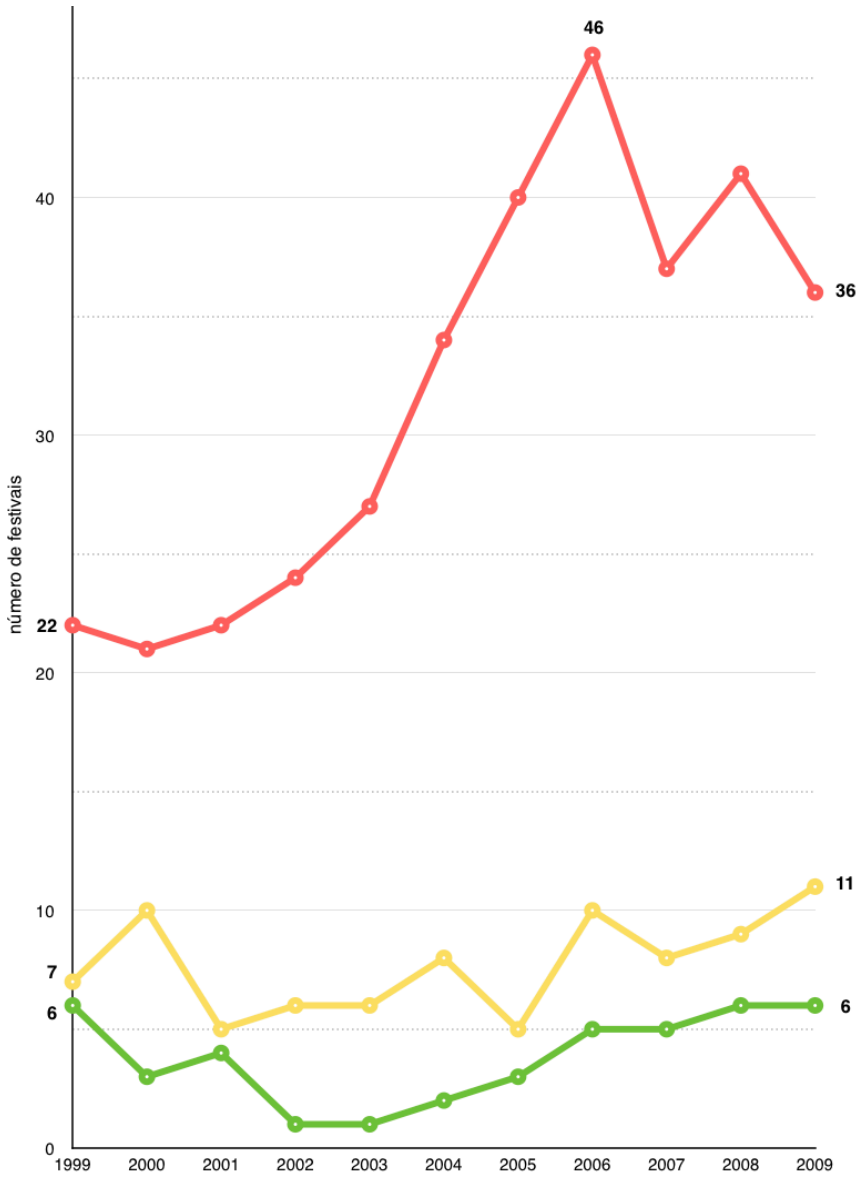
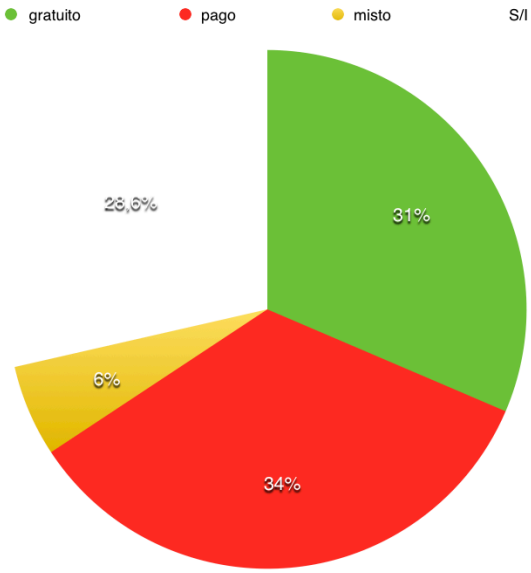


Gráfico 18
Evolução do tipo de acesso [livre / condicionado] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

Já a evolução dos festivais com acesso condicionado obedece a um padrão mais reconhecível que temos vindo a apontar em várias análises, com um crescimento vigoroso sobretudo após 2003, atingindo máximos em meados da década, neste caso 46 edições em 2006, mais que o dobro registado em cada um dos primeiros quatro anos em estudo. Em 2007 regista-se uma quebra, à semelhança do que sucede globalmente com o número de edições de festivais de arte(s) e particularmente na área da música, com nova descida no ano de 2009 (com 36 edições, ainda assim muito acima dos festivais com acesso livre ou misto). As edições de festivais com acesso misto, em paralelo com o observado na anterior análise quanto à tipologia de espaços (mistos: ar livre e interior), não apresenta uma tendência clara, mas sim uma oscilação ao longo do período em causa, com valores relativamente próximos entre si para 1999 e 2009. Ainda assim, aqui os mínimos registados em 2001 e 2005 (5 edições em cada um deles) contrastam com as 11 edições ocorridas em 2009, o valor máximo registado.

São as edições com acesso condicionado, mais ou menos restritivo, que parecem dominar o panorama dos festivais de arte(s) neste período, quer em valores absolutos, por comparação com as edições de acesso livre ou misto, quer pelo forte crescimento verificado na década.

Acesso gratuito ou pago



Durante a fase de levantamento não conseguimos obter informação fidedigna sobre este aspecto para a totalidade das edições de festivais de arte(s) ocorridas, com cerca de 28% de edições para as quais não podemos saber a que tipo de acesso, gratuito ou pago, obedecem. Ainda assim, e observando o *Gráfico 19*, constatamos que 34% das edições são de acesso pago, percentagem não muito diferente dos 31% para edições com acesso gratuito. As edições com acesso misto são praticamente residuais nesta análise.

Gráfico 19 *Tipo de acesso [gratuito / pago] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009*

Confrontando estes números para os anos de 1999 e 2009, no *Gráfico 20* notamos que os festivais com acesso gratuito crescem ligeiramente e que os festivais com acesso pago registam um enorme aumento, de 12 edições em 1999 para 30 em 2009, sendo que neste último ano já detemos informação sobre este tipo de acesso para quase todas as edições ocorridas.

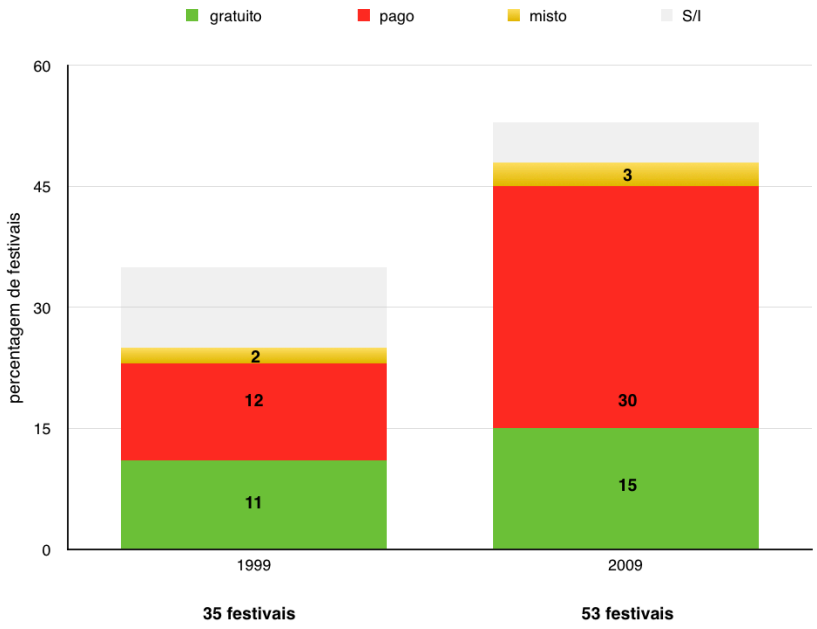


Gráfico 20 *Tipo de acesso [gratuito / pago] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009*

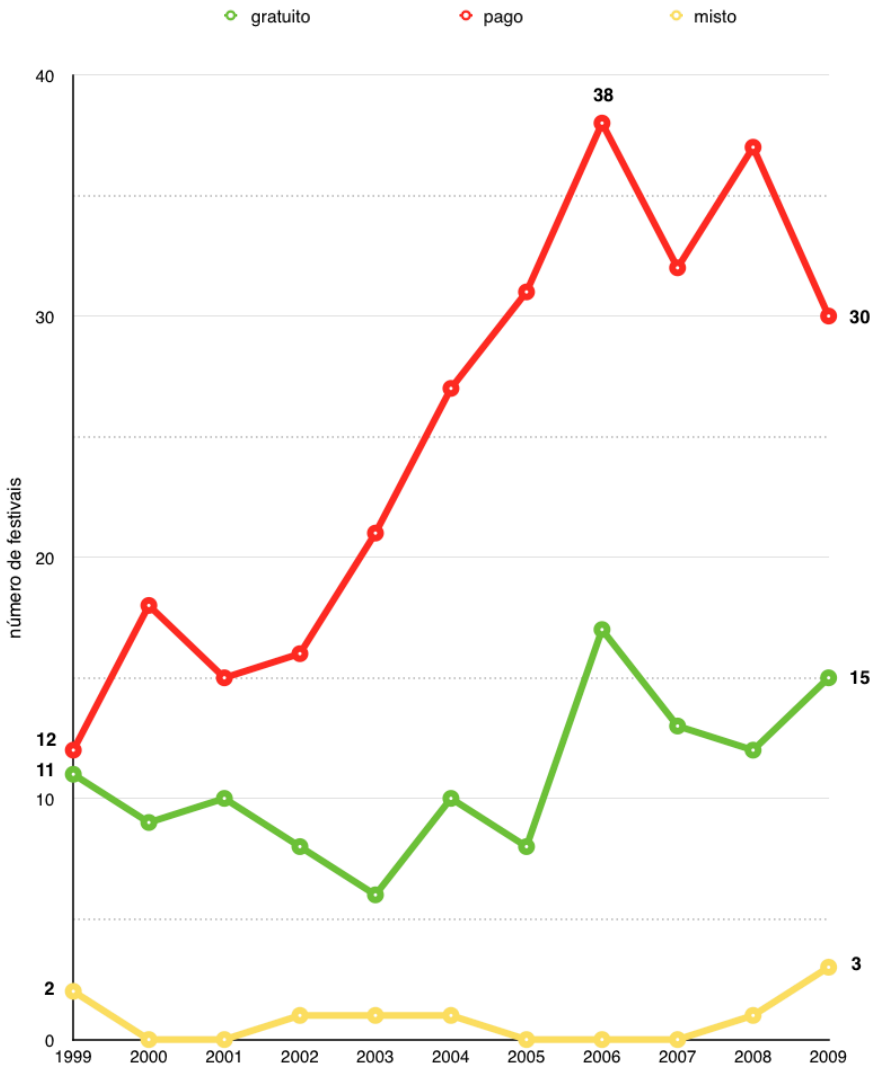


Gráfico 21
Evolução do tipo de acesso [gratuito / pago] aos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

Para uma análise mais atenta concentremo-nos no *Gráfico 21*, a partir do qual podemos concluir que a evolução temporal das edições com acesso pago é relativamente idêntica à tendência observada para as edições com acesso condicionado, no ponto anterior. Ou seja, assistimos ao seu expressivo aumento ao longo do período em causa, mais evidente a partir de 2003, com um máximo absoluto atingido em 2006 (38 edições com acesso pago) e um máximo relativo em 2008 (37 edições com acesso pago), com quebras evidentes nos anos de 2007 e 2009. Nos festivais que garantem um acesso gratuito aos eventos regista-se uma variação ao longo do período analisado, sem que se possa estabelecer um padrão claro, com valores entre 6 a 11 edições até 2005, com um aumento em 2006 (17 edições) e descida nos dois anos seguintes. No ano de 2009 as edições com acesso gratuito aumentam ligeiramente e fixando-se nas 15. Já o número relativo aos festivais com acesso misto é praticamente residual e mantém-se sem grande variação ao longo deste período.

Podemos concluir, acima de tudo, que existe uma correspondência directa entre o forte aumento do número de edições de festivais com acesso pago e o crescimento do número total de edições de festivais ao longo deste período, pois são aqueles que mais sobem em detrimento dos festivais com acesso gratuito.

A relação entre as duas perspectivas — acesso *livre vs. condicionad*o e acesso *gratuito vs. pago* — é difícil de estabelecer, por se tratarem de aspectos e parâmetros muitos diferentes. Ainda assim, atendendo à informação qualitativa sobre que festivais em concreto detêm um acesso pago, verificamos que a maioria das edições com acesso condicionado, anteriormente analisadas, correspondem também a um acesso pago, o que permite compreender melhor a semelhança nas tendências de crescimento de ambos os tipos de acesso referidos, com linhas de evolução bastante parecidas. A razão pela qual os números, totais ou a cada ano, de edições com acesso condicionado são superiores aos números para edições com acesso pago, deve-se à existência de edições de festivais que apesar do acesso condicionado oferecem um acesso gratuito. Estas são maioritariamente de iniciativa municipal, como os casos do Festival ao Largo, Festival Internacional de Orgão de Lisboa e Festival Rotas, entre vários. Por outro lado, a inexistência de dados quanto ao acesso gratuito/pago para algumas edições de festivais, como já mencionámos, poderá eventualmente acentuar a diferença observada entre os valores para edições com acesso condicionado e edições com acesso pago, estimando-se que algumas das edições sem informação conhecida poderão corresponder a um acesso pago.

3.2.6 Tipo(s) de participação dos públicos

Para esta caracterização seguimos os três tipos de participação dos públicos nos festivais de arte(s), tal como definidos em fase de levantamento de dados:

— *público espectador*;

— *público espectador com participação pontual*;

— *público com participação integrada* no processo de *criação* e/ou *programação*.

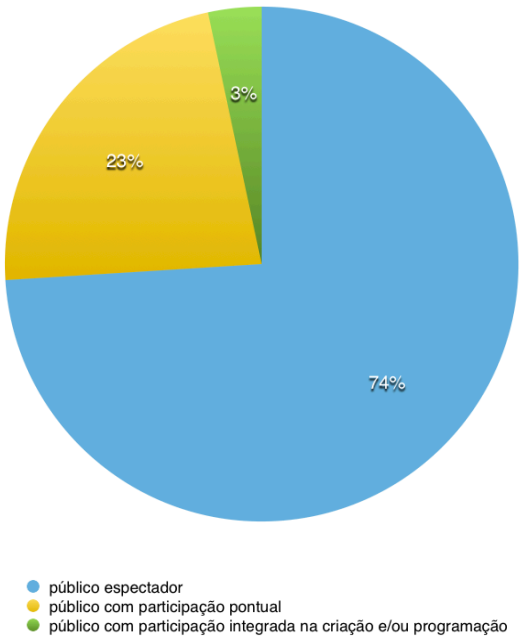


Gráfico 22
Tipo de participação do(s) público(s) nos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

O *Gráfico 22* foi elaborado a partir do número total de edições de festivais no período em análise e nele podemos notar que a maioria dos festivais levantados, mais propriamente 74%, constitui-se como experiência vocacionada para um público espectador, em eventos como concertos, exibições de filmes, exposições de artes visuais, espectáculos de teatro ou de dança, entre outros. Menos de um quarto das edições de festivais (23%) correspondem a uma participação pontual do público, sendo este, no todo ou em parte, incluído em actividades específicas da programação ou paralelas à programação principal, tais como conversas e debates, cursos e *workshops*, visitas e diversos tipos de actividades práticas ou mesmo o envolvimento e interacção pontual em espectáculos. Assinala-se a presença quase residual, com apenas 3%, de edições de festivais de arte(s) que propõem a participação activa dos públicos. A presença diminuta deste tipo de participação pode entender-se pela especial complexidade da integração de públicos e/ou das comunidades, por exemplo em conversas preparatórias para a definição da programação ou na co-criação artística em diferentes fases do processo.

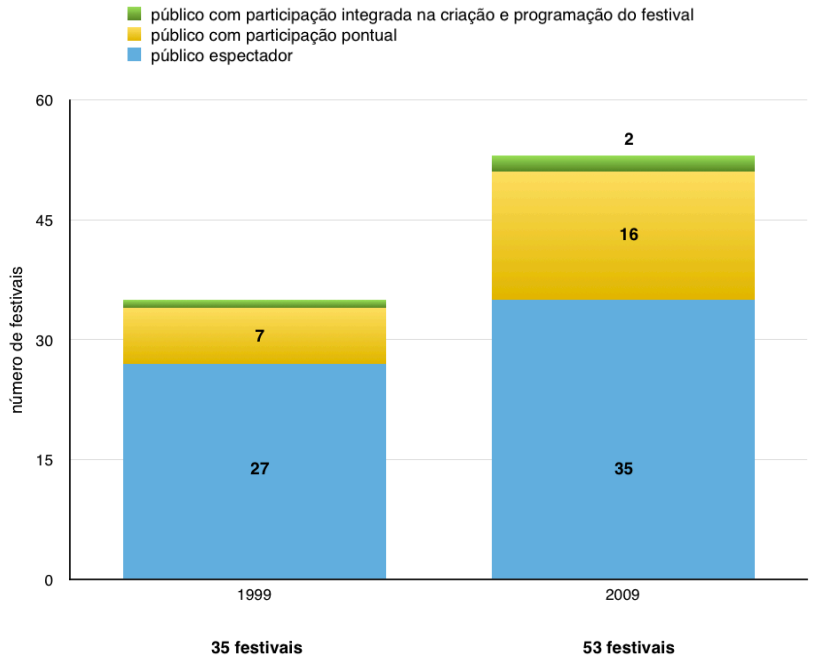


Gráfico 23 *Tipo de participação do(s) público(s) nos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009*

Entre os anos de 1999 e 2009 (*v. Gráfico 23*) há variações quanto ao tipo de participação dos públicos, mantendo ambos uma maior percentagem de edições de festivais com público espectador face aos outros tipos, e assistindo-se a um importante aumento do número de edições com público que tem participação pontual nos eventos, de 7 edições em 1999 para 16 edições em 2009 (mais do dobro).

No *Gráfico 24*, que reproduz os valores referentes a cada ano deste período, podemos ver outras tendências mais em detalhe. Uma vez que a maioria dos festivais decorre em edições com público meramente espectador, não é de estranhar que a linha correspondente a este tipo de participação seja aquela que mais se assemelha à evolução temporal dos festivais de arte(s) em vários tópicos que temos vindo a analisar, nomeadamente a evolução temporal do próprio número total de edições de festivais. Assim, assistimos para este tipo de participação a uma reduzida variação até 2003, seguida de um forte crescimento do número de edições até 2006, ano em que se regista o valor máximo (44), com uma subsequente quebra em 2007 e relativa estabilização até 2009, em torno das 35 edições nesses últimos três anos da década. As edições de festivais com participação pontual dos públicos tende a descer nos primeiros anos da década, até 2002, para depois crescer significativamente, ainda que de modo não constante, com dois valores máximos em 2006 e 2008, respectivamente 15 e 19 edições. Existe, aliás, uma tendência de aproximação entre o número de edições de festivais com participação pontual e de festivais com público espectador, embora estes últimos prevaleçam com grande vantagem.

Concluímos também que o número de festivais que inclui o público como parte integrante da programação e/ou criação é muito reduzido e praticamente constante, com uma a duas edições a cada ano.

Convém aqui ressaltar a realização das Festas de Lisboa, iniciativa promovida pela Câmara Municipal de Lisboa (ou mais exactamente, pela EGEAC, E.M.), que aglomera sob um único nome e organização, um conjunto de iniciativas antes dispersas por várias associações, colectividades, instituições ou mesmo grupos informais, promovendo ainda outros eventos criados propositadamente para essa época do ano. A designação Festas de Lisboa, ou mais concretamente Festas da Cidade, é bastante anterior, sendo uma criação fundada no Estado Novo, em torno de datas do calendário religioso associadas aos chamados Santos Populares (Santo António, no caso de Lisboa, embora noutras cidades do país sejam celebrados São Pedro ou São João), e a pretexto das quais se instituíram um conjunto de práticas e manifestações culturais, de pendor marcadamente ideológico, mesmo que influenciadas por tradições pré-existentes. Porém, após a revolução democrática, essas mesmas festas continuarem a decorrer e foram conjugando, ainda sob a égide municipal, um conjunto de eventos diversificados. Mais expressivamente a partir da década de 90, com o nome-marca 'Festas de Lisboa', esta iniciativa passou não só a incluir arraiais e festas populares, como também eventos informais e formais, concertos e espectáculos de diversas áreas artísticas, num mesmo propósito e estrutura de festivalização, que apoia e divulga, com uma forte componente de *sponsorização*. Estas características advêm da organização das Festas pela empresa municipal Equipamentos dos Bairros Históricos de Lisboa [EBAHL], criada em 1995,

que em 1996 passa a ser responsável por tal iniciativa[266]. A acção da EBAHL, actualmente denominada por EGEAC (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, desde 2003) é desde logo relevante no período que temos vindo a analisar, pelo que após a EXPO'98 (note-se que em 1998 as Festas de Lisboa reduziram actividades e locais ocupados, em face da Exposição Mundial) passam a existir inúmeros parceiros institucionais, empresas privadas e *media partners*. De um modo geral, as estratégias desenvolvidas no tocante à animação cultural, consolidadas especialmente a partir de 2003, colocam esta empresa municipal

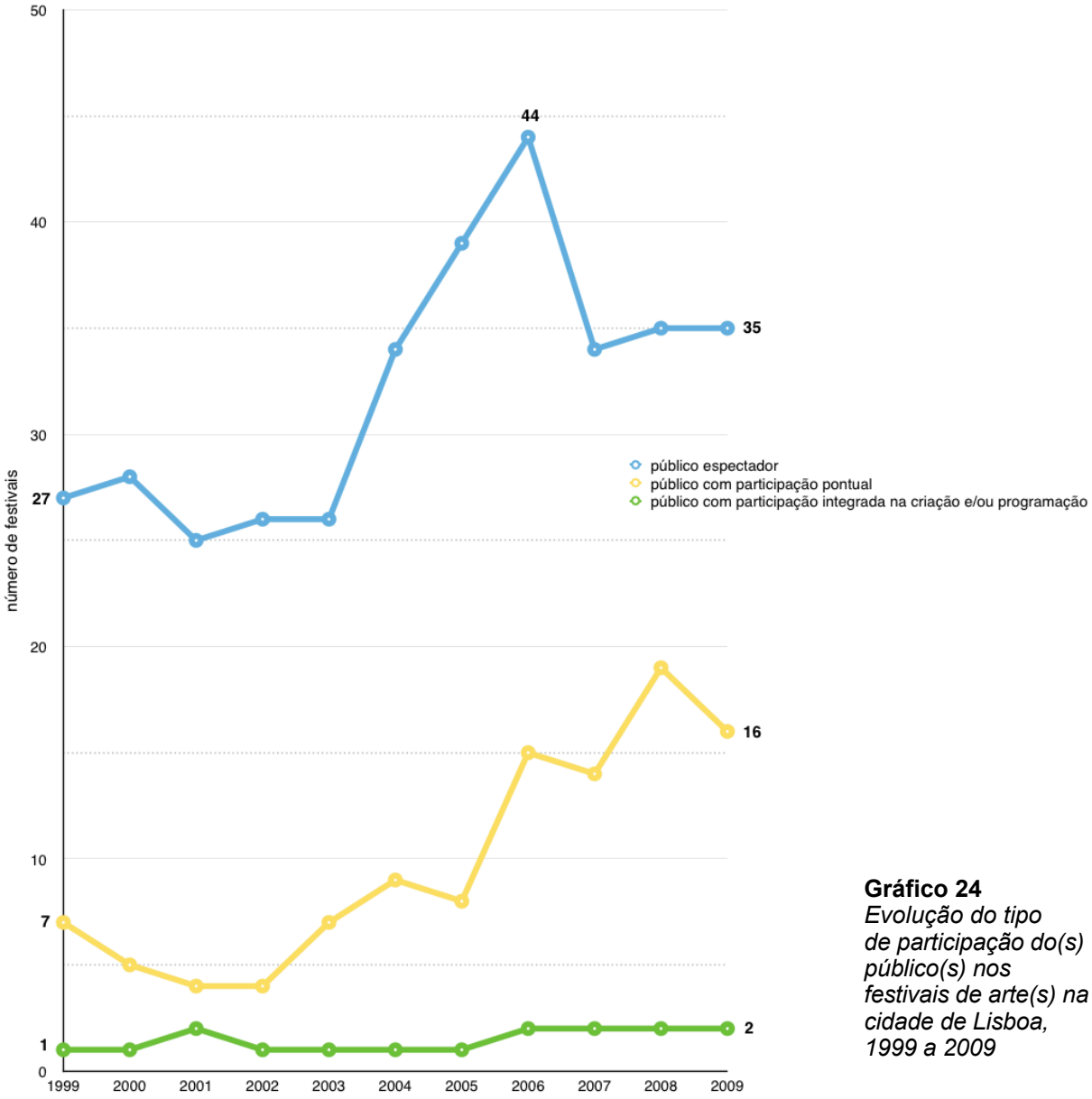


Gráfico 24
Evolução do tipo de participação do(s) público(s) nos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

[266] Podemos ler no sítio em linha da EGEAC, antiga EBAHL, que em 1996, "reconhecendo que as Festas de Lisboa tinham as suas raízes culturais e programáticas nos bairros históricos, 'e que o carácter efémero destas manifestações deveria deixar raízes para o futuro' [a sua organização] passou a ser uma responsabilidade da EBAHL"; cf.: https://egeac.pt/egeac/historia/ [consult. 2020-09-20].

num lugar particularmente destacado no âmbito da programação cultural em espaços públicos[267], não restrito apenas às Festas de Lisboa. Mas sobre esta iniciativa singular, desenvolveu-se assim, e em momentos diversos, uma noção de festival — conjunto de eventos culturais e artísticos sob um nome e propósito concretos, ocupando temporariamente um conjunto de espaços — a que o próprio nome já aludia ('Festas'), e que em 1999 passa a incluir na sua extensa programação a realização de festivais de arte(s) específicos, em alguns casos já existentes e tornados parte das Festas ou, pelo contrário, pensados de raiz para este 'mega-festival' multi-artes, do qual é indissociável a participação activa dos públicos e das comunidades em diversas fases. A própria criação da imagem das Festas de Lisboa, ainda que de forma mais colateral, é exemplo recente (de 2011 em diante) dessa participação aberta a todos mediante a realização de um concurso de ilustração que tem por base a figura de uma sardinha, elemento visual já recorrente na estratégia de *design*[268] das Festas.

A par das Festas de Lisboa, os restantes exemplos de participação activa das comunidades em edições de festivais estudados resumem-se ao Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 (de referir o Sinais, a cidade habitada, não um festival, mas um conjunto de intervenções também levadas a cabo pelo colectivo Extra]muros[, que promoveu Lisboa Capital do Nada) ou ao Festival Urbano Pedras D'Água. O caso do festival TODOS - Caminhada de Culturas, iniciado em 2009, afigura-se de maior ambiguidade quanto ao tipo de participação dos públicos, pois em algumas das edições podemos considerar essa activação mais notória (participação integrada em diversas fases de programação e criação) ao passo que noutras podemos considerá-la uma participação mais pontual, ainda assim significativa no entendimento de problemáticas sensíveis aos grupos e comunidades que vivem ou trabalham nas zonas ocupadas pelo festival.

3.2.7 Preocupação com problemáticas urbanas

No tocante à abordagem de *temáticas urbanas* por parte dos festivais de arte(s) no período em causa, registámos 58 edições que se propõe a tal, correspondentes a 14 festivais diferentes: Bicycle Film Festival, Lisboa Capital do Nada - Marvila 2001, Lugar à Dança - Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas, Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa, Festa no Chiado, Festas de Lisboa, Festival Arte Mais, Festival Imigrarte, Festival Lisbon Safari - Urban Art Experience, Festival Mediterrâneos, Festival dos Oceanos, Festival Rota dos Monumentos, Festival Urbano Pedras d'Água, TODOS - Caminhada de Culturas.

---

267 Ainda a EGEAC: "A actividade da empresa prolongou-se dos bairros históricos para uma escala maior – a da Cidade – e novos espaços culturais se lhe juntaram: os Teatros São Luiz e Maria Matos, o Cinema São Jorge, o Fórum Lisboa (antigo Cinema Roma) e o Padrão dos Descobrimentos (2003), a Casa Fernando Pessoa (2012), o Atelier-Museu Júlio Pomar e as Galerias Municipais (2014), os diferentes núcleos do Museu de Lisboa, o Museu Bordalo Pinheiro e o Museu do Aljube (2016). (…) Paralelamente, temos vindo a aprofundar e a diversificar a realização de actividades em espaço público ao longo de todo o ano"; cf.: https://egeac.pt/egeac/historia/ [consult. 2020-09-20].

268 Gabinete Silvadesigners, desde 2003.

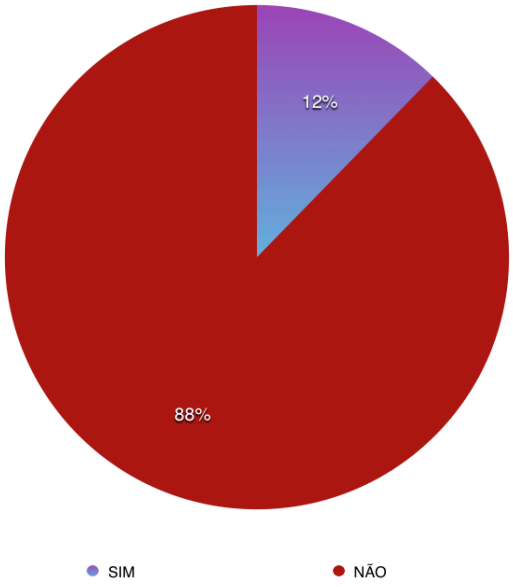


Gráfico 25
Existência de preocupações com problemáticas urbanas por parte dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

Através da análise do *Gráfico 25*, no qual reunimos a informação relativa a todas as edições de festivais de arte(s) entre 1999 a 2009, podemos concluir que uma minoria de 12% procura abordar temáticas directamente ligadas ao espaço urbano e território da cidade de Lisboa. Estas problemáticas são explicitadas pelas respectivas organizações nos seus objectivos para a realização do festival e/ou são abordadas nos eventos e suas temáticas concretas. No caso de alguns dos festivais, tal não significa que todos os eventos que compõem a sua programação abordem essas temáticas (Festival dos Oceanos e Festival Arte Mais, por exemplo), ao passo que outros festivais procuram, no seu todo e a partir de um conceito global, reflectir e suscitar o debate sobre essas questões ou mesmo intervir sobre o território (Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e TODOS - Caminhada de Culturas).

Alguns dos grandes temas mais frequentemente mencionados relacionam-se com a diversidade cultural, o património arquitectónico e urbanístico ou mesmo a regeneração ou revitalização urbana.

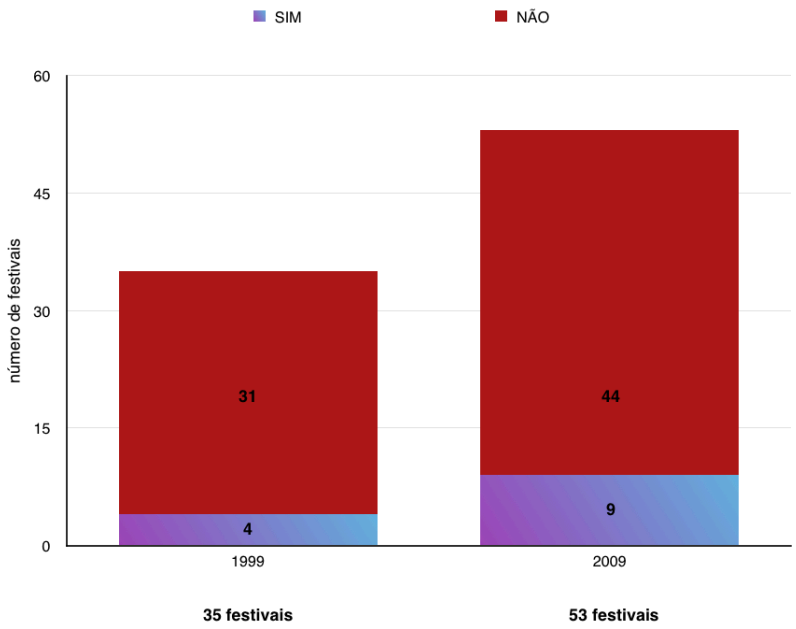


Gráfico 26 *Existência de preocupações com problemáticas urbanas por parte dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, em 1999 e 2009*

Comparando esta realidade nos anos de 1999 e 2009 (*v. Gráfico 26*), percebemos que, e em linha com aumento global do número de edições de festivais de arte, sobem quer o número de edições que procuram abordar problemáticas urbanas quer o número de edições sem esse interesse específico. Proporcionalmente, são os festivais que demonstram uma preocupação com as temáticas da cidade que registam a maior subida, de 4 edições em 1999 para 9 edições em 2009.

Quando observamos o *Gráfico 27*, com dados para cada ano, um dos aspectos mais salientes é o crescimento do número de edições de festivais abordando temáticas como as que já referimos. Pese embora estes festivais serem minoritários face aos restantes, e com número relativamente reduzido de edições, estes apresentam uma tendência de crescimento logo após o ano de 2003. Nesse ano e no anterior registaram-se mínimos absolutos de 3 edições (a cada ano) com este tipo de orientação temática, observando-se valores próximos das 10 edições no final da década, com 8 edições em 2007 e 9 edições em 2009. Atentando na linha correspondente aos festivais que não seguem esta orientação temática, de resto a maioria das edições, notamos que o seu padrão de evolução é relativamente similar ao do número total de

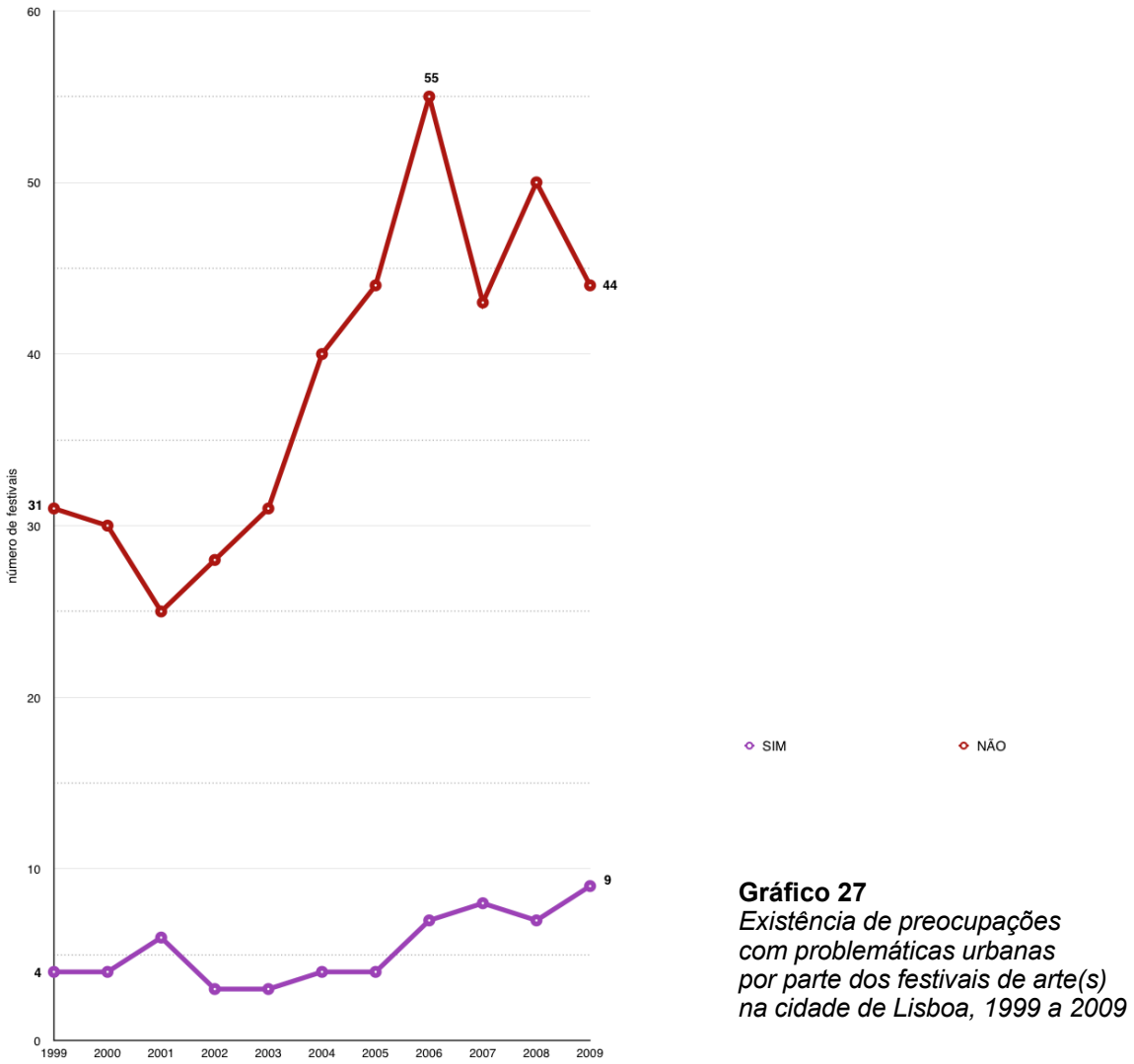


Gráfico 27
Existência de preocupações com problemáticas urbanas por parte dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, 1999 a 2009

edições de festivais de arte(s) ocorridos[269]. Do mesmo modo, observa-se um crescimento em boa parte da década, com 2006 e 2008 a registarem valores máximos de edições, com quebras em 2007 e 2009.

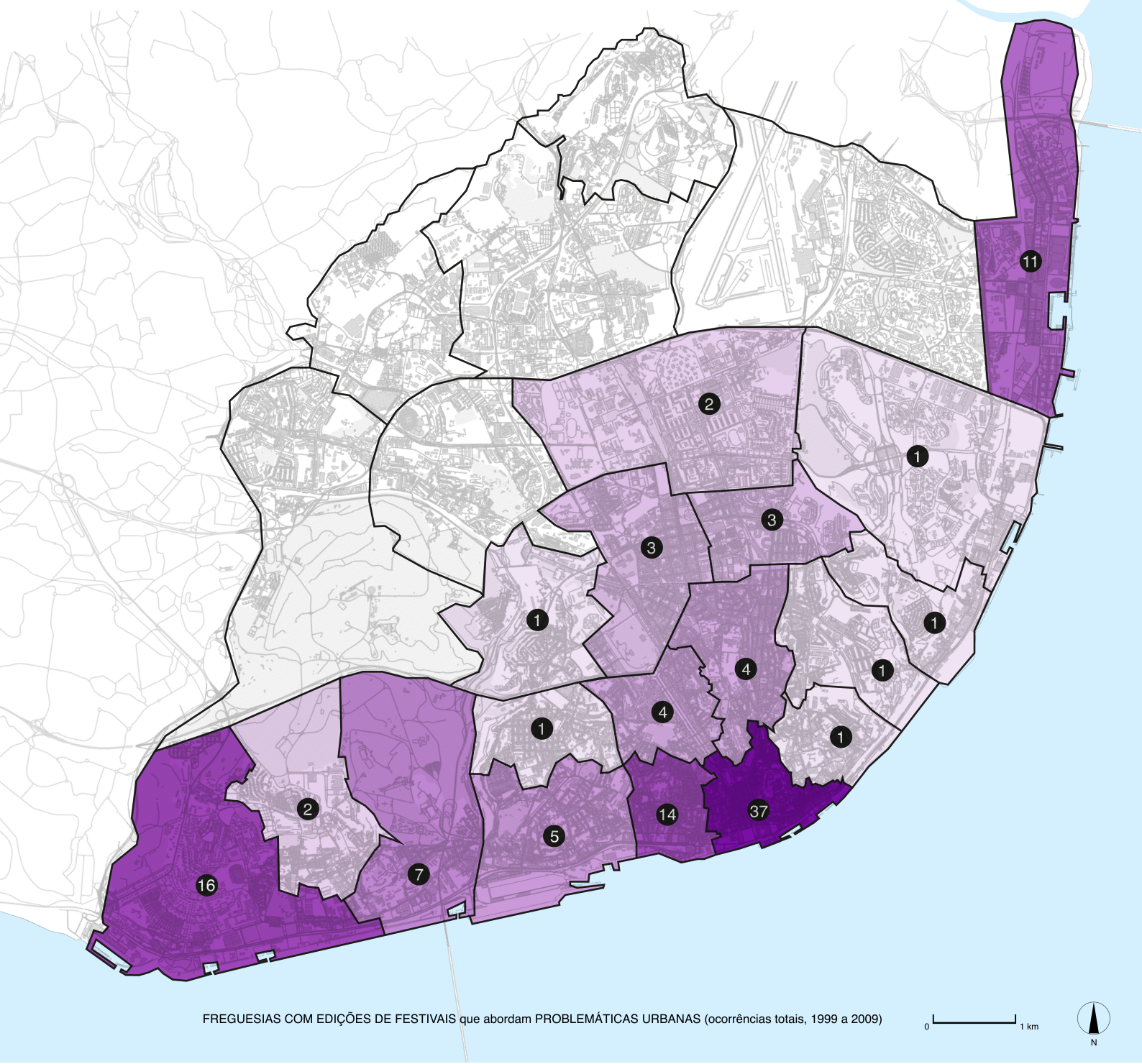
Deste modo, parece-nos importante ressaltar a crescente atenção durante este período por parte de promotores e programadores de festivais de arte(s) a questões relacionadas com o território urbano concreto e suas realidades, nomeadamente identidades locais e específicas, seja na perspectiva do espaço enquanto categoria física, seja numa perspectiva imaterial, esta indissociável das comunidades que residem nas áreas temporariamente ocupadas por eventos.

Entendemos relevante identificar cada uma das edições enquadradas no âmbito desta temática e mapear esta distribuição, sinalizando as freguesias correspondentes aos espaços ocupados. Deste modo, o *Mapa 7* soma e localiza as várias edições de festivais que abordam ou integram algum tipo de problemática urbana no período de 1999 a 2009, permitindo concluir quais as freguesias com maior ou menor incidência.

Assistimos a uma forte disparidade das ocorrências entre freguesias, com uma fortíssima concentração na freguesia de Santa Maria Maior, destacada com 37 edições de festivais interessadas em problemáticas urbanas, e a inexistência de eventos com essa abordagem em boa parte das freguesias mais periféricas da cidade, sobretudo a norte (Benfica, Carnide, Lumiar, Olivais, Santa Clara e São Domingos de Benfica). Podemos também observar uma maior concentração em freguesias com frente ribeirinha nas zonas sul/ocidental da cidade, nomeadamente as compreendidas entre Santa Maria Maior e Belém, inclusive. Mas também no extremo oriental da cidade, na freguesia do Parque das Nações, temos assinalado um número significativo de edições de festivais deste tipo, de que são exemplos o Festival dos Oceanos (com visitas, debates e outras actividades relacionadas com problemáticas da cidade e desta zona em concreto, como a relação dos espaços urbanos com o rio e a ocupação destes) e o Festival Lugar à Dança (em algumas edições, com espectáculos e actividades de dança na relação com a paisagem urbana, espaços públicos e sua potencial resignificação).

Esta incidência temática dos festivais em freguesias do centro da cidade, por excelência a freguesia de Santa Maria Maior (37 edições), mas também a da Misericórdia (14 edições), a par de dois pólos nos extremos ocidental (Belém, com 16 edições) e oriental (Parque das Nações, com 11 edições), é algo que reflecte a própria distribuição geográfica no tocante à globalidade dos festivais (*v. 3.2.2 Distribuição geográfica*) e à localização dos espaços ocupados (*v. 3.2.4 Tipo(s) de espaços ocupados*). Assim, grosso modo, e num princípio de quase proporcionalidade, nas freguesias em que ocorreu maior número de festivais temos também maior presença de festivais interessados nas temáticas urbanas. Não podemos localizar focos especiais de interesse por essas temáticas ou zonas que, escapando à distribuição geral dos festivais pela cidade, se constituam como pólos privilegiados, mas apenas reconhecer que vários festivais, em múltiplas edições, se permitiram trabalhar questões

[269] Padrão de evolução também próximo do de algumas das categorias que temos vindo a caracterizar, nomeadamente a referente aos tipos de acesso (condicionado e pago), aspecto observável nas variações e linhas dos respectivos gráficos.



Mapa 7 *Ocorrências dos festivais de arte(s) que abordam problemáticas urbanas nas freguesias de Lisboa, 1999 a 2009*

ligadas ao contexto urbano dos espaços ocupados. E entre estes, predominam como temas a preocupação com os centros históricos — regeneração, ocupação e identidade(s) — tal como o interesse pela frente de rio — tipos de ocupação e funcionalização —, o que também contribui para explicar o número mais elevado de edições destes festivais em freguesias como Belém, Alcântara, Misericórdia e Santa Maria Maior. As freguesias mais a norte na malha urbana, por serem zonas de rarefacção quanto aos festivais de arte(s) e seus eventos no período em análise, tornam-se por essa via quase excluídas deste mapa específico.

3.2.8 Síntese de evoluções e tendências

Através da caracterização alargada dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa, para os anos compreendidos entre 1999 e 2009, podemos concluir acerca da complexidade deste fenómeno e de uma extraordinária heterogeneidade verificada nas edições de festivais, diversidade essa que se manifesta para inúmeras categorias de análise e também nas relações que entre estas podemos estabelecer.

Uma tendência clara é a do crescimento do número de festivais, dominante em boa parte do período em causa, e para a maioria das áreas artísticas envolvidas. O ano de 1999, relativamente ao ano anterior, assume desde logo uma importante viragem no tocante a este fenómeno, marcado por um assinalável aumento do número de edições, o que se explica parcialmente como reflexo da Exposição Mundial de Lisboa, momento de forte incremento na programação e produção cultural, também com repercussão na afluência turística. Apesar de um ligeiro decréscimo nos primeiros anos da década de 2000, em particular nos festivais de música e no número total de festivais, a tendência de crescimento dos festivais é notória durante grande parte da década referida, sobretudo a partir de 2003, com máximos atingidos em 2006. No final dessa década, como antes observámos, assistimos a um decréscimo do número de festivais, justificado pelo contexto de crise económica, abrandando assim o número de novas edições e também do total de edições de festivais, mais marcadamente em 2009 e 2010. Ou seja, a evolução temporal do número de edições de festivais de arte(s) demonstra uma relação inequívoca com o contexto socioeconómico nos diferentes anos, registando-se valores máximos em 2006 e um abrandamento no final da década.

De referir que muitos dos festivais surgidos nos últimos anos do período aqui caracterizado (1999 a 2009), em particular no ano de 2009 e apesar do abrandamento face a números registados em meados da década, continuaram a decorrer com reedições nos anos seguintes, no contexto de uma progressiva afirmação da cidade como destino turístico acessível e atractivo. Observando alguns dados mais recentes, e apesar da não existência de um levantamento sistemático e abrangente para a década de 2010, constatamos uma redinamização do mercado de festivais de arte(s) em meados dessa última década, com um incremento do número de iniciativas (*e.g.* música, multi-artes), inclusive pelo ressurgimento de alguns festivais (que haviam sido interrompidos) e, sobretudo, pelo nascimento de inúmeros novos festivais.

Não deveremos estranhar uma proximidade entre as linhas de evolução do número total de edições e do número de edições de festivais de música, uma vez que esta área disciplinar é a predominante no panorama exposto, com larga vantagem sobre as outras artes. No entanto, os festivais multi-artes constituem um caso particularmente interessante, na medida em que parecem escapar a flutuações registadas noutras áreas artísticas, demonstrando o mais sólido crescimento no tocante a número de edições e igualando quantitativamente a área da música no final deste arco temporal.

Procurando uma visão transversal a este período e a todas as categorias analisadas, podemos sublinhar que a tendência de crescimento do número de edições acontece por via dos seguintes tipos de festivais:

— festivais de música e de cinema;
— festivais multi-artes, com um crescimento sustentado e afirmando-se como a tipologia de festival predominante quanto à área artística em 2009, a par da música;
— festivais com acesso condicionado, predominando sobre os festivais com acesso livre;
— festivais com acesso pago, predominando largamente sobre os festivais com acesso gratuito;
— festivais realizados em espaços interiores, embora também os festivais realizados em espaços ao ar livre registem valores e crescimento importantes, ainda que aquém dos primeiros em valor absoluto;
— festivais realizados em freguesias do centro histórico da cidade, nomeadamente em Santa Maria Maior e Santo António;
— festivais interessados em abordar problemáticas urbanas, numa relação com a vida na cidade, suas comunidades e identidades.

Os critérios dominantes quanto à distribuição no território urbano deste tipo de iniciativa cultural parecem corresponder à centralidade e ao valor simbólico próprios de áreas históricas, tal como à localização de infra-estruturas e equipamentos colectivos específicos e/ou de espaços públicos qualificados que permitam acolher os eventos. As freguesias com frente ribeirinha localizadas no centro histórico da cidade (Santa Maria Maior e Misericórdia, entre outras) detêm maior capacidade de atrair festivais de arte, seguida das freguesias de Belém e Parque das Nações, correspondentes a áreas ribeirinhas nos limites ocidental e oriental da cidade, zonas qualificadas em contextos particulares já mencionados (*i.e.* a propósito de iniciativas culturais; Exposição do Mundo Português e Lisboa Capital da Cultural [Belém] e EXPO'98 [Parque das Nações]). Um dos históricos eixos de crescimento da cidade para o seu interior, desde os limites da Baixa Pombalina até ao Campo Grande, equivale também a uma forte concentração de espaços ocupados por festivais, nomeadamente nas actuais freguesias de Santo António e Arroios, bem como Avenidas Novas, Areeiro e Alvalade. Torna-se notória a escassa presença de eventos deste tipo em determinadas áreas e freguesias da cidade, em particular nas localizadas mais a norte e/ou nos limites (oriente, ocidente, norte) do concelho.

Em suma, ressaltamos um padrão específico de distribuição dos festivais na cidade ligado à morfologia urbana e seu desenvolvimento histórico, tal como à localização de equipamentos e infra-estruturas. Estas formas de distribuição no território urbano, ao contrário da maioria das outras categorias e características dos festivais que aqui analisámos, não sofrem transformações relevantes ao longo do período estudado, persistindo pelo menos até 2010 (e durante a última década, considerando dados complementares recolhidos) uma preferência pelo centro histórico e uma rarefacção em freguesias mais periféricas.

Reafirmamos ainda o papel estruturante das instituições culturais e respectivos espaços, de natureza pública ou privada, na programação ou acolhimento de festivais de arte, a par de outras instituições (ensino, investigação) cuja vocação principal não passa pela criação ou produção artística, mas que se revelam determinantes para este mapeamento dos festivais na cidade de Lisboa.

São várias as tendências descritas que nos levam a considerar o período analisado como particularmente significativo para o entendimento deste fenómeno, arco temporal esse em que se registam mudanças de paradigma no tocante à realização dos festivais de arte(s) e à própria programação cultural no contexto urbano. Para além do expressivo aumento global do número de edições de festivais, ilustram bem essa mudança quer o crescimento dos festivais multi-artes quer o de festivais com interesse por temáticas urbanas, sobretudo nos últimos anos do período caracterizado, alguns procurando reflectir e/ou intervir sobre territórios concretos. A atenção particular a problemáticas como o multiculturalismo, a(s) identidade(s) urbana(s), o património edificado e a herança cultural, entre outros, confirmam ao mesmo tempo o festival como fenómeno que, visto pelos próprios promotores e curadores, afecta e altera potencialmente a vida da cidade, com efeitos específicos e que não se reduzem à programação cultural (*e.g.* provisão de oferta cultural) e sua mera fruição ou consumo (*e.g.* lógicas comerciais e de entretenimento).

Podemos inclusive afirmar que se verifica uma certa recomposição do panorama dos festivais de arte(s) no final do período analisado, não apenas pelas mudanças já descritas, mas também mediante uma análise mais qualitativa quanto ao perfil dos festivais e das novas edições realizadas. Em 2009 registamos a criação do festival TODOS - Caminhada de Culturas e de outras iniciativas municipais — Galeria de Arte Urbana ou o programa Lisboa na Rua, como exemplos importantes — que consistem um sinal de investimento específico na área da programação cultural, abrangendo as temáticas apontadas anteriormente. O programa de animação urbana Lisboa na Rua, no contexto da crescente afirmação da EGEAC e suas competências, confirma 2009 como um ano significativo para a criação e divulgação cultural, até pelos seus objectivos expressos, referindo-se a intenção programática em recorrer "à cidade enquanto matéria criativa" (AA.VV., 2007 a 2010; cf. *Agenda Cultural de Lisboa*, Julho de 2009). Este programa, agregador de vários festivais de arte, como o Outjazz e o Lugar à Dança, bem como de outros eventos (Fitas na Rua e Clássicos na Rua), tem dinamizado e apoiado festivais de arte(s), novos ou já existentes[270], como vimos antes (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.3*). Relembramos que o Festival Lugar à Dança surgiu no contexto da EXPO'98, com algumas edições realizadas na década de 2000, e regressa a Lisboa em 2009 (após período de interregno) pela mão do programa municipal Lisboa na Rua, com o propósito da "criação de um vínculo com a própria cidade" (cf. *Agenda Cultural de Lisboa*, Julho de 2009). Também as Festas de Lisboa inauguram novos festivais nesse último ano da década, o Festival ao Largo e o Festival Silêncio, iniciativas de acesso gratuito no espaço público. Por outro lado, e ainda que tenhamos assistido no período analisado a um crescimento do número de festivais com acesso pago (*e.g.* cinema, música), associados a uma lógica comercial de investimento e lucro, os anos de 2007 e 2009 registam uma quebra evidente no número de edições de festivais que se remetem a esses objectivos. Todos estes sinais, alguns deles porventura contraditórios, apontam para a dita recomposição do panorama no tocante aos festivais de arte(s), num contexto global e nacional de início de uma profunda crise económica.

---

[270] Confirmamos 2009, neste sentido, como um ano destacado na acção da EGEAC, cujas estratégias de intervenção no tocante à animação cultural se vinham reforçando desde 2003. De resto, Lisboa na Rua (entretanto com a designação Cultura na Rua) e alguns dos festivais mencionados continuam em actividade em 2020 (contando já com mais de uma década de existência).

Em síntese, as análises e reflexões apresentadas confirmam o período após a EXPO'98 como extremamente significativo para a compreensão da realidade dos festivais de arte(s) e da expansão do próprio fenómeno de 'festivalização da cultura' (cf. Bennett, Taylor e Woodward, 2014) no contexto nacional e local (cidade de Lisboa), período este marcado pela articulação entre ciclos socioeconómicos diferentes, bem determinados, e com expressão evidente ao nível da programação cultural (investimentos e consumos). Consideramos que este trabalho de caracterização, não realizado antes e só recentemente apresentado (Concha, 2019), contribui para uma perspectiva mais informada sobre os festivais de arte(s) e sua apropriação do espaço urbano lisboeta.

Subcapítulo 3.3
SELECÇÃO DOS CASOS DE ESTUDO

3.3.1 Critérios para a definição dos casos de estudo

Os casos de estudo são um instrumento essencial na metodologia considerada, com vista a desenvolver um conjunto de reflexões e sínteses sobre as relações entre os festivais de arte(s) e os territórios concretos onde estes decorrem. Como tal, impõe-se o estabelecimento de uma grelha de critérios para a definição dos casos de estudo, de modo a que estes sejam efectivamente representativos da realidade analisada e, ao mesmo tempo, exemplos operativos para a problematização de fundo a que se propõe a presente tese. Não se pretende uma leitura comparada, mas sim um estudo de cada festival seleccionado e sua interferência no território no âmbito dos processos de transformação e/ou revitalização urbana.

Modelo de concepção e gestão

Os festivais de arte(s) analisados correspondem a modelos de concepção e gestão diferenciados, sendo os principais e mais frequentes os seguintes:

— festival de *iniciativa pública*, em particular do poder local (Câmara Municipal de Lisboa, seus departamentos/divisões ou Empresas Municipais), com financiamento público;

— festival de *iniciativa privada*, em particular de associações/instituições culturais ou empresas de produção cultural, com *apoios e financiamento do sector público*;

— festival de *iniciativa privada*, ainda as associações/instituições culturais ou empresas de produção cultural, com *eventuais apoios do sector privado* (*i.e.* patrocínios), desde iniciativas com forte componente de *sponsorização* até outras realizadas com investimento próprio.

De referir a existência de festivais que combinam características dos diferentes modelos de gestão aqui referidos, em particular pelo crescente apoio por parte do sector privado a este tipo de iniciativa cultural. Esta situação intensifica-se ao longo do período em causa, o que se reflecte sobremaneira na existência de festivais de iniciativa pública, e portanto com financiamento público, que contam também com patrocinadores em algumas ou em todas as edições.

Parece-nos importante que os casos de estudo possam reflectir a diversidade destes modelos (todos eles com número expressivo de edições) e ser representativos da mesma, pretendendo-se uma selecção de festivais que abarque os principais modelos dominantes. Nesse sentido, identificamos como situação ideal o estudo comparativo de um festival de iniciativa pública, um festival de iniciativa privada com apoios e financiamento do sector público e, se possível, de um festival de iniciativa privada marcado pela informalidade dos apoios ou sem financiamento público específico para o evento, cobrindo as várias práticas possíveis. Atendendo à regular coexistência de financiamento público e privado, os casos a seleccionar, inclusive o festival de iniciativa pública e o festival de iniciativa privada com apoios públicos, poderão incluir apoios diferenciados, nomeadamente por parte de privados, mais ou menos relevantes e em diferentes condições.

O presente critério, desejavelmente, potencia um estudo mais completo e abrangente do fenómeno, na medida em que os diferentes modelos de concepção e gestão se poderão reflectir nas condições de desenvolvimento deste tipo de iniciativa, seja na dimensão do festival (duração, números de artistas, eventos, espaços e públicos envolvidos, impacto mediático) ou na sua sustentabilidade e longevidade (número de edições), como também nos eventuais impactos sobre o território, questões a aferir posteriormente.

Dimensão

A dimensão de um festival de arte(s) será porventura mais difícil de objectivar, tendo em conta uma definição ampla e complexa da ideia de 'dimensão', para a qual poderão concorrer inúmeras variáveis, sejam estas quantitativas ou qualitativas.

Referimos a *duração temporal* do festival como uma forma de aproximação à noção de 'dimensão', pelo que idealmente os casos de estudo a seleccionar devem ser representativos da variabilidade das durações registadas no cômputo geral e, ao mesmo tempo, dos períodos de duração mais frequentes. Assim, os casos de estudo devem abranger pelo menos um festival de curta duração (1 a 5 dias) e um festival de longa duração (1 mês, correspondendo esta grosso modo à duração máxima registada), podendo incluir pelo menos um dos casos a existência de trabalhos preparatórios significativos (meses de trabalho com as comunidades da área urbana envolvida, por exemplo). Consideramos relevante estudar também um festival com uma duração média (1 a 2 semanas), se possível.

Outros elementos que informam a dimensão de um festival de arte(s) são o *número de artistas/criadores* ou *colaboradores* envolvidos na programação/produção, o *número de eventos* que compõem a programação ou o *número de espaços ocupados*. Existem limitações no recurso a esta informação sob uma perspectiva quantitativa, pelo elevado número de ocorrências, pela inexistência de alguma informação detalhada para determinadas edições de festivais e pela combinação possível das variáveis enunciadas. Nesse sentido, estes elementos podem ser considerados em termos genéricos, como referência qualitativa, levando à selecção de casos de estudo que reflictam mais uma vez a diversidade registada. Significa isto que os casos a considerar devem corresponder a uma iniciativa com um grande número de eventos por contraste com outra iniciativa focada num número mais limitado de eventos e espaços

ocupados, atendendo também à dimensão da equipa, quer na programação quer no respeitante ao número de criadores convidados a participar.

Numa última consideração sobre a dimensão dos festivais de arte(s), observamos que os números quanto ao(s) *público(s)* poderiam ser um indicador interessante nesta linha de análise. Porém, não dispomos desta quantificação para a maioria dos eventos, dado que alguns promotores não têm forma de registar o número de participantes, dependendo do tipo de evento e sobretudo de acesso, enquanto outros detêm apenas uma estimativa ou quantificação média desse valor. Mesmo para os festivais que contabilizam o número de espectadores, em eventos com acesso mediante bilhete e/ou com lugares sentados, essa informação raras vezes é disponibilizada. Apesar disso, e em função do tipo de evento e de espaço ocupado, é possível apreciar de modo empírico qual a respectiva escala e se o mesmo se destina a um público mais alargado ou mais restrito, factor ponderado na selecção dos casos.

De uma forma geral, e sem ignorar as limitações metodológicas e de informação disponível expressas, convém que os casos a estudar resultem da observação dos elementos atrás indicados, para que a *dimensão do festival* possa ser um factor implicado. Assim, os casos de estudo devem corresponder a festivais que apresentem perfis contrastantes, respeitando a inclusão de iniciativa(s) em espaços mais formais e em espaços informais, com duração reduzida e com duração mais longa, com estruturas mais significativas e com equipas mais diminutas, com eventos para públicos mais ou menos numerosos ou, pelo contrário, para públicos mais circunscritos. Desta forma, garantimos também as condições para perceber em que medida a dimensão do festival pode afectar (ou não) a sua capacidade de actuar e interferir num dado território.

Distribuição geográfica

A distribuição dos festivais de arte(s) no território urbano, como vimos na fase de caracterização, é definida por uma *grande concentração* de ocorrências em freguesias com *frente ribeirinha* e localizadas no *centro histórico* de Lisboa (Santa Maria Maior e Misericórdia, por exemplo). Pelo contrário, as freguesias menos centrais detêm menor capacidade de atrair festivais, sendo que a distribuição no território, diversamente a outras categorias analisadas, não sofre alterações significativas nos seus padrões ao longo do período espaciotemporal tratado em detalhe, afirmando-se por isso como firme critério para a definição de casos de estudo.

Por conseguinte, a selecção das iniciativas a estudar aprofundadamente deve ser representativa das localizações mais frequentes e com maior concentração de ocorrências, abrangendo pelo menos dois casos diferentes nessas condições. Por outro lado, a inclusão entre os casos de estudo de um festival que tenha decorrido em zona(s) habitualmente preterida(s) por estas iniciativas poderá ser especialmente favorável à averiguação dos seus efeitos específicos no território, marcado nesse quadro pela menor presença de equipamentos colectivos e/ou programação cultural regular. Afirma-se como vantajoso o estudo contrastado entre casos em áreas privilegiadas no tocante à localização dos festivais de arte(s) e caso em área de rarefacção destes, procurando compreender as potencialidades e limitações do

desenvolvimento deste tipo de iniciativa em cenários urbanos com características diversas (*e.g.* configuração espacial, comunidades, problemáticas urbanas), bem como discutir os efeitos desses mesmos festivais.

Área(s) artística(s)

Nos últimos anos do período espaciotemporal analisado, os *festivais multi-artes* destacam-se como um dos tipos de iniciativa mais relevantes, o que é observável no expressivo número total de edições, com um máximo absoluto em 2009 face a outras áreas artísticas (valor só igualado pelos festivais de música). Os festivais multi-artes correspondem também aos que mais crescem ao longo desse período — de modo uniforme e sustentado —, sendo a única tipologia quanto à área artística que não apresenta qualquer decréscimo de número de edições na segunda metade da década de 2000, nem mesmo em contexto económico desfavorável (2008/09). Desta forma, podemos dizer que o festival *multi-artes*, pela crescente e contínua afirmação, contribui grandemente para marcar e definir um perfil recente (décadas de 2000 e 2010) do festival de arte(s) na cidade de Lisboa. Reconhecendo a heterogeneidade desta tipologia de festival, com modos muito diversificados de actuação e apropriação dos espaços urbanos, julgamos que as suas características e pluralidade de práticas permitem enriquecer o estudo a empreender. Estas condições são determinantes para que todos os casos de estudo devam incidir sobre festivais multi-artes, optando por iniciativas representativas dessa tendência crescente e quase dominante. Além disso, este tipo de festival cruza ou abrange várias áreas artísticas, pelo que conseguimos cobrir assim a maioria, ou mesmo a totalidade, das disciplinas e vertentes possíveis de intervenção no espaço cultural, inclusive abordagens variáveis (*e.g.* multidisciplinar, pluridisciplinar, interdisciplinar, transdisciplinar), factor decisivo para a valorização deste critério.

Participação do(s) público(s)

Relativamente à *participação do público* em diferentes momentos de um dado festival de arte(s), não meramente como espectador, já apresentámos algumas possibilidades e exemplos concretos durante a anterior fase de caracterização. Essa participação do público, abrangendo por exemplo moradores nas áreas onde decorre a iniciativa, pode suceder durante trabalhos preparatórios para a concepção ou programação, durante a própria programação do festival, na co-criação de eventos e/ou participação nos mesmos (*e.g.* espectáculos, bailes, *workshops*, entre outros).

A *participação activa* em diferentes fases do processo não deve constituir propriamente critério definitivo para a selecção dos casos de estudo, uma vez que as situações encontradas são praticamente residuais no panorama global. Ainda assim, entendemos proveitoso eleger pelo menos um caso de estudo que apresente estas características, numa das suas edições ou em várias, permitindo-nos reflectir sobre as qualidades ou constrangimentos de tal tipo de *acção colaborativa* ou mesmo *participativa*. Aventando a hipótese destes processos, de modo mais ou menos amplo e em variados momentos, poderem promover mais efectivamente o

envolvimento da comunidade e do(s) público(s), este factor de diferenciação merece ser devidamente discutido e avaliado, verificando se no(s) caso(s) de estudo são favorecidas ligações efectivas entre a iniciativa, os participantes e os territórios.

Preocupação com problemáticas urbanas

No período em causa, uma minoria (12%) dos festivais de arte(s) decorridos em Lisboa procura abordar *temáticas directamente ligadas aos espaços urbanos ocupados*. Ainda que o número pareça reduzido, falamos de dezenas de edições, algumas delas com objectivos e preocupações estruturantes no sentido de *reflectir* e/ou *intervir* sobre o *território* e suas *problemáticas*.

Apesar do seu papel minoritário no cômputo geral, as iniciativas que referimos registam um aumento do número de edições ao longo do período analisado, crescendo globalmente mais (em termos relativos) do que as iniciativas sem essa preocupação com problemáticas urbanas, o que nos parece uma evolução extremamente significativa. Esta tendência denota uma crescente atenção de promotores e programadores a questões como descontinuidades e vazios urbanos, reabilitação arquitectónica e renovação urbana, memória e identidades locais, problemas sociais específicos das comunidades que residem nas áreas de ocorrência dos eventos, entre outras. Podemos concluir que o festival de arte(s) com interesse pelas temáticas que dizem respeito à vida da cidade e suas comunidades conquistou em anos recentes um lugar de destaque na programação cultural lisboeta.

Deste modo, considerando o seu significado e evolução, definimos como oportuna a selecção de iniciativas que atestem este tipo de preocupações temáticas, inclusive pela possibilidade de confrontar os objectivos expressos no tocante ao território urbano com uma aferição dos eventuais resultados e suas percepções. De resto, estas iniciativas afirmam-se como casos adequados ao estudo detalhado e à avaliação de efeitos directos, indirectos ou induzidos, uma vez que demonstram uma consciência da necessidade de intervir num dado território e expõem para o mesmo diagnósticos e/ou objectivos concretos, mais ou menos explícitos. Através das análises efectuadas na fase de caracterização, observámos que algumas destas iniciativas desenvolvem um conjunto de práticas específicas que incluem o diálogo e colaboração com diferentes agentes no terreno, bem como com a(s) comunidade(s), potenciando um conhecimento mais efectivo das realidades em presença. Assim, estes constituem os casos de estudo mais acertados, numa estreita ligação às reflexões e ilações a formular em fases posteriores.

Continuidade temporal

Como observámos, muitos dos festivais de arte(s) iniciados nos últimos anos da década de 2000 continuaram a decorrer, com reedições na década seguinte e alguns deles até à actualidade, em linha com a dita recomposição do panorama dos festivais e outros tipos de eventos culturais na cidade de Lisboa. Apesar do levantamento e caracterização efectuados se circunscreverem, grosso modo, à primeira década referida, o estudo aprofundado das relações

entre o festival de arte(s) e o desenvolvimento do território urbano obedece a um arco temporal mais alargado, tendo em conta a provável morosidade de alguns dos processos de transformação. Deste modo, cremos que a *continuidade* dos festivais para além do período temporal referido constitui uma mais-valia na selecção dos casos de estudo, com vista à discussão dos eventuais impactos dessas iniciativas no tecido urbano e na vida das suas populações. Estes aspectos relacionam-se também com a *longevidade* de um festival de arte(s), isto é, a capacidade de continuar a decorrer por várias edições (anualmente ou segundo outra periodicidade). Em nosso entender, a assinalável continuidade temporal de uma dada iniciativa deve ser um factor a observar na selecção dos casos de estudo, optando por dois festivais, pelo menos, cuja realização seja repetida e prolongada, isto é, com edições consecutivas em vários anos, sustentando uma análise da sua evolução. No entanto, a longevidade não deverá ser factor excludente, na medida em que, e por forma a confrontar diferentes condições de actuação, consideramos oportuno eleger também um caso que não tenha visto concretizadas reedições (*i.e.* festival com edição única, preferencialmente, ou com apenas uma reedição, se não for viável a primeira hipótese). A reunião de casos de estudo com estas diferentes condições temporais de desenvolvimento é ainda conveniente a uma avaliação do papel desta variável (acção repetida e prolongada ou, pelo contrário, pontual) na capacidade dos festivais de arte(s) interferirem em maior ou menor grau nas dinâmicas territoriais.

3.3.2 Selecção dos casos de estudo

A partir da grelha de critérios para a definição de casos de estudo e de uma ponderação atenta entre todas as iniciativas registadas na base de dados e já caracterizadas, seleccionamos os seguintes festivais de arte:

Caso de estudo A
Festival TODOS - Caminhada de Culturas (ou TODOS)

Caso de estudo B
Iniciativas da Extra]muros[- Associação Cultural para a Cidade
Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa**

Caso de estudo C
Festival Urbano Pedras d'Água (ou Festival PEDRAS ou apenas PEDRAS)

Os casos de estudo correspondem a iniciativas que cumprem os critérios quanto ao *modelo de concepção e gestão*, assegurando a abordagem dos principais tipos de modelo descritos: um festival promovido pelo sector público (caso A; Câmara Municipal de Lisboa[271]), duas iniciativas diferentes por parte de um mesmo privado (caso B; Extra]muros[- Associação Cultural para a Cidade) e abrangendo tipos de financiamentos diferenciados que incluem apoios e financiamentos públicos (bem como privados), e ainda um festival promovido também por privado, uma estrutura de investigação artística (caso C; c.e.m. - centro em movimento).

Apesar de ser inequívoco o tipo de modelo e de iniciativa (pública ou privada) para os festivais de arte(s) seleccionados, encontramos entre os casos uma combinação variável de apoios institucionais, parcerias e colaborações, financiamentos públicos ou ainda patrocínios. O apoio institucional refere-se habitualmente ao aval, recomendação e/ou reconhecimento do trabalho desenvolvido, podendo incluir a cedência de espaço(s) e/ou a prestação de apoio com recursos logísticos, não existindo qualquer tipo de relação comercial (lucrativa). Essa existência de apoios ou parceiros institucionais, bem como de outras colaborações, é comum a inúmeras iniciativas culturais incluindo os festivais de arte, o que se verifica nos três casos de estudo. O financiamento por parte do sector público, devidamente enquadrado mediante orçamentos ou programas próprios, verifica-se no caso A, tratando-se de uma iniciativa municipal, e também no caso B, cujas iniciativas promovidas por uma associação cultural conheceram financiamentos distintos: Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 [LXCN] foi co-financiada pelo Programa Operacional da Cultura (fundos europeus) e Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa foi co-financiada (metade do orçamento) pela Câmara Municipal de Lisboa. No caso de estudo C o festival em causa não é financiado directa ou especificamente pelo sector público, apesar da estrutura artística (c.e.m.) ser financiada pelo Ministério da Cultura e contar com apoios da Câmara Municipal de Lisboa para a sua programação anual, nomeadamente em 'Práticas com Pessoas e Lugares', cujo trabalho informa e permite a realização do festival PEDRAS. Uma certa informalidade dos apoios para o festival propriamente dito é evidente neste caso, ademais quanto a apoios privados (não há menção a patrocínios[272]), daí a sua selecção como caso de estudo contrastante. Os patrocínios, forma particular de apoio por privados (*e.g.* empresas, marcas), existem declaradamente no caso B, para a Luzboa (EDP, entre outros, com presença ainda mais forte na segunda edição) que assim combina diferentes fontes de financiamento, mas não para a Lisboa Capital do Nada [LXCN], realizado apenas com financiamento público e apoios institucionais. No caso A, o Festival TODOS não regista patrocínios na primeira edição, dependente apenas do financiamento público e de apoios institucionais, mas passa a registá-los a partir de 2010 e durante alguns anos (Millenium BCP), contando com um conjunto alargado de patrocinadores em edições mais recentes.

Ponderando um eventual caso de estudo correspondente ao modelo de iniciativa privada realizado exclusivamente com apoios por privados ou investimento próprio, não detectámos

---

271 Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos, Pelouro das Relações Internacionais (sob a responsabilidade do Pelouro da Cultura desde 2018).

272 São referidos apenas apoios institucionais (por exemplo, Junta de Freguesia de Santa Maria Maior) e colaborações (por exemplo, na edição de 2017, Câmara Municipal de Castelo Branco, Livraria Ferin, Associação Pé de Pano - Projetos Culturais, Restaurante Diyalo).

entre os festivais de arte(s) nenhum que fosse simultaneamente consonante com os restantes critérios apontados e o configurasse como caso oportuno a aprofundar.

A complexidade e variabilidade dos tipos de apoios ou financiamentos registados nos três casos de estudo, de que aqui demos conta, inclusive com oscilações e inflexões para diferentes edições de um mesmo caso/festival, contribuirá para enriquecer a discussão.

Relativamente à *duração* dos festivais, e tal como previsto, uma das iniciativas seleccionadas regista duração curta (caso A, em média 4 dias), duas iniciativas são de duração média (caso B, com Luzboa, e caso C, entre uma a duas semanas) e uma outra iniciativa apresenta duração longa (caso B, com Lisboa Capital do Nada, decorrendo durante um mês).

Informando também aquilo que é a *dimensão* de um festival, o caso A implica uma programação com número relativamente elevado de eventos e artistas, bem como de espaços ocupados, sendo variável o número de pessoas a que se destinam os eventos. Aliás, o contexto no qual se enquadram a génese e a evolução do Festival TODOS está relacionado com um conjunto de opções estratégicas e políticas desenvolvidas pela Câmara Municipal de Lisboa, tornando-o num caso de estudo crucial para análises mais detalhadas. A existência de recursos importantes e a formação de equipa que inclui elementos da própria instituição municipal e da Academia de Produtores Culturais denota o investimento realizado e a capacidade de intervenção sustentada, reforçando a expressão deste caso. Diferenças face ao caso C, festival marcado por maior informalidade e que começou na sua primeira edição com programação mais reduzida e mais espaçada no tempo. O caso B apresenta características específicas, correspondendo LXCN a um festival de forte informalidade, pelo tipo de espaços e eventos, disperso por bastantes pólos e marcado por múltiplas linhas de intervenção. A iniciativa Luzboa, ainda no caso B, afirmou-se como bienal de artes com maior número de espaços formais e vasta extensão de percursos possíveis também em espaços públicos, abrangendo assim um grande número de espectadores.

Esta multiplicidade de condições e circunstâncias que definem os casos de estudo vão ao encontro dos critérios propostos, cobrindo diferentes perfis de festival de arte(s) naquilo que poderá ser a sua dimensão, atendendo ainda à duração das iniciativas.

No que concerne à *distribuição geográfica*, e em linha com os critérios definidos, duas iniciativas centram-se em áreas históricas da cidade de Lisboa (casos A e C), onde se registou maior número total de edições de festivais de arte(s), enquanto o caso B agrupa uma iniciativa (Luzboa) que se situa nesses mesmos territórios e uma outra (LXCN) localizada em zona com escassa presença deste tipo de modelo de intervenção cultural.

Assim, o caso A abrange até à data várias freguesias do centro histórico, numa lógica volante em que edições diferentes ocupam espaços de bairros diferentes, em Santa Maria Maior, Misericórdia e Arroios, passando ainda pela presença na Estrela, Santo António ou São Vicente, quase sempre em torno de espaços públicos marcantes como sejam a Praça do Martim Moniz, o Largo do Intendente, a Rua do Poço dos Negros, o Campo dos Mártires da Pátria ou o Campo de Santa Clara. Este caso A garante, como nenhum outro, uma cobertura

ampla de bairros do centro histórico, em particular nas freguesias mais privilegiadas quanto à ocorrência de festivais, sendo absolutamente necessário o seu estudo.

O Caso C centra-se particularmente na Baixa Pombalina, boa parte da freguesia de Santa Maria Maior, com extensões a outras áreas vizinhas na Misericórdia, Santo António e Arroios, naquele que é o grupo mais central de freguesias no contexto urbano. É ainda um dos únicos festivas multi-artes e interessado em problemáticas urbanas que, desde meados da década de 2000, continua a desenvolver o seu trabalho focalizado nessas áreas centrais (ainda que tenha alargado os seus territórios de actuação na última edição), pelo que se entende essencial enquanto caso de estudo para uma compreensão profunda da intervenção cultural no centro histórico.

Já o caso B permite o estudo de Lisboa Capital do Nada, que trabalhou a partir do território de Marvila (incluindo alguns espaços na actual freguesia do Beato), e inclui ainda a iniciativa Luzboa, que na primeira edição se multiplicou por várias freguesias de Lisboa, sobretudo zonas históricas, e na segunda edição se concentrou em espaços de Santa Maria Maior e Misericórdia. Os aspectos comuns na abordagem e concepção destas iniciativas, promovidas pela mesma associação cultural, favorecem o seu estudo simultâneo, permitindo ainda confrontar diferenças territoriais e eventuais ajustes a essas realidades por parte de um mesmo promotor. Lisboa Capital Nada, que inclui no seu nome a menção 'Marvila, 2001', é um dos poucos festivais de arte(s) (ou mesmo eventos culturais, aqui em lato senso) a dedicar-se na década de 2000 a uma área descentrada e então relativamente esquecida como esta freguesia, com as suas especificidades ao nível da morfologia urbana e problemáticas sociais, constituindo por isso um valioso testemunho.

Cumprindo os critérios estabelecidos relativamente às *áreas artísticas* confirmamos o perfil *multi-artes* dos três casos de estudo (A, B e C), uma vez que estes abarcam diversas disciplinas e abordagens processuais. Numa segunda linha de análise, estes festivais que agregam várias expressões artísticas denotam também uma abordagem marcadamente heterogénea por parte dos programadores, compreendendo a multidisciplinariedade, a pluridisciplinairedade, a interdisciplinariedade ou a transdisciplinariedade, concepções específicas a aferir com o estudo detalhado de cada caso.

Lisboa Capital do Nada (caso B) apresenta um discurso declaradamente transdisciplinar, com uma concepção global que relaciona e integra as várias disciplinas artísticas atenuando fronteiras entre estas, embora nos eventos e intervenções predomine a atenção às artes visuais, *design* e *performance*, a par de debates, *workshops* e outras actividades que as integram num sistema comum. Já em Luzboa (ainda no caso B) há uma maior especificidade, privilegiando o campo das artes visuais, embora outras expressões artísticas e actividades co-relacionadas sejam convocadas e estejam presentes na programação. Ainda assim, existem inúmeros aspectos em comum entre ambas as iniciativas que nos permitem analisá-las como caso único e conjunto, não menosprezando as diferenças observadas que, aliás, se constituem como mais-valia para o nosso estudo.

Os restantes casos de estudo (A e C) são exemplificativos de uma programação que conjuga recorrentemente expressões como as artes visuais, o cinema, a dança, a literatura, a

música, o teatro e a *performance*, incluindo também encontros, bailes e actividades informais (que no caso C se tornaram dominantes em edições mais recentes). A partir de uma leitura da programação em diferentes edições, observamos no caso A uma abordagem que poderá oscilar entre ser multi/pluri/interdisciplinar, enquanto no caso C a perspectiva será mais próxima da interdisciplinariedade ou da transdisciplinariedade, embora devamos concordar com a definição de 'adisciplinar' dada pelos próprios para a sua programação e festival. Podemos afirmar que os casos A e C se têm destacado como referência para outras iniciativas mais recentes, enquadradas naquele que é o perfil de festival multi-artes (ou inter-artes, se nos referirmos à abordagem), com eventos a decorrer em espaços públicos ou de acesso/uso público na cidade, tornando ainda mais premente a sua escolha como caso de estudo.

No que diz respeito aos tipos de *participação do(s) público(s)* detivemos a nossa atenção em festivais de arte(s) que, de alguma forma, consideram o envolvimento de dois grupos parcialmente sobreponíveis na concepção, programação ou criação: por um lado, as comunidades que vivem e/ou trabalham nas áreas de ocupação do festival e, por outro, os públicos destinatários dos eventos. Ainda que nem sempre seja defensável uma participação activa e efectiva das comunidades e/ou dos públicos, pelo menos para todas as iniciativas que o afirmam e em que ponderámos inicialmente, encontramos nos três casos de estudo (A, B e C), e de modo particularmente expressivo, uma vontade em abordar essa variável.

O caso A apresenta algumas actividades concretas, sobretudo nas primeiras edições, que demonstram a intenção de envolver e integrar agentes e/ou elementos destacados da comunidade em trabalhos preparatórios, acções intermédias ou mesmo eventos artísticos, tentando esbater limites entre formal e informal (ou mesmo domínios 'público' e 'privado'). Nesse sentido, o TODOS promoveu encontros e visitas a espaços privados (com moradores, apresentando dimensões pessoais do seu quotidiano ou trabalho) e actividades ou espectáculos nos quais a comunidade contribuiu para a criação artística (actuando em concertos, por exemplo). Do trabalho realizado com a comunidade resultam ainda projectos que procuram uma relativa continuidade temporal, para além da duração do festival.

No caso B, LXCN propõe esse processo colaborativo segundo fases diversas, com determinadas características e limites, procurando trabalhar com agentes associativos directamente ligados aos bairros onde o festival ocorreria. Alguns dos artistas, em casos concretos e identificáveis, procuraram ainda envolver elementos da comunidade na criação das intervenções ou desenvolver outros modos de participação mais ou menos activa.

Não é excepção no caso C o trabalho com a comunidade ('pessoas e lugares') que constitui mote fundamental para a investigação e intervenção artística, pelo que o Festival Pedras d'Água [PEDRAS] expressa interesse pelas relações e diálogos entre criadores e espaços urbanos.

Um dos critérios fulcrais está ligado à *preocupação com problemáticas urbanas* por parte dos festivais, pelo que todos os casos de estudo respeitam essa indicação. Ou seja, os casos A, B e C, abordam, segundo diferentes modos, questões também elas múltiplas (e variáveis em edições distintas) ligadas aos territórios urbanos nos quais trabalham e/ou que ocupam.

No caso A as questões da multiculturalidade e da interculturalidade são centrais na concepção e programação, procurando trabalhar especificidades dos bairros e comunidades onde cada edição decorre, seguindo o fio de um ou mais percursos entre espaços de maior ou menor visibilidade na malha urbana para o "reconhecimento e celebração de uma Lisboa outra" a incluir na "nossa identidade urbana" (*flyer*/programa, 2009; TODOS [sítio em linha][273]).

O caso B implica uma maior ambição quanto às problemáticas a tratar, até pela diferença entre as duas iniciativas que o compõem. LXCN, com objectivos muito claros de leitura, diagnóstico e intervenção num território particular, reconhecia como "complexa e, no geral, expectante a situação de Marvila" e aspirava a uma valorização do(s) lugar(es) e a uma nova imagem urbana (AA.VV., 2002b, p. 20). Já em Luzboa destacava-se o propósito de transformação efémera dos espaços urbanos pela luz, revalorizando-os e resignificando-os com recurso a instalações artísticas, que em raros momentos abordaram problemáticas sociais particularmente sensíveis, de que é exemplo a controversa *performance* concebida por Javier Núñez Gasco ("Misérias Ilimitadas, Lda."), para a qual o artista contratou pedintes ou pessoas em situação de sem-abrigo. Em comum, e distinguindo-se dos outros casos de estudo, as iniciativas da Extra]muros[atestam uma preocupação pela transformação física dos espaços e pela mudança efémera da paisagem urbana, pressuposto que nos interessa sobremaneira averiguar.

No caso C, pretende-se "discutir e repensar a cidade de hoje" (c.e.m. [sítio em linha][274]), definindo interrogações de fundo para cada edição anual, com uma incidência em questões particularmente actuais no debate público sobre a cidade, tais como desigualdades, 'gentrificação' ou 'turistificação'. Também as práticas de observação e apropriação do espaço público e o trabalho de criação artística a partir dessa premissa nos oferecem um campo especialmente profícuo.

De entre o universo de festivais de arte(s) atentos às questões urbanas, ponderados como eventuais casos de estudo, os três casos definitivamente seleccionados são, por um lado, os mais exemplificativos de um interesse consciente pela leitura, interacção ou intervenção em territórios concretos e, por outro lado, representativos de uma diversidade, relevância e actualidade nas problemáticas consideradas. Ao mesmo tempo, as formas encontradas pelos respectivos promotores e programadores para abordar essas temáticas são substancialmente diferentes, o que nos permite com convicção afirmar a crucialidade e a riqueza dos casos de estudo A, B e C.

Por último, no tocante à *continuidade temporal* dos festivais de arte, dois casos de estudo registam uma considerável longevidade e, sem interrupções, continuam a desenvolver anualmente o seu trabalho. Trata-se dos casos A e C, que mantêm globalmente — embora com adaptações ou evoluções — alguns dos mesmos objectivos e linhas de acção relativamente às suas respectivas edições iniciais, o Festival TODOS desde 2009 e o Festival Urbano Pedras d'Água desde 2006 [entretanto nomeado apenas como PEDRAS]. O facto de obedecerem a

---

273 Cf.: https://assets.bondlayer.com/ndwurhzotd/_assets/nekjgd60iznj5dzpbwebj.pdf [consult. 2019-09-18].

274 Cf.: http://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/festival-pedras/ [consult. 2020-01-24].

modelos de concepção e gestão distintos, sendo também projectos com diferentes propósitos e práticas, favorece a confirmação dos mesmos como casos de estudo que apresentam pontos de contacto e dessemelhanças, possibilitando também por esse motivo uma análise comparativa dos seus modos de actuação e resultados. Já o caso B define-se pela efemeridade das intervenções e pelo número circunscrito de edições: um festival de arte(s) de edição única (LXCN) e também uma iniciativa com duas edições, que não teve continuidade (Luzboa). Abrangendo todas as hipóteses previstas, esta dupla possibilidade de estudo é particularmente significativa no esclarecimento das condições de sucesso e/ou das dificuldades de iniciativas culturais como estas, para além das restantes características definidas como ideais para a sua selecção.

Em síntese, entendemos que o conjunto de critérios, combinados e articulados entre si, resultante na selecção de casos de estudo apresentada, garante não apenas uma representatividade do panorama respeitante aos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98, como também permite a exequibilidade quanto aos objectivos principais desta tese no âmbito das questões do desenvolvimento e transformação do território urbano.

Para sistematizar as principais características dos casos de estudo aqui definidos, e contribuindo para esclarecer as razões da sua selecção, concluímos este *Capítulo 3* com um quadro-síntese respeitante a cada uma destas iniciativas culturais.

No seguinte *Capítulo 4* dedicaremos a nossa atenção aos casos de estudo mencionados, aprofundando para cada um destes uma análise mais direccionada e atenta aos espaços e territórios ocupados. Discutiremos os objectivos específicos e as práticas concretas destes festivais de arte(s), cruzando-os com as dinâmicas territoriais em presença e as políticas urbanas em curso, enquadrando assim a sua acção cultural e noutros domínios.

3.3.3 Casos de estudo: quadros-síntese

Quadro-síntese 1 *Caso de estudo A*

Festival TODOS	
nome	**TODOS - Caminhada de Culturas**
subtítulo ou mote	—
nomes alternativos	Festival TODOS (ou) TODOS (ou) TODOS - Caminhada de Culturas
website	www.festivaltodos.com
nº de edições	**12**
ano(s)	2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019; 2020.
periodicidade	**anual**
duração média (de cada edição)	**4 dias**
datas da 1.ª edição	10 a 13 de Setembro de 2009
datas da edição mais recente (em 2020)	17 a 20 de Setembro de 2020
modelo	**iniciativa pública;** **financiamento público** - Câmara Municipal de Lisboa; apoios do sector **privado** - patrocinadores em algumas edições
promotor(es)	**Câmara Municipal de Lisboa**, GLEM - **Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos** (coordenação: Manuela Júdice) com a **Academia de Produtores Culturais**; Com a extinção da GLEM, a partir de 2018 (inclusive) o festival decorre sob a responsabilidade da Direção Municipal de Cultura / Divisão de Ação Cultural.
parceiro(s) e apoios institucionais	**1.ª edição**: Parceiros: Juntas de Freguesia dos Anjos, Stª. Justa, São Cristóvão e São Lourenço, Socorro. Apoio institucional: EPUL, EGEAC, Arquivo Municipal de Lisboa, Embaixada da Ucrânia em Portugal, Ukraine International, Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural I.P, Associação Renovar a Mouraria, Associação Pró-Infância Santo António de Lisboa, c.e.m., INATEL, Teatro da Trindade, Apordoc, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; **2018**: Parceiro: Junta de Freguesia de São Vicente. Apoio institucional: República Portuguesa - Cultura, Instituto Italiano de Cultura, Direcção Geral do Património Cultural, Panteão Nacional, GEBALIS, Exército, Patriarcado de Lisboa, Trienal de Arquitectura de Lisboa, Junta de Freguesia de Arroios, EMEL, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Universidad José Antonio Páez, Galeria de Arte Urbana, Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Municipal de Lisboa. Outros apoios / colaboração: Revista CAIS, Conselho Português para os Refugiados, ReFood, A Voz do Operário, Largo Residências. Apoio à divulgação: Turismo de Lisboa, Carris, RTP2, Coffee Paste **2019 - edição mais recente c/ info completa**: Parceiro principal: Junta de Freguesia de São Vicente. Outros parceiros: Junta de Freguesia de Arroios, EMEL, GEBALIS, Exército, Fundação Calouste Gulbenkian, CPR, Associação Cultural ANAPAR, Calçada do Cacau, Casa de Nossa Senhora da Vitória, Colorfoto, Cozinha Popular da Mouraria, Damas Bar, Fablab Lisboa, Grémio Lusitano, Heden, A Janela, Má Língua, Museu da Água - EPAL, Sociedade Promotora de Escolas, Vista Alegre, Welcome People and Arts. Apoios / colaboração: República Portuguesa - Cultura, Fundação Milennium BCP, Turismo de Lisboa, Direcção Geral do Património Cultural, Panteão Nacional, RTP, Antena 2, A Voz do Operário.

Festival TODOS	
patrocinador(es)	**1.ª edição**: sem menção / sem patrocinadores **2018**: Montepio, Fidelidade, Fundação Milennium BCP, Fundação Manuel António da Mota, Delta Cafés **2019 - edição mais recente c/ info completa**: Fund. Manuel dos Santos, Delta Cafés
programador(es)	**1.ª edição**: Miguel Abreu (direcção geral), Madalena Victorino, Giacomo Scalisi, Inês Barahona; **2018**: Miguel Abreu (direcção geral/conceito), Madalena Victorino, Giacomo Scalisi. **2019 - edição mais recente c/ info completa**: Miguel Abreu (direcção geral/ conceito), Teatro o Bando (Estrutura convidada), Bruno Cochat (programação escolar e educativa)
freguesia(s) onde se localiza	**variável**; **1.ª edição**: **Santa Maria Maior**; 2.ª e 3.ª edição: Santa Maria Maior e Arroios; 4.ª edição: Santa Maria Maior e Misericórdia; 5.ª e 6.ª edição: Misericórdia, Estrela, Campo de Ourique e Santo António; 7.ª, 8.ª e 9.ª edição: Arroios e Santo António; 10.ª, 11.ª e **12.ª - edição mais recente**: **São Vicente**
zonas específicas onde se localiza	**variável**; **1.ª edição**: **Martim Moniz**; 2.ª e 3.ª edição: Martim Moniz, Benformoso, Intendente; 4.ª edição: Poço dos Negros e Intendente; 5.ª edição: Poço dos Negros, S. Bento; 6.ª edição: Poço dos Negros, S. Bento, Stª Catarina; 7.ª, 8.ª e 9.ª edição: Colina de Santana, Campo dos Mártires da Pátria; 10.ª, 11.ª e **12.ª - edição mais recente**: **São Vicente, Stª Engrácia**
área(s) artística(s)	**multi-artes**; multidisciplinar; artes visuais, dança, literatura, música, *performance*, teatro, outras
tipo(s) de espaço(s) (exterior / interior)	espaços **exteriores** + espaços **interiores**
tipo(s) de espaço(s) (quanto à vocação)	instituições e espaços culturais + institucionais e espaços com alguma programação cultural + espaços não culturais (comerciais, informais, outros) + espaços ao ar livre
tipo(s) de acesso(s) (livre / condicionado)	acesso **livre** + acesso **condicionado**
tipo(s) de acesso(s) (gratuito / pago)	acesso **gratuito** (em 2018/19: primeiros espectáculos de acesso pago, eventos pontuais)
tipo de participação do público	**variável**; predomina a **participação pontual** do público (visitas, encontros, *workshops*, bailes, refeições comunitárias); **participação activa na co-criação** em eventos ou momentos específicos
preocupação com problemáticas urbanas	**sim**; multiculturalidade *vs.* interculturalidade, comunidades estrangeiras/migrantes, "diálogos interculturais, interreligiosos e intergeracionais" em territórios variáveis do centro de Lisboa, "descoberta de um novo território da cidade"; alguns eventos/intervenções abordam outras problemáticas mais específicas
orçamento	**1.ª edição**: 400 000 euros **De 2016 a 2019**: cerca de 250 000 euros anuais (as contribuições dos patrocinadores foram referidas como minoritárias: bancos e seguradoras - 7500 euros; Delta e outras marcas - 2000 euros)
público	estimativa de 7000 a 8000 pessoas nas edições recentes (sem dados rigorosos)

Festival TODOS	
descrição (pelos promotores)	"…Todos é um convite para caminhar (…) um momento de uma festa internacional com enfoque nos países das pessoas que vivem nesta zona da cidade. Todos é um espaço de reconhecimento e celebração de uma Lisboa outra que devemos incluir definitivamente na nossa **identidade urbana**. Um programa que se desenha num jogo informal de encontros entre moradores e artistas, vivificação de espaços, trocas entre culturas, encontros entre tradições portuguesas e estrangeiras. Um programa que se faz de eventos maiores de rua e de acontecimentos mais pequenos que ligam o público à comunidade e aos artistas convidados. Lojas, restaurantes, cabeleireiros, lugares de culto e associações tornam-se também protagonistas nesta caminhada que se deseja luminosa. Caminhada para o cruzamento dos povos que habitam a cidade e que são também afinal lisboetas." in programa/*flyer*, TODOS 2009, 1.ª edição (festival TODOS [sítio em linha])

Quadros-síntese 2 e 3 *Caso de estudo B*

Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001	
nome	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001**
subtítulo ou mote	criar, debater, intervir no espaço público
nomes alternativos	—
website	—
nº de edições	1 - **edição única**
ano(s)	2001
periodicidade	—
duração média (de cada edição)	**30 dias**
datas da 1.ª edição	1 a 30 de Outubro de 2001
datas da edição mais recente	—
modelo	**iniciativa privada;** **financiamento público:** financiamento principal - Programa Operacional da Cultura (co-financiamento: União Europeia); outros financiamentos - Câmara Municipal de Lisboa
promotor(es)	**Extra]muros[- Associação Cultural para a Cidade**
parceiro(s) e apoios institucionais	Parceiros: Junta de Freguesia de Marvila (co-produção) e Grupo Amigos de Lisboa; Apoio institucional / colaboração: Instituto de Arte Contemporânea (Ministério da Cultura), Centro Português de Fotografia, Centro Português de Design, Fundação Calouste Gulbenkian, Instituto Camões, Culturgest, Fundação Oriente, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciência e Tecnologia, Câmara Municipal de Lisboa
patrocinador(es)	— sem menção / sem patrocinadores (apenas parceiros e apoios institucionais)
programador(es)	**Mário Jorge Caeiro** (concepção e direcção) Teresa Alves, Daniela Brasil, Luís Seixas (coordenação geral)
freguesia(s) onde se localiza	**Marvila**, **Beato**
zonas específicas onde se localiza	Diversos bairros e espaços (públicos e privados), maioritariamente na freguesia de Marvila; Bairro do Condado, Bairro da Flamenga, Bairro dos Lóios, Bairro Madre Deus, Bairro da Prodac, Parque da Bela Vista, entre outros
área(s) artística(s)	**multi-artes;** transdisciplinar; artes visuais, cinema, literatura, música, *performance*, outras
tipo(s) de espaço(s) (exterior / interior)	espaços **exteriores** + espaços **interiores**
tipo(s) de espaço(s) (quanto à vocação)	instituições e espaços com alguma programação cultural + espaços não culturais (comerciais, informais, outros) + espaços ao ar livre
tipo(s) de acesso(s) (livre / condicionado)	acesso **livre** + acesso **condicionado**

Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001	
tipo(s) de acesso(s) (gratuito / pago)	acesso **gratuito**
tipo de participação do público	**variável**; **participação activa na co-criação** em alguns eventos/intervenções artísticas específicos; **participação pontual** em diversos encontros e eventos
preocupação com problemáticas urbanas	**sim**; ler o território; criar, debater e intervir no espaço público; problemas e potencialidades específicos do território em causa, como descontinuidades físicas e simbólicas, espaços intersticiais e espaços vazios, identidades e memória, entre outras; alguns eventos/intervenções abordam outras problemáticas mais específicas
orçamento	(sem dados)
público	"quatro mil pessoas no cordão humano", evento de abertura
descrição (pelos promotores)	"Lisboa Capital do Nada foi um evento cultural transdisciplinar (…) trinta dias de eventos diários incluíram os núcleos Projectos Estruturantes, Arte, Fotografia, Edição e Debate, Intersecções e Outras Actividades, coordenados por uma equipa responsável por mais de quarenta colaborabores. Houve pessoas que entenderam o evento como um festival, outras olharam-no como uma oportunidade para empreender um workshop colectivo, que para além disso revelou ainda características de 'arte urbana' (…) no fundo maneiras de exercitar um campo de conhecimento na área do desenho urbano (…) Era portanto mais importante ler um território e as suas pessoas do que tirar ilações precipitadas." "Empregando recursos modestos e uma atitude discreta, Lisboa Capital do Nada procurou contribuir para que o design, as artes plásticas e disciplinas afins frequentem lugares que muitas vezes temem pisar." "Para dar a conhecer a importância de bairros (…) que são dos mais interessantes de Lisboa, para - através da arte e intervenções várias - mudar a imagem negativa que as pessoas em geral têm da freguesia e dos seus moradores, para ajudar a construir uma cidade mais activa, na qual os habitantes possam participar." Mário Jorge Caeiro in *Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001* (AA.VV., 2002a).

Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa	
nome	**Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa**
subtítulo ou mote	—
nomes alternativos	—
website	—
nº de edições	**2**
ano(s)	2004; 2006
periodicidade	**bienal**
duração média (de cada edição)	1.ª edição: **14 dias** 2.ª edição: **10 dias**
datas da 1.ª edição	21 de Junho a 4 de Julho de 2004
datas da edição mais recente	21 a 30 de Setembro de 2006 (2.ª e última)

Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa	
modelo	**iniciativa privada** com parceiros públicos e privados; **financiamento público:** parceiro / financiamento estratégico: Câmara Municipal de Lisboa; apoios do sector **privado:** patrocinador de referência - EDP; outros patrocinadores
promotor(es)	1.ª edição: **Extra]muros[- Associação Cultural para a Cidade** e **Instituto Franco-Português** (produção: CulturProject) 2.ª edição: **Extra]muros[- Associação Cultural para a Cidade**
parceiro(s) e apoios institucionais	1.ª edição: Parceiros: **Câmara Municipal de Lisboa** Apoio institucional / apoios à programação: Alto Patrocínio da Presidência da República, République Française - AFAA, British Council, Goethe Institut, Embaixada de Espanha, Ministério da Cultura (Portugal), Instituto das Artes, Centro Português de Design, Centro Nacional de Cultura, Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, EPAL, Museu da Água - EPAL, Alliance Française. Colaboração: Carris, Transtejo/ Soflusa, Sofitel, Air Luxor. Parceiros de divulgação: RTP, Público, JCDecaux, Turismo de Lisboa, Rádio Paris Lisboa. Colaboração institucional e outros apoios: Museu Nacional de Arte Antiga, Ordem dos Arquitectos, Centro Cultural de Belém, Galeria Zé dos Bois, Teatro Nacional de São Carlos, Cais, Casa da Cerca, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Egoísta, ETIC, Livros Horizonte, Moinho da Juventude, Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa, Porto de Lisboa, Teatro Municipal de São Luiz, Fundação Luso-Americana, Mairie de Lyon, Mairie de Nantes, Mairie de Paris, Número Magazine, Megarim, Junta de Freguesia de São Miguel, Junta de Freguesia da Sé, Instituto Português de Museus, Casa do Fado e da Guitarra Portuguesa, Restart, Sala do Risco, Centro Cultural de Sines. 2.ª edição: Parceiros: **Câmara Municipal de Lisboa** e **Ministério da Cultura**. Apoio institucional / colaboração: Instituto Franco-Português, Embaixada de Espanha, British Council, Centro Nacional de Cultura, Bazar do Video, Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria, Pictorial, Print Criativa, CPI, Eurovigia, Hotel do Bairro Alto Lisbon, Força Motriz. Parceiros de divulgação: RTP, Antena 1, JCDecaux, Sapo Cultura, União de Associações de Comércio e Serviços, Turismo de Lisboa. Apoios à divulgação: Público, Arq./a, Syrian, Arte Capital, Arquitecturas, myguide.pt, Magazine Artes, Media XXI.
patrocinador(es)	1.ª edição: **EDP - Energias de Portugal** (patrocinador de referência); Câmara Municipal de Lisboa (parceiro e financiamento estratégico, *v.* modelo) Patrocínios/Parceiros tecnológicos: Osram, Philips, Schréder. Apoios Tecnológicos: Realizar, Cavitel, Omnicel, Airstar, JC8, Artemide, Erco,Thorn. 2.ª edição: **EDP - Energias de Portugal** (patrocinador de referência); Câmara Municipal de Lisboa (parceiro e financiamento estratégico, *v.* modelo). Patrocínios/Parceiros tecnológicos: Schréder, Philips, Indalux. Apoios Tecnológicos: Omnicel, Erco, Thorn, Osram, Megarim. Patrocínio para a publicação/edição: Philips, Osram, Omnicel, Instituto Franco-Português, Escola Superior de Artes e Design do Instituto Politécnico de Leiria.
programador(es)	1.ª edição: Mário Jorge Caeiro e Marc Pottier (curadoria), Teresa Alves e Samuel Roda Fernandes (desenvolvimento projectual), Bernardo Vilhena (direcção de produção) 2.ª edição: Mário Jorge Caeiro (direcção), Samuel Roda Fernandes (coordenação geral) e Teresa Alves (coordenação científica)
freguesia(s) onde se localiza	1.ª edição: **Belém, Santa Maria Maior, Misericórdia, Estrela, Alcântara, Ajuda, Campo Ourique, Santo António, Avenidas Novas, Campolide, São Vicente**. 2.ª edição: **Misericórdia, Santa Maria Maior**.
zonas específicas onde se localiza	1.ª edição: Alfama, Bairro Alto, Baixa, Castelo, Chiado, Estrela, Parque Eduardo VII e Marquês de Pombal, Princípe Real, Jardins de Belém e CCB, entre outras zonas e espaços; 2.ª edição: 3 percursos diferenciados por Alfama, Baixa, Castelo, Chiado, Princípe Real;
área(s) artística(s)	**artes visuais** (associando outras áreas como literatura, cinema, *performance*)

Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa	
tipo(s) de espaço(s) (exterior / interior)	espaços **exteriores** + espaços **interiores**
tipo(s) de espaço(s) (quanto à vocação)	instituições e espaços culturais + institucionais e espaços com alguma programação cultural + espaços não culturais (comerciais, informais, outros) + espaços ao ar livre (predominando estes últimos)
tipo(s) de acesso(s) (livre / condicionado)	acesso **livre** + acesso **condicionado**
tipo(s) de acesso(s) (gratuito / pago)	acesso **gratuito**
tipo de participação do público	**público espectador**; público com participação pontual em alguns eventos
preocupação com problemáticas urbanas	**sim**; o lugar da arte no espaço urbano; "procura ser um estímulo pragmático e simbólico para se equacionarem políticas culturais e urbanas, e nelas, o Lugar da Arte."; alguns eventos/intervenções abordam outras problemáticas mais específicas
orçamento	1.ª edição: 1 milhão de euros, estimado (metade suportado pela CML) 2.ª edição: (sem dados)
público	1.ª edição: 200 000 a 250 000 visitantes 2.ª edição: 500 000 visitantes
descrição (pelos promotores)	"Luzboa é acima de tudo um estímulo para se equacionarem políticas culturais e urbanas e, nelas, o lugar da 'arte da luz'." in *Luzboa: A Arte da Luz em Lisboa* (AA.VV., 2004). "Esta famosa luz de Lisboa, noivado entre os reflexos do sol ou da lua com o Tejo e o reluzir do calcário da calçada portuguesa que pavimenta os seus passeios, ditou o nosso projecto. A Bienal é a sua parte mais visível, mas Luzboa deve ser considerada, antes de mais, como um encontro de reflexões sobre o tema da luz. Assim, Luzboa são ateliês, conferências, publicações, projectos urbanísticos, um prémio, um concurso... um projecto que se deseja aberto e disponível para todas as abordagens." Marc Pottier, in *Luzboa 2004: Première biennale de l'art de la lumière de Lisbonne* (Pottier, 2004). "A co-existência com o Campeonato da Europa de Futebol foi propositada, mas trouxe problemas, pois perdeu-se a possibilidade de utilizar vários eixos e houve necessidade de adaptação aos novos fluxos humanos. (…) A bienal deverá ser um ponto de partida para a capital portuguesa integrar a rede internacional de cidades-luz (com 34 cidades, entre as quais Rabat, Pequim, Turim, Lyon ou Glasgow)." Mário Jorge Caeiro, cf.: https://www.publico.pt/2004/06/21/culturaipsilon/noticia/luzboa-2004-as-cores-de-uma-bienal-1197142 (Caeiro, 2004 [entrevista])

Quadro-síntese 4 *Caso de estudo C*

Festival PEDRAS	
nome	**Festival Urbano Pedras d'Água**
subtítulo ou mote	—
nomes alternativos	Festival Pedras (ou) PEDRAS (nome nas edições mais recentes: PEDRAS)
website	https://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/; http://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/festival-pedras/; blogue wordpress para cada edição desde 2012: https://pedras2012.wordpress.com/; https://pedras19.wordpress.com/
nº de edições	**15**
ano(s)	2006; 2007; 2008; 2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2015; 2016; 2017; 2018; 2019; 2020.
periodicidade	**anual**
duração média (de cada edição)	**1 semana** (1.ª edição: 2 dias; edições seguintes: 5 a 9 dias)
datas da 1.ª edição	6 e 7 de Julho de 2006 (trabalhos preparatórios de 7 meses)
datas da(s) edição(ões) mais recente(s)	(s.d.) Julho de 2020 (edição de 2019: 1 a 7 de Julho)
modelo	**iniciativa privada**; financiamento público (Câmara Municipal de Lisboa) indirecto para o festival via projecto Práticas com Pessoas e Lugares; c.e.m. é uma estrutura apoiada pela DGArtes - Ministério da Cultura - República Portuguesa (Cultura) [a 4 anos] e pela CML; programação regular
promotor(es)	**c. e. m. - centro em movimento**
parceiro(s) e apoios institucionais	**1.ª edição**: (sem informação, apoio institucional: Câmara Municipal de Lisboa); **2019 - edição mais recente c/ info completa**: Parceria: Artéria. Apoio institucional / colaboração: Junta de Freguesia de Santa Maria Maior, Junta de Freguesia de Arroios, Grupo Desportivo da Pena, Gelato Davvero, Bibliotecas Municipais.
patrocinador(es)	— sem patrocinadores;
programador(es)	Sofia Neuparth (direcção e programação)
freguesia(s) onde se localiza	**variável**; maioria das edições em **Santa Maria Maior**, mas também noutras freguesias; **1.ª edição**: **Santa Maria Maior** **2019 - edição mais recente c/ info completa**: Santa Maria Maior, Arroios.
zonas específicas onde se localiza	**variável**; Baixa, Colina de Santana, Mouraria, entre outras
área(s) artística(s)	**multi-artes**; **adisciplinar**, mas envolvendo artes visuais, cinema, dança, literatura, música, *performance*, outras
tipo(s) de espaço(s) (exterior / interior)	espaços **exteriores** + espaços **interiores**

Festival PEDRAS	
tipo(s) de espaço(s) (quanto à vocação)	instituições e espaços culturais + institucionais e espaços com alguma programação cultural + espaços não culturais (comerciais, informais, outros) + espaços ao ar livre (predominam estes últimos, tais como ruas, becos, largos e praças)
tipo(s) de acesso(s) (livre / condicionado)	acesso **livre** + acesso **condicionado**
tipo(s) de acesso(s) (gratuito / pago)	acesso **gratuito**
tipo de participação do público	variável; predomina a **participação pontual** do público (visitas, encontros, bailes, passeios, *workshops*); **participação activa na co-criação** em algumas intervenções
preocupação com problemáticas urbanas	**sim**; "interrogar a cidade", intervenção artística no espaço público, problemáticas sociais ligadas à vida da comunidade; problemáticas urbanas variáveis a cada edição - mote específico -, como gentrificação, turistificação e usos do espaço urbano; algumas intervenções abordam outras problemáticas mais específicas
orçamento	Em 2006 o financiamento à estrutura pela CML foi de 75 000 euros. Financiamento variável nos anos seguintes, entre 70 000 e 75 000 euros. De 2011 a 2013 contou com 40 000 euros anuais. Desde 2014, inclusive, o financiamento da CML tem sido de 30 000 euros anuais, para Práticas com Pessoas e Lugares; 10 000 euros são canalizados para o que diz respeito ao festival PEDRAS.
público	(sem dados)
descrição (pelos promotores)	"O Festival PEDRAS decorre essencialmente das práticas regulares com pessoas e lugares (…) O Festival Pedras - experiencial e imersivo é um acontecimento que o c.e.m programa anualmente no início de julho, desde 2006, trazendo a uma comunidade alargada a experiência da cidade através do mergulho condensado das práticas presentes durante a temporada e do convite a profissionais de diversas áreas que se debruçam sobre Corpo-Arte-Cidade para a partilha de exercícios experimentados por eles nesse âmbito. O F. PEDRAS é sempre também uma oportunidade para discutir e repensar a cidade de hoje e testar aberturas de possibilidades. Constatamos, ao longo da experiência do Pedras - Práticas com pessoas e Lugares, que muitas das acções decorrentes do questionamento das formas de criar cidade pelo mundo fora partem de uma redução da experiência do entre-corpos que não considera um universo onde as relações sejam possíveis. A maioria das vezes embatemos com a impossibilidade de existir para lá das constrições impostas pelo capitalismo/neo-liberalismo vigente, vendo-nos aprisionados na impotência, no medo e na incapacidade de gerar caminhos alternativos que nos permitam uma clareza de pensar-agir em relação a problemas vivenciados como, a nível global, a gentrificação, a mercadorização ou a turistificação, e a nível da qualidade de vida dos cidadãos, os despejos, a estigmatização, a pobreza, a desumanidade, a cisão humano/natureza… Cada F. P. propõe uma com-vivência em diversos contextos, sempre de entrada livre e em espaços 'públicos', com conversas/ debates, encontros festivos como pic-nics ou bailes, intervenções artísticas ou caminhadas e poisios como as rotas e os manuais de estar que, sendo praticados ao longo de toda a temporada, trazem neste contexto uma outra dimensão no impacto e visibilidade." cf.: http://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/festival-pedras/ (c.e.m. - centro em movimento [sítio em linha])

Capítulo 4
CASOS DE ESTUDO: CARACTERIZAÇÃO APROFUNDADA

Subcapítulo 4.1
CASO A: FESTIVAL TODOS - CAMINHADA DE CULTURAS

Com vista a um entendimento da génese do Festival TODOS, uma iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa [CML] iniciada em 2009, impõe-se antes de tudo um breve enquadramento relativo aos executivos municipais do final dessa década. O ano de 2007 afirma-se como singular na história recente da governação na cidade de Lisboa, tendo em conta as vicissitudes com o executivo camarário de então (*e.g.* processos judiciais nos quais foram constituídos arguidos: Gabriela Seara, vereadora com o pelouro do Urbanismo, Carlos Fontão de Carvalho, Vice-presidente de Câmara e vereador com o pelouro das Finanças, e António Carmona Rodrigues, Presidente de Câmara) que conduziram à sua queda, resultando na convocação de novo processo eleitoral (decorrido a 15 de Julho de 2007). As candidaturas apresentadas às Eleições autárquicas intercalares em Lisboa caracterizaram-se por uma multiplicidade de propostas e actores políticos, num número total de doze, entre dez partidos políticos e dois movimentos independentes (estes últimos, Lisboa com Carmona e Cidadãos por Lisboa). O primeiro dos movimentos, liderado pelo anterior presidente de Câmara, consegue eleger três vereadores, sendo a segunda força mais votada, e o Cidadãos por Lisboa elege dois vereadores, Helena Roseta e Manuel João Ramos. Com uma maioria relativa, António Costa, eleito com o apoio do PS, será o novo presidente da CML, ciclo que só será interrompido em 2015, já no decurso de um terceiro mandato (realizaram-se eleições autárquicas em 2009 e 2013), e devido à sua nomeação como Primeiro-ministro. No período que medeia entre as eleições intercalares e as eleições autárquicas de 2009, e atendendo a uma frágil maioria socialista, verifica-se um conjunto de acordos e negociações entre forças políticas e movimentos, bem como algumas recomposições no executivo. Entre estas, destacamos a saída de Manuel João Ramos, que se demite em 2008, com a subsequente nomeação de Manuela Júdice (Cidadãos por Lisboa), posição reforçada pelo movimento no âmbito de um acordo de cooperação entre este e António Costa para o tempo restante do mandato, apresentado em Setembro de 2008. Desta forma, a vereadora Helena Roseta, sem pelouro, ficaria responsável pela coordenação de um Programa Local de Habitação, enquanto a vereadora Manuela Júdice, com o pelouro das Relações Internacionais, passaria a coordenar o Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos [GLEM], cuja acção contemplava a promoção de um "evento multicultural internacional", logo anunciado e previsto para o ano seguinte — e que viria a ser o TODOS. De referir a importância do pelouro das Relações Internacionais, que até aí

pertencia ao próprio presidente de Câmara, assumindo Manuela Júdice o interesse não apenas na relação da cidade de Lisboa com o estrangeiro, e portanto com outras cidades, mas também uma "desejável atenção aos estrangeiros residentes em Lisboa" (Júdice, 2016 [entrevista]).

O TODOS - caminhada de culturas (festival TODOS), é uma iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, sob a responsabilidade do Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos, em parceria com a Academia de Produtores Culturais [APC], empresa privada dedicada à produção e programação cultural. A sua primeira edição decorre de 10 a 13 de Setembro de 2009, no Martim Moniz e espaços adjacentes, sob o mote "viajar pelo mundo sem sair de Lisboa", tendo envolvido trabalho preparatório de vários meses antes da realização dos eventos. Ao nível do seu modelo de concepção e gestão podemos referir que o TODOS corresponde a uma parceria entre sector público e privado, na medida em que os responsáveis pela concepção são a instituição municipal e uma empresa privada ligada ao sector cultural, não deixando de ser assumida como uma iniciativa da CML. E sendo uma iniciativa municipal, o TODOS tem, naturalmente, financiamento público, aliás com valores muito relevantes no tocante aos festivais de arte(s) no panorama nacional. Após uma primeira edição com um orçamento de 400 000 euros, o orçamento anual disponível para o festival tem sido de cerca de 250 000 euros, desde 2016, contando ainda com apoios de empresas privadas embora de forma flutuante nas diferentes edições (patrocínios na ordem de escassos milhares de euros). A primeira edição do TODOS não regista quaisquer patrocínios, mas as edições posteriores assinalam não apenas apoios institucionais e colaborações, como também apoios por marcas ligadas ao sector alimentar, entre outros, ou instituições bancárias e seguradoras, demonstrando apesar de tudo o forte investimento, público e privado, que este caso de estudo representa.

Cruzando diferentes fontes de informação, nomeadamente as entrevistas a Manuela Júdice (vereadora com o pelouro das Relações Internacionais) e a Miguel Abreu (director geral da APC e creditado na primeira edição também em programação e produção) com os próprios materiais de divulgação do festival e ainda diversos artigos em periódicos, podemos apontar alguns objectivos essenciais a que se propõe a iniciativa. Ambas as entidades, GLEM e APC se referem ao TODOS como festival que pretende promover uma transição entre a multiculturalidade, associada à diversidade das comunidades estrangeiras a residir em Lisboa, e a 'interculturalidade' (*i.e.* práticas de diálogo e convívio intercultural). No entanto, o discurso produzido e publicitado (cf. *flyer*/programa 2009; TODOS [sítio em linha]) começa por questionar sobre a identidade desta iniciativa, dizendo que este "não é um festival, é um convite para caminhar, passear por um dos bairros mais antigos de Lisboa", remetendo depois para uma nova leitura e percepção sobre o território e suas comunidades, bem expresso em "Todos é um espaço de reconhecimento e celebração de uma Lisboa outra que devemos incluir definitivamente na nossa identidade urbana." As questões da identidade, da sua diversidade e integração, são transversais aos objectivos desta iniciativa, que acabaria por ficar conhecida e designada, inequivocamente, como festival. É, de resto, a multiculturalidade presente na Mouraria e nos bairros situados no eixo definido pela Avenida Almirante Reis que se torna

atractiva para Miguel Abreu e Manuela Júdice, no sentido de reconhecerem esse território como o mais adequado à realização de um festival com este perfil, recusando ideias inicialmente aventadas de o localizar na Baixa, mais precisamente no Terreiro do Paço[275] (Abreu, 2019 [entrevista]; Júdice, 2016 [entrevista]). Ainda que esse fosse um espaço emblemático, o sentido efémero de 'espectáculo' poderia dominar sobre a vertente social que ambos (promotor e produtor) ambicionavam para o projecto, pretendendo ao invés que a intervenção se fixasse numa área onde, de facto, vivessem lisboetas de outras nacionalidades e culturas[276]. Assim, da identificação do eixo Martim Moniz - Areeiro como área privilegiada para delinear o festival, cuja extensão exigiria meios e recursos significativos, passou a considerar-se a localização no contexto da Mouraria (Martim Moniz e Intendente), abarcando espaços próximos, públicos e privados, que permitissem o contacto com actividades diversas para além da realização de eventos e demonstrações artísticas. Na verdade, o contexto de crise financeira e económica global, assim como o término de mandato autárquico no ano de realização do festival, favoreceram, na opinião da responsável pelo GLEM, uma reflexão sobre a exequibilidade desta operação e recursos disponíveis, obrigando a uma localização precisa e não alargada.

Importa enquadrar também o período temporal, e em concreto o ano de 2008, pela activação de diferentes agentes (*e.g.* CML, desde logo ao nível das políticas para o território, mas também as associações locais) que iniciaram uma intervenção declarada no bairro da Mouraria, em diferentes vertentes. Nesse ano, e no âmbito da concepção de Gabinetes de Apoio aos Bairros de Intervenção Prioritária [GABIP], a Câmara Municipal de Lisboa inicia um grupo de trabalho com vista à reabilitação da Mouraria, cuja actividade se veio a consubstanciar no Programa de Ação para a Mouraria [PA Mouraria][277] (CML, 2009c), prevendo uma intervenção urbana profunda, financiada pelo Quadro de Referência Estratégico Nacional [QREN], que incluiria a reabilitação do espaço público, bem como estratégias de (re)valorização sociocultural para as artes, a identidade e a memória daquele bairro histórico. Por outro lado, em Março de 2008, nasce a Associação Renovar a Mouraria, organização privada sem fins lucrativos e com estatuto de utilidade pública, que apresentava como objectivo contribuir para revitalizar aquele bairro nas vertentes social, económica e cultural. O GLEM refere inclusive estas "coincidências" temporais (Júdice, 2016 [entrevista]) entre a génese do

---

[275] O convite para a concepção e programação de um festival que celebrasse a multiculturalidade e a interculturalidade parte do GLEM-CML e tem como destinatária a APC (Miguel Abreu), ainda que nessa fase sem uma localização definitiva na cidade (apontada para a Baixa), constituindo a realização dessa iniciativa uma das medidas a implementar pelo gabinete então recém-formado. Nesse sentido, a ideia de que o TODOS nasce de "uma proposta à CML", processo no qual o município "abraçou uma proposta vinda dum empreendedor particular" (Oliveira e Padilla, 2012), suscita-nos dúvidas, na medida em que é a APC (Miguel Abreu) a ser convidada pela CML a co-conceber, em parceira com esta, um festival de iniciativa municipal. A proposta de localização final para a primeira edição (Mouraria, centrada no Martim Moniz) é apontada por Miguel Abreu (2019 [entrevista]) como sua, num sentido distinto à proposta inicial do GLEM (Terreiro do Paço, na Baixa), por sua vez uma ideia atribuída a António Costa (Abreu, 2019 [entrevista]; Júdice, 2016 [entrevista]), que teria em mente um evento celebrativo de grande espectacularidade por referência ao Notting Hill Carnival; este último ocorre anualmente em Londres, desde os anos 60.

[276] Refere Manuela Júdice, em entrevista (2016), que pretendiam de algum modo "alterar o dia-a-dia das pessoas, reconhecendo que havia um dia-a-dia outro na cidade de Lisboa".

[277] Também denominado por Programa "Mouraria: as cidades dentro da cidade" ou ainda "Ai Mouraria", a que já nos referimos no *Cap. 2*, *subcap. 2.2*.

festival e a então recente criação quer da equipa de intervenção na Mouraria (por parte da CML) quer da Associação Renovar a Mouraria [ARM], como um oportuno encontro de ideias relativamente a esse território concreto, potenciando assim a própria intervenção cultural do TODOS. Nesse sentido, Miguel Abreu refere-se de outra forma a estas sincronias, chamando-lhe "coincidências", "acidentes" ou "acasos", assumindo uma posição crítica — de modo genérico, para um contexto nacional e não apenas local — perante a rara articulação entre políticas para os diferentes sectores: "(…) já havia um plano tão organizado de obras e de vontade do António Costa em mudar aquele território... Portanto, de repente, quando nós falamos ao António Costa daquele território, aquilo para ele soa a música; torna-se mais um elemento. Olhe, são acidentes, nada disto no fundo são políticas, mas é muito o que acontece na política local" (Abreu, 2019 [entrevista]). Na realidade, a existência de uma vontade política por parte do executivo para aquele território, expressa em instrumentos de planeamento urbano e recursos já mobilizados no terreno (ainda que não em plena actividade), a par de uma associação criada por moradores, poderia amplificar os efeitos do festival, enraizando-o nas aspirações das organizações e da comunidade. O significado que ressalta desta concentração de acções e operações diversas é, também, o da forte potencialidade daquele território (*e.g.* localização e centralidade, património existente, sub-ocupação dos imóveis) e, ao mesmo tempo, a degradação do edificado e dos espaços públicos à data. Além disso, devemos sublinhar o carácter preponderante das políticas urbanas para o território e o sentido complementar ou subsidiário[278] da acção cultural, esta última concebida já num contexto de concepção de planos de requalificação urbana, embora levada à prática (lembramos que a primeira edição do TODOS sucede em 2009) antes da concretização efectiva ou visível dessas mesmas operações.

Com efeito, e apesar da localização privilegiada no centro histórico, a Mouraria apresentava há décadas um conjunto de problemáticas socioeconómicas, com reflexos consideráveis na sua imagem urbana, resultantes em condições de estigmatização e segregação do bairro e da sua população, que devemos aqui contextualizar. Ainda que os limites exactos do bairro sejam de identificação complexa, atendendo inclusive a variações na percepção das suas fronteiras pelos próprios moradores, referimo-nos ao estabelecido no Plano de Urbanização do Núcleo Histórico da Mouraria, que fazia corresponder este território a sete freguesias distintas, situação alterada com o novo mapa administrativo para apenas três: Arroios, São Vicente e Santa Maria Maior. Mantendo o nome que remonta às origens históricas de zona destinada aos 'mouros', comunidade muçulmana que permaneceu na cidade após a ocupação cristã de 1147 (cf. Gaspar, 1985; Barros, 1998; Menezes, 2012; Estevens, 2014), este bairro conservou também, e até hoje, uma morfologia urbana intrincada, marcada por ruas

[278] Como detalharemos no próximo capítulo (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.2*), a acção do festival TODOS seria assumida como essencial, particularmente nas primeiras edições (Mouraria; Martim Moniz e Intendente), para alcançar efeitos no tocante à alteração da percepção externa dos territórios (em função de mudanças na higiene urbana, percepção de segurança, entre outras) e sua decorrente valorização simbólica e material (cf. Abreu, 2019 [entrevista]: "O Manuel Salgado, por exemplo, também é uma pessoa que usou muito sempre a ideia do TODOS como uma marca distintiva na abordagem aos territórios (…) convocando como grande paradigma de mudança para aquele território acções muito específicas como o festival TODOS, que estava ali a renovar a população, a criar mecanismos de segurança de uma forma não policial, nem musculada, mas de grande cumplicidade social").

estreitas, becos e pátios. Escapando a danos significativos aquando do terramoto de 1755, a malha urbana manteve-se inalterada até ao século XIX, com intervenções em áreas adjacentes a partir dessa altura, nomeadamente a abertura da Avenida D. Amélia, actual Avenida Almirante Reis. As transformações registadas na Mouraria e sua envolvente dependeram grandemente de movimentos migratórios, segundo fases e vagas diferenciadas, que assim detêm um papel decisivo no desenvolvimento desta área urbana. Numa fase inicial, entre o final do século XIX e o início do século XX, o fenómeno da industrialização e as consequentes deslocações campo-cidade implicaram a afluência de grande número de trabalhadores a Lisboa, inclusive para residir em áreas como Mouraria e Alfama, acentuando o "processo de segregação espacial e socio-urbanística dos bairros populares" (Rosas, 2007, p. 29; *apud* Estevens, 2014). Este aumento populacional atravessou o período do Estado Novo, acentuando-se os fenómenos de pobreza e exclusão, com respostas ao nível das políticas urbanas visando implementar um 'urbanismo civilizador', isto é, medidas de higienização e embelezamento (Menezes, 2012). Mais tarde, com particular incidência desde os anos 80, e em pleno processo de democratização (*e.g.* poderes central e local), a Mouraria revelou-se capaz de atrair e fixar actividades de comércio grossista (Malheiros, 2008), particularmente em torno do Martim Moniz, espaço que havia sido aberto no anos 40 do século XX e que ganha estatuto de praça nos anos 90 (Menezes, 2009; Rodrigues, 2014a). Nesse contexto, a centralidade do bairro histórico e do espaço Martim Moniz tornou-se crucial, a par da imigração proveniente de ex-colónias portuguesas em Moçambique ou na Índia, alargando-se mais tarde a pessoas oriundas de países como a China, Brasil, Paquistão, Senegal, Bangladesh e Nepal (Bastos, 2001; Menezes, 2009; Mapril, 2010; Gésero, 2011; Rodrigues, 2014a), para referir apenas alguns mais representados (INE, 2011).

Em 2011 os Recenseamentos da População e Habitação (cf. CENSOS [INE]) comprovavam ainda os elevados índices de envelhecimento[279] em algumas das freguesias correspondentes ao bairro da Mouraria (São Cristovão e São Lourenço, por exemplo), apesar da evolução face aos anteriores CENSOS. No mesmo recenseamento observamos também que o número de alojamentos sem casa-de-banho ou chuveiro era significativo à data, confirmando o visível estado de degradação das habitações. Deste modo, no final do século XX e início do século XXI, o tráfico de droga e a sensação de insegurança nos espaços públicos[280] moldavam a imagem e a percepção 'estigmatizada' do bairro, dinâmicas indissociáveis das condições de vida da população residente, em "situações de precariedade e desigualdade económica, social, habitacional" (Estevens, 2017, p. 222). Assim, e apesar da embrionária atenção por parte de '*gentrifiers*' (Barata Salgueiro, 2003, 2006; Oliveira e Padilla,

[279] Note-se o elevado índice de envelhecimento na Mouraria (237, segundo CENSOS de 2011), embora se registe uma descida significativa face aos CENSOS de 2001 (então no valor de 291), demonstrando, como apontam Estevens ["a entrada de novos habitantes jovens" (Estevens, 2017, p. 227)] e Pereira (2018), entre outros.

[280] Nos questionários realizados no Bairro da Mouraria por Ana Estevens, no âmbito do seu projecto de investigação e tese [*As Expressões Geográficas do Conflito Urbano. Os casos do Raval (Barcelona) e da Mouraria (Lisboa)*, 2014], publicada em 2017 [*A Cidade Neoliberal. Conflito e Arte em Lisboa e em Barcelona*], o tráfico/consumo de droga surge como principal problema referido pelos moradores, seguido da degradação das habitações, sendo que apesar da maioria dos que responderam se sentir segura no bairro, os assaltos figuram como maior receio dos que responderam não se sentir em segurança.

2012), do significativo património histórico e cultural existente e, acima de tudo, da sua "localização estratégica para o consumo urbano e turístico" (como salientam Oliveira e Padilla [2012, p. 133]), a Mouraria apresentava um tecido social e económico frágil, com problemas específicos ao nível da segurança, higiene urbana, estado de conservação dos imóveis e dos espaços públicos, entre outros. É nestas circunstâncias que encontramos a Mouraria e áreas adjacentes no final da década de 2000 e início da década seguinte, antes das intervenções levadas a cabo pela Câmara Municipal de Lisboa bem como por um conjunto de outros agentes.

Para inverter problemáticas como as referidas, a Câmara Municipal de Lisboa apresentou em 2009 o Programa de Ação QREN Mouraria [PA Mouraria] (CML, 2009c), proposto como intervenção a concretizar em três anos, com um custo estimado de 7,5 milhões de euros. Com efeito, a CML aprovou em Fevereiro de 2009 a candidatura ao Quadro de Referência Estratégica Nacional [QREN] da reabilitação do Bairro da Mouraria, com a aprovação europeia em Junho do mesmo ano. O então vereador do Urbanismo, Manuel Salgado, referiu-se aos principais objectivos do plano como sendo "instalar equipamentos sociais, requalificar o espaço público e reabilitar o monumento da Cerca Velha" (Salgado, 2009 [em linha])[281]. As obras de requalificação de diversos espaços públicos começariam apenas em Setembro de 2011, ano de constituição efectiva do GABIP Mouraria (Gabinete de Apoio aos Bairros de Intervenção Prioritária), intervenção essa que se prolongaria até 2013/2014, procurando corresponder a princípios estruturantes como a melhoria do conforto e segurança, condições de acessibilidade e mobilidade, valorização patrimonial ou renovação de infra-estruturas (cf. PA Mouraria; CML, 2009c). Para além do programa de acção [PA] foi também preparado, desde 2010 e com aprovação apenas em 2012, um plano de desenvolvimento social denominado Programa de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria [PDCM], orçamentado em 1 milhão de euros e que assentava na colaboração com um conjunto de parceiros e instituições locais, com coordenação do GABIP Mouraria. As medidas previstas pretendiam contribuir para a "diminuição dos fenómenos de exclusão e pobreza, a melhoria da qualidade de vida e uma maior abertura do território à cidade" (Câmara Municipal de Lisboa, 2012a, p. 644 [41]), sendo implementadas a partir de 2012 e com um horizontal temporal mais alargado (*i.e.* até 2020). De referir que entre os Eixos Estruturantes do PA Mouraria, tidos como "desencadeadores de novas oportunidades de mudança e de desenvolvimento", a operação n.º 4 concentrava-se na Valorização Sociocultural e Turística, abrangendo não apenas a recuperação de património (Cerca Fernandina e Igreja de São Lourenço) mas também a implementação de um conjunto de acções culturais e artísticas, entre as quais se menciona, curiosamente, um Festival Multicultural (acção n.º 4.4 do PA). Não devemos confundir o festival TODOS com essa iniciativa prevista, de nome Há Mundos na Mouraria e a cargo da Associação Renovar a Mouraria (parceiro PDCM), nem com os eventos — alguns deles sob o formato de 'festival' — promovidos a partir de 2012 pela SOU - Associação Cultural, também em articulação com o mesmo plano comunitário, correspondendo estes diferentes festivais a modelos de concepção, gestão e acção diferenciados. No entanto, não podemos deixar de observar que o modelo ou

[281] Cf.: https://www.rtp.pt/noticias/economia/camara-candidata-reabilitacao-da-mouraria-ao-qren_n99933 [consult. 2020-08-20].

instrumento 'festival', neste caso mais um festival abordando a temática da multiculturalidade, e na perspectiva do convívio intercultural, foi definido pela CML como acção essencial e integrada num dos Eixos Estruturantes do plano que promoveria a revitalização da Mouraria.

O modelo 'festival' (expresso em TODOS e em Há Mundos na Mouraria) é aqui entendido, tal como identificamos noutros contextos espaciotemporais (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3*), enquanto iniciativa capaz de contribuir para processos de revitalização urbana, passível de se associar a operações que combinam estratégias de reabilitação do edificado e dos espaços públicos com a mobilização das actividades culturais, com aspectos comuns à acepção de 'cidade criativa' teorizada por Charles Landry (2000, 2008, 2012; *v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.2*). Na concepção do PA Mouraria e desenvolvimentos do PDCM, inclusive na importância que estes instrumentos atribuem ao sector cultural, salientamos uma conexão evidente com as lógicas de construção da 'cidade criativa', nas quais a classe artística (*e.g.* artistas, programadores, agentes culturais) deve ser atraída com vista a fomentar a renegeração urbana, numa valorização simbólica e material, em linha com as ideias de Richard Florida (2002, 2004; *v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.2*). Com efeito, podemos relacionar os processos em causa na Mouraria com os denominados processos de '*culture-led regeneration*' ou '*arts-led regeneration*' (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.2.3* e *1.3.2*), que desde os anos 80 passaram a desempenhar um papel central nas políticas urbanas, incluindo na reabilitação de áreas históricas mais envelhecidas e degradadas. No caso das intervenções culturais levadas a cabo na Mouraria, em particular com o festival TODOS, verificamos a atenção a aspectos como a memória ou uma certa 'identidade local' específica, ligada à noção de interculturalidade, como forma de promover uma valorização dos imaginários exóticos ligados aos imigrantes ali residentes e, em última instância, atrair outras pessoas ao bairro[282] (Estevens, 2017). Como vimos antes, este tipo de prática, ou antes, de política cultural associada à regeneração urbana, procura alterar a percepção sobre uma determinada área urbana e suas comunidades, eliminando estigmas existentes, ao mesmo tempo que constitui um meio poderoso para "controlar a cidade" (Zukin, 1995; Estevens, 2014). De certo modo, devemos constatar um certo atraso (ou até anacronismo) na aplicação de determinadas lógicas da chamada '*arts-led regeneration*' na cidade de Lisboa, considerando a problematização de resultados observados noutras cidades no tocante ao papel das actividades culturais e das indústrias criativas na revitalização urbana (cf., por ex., Miles, 2005, 2013).

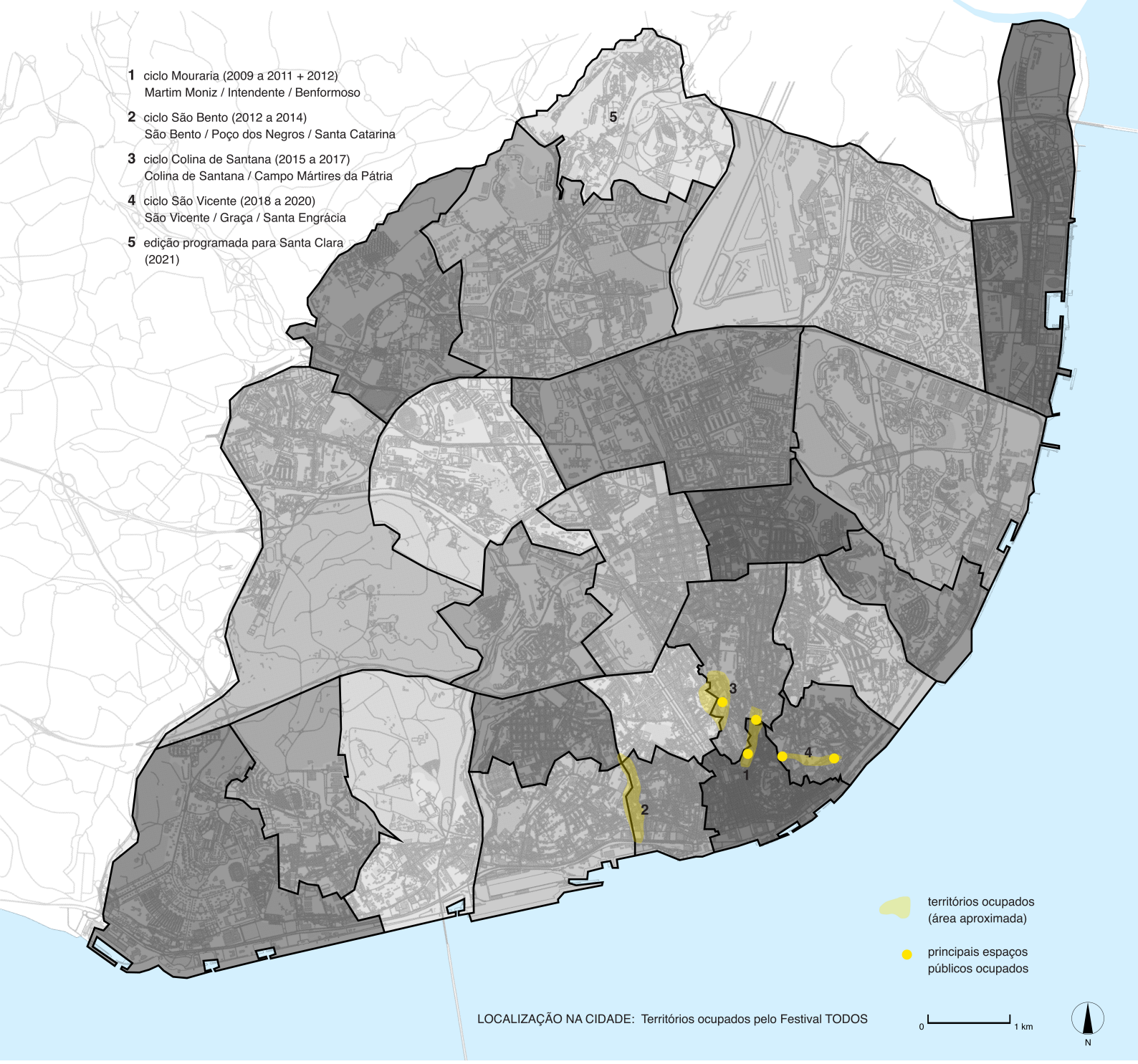
Em Setembro de 2011, aquando da abertura da 3.ª edição do TODOS, António Costa referiu-se a estas operações então numa fase inicial — acrescendo o valor simbólico da mudança do seu gabinete para aquele território —, e tornava explícito como a Mouraria constituía uma área de intervenção privilegiada do seu executivo, desde 2009, e em particular no primeiro e segundo mandatos: "são estes projectos, a par da mudança temporária do meu gabinete para o Largo do Intendente, que poderão gerar a confiança necessária para outras iniciativas e dar um contributo decisivo para a revitalização social da Mouraria" (Ai Mouraria [sítio em linha]). Neste contexto, aludiu ainda às intervenções urbanas e à dinamização económica da zona, mencionando a actividade comercial e os desejáveis investimentos a captar para aquele bairro histórico, para além da reabilitação de edifícios (Associação Cultural Sou e LARGO Residências) votados à programação cultural e com vista à fixação e/ou renovação ao nível dos agentes locais.

[282] Começando por atrair 'públicos', no caso do(s) festival(ais).

A realização da primeira edição do TODOS (2009) em espaços da Mouraria e Intendente, afirmava-se como evento singular, não necessariamente reproduzível em edições posteriores. De acordo com Manuela Júdice, o TODOS constituiu inicialmente uma experiência "sem garantias de continuidade" (Júdice, 2016 [entrevista]), pelo que só mais tarde nesse ano foi conhecida uma declaração pública por parte do presidente de Câmara na qual manifestava a intenção de manter a existência do GLEM — e portanto, também do festival — num próximo mandato, caso fosse reeleito (como viria a acontecer). Desde então, o TODOS tem-se afirmado como festival de periodicidade anual, com edições consecutivas, tendo completado em 2020 a sua décima segunda edição. Quanto à sua localização, o princípio da errância na cidade de Lisboa foi defendido desde cedo pela Academia de Produtores Culturais (cf. Abreu, 2019 [entrevista]) e o festival tem-se apresentado, habitualmente, em ciclos de três anos numa mesma área geográfica. Segundo os promotores (GLEM e APC), essa itinerância pelos bairros da cidade permitiria uma acção mais abrangente e uma capacidade de intervenção alargada, reconhecendo novas e diversas problemáticas, modo de actuação desejável para um festival definido desde início como 'percurso', 'caminhada' ou 'descoberta'. Devemos assim identificar os diferentes ciclos: um primeiro ciclo de três edições ocupando espaços na Mouraria, mais exactamente Martim Moniz, Intendente e Benformoso (2009 a 2011); um segundo ciclo abarcando duas zonas muito distintas em 2012 (edição de transição no Largo do Intendente e na Rua do Poço dos Negros) e com duas edições posteriores centradas em São Bento, abarcando Poço dos Negros e Santa Catarina; um terceiro ciclo registando uma mudança para espaços na Colina de Santana e incluindo o Campo dos Mártires da Pátria (2015 a 2017); e, por fim, um quarto ciclo em São Vicente, abarcando a Graça e Santa Engrácia (2018 a 2020[283]) (*v. Mapa 8*). Naturalmente, existem especificidades relativas às diferentes edições e, de modo mais claro, aos diferentes ciclos indicados e respectivos territórios, que adiante descreveremos.

Este caso de estudo, que se afirma como festival multicultural ou de vocação intercultural, lidou com essas questões de forma particularmente aguda nas primeiras edições, atendendo ao território da Mouraria e seu multiculturalismo que, como já observámos, deriva da sua capacidade de atracção de imigrantes provenientes de países como Moçambique, Índia ou Paquistão, desde os anos 80, com actividades ligadas ao comércio grossista e relacionadas com o 'empreendedorismo' étnico (cf., por ex., Mapril, 2010; Malheiros, 2008). Este fenómeno, apesar das suas especificidades nacionais e locais, tem também uma base global e resulta da intensificação de movimentos migratórios com afluências significativas a grandes metrópoles, conduzindo à existência das chamadas 'cidades multiculturais' e 'cidades interculturais'. Na realidade, o conceito de multiculturalismo detém múltiplas leituras, para além das antropológicas, abrangendo dimensões como a condição demográfica, as políticas institucionais, os movimentos políticos ou mesmo o conjunto de princípios de um Estado, desenvolvendo-se nos últimos anos, por diversos autores, uma visão crítica sobre as medidas e os debates acerca do conceito, constatando-se a necessidade de um entendimento "não-coisificado" da noção de cultura (Vertovec, 2007).

[283] Devido à crise pandémica pelo SARS-CoV-2, o programa de 2020 seria revisto para um formato em linha, embora mantendo relação directa com o território, actividades e grupos previstos.



Mapa 8 *Territórios ocupados pelo Festival TODOS, 2009 a 2019* (Concha, 2020; fontes: TODOS, CML)

Nas edições do TODOS realizadas na Mouraria é consensual, entre programadores, produtores e residentes (como comprovámos mediante observação e entrevistas), a capacidade do festival permitir o acesso a experiências singulares que rompem a tradicional divisão entre as categorias privado e público, diluição de fronteiras que sucedeu em visitas a moradores e artífices, bem como na informalidade dos encontros, conversas, *workshops* e refeições partilhadas entre público, artistas e moradores, precisamente em linha com a ideia de convívio entre culturas. Na abordagem a estas edições torna-se evidente uma vontade de envolver — e, de algum modo, tornar visíveis — grupos e residentes na Mouraria que pudessem "representar" a forte presença de comunidades de imigrantes, com as suas diferenças culturais, a par de uma importante faixa de população local envelhecida, chamados

à participação no festival. Esta exposição pública dos mesmos, patente por exemplo em diversas mostras de fotografia (desde logo em 2009, mas mantida até 2020), reforça a intenção de anular a invisibilidade de um grupo de lisboetas que "vive nas sombras do bulício da cidade" (cf. *flyer*/programa 2009; TODOS [sítio em linha]), correndo o risco de uma apropriação e uniformização dos moradores sob essa ideia relativamente genérica de diversidade ou multiculturalidade. Com efeito, podemos inclusive apontar para uma visão do multiculturalismo e do interculturalismo, por parte da instituição municipal, como "mais-valia simbólica dentro de uma estratégia de *marketing* urbano" (Oliveira e Padilla, 2012, p. 140), projectando externamente uma imagem da cidade — em função do bairro histórico da Mouraria — como 'intercultural' e 'cosmopolita'. Relembramos, neste âmbito, que o 'cosmopolitismo' constituiu (pós-)modernamente um capital de atractividade, com as comunidades imigrantes a posicionarem-se, segundo Florida (2002, 2004), como agente fundamental na criação de ambientes de diversidade e tolerância e, deste modo, com um papel bem determinado no desenvolvimento das 'cidades criativas' (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.2.3*, *1.3.2* e *1.3.3*).

Apesar da noção de partilha de experiências dominar o discurso do festival nas diferentes edições e áreas geográficas por onde passou, o carácter de informalidade (*e.g.* visitas, encontros), por um lado, e a forte impressão causada no público, por outro, parece ter uma expressão maior nas edições que ocorreram na Mouraria, permanecendo na memória de residentes, artistas e promotores. Tal poderá ser explicado pela diversidade cultural a que nos referimos, expressas nas actividades programadas no festival, mas também pela multidimensionalidade das problemáticas sociais já mencionadas que, aliás, favoreceram durante décadas a marginalização da Mouraria e dos seus habitantes, permitindo uma leitura do festival como 'abertura' daqueles espaços à cidade (*e.g.* nível simbólico, apropriação efectiva). Nesse sentido, o festival TODOS deve ser entendido como uma primeira intervenção sobre o território da Mouraria — acção cultural com inegável dimensão social e económica —, anterior às relevantes operações urbanísticas planeadas para os anos seguintes e que transformariam em definitivo o bairro e a sua inserção na cidade. Outro aspecto que pode justificar a dimensão convivial deste ciclo de três edições, bem como a forte impressão celebrativa, relaciona-se com a própria morfologia urbana do território e espaços públicos existentes, propícios ao encontro e ao acolhimento de espectáculos, como o Largo do Intendente ou a Praça Martim Moniz. Esta última apresenta algumas limitações específicas pelo facto de corresponder à cobertura de um parque de estacionamento subterrâneo, o que inviabilizou a realização de concertos que exigissem a implantação de estruturas pesadas ou a forte concentração de pessoas, favorecendo assim o Largo do Intendente como principal palco para espectáculos, sobretudo de música e de novo circo, os mais exigentes no tocante a condições técnicas e de segurança. Desta forma, o Intendente afirmou-se como espaço privilegiado para o encontro, consolidando-se como tal na segunda e terceira edições, esbatendo o estigma que perdurava há décadas sobre este espaço, associado à prostituição, ao tráfico de droga e a assaltos[284]. Ainda que outros largos tenham sido ocupados pelo festival,

[284] Em 2010, antes da realização da 2.ª edição de TODOS, alguns moradores e comerciantes manifestavam a vontade em mudar o nome do Largo do Intendente, segundo proposta feita ao então presidente da Junta de Freguesia, hipótese que dividiu os habitantes e não se concretizou; cf.: https://www.dn.pt/portugal/sul/intendente-quer-mudar-de-nome-para-afastar-ma-fama-da-droga-1467446.html [consult. 2020-01-21].

como o Largo das Olarias, o Largo de São Domingos e o Largo dos Trigueiros, algumas das principais actividades concentraram-se em torno do Largo do Intendente e da Praça Martim Moniz, e foram estas as duas designações (Martim Moniz e Intendente) a completar o nome das primeiras edições do festival, ganhando destaque em toda a divulgação e promoção da iniciativa. Desta forma, este ciclo de primeiras edições colocava em cena um festival acerca daquela zona urbana, centrado nos dois espaços mencionados que assim se confundiam com a designação, a imagem e a marca da iniciativa cultural.

As edições decorridas em espaços próximos à Rua do Poço dos Negros e à Rua de São Bento demonstram algumas diferenças de abordagem, quer no tocante aos espaços ocupados e dimensão dos eventos, quer relativamente ao contexto multicultural. A inexistência de largos ou praças de dimensão adequada à realização de grandes espectáculos, para um número alargado de pessoas, determinou a programação de eventos de pequena ou média dimensão (para trinta a sessenta pessoas), diminuindo a visibilidade dos mesmos ou até a percepção da ocorrência de um festival naquela zona da cidade. A estrutura urbana e os espaços públicos disponíveis condicionaram assim os eventos a realizar e as eventuais ligações entre estes mediante percursos a pé, na pretendida experiência imersiva de 'caminhada'. Daí resultou uma fragmentação do festival por espaços relativamente distantes, aspecto evidente no mapa de divulgação (*flyer*/programa das edições de 2012, 2013 e 2014), sendo que a realização dos espectáculos de maior dimensão sucedeu em espaços excêntricos[285] às ruas onde decorria efectivamente o festival.

Noutro sentido, a identificação por parte da organização de inúmeros pisos térreos desocupados na Rua do Poço dos Negros e na Rua de São Bento, em particular espaços comerciais, suscitou a possibilidade destes constituírem uma forma de ancorar o festival ao território. Foi realizado um levantamento dessas situações (APC) e assinalou-se a oportunidade para estimular uma revitalização a esse nível — comércio local e outras actividades, inclusive culturais — indo ao encontro da referida vontade de vivificação de espaços e revitalização urbana por parte da GLEM-CML. Para tal, foram estabelecidos contactos com a agência imobiliária que mediava a relação com os proprietários (uma única empresa, com a maioria das fracções a cargo), propondo-lhes uma ocupação temporária dos espaços durante o festival TODOS, mediante cedência dos mesmos e assegurando os custos de utilização (*i.e.* infraestruturas básicas) pela organização. Foi ainda assumida pela APC a promoção de uma sensibilização para futuros arrendamentos a artistas, colectivos e agentes culturais, junto da empresa do sector imobiliário e dos proprietários, de modo a favorecer novas dinâmicas naquele território, estimulando uma dinamização do tecido sociocultural.

Este ciclo de edições, testado em 2012 com a coordenação de eventos quer no Intendente quer, pela primeira vez, no Poço dos Negros, mantém a preocupação pela interculturalidade mas, de alguma forma, encontra resistência face à própria realidade em presença, na medida em que o discurso do festival refere as comunidades africanas remetendo-as para o campo da memória do lugar (a ligação à toponímia é evidente) e contrapondo a actualidade centrada nas actividades comerciais ou serviços (*e.g.* restauração, lojas de antiguidades e velharias) e na

[285] Designadamente no parque de estacionamento junto ao IADE (Avenida 24 de Julho e Rua D. Luís I).

presença de estudantes, associados vagamente a uma "população cosmopolita" (cf. *flyer*/ programa, 2012; TODOS [sítio em linha][286]). As duas edições realizadas inteiramente em São Bento / Poço dos Negros denotam, no caso de 2013, o tratamento de temáticas culturais associadas à literatura e à língua portuguesa, entre outras, expressas pelos promotores em 'silêncio' e 'palavra' e procurando ainda uma relação com a lusofonia (colaboração com a União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa), enquanto que em 2014 a democracia portuguesa surge como mote principal. A temática da viagem parece também atravessar toda a programação das edições neste território, por exemplo com diversos eventos e leituras na livraria Palavra de Viajante, não deixando de se registar uma certa dificuldade em manter a expressão e a visibilidade das edições ocorridas na Mouraria. De resto, na apresentação da edição de 2013 a equipa de programação alude a essa menor permeabilidade do tecido urbano, seus espaços e vivências, dizendo ter encontrado naquele bairro "um conjunto de realidades contrastantes que não estão ao alcance de um primeiro passeio" (cf. *flyer*/programa, 2013; TODOS [sítio em linha]).

As edições ocorridas na Colina de Santana e Campo dos Mártires da Pátria, com a primeira em 2015, assinalam desde logo uma curiosa alteração de localização, ainda que permanecendo no centro histórico de Lisboa. Este novo território intervencionado pelo TODOS corresponde a um centro geográfico da cidade, grosso modo constituído pela elevação meã ladeada por dois eixos estruturantes na antiga malha urbana, as actuais Avenida da Liberdade e Avenida Almirante Reis.

Através das entrevistas realizadas, pudemos perceber que esta nova localização do festival surge na sequência de uma sugestão de Manuel Salgado, então vereador dos pelouros do Urbanismo, Política de Solo e Espaço Público, da Câmara Municipal de Lisboa. Na fase preparatória da edição de 2015 do TODOS, e no contexto de uma reunião entre GLEM e APC, um telefonema de Manuel Salgado vem colocar como hipótese a ocupação do Campo dos Mártires da Pátria, ideia subscrita por Manuela Júdice e Miguel Abreu, que assim iniciariam os trabalhos de leitura e reconhecimento do território (cf. Júdice, 2016 [entrevista]; Abreu, 2019 [entrevista]). Neste âmbito, uma das ideias propostas seria a de testar a instalação de um palco principal no arruamento que secciona, ainda hoje, o Campo dos Mártires da Pátria em duas áreas ajardinadas distintas. Esta anulação da via rodoviária como limite ou fronteira entre jardins convocaria um novo entendimento daquele espaço, tornando-o uno e propício a outros usos, nomeadamente iniciativas/eventos culturais, permitindo uma fruição integral da praça ajardinada. Convém lembrar que no executivo municipal de 2013/2017 foi criado pelo gabinete de Manuel Salgado o programa Uma Praça em cada Bairro - Intervenções em espaço público (apresentado em Maio de 2014), concretizando um dos eixos do programa de governo da cidade com o nome "Lisboa Cidade de Bairros". Este programa Uma Praça em cada Bairro identificava um conjunto de lugares correspondentes a praças, largos e outras tipologias espaciais e seleccionava também um total de 30 praças prioritárias (para intervir) nas 24

[286] "A História da chegada de comunidades africanas àquele bairro é antiquíssima. Hoje, este bairro caracteriza-se por ter uma população cosmopolita, que convive nas ruas apertadas e íngremes"; cf.: https://assets.bondlayer.com/ndwurhzotd/_assets/nttmaejqinnpgzvmh7djo.pdf [consult. 2020-01-21].

freguesias resultantes da reorganização administrativa da cidade em 2012, de modo a (re)qualificar esses espaços públicos. Deste modo, podemos questionar-nos sobre a eventual contaminação entre os objectivos deste programa de requalificação de Salgado e as ideias inicialmente pensadas para o Campo dos Mártires da Pátria pelos promotores do TODOS, com o vereador a sugerir uma operação de reinvenção (ainda que efémera)[287] da praça ajardinada, espaço de referência naquele bairro.

Existe, no entanto, outra linha de leitura que poderá explicar a localização do TODOS na Colina de Santana, uma vez que no âmbito do planeamento estratégico para esta zona da cidade encontramos processos relativamente recentes e concomitantes à migração do festival para a mesma. Merece-nos particular atenção o Programa de Ação Territorial para a Colina de Santana [PAT Colina de Santana] (CML, 2014a), com vista à requalificação daquele território "e seu contributo para a regeneração do centro de Lisboa" (CML [sítio em linha][288]), instrumento que sucede a um conjunto de estudos e projectos, envolvendo privados e sector público. Podemos esboçar cronologicamente[289] um conjunto de outras circunstâncias e instrumentos de planeamento que suportam a vontade de uma transformação urbana significativa para o território em causa, desde logo a alteração do uso dos solos prevista na mencionada revisão do PDM de Lisboa em 2012 (CML, 2012c). A decisão do Estado de desactivar um conjunto de equipamentos existentes, em particular infra-estruturas hospitalares — Santa Marta, São José e Santo António dos Capuchos, por exemplo —, parece constituir, na verdade, o factor determinante, aliás tido como "oportunidade de regeneração urbana" (Câmara Municipal de Lisboa, 2014b, p. 2016) no Documento Estratégico de Intervenção[290] elaborado pelo Departamento de Planeamento e Reabilitação Urbana (CML, 2014b), datado de Março de 2014. Esta decisão foi comunicada publicamente ainda em 2013, sendo do mesmo ano o Estudo Urbano da Colina de Santana[291] (Inês Lobo Arquitectos, 2013), então encomendado ao gabinete de arquitectura pela Estamo - Grupo Sagestamo[292], empresa pública de compra e

---

287 Miguel Abreu refere-nos, em entrevista (2019), a previsão e orçamentação de um palco a ocupar a via que secciona as duas áreas ajardinadas da praça, hipótese de ocupação do espaço para o festival que não se concretizou.

288 Cf.: http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/reabilitacao-urbana/pat-colina-de-santana, ligação substituída por https://www.lisboa.pt/cidade/urbanismo/planeamento-urbano/area-de-reabilitacao-urbana/colina-de-santana [consult. 2021-01-08].

289 Tal cronologia foi estabelecida em detalhe por Ana Jara (2018) e também por Maria José Rafael (2019).

290 Cf.: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/reabilitacao_Urbana/aru/pat_colina_santana/pat_colinaSantana_estartegico.pdf [consult. 2020-11-18].

291 Cf.: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/reabilitacao_Urbana/aru/pat_colina_santana/pat_colinaSantana_estudo.pdf [consult. 2020-11-18].

292 No sítio em linha da Estamo S.A. pode ler-se: "A 'ESTAMO - Participações Imobiliárias, S.A.' foi constituída em 9 de setembro de 1993, com o capital inicial de 2 974 000 euros. Em 2 de setembro de 2000, por efeito da criação da 'SAGESTAMO - Sociedade Gestora de Participações Sociais Imobiliárias, SA' através do Decreto-Lei nº 209/2000, o seu capital social passa a ser integralmente detido por esta última. Em finais de 2007, no seguimento da fusão por absorção da 'Locacest - Sociedade de Gestão e Investimento Imobiliário, S.A.', o respetivo capital social é aumentado dos 2 974 000 euros iniciais para 5 129 575 de euros (…) Em 1 de julho de 2015, fruto da fusão por incorporação da SAGESTAMO, sua até então única acionista, na 'PARPÚBLICA - Participações do Estado, S.G.P.S., S.A.', o seu capital social passa a ser inteiramente detido pela incorporante PARPÚBLICA." (cf.: http://www.estamo.pt/index.php/estm/a-sociedade/genese-e-acionistas [consult. 2021-06-09].). Acrescente-se que a PARPÚBLICA (S.G.P.S., S.A.) "é uma sociedade de capitais exclusivamente públicos, criada no final de 2000 com a missão de constituir um instrumento do Estado no âmbito da gestão de ativos mobiliários e imobiliários." (cf.: http://www.parpublica.pt/ [consult. 2021-06-09].)

venda de imóveis, proprietária desde 2009 dos três hospitais atrás referidos. Esse estudo alerta para uma necessidade de repensar as "unidades cadastrais" de modo a "ser reinventado um novo modelo de relação com a cidade", com um possível programa a implementar predominantemente habitacional mas mantendo "programa e equipamentos públicos" (*ibidem*, p. 338). Em 2014 seria concluído e apresentado o mencionado Documento Estratégico de Intervenção na Colina de Santana, que sintetiza aspectos já propostos no estudo urbano de Inês Lobo, nomeadamente operações de nova construção. De resto, o documento concretiza três eixos ou ideias-chave: um relacionado com a densificação mediante actividades ligadas ao sector da 'economia do conhecimento' (desenvolvendo o 'turismo cultural'), outro com o intuito de afirmar a zona como 'Eco-Bairro Histórico' (recuperando e valorizando o património histórico-cultural e a estrutura ecológica), e ainda o reforço da componente residencial (CML, 2014b).

Fica assim demonstrada a importância estratégica desta zona ocupada pelo TODOS — precisamente nesse período —, justificada pela operação urbanística de vulto, a realizar, e pelo vasto conjunto de instrumentos, em desenho à época, que procuram regular e detalhar a intervenção. Parece-nos inequívoca a relação entre a nova localização do festival em 2015 e as operações previstas naquela colina de Lisboa, focadas na revitalização urbana, relação essa que é tornada explícita pela própria informação que a autarquia divulga no seu sítio em linha, onde podemos ler: "(…) paralelamente à execução deste PAT, e com vista à dinamização desta área e à sua regeneração, a CML entendeu realizar a próxima edição do Festival TODOS, em 2015, na Colina de Santana"[293]. De referir que esta coincidência temporal e territorial é também mapeada por Maria José Costa Rafael (2019)[294] ao referir a dinamização cultural da zona pelo festival TODOS, durante três anos (2015 a 2017), num contexto de transformações delineadas ou em curso, com instrumentos de política urbana bem determinados. De resto, entre os objectivos do PAT para a Colina de Santana destacam-se "regenerar e reabilitar a Colina de Santana; reabitar e rejuvenescer o centro de Lisboa; promover a construção e/ou a reabilitação de habitações sociais e economicamente acessíveis (25% dos fogos); (…) promover a valorização do turismo cultural; (…) promover a criação de condições para a instalação de novas atividades económicas e de serviços (…)" (CML [sítio em linha][295]), entre outros, sobre os quais nos devemos questionar, na medida em que correspondem a transformações associadas a tendências já abordadas como a nobilitação e a gentrificação (com eventual deslocalização, substituição ou *filtering-up*

---

[293] Esta menção surgia até Janeiro de 2020, pelo menos, na ligação <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/reabilitacao-urbana/programa-de-acao-territorialpara-a-colina-de-santana>, por nós consultada a 2020-01-08, e surge também transcrita no livro de Estevens (2017, p. 252) e na dissertação de Rafael (2019, p. 156). Consultando a ligação acima em Janeiro de 2021 verificamos que o mesmo terá sido actualizado e substituído pelo actual <https://www.lisboa.pt/cidade/urbanismo/planeamento-urbano/area-de-reabilitacao-urbana/colina-de-santana>, cujo conteúdo é praticamente semelhante mas sem aquela última frase citada.

[294] Diz-nos a investigadora: "Este festival permitiu a entrada em locais que por norma se encontram inacessíveis à população: Reitoria da Universidade Nova, Embaixada de Itália, edifício do Patriarcado, Recinto do Hospital Miguel Bombarda, etc.. Não é conhecido o número de pessoas que movimentou, mas durante os três anos em que se realizou muitas pessoas vieram pela primeira vez e, com certeza muitas houve que voltaram nos anos seguintes. Ficou assim a zona da Colina de Santana mais conhecida (…)" (Rafael, 2019, p. 77-78).

[295] Cf.: https://www.lisboa.pt/cidade/urbanismo/planeamento-urbano/area-de-reabilitacao-urbana/colina-de-santana [consult. 2021-01-08].

populacional) ou a turistificação (*i.e.* gentrificação turística) da zona, observáveis noutros bairros do centro histórico (*v. Cap. 2*, *subcap. 1.2*). Mas a confirmação do entendimento desta iniciativa cultural como instrumento político de promoção da regeneração do tecido urbano é também concretizada nas declarações do próprio presidente da autarquia em 2017, Fernando Medina, aquando do arranque da 9.ª edição do festival, terceira e última neste território. A 8 de Setembro, no Palácio Centeno, foi inaugurada a exposição de fotografia "Os Lugares da Colina", dedicada a mostrar o edificado e os espaços ocupados ao longo de várias edições do festival. Nessa ocasião, e na presença de inúmeros vereadores, o TODOS é definido como "afirmação da cidade intercultural que somos (…) precisamente, na marca da manifestação cultural", mas também como projecto que "começou como acordo político [M. Júdice], passou para o coração, e eu [F. Medina] atrevo-me a dizer que ele irá continuar pela mão e pela porta grande da política (…)" (Medina, 2017 [depoimento em vídeo][296]). Assim, fica mais uma vez clara a movimentação do festival TODOS por e para territórios que são objecto de novos planos de intervenção urbana, isto é, de projectos que visam a transformação e a revitalização de importantes áreas de Lisboa. Efectivamente, e até à edição de 2020 (inclusive), a preferência do festival pelo centro histórico alinha-se também com uma tendência de 'recentralização' a que correspondem investimentos significados na requalificação e na introdução de novas actividades no centro histórico, tendência essa que se desenhava timidamente desde a última década do século passado e se acentuou no novo século (cf., por ex., Salgueiro, 2001; Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012) e que ganhou maior expressão no último decénio.

Em 2018 inicia-se o ciclo de edições na freguesia de São Vicente, abrangendo também os Bairros da Graça e de Santa Engrácia, com ligações ainda a Alfama. Nesse ano, o TODOS apresenta um carácter celebrativo, cumprindo-se a 10.ª edição, e marcando o regresso a um território mais evidentemente multicultural. Refere-se "o envolvimento das (…) famílias orientais, africanas, sul americanas, de Alfama também. Refugiados dos pontos mais díspares do mundo aproximam-se de Lisboa (…)" (cf. *flyer*/programa, 2018; TODOS [sítio em linha]), promovendo encontros e convívios por meio de actividades ligadas ao artesanato ou à culinária, por exemplo, incluindo ainda conversas sobre o próprio conceito de interculturalidade.

Neste ciclo observamos algumas mudanças, ainda que os propósitos centrais da iniciativa e os seus modos de actuação se mantenham, patente na realização dos primeiros espectáculos pagos em 2018 (lembramos que o TODOS sempre foi um festival gratuito), nas alterações ao nível dos programadores em 2019 (com o convite a outras entidades, por exemplo, ao Teatro O Bando) e na reformulação para um formato em linha em 2020 (devido às restrições impostas pela crise de saúde pública, COVID-19). Manteve-se a parceria com a Academia de Produtores Culturais, tal como o perfil geral da iniciativa (*e.g.* modelo de gestão, conceito estruturante, tipo de programação, tipo de temáticas abordadas), pelo que não podemos afirmar que a concepção do festival tenham sofrido alterações relevantes. Este ciclo mais recente corresponde também a uma mudança de pelouro, uma vez que após as eleições autárquicas de Outubro de 2017 e decorrentes alterações no executivo, foi extinto o GLEM e o festival TODOS passa a ser da responsabilidade da nova vereação da Cultura e Relações

[296] Cf.: https://www.youtube.com/watch?v=KplPYMAz0d0 [consult. 2021-01-12].

Internacionais (Catarina Vaz Pinto, vereadora) e serviços respectivos (Direcção Municipal de Cultura, Divisão de Acção Cultural). Em entrevista à chefe de divisão de Acção Cultural[297] tentámos perceber se o entendimento sobre o TODOS e seu papel no contexto urbano poderia ter sofrido nas últimas edições, ou vir a sofrer em edições futuras, alterações significativas e quais as perspectivas de continuidade. Ainda que a ideia de manutenção dos princípios e modos de actuação seja afirmada — garantida até pela parceria com a APC — e que o orçamento disponível não tenha sofrido alterações nos últimos anos, reconhece-se que a iniciativa (concebida e promovida originalmente pelo GLEM) poderá vir a ser condicionada por eventuais alterações de ciclo político (eleições a realizar em 2021) ou mesmo interrompido por um novo executivo. Tal imponderabilidade deve-se às características específicas deste caso de estudo, marcante no contexto das políticas municipais para a revitalização de áreas históricas, e pelo que diz respeito à inevitável interdependência entre a programação cultural de iniciativa municipal e os respectivos executivos, fenómeno observável, aliás, num contexto nacional (cf. Matoso, 2019).

Ainda assim, e poucos meses após a referida entrevista, seria divulgada a intenção de realizar a próxima edição do TODOS na freguesia de Santa Clara, em Setembro de 2021, uma curiosa mudança face aos territórios privilegiados pelo promotor para o acolhimento deste festival, até aqui sempre localizado no centro histórico da cidade. O programa encontra-se já divulgado (à data em que escrevemos) e procura favorecer o contacto com problemáticas e grupos sociais específicos, ocupando espaços em zonas tão diferentes como a Alta de Lisboa, a Charneca ou as Galinheiras. Aguardamos com expectativa esta edição bem como eventuais evoluções futuras, no sentido de perceber se o festival TODOS terá efectivamente continuidade e, em caso positivo, em que moldes continuará a ocorrer.

No tocante à programação, Madalena Victorino e Giacomo Scalisi foram os habituais responsáveis pela concepção artística e programação do TODOS — enquanto programadores convidados pela APC, de 2009 a 2018 —, com algumas variações na equipa em parte das edições, creditando-se ainda Miguel Abreu pelo conceito, direcção geral e produção (e programação, para algumas edições). As práticas desenvolvidas assentam na criação ou co-criação de intervenções, a partir de contactos com elementos da comunidade e espaços a serem apropriados, mas abrangendo também o convite a artistas ou colectivos (*e.g. performers*, grupos musicais, companhias de dança, de teatro, de novo circo, entre outros) para integrarem a programação com os seus projectos artísticos, já consolidados ou concebidos/adaptados para o festival (*i.e.* contratação de espectáculos). Nesse sentido, o TODOS caracteriza-se por uma visão comum e global daquilo que é o programa proposto, centralizada na referida equipa de programação, apoiada por uma equipa de composição variável que inclui assistentes de programação e responsáveis pela produção executiva. A partir de 2019, no ciclo realizado em São Vicente (desde 2018), verificamos a entrada de novos programadores, sendo a concepção e direcção geral da APC e de Miguel Abreu, com uma equipa de programação

297 Laurentina Pereira, em representação do Director do DMC e da Vereadora da Cultura (2019 [entrevista]).

composta pelo Teatro O Bando (programador convidado) e Bruno Cochat (programação escolar e educativa) além do próprio Miguel Abreu.

O Festival TODOS tem acolhido eventos ligados às artes visuais, circo, dança, teatro, música e *performance*, com maior foco nas artes performativas, em que o efeito de 'espectacularização' é bem evidente, associado a um público meramente espectador, e, simultaneamente, tem integrado outras actividades ou acções cuja caracterização no âmbito das disciplinas artísticas é mais complexa, nomeadamente encontros, conversas e *workshops*, em que o público, ainda que pontualmente, participa de forma directa e activa. Assinalam-se também algumas criações que envolvem moradores e elementos da comunidade, participando por exemplo como intérpretes (*e.g.* actores, bailarinos). A aproximação à comunidade decorre em trabalhos de campo preparatórios, de duração variável consoante as edições, com o propósito de conhecer os territórios e os agentes locais, funcionando estes como ligação entre a equipa do festival e os moradores. Entre esse agentes destacamos as Juntas de Freguesia envolvidas e um conjunto vasto de instituições e associações (*e.g.* sector social) mas também actores culturais, ligados aos bairros em causa ou externos aos mesmos (como pudemos identificar em situações específicas). De referir o facto do TODOS ser uma iniciativa municipal, com as decorrentes facilidades de contacto e articulação entre diferentes departamentos municipais[298] ou entre estes e os vários agentes sediados nos territórios.

Observando a multiplicidade de disciplinas artísticas envolvidas, podemos reconhecer com clareza o carácter multidisciplinar — como referido, aliás, na programação — ou pluridisciplinar deste caso de estudo, interrogando porém, a partir de determinados eventos e relações entre estes, se o festival TODOS se tem aproximado de uma concepção interdisciplinar, no sentido em que diferentes áreas artísticas ou de conhecimento interagem e se informam, numa articulação global. Embora possamos identificar actividades e eventos específicos que denotam uma perspectiva interdisciplinar, pelo modo como se opera a relação entre campos disciplinares, a sua presença é minoritária no cômputo geral, e não podemos atribuir essa mesma concepção ao festival no seu conjunto. Nos diferentes programas que correspondem às edições do TODOS, notamos ainda a presença de intervenções que se afastam da lógica do 'evento' (evento cultural) e se aproximam de uma lógica adisciplinar, como sejam as visitas guiadas ou as refeições comunitárias, entre outras actividades, ainda que tal aspecto não seja mencionado pelos próprios e não chegue, efectivamente, para modificar uma clara definição da iniciativa como festival multidisciplinar.

Um importante aspecto caracterizador deste caso de estudo é também a expressão ao nível do(s) público(s) que assiste(m) e/ou participa(m) nos eventos. Os números relativos ao público, em cada evento e/ou em cada edição do festival, são de difícil avaliação quantitativa, na medida em que apenas os eventos com lugares sentados detêm números exactos de pessoas a assistir. Para a maioria dos eventos não é possível uma avaliação do número de espectadores, restando uma estimativa que, habitualmente, é feita pela produção e/ou pelas forças de segurança presentes. O número estimado de público, para cada edição do festival, é

[298] Articulação essa, entre serviços internos, amiúde criticada por se afigurar como insuficiente (cf. Abreu, 2019 [entrevista]).

em média de sete mil a oito mil pessoas, no conjunto dos eventos realizados. Para os eventos realizados em espaços públicos de maior dimensão e atravessados habitualmente por grande número de pessoas, sem a intenção de permanecer e usufruir dos eventos, é ainda mais complexa uma análise sobre quem constitui efectivamente o 'público' e dos seus diversos graus de adesão.

Não obstante, a composição do público é tida como diversificada, assim apontado pela produção e tal como pudemos observar *in loco* em edições recentes (desde 2014), abrangendo locais —moradores, comerciantes e outros, nos bairros intervencionados —, residentes noutros bairros da cidade de Lisboa ou mesmo na área metropolitana e ainda turistas. Esta composição variável inclui também um grupo de pessoas, maioritariamente lisboetas, que acompanha o festival nos diversos territórios e, portanto, constitui um núcleo específico que as equipas de programação e produção já reconhecem. Este grupo específico, tido como 'público fiel' do festival, constitui uma massa crítica de dimensão suficientemente expressiva para garantir, só por si, audiência suficiente para determinados eventos. Alguns espectáculos com bilhete pago, desde 2018, permitem perceber de onde são oriundos os espectadores, correspondendo neste caso a uma amostra diversa das faixas antes mencionadas, com destaque para residentes em Lisboa mas também com uma presença significativa de estrangeiros que optam por visitar a cidade durante o festival, segundo indicação da equipa (Abreu, 2019 [entrevista]).

Claramente, o TODOS é entre os casos de estudo aquele onde observamos maior adesão por parte do público, se exceptuarmos a condição singular de Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa, integrante do caso de estudo B. A forte adesão de público ao TODOS compreende-se pelo grande número de eventos, pela atractividade de alguns espectáculos internacionais de média/grande dimensão (contagiando também a frequência de outros eventos) e pelos recursos disponíveis (*e.g.* humanos, financeiros), o que se reflecte na capacidade de divulgação e no forte impacto mediático. De resto, uma parte relevante do orçamento, cerca de 50 000 euros, está reservada exclusivamente à comunicação, o que constitui um caso singular no panorama analisado, tendo em conta que diversos festivais de pequena ou média dimensão detêm orçamentos globais (para cada edição) dessa ordem de grandeza, com uma percentagem muito reduzida para a divulgação (por ex., o caso de estudo C, festival PEDRAS). Em suma, os significativos recursos disponíveis para a realização do TODOS garantem a sua dimensão e visibilidade, tal como a capacidade de atrair grande número de espectadores e participantes, contribuindo para uma significativa alteração da paisagem humana durante a ocorrência do festival.

De referir ainda para este caso de estudo, dado o grande número de intervenientes e seus campos de acção, a existência de uma multiplicidade de objectivos (expressos e não expressos) tal como de expectativas e motivações por parte dos envolvidos em todo o processo, desde os trabalhos preparatórios à criação e realização dos eventos, tocando ainda aquele que é o período pós-festival. Nesse sentido, as aspirações de programadores e artistas parecem focadas sobretudo no campo artístico e relacional (vertente cultural, aliada também à vertente social do projecto, embora com leituras variáveis), enquanto a instituição municipal demonstra uma visão estratégica centrada nas questões de mudança da percepção sobre um

determinado território e sua regeneração ou revalorização no plano simbólico (*e.g.* vertentes social, económica). Neste último âmbito, avaliamos adiante objectivos relacionados com o território e a sua revitalização (*v. Cap. 5*), como sejam a vivificação de espaços, o reconhecimento e visibilização da diversidade cultural ou o envolvimento das comunidades em projectos específicos, entre outros.

Um dos objectivos expressos pelo GLEM quanto ao TODOS seria a transformação da multiculturalidade, presente com maior ou menor evidência nas diferentes zonas de intervenção, em interculturalidade, isto é, numa relação dinâmica de interacção reflexiva e inclusiva entre diferentes culturas, apelando ao respeito e compreensão mútuos, de acordo com a definições da UNESCO (2005) e do Conselho da Europa (2008). Com efeito, as noções de interculturalismo e práticas interculturais nascem do reconhecimento das limitações do conceito de multiculturalismo, nomeadamente da sua aplicabilidade ou eficácia no tocante a políticas públicas e intervenções sociais, que o olhar crítico de vários autores tem apontado (cf., por ex., Abdallah-Pretceille, 2006; James, 2008; Taylor, 2012). Por outro lado, o entendimento da diversidade cultural de um dado território enquanto capital cultural relevante para a promoção da sua imagem tem sido recorrente na economia urbana, inclusive à luz da chamada 'economia criativa', lembrando aqui o papel do 'cosmopolitismo' (e, nesse sentido, das classes criativas e das comunidades migrantes; cf. Florida, 2002, 2004) na criação de ambientes urbanos onde diversidade e tolerância se afirmam (inclusive no caso de Lisboa; cf., por ex., Costa e Santos, 2007; Santos, 2008). Com efeito, e neste contexto, a ênfase no interculturalismo poderá apresentar não apenas um âmbito meramente social, ligado à convivência e ao diálogo propriamente ditos, mas também uma relação com a valorização do capital cultural dos territórios e a dinamização das suas actividades económicas, apesar de tal não ser assumido explicitamente como objectivo por parte do promotor do festival TODOS.

Sem a prática de uma avaliação sistemática abrangente, o GLEM considerou, ainda assim, ter sido possível induzir essa interculturalidade no caso da Mouraria, sendo mais difícil de aferir nas outras localizações por onde passou o TODOS (Júdice, 2016 [entrevista]). O convívio intercultural que o festival visa promover em áreas mais recentemente intervencionadas, como é o caso da Colina de Santana e Campo dos Mártires da Pátria, propõe o envolvimento de diferentes classes profissionais, faixas etárias e grupos sociais, isto é, pessoas e agentes culturais que operam em diferentes condições, situação bem diferente das primeiras edições em que as questões da pobreza, exclusão social e outros factores de risco eram dominantes (Mouraria, São Bento/Poço dos Negros). Afigura-se difícil, em nosso entender, confirmar alguns destes propósitos em certos territórios intervencionados (*e.g.* Colina de Santana, São Vicente), desde logo pela complexidade dos conceitos e das realidades em presença, mas também pelo carácter mais recente dessa intervenção.

Em 2011, na sequência da organização do festival TODOS, Lisboa passou a integrar a Rede Europeia das Cidades Interculturais[299], um projecto do Conselho da Europa e da Comissão Europeia que visa incentivar práticas de integração de imigrantes e minorias e, ao mesmo tempo, estimular a troca de experiências entre centros urbanos. Nesse contexto,

[299] A Rede Europeia das Cidades Interculturais foi criada pouco tempo antes da realização da primeira edição do TODOS, mais precisamente em 2008, Ano Europeu do Diálogo Intercultural.

Robert Palmer, então director de Cultura e Património Cultural e Natural do Conselho da Europa, mencionou Lisboa como cidade intercultural e "exemplo para o resto do Continente Europeu no que diz respeito à salutar convivência de imigrantes"[300]. A integração numa rede europeia de cidades interculturais, mediante protocolo assinado em 2011[301], com a necessária apreciação interna por peritos no domínio das práticas e convívio interculturais, permite entender que esse objectivo essencial por parte da iniciativa foi cumprido, ainda que outras dimensões e vertentes da intervenção careçam de avaliação aprofundada.

Por fim, devemos ainda dar conta da identificação, pelos próprios promotores, participantes ou elementos da comunidade, de limitações desta iniciativa cultural ao nível da sua relação continuada com o território, sobretudo numa vertente social. Estas impressões críticas, recolhidas em algumas das entrevistas — nomeadamente com Miguel Abreu (APC), Dinis Beringuilho (morador e activista) e Inês Andrade (ARM) —, dizem respeito, predominantemente, às dificuldades de acompanhamento dos moradores envolvidos no festival (ou da comunidade, de uma forma geral) após a ocorrência do mesmo. Nesse sentido, a vertente social do projecto é indicada como a que poderá carecer de maior atenção e investimento, dada a complexidade dos territórios em causa e sua população, como explicita Miguel Abreu: "estamos sempre a mexer na vida dos refugiados, estamos a mexer na vida de idosos, (…) na vida de imigrantes, a mudar mentalidades nas escolas ou temos essa aspiração, e isto que se inicia não pode ser, não deve ser depois abandonado" (Abreu, 2019 [entrevista]). Salientamos, aliás, a possibilidade de sistematização de uma série de dados recolhidos durante a preparação e ocorrência do festival, a comunicar a diferentes serviços especializados da autarquia, cujo valor para uma intervenção social informada seria inestimável. Parte deste trabalho pode até ser realizado, mas a sua eficácia estará dependente de uma centralização do mesmo em equipa específica e/ou da articulação sistémica com serviços municipais e associações, a par de um investimento financeiro direccionado para tal[302]. Ainda que a vocação essencial do TODOS seja a programação cultural, a dimensão social do projecto existe e poderia, de acordo com as ambições de alguns observadores e participantes, permitir o desenvolvimento de uma intervenção exaustiva e alargada no âmbito das problemáticas observadas no terreno. Entre estas, menciona-se o encaminhamento de migrantes quanto à sua situação legal, o apoio nas questões da empregabilidade de moradores, sua capacitação ou profissionalização a médio/longo prazo (sustentada em capacidades artísticas, entre outras, de resto estimuladas pelo festival) ou ainda o acompanhamento de situações específicas de risco (*e.g.* pobreza, violência e exclusão social). As associações existentes, com particular expressão e actividade no caso da Mouraria (por ex., a ARM), já desenvolvem trabalho nesta linha, enquadrado em diversos programas de

---

300 Cf.: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/festival-todos-caminhada-de-culturas-muda-se-em-2012-para-o-poco-dos-negros_n477118 [consult. 2021-07-03].

301 No ano seguinte, em 2012, é criada a Rede Portuguesa de Cidades Interculturais, que põe em prática à escala nacional os princípios da rede europeia referida, nomeadamente a promoção da cooperação entre as comunidades locais e os representantes políticos no âmbito da diversidade cultural.

302 Refere Miguel Abreu (2019 [entrevista]) que "o TODOS devia ter uma fatia económica, e uma visão cultural, e para a parte social, uma outra dinâmica, quer de equipas quer de orçamentos".

intervenção (como o referido PDCM), e poderiam constituir parceiros privilegiados numa acção concertada, em rede, suportada pelos vínculos e oportunidades que o festival suscita entre população, artistas e instituições, inclusive após a realização da iniciativa cultural.

A continuidade do trabalho do TODOS além da sua duração efectiva, e na ligação entre edições e territórios, tem sido experimentada mediante eventos programados fora do calendário habitual e em projectos específicos. É disso exemplo a Orquestra Todos, que se concretizou com base numa parceria entre a Câmara Municipal de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, tendo-se apresentado pela primeira vez em Setembro de 2011, no Largo do Intendente (3.ª edição do festival). O projecto é inspirado na Orchestra di Piazza Vittorio[303], fundada em Roma pelo maestro Mario Tronco (2002), que foi convidado pelo programador Giacomo Scalisi a visitar Lisboa e reunir músicos de diferentes nacionalidades, profissionais ou amadores, para formar um novo grupo de 'músicas do mundo'. Para além dos objectivos artísticos, como a fusão e criação de novas sonoridades musicais, também se pretendia a integração e o diálogo entre diferentes culturas, em linha com a vontade de favorecer a interculturalidade. O trabalho desenvolvido tem assentado num conjunto de ensaios que antecede a programação e prolonga-se para além desta, promovendo a profissionalização dos músicos participantes, a gravação de álbuns e a realização de concertos em diversos outros contextos.

Também o projecto Todos - Saberes e Sabores Culturais [TSSC], paralelo e complementar ao festival, procura desenvolver um trabalho extemporâneo à programação, anunciando-se em 2013 como "novo projecto dentro do Festival Todos"[304]. Este programa elege como metodologia a promoção da interculturalidade através da gastronomia e concentrou-se numa primeira fase na reunião e venda de produtos alimentícios, com um selo próprio, testando a recepção do público naquela que foi a 5.ª edição do festival. Seguiu-se a publicação de folhetos informativos com os produtos disponíveis em diferentes mercearias dos bairros onde o TODOS se realizava, assim como indicações adicionais sobre a sua história e proveniência, receitas de cozinha ou ainda testemunhos de moradores e sua relação com o festival. Escapando à lógica do 'efémero' e dos eventos culturais, a ideia de continuidade e permanência no território é evidente neste projecto, marginal àquilo que é a intervenção predominantemente artística do TODOS. Já a vertente social do TSSC parece-nos relativamente indistinta, na medida que as questões do consumo de bens e criação de valor de troca, centrais na concepção do projecto e com reconhecido significado para a comunidade, se sobrepõem a uma intervenção de âmbito mais aprofundado (por ex., no tocante ao 'empreendedorismo imigrante', capacitação e formação).

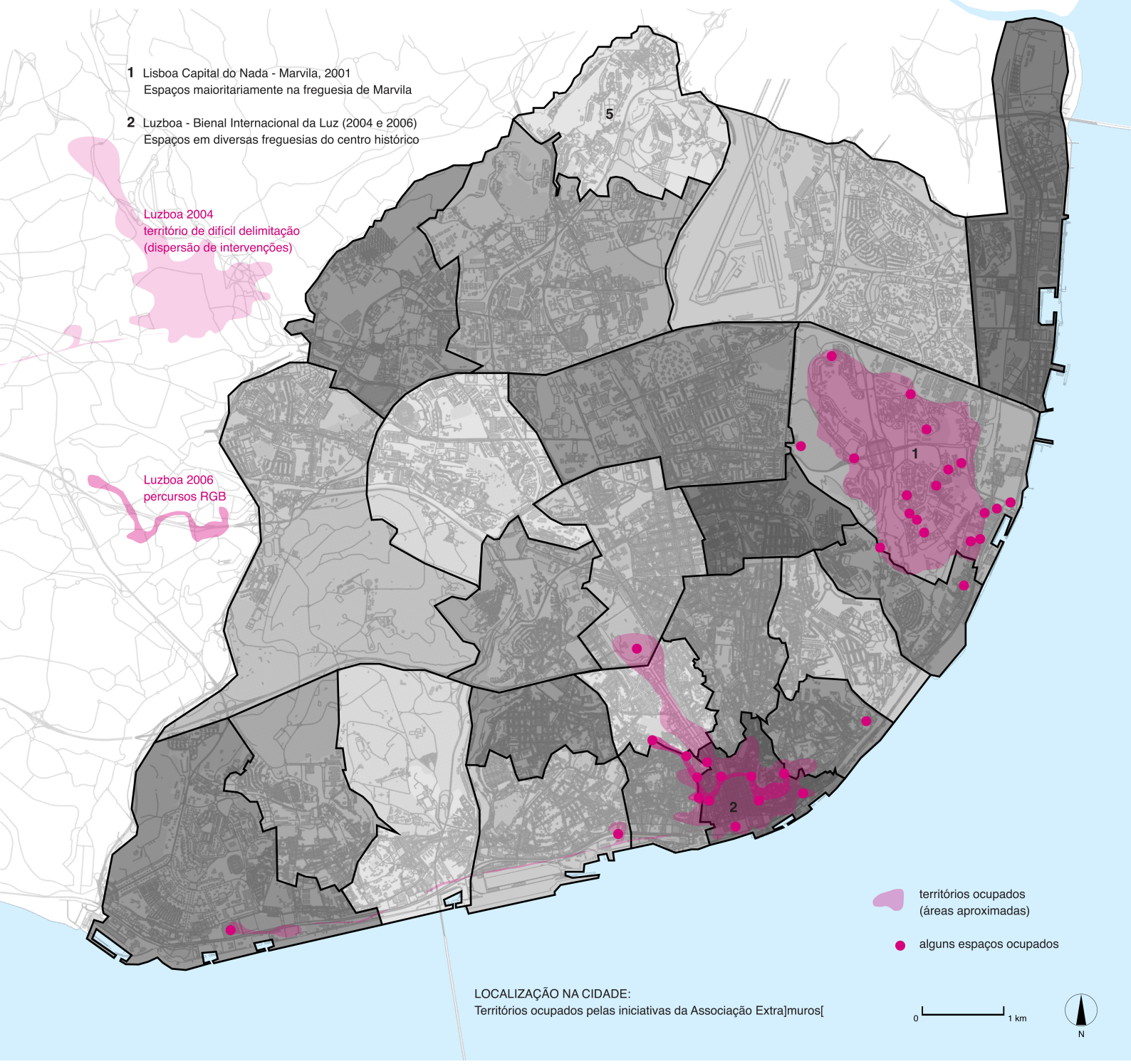
---

303 A actuação desta orquestra constituiu um dos eventos centrais da primeira edição do TODOS, concerto realizado no Largo do Intendente.

304 Cf.: https://festivaltodos.wordpress.com/todos-saberes-e-sabores-culturais/ [consult. 2020-02-10].

Subcapítulo 4.2
CASO B: INICIATIVAS DA EXTRA]MUROS[
Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e Luzboa - Bienal Internacional da Luz

Em primeiro lugar, devemos assinalar este caso de estudo como conjunto de duas iniciativas, com pressupostos gerais relativamente próximos e com algumas práticas semelhantes, apesar das suas especificidades. Promovidos pela mesma associação cultural — a Extra]muros[—, são identificáveis aspectos comuns, mais exactamente o propósito de levar a cabo projectos urbanos de arte efémera numa ligação com o(s) território(s), ocupando os seus espaços públicos. Com efeito, a transformação efémera da paisagem urbana é um traço singular do trabalho desenvolvido ao nível das iniciativas culturais por esta associação cultural, o que, sublinhe-se, diferencia estes eventos dos restantes casos de estudo e de boa parte do panorama analisado quanto aos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98. Tal característica parece constituir uma marca da actividade da Extra]muros[ou mesmo, arriscaríamos, um aspecto definidor do seu programa de actuação, patente numa série de outras acções. Ainda assim, existem algumas diferenças entre as duas iniciativas que aqui tratamos, nomeadamente nas lógicas de concepção e gestão, em alguns dos objectivos específicos e mesmo nas metodologias empregues, para além da evidente distinção entre os territórios concretos em causa (*v. Mapa 9*), o que julgamos constituir uma mais-valia em termos de análise. Com efeito, a conjunção destas duas iniciativas num único caso de estudo permite-nos, por um lado, aferir com maior abrangência a eficácia das acepções e práticas desenvolvidas pelo referido promotor, e, por outro lado, fazê-lo em territórios dessemelhantes, cobrindo assim uma zona mais periférica e de rarefacção de festivais e outros eventos culturais (*i.e.* Marvila, com Lisboa Capital do Nada). Além disso, outras variáveis mais comuns aproximam estas iniciativas, como a sua não repetição (ou escassa repetição segundo edições), isto é, o carácter concentrado da acção, sem uma periodicidade ou ciclicidade exactas nem uma continuidade temporal efectiva. Para podermos sistematizar um vasto número de aspectos relativos a estas iniciativas, optamos por uma análise aprofundada a cada uma delas, isoladamente, mas estabelecendo por vezes conexões entre as mesmas, num âmbito mais alargado de actuação (*i.e.* objectivos, práticas, limitações). Desta forma, expomos também as diferenças ou os contrastes entre *Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001* (2001) e *Luzboa - Bienal Internacional da Luz* (2004 e 2006), além das semelhanças que nos permitem uma leitura de conjunto.



Mapa 9 *Territórios ocupados pelas iniciativas da Associação Extra]muros[*
(Concha, 2020; fontes: AA.VV., 2002b; AA.VV., 2004; AA.VV., 2007)

Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001

A iniciativa Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 [LXCN] procura, desde logo, afirmar-se como "evento cultural transdisciplinar" (Caeiro, 2002, p. 10), com actividades diárias, numa duração total de um mês, ainda que algumas intervenções previstas, por circunstâncias diversas, tenham ficado por realizar ou tenham ocorrido fora desse período. A designação ou identificação quanto ao modelo da iniciativa é variável, como podemos observar pelas notícias e artigos de divulgação, pelas percepções de artistas e outros participantes entrevistados, ou, até mesmo, no extenso catálogo que procura documentar o processo e os resultados. Nele, Mário Caeiro — presidente da Extra]muros[e responsável pela concepção e direcção de LXCN —, reflecte sobre a condição múltipla da iniciativa, defendida por alguns enquanto 'festival', entendida por outros como '*workshop* colectivo' (*ibidem*). Aquilo que se torna específico nesta iniciativa, também por comparação com o universo das iniciativas caracterizadas e dos casos de estudo seleccionados, é desde logo a dedicação a uma área de intervenção única e inequívoca cuja designação faz parte integrante do nome do festival: um lugar e um tempo, Marvila em 2001. De resto, em entrevista, Mário Caeiro confirma estas intenções, definindo como pressuposto inicial e fundamental o de "ver este pedaço de cidade" (Caeiro, 2019 [entrevista]). Desta forma, impõe-se a ideia de leitura de um dado território, aqui entendido como conjunto de inter-relações sociais espacializadas (Frémont, 1976), definição subscrita explícita e/ou implicitamente por vários autores que colaboram no referido catálogo. Simultaneamente, expressa-se também o propósito de intervir nessa mesma realidade apreendida, a dos lugares em causa e seus habitantes. Procurando determinar objectivos mais detalhados, encontramos a manifestação de uma "coincidência" entre essas intenções da iniciativa e as prioridades do Programa Operacional da Cultura (co-financiado pela União Europeia), designadamente as de "valorizar o local", "quebrar a marginalização e o isolamento do lugar" e "promover uma nova imagem urbana" (Caeiro, 2002, p. 11).

Para uma compreensão da génese de LXCN, e pelo exposto, teremos necessariamente que enquadrar o interesse pelo território de Marvila e contextualizar algumas operações urbanas e de intervenção cultural anteriores ao caso de estudo. Já antes nos referimos à importância de L'94 e da EXPO'98 no âmbito da renovação das dinâmicas de produção cultural, mas também ao nível da requalificação de espaços públicos e reabilitação ou construção de equipamentos (L'94 e EXPO'98) e pela reconversão urbanística da zona oriental da cidade (EXPO'98) (*v. Cap. 2*). No caso de L'94 podemos estabelecer co-relações bastante explícitas, já estudadas, entre a iniciativa cultural, de cariz europeu e inédita até então em contexto nacional, com processos de regeneração urbana (cf., por ex., Holton, 1998, 2003; Roseta, 1998). Do mesmo modo, e ainda que sob outra perspectiva, também a Exposição Mundial de 1998 constituiu uma oportunidade de reestruturação profunda, neste caso em larga escala e em área pós-industrial na frente ribeirinha, numa operação de requalificação urbana ou reconversão urbanística (cf. Ferreira e Indovina, 1999; Ferreira, Gato e Lucas,1999). Por outro lado, a celebração da cidade do Porto como Capital Europeia da Cultura nesse ano de 2001, sete anos após a mesma iniciativa em Lisboa (L'94) e apenas três anos volvidos sobre a

EXPO'98, suscitava a necessidade de uma reflexão por parte da municipalidade lisboeta e de agentes de diferentes sectores, acerca da posição estratégica que a capital portuguesa poderia assumir, mantendo ou reforçando a sua capacidade de promover e atrair investimentos, nomeadamente nas áreas da cultura e do turismo. Além do mais, no início da década de 2000 estava já em curso a discussão sobre o desenvolvimento urbano de outras áreas da cidade, após a significativa transformação que uma parte da zona oriental conheceu, remetendo nem tanto para uma discussão sobre os efeitos da EXPO'98 e seu modelo de intervenção, mas mais especificamente sobre modelos de intervenção alternativos para essa cidade 'outra' (Ferreira, 2000b).

Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 parece suceder a estas relevantes iniciativas como contraproposta, ou melhor, como resposta ou alternativa, na medida em que afirma também a ideia da cidade de Lisboa como capital, mas neste caso centrando-se numa zona de carácter 'marginal', à data com uma reduzida visibilidade no contexto urbano e sem que fosse "valorizado o papel das populações residentes e dos sectores da economia cultural ali actuantes" (Silva Nunes e Sequeira, 2011). Mário Caeiro aponta efectivamente para a 'ironia' da iniciativa, desde logo pela sua designação, dizendo que "o projecto explorava as expectativas habituais na lógica de recepção dos grandes eventos, paradoxalmente localizando-o em Marvila…" (Caeiro, 2012, p. 203). Na realidade, Marvila corresponde a uma das freguesias vizinhas ao Parque das Nações, tendo este último sido o palco da vibrante EXPO'98, mega-evento no qual a representação da freguesia histórica se cingiu à menção em exposições do programa Caminho do Oriente. Na transição entre os anos 1990 e década seguinte, o contraste entre as duas freguesias no tocante aos processos de urbanização era acentuado; Marvila constituía uma zona heterogénea de notória complexidade urbanística, abarcando vastas áreas livres de construção mas também importantes conjuntos edificados de uso maioritariamente habitacional (*i.e.* antigas vilas operárias, no casco velho, e bairros de realojamento em área de expansão), e ainda edifícios que testemunhavam um passado industrial (*e.g.* fábricas e armazéns, muitos deles desocupados e/ou em ruína) ou a condição de periferia rural da antiga cidade (*e.g.* conventos, palácios). Já o então recente Parque das Nações, área de múltiplos usos previstos e grande densidade de construção, procurava afirmar-se como nova centralidade, servida por infra-estruturas rodoviárias que cruzavam os territórios vizinhos, mas também equipamentos e transportes colectivos (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.1*). Nas palavras de Mário Caeiro e Teresa Alves (coordenadora geral de LXCN, área da Geografia), "tudo parecia ter acontecido" ali, no Parque das Nações, inclusive no tocante à cultura, com a construção de importantes equipamentos[305], enquanto que "nada" teria mudado na vizinha Marvila, cujo potencial é identificado pelos promotores de LXCN (cf. Caeiro, 2019 [entrevista]; Seixas, 2019 [entrevista]; Alves, 2020 [entrevista]). Por isso mesmo, a sua explicação para o interesse suscitado por esta zona assenta precisamente no facto de Marvila ser tida como "esquecida e mal amada", como "conjunto de bairros com muita história mas também muito futuro" e ainda por ser um território "variado" e com "pessoas e colectividades de

[305] Pavilhão da Utopia (hoje Altice Arena), Pavilhão de Portugal (sem uso determinado mas que funcionou como espaço expositivo, entretanto sob gestão da Universidade de Lisboa), Teatro Camões (sala de espectáculos, sede da Companhia Nacional de Bailado), Pavilhão do Conhecimento e Oceanário de Lisboa (estes últimos dois ligados à investigação e divulgação científica).

grande dinamismo" (Caeiro, 2002, p. 13). Algumas das motivações para a concepção do evento cultural têm por base o próprio território, como vimos, especificando três linhas de acção, uma primeira que se interessa por dar a conhecer bairros com pouco valorizados — ideia de visibilidade e valor —, uma segunda que pretende mudar a percepção existente ('imagem negativa') sobre esses bairros e seus moradores — alteração de imagem/percepção — e, uma última, centrada nas questões da participação e da cidadania activa (*ibidem*).

O território de Marvila apresenta-se como vasta área na zona oriental de Lisboa, confinante com as freguesias dos Olivais e Parque das Nações (a norte), Alvalade (a poente), Areeiro e Beato (a sul), usufruindo de uma extensa frente ribeirinha a nascente. Para além das problemáticas recentes já abordadas (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*), pretendemos enquadrar resumidamente o seu desenvolvimento urbano, na relação com a leitura do território levada a cabo pela iniciativa Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001.

Na Idade Moderna, em particular nos séculos XVII e XVIII, as quintas de recreio tornam-se populares entre as classes privilegiadas da cidade, nomeadamente nas áreas correspondentes à actual freguesia de Marvila, tirando partido das boas condições naturais aí existentes, como a disponibilidade de solo, a exposição solar, as vistas de rio, entre outros factores (Santana da Silva, 2015b). Se os conventos, palácios e quintas marcavam a paisagem de então, a partir do final do século XVIII, e com os processos de industrialização em curso a nível nacional, verifica-se uma "tendência crescente para a instalação de novas fábricas mais a oriente, já que o enorme crescimento urbano lisboeta (…) deixava pouco espaço para projetos industriais ambiciosos, que se viravam para a zona ribeirinha e, em especial, para a zona das atuais freguesias do Beato, de Marvila e dos Olivais" (Santana da Silva, 2015b, p. 39). Desde logo, o comércio atlântico (*e.g.* tabaco, algodão, açúcar) e o comércio nacional foram sectores relevantes para uma dinamização dos territórios em causa, mas o caminho-de-ferro parece constituir o grande responsável pela expansão industrial na zona oriental de Lisboa (Matos, 1999). Com efeito, a linha férrea e o porto permitiram um forte e acelerado crescimento industrial, com a instalação de inúmeras fábricas e armazéns na frente ribeirinha oriental da cidade durante o século XIX, transformando profundamente áreas como Marvila e Beato. O carácter industrial desta zona da cidade é confirmado pelo Plano de Urbanização de Lisboa de Etienne de Gröer (1938-1948), que consagra esses usos a todo o sector oriental. Pelo exposto, a urbanização de Marvila ficará intimamente ligada a fenómenos de migração de populações rurais para a cidade, atraídas pelos empregos nos sectores produtivos em desenvolvimento, o que explica também o aumento populacional significativo e a forte "densidade operária" (Ferreira, 1986). Tais condições manifestaram-se na construção de grande número de vilas e pátios operários, alguns dos quais ainda resistem na malha urbana, mas a intervenção urbanística mais marcante ocorrerá durante o Estado Novo, na década de 60 do século XX, com o programa Habitações de Renda Económica e o Plano de Urbanização de Chelas (CML, 1964), além dos Planos de Urbanização dos Olivais Sul e Norte. Este programa e os mencionados planos previam nova edificação para realojar populações de bairros clandestinos resultantes da ocupação de antigas quintas ou da construção de barracas, como os casos da Quinta do Marquês de Abrantes e do Bairro do Chinês. Curiosamente, o ano de 2000 era

inicialmente apontado como data provável para a conclusão da grande operação urbanística que o Plano de Urbanização de Chelas consubstanciava, mas a carência de solos municipalizados nessa área e os graves problemas no tocante aos realojamentos terão dificultado a sua concretização (Silva Nunes e Sequeira, 2011). Também os instrumentos de planeamento territorial que se seguiram se revelaram de difícil operatividade, como vimos anteriormente, convertendo-se em processos complexos de alterações diversas e/ou revogações, cujo exemplo mais evidente será o Plano de Urbanização do Vale de Chelas [PUVC], processo iniciado em 1982, com aprovação/revisão em 1997 (publicação DR em 1998) para reenquadramento no PDM e Plano Especial de Alojamento, com alterações em 2001, mantendo usos previstos mas implicando a demolição de imóveis de reconhecido valor patrimonial, e finalmente revogado em 2015[306]. Silva Nunes e Sequeira referem ainda que após Abril de 1974, "foram em Chelas ensaiados e concretizados vários programas e políticas de habitação", apontando para uma "triagem e fixação na composição da população residente neste grande sector da freguesia de Marvila", o que resultou numa "especialização *necessária* e *problemática*: ser destino de famílias mal alojadas e pobres, algumas ali alojadas ao longo de várias gerações em condições miseráveis, outras recém-chegadas à urbe em condições de notória vulnerabilidade social" (Silva Nunes e Sequeira, 2011, pp. 5-6). Além do mais, a realidade socioeconómica da zona oriental sofrerá alterações profundas nas décadas de 1980 e 1990, sobretudo por via de um declínio industrial da cidade de Lisboa, que "perde peso pelo número de empresas, empregos e Valor Acrescentado Bruto" (Salgueiro, 2001, p. 141), com consequências para o território em análise ao nível da sua vitalidade demográfica, nomeadamente o envelhecimento populacional e o enfraquecimento das dinâmicas sociais e associativas (Silva Nunes e Sequeira, 2011, p. 4). A referida desindustrialização, a que já aludimos, reflectiu-se ainda numa imagem urbana marcada pela "ruína" e pelo "abandono" (Folgado e Custódio, 1999, p. 10), fragilidade genérica ao nível da leitura e da experiência do território também apontada por Silva Nunes e Sequeira, que mencionam a "difícil 'lisibilidade' urbana (Lynch, 1990[307])" ou a "*paisagem inacabada*" em Marvila (Silva Nunes e Sequeira, 2011, p. 6). É neste território, marcado pelo abandono de estruturas industriais e pela existência de grandes espaços vazios, representativos aliás da noção de 'terrain vague' (Solà-Morales Rubió, 1996), que Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 pretendia actuar, reconhecendo assim a sua situação "complexa e, no geral, expectante [Marvila]" (AA.VV., 2002b, p. 20).

Considerando as fortes descontinuidades verificadas no território, tornava-se necessário à equipa operar de modo disperso, em modo condicente com a natureza do território, pois "perante inúmeras rupturas, não era possível sequer costurá-las" como referiu um elemento da equipa (Daniela Brasil, coordenação geral) citada por Caeiro (2002, p. 12). Esse 'nada', questionável e questionado, teria que ser entendido como condição preexistente, no sentido em que "tamanho vazio não poderia ser por nós preenchido" (*ibidem*). Essa ideia territorial de vazio ou 'nada', expressa pela equipa de LXCN e com ressonâncias ao nível da imagem

306 Também o Plano de Urbanização da Zona Ribeirinha Oriental (2001) viria a conhecer um processo atribulado, como referimos antes (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*).

307 Cf. Lynch, 1999 [1960].

urbana mas também das dinâmicas socioculturais, torna-se indissociável da ideia de 'possibilidade' da intervenção (*i.e.* potencialidade), na medida em que "num território onde nada acontece pode acontecer tudo" (Alves, 2020 [entrevista]). Assumindo a imponderabilidade dos resultados concretos e a existência de riscos — a não adesão da comunidade, por exemplo —, partiu-se do pressuposto de que o que viesse a suceder durante a iniciativa, pela excepcionalidade e escala de LXCN, seria, muito provavelmente, significativo para o território e suas comunidades.

Outra das características singulares desta iniciativa, distinguindo-a dos restantes casos em estudo, reside na intenção por parte dos seus promotores de assumir a LXCN como experiência única e irrepetível, isto é, pensada desde início como processo para ocorrer uma única vez. As características deste festival de modelo transdisciplinar, e decorrentes condicionantes, impuseram LXCN como oportunidade excepcional para testar uma intervenção num território específico, envolvendo elevado número de intervenientes (equipas e artistas participantes) e com incertezas ao nível do financiamento disponível. Assim, LXCN foi concebido como "laboratório colectivo" de impossível (ou improvável) reprodutibilidade, mesmo que outros projectos, de escala e abordagem complementares, pudessem ser levados a cabo posteriormente pela Extra]muros[(*i.e.* Sinais, a Cidade Habitada, 2002/2003).

Quanto ao modelo de gestão de LXCN caracteriza-se por se tratar de uma iniciativa privada, levada a cabo por uma Associação Cultural, mas com financiamento público por mais do que uma entidade. O financiamento principal foi garantido pelo Programa Operacional da Cultura, co-financiado pela União Europeia, já numa fase avançada da organização e programação do festival, complementado por um verba (financiamento minoritário) a cargo da Câmara Municipal de Lisboa. Foram parceiros a Junta de Freguesia de Marvila e o Grupo de Amigos de Lisboa, registando-se ainda apoios institucionais e colaborações de organismos públicos (Instituto de Arte Contemporânea do Ministério da Cultura e Instituto Camões, entre outros) e privados (Culturgest, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação do Oriente). A disponibilidade tardia de recursos e as limitações verificadas a esse nível são referidas pelos promotores como tendo comprometido, em parte, o desenvolvimento atempado de determinadas intervenções ou a sua execução final. Tal representou ainda, para alguns dos participantes (cf. Araújo, 2019 [entrevista]), um impedimento à presença regular nas áreas a intervir ou à proximidade efectiva com as suas comunidades, dada a incerteza — até perto da data de ocorrência de LXCN — sobre a viabilidade da iniciativa e das suas propostas. Por sua vez, o então presidente da Junta de Freguesia de Marvila, António Augusto Pereira, é tido pela equipa de LXCN como factor decisivo na prossecução da iniciativa. O envolvimento deste organismo no processo desde fases iniciais, antes de uma programação definida, bem como o acompanhamento regular das equipas no terreno faz diferir este caso de estudo dos restantes, na medida em que apesar das Juntas de Freguesia deterem habitualmente um papel importante (*e.g.* apoio logístico/técnico, autorizações legais, contactos) — inclusive quando parceiros (por ex., no caso de estudo A) —, não actuam da forma particularmente activa (*i.e.* mediação sociocultural, dinamização de actividades pré-festival) como sucedeu em LXCN. Além de parceira do projecto, a Junta de Freguesia de Marvila veio também a ser responsável pela co-produção de LXCN.

Tendo como objectivo (adoptado como mote ou subtítulo) "criar, debater, intervir no espaço público", Lisboa Capital do Nada apresenta um demorado processo de preparação e execução, segundo várias fases, tal como expresso pelos seus promotores em entrevista (os responsáveis pela concepção/direcção e coordenação) e, de resto, como publicado no respectivo catálogo. Apesar do sentido relativamente aberto e experimental da sua actuação, esta iniciativa obedeceu a um conjunto de fases expressas pelos promotes da seguinte forma, e às quais nos referiremos: '1 - embrião'; '2 - preparação'; '3 - apresentação'; '4 - produção'; '5 - evento'; '6 - avaliação'; '7 - o nada depois'.

Podemos afirmar que as primeiras quatro fases correspondem, grosso modo, à concepção da programação e desenvolvimento projectual de LXCN, constituindo fases preparatórias que incluem produção e divulgação. São então realizadas diversas visitas ao território pela equipa, dá-se o reconhecimento dos agentes locais (participação da Junta de Freguesia), contactos com projectos de referência a nível internacional e, naturalmente, a definição de um programa específico, convidando os artistas a participar. A própria viabilização dos principais projectos e intervenções é afirmada como preocupação central nesta fase ('4 - produção', em particular), embora alguns não tenham sido concretizados, como uma porta para o Bairro Prodac ou a instalação de infocentros e outros elementos de toponímia que apoiariam o decorrer do festival. Um dos projectos com os quais LXCN estabelece ligações, conceptualmente e ao nível das suas metodologias de acção, é o festival Over the Edges, na cidade belga de Gent. Nesta iniciativa, realizada por diversas edições, inclusive no ano anterior a LXCN, projectos efémeros de intervenção artística ocupavam espaços públicos da cidade, numa lógica '*site-specific*'[308]. Tal operação, no entender de um dos seus responsáveis, teria demonstrado como a arte (ou em lato senso, as actividades artísticas) se constituía como catalisador de desenvolvimento urbano, em particular, e num factor de atractividade, mas também, paradoxalmente, como "algo que pode criar pausas, paragens temporárias", constituindo essa interrupção um convite "a olhar, a interpretar, a prestar atenção a (…) aspectos da cidade que usualmente passam despercebidos" (Hoet, 2000; *apud* AA.VV., 2002b, p. 75). Outra iniciativa que, de modo mais tangencial, informa LXCN e a sua concretização, é o projecto Artecidade, na mega-cidade brasileira de São Paulo, focado por isso noutras questões, mais ligadas aos desafios que a mega-escala coloca e visando uma reflexão sobre estratégias e políticas urbanas em territórios com essas características. Porém, em nosso entender, o conceito artístico operativo de '*site-specific*' é aquele que mais aproxima as iniciativas Over the Edges e Lisboa Capital do Nada, considerando definições como a de 'arte contextual' e que, aliás, domina uma parte significativa dos projectos estruturantes levados a cabo pelos artistas convidados em LXCN.

Ainda nas fases preparatórias, iniciadas em 2000, foram ponderadas acções como videografar actividades comuns de moradores/equipas ou solicitar ideias concretas à população para execução posterior, algumas delas realizadas. Mas aquela que nos parece particularmente significativa, não só como testemunho da importância que o *design* urbano assumiu no processo mas sobretudo da natureza colaborativa de LXCN, é a realização de uma maqueta da freguesia de Marvila, por sugestão de Samuel Roda Fernandes (responsável pelo

[308] Termo usado pela primeira vez nos anos 70 por escultores como Patricia Johanson, Dennis Oppenheim e Athena Tacha, mas fixado pelo americano Robert Irwin.

desenvolvimento de projecto na área da Arquitectura). O modelo volumétrico do território, à escala 1:1000, foi construído com a colaboração dos jovens que frequentavam o Centro de Desenvolvimento Comunitário do Bairro da Flamenga, nestas mesmas instalações. Pretendia-se uma sensibilização para as relações espaciais a estabelecer com o território e uma aprendizagem e/ou questionamento das representações bidimensionais ou tridimensionais, contemplando visitas a diversos locais — Museu da Cidade, empreendimento imobiliário então em construção, entre outros — para além da própria construção da maqueta. Segundo os promotores, este *workshop* alargado a uma parte da população permitiu uma caracterização abrangente da freguesia, uma reflexão conjunta sobre a identidade dos lugares em análise e, ainda, a criação de um instrumento de estudo e/ou de exposição para os artistas. Sobre o papel da maqueta e possibilidades por ela suscitadas, há uma dupla condição (em nosso entender, aplicável a outras actividades) de actuar junto da comunidade e, simultaneamente, das equipas do projecto, suscitando essa reflexão sobre Marvila através da identificação de núcleos ou fronteiras, novos percursos possíveis, outras espacialidades ou até nomes para os lugares, assim redescobertos.

Esta actividade de construção de maqueta e discussão a partir da mesma, exemplo concreto entre outras acções desenvolvidas, confirma a procura de uma prática colaborativa entre programadores e comunidade, numa perspectiva intergeracional, com diversos elementos a acompanharem (e contribuírem para) uma leitura do território, tomando consciência da iniciativa que decorreria mais tarde. A interferência e a participação activa de moradores e agentes locais no processo de concepção do festival, ainda que envolvendo uma faixa minoritária da população da freguesia, é um factor relevante na caracterização deste caso de estudo. Ainda que este tipo de preocupação e práticas seja comum com o caso de estudo anterior (caso A, TODOS), concretizando-se num conjunto de visitas, encontros, conversas e actividades preparatórias, registam-se inevitáveis diferenças. Na realidade, em LXCN verifica-se a existência de um grupo de moradores e agentes locais, de composição variável, que pôde acompanhar em proximidade o processo de análise e leitura territorial, bem como de concepção global da iniciativa, a par das referidas visitas e conversas preparatórias.

O período de realização da iniciativa (fase 5) correspondeu a cerca de trinta dias — mês de Outubro de 2001 —, embora alguns projectos previstos tenham sofrido alterações de prazo ou deslocações no calendário de LXCN, vindo a concretizar-se mais tarde. O evento que inicia Lisboa Capital do Nada (já com diversas intervenções implantadas no território ou em processo de finalização), consistiu na organização de um 'cordão humano', que incluiu a população escolar da freguesia (*e.g.* jardins de infância, escolas do ensino básico e secundário; ensino público e privado). Este cordão, que esquematicamente ligava o novo e o velho casco de Marvila, juntou cerca de quatro mil pessoas (maioritariamente crianças e jovens) e pretendia constituir-se como momento simbólico, isto é, concretização de 'dar as mãos por nada' (cf. AA.VV., 2002b). Esse envolvimento de alunos, professores e transeuntes, num território concreto (Marvila) e num tempo específico (Outubro de 2001), pretendia sensibilizar para uma noção de 'colectivo', indissociável da ocupação e apropriação dos espaços públicos.

Ao nível da sua programação, Lisboa Capital do Nada atesta o recurso a mecanismos interdisciplinares, integrando e cruzando diferentes áreas artísticas, mas propondo-se a operar sob uma perspectiva transdisciplinar, ou seja, mediante um pensamento organizador que ultrapasse as próprias fronteiras disciplinares. Sendo a transdisciplinaridade uma concepção teórica e operativa que procura uma unidade do conhecimento para além das fronteiras disciplinares (Nicolescu, 2002 [1996]), não podemos deixar de a apontar como dependente do conhecimento e das práticas resultantes dos vários campos e, nesse sentido, diversa e complementar a abordagens multidisciplinares ou interdisciplinares. No caso de LXCN são mobilizadas as ciências sociais, a filosofia, a literatura, as artes, a arquitectura, o design, entre outros campos e sub-campos disciplinares, para a referida aproximação transdisciplinar à iniciativa enquanto conjunto de acções e reflexões.

O programa assentava em 'Projectos estruturantes', ou seja, num conjunto de mais de vinte intervenções concebidas por artistas convidados pelo director de LXCN, operando maioritariamente nas artes visuais, fotografia, *performance*, *design*, com total autonomia para desenvolver individualmente cada um dos trabalhos, mediante um dado orçamento. Salientamos a singularidade desta articulação entre uma concepção global, patente na leitura do território e em propostas concretas aos artistas, e uma autonomização do trabalho que cada um viria a desenvolver. De facto, cada uma destas intervenções artísticas consistiu em trabalho inédito, concebido e executado propositadamente para LXCN, reflectindo distintas abordagens aos territórios e aos espaços ocupados, alguns destes selecionados pelos próprios artistas e outros apontados pela equipa que organizava o festival. As actividades preparatórias (fases anteriores já mencionadas) e o diálogo entre artistas e equipa durante a concepção de cada intervenção são apontados como instrumentos metodológicos necessários para salvaguardar a integridade da programação, acolhendo abordagens disciplinares diversificadas e múltiplos entendimentos sobre o território e seus espaços. Não obstante, são apontadas por alguns participantes várias limitações ao nível da relação efectiva entre as intervenções artísticas e o lugar ocupado e/ou entre essas mesmas intervenções e os moradores, de que daremos conta adiante através de alguns exemplos.

Para além destas intervenções, registam-se diversos momentos autónomos, agrupados em ciclos ou projectos com nomes específicos, que reflectem essa filosofia transdisciplinar, unificadora da iniciativa e da sua visão abrangente. Descrevemos em seguida, com brevidade, esses projectos de natureza complementar aos estruturantes, mas que, na verdade, compõem uma parte muito substancial do programa.

No ciclo 'Intersecções' abria-se espaço a propostas de actividades por agentes locais ou instituições que colaboravam com LXCN, e que se materializaram em encontros e visitas, eventos de música, vídeo, teatro e outras expressões, realizados pela comunidade e destinando-se também à comunidade, além daquele que seria o público externo do festival. A informalidade destes eventos, nem sempre com uma recepção ou regularidade significativas, aproxima-os de actividades que poderiam integrar o quotidiano habitual dos moradores, suas apetências e interesses culturais. Ao mesmo tempo, promovia-se uma aproximação entre equipa, artistas e comunidade, por via desses contactos em ambiente informal e mais propício à sociabilização.

Muito diferente do anterior, o projecto 'Sinais' apostava no desenho e implantação de sinalética urbana, resultante da leitura do território, e que remetia também para uma lógica de sinalização do próprio festival, implicando a criação de portas escultóricas, como a Porta de Marvila ou a Porta do Nada, e cuja referência ao recinto da EXPO'98 e suas portas nos parece evidente. Além disso, este ciclo previa a instalação de infopontos e centros de informação, a realização de percursos e visitas guiadas, para referir algumas das principais acções que, no cômputo geral, procuravam mostrar o território de Marvila — a partir da leitura e interpretação do mesmo — e enquadrar ou sinalizar as intervenções propostas em 'Projectos Estruturantes'.

Em 'Edição e debate' procurava-se o encontro e a discussão entre dezenas de convidados, especialistas em diversas áreas (*e.g.* Arquitectura e Urbanismo, Ciências Sociais, Filosofia), para reflectir sobre questões ligadas ao território de Marvila, tão vastas quanto 'espaço público' ou mais focadas em matérias específicas, como o *graffitti*, as hortas urbanas, a mobilidade ou as barreiras arquitectónicas, entre outras. O 'Cordão humano', a que já aludimos, é um dos projectos — sem assinatura ou marca de autoria — que integra este ciclo, detendo um papel híbrido e complexo, que conjuga o sentido de *performance*, a vontade de afirmação da própria iniciativa (marcou o seu arranque e foi uma garantia de visibilidade, até pela escala de actuação) e, simbolicamente, tornou-se a expressão da articulação entre moradores, instituições locais e Extra]muros[. Nos artigos em periódicos que tivermos oportunidade de analisar, esta actividade é a mais referida por todos os órgãos de comunicação, confirmando-se o impacto mediático deste tipo de acção. Porém, e à luz de percepções negativas ou menos positivas sobre a efectiva capacidade de mobilização da comunidade — por exemplo, expressas no próprio catálogo LXCN — , devemos questionar-nos sobre a abrangência (porventura diminuta) da recepção pela(s) comunidade(s), sendo que a mencionada dimensão colaborativa foi concretizada parcialmente e no quadro da maior ou menor adesão aos diferentes projectos por grupos mais ou menos restritos.

Assinalamos ainda, e tal como nos restantes casos de estudo, a presença de actividades muito diversas, algumas das quais de carácter adisciplinar, sobretudo nos ciclos complementares referidos, e que em LXCN se justificam e enquadram numa actuação marcada pela transversalidade entre acções e diferentes núcleos projectuais (ciclos/projectos). Por último, e como observámos antes, na programação de Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 ressalta um enfoque nas questões ligadas à 'identidade do lugar' — características específicas do território, seus espaços e comunidades —, o que determinou a mobilização de alguns participantes e a realização de intervenções que operavam no campo agregador do *design* urbano, quer numa perspectiva de criação (*i.e.* trabalhos em 'Projectos estruturantes') quer numa abordagem mais teórica ou reflexiva (*i.e.* particularmente em 'Edição e debate').

A adesão do público a LXCN, bem como o envolvimento da população, é de difícil aferição, embora possamos caracterizá-la pela sua dispersão e variabilidade, condicionada pela própria morfologia urbana e distribuição espacial dos eventos ou intervenções. Apesar da concentração inicial em cordão humano ter reunido quatro milhares de pessoas, as demais acções atraíram grupos variáveis de público em números que não são conhecidos, desde escassas dezenas (estimado pela organização) para visitar uma determinada obra até grupos

maiores para eventos de teor mais performativo, passando ainda por visitas a pé ou em autocarro ('Autocarros do Nada') pelas diferentes localizações do festival. Estes percursos organizados, nomeadamente os de autocarro, procuravam suprir as distâncias significativas entre intervenções e as dificuldades de mobilidade verificadas naquele território. Convém referir que algumas das intervenções, pela sua própria natureza e modo como se imiscuíam na paisagem urbana (mais ou menos visíveis), não permitiram sequer uma avaliação sobre os termos em que foram fruídas pela população ou eventual número de visitantes. Inclusivamente, através de entrevistas e de um dos grupos de foco realizados, podemos constatar que o próprio entendimento da iniciativa como um todo por parte da comunidade foi bastante difícil, nem sempre se verificando. Deste modo, e devido à dispersão de eventos, a percepção de LXCN foi fragmentada e incompleta, tornando-se indissociável de cada núcleo intervencionado, isto é, dos espaços, artistas e moradores directamente envolvidos em cada uma das acções, com uma certa correspondência aos respectivos bairros existentes em Marvila. As intervenções, em alguns casos, foram acolhidas e mantidas pela população do bairro que lhe era mais próximo, enquanto noutras situações as obras sofreram actos de vandalismo (ou furto de componentes, por exemplo), reflectindo uma possível incompreensão da sua intencionalidade ou até uma rejeição liminar da sua presença num dado espaço.

No entanto, algumas intervenções artísticas merecem a nossa atenção particular, na medida em que desafiaram os constrangimentos mencionados, alcançando forte visibilidade — sobressaindo, aliás, no conjunto —, de que é exemplo o trabalho desenvolvido por José Maçãs de Carvalho, com o nome "Porque é que existe o ser em vez do nada?".

A estratégia de Maçãs de Carvalho passou pela apropriação de meios publicitários no espaço público, expondo fotografias de habitantes, os 'heróis' de Marvila, em diversas escalas, integrando mobiliário e equipamentos urbanos como MUPIs e quiosques, ou mesmo em edifícios, como a empena de um bloco habitacional. Esta operação, por acordo entre o artista e o director/programador de LXCN, confundiu-se com a comunicação da própria iniciativa, tornando-se a sua marca distintiva. De facto, a intervenção reunia dois aspectos centrais na definição dos propósitos deste caso de estudo: por um lado, impunha-se de modo visível e afirmativo, quase inevitável, no espaço público, e por outro, propunha um trabalho prolongado com os moradores, implicando a sua auscultação e colaboração. A fotografia funcionou como pretexto para conseguir uma proximidade entre LXCN e a comunidade, implicando numerosas entrevistas para seleccionar um total de doze moradores, bem como a realização de testes e sessões de registo fotográfico, uma escolha participada das imagens finais e seus locais de afixação, entre outras fases. A duração deste processo, iniciado em Janeiro de 2001, e o seu faseamento terão permitido um contacto aprofundado com alguns grupos, com meses de antecedência ao evento, recolhendo expectativas, motivações e preocupações relativamente ao próprio festival. De referir que muitos dos 'heróis' de Marvila residiam em Chelas, no Bairro dos Lóios e no Bairro do Armador, entre outros da freguesia, e desempenhavam um papel activo no associativismo local ou constituíam membros da comunidade que, de alguma forma, favoreciam a sua coesão social, com ligações a actividades como o *graffitti*, a música, a dança, e/ou a instituições específicas (*e.g.* Polícia de Segurança Pública, Igreja Católica, escolas). Nas

fotografias, além do nome do projecto, constava ainda o número do telemóvel atribuído pela equipa a cada um dos protagonistas fotografados, para que pudessem receber mensagens ou chamadas de qualquer pessoa. Estes contactos directos foram frequentemente perguntas sobre os seus bairros, o seu quotidiano, a iniciativa e seus objectivos, mas também tentativas de resposta à questão colocada: "porque é que existe o ser em vez do nada?".

A distribuição das imagens no espaço público, obedecendo a uma lógica de 'cartaz', aconteceu alguns meses antes da realização de LXCN, e não se restringiu a Marvila, mas sim alargando-se à AML e a outras cidades do país, divulgando aquela freguesia lisboeta como palco de uma iniciativa cultural (nestes termos, provavelmente pela primeira vez). Foram ocupados 210 MUPIs e afixados 3000 cartazes, para além do envio de 3000 postais, estes últimos sobretudo na área de Lisboa, o que demonstra um investimento significativo na divulgação do festival. Em linha com esta vontade de visibilidade do evento, uma das preocupações referidas por Maçãs de Carvalho (2019 [entrevista]) seria a da eliminação de uma certa estigmatização a que bairros como Chelas estavam sujeitos, referindo em entrevista efeitos positivos na "auto-estima" dos moradores, que se sentiam por esta via — intervenção específica e também a iniciativa LXCN — "respeitados", embora o envolvimento de alguns deles na comunidade fosse, de antemão, activo e pleno. Este último aspecto atesta a percepção de Lisboa Capital do Nada sobre as potencialidades do território de intervenção e sobre a capacidade dos agentes de desenvolvimento social e cultural ali existentes. Assim, neste trabalho concebido por Maçãs de Carvalho, a participação do público constituiu uma forma de aproximação ao território e seus moradores, convidando-os a desempenhar um papel activo na co-criação de um projecto artístico determinante na afirmação de LXCN.

Toda a operação aproxima-se das lógicas de activismo artístico e das noções de "artista como etnógrafo" e artista *engagé*, tal como apontado por David Santos (Foster, 1996; *apud* Santos, 2002, p. 161). Por outro lado, estratégias deste tipo no campo artístico, recorrendo à convocação de cidadãos e problemáticas por si identificadas para o contexto da criação, filiam-se nas ideias de uma arte política dos anos 1960 e 1970 (a que o situacionismo não é alheio), mas remetem sobretudo para um fascínio pela reprodução da imagem de cidadãos anónimos, que de resto a '*pop art*' americana e outras expressões próximas, com ligações ao universo publicitário, terão suscitado. A apropriação deste tipo de discurso estético é, aliás, comum a diversas iniciativas e organizações, quer nos processos de criação quer nos de divulgação e publicitação, por vezes legitimado pelas ideias de 'integração' e 'visibilidade'. Lembramos que o recurso à exposição da imagem de moradores, procurando revelar a identidade múltipla de um lugar e seus habitantes, é também uma constante no TODOS (caso de estudo A), ainda que sem o enquadramento conceptual de LXCN e aqui explicitado para o trabalho de Maçãs de Carvalho. Visões críticas sobre este tipo de exposição da(s) comunidade(s) e moradores são estabelecidas por outras iniciativas culturais, que rejeitam este tipo de prática, como veremos adiante para o caso de estudo C.

Diversamente, o trabalho desenvolvido por Fernanda Fragateiro, com o nome "O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece", é um exemplo de intervenção em espaços públicos mediante a participação dos moradores sem uma preocupação pela visibilidade ou pela dimensão estética de um qualquer resultado artístico. Pelo contrário, aceitando o 'não acontecimento', Fragateiro elabora uma proposta com características excepcionais no contexto dos 'Projectos estruturantes' de LXCN.

Esta acção localizou-se no Bairro dos Lóios (antes Zona N2), um bairro de realojamento com projecto e construção faseados, situado no limite norte da freguesia de Marvila (próximo à freguesia de Olivais), tendo a artista concentrado a sua atenção na área da actual Praça Raúl Lino, espaço integrado no conjunto desenhado por Gonçalo Bryne e António Reis Cabrita, conhecido como Pantera Cor-de-rosa (projecto iniciado em 1972, obra concluída em 1979). A proposta de ocupação de espaços no Bairro dos Lóios partiu da Associação Tempo de Mudar [ATM], aí sediada, em reunião com a organização de LXCN, manifestando interesse em acolher a intervenção de um dos artistas convidados, nomeadamente Fragateiro, autora do então recente Jardim das Ondas (para a EXPO'98). Com efeito, a artista vem desenvolvendo desde finais da década de 90 um trabalho focado nas questões da apropriação do espaço público, que no caso de LXCN assumiram um enquadramento teórico ligado às questões da cidadania e da participação, bem como da promoção de uma consciência cívica. Não é assim de estranhar que a proposta da artista para o Bairro dos Lóios tenha consistido na qualificação de uma área ajardinada adjacente à praça, convocando a população e contando com a mediação e colaboração de elementos destacados da comunidade, com vista ao arranjo e manutenção daquele espaço pré-existente. Pode assim dizer-se que "O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece" nasce de uma comunhão de vontades e de um processo de negociação entre moradores, agentes locais, equipa LXCN e, claro, a artista, que aceitou a localização apontada. Estas circunstâncias reflectem também um contexto de actividade e discussão, ainda embrionárias, em torno de algumas das áreas de Marvila e suas problemáticas, de que a própria iniciativa Lisboa Capital do Nada é um exemplo concreto, confirmando os bairros como 'unidade' de referência para a leitura e intervenção nesse território concreto. O Bairro dos Lóios foi assim uma das áreas intervencionadas por LXCN, com o apoio da Associação Tempo de Mudar (fundada em 1997) e cujo historial importa mencionar, na medida em que este exemplifica algumas das dinâmicas de participação já em curso no final da década de 90. A Tempo de Mudar é uma associação de moradores com o enquadramento legal de Associação de Desenvolvimento Local, constituída inicialmente por um grupo de sete cidadãos que residiam ou trabalhavam no Bairro dos Lóios. A sua génese teve por base a constatação de alguns "problemas", assim identificados pelo grupo e identificados também pelo Centro de Desenvolvimento Comunitário da Santa Casa da Misericórdia, instituição ali presente desde o início da construção do bairro e que exerce até hoje a sua acção na área social. Ainda antes da formalização da ATM, esse grupo promoveu um levantamento das questões que preocupavam os habitantes, sintetizada em quatro temáticas principais: edificado (com deficiências ao nível do estado de conservação e segurança), equipamentos colectivos (inexistentes), espaço público (desqualificado; higiene urbana deficitária, barreiras arquitectónicas, sensação/ percepção de insegurança) e ainda, numa perspectiva mais localizada, as perturbações

decorrentes da realização da Feira do Relógio (C. A. Vaz, 2020 [entrevista]). Estas problemáticas iriam reflectir-se na acção da ATM ao longo da década de 2000, inclusive nas preocupações que viriam a expressar junto das equipas de LXCN já em 2001. Convém esclarecer que os modos de organização cívica presentes em Marvila e no seus bairros, abrangendo grupos formais e informais, instituições e particulares, se materializaram durante anos em múltiplas actividades, destacando nesse âmbito o Grupo Interinstitucional, que numa primeira fase (anos 90) reunia representantes da Junta de Freguesia, Câmara Municipal de Lisboa, Santa Casa da Misericórdia, Polícia de Segurança Pública, escolas da freguesia e ATM, entre outros. Grupo esse que veio a conhecer outras designações, como a de Grupo Comunitário, abarcando três bairros distintos — Armador, Flamenga e Lóios —, ou a actual, Grupo Comunitário dos Lóios, integrando vários intervenientes, com destaque para a Santa Casa da Misericórdia e para a Tempo de Mudar (no presente a principal dinamizadora do Grupo). Deste modo, ambas as entidades, ATM e Centro de Desenvolvimento Comunitário, constituem um exemplo de agentes locais francamente activos, a que nos vimos referindo, e da vitalidade social e cultural a que a Extra]muros[alude como prova de um "território rico e variado, onde há pessoas e colectividades" (Caeiro, 2002, p. 13).

Uma das problemáticas referidas, a da não qualificação dos espaços públicos no Bairro dos Lóios, fez coincidir as motivações da ATM com as preocupações da organização de Lisboa Capital do Nada e de Fragateiro, a que esta procurou dar resposta no seu trabalho. A singularidade do projecto manifesta-se em diversos aspectos, quer no tipo de articulação entre os agentes em causa, quer na proposta em si, marcada pela recusa de uma concepção de 'evento', '*performance*' ou 'obra de arte' (intervenção artística). Na verdade, a autora desta intervenção rejeitava liminarmente a ideia de criação de uma obra artística e sua implantação no espaço como forma de o qualificar, tal como a ideia de um 'público' — ausência de qualquer sentido performático ou acção de teor 'espectacular' —, defendendo-se antes a "oferta de um jardim" à população e capacitando-a para o conservar (Fragateiro, 2019 [entrevista]). Por conseguinte, a proposta de Fragateiro contraria de algum modo a noção de 'efémero' associada ao caso de estudo (na verdade, a vários casos em estudo), e de uma forma geral ao modelo 'festival de arte(s)', pelo que a abordagem do projecto implica uma perspectiva temporal distinta (*e.g.* tempos de concepção e de execução, continuidade temporal). A intervenção confirma um maior interesse pela finalidade e seu propósito útil, procurando transformar fisicamente um lugar concreto, potenciando as suas qualidades espaciais e a sua função. Podemos, ainda assim, referir a vontade de uma alteração da percepção sobre o lugar, mas que se produz ao nível da imagem, dos usos do espaço e, segundo a visão prospectiva da artista, ao nível dos hábitos dos moradores e sua relação — simbólica[309] e funcional — com o espaço público. Foram ainda ponderadas pela artista outras possibilidades de desenho para elementos a integrar na praça, nomeadamente alguns objectos escultóricos que funcionassem como baloiços e outro mobiliário de parque infantil, mas não se concretizaram.

[309] Ou seja, na alteração de percepção interna e no favorecimento de uma relação "emocional" (*e.g.* processos de identificação espacial) com o bairro e/ou com aquele espaço em concreto, como nos refere a artista (Fragateiro, 2019 [entrevista]).

Alguns detalhes sobre a execução deste projecto poderão auxiliar no entendimento desta acção concreta de LXCN e elucidar no que diz respeito à abertura de novas possibilidades de mediação e intervenção em espaço urbano. Fragateiro refere a existência, em 2001, de um projecto de requalificação do espaço público do Bairro dos Lóios, pela Divisão de Projectos da Estrutura Verde da CML (Direcção Municipal de Ambiente e Espaços Verdes [DMAEV-CML]), que incluía a praça e previa a instalação de novo pavimento, iluminação e mobiliário urbano. O projecto pretendia resolver questões de segurança, conforto e higiene urbana, entre outras, mas que poderiam, no entender da artista, representar também uma certa 'higienização' da praça, afastando alguns dos seus utilizadores e eliminando, desde logo, parte da estrutura verde existente em dois canteiros de grande dimensão. Estes últimos, delimitados por vedação precária, eram mantidos apenas por um morador, que em executivo anterior (com João Soares como presidente de Câmara) teria integrado um programa municipal de 'guardiões informais' de jardins e outros espaços. Tal programa apoiava os guardiões apenas com recursos básicos (*e.g.* água para rega, ferramentas de jardinagem) e havia sido desactivado, mas o morador em questão, ainda assim, continuou a cuidar dos canteiros da praça, apesar das dificuldades com o abastecimento de água verificadas então no local. Partindo deste conjunto de condições pré-existentes, a artista propôs-se a trabalhar precisamente esses dois grandes canteiros (a eliminar pelo projecto da DMAEV), segundo duas linhas de acção diferenciadas mas complementares. Por um lado, pretendia sensibilizar a CML e respectivo departamento para uma alteração e flexibilização do seu projecto de requalificação da praça, evitando a eliminação dessa estrutura verde e pedindo também o aconselhamento e eventual cedência de espécies (excedentes nos viveiros municipais) para a sua própria intervenção em LXCN. Por outro lado, os trabalhos de intervenção nos canteiros seriam executados com o 'guardião informal' que ali vivia e em colaboração com jovens do Bairro dos Lóios e de outras áreas em Marvila, cujo contacto e mediação foi possível graças ao treinador de equipas locais de futebol. Neste âmbito, sucederam-se reuniões com entidades diversas e com a DMAEV, que apresentou publicamente o projecto de requalificação da praça à população e equipa de LXCN, pese embora a adesão dos moradores tenha sido residual. A referida divisão da CML foi sensível a alguns dos argumentos de Fragateiro e às opiniões expressas na reunião aberta à população, tendo acedido à vontade da artista e dos moradores no tocante à manutenção dos canteiros existentes na praça. Lamentavelmente, a natureza do processo e algumas circunstâncias pessoais dos envolvidos[310] comprometeram a execução da intervenção nos canteiros, que só viria a concretizar-se no ano seguinte, em 2002, e que acabou por contar com a participação de um pequeno grupo de jovens de Marvila (não o grupo inicialmente previsto). Essas acções decorreram antes da execução das obras pela CML na praça Raúl Lino e foram acompanhadas por técnicos municipais, que sensibilizaram o grupo para as práticas de plantação, rega e conservação. Todo o processo, apesar da sua difícil e incompleta materialização, foi possível graças ao trabalho de mediação da artista, apoiada pela equipa de LXCN e posteriormente pela própria CML, sustentando-se ainda na vontade dos jovens moradores que aceitaram participar em "O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece". No âmbito da programação

[310] Em entrevista, a artista refere o período de doença pelo qual passou, bem como o falecimento do 'guardião informal' que colaborava nesta acção de LXCN na Praça Raúl Lino.

de Lisboa Capital do Nada, pouco aconteceu de visível com esta intervenção no Bairro dos Lóios, mas tal proposta consiste numa das mais singulares experiências de toda a iniciativa, até pela interferência com os processos de planeamento e governança local, pelo que não podemos subscrever a ideia de que 'nada' tenha acontecido[311].

A intervenção de Vasco Araújo, com o nome de "Palanque", propõe ainda outro tipo de envolvimento da comunidade, que entendemos relevante caracterizar. O projecto propôs o desenho e instalação de uma estrutura elíptica, com a função de palco ou coreto, no Bairro da Prodac, ambicionando uma ocupação informal pelos moradores que aí poderiam desenvolver actividades ligadas à música ou à dança, entre outras.

Este bairro, próximo ao Parque do Vale Fundão (a norte) e a Braço de Prata (a nascente), deve o seu nome à Associação de Produtividade de Auto Construção (Prodac), uma Instituição Particular de Solidariedade Social extinta na década de 1980. O passado industrial de Marvila e os fenómenos de êxodo rural, durante o Estado Novo, enquadram a proliferação de habitações precárias na Quinta das Claras, cujos habitantes vieram a ser realojados no âmbito de programa cooperativo da Prodac. A cedência precária dos terrenos pela Câmara Municipal de Lisboa, no início da década de 70, e a construção de infra-estruturas essenciais constituíram a primeira fase de uma operação que viria a ser concluída pelos moradores através de auto-construção (1972-1973). Embora a autarquia tenha chamado a si a gestão do bairro em 1990, apenas no ano de 2009 a maioria dos habitantes requereu a regularização da titularidade de propriedade, seguida dos respectivos pedidos de licenciamento a partir de 2013. Com efeito, o programa BIP/ZIP - Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa (CML) apoiou estes processos, bem como melhorias nos espaços públicos e nas acessibilidades, estímulos ao emprego mediante uma bolsa de trabalhadores locais e ainda a consolidação de práticas participativas.

Em 2001, antes de todas as recentes transformações, o Bairro do Prodac e seus habitantes assistiriam à construção do efémero 'objecto-espaço' de Vasco Araújo. Este palanque, apesar de assumir um carácter escultórico pela sua linguagem e materialização, constituiu-se como um dispositivo (um vazio) para ser ocupado, mais do que propriamente um 'objecto' no espaço. Este palco poderia abrigar actividades comuns ligadas à vida do bairro, como festas ou encontros informais, mas também dava a possibilidade de expor aos visitantes de LXCN algumas das expressões populares e valências culturais ligadas àquela população (*e.g.* Marcha de Marvila, apresentações de grupos e associações). Em teoria, e de acordo com a intenção do artista, tratar-se-ia de "um palco para todos", o que parece ser parcialmente comprovado pela manutenção cuidadosa que os moradores fizeram da estrutura durante mais de um mês, até à desmontagem da estrutura (Araújo, 2019 [entrevista]). Porém, e como refere

311 Luís Alves de Matos, integrando a equipa de LXCN e responsável pelo desenvolvimento de projecto na área do cinema, registou momentos de "O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece", assim como de outras acções, em particular no Bairro dos Lóios. O seu interesse pelo espaço da Praça Raúl Lino e suas transformações em curso, levou-o a acompanhar e filmar durante meses aquele espaço e as obras decorridas entre 2001 e 2003, ano de conclusão da operação de requalificação pela DMAEV-CML. Essa recolha de imagens deu origem ao documentário *A Praça* (2004), cuja exibição não ocorreu no Bairro dos Lóios até 2017, ocasião em que o mesmo foi apresentado à população no âmbito do projecto Topias Urbanas (curadoria e coordenação de Joana Braga).

José Fernandes Dias, "a peça foi adoptada pelos moradores do bairro, mas numa adopção respeitosa mais do que propriamente apropriativa" (AA.VV., 2002b, p. 224). De resto, o artista confirma as dificuldades de mobilização — "há um trabalho que ficou por fazer" (Araújo, 2019 [entrevista]) —, não superadas sequer com a tentativa de programação pela Junta de Freguesia, que previu actuações de diversos grupos nos fins-de-semana de Outubro com o festival a decorrer. Araújo atribui essas fragilidades à viabilização tardia do projecto, uma vez que o financiamento foi conseguido poucas semanas antes do início de LXCN, bem como à escassez de recursos para desenvolver um acompanhamento regular e continuado da intervenção, prévio e concomitante ao festival. Num exercício auto-crítico *a posteriori*, Araújo refere ainda uma certa inexperiência enquanto artista e no tocante a este tipo de processos colaborativos, o que terá prejudicado esta que foi a sua primeira intervenção em espaço urbano (*ibidem*). Lembramos aqui que a participação de diversos jovens artistas em Lisboa Capital do Nada constituiu para os mesmos a primeira oportunidade de intervenção em espaço público, desafiados por Mário Caeiro a intervir num território específico que muito poucos conheciam efectivamente. De sublinhar uma tendência para a adesão variável e acompanhamento intermitente de alguns dos artistas quanto aos trabalhos preparatórios da equipa de LXCN, não contribuindo para a mobilização da população em núcleos concretos e diminuindo a potencial dimensão colaborativa das intervenções.

Um dos aspectos distintivos de Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 é o da tentativa de uma avaliação, contemplada como fase integrante da iniciativa. Esta avaliação (fase 6), segundo a organização, pressupôs a auscultação das equipas, dos parceiros e instituições que colaboraram, dos participantes e moradores, dando-se conta da dificuldade deste tipo de reflexão e da diversidade de opiniões expressas [documentada no catálogo (AA.VV., 2002b, pp. 107-110)]. A possibilidade de uma reflexão simultânea ou posterior à ocorrência de LXCN, fez prever ainda a ideia de um "Observatório", mais um ciclo deste projecto, estimulando a atenção crítica aos trabalhos do festival por parte de alguns especialistas, convidados a escrever e publicar os seus textos. Afastava-se, porém, a intenção de avaliar impactos sociais e culturais, considerando a Extra]muros[e a Junta de Freguesia ser necessário algum tempo decorrido para tal, uma vez que essa eventual transformação "não se mede provavelmente sequer no espaço de um ano ou dois" (AA.VV., 2002b, p. 7).

Numa perspectiva auto-crítica (cf. Caeiro, 2019 [entrevista] e Seixas, 2019 [entrevista]) são apontadas algumas fragilidades da iniciativa, como a incapacidade para executar alguns dos projectos, por razões de ordem prática e de financiamento, mas também um eventual reforço do "exercício de poderes tradicionais — do artista, do comissário (…) dos poderes locais instituídos" (AA.VV., 2002b, p. 107), à partida contrário à proposta de índole colaborativa, centrada na comunidade, que LXCN ambicionava. O carácter abertamente experimental de LXCN é defendido pelas suas equipas, recusando a ideia de uma iniciativa programada com recursos ideais e para um público numeroso (como sucederia no caso de estudo A). Reafirmando a intenção de "respeitar, dar, prestar qualquer coisa" à comunidade em detrimento de um "aproveitamento do território" (Seixas, 2019 [entrevista]), são reconhecidos alguns erros e falhas pelo promotor e/ou equipa, quer relativamente a aspectos específicos, como a escolha

inadequada do(s) local(ais) para a implantação de determinada(s) peça(s) (por ex., com "Palanque"), bem como no frágil alcance da dimensão participativa de certas intervenções ou ainda na capacidade de atrair público a alguns dos eventos.

Antoni Remesar, um dos participantes em "Observatório", refere LXCN como um primeiro exemplo de acontecimento de arte pública 'em rede', mas remete eventuais debilidades para o modo como esse interface de 'rede' não terá, porventura, funcionado em pleno. O autor sumariza na frase "Eu não o teria organizado assim" (Remesar, 2002, p. 477) um conjunto de preocupações, divergências e possibilidades que aludem à natureza dispersa e múltipla de LXCN, concluindo apesar de tudo pela pertinência da iniciativa, cuja indeterminação dos resultados é inevitável até pela ausência de "modelos para saber qual o modo correcto de o fazer" (Remesar, 2002, p. 478).

Um aspecto definidor de LXCN, como referimos, seria a sua realização em edição única, pelo que a última fase (7) da iniciativa veio a ser denominada pelos seus promotores como 'o nada depois', posterior à própria avaliação. A existência de uma fase subsequente à ocorrência dos eventos aponta, ambiguamente, para uma consciência de eventuais efeitos de continuidade, afirmando porém a excepcionalidade da proposta de intervenção e a sua interrupção inequívoca. Sobre o 'depois' regista-se que "esta fase não existe. Ou já terá começado", concluindo-se, porém, no mesmo texto auto-reflexivo, que existe uma forma de continuidade de Lisboa Capital do Nada enquanto "ideia que perdura (…) aberta à apropriação pontual de conceitos, técnicas e métodos" (AA.VV., 2002b, p. 111). De resto, diversas reflexões, textos ou testemunhos publicados, tal como os recolhidos por nós em entrevistas (cf. Caeiro, 2019; Seixas, 2019; Alves, 2020) referem a realização de LXCN como possibilidade que demonstra uma apetência para a intervenção artística no espaço público mediante processos de natureza colaborativa e/ou participativa. Essa comprovação da existência de alguns agentes locais, artistas e moradores capazes de se comprometerem e articularem, é referida como parte essencial do verdadeiro legado de Lisboa Capital do Nada.

Efectivamente, as limitações quanto aos recursos, sua incerteza ou insuficiência, marcam o discurso da equipa que concebeu a iniciativa, contribuindo para determinar a sua irrepetibilidade. Noutra perspectiva, a eventual existência desses recursos, à data ou posteriormente, poderia sustentar um acompanhamento mais eficaz dos agentes e população a envolver, ou mesmo suscitar a possibilidade de novos desenvolvimentos sob a forma de projectos mais direccionados. Manifestava-se então, e em momentos posteriores, uma vontade de repensar e prolongar a intervenção no território em causa, aprofundando questões estruturantes que a leitura daqueles bairros e as acções já experimentadas tornavam prementes. Essa intenção implicaria ponderar outros modelos de concepção e gestão, beneficiando dos contactos já estabelecidos com agentes e elementos da comunidade e com instituições que colaboraram na iniciativa LXCN. Desse modo, a continuidade da intervenção no território de Marvila pela Associação Extra]muros[consolidou-se numa outra iniciativa, concretizada em 2003, com o nome Sinais, a Cidade Habitada. Esta concentrava-se na concepção e execução — com uma dimensão reflexiva igualmente importante — de um sistema de sinalética para espaços de Marvila, projecto viabilizado pelo Centro Português de

Design, que apoiou institucionalmente LXCN e se torna parceiro em Sinais, a Cidade Habitada. O projecto de sinalética tinha como objectivo reforçar a identidade dos lugares e a sensação de pertença dos moradores, elaborando através de um processo colaborativo um conjunto de nomes, imagens e sinais identificativos para espaços antes sem nomeação (ou com identificação deficitária). Com efeito, a estigmatização social de alguns dos bairros pode ser associada ao sentido de zonamento deste território e à nomeação formal de conjuntos edificados mediante letras, referida por moradores como factor agravante da sua percepção de isolamento e invisibilidade.

Em nosso entender, e para além da posterior iniciativa Sinais, a Cidade Habitada, o próprio ciclo "Edição e debate", parte integrante de LXCN, é em si mesmo um instrumento de continuidade possível para a intervenção. As actividades de edição, associadas à ocorrência deste caso de estudo, permitiram a publicação e a divulgação de um conjunto de reflexões, muito para além da duração do(s) evento(s), facultando inclusive instrumentos de discussão e avaliação das práticas levadas a cabo. Salientamos, no tocante às publicações, os livros *Como sinalizar o nada? - sinalética efémera num território extramuros* (AA.VV., 2002a) e *Nada vezes nove* (Extra]muros[, 2001), entre outros testemunhos desta iniciativa cultural, para além do próprio catálogo (AA.VV., 2002b). No primeiro título são assinaladas as preocupações e práticas do ciclo "Sinais" (sintética efémera para LXCN), apontando já questões trabalhadas mais tarde em Sinais, a Cidade Habitada, enquanto que o segundo título reúne nove perspectivas de reflexão sobre o conceito de 'nada', na relação com diferentes áreas disciplinares e abordando temáticas diversas (*e.g.* natureza, cultura, comunidade).

Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa

Luzboa é também uma iniciativa da Associação Extra]muros[, que conheceu unicamente duas edições, em 2004 e 2006. Ainda que a sua designação aponte mais directamente para uma bienal de artes, a sua concepção não pode ser desligada do modelo em análise, o do 'festival de arte(s)', noção validada ainda na fase de sistematização do levantamento e criação da base de dados (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.1*). De facto, as características de Luzboa aproximam-na daquilo que deve ser considerado, efectivamente, um festival, além de que as referências a esta iniciativa em artigos e notícias tendem a classificá-la ora como 'bienal' ora como 'festa' e 'festival', indistinta e/ou conjuntamente.

A primeira edição realizou-se em Lisboa entre 21 de Junho e 4 de Julho de 2004, mediante co-organização pela Extra]muros[com o Instituto Franco-Português (entidade pública que intervém no âmbito de programa de cooperação bilateral entre França e Portugal) e com produção pela CulturProject (empresa privada de gestão de projectos culturais). Luzboa 2004 teve ainda como parceiro estratégico, isto é, como principal financiador, a Câmara Municipal de Lisboa. A vereadora da Cultura à data, Maria Manuel Pinto Barbosa, confirma o sentido desta iniciativa no contexto da "intervenção de Arte Pública em espaço urbano (…) na esteira de outros festivais internacionais já desenvolvidos nas Cidades com Luz, Cidades LUCI" (AA.VV., 2004, p. 5), referindo também a importância do trabalho com a 'luz' nas operações de requalificação urbana. Com efeito, Luzboa tem como referência as experiências realizadas há anos em inúmeras cidades, nomeadamente Lyon com a sua Fête des Lumières, habitualmente realizada em Dezembro e que alia uma comemoração religiosa e popular (Imaculada Conceição) a um festival de arte pública, atraindo anualmente milhões de visitantes. Luzboa 2004 foi entendida pelos seus promotores como ponto de partida para que Lisboa viesse a integrar a Rede Internacional de Cidades-luz, de que também faz parte Lyon, rede que à altura abrangia já 34 cidades (*e.g.* Glasgow, Pequim, Rabat, Turim). Este propósito de inclusão numa rede internacional, que podemos identificar com as lógicas de *branding* territorial/urbano, permite explicar o investimento municipal à luz do potencial de atractividade (*e.g.* projecção externa, dinamização económica, turismo cultural), encontrando aqui um certo paralelismo com o caso de estudo A (o TODOS e a Rede Europeia de Cidades Interculturais). Para além do investimento da autarquia, a empresa EDP actuou como patrocinador de referência, financiando uma parte substancial do orçamento global da iniciativa (cerca de metade), que totalizava um milhão de euros; valor assinalável no contexto da programação cultural em território nacional. Assim, o financiamento é garantido pelo sector público local (CML) e pelo sector privado, neste caso pela EDP[312], contando ainda com alguns apoios (*e.g.* logísticos, tecnológicos) por parte de outras empresas privadas. Da extensa lista de colaborações e apoios institucionais à programação, divulgação ou edição fazem ainda parte inúmeras entidades e empresas, confirmando a necessidade de uma vasta rede de apoios para tornar

[312] Relembramos que à data a empresa Electricidade de Portugal, antes Empresa Pública, havia já iniciado o seu processo de privatização, com uma primeira fase em 1997 — em que 30% do seu capital se torna privado — e fases subsequentes nos anos de 1998, 2000, 2004 e 2005.

viável uma iniciativa desta dimensão. Efectivamente, a área de intervenção de Luzboa 2004 correspondia a inúmeras freguesias do centro histórico, abrangendo ainda outras menos evidentes, com uma profusão assinalável de eventos e obras, o que torna esta iniciativa, também pela sua dimensão, um caso singular[313] no capítulo da arte pública efémera na cidade de Lisboa.

A segunda edição de Luzboa realizou-se entre 21 a 30 de Setembro de 2006, mantendo algumas das características da edição de 2004 e apresentando também algumas diferenças. Luzboa 2006 manteve um modelo de gestão semelhante à primeira edição, com o promotor Associação Extra]muros[a assumir esse papel em exclusividade (o Instituto Franco-Português deixa de ser co-responsável pela iniciativa, mas consta dos apoios institucionais) e com uma equipa de programação e curadoria sob a direcção de Mário Caeiro, sem a co-curadoria de Marc Pottier com quem partilhou a tarefa em 2004. A participação de Teresa Alves (desenvolvimento projectual em 2004, coordenação científica em 2006) e Samuel Roda Fernandes (desenvolvimento projectual em 2004, coordenação geral em 2006) na equipa de programação é comum a ambas as edições. Nesta edição de 2006 o Ministério da Cultura tornar-se-ia parceiro da iniciativa, a par da própria Câmara Municipal de Lisboa, assegurando o município o financiamento estratégico, à semelhança da edição anterior, e continuando a EDP como patrocinador de referência. Apesar destas condições e do elevado número de colaborações e apoios institucionais, o orçamento com que Luzboa contou na sua segunda e última edição é consideravelmente inferior ao disponível no primeiro ano de realização do festival de luz. Esta diferença implicou uma redução da dimensão da iniciativa, o que se reflectiu num menor número de artistas convidados — e portanto, também de intervenções e espaços ocupados — e numa contenção relativamente às áreas geográficas de actuação. Em Luzboa 2006 o projecto RGB (*Red*, *Green*, *Blue*) permitiu a definição de três percursos estruturantes[314], nos quais se concentravam as principais intervenções artísticas: *Red* - do Príncipe Real ao Largo do Chiado; *Green* - do Largo do Chiado à Rua da Madalena; *Blue* - da Rua da Madalena ao Largo de Santo António da Sé (atravessando Alfama e Castelo). Os percursos abrangem sobretudo as actuais freguesias da Misericórdia e Santa Maria Maior, sem o alastramento geográfico por outros bairros que Luzboa 2004 denotava. As intervenções a cargo da Extra]muros[e dos artistas convidados aproximam-se das duas dezenas, diminuindo a dimensão e a visibilidade deste festival face à edição inaugural de 2004, mas sustentando os significativos números relativos ao público[315].

Luzboa 2004 afirma-se como iniciativa cultural dedicada "aos temas da luz e da iluminação, com relevo para uma programação de arte contemporânea internacional" (AA.VV., 2007, p. 8), com um conjunto diversificado de objectivos em torno desta premissa. Deste modo, fica clara a vocação do festival bienal para a intervenção artística no espaço urbano, com o intuito de

---

313 Miguel Mouta Faro, num texto do catálogo de Luzboa 2006, afirma o carácter singular da iniciativa, tida como "obra única" capaz de criar uma "linguagem própria" (AA.VV., 2007, p. 50).

314 Cf.: https://www.publico.pt/2006/07/18/jornal/luzboa-2006-ilumina-do-principe-real-ate-a-madalena-89436 [consult. 2020-02-09].

315 As estimativas do público de Luzboa em 2006 superaram (número total de pessoas) as da edição de 2004, como veremos adiante.

promover a criação e a exposição de obras de artistas nacionais e estrangeiros. Apesar da especificidade do perfil da iniciativa, patente na valorização dos campos do pensamento e criação artísticos, com destaque para as artes visuais, Luzboa defendeu também as suas propostas de intervenção enquanto instrumentos de transformação e (re)qualificação dos espaços públicos. Entre as intervenções destacam-se maioritariamente as instalações artísticas, recorrendo à luz artificial e/ou à projecção de imagem luminosa, com a *performance*, o movimento e o som a marcarem uma presença igualmente importante nos trabalhos expostos.

Neste âmbito da requalificação urbana, outro dos objectivos apresentados era o de discutir e chamar a atenção para a fruição dos espaços urbanos no período nocturno, em particular em alguns bairros históricos da cidade. Assim, importa mencionar a localização diversificada das intervenções por espaços públicos ou de utilização colectiva — ruas, largos, praças, jardins ou interiores de quarteirão —, em zonas como Alfama, Bairro Alto, Baixa, Castelo, Chiado, Estrela e Belém. Esta apetência de Luzboa 2004 por espaços enquadrados em áreas privilegiadas, alguns deles de forte representação simbólica ou preponderância no contexto urbano em que se inseriam, testemunha ainda uma vontade de transformar, ainda que de modo efémero, a imagem e a percepção desses mesmos espaços. Estava implícita neste processo uma ideia de revalorização da imagem urbana e do próprio edificado, pelo que, a partir das lógicas do 'efémero' mas procurando um sentido mais permanente, os promotores aspiravam à projecção de uma nova imagem para a capital, interna e externamente. É bem evidente a conexão, pretendida por Luzboa, entre este tipo de iniciativa e os processos de renovação urbana ou de afirmação cultural das cidades, inclusive numa perspectiva da sua internacionalização, de que Lyon é mais uma vez o exemplo citado. Deste modo, Luzboa debateu-se ao nível da sua concepção e inserção em contexto urbano com preocupações que articulavam uma dimensão mais 'local' (centrada na apropriação e/ou qualificação culturais dos espaços) com uma dimensão 'global' (redes culturais e artísticas, *branding* urbano ['*city branding*'], competitividade urbana), pese embora o discurso produzido não as caracterize ou nomeie exactamente desta forma.

Efectivamente, Lisboa debatia-se com problemáticas urbanas específicas, no contexto temporal de Luzboa, e que poderão justificar a insistência desta iniciativa pela ocupação do centro histórico e seus lugares de relevo. No início da década de 2000, a capital portuguesa manifestava ainda um deficitário processo de reabilitação, com um número significativo de edifícios muito degradados[316] e de edifícios com necessidades de reparação (cf. CENSOS; INE, 2001), especialmente em freguesias do centro histórico, o que se reflectia na "existência de milhares de metros quadrados de superfície de pavimento devolutos" em centenas de imóveis nessas condições considerando apenas a Baixa Pombalina (Mateus, 2005, p. 113). Com efeito, e tal como afirma Teresa Barata Salgueiro, "a Baixa perdeu funções e atractividade deixando de ser o centro da região urbana, para ser apenas um centro" (Salgueiro, 2003, p.

[316] Segundo dados de 2007, o *Atlas do Programa de Habitação Local* regista no concelho de Lisboa a existência de 4665 edifícios totalmente devolutos, com 2705 edifícios muito degradados (CML, 2009a, pp. 20-22). Em 2019, aquando da apresentação do orçamento da instituição para 2020, a autarquia dava ainda conta da existência de 3246 edifícios totalmente devolutos, mostrando uma evolução positiva face a anos anteriores.

18), transformação correspondente às últimas três décadas do século XX, em virtude de uma transposição das actividades de comércio e serviços para as Avenidas Novas ou segundo outros eixos urbanos, como a Avenida Almirante Reis, marcados por uma maior especialização. Como vimos antes, no ano de 2004 é criada a figura das Sociedades de Reabilitação Urbana [SRU], isto é, permite-se às autarquias a constituição de entidades dedicadas à operacionalização de acções de reabilitação ou de renovação em áreas previamente definidas, tendo em conta a situação de "degradação das condições de habitabilidade, de salubridade, de estética e de segurança de significativas áreas urbanas do País" e merecendo "uma atenção particular as zonas urbanas históricas, cujas conservação, recuperação e readaptação constituem um verdadeiro imperativo nacional" (Decreto-Lei nº 104/2004, p. 2920). No município de Lisboa foram criadas três Sociedades de Reabilitação Urbana, uma delas sediada na Baixa Pombalina e as outras duas vocacionadas para a intervenção nas zonas oriental e ocidental da cidade (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*). Apesar da constatada necessidade imperiosa de uma reabilitação urbana das áreas históricas de diversas cidades portuguesas, alguns autores apontam no caso de Lisboa para a existência de sinais, ainda que ténues, de revitalização do centro nos primeiros anos do século XXI. Assim, e como aponta Salgueiro, "o aspecto recente mais relevante foi o reforço moderno dos restaurantes, bares e discotecas no Bairro Alto e zona ribeirinha" (Salgueiro, 2003, p. 19), aludindo-se novamente a uma certa especialização das zonas e sua reconversão ao nível dos usos. Com efeito, um dos poucos focos de actividade nocturna no centro histórico, por esta altura, correspondia ao Bairro Alto, porém sem uma proliferação significativa a áreas vizinhas. A zona do Chiado e do Bairro Alto, antiga centralidade urbana, enfrentava ainda à entrada no novo século "os efeitos de um profundo processo de desertificação populacional e de reconversão da sua base produtiva (…) [processo] que se arrasta desde as últimas décadas" (Costa, 2002, p. 389). De resto, Costa (2002) lembra também a concretização morosa do Plano de Recuperação da Zona Sinistrada do Chiado, área profundamente afectada pelo incêndio de Agosto de 1988 e que só no final da década de 1990 ganhou nova imagem e começou a recuperar o seu dinamismo, com uma revalorização ao nível do mercado imobiliário.

Deste modo, à data da primeira edição de Luzboa, parte do núcleo histórico lisboeta — em áreas como o Bairro Alto e a Baixa — defronta-se com a degradação do edificado e dos seus espaços públicos, uma certa desertificação, o envelhecimento da população que ali permanece e, concomitantemente, como refere Costa (2002), uma perda de centralidade face às tendências de relocalização de actividades terciárias noutras áreas urbanas ou na periferia. Neste cenário, as questões da insegurança, em particular durante a noite, moldavam a percepção sobre esses bairros e seus espaços públicos, alguns deles emblemáticos, desde o Terreiro do Paço à Praça do Martim Moniz, passando pelas ruas do Bairro Alto, associados muitas vezes à marginalidade e vistos como perigosos (com focos localizados de tráfico de droga, gangues juvenis, assaltos). São também estas problemáticas que, em parte, determinam a preocupação dos promotores de Luzboa 2004 em debater as questões da iluminação pública e da segurança, conjuntamente às questões de índole artística propriamente ditas. As intervenções artísticas propostas, no âmbito de uma operação integrada, podem ser entendidas como forma de atrair pessoas ao centro da cidade — a uma

'outra' experiência urbana e em particular no período da noite — procurando mudar percepções existentes.

Nesse sentido, sublinhamos a valorização da imagem urbana como preocupação de fundo em Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa, seja numa perspectiva funcional — maior conforto lumínico na experiência da cidade e maior segurança —, seja numa perspectiva simbólica e identitária, pela convocação das artes como meios de criação ou reforço de um 'sentimento de lugar', na linha apontada por Sert e Gideon (Miles, 1994). Nesta dupla acepção, a noção de 'visibilidade' — indissociável da própria ideia de 'luz' — dos edifícios e dos espaços públicos é referida por diversas vezes no discurso de reflexão e divulgação da bienal, fazendo equivaler "a imagem de uma cidade" à "imagem do seu património" (AA.VV., 2004, p. 8). Esta consideração acerca da (re)descoberta e (re)valorização do património poderá interligar-se ainda às possibilidades de atracção turística e desenvolvimento desse sector económico, entre outros, bem como à captação de investimentos diversos numa lógica de competitividade urbana global. De sublinhar que estas ideias integram frequentemente o discurso de produtores e programadores culturais, legitimando o investimento pela lógica do retorno e tornando viáveis determinados financiamentos, públicos ou privados, para um dado projecto de intervenção artística. Nesta linha, e ainda que não assumindo certo tipo de retórica, a organização deste festival não deixa de afirmar que "Luzboa pretende promover uma imagem contemporânea de Lisboa junto dos públicos nacional e internacional, através de acções culturais e artísticas que tornem a capital cada vez mais atractiva" (*ibidem*). Enquadrada ainda nesse objectivo, a primeira edição de Luzboa pode ser entendida (como aliás reconhecem os seus promotores) enquanto oferta cultural suplementar, na cidade de Lisboa, durante o período de ocorrência do Campeonato Europeu de Futebol [Euro 2004]. Segundo a organização deste festival de arte pública, a coexistência com o campeonato foi desejada e criou expectativas relativamente à adesão de público, tendo em conta a afluência à capital, mas acabou por implicar, inesperadamente, muitas limitações, impedindo até a ocupação de certos eixos viários e obrigando à adaptação aos fluxos verificados[317]. Aliás, aquando da caracterização dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*) já nos referimos a esta sincronia para o ano de 2004 entre a realização de inúmeras iniciativas culturais e a ocorrência em território nacional desse mega-evento desportivo.

No que diz respeito à programação, com curadoria de Mário Caeiro (e também Marc Pottier, em 2004), Luzboa propôs a cada artista que concebesse e executasse uma obra de luz, isto é, uma intervenção artística em que a luz fosse determinante. A escolha da localização de cada obra cabia ao artista, em articulação com as equipas de programação e desenvolvimento do projecto, que ocasionalmente sugeriram espaços concretos (note-se a similitude com o *modus operandi* de LXCN). Os artistas detinham total autonomia na concepção e execução das suas peças, com a possibilidade de apoio técnico por iluminadores e outros especialistas, sendo que as disciplinas das artes visuais, do *design*, da *performance*,

317 Cf: https://www.publico.pt/2004/06/21/culturaipsilon/noticia/luzboa-2004-as-cores-de-uma-bienal-1197142 [consult. 2020-03-10].

da literatura, do cinema e do vídeo, entre outras, foram assim mobilizadas, apontando muitas vezes para uma integração ou aproximação à/da noção de '*site-specific*'.

Nesta bienal internacional da luz identificamos uma maior variabilidade nas abordagens dos diferentes artistas, comparativamente ao que sucedeu em LXCN e apesar da existência de um enquadramento conceptual explícito, sendo que a individualidade de cada intervenção artística se sobrepôs a uma eventual lógica de conjunto (ou conjuntos, segundo ciclos/ projectos, em LXCN). Esse enquadramento teórico não corresponde propriamente a um pensamento transversal, que assegurasse assim uma coesão evidente segundo projectos, como sucedeu em 2001 com LXCN, ou um acompanhamento próximo de cada trabalho e artista pela equipa. Ainda assim, a abordagem unificadora do evento poderá ser vista enquanto transdisciplinar, como aliás afirma o seu curador (Caeiro, 2012), desde logo pelo objecto de estudo de Luzboa, por assim dizer, a luz e o 'objecto-luz', mas também pelo cruzamento entre preocupações de ordem diversa, ligadas simultaneamente às artes e ao seu papel no espaço público. Porém, o sentido de uma leitura aprofundada dos territórios e suas problemáticas específicas parece-nos ausente em Luzboa, registando-se uma forte dispersão de obras por lugares bastante distintos, em particular na primeira edição, com a segunda a tentar definir percursos mais direccionados e com um carácter mais determinado, sem que um corpo de trabalho preparatório relativamente aos espaços e comunidades se mostre vital. Na realidade, o propósito de análise e compreensão de um território (ou multiplicidade de territórios e suas realidades) não constituiu preocupação central desta iniciativa, como vimos, nem tão pouco o desenvolvimento, numa perspectiva abrangente, de práticas colaborativas ou participativas.

Deste modo, a abordagem de problemáticas sociais concretas é residual no contexto das intervenções de Luzboa, privilegiando-se questões inerentes aos campos disciplinares mobilizados e suas articulações, inseparáveis da reflexão de fundo sobre o papel da arte na esfera pública. Ainda que a iniciativa, no seu conjunto, demonstre interesse pelas questões da requalificação dos espaços públicos e da revitalização urbana, e seja esse um aspecto transversal em Luzboa (2004 e 2006), grande parte das intervenções artísticas denota relativa indiferença por tendências concretas ou processos em curso naqueles bairros históricos no período temporal em causa, como a degradação do edificado, o envelhecimento populacional, a exclusão social ou a estigmatização em determinadas faixas da comunidade, entre outros[318]. Ao invés, promoveu-se muitas vezes um efeito de 'monumentalização' dos espaços ocupados, capazes assim de atrair novos públicos, nacionais ou estrangeiros, generalistas ou mais especializados. Nesse sentido, entendemos que a iniciativa se afirmou também como produto cultural enquadrado numa lógica de internacionalização dos artistas nos circuitos da arte contemporânea, em linha com a projecção interna e externa de uma imagem renovada da capital portuguesa: cidade criativa, dinâmica e cosmopolita.

---

[318] Apesar de observamos uma certa 'estetização' do evento e de muitas das intervenções, Malek Abbou demonstra um visão diferente, referindo numa das suas crónicas sobre a cidade e o festival (publicadas no catálogo de Luzboa 2006) que a realidade geográfica e humana dos lugares ocupados foi assimilada pelas intervenções, provando que o festival recusou o entendimento de iniciativa cultural como mera promoção espectacularizada de pendor turístico (Abbou, 2006; *apud* Caeiro, 2012, p. 266).

Apesar de minoritários no panorama da programação artística, alguns trabalhos consideram problemáticas sociais ligadas ao espaço urbano, observadas pelos seus autores, sendo disso exemplo "Family Idea", de Ron Haselden (em 2004), e "Misérias Ilimitadas, Lda", de Javier Nuñez Gasco (em 2006). Ambas as propostas remetem para um sentido do 'efémero', aqui associado aos fluxos que caracterizam a contemporaneidade e à aos fenómenos de precariedade social, seja na família ou no mercado de emprego, para lembrar as palavras de Christine Buci-Glucksmann no catálogo de Luzboa 2006. O tema da exclusão social é comum aos dois projectos, pois se no trabalho de Haselden as populações da chamada periferia urbana são convocadas a intervir e a figurar num espaço central da cidade, no trabalho de Gasco são as situações de pobreza e de ausência de casa ou abrigo, no próprio centro histórico, a ser representadas e a moldar a sua controversa *performance*.

Em "Family Idea" o artista britânico convidou um grupo de crianças residentes na Cova da Moura a desenharem a sua ideia de família, os seus familiares e relações, envolvendo assim, neste processo criativo, um bairro estigmatizado dos arredores de Lisboa (com a colaboração da Associação Moinho da Juventude). As figuras desenhadas são depois seleccionadas e tridimensionalizadas pelo artista e, com uma escala aumentada, dão origem a esculturas de ferro e luz artificial que encenam o movimento (o passeio) daqueles habitantes da Cova da Moura pelo Parque Eduardo VII. A localização da intervenção, num espaço com forte simbolismo na malha urbana e na historiografia da cidade, procura chamar a atenção para um conjunto de indivíduos e famílias que vivem na AML — alguns trabalhando até no centro histórico —, mas que estão praticamente excluídos de representação visível na arte e espaço públicos. A instalação constituía uma presença inesperada e configurava um percurso na continuidade do antigo Passeio Público (mas em sentido descendente, de norte para sul, até ao Marquês de Pombal), agora simbolicamente protagonizado por uma comunidade que parece ter menos acesso à cidade, no tocante à habitação, emprego e hábitos de consumo, inclusive culturais. A fragilidade e a exclusão vividas por parte dessa população não são enunciadas, ou são-no de forma meramente implícita, valorizando uma dita 'normalidade' em contraponto a uma certa 'normatividade', pela alusão à semelhança ou desejável igualdade entre famílias de diferentes condições sociais, económicas, culturais.

Na *performance* "Misérias Ilimitadas, Lda", Gasco aborda problemáticas sociais complexas, relacionadas com situações de exclusão, tendo a operação consistido na criação de uma empresa que contrata mendigos, profissionalizados, aos quais paga para pedirem esmola em pontos estratégicos da cidade, desde o Largo do Chiado ao Terreiro do Paço, passando pela Rua da Misericórdia ou Rua do Carmo. Apesar da ilicitude da actividade levada a cabo pelos envolvidos, era utilizada a rede de energia pública para iluminar os cartazes (letreiros com lâmpadas de néon) e a empresa Misérias Ilimitadas cumpria as suas obrigações fiscais, ou seja, pagava os impostos relativamente a esta operação. As noções de *performance* artística e de actividade económica corrente (legal ou ilegal) confundiam-se, tal como se mesclavam as ideias de '*casting*' para a selecção de actores, de contratação de profissionais para determinada tarefa e ainda da própria mendicância, que no caso de alguns participantes era já parte do seu modo de vida. Desta forma, e durante os dez dias de Setembro em que decorreu Luzboa 2006, esta intervenção suscitou estranheza junto dos transeuntes e demonstrou um

forte impacto mediático, em virtude do seu sentido provocatório, referindo o curador da iniciativa que "o impacto nos *media* foi aliás enorme, gerando notícias e artigos de opinião nas contracapas de vários jornais diários e destaques em algumas revistas" e acrescentando que esta "foi das intervenções que melhor deu continuidade ao trabalho mais 'antagonista' da LXCN" (Caeiro, 2012, p. 259).

Em ambas as edições verificava-se a existência de uma vasta programação complementar que incluía *workshops*, debates e conferências, a realização de um concurso e a entrega de um prémio[319], ou ainda vários projectos de edição. A valorização da discussão e da reflexão como acções centrais na concepção do evento fica desde logo patente na primeira edição, com a realização do seminário preparatório Exercícios sobre a Luz, ainda em Novembro de 2003, que reuniu cerca de quatro dezenas de especialistas, projectistas e artistas no Instituto Franco-Português. Também as publicações, nomeadamente os catálogos, constituem documentos importantes de compilação de múltiplas perspectivas sobre o uso da iluminação nos campos artísticos, a arte pública e o seu papel no âmbito da requalificação urbana, bem como de inúmeras experiências internacionais realizadas em diferentes tempos e geografias, entre outros aspectos de enquadramento conceptual. Este processo, tendencialmente interdisciplinar, é, aliás, uma marca das operações da Extra]muros[, tanto em Lisboa, Capital da Nada - Marvila, 2001 como em Luzboa (2004 e 2006), investindo fortemente nas actividades paralelas à programação, sem uma distinção clara estas duas linhas de acção, e privilegiando o debate público sobre as questões que os eventos suscitam.

A maioria das intervenções situou-se em espaços de uso colectivo e de acesso livre, facilitando a possibilidade destas obras se estranharem ou diluírem numa vivência quotidiana, por moradores, turistas ou transeuntes. Em virtude disso, e ainda que seja difícil avaliar os números de público, estima-se que a primeira edição desta iniciativa tenha abrangido entre 200 000 a 250 000 visitantes, com diferentes graus de relação e envolvimento com as peças expostas e outros eventos. Na segunda edição, a Extra]muros[aponta para um número superior, num total de 500 000 visitantes, apesar do menor número de intervenções artísticas e eventos. Não obstante, uma parte deste público, constituída por transeuntes, poderá ter tido contacto durante um curto espaço de tempo com um número reduzido de propostas artísticas, sem que possamos avaliar os modos exactos da sua fruição ou, sequer, a identificação e reconhecimento da iniciativa Luzboa. Estas estimativas de público, da responsabilidade dos promotores, representam uma elevada frequência de visitantes e demonstram o capacidade de Luzboa chegar a um vasto número de pessoas, potencialmente muito diversas nos seus hábitos de consumo cultural. Esta escala de intervenção, no tocante à abrangência de público, é absolutamente singular no panorama dos festivais de arte(s) (exceptuando alguns festivais de música, em termos quantitativos) e, claro, única entre os casos de estudo aqui abordados.

---

319 Cf.: https://www.publico.pt/2004/06/21/culturaipsilon/noticia/luzboa-2004-as-cores-de-uma-bienal-1197142 [consult. 2020-03-20].

Em suma, podemos referir que Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa representou uma intervenção alargada no espaço público, com grande visibilidade, suscitando uma reflexão sobre o papel da arte pública, em especial no campo da arte efémera, e da transformação que esta potencia ao nível da imagem urbana e sua(s) percepção(ões). As intervenções artísticas ocuparam espaços com características muitos diversas em freguesias do centro histórico da cidade, já marcadas por forte presença de iniciativas culturais (inc. festivais e formatos afins), ainda que com outros perfis e escalas de actuação, por regra de menor dimensão e com menos recursos que Luzboa. Neste sentido, as questões da 'festivalização', da 'espectacularização' e da 'patrimonialização' deverão ser convocadas para uma síntese definidora desta iniciativa e das suas práticas, questões presentes também em LXCN embora de forma mais contida. Com efeito, podemos dizer que as iniciativas da Extra]muros[constituem momentos marcantes na evolução do fenómeno de 'festivalização' da cultura e das artes na nossa década de 2000, contribuindo para a sensibilização acerca da relevância da arte pública nos territórios urbanos, suas retóricas e potencialidades. Também o sentido do 'efémero' é muito presente na concepção destas iniciativas (caso B, aqui tanto em Luzboa como em LXCN), possivelmente mais do que em qualquer um dos restantes casos de estudo, não apenas pelo tipo de intervenções em causa mas também pela não continuidade temporal da(s) iniciativa(s), aspecto contrabalançado pelo expressivo legado documental e/ou reflexivo (*i.e.* publicações e catálogos, seminários e colóquios). Ainda que a Associação Extra]muros[tenha encerrado a sua actividade após a iniciativa Luzboa (2006), reafirmamos a existência de um lastro desse seu trabalho, que foi mais visível nas duas edições de Luzboa e em Lisboa Capital do Nada, consubstanciado também na ideia de 'possibilidade', tão cara aos coordenadores destes festivais. No caso do festival bienal da luz (2004 e 2006), a iniciativa permitiu ainda a reunião de diferentes sensibilidades artísticas, num ensaio de experiências com luz e imagem, em graus variáveis de sofisticação tecnológica, abrangendo artistas nacionais e estrangeiros, com ou sem nome firmado no mercado da arte, e cujos percursos profissionais se iriam consolidar definitivamente nas décadas seguintes.

Subcapítulo 4.3
CASO C: FESTIVAL URBANO PEDRAS D'ÁGUA

O Festival Urbano Pedras d'Água, designação inicial que veio a fixar-se em Festival PEDRAS nas edições mais recentes[320], é uma iniciativa indissociável do trabalho desenvolvido pelo c.e.m. - centro em movimento, uma estrutura de investigação e criação artística sediada na Baixa de Lisboa. Para um entendimento do próprio festival será necessário compreender alguns dos antecedentes desta estrutura e sua programação ao longo das últimas décadas.

O c.e.m. existe formalmente desde 1998, enquanto associação sem fins lucrativos, mas a sua acção começou no início dessa década, a partir da vontade de um grupo de artistas e criadores, como pudemos ler no seu sítio em linha (c.e.m. [sítio em linha]). A ideia, enraízada em discussões sobre o cruzamento de linguagens artísticas e científicas, seria a de formar uma estrutura dedicada à experimentação, formação e criação, com especial interesse pelo movimento (dança e outras expressões). O c.e.m. refere ainda como relevante o contexto artístico do final da década de 1980 e início da década seguinte, em particular o interesse por questões então emergentes como "cruzamento, horizontalidade ou *bottom up procedures*" associados às vertentes disciplinares em que pretendiam desenvolver os seus projectos. Nos primeiros anos, o espaço ocupado pelo c.e.m. localizava-se na Praça da Alegria, partilhando instalações no quartel de bombeiros aí localizado. Entre as actividades desenvolvidas destacamos aulas ou 'práticas de corpo' abertas a qualquer pessoa, um ciclo quinzenal dedicado à apresentação artística e discussão de questões decorrentes dessa prática ('Espaço Experimental', desde 1993), um programa de formação/investigação artística (desde 1996), ciclos específicos de conversas, debates e *workshops* (*e.g.* '100 Horas de Conversa' e 'Futuro a 100%', ambos em 1999) ou mesmo uma iniciativa que podemos relacionar com o modelo 'festival', o Festival Sem Autor (ocorrido no Teatro da Trindade em 2000). A deterioração das instalações onde funcionava o c.e.m. agravou-se em 2004, impedindo a realização de actividades correntes e conduzindo à procura de novo espaço, que viria a ser encontrado nesse mesmo ano, na Rua dos Fanqueiros (Baixa Pombalina), onde a estrutura mantém ainda a sua sede. A mudança de espaço afectou o trabalho do c.e.m. e dos seus membros, de acordo com a equipa, instigando-os a uma reflexão colectiva sobre o seu posicionamento relativamente à cidade. O facto de artistas e demais elementos do c.e.m. passarem a habitar

[320] Festival PEDRAS ou simplesmente PEDRAS, a partir da edição de 2012.

outro território, o da Baixa, e tornar-se necessária uma alteração de hábitos em função do novo espaço — factores como a dimensão e área disponível foram preponderantes — conduziu a uma reformulação de diversas práticas. Entre as consequências desse processo está a assunção da investigação artística como foco decisivo do trabalho da estrutura — para além das aulas regulares que ministravam e continuam a oferecer até à data —, dedicando maior atenção às problemáticas do território urbano concreto onde o trabalho de criação/investigação passou a decorrer.

A própria operação de mudança de um local para outro, isto é, o transporte do bens móveis — "além do próprio corpo" (Neuparth, 2019 [entrevista]) —, da anterior sede para a actual, foi mote para o trabalho performativo "Mudormance" (2004). Como tal, 'mover(-se)' não é apenas significativo enquanto acto próprio do corpo mas também como acto associado a objectos, isto é, mover objectos de um lugar para outro constituiu um processo de aprendizagem sobre o próprio corpo, seu movimento e sua ocupação de um dado espaço, como nos diz Sofia Neuparth. Esse movimento objectivo de um espaço para outro foi lido e experienciado como matéria de trabalho, isto é, de reflexão e criação, concretizado em "Mudormance", intervenção que envolveu cerca de cem pessoas. Foi assim reforçada a apetência e o interesse pela caminhada na cidade e pelo atravessamento dos seus espaços públicos, o que viria a reflectir-se na programação do c.e.m. nos anos seguintes, nomeadamente na sua iniciativa Festival Urbano Pedras d'Água, cuja primeira edição ocorreu em 2006.

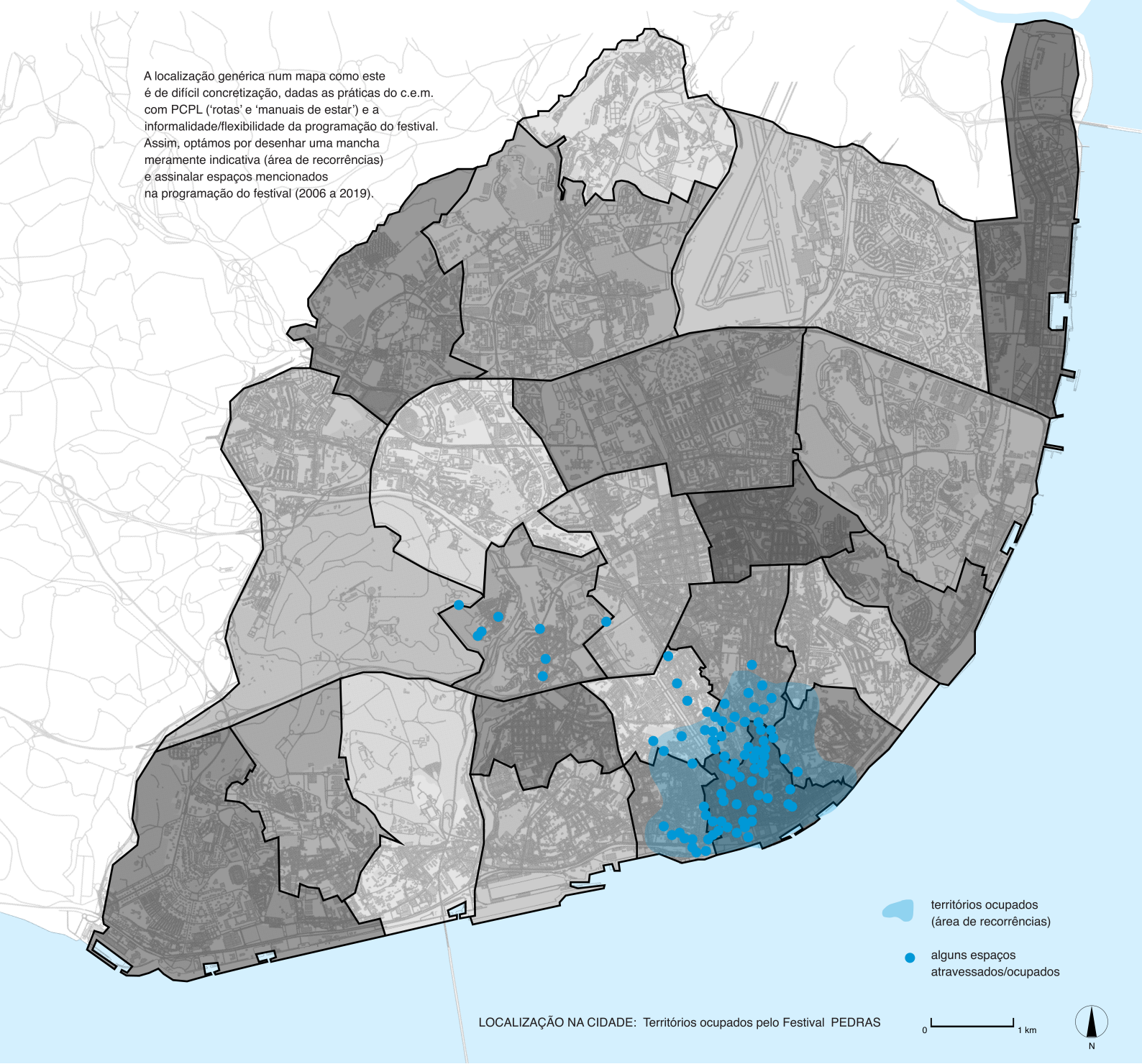
Curiosamente, a designação deste festival vai sendo simplificada ao longo das várias edições, com Festival Urbano Pedras d'Água entre 2006 e 2011 (ou apenas Festival Pedras d'Água, consoante edições e bibliografia consultada) e Festival PEDRAS desde 2012, ou simplesmente PEDRAS, mais comum esta última nomenclatura (PEDRAS [sítio em linha]). A designação inicial (Pedras d'Água) parte de um estudo realizado em 2004 pelo núcleo de artistas da c.e.m., tendo como pretexto uma pesquisa a partir da palavra 'pedra' e das ideias inesperadas que ela pode suscitar, como a liquidez e a leveza ou outras características não evidentes para tais elementos rochosos. Já a inclusão de 'Urbano' no nome da iniciativa atesta o interesse do c.e.m. pela cidade, seus espaços e habitantes, patente num dos objectivos gerais da estrutura de criação, o de "habitar a cidade"[321], mas também no propósito concreto de trabalhar a partir da especificidade de cada lugar "sempre incorporada naquilo que o c.e.m. faz"[322]. Acresce a esta complexidade relativa à designação e aos objectivos da iniciativa o facto do festival PEDRAS constituir um momento particular de um projecto mais alargado, que se define pela continuidade temporal por vários meses — antes do festival, propriamente dito, suceder —, projecto esse intitulado Práticas com Pessoas e Lugares [PCPL][323]. Este é o nome de um projecto de intervenção em territórios cujos limites variam de ano para ano, mas que, grosso modo, se estendem da Baixa Pombalina a São Bento, à Mouraria ou à Colina de Santana, entre outros bairros, com um certo alargamento (difícil de mapear) das zonas de actuação em edições muito recentes (*v. Mapa 10*).

---

321 Cf.: c.e.m. [sítio em linha] em 'Quem é o c.e.m.'; https://c-e-m.org/o-c-e-m/quem-e-o-c-e-m/ [consult. 2020-01-24].

322 Cf.: c.e.m. [sítio em linha] em 'Historial'; https://c-e-m.org/o-c-e-m/historial/ [consult. 2020-01-24].

323 Cf.: c.e.m. [sítio em linha] em 'Pessoas Lugares' / 'Pedras'; https://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/ [consult. 2020-01-24].



Mapa 10 *Territórios ocupados pelo Festival PEDRAS, 2006 a 2019*
(Concha, 2020; fontes: bibliografia e material diverso do c.e.m)

Nesse sentido, será mais correcto dizer que o festival PEDRAS é o corolário desse período alargado de aproximação ao território, reflexão e criação, que decorre de forma continuada e praticamente ininterrupta, levado a cabo pelo núcleo do c.e.m.. Com efeito, Práticas com Pessoas e Lugares decorre durante todo o ano mas intensifica-se a partir de Janeiro, com actividades regulares até Julho, mês em que habitualmente decorre o festival. PEDRAS (*i.e.* o festival) é descrito pela sua programadora como o "enrugar de um tecido" ou de um território (Neuparth, 2019 [entrevista]), que assim faz contactar áreas, ideias e pessoas, antes mais distantes, potenciando um contacto imersivo entre as práticas do c.e.m. ligadas à cidade (PCPL) e um público mais abrangente (durante o festival). O festival é assumido, portanto, como a face mais visível de um trabalho de acompanhamento dos artistas/investigadores do c.e.m. e de elementos da comunidade que partilham os seus espaços e o seu quotidiano, no território onde trabalham e/ou residem. Ainda que por vezes esteja omissa, a menção 'festival' tem-se mantido na nomeação do PEDRAS, relacionada com as ideias de celebração e ritual, indissociáveis dos próprios conceitos de *festa* ou *festival*[324]. De certa forma, esta ideia arquetípica está também inscrita no discurso do c.e.m., na medida em que o PEDRAS é assinalado como "festa estival" (Neuparth, 2019 [entrevista]), ou seja, momento de valor simbólico que concentra temporalmente a densidade de experiências vividas ao longo do ano, em particular com o projecto PCPL.

As actividades em Práticas com Pessoas e Lugares são constituídas essencialmente pela realização de 'rotas' e 'manuais de estar', leitura e escrita na rua, elaboração de fanzines e ainda sessões de movimento com crianças e idosos.

As 'rotas' constituem percursos por diversas áreas do centro histórico, circundantes à Baixa, com um número variável de elementos, sob o mote "estar para nada", sem outro objectivo que não seja o da experiência colectiva (e necessariamente individual, integrada na actividade em grupo) do espaço urbano. Esta premissa pode ser por nós enquadrada, de algum modo, na teoria situacionista da 'deriva' (Debord, 1956), procedimento psicogeográfico desenvolvido por Guy Debord, cuja prática pretende explorar outras percepções do ambiente urbano e valorizar a dimensão de liberdade na fruição do mesmo. Já em 'manuais de estar' privilegia-se a procura de uma visão de conjunto dos espaços percorridos ou ocupados, "acompanhando dispersões e ajuntamentos por três lugares, escutando as confluências e rotações dos corpos com a cidade" ('Pessoas Lugares'/'Pedras'; c.e.m. [sítio em linha]). Podemos observar no modelo preconizado pelo c.e.m. que o conhecimento da cidade assenta nestes percursos, isto é, numa dimensão experiencial dos espaços e no contacto regular com as pessoas que neles vivem e/ou trabalham e/ou os percorrem. Noções como "demora" e "*estarcom*" são enunciadas como centrais e remetem para uma vivência de proximidade, potenciando a sociabilização no espaço público, sem que se produza uma distinção clara entre artistas, moradores e transeuntes. É, de todo o modo, durante estas 'rotas' e 'manuais de estar' que o trabalho de investigação e criação acontece, constituindo o festival PEDRAS um testemunho desse acontecimento, ou antes, mais uma fase desse processo distendido no tempo. A propósito dessa relação simbiótica entre Práticas com Pessoas e Lugares e o festival, talvez as declarações da sua programadora nos permitam uma síntese mais clara: "nada

[324] Uso antigo do termo e a que já aludimos (*v. Cap. 1*, *subcap. 3.3*).

acontece no festival que não tenha já acontecido antes ou… que não esteja já a acontecer" (Neuparth, 2019 [entrevista]).

As actividades de leitura e escrita ao ar livre, em espaços como ruas, largos e praças, pretendem alterar ou recriar uma atmosfera específica nesses lugares, reflectindo sobre a relação entre corpo e espaço, corpo e texto, corpo e som. O objectivo genérico apontado pelo c.e.m. será o de estimular uma vivência mais "lenta" ou "silenciosa" da cidade, induzida pela leitura e escrita levadas a cabo pelos artistas/investigadores, referindo-se que "por entre a voracidade da turistificação de Lisboa é possível a instalação de um silêncio que permite uma outra vivência do lugar" ('Pessoas Lugares'/'Pedras'; c.e.m. [sítio em linha]). O estabelecimento de uma outra velocidade como possível ou desejável para a experiência dos espaços públicos denota também uma intenção crítica quanto à intensificação do uso desses espaços em anos recentes, especialmente pela grande concentração de pessoas, veículos turísticos, fontes de ruído, mas também patente naquilo que apontam como sobreocupação do espaço público com iniciativas/eventos culturais. Todos as semanas, no período em que decorrem as Práticas, é criada colectivamente uma fanzine com material escrito e visual — textos, fotografias, desenhos — recolhido sobretudo durante as 'rotas' e 'manuais de estar'. As fanzines circulam entre o grupo de criação da c.e.m. e são ainda expostas ou distribuídas em percursos, oferecidas a quem acompanha o trabalho desenvolvido ou vive nos bairros onde as acções decorrem. A prática da co-criação de fanzines é defendida pelo c.e.m. como "forma de tecer relações a partir de um jornal interno" (*ibidem*), potenciando o contacto e a troca de percepções entre diferentes bairros históricos que compõem o tecido urbano lisboeta. Destacamos o carácter documental deste tipo de práticas, quer na elaboração de fanzines quer nas actividades de escrita na rua, uma vez que ambas registam percepções e reflexões dos elementos da c.e.m. que irão integrar o festival. Assim, as fanzines em papel circulam entre artistas e moradores, além de serem partilhadas em linha nas páginas do festival a cada edição, sendo que os próprios textos criados na rua (ou uma selecção dos mesmos) são também partilhados nessas mesmas páginas em rede.

As sessões de movimento 'creche e centro de dia' (com crianças ou idosos) acontecem sobretudo no seio de instituições específicas, sendo que o c.e.m. justifica a importância dessas sessões no trabalho com a comunidade, em contextos mais privados, pelo contacto que permite entre pessoas de diferentes gerações que habitam alguns dos lugares percorridos noutras práticas, referindo-se a dicotomia 'dentro' e 'fora' como passível de ser assim abordada. Salientamos esta vontade de questionar e romper algumas das fronteiras entre as tradicionais categorias 'espaço privado' e 'espaço público' que Práticas com Pessoas e Lugares procura implementar, de uma forma geral nas actividades referidas, e com particular incidência em 'creche e centro de dia'.

Quanto ao modelo de gestão do festival PEDRAS, e tratando-se de uma iniciativa privada promovida pelo c.e.m., importa perceber como são financiados a estrutura e os seus diferentes projectos, entre estes a iniciativa que constitui o nosso caso de estudo C.

Desde 2005, o centro em movimento tem contado com o apoio sustentado por parte do Ministério da Cultura, no quadro do financiamento destinado ao funcionamento regular das estruturas artísticas, que em anos recentes consiste num apoio concedido por quatro anos. Por outro lado, o projecto Práticas com Pessoas e Lugares é financiado pela Câmara Municipal de Lisboa e, por essa via, também o festival ainda que não directa ou especificamente. Assim, esta estrutura de investigação, programação e criação combina duas formas de financiamento, uma por via do poder central, que torna viável a sustentabilidade da própria associação e suas actividades correntes, e outra por via do poder local para o projecto Práticas com Pessoas e Lugares, que culmina por sua vez na iniciativa PEDRAS, festival que aqui estudamos em detalhe. O orçamento anual para este projecto de práticas ligadas à cidade tem sofrido variações ao longo das suas edições, com o valor aproximado de 75 000 euros nos dois primeiros anos (2006 e 2007), sofrendo um decréscimo nos anos seguintes e tendo-se fixado em cerca de 30 000 euros desde 2014. Deste montante, são canalizados 10.000 euros para cada edição anual do festival PEDRAS, que assim conta com uma orçamentação reduzida, de longe a mais baixa entre os nossos casos de estudo.

Não podemos deixar de observar uma certa dificuldade em destrinçar entre as actividades que compõem a programação regular do c.e.m. e o projecto Práticas com Pessoas e Lugares, na medida em que estes parecem interligar-se, bem como relativamente ao PEDRAS que, apesar de tudo, constitui uma iniciativa com características distintivas. O próprio c.e.m. confirmou em entrevista a complexidade das relações entre os diferentes projectos e respectivos financiamentos, embora as candidaturas aos vários quadros de apoio exijam habitualmente uma clarificação dos âmbitos de actuação, necessariamente diferenciados, por parte da estrutura.

Em 2006 e 2007, com a disponibilidade de um orçamento para as práticas ligadas à cidade mais significativo, foram privilegiados na programação alguns eventos de maior escala e impacto visual no espaço público, de que são exemplo a primeira edição do Festival Urbano Pedras d'Água em 2006 (anos mais tarde apenas festival PEDRAS) e no ano seguinte o projecto '*site-specific*' Memória - Relva no Camões. O festival Urbano Pedras d'Água conhece em 2006 uma forte divulgação junto de meios institucionais, como agendas culturais e outros suportes impressos e digitais por nós pesquisados, anunciando-se como "resultado de sete meses de intenso trabalho de pesquisa e criação, assente na história e nas histórias da Baixa de Lisboa"[325]. A opção discursiva pela 'invisibilidade' surge já nesta edição inicial, embora o sentido afirmativo da iniciativa seja mais evidente e, desse modo, contrastante com edições mais recentes de PEDRAS, efectivamente mais invisíveis, seja no espaço urbano seja no espaço mediático da divulgação cultural. No programa divulgado são apresentadas dez acções essenciais nas quais assentam toda a programação desta primeira edição do festival: levantamento e registo de histórias/canções, "reverdejar a Baixa", sessões com idosos, limpezas performativas, conferências e debates, projectos de criação artística (*performances*, entre outros), "acompanhamento do desenvolvimento de cada acção em relação com o lugar", pesquisa de dados quantitativos sobre a Baixa e sua população, bem como a realização de dois documentários (*Por Dentro* e *Por Fora*). A pesquisa é assim traduzida em acções de rua,

[325] *Agenda Cultural de Lisboa*, meses de Junho/Julho, 2006.

bastante diversificadas, como concertos, espectáculos de dança, visitas guiadas, *audio tours*, instalações e ainda encontros informais, como um piquenique e um baile. Estas acções concentraram-se sobretudo nos dias 6 e 7 de Julho de 2006, embora outras actividades integrassem a programação, nomeadamente desde 26 de Junho até meados de Julho. Encontramos no programa delineado, de uma forma geral, acções que assumem claramente noções como evento e 'performatividade', mais raras em edições recentes do festival, a par de actividades marcadas pela sua informalidade ou pela ligação ao contexto da reflexão, discussão e pensamento crítico, sendo estas dominantes nas edições mais recentes. Outra das características desta programação inaugural do festival é a da implementação de acções que questionam as definições e limites entre espaços de natureza privada (quase 'doméstica') ou pública, como por exemplo na acção "reverdejar a cidade". Esta consistiu na relocalização de plantas em vasos, de diferentes dimensões, transportadas de casas ou estabelecimentos comerciais, de participantes ou moradores, para espaços ao ar livre, "praticando caminhadas e poisios (a que chamámos rotas) que nos iam alinhando com outras formas de cidade que co-existem com o que conhecemos enquanto cidade" ('Pessoas Lugares'/'Pedras'; c.e.m. [sítio em linha]). Surge aqui, pela primeira vez, a referência às rotas, parte integrante daquilo que viriam a ser as práticas regulares do c.e.m. em PCPL, como observámos antes. Um último aspecto que convém sublinhar na programação de 2006, indissociável dos anteriores, é o da intenção de cruzamento entre disciplinas artísticas diversas e, paralelamente, entre os campos da criação artística e os de outras áreas do conhecimento, diluindo através da informalidade uma distinção rígida entre 'emissor' e 'receptor', e o mesmo será dizer, entre artista e espectador.

Já em 2007, além da realização da segunda edição do Festival Urbano Pedras d'Água, o c.e.m. promoveu o projecto Memória - Relva no Camões. Entre o dia 25 de Abril e o dia 1 de Maio, os lisboetas depararam-se com um tapete de relva natural no Largo Camões, cobrindo por completo a calçada existente. A ocupação deste espaço nevrálgico do centro histórico, limítrofe a áreas como a Baixa, o Bairro Alto e o Chiado, foi tratado também com um intuito performativo, suscitando o questionamento sobre os usos e a imagem daquele largo. O efeito surpresa é expressivo, aliás um dos resultados experienciais mais evidentes da intervenção: uma operação urbana efémera, de recursos plásticos mínimos, mas de máxima visibilidade e capacidade transformadora do lugar. A intervenção foi apropriada por um grande número de pessoas, de diferentes estratos etários, utilizando o largo como jardim público (ou "sem dono", nas palavras do promotor [sítio em linha]), palco de actividades nada usuais, como piqueniques e bailes, registando-se ainda uma inesperada limpeza regular do espaço pelos seus utilizadores. De assinalar a exigência do centro em movimento na "não assinatura" do evento, ou seja, a total ausência de referência ao promotor e aos financiadores de Memória - Relva no Camões, o que revela uma aposta na valorização dos potenciais efeitos da intervenção, em detrimento da criação de eventual imagem de marca (*e.g.* evento, promotor). A efemeridade da intervenção foi assumida por todos os envolvidos na sua concepção e no financiamento, excepto talvez por parte do público que a fruiu e cujo desapontamento foi notado. Sobre o final de Memória - Relva no Camões, o c.e.m. regista que "quando chegou a altura de retirar a relva, os rizomas entravam por entre as pedras e a chuva caía agreste; esse foi o cenário que nos permitiu, depois de entregar pedaços de relva a instituições e quem mais quis transportar

fragmentos, pensar que tanto dinheiro não podia estar afectado a uma fruição tão pontual" ('Pessoas Lugares'/'Pedras'; c.e.m. [sítio em linha]). Nesse sentido, e para além das experiências de trabalho prolongado nas duas primeiras edições de Pedras d'Água (2006 e 2007), a realização de Memória - Relva no Camões foi determinante, segundo o c.e.m., para uma inversão de prioridades, suscitando um interesse crescente por projectos que exigiriam continuidade temporal, evitando assim a "acção 'brilhante' e fugaz", como se refere num texto descritivo de Práticas com Pessoas e Lugares (*ibidem*).

Esta concepção alternativa a um festival focado em eventos de grande visibilidade, segundo o c.e.m. e sua equipa, contribuiu não só para uma reflexão gradual sobre o papel e modos de actuação do Pedras d'Água, como também para a materialização de um conjunto de processos que viriam a constituir o projecto Práticas com Pessoas e Lugares, resultado da experimentação nos territórios aquando das primeiras edições do festival e do trabalho que o antecede. Com efeito, e a propósito da quinta edição do festival PEDRAS em 2010, foi publicado o volume *Pessoas e Lugares* que explicita as abordagens e metodologias seguidas no conjunto formado pelo projecto de investigação contínuo (as 'práticas') e pelo festival propriamente dito, seguido de novas edições a cada ano. Podemos afirmar, inclusive, que este caso de estudo C apresenta, mais do que qualquer um dos outros, uma variação do perfil da iniciativa ao longo do tempo, desde os objectivos mais específicos (mantendo os princípios conceptuais) aos processos de actuação ou relação com os territórios e, consequentemente, na programação proposta e nos discursos produzidos.

Se no anterior caso de estudo A (TODOS) podemos constatar uma distinção clara entre aqueles que são os trabalhos preparatórios e o festival, constituindo este último o produto final a ser apresentado ao público, o caso de estudo C (PEDRAS) vai demonstrando ao longo das várias edições um abandono da noção de 'evento', ou pelo menos a recusa da concepção de programação como conjunto de eventos para um dado público ou mesmo de um festival como formato pré-estabelecido[326]. No festival TODOS as actividades de proximidade entre comunidade e público detêm a mesma relevância ao nível da programação que os eventos artísticos do tipo 'espectáculo', alguns destes previamente criados (por ex., por companhias/colectivos internacionais) e sem relação directa com o território em causa. Diferentemente, o festival PEDRAS valoriza desde a primeira edição as actividades de pesquisa e partilha entre a comunidade — artistas/investigadores e moradores, por exemplo[327] —, e acentua uma progressiva recusa das referidas noções de 'evento' ou 'espectáculo' ao longo das edições seguintes. A concepção de um festival como PEDRAS, por parte do c.e.m., com características habitualmente estranhas ao próprio modelo 'festival' (*e.g.* formato, visibilidade[328]), consiste numa profunda diferença relativamente ao festival TODOS, apesar dos territórios de acção se

---

326 Como se comprova perante a afirmação: "Este festival não é um agregado de eventos artísticos concentrados num período de tempo. É um movimento que interroga a cidade, a partir de considerações experienciais de cidade, não se detendo na expectativa de arrumar formatos similares que proporcionem uma identidade (…)" (Festival Pedras d'Água, 2011: *apud* Estevens, 2014, p. 359).

327 Diríamos neste ponto, e em linha com as ideias expressas pelo c.e.m., que todos (residentes ou não) os que experienciam um lugar (aqueles espaços) o(s) 'habitam' (ou podem habitar).

328 Reflectido, por exemplo, num progressivo desinteresse do c.e.m. pela divulgação ou pela captação de outros públicos (nomeadamente 'público espectador') e no reiterado interesse pela investigação e formação.

sobreporem parcialmente, nomeadamente em São Bento e Santa Catarina e, ainda mais evidentemente, na Mouraria e na Colina de Santana. Curiosamente, há a referir ligações efectivas entre a programação e produção de ambas as iniciativas, aqui elegidas como casos de estudo A e C, tendo Madalena Victorino (programadora do TODOS) acompanhado as práticas do c.e.m. ligadas à cidade, no âmbito da(s) edição(ões) de PEDRAS imediatamente anterior(es) a 2009 (ano da primeira edição do TODOS). Além disso, a produtora do festival PEDRAS e do c.e.m., Cristina Vilhena, deu apoio à produção do TODOS nas suas três edições iniciais, facilitando as ligações necessárias com elementos da comunidade e outros agentes locais (Vilhena, 2019 [entrevista]), e constando efectivamente da equipa de produção executiva do festival TODOS nos anos de 2010 e 2011 (cf. *flyer*/programa, 2010, 2011; TODOS [sítio em linha]). Fica assim provada uma evidente ligação contextual entre ambos os casos de estudo (A e C), mas cujas características e modos de actuação se apresentam aqui como profundamente distintos, desde os modelos de gestão e financiamento até ao tipo de práticas de programação, investigação e criação artística, que já esclarecemos para o festival TODOS e que aprofundamos em seguida para o festival PEDRAS.

Ainda em 2010, a programação do festival PEDRAS é assumida como detendo um carácter adisciplinar, ou seja, recusando uma inserção em campos disciplinares específicos e com fronteiras claramente delimitidas, o que é observável na abordagem ao trabalho de pesquisa e criação. Este corporiza uma aproximação geral aos temas, experiências e territórios concretos, mobilizando diferentes áreas do conhecimento, ao invés de partir de métodos intrínsecos a disciplinas artísticas específicas. Não se coloca, de todo, a perspectiva de um cruzamento disciplinar ou de uma interdisciplinariedade, além de que a dimensão empírica do trabalho desenvolvido está bem patente no discurso e nas práticas implementadas. Deste modo, as áreas do conhecimento envolvidas derivam dos domínios teóricos das artes, ciências, filosofia, entre outros, com uma perspectiva marcadamente experiencial e experimental nos procedimentos.

A informalidade inerente à programação e às actividades que a compõem, a par do seu carácter adisciplinar, tornaram-se cada vez mais evidentes desde a quinta edição de PEDRAS, como já referimos. Mas importa lembrar que as características desta iniciativa são um reflexo das opções processuais, ligadas a Práticas com Pessoas e Lugares, rejeitando liminarmente uma lógica de oferta/procura, isto é, de provisão e consumo de bens culturais. Essa informalidade e especificidade são transversais ao funcionamento da estrutura c.e.m. e ao referido projecto anual (PCPL), que prevê o convite a artistas/investigadores para participarem em cada uma das edições. O convite pressupõe um acompanhamento regular das práticas já mencionadas — nomeadamente 'rotas' e 'manuais de estar', escrita/leitura na rua e edição de fanzines —, ou seja, uma participação activa durante os meses de trabalho num determinado bairro ou conjunto de espaços. O núcleo do c.e.m. explicita-o do seguinte modo: "A experiência do Pedras é sempre exercitada por um conjunto de pessoas que se dispõem a *estarcom* ao longo de todo o programa, incluindo os artistas/investigadores que apresentam comunicações em cada temporada, resultando em que cada *umaum* acompanha e suporta todas as outras

acções"[329]. Bragança de Miranda, professor e investigador envolvido em algumas das edições do festival, refere que as práticas acontecem mediante "a conivência dos habitantes", implicando assim encontros diários ou semanais. A rejeição da presença desses participantes, ou seja, a 'não conivência', parece também poder integrar o processo, com referências várias a situações desse tipo, inequívoca em declarações como "estou farta de artistas" (moradora no Sítio da Achada, cf. Neuparth, 2019 [entrevistas]). É entre os pólos opostos da conivência e da inconivência que parecem definir-se as condições variáveis e imprevisíveis para a convivência entre moradores e criadores do festival PEDRAS. Por sua vez, as práticas tornadas possíveis facultam as condições para que um dado espaço constitua para um dado artista/investigador o campo adequado à sua criação e/ou reflexão pessoal, enquadrada(s) num ambiente de comunhão de experiências. Desse modo, o espaço a ser trabalhado ou a constituir o mote de uma determinada pesquisa artística não é escolhido *a priori* para a realização de uma intervenção efémera destinada ao festival. Pelo contrário, é a intervenção quotidiana — leia-se, o trabalho continuado (práticas de 'estar' e 'atravessar') — que suscita a vontade de criar a partir de um dado espaço (*e.g.* actividades desenvolvidas durante meses ou mesmo em diferentes anos) e, portanto, também uma eventual apresentação durante o festival.

Tomemos como exemplo a *performance* "CRU", de Mariana Lemos, que decorreu por diversas vezes na Casa dos Amigos do Minho, aí concebida e apresentada durante o festival Pedras d'Água de 2009. Em "CRU", a bailarina compõe o seu trabalho a partir do contacto estabelecido com mulheres, com nomes concretos e que a mesma faz questão de referir (Glória, Rosa, Dona Beatriz, Dona Vitória, Dona Carolina…), e que vivem ou trabalham na zona do Intendente, junto à Rua do Benformoso, algumas delas com ligações à prostituição. O atravessamento quase diário daqueles lugares e a descoberta progressiva de espaços interiores onde se tornou possível entrar e permanecer, são indissociáveis da criação de Lemos (*i.e.* uma criação com pessoas e lugares), e de que a programadora de PEDRAS dá conta: "*descobrir* a Casa do Minho foi uma surpresa para todos os que temos acompanhado o processo do *CRU*. A família com a D. Beatriz a fiar lã e a fazer meias, as vinhas, a simpatia do Sr. Zé, da sua mulher Dona Luísa, a sensibilidade da Dona Vitória. Num dos ensaios vieram as mulheres todas da casa. A descer devagarinho as escadas íngremes com idades entre os 80 e os 90, mãos torcidas que tremem (…) fiquei impressionada com a clareza dos comentários no final, a sensibilidade para ver no corpo da Mariana as vidas que elas conhecem tão bem ali na rua"[330]. Para muitos moradores e participantes, mantendo "CRU" como possível exemplo, não há uma leitura substancialmente diferente entre os momentos repetidos de concepção ou ensaio de uma *performance* e o momento em que a mesma integra, de facto e por uma vez, a programação do festival. A ocorrência desse 'evento' (sublinhe-se o uso de aspas) dá-se no mesmo espaço, ainda que com eventual público estranho às práticas, e é muitas vezes entendido como mais uma sessão — já habitual, ao longo de meses — pelos moradores ou frequentadores desse lugar, seja este um largo, um logradouro ou um estabelecimento

[329] Cf.: c.e.m. [sítio em linha] em 'Festival Pedras'; http://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/festival-pedras/ [consult. 2020-01-27].

[330] Cf. Neuparth, s.d. [em linha]; https://corporesistentenaurbe.wordpress.com/2009-2/ [consult. 2020-03-15].

comercial. A ocasião em que Lemos apresenta a sua *performance* durante o festival, como aquela em que outros artistas/investigadores apresentam os seus trabalhos, adquire o sentido de convite por parte da criadora para partilhar a sua experiência de habitar o lugar, descoberto e trabalhado durante as práticas regulares. O espaço, nesse sentido, é também matéria, tal como o corpo, ou antes, é matéria com o corpo, matéria onde o corpo se detêm ou movimenta durante as rotas e se vai fixando espacial e temporalmente. Assim, a cidade e os seus espaços permitem (ou não permitem) o trabalho, estimulando-o e acolhendo múltiplas dimensões da realidade, subjectivas e objectivas, que implicam uma permanente interacção e reflexão.

Privilegiando actividades como encontros, debates, percursos a pé, bailes e refeições partilhadas, a programação de PEDRAS demonstra uma visão crítica de iniciativas assentes na 'espectacularização' das expressões artísticas. A sua quase desconcertante informalidade materializa-se quer nas práticas regulares quer no tipo de actividades propostas, gratuitas e de acesso maioritariamente livre. Considerando que a programação do festival PEDRAS é decorrente do trabalho anual da c.e.m. em PCPL, a mesma implica também uma flexibilidade ao nível do seu calendário, do tipo ou do número de actividades e participantes. Esta especificidade, patente na designação empregue em algumas edições do festival — "programação em obras" — evidencia-se na progressiva flexibilização dos materiais de divulgação do festival, em particular em edições recentes, formalizadas em suportes que permitem a adição ou subtracção de informação. Os programas evitam um carácter rígido ou definitivo, variando entre cadernos argolados, folhas agrupadas, caixas e outros suportes 'em aberto', ao invés de um livro ou do convencional desdobrável.

Sublinhamos a importância das vertentes reflexiva e documental neste caso de estudo C (PEDRAS), igualmente relevante no caso de estudo B, em particular em Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 ou mesmo em Luzboa (2004 e 2006), contrastantes com o caso A (TODOS), em que essa perspectiva é menos presente[331]. Tal dimensão justifica o desdobramento da iniciativa em Festival Pedras-experiencial e imersivo (o festival propriamente dito) e Festival Pedras-Comunicação da Documentação. Esta segunda fase prende-se com a divulgação da documentação produzida no âmbito de Práticas com Pessoas e Lugares e recolhida também a partir da experiência de PEDRAS. Anualmente é publicado um volume que reúne os materiais e documentos resultantes e é também realizado um documentário a partir do registo em imagem e áudio das actividades do festival, uma compilação das acções e momentos vividos. Estes vídeos documentam a programação anual, desde a edição de 2012 até à mais recente, e são disponibilizados em linha para visionamento em canal aberto. Habitualmente, na fase *Festival Pedras-Comunicação da Documentação* é organizado um encontro para apresentar a referida publicação e exibir o documentário relativo à respectiva edição de PEDRAS.

[331] Pelo que apurámos através de pesquisa e das entrevistas, o registo do TODOS é sobretudo visual e sonoro (*i.e.* fotografia, gravação, vídeo). Algumas publicações remetem-se a ocasiões particulares, como a celebração da 10.ª edição deste festival.

A componente reflexiva está também expressa na programação de encontros e colóquios e de ciclos específicos de debate e discussão, com forte presença nas várias edições, e de que destacamos Corpo e Política, a arte de estar com pessoas e lugares, com Graeme Miller, Christine Greiner, Helena Katz e Bragança de Miranda, na Culturgest (2010), Estética Ambiental – obras e experiências extremas, com Mario Perniola e Kristine Hognerud Træland, na Culturgest, e Porque não nos revoltamos?, com Boaventura Sousa Santos, no Largo de São Domingos, ambos integrados na 8.ª edição do festival (2013). Assim, para além dos encontros mais informais e dos debates internos que integram a metodologia do c.e.m. na concepção de PEDRAS, esta iniciativa tem incluído vasto número de conferências e mesas-redondas. Parte desse trabalho de investigação e discussão tem revertido para publicações muito diferenciadas, como é o caso da edição anual a que já nos referimos (PCPL) ou os volumes 1 e 2 de *Criar Corpo Criar Cidade* (Estevens e Neuparth, 2018; Estevens, Matos e Neuparth, 2019), edições c.e.m. e/ou de outras entidades (Centro de Estudos Geográficos, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território de Universidade de Lisboa).

As práticas de escrita e edição de fanzines, como havíamos mencionado, permitem também um repositório de percepções diversas, em texto e/ou imagem, sobre os bairros onde tem decorrido o festival, bem como uma interacção entre moradores e participantes, simultânea e posterior à ocorrência do festival. A comunicação potenciada pelas fanzines, distribuídas nos bairros em causa, atesta uma informalidade e uma simplicidade no efeito, permitindo que qualquer pessoa possa relacionar-se com os temas e ideias tratados. A vertente testemunhal, e portanto extremamente subjectivada, domina o conteúdo das fanzines, embora possamos salientar as edições realizadas em 2019 — A Colina de Santana, n.ºs 1 a 6, com o atelier Artéria (AA.VV., 2019) —, que coligem também informação sobre realidades bastante objectivas, desde os cursos de água existentes ("Percurso das ribeiras invisíveis") até à operação de renovação urbana em curso para aquele território urbano[332] ("O caso da Colina de Santana"). A disponibilização em acesso livre e gratuito de boa parte destes documentos — nomeadamente as fanzines[333] (em linha e em papel) e os documentários anuais[334] (canal *YouTube*), além dos textos e outros materiais produzidos a cada edição de PEDRAS serem também partilhados nos blogues respectivos[335] — é ainda um facto significativo, compensando, de algum modo, a escassa divulgação e o escasso impacto mediático do festival PEDRAS em anos mais recentes.

Todas as considerações relativas à adesão de público ao festival Pedras d'Água são de grande complexidade, atendendo também ao tipo de programação e sua informalidade, inviabilizando uma avaliação quantitativa desse indicador. A própria definição de público, ou melhor, de 'espectador', é pouco aplicável a esta iniciativa nos termos em que comummente é aceite. Diversas actividades não consistem em espectáculos formais, com lugares ou papéis

---

332 Operação já abordada no contexto do caso de estudo A (*v. Cap. 4*, *subcap. 4.1*).

333 Cf., por ex., https://pedras13.wordpress.com/fanzines/ [para 2013; consult. 2021-05-17]; https://pedras14.wordpress.com/fanzines/ [para 2014; consult. 2021-05-17]).

334 Cf.: http://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/videos-festival-pedras/ [consult. 2021-06-11].

335 Cf., por ex., https://pedras20.wordpress.com/ (para 2020); https://pedras19.wordpress.com/ (para 2019); https://pedras18.wordpress.com/ (para 2018) [consults. 2021-06-12].

predestinados ao público, pelo que aos 'espectadores' é muitas vezes requerida uma atenção e escuta activas, por vezes com uma participação pontual, quer se tratem de bailes ou encontros, conversas ou debates. Intencionalmente, a programação é desenhada com o intuito de diluir as fronteiras e limites entre os papéis do 'artista' e do 'espectador', procurando apelar ao envolvimento activo do público e a uma aprendizagem de diversos modos de estar ou participar numa acção artística, interpretá-la ou discuti-la. Quanto à composição do público, o conjunto de pessoas que assiste ou participa nas actividades de PEDRAS é bastante variável, incluindo os elementos que integram as criações e apresentações (os artistas/investigadores), algumas pessoas que acompanham as actividades do c.e.m. ou de alguns dos seus elementos, alguns moradores, transeuntes, turistas (ainda que em menor número), entre outros, formando habitualmente pequenos grupos nos quais as relações interpessoais e em comum se revelam determinantes. Algumas acções podem acolher, em média, 15 a 20 pessoas, mas a dimensão dos grupos é flutuante, destacando-se maior presença de público em alguns momentos de *performance* ou concerto, sobretudo nas primeiras edições do festival. Em 2009 e 2010, com a presença da equipa de programação e produção do festival TODOS entre o público, esses números foram também expressivos, suscitando um interesse mais direccionado pelo trabalho do c.e.m. com o PEDRAS, o único festival anual que então procurava, de forma continuada, trabalhar a relação entre os artistas e os espaços públicos da Baixa e Mouraria.

De referir ainda, a articulação do PEDRAS com outras iniciativas, ao longo de década e meia de edições, concretizada sob a forma de parcerias ou colaborações variadas. Para além das ligações estabelecidas entre as equipas de produção do festival PEDRAS e do festival TODOS, nas primeiras edições deste último, salientamos a parceria com as Festas de Lisboa (EGEAC), de 2010 a 2013, no que diz respeito ao evento/actividade "Micro-bailes". Estas sessões foram organizadas pelo c.e.m. entre 2010 e 2015, nomeadamente por Margarida Agostinho, consistindo em bailes itinerantes por bairros históricos de Lisboa, e que apelavam a uma ocupação informal do espaço público através da dança e da música. Os bailes decorreram em espaços como o Largo da Rosa, a Rua do Benformoso (Chafariz) ou o Beco do Jasmim, durante os meses de Junho/Julho e com uma periodicidade semanal, não se restringido à semana de ocorrência do festival. Esta parceria entre as Festas de Lisboa, estrutura de festivalização municipal[336] a cargo da EGEAC agrupando vários tipos de eventos e alguns festivais, e o festival PEDRAS, de menor dimensão e recursos diminutos, acabou por terminar; ainda que as actividades deste tipo tenham persistido na programação deste caso de estudo C. A produtora de PEDRAS refere, inclusive, as diferenças entre as escalas de intervenção das iniciativas, bem como dos seus propósitos — externalidades negativas para o espaço urbano e para a vida dos moradores, resultantes das Festas de Lisboa (Vilhena, 2019 [entrevista]) —, o que inevitavelmente se traduziu num afastamento.

[336] Anteriormente referimo-nos às Festas de Lisboa como 'mega-festival', na medida em que corresponde a uma estrutura de festivalização vasta e com muitos meios, com uma forte implantação na cidade e uma duração temporal muito significativa (algo atípica, maior do que o habitual 'festival') a cada ano (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*).

Nas edições mais recentes do festival PEDRAS, a programação denota uma menor intensidade de actividades, isto é, um menor número, correspondendo esta análise objectiva também à vontade expressa do c.e.m. em reduzir a sua presença no espaço urbano através de 'eventos'. É apontada pela estrutura a possibilidade de uma sobrecarga de actividades artísticas e iniciativas culturais, entre outras, nos espaços públicos do centro histórico lisboeta, tendo em conta a percepção de moradores e agentes locais. Nesse sentido, e atendendo também a flutuações no número de pessoas a habitar e/ou transitar nos bairros em causa, por via de uma maior carga turística resultante do crescimento desse sector de actividade[337], os processos de trabalho em PCPL e no festival têm-se debatido com as imponderabilidades de um tecido socioeconómico em mudança. A programadora do festival refere que em anos recentes os processos de trabalho têm decorrido "mais com lugares do que com pessoas", em virtude de uma saturação dos residentes — diz Sofia Neuparth que "as pessoas estão fartas [os residentes] (…) além de que não existem" (2019 [entrevista]). Esta tendência prende-se, em seu entender, com a turistificação dos bairros históricos de Lisboa, fenómeno que já abordámos (cf., por ex., Seixas, Magalhães e Costa, 2013; Mendes, 2016a, 2017, 2018; *v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*), e com a crescente 'animação de rua', que enquadramos nas tendências de festivalização dos espaços públicos da cidade[338]. A realização do festival PEDRAS em início de Julho, desde as primeiras edições, é defendida pelo c.e.m. como data mais viável, uma alternativa a outros meses em que a programação cultural era já especialmente intensa, como Maio e Junho (*e.g.* Festas de Lisboa e outros festivais). Porém, nos últimos anos (pelo menos até 2019), o colectivo observa uma diminuição dessas variações temporais no tocante à programação cultural e uma quase uniforme sobreocupação dos espaços públicos, inclusive nos meses de Verão, reforçada pelo afluxo turístico[339] à capital.

A propósito das problemáticas urbanas das áreas onde o PEDRAS tem estado activo, devemos destacar algumas singularidades na concepção deste festival e na sua relação com estas questões. No trabalho desenvolvido pelo c.e.m. em PEDRAS, e desde logo em PCPL, a identificação de temáticas concretas não está excluída daquilo que são as práticas e os discursos produzidos, à semelhança dos restantes casos de estudo (A e B). No entanto, as problemáticas apontadas são bastante distintas no caso deste festival, uma vez que a requalificação dos espaços urbanos através da sua dinamização cultural não fazem parte, de

---

337 Com efeito, e após uma "desaceleração da actividade turística, reflexo da conjuntura económica nacional e internacional desfavorável…" no ano de 2009, para o território nacional (INE, 2010), os anos seguintes registam sucessivamente um acréscimo na afluência turística e um aumento das receitas desse sector, pelo menos até 2019 (últimos dados disponíveis em *Estatísticas do Turismo* [INE, 2020]). Referimo-nos atrás, mais especificamente, aos processos de 'turistificação' na cidade de Lisboa (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*).

338 Tendência confirmada pelos dados e análises no tocante ao número de festivais de arte(s) até 2010, em particular no centro histórico, e pela pesquisa realizada para os anos seguintes, ainda que não sistematizada ao nível quantitativo, com um grande crescimento do número de iniciativas no contexto de retoma económica da segunda metade da última década (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*).

339 Regista-se para o território nacional, face a anos anteriores, um número crescente de turistas residentes no estrangeiro e também de estadias cada vez mais curtas, (Estatísticas do Turismo 2018 e 2019 [INE, 2019, 2020]), concentrando temporalmente um número cada vez maior de pessoas. Este crescimento atenuou-se mais recentemente (2020), devido à crise pandémica e seus efeitos na mobilidade global e no sector, embora tais limitações pareçam estar a ser ultrapassadas (2021).

todo, dos objectivos da iniciativa, nem sequer as questões da multiculturalidade e interculturalidade são alvo de interesse (entendidas no caso do TODOS como potencialidade no âmbito de processos de revitalização urbana). A iniciativa PEDRAS parece deter a sua atenção na "incapacidade de gerar caminhos alternativos que nos permitam uma clareza de pensar-agir em relação a problemas vivenciados", referindo como problemáticas de fundo "a gentrificação, a mercadorização ou a turistificação, (…) da qualidade de vida dos cidadãos, os despejos, a estigmatização, a pobreza, a desumanidade (…)" e que o c.e.m. associa, explicitamente, ao "capitalismo/neo-liberalismo vigente" (c.e.m. [sítio em linha])[340]. Deste modo, o festival organizado pelo c.e.m. apresenta-se como "oportunidade para discutir e repensar a cidade de hoje e testar aberturas de possibilidades" (*ibidem*). O promotor procura demarcar-se da posição de eventual agente indutor de transformação da cidade através da intervenção artística e, ao invés, privilegia a discussão e a reflexão sobre processos, agentes e lógicas de desenvolvimento urbano na actualidade[341]. Esta vontade concretiza-se no convite a artistas, investigadores e profissionais de diferentes áreas para integrarem o projecto PCPL, apresentando comunicações sobre os temas mencionados, mas também a parceria com entidades que trabalham em campos disciplinares correlacionados (por ex., Artéria - Arquitectura e Reabilitação Urbana, em 2019). As práticas internas informam as opções de programação deste festival, que tem adoptado motes variáveis nas suas edições, relacionados com as questões de fundo abordadas, em particular desde 2014. O mote traduz um sentido temático e reflecte uma preocupação central à programação, variando a cada ano, numa relação directa com os títulos dos ciclos de debates e conferências organizados na respectiva edição. A 9.ª edição do festival PEDRAS teve como mote "o futuro foi assim", seguindo-se "a arte de caber em toda a parte" (2015), "casa connosco" (2016), "manual de estar" (2017), "em que mundo queremos viver" (2018) e "talvez o nada possa ser alguma coisa" (2019), com uma edição em 2020 em torno de "*don't feed the meaning*".

Pelo exposto, neste caso de estudo C não há qualquer cabimento para objectivos que encontramos, de modo explícito ou implícito, nos restantes casos (A e B), relativos à alteração da percepção sobre os lugares, pela própria comunidade ou externamente. Da mesma forma, uma análise funcional sobre as características físicas dos espaços ou das suas condições exactas de ocupação não tem lugar para a equipa do c.e.m., excluindo assim preocupações específicas quanto à higiene urbana, segurança ou qualificação do espaço. Os espaços percorridos ou a ocupar detêm interesse para os artistas/investigadores envolvidos tal como se apresentam, sem qualquer intuito de os modificar ou qualificar, temporária ou permanentemente. O exercício crítico sobre as suas condições num dado momento — estado de conservação, por exemplo — pode suceder, mas esse não é o propósito de Práticas com Pessoas e lugares nem do festival PEDRAS. Pelo contrário, a experiência dita 'imersiva' pressupõe uma aceitação das condições de pesquisa (por parte dos participantes) e das condições de apresentação (por parte do público do festival) das actividades e encontros,

340 Cf.: http://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/festival-pedras/ [consult. 2020-01-27].

341 "[Pedras] é um movimento que interroga a cidade (…) acreditando que é na consideração das assimetrias, das dissonâncias, das desproporcionalidades que pulsa uma cidade com vida própria e não apenas um mero formalismo administrativo" (Festival Pedras d'Água, 2011: *apud* Estevens, 2014, p. 359).

abraçando uma ideia de "crueza" (Neuparth, 2019 [entrevista]) por oposição a uma comum 'higienização' dos espaços ocupados temporariamente por outros festivais. Nesta perspectiva, a noção de revitalização urbana afigurar-se-à como descabida ou negativa, na medida em que o trabalho de PCPL e de PEDRAS consiste em acompanhar e cuidar da vida que é passível de existir na cidade, processo em contínuo com as pessoas que a habitam e através da experiência regular dos lugares. Esta linha de pensamento ou de acção não procura, portanto, introduzir forçosamente a 'excepção', nem a 'transformação', uma vez que o trabalho assenta quer numa dimensão experiencial da cidade existente quer numa dimensão reflexiva sobre essa(s) realidade(s). Deste modo, e segundo o c.e.m., o PEDRAS será antes de mais um exercício de investigação, partindo de um 'não-saber' e pressupondo uma 'insistência' (*ibidem*), exercício esse que constitui em si mesmo uma prática que abre novas possibilidades de relação com a cidade aos participantes.

Em suma, um colectivo como o c.e.m. actua de forma propositiva, desenvolvendo o seu trabalho de investigação e criação, sobretudo através de práticas regulares, na relação com a cidade, seus espaços e habitantes, mas não eliminando a possibilidade de uma reflexão crítica sobre determinados processos de transformação urbana e suas potenciais consequências. Pelo contrário, acções como observação, discussão e criação são mobilizadas para uma reflexão conjunta acerca de fenómenos constatados — por via teórica ou empírica — por artistas e investigadores que integram o c.e.m. e/ou são convidados a participar em Práticas com Pessoas e Lugares e no festival PEDRAS. Neste caso de estudo C registamos uma tendência de aproximação a lógicas do tipo *bottom-up* nas acções propostas, visíveis na interligação com a comunidade e aprofundamento de relações de proximidade, mantendo a intenção clara de reflectir sobre a cidade e suas problemáticas. Nesse contexto, sublinhamos a recusa de uma intervenção directa ou transformadora no tocante aos fenómenos observados ou mesmo às características dos espaços ocupados pelo festival e durante PCPL. O sentido afirmativo de uma proposta concreta, assente em práticas específicas que tivemos a oportunidade de explicitar aqui, é o reflexo de uma concepção alternativa face a outros modelos de festival de arte(s) (ou até de iniciativa cultural, em termos gerais), e constitui uma acepção singular, de análise complexa mas profícua, no panorama analisado para a cidade de Lisboa.

Quadro-síntese 5 *Casos de estudo - convergências, contrastes e oposições*

		caso de estudo A **Festival TODOS**	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	 **Luzboa**	caso de estudo C **Festival PEDRAS**
1. OBJECTIVOS E PRESSUPOSTOS	**gerais**	**promover** o **convívio intercultural**: transformar a multiculturalidade presente em bairros de Lisboa (Mouraria, 1.ª edição) em **interculturalidade**	**discutir** e **ensaiar** o papel da **Arte Pública** mediante **leitura** e **intervenção** do/no **território específico de Marvila**	**discutir** e **ensaiar** o papel da **Arte Pública** mediante **intervenção efémera** no espaço urbano de Lisboa	**partilha** e **celebração** com o **público/ comunidade** das **práticas regulares** desenvolvidas anualmente pela estrutura c.e.m. (projecto 'Práticas com Pessoas e Lugares')
	específicos (expressos pelo promotor)	"reconhecimento e celebração de uma Lisboa outra que devemos incluir definitivamente na nossa identidade urbana" "trocas entre culturas, encontros entre tradições portuguesas e estrangeiras" "vivificação de espaços" (GLEM - TODOS, editorial/ programa da 1.ª edição, 2009)	"valorizar o local"; "quebrar a marginalização e o isolamento do lugar"; "promover uma nova imagem urbana" (Extra]muros[- Catálogo LXCN, consonância com POC-UE) "dar a conhecer (…) bairros que, com os seus problemas e potencialidades, são dos mais interessantes de Lisboa" (território concreto); (Extra]muros[- Catálogo LXCN: AA.VV., 2002b)	discutir a fruição dos espaços públicos no período nocturno; bienal dedicada "aos temas da luz e da iluminação"; criação e exposição de 'objectos-luz' e outras intervenções artísticas efémeras; "relevo para uma programação de arte contemporânea internacional" (Extra]muros[- Catálogos Luzboa: AA.VV, 2004 e AA.VV, 2006)	"exercício da especificidade da Investigação, Criação e Formação do c.e.m" "habitar a cidade"; "[Pedras] é um movimento que interroga a cidade, a partir de considerações experienciais de cidade"; "trazer a uma comunidade alargada a experiência da cidade" "oportunidade para discutir e repensar a cidade de hoje e testar aberturas de possibilidades" (c.e.m. - PEDRAS, sítio em linha)
	outros objectivos ou preocupações (não necessariamente expressos pelo promotor)	contribuir para a **revitalização urbana** das áreas intervencionadas; patente na consonância com instrumentos de planeamento urbano (CML) para algumas das áreas, em particular Mouraria e Colina de Santana, tal como em declarações de responsáveis políticos da autarquia (Cf. texto - António Costa, Fernando Medina) e em acções específicas do festival (*e.g.* - dinamização da ocupação dos pisos térreos - espaços comerciais - em São Bento/Poço dos Negros); visível ainda em ideias expressas como "vivificação de espaços"; promover a inclusão social; projecção/afirmação internacional da cidade: 'interculturalidade' como veículo de 'cosmopolitismo', sinónimo de capital cultural de atractividade, actualidade e novidade) integrar Rede Europeia de Cidades Interculturais	trabalhar as questões da **cidadania activa** e da **participação**; responder à pergunta "a que papel podem aspirar criadores, profissionais da área projectual e actores da vida urbana, na reivindicação de uma ocupação responsável do espaço público, enquanto lugar de cidadania?" (AA.VV., 2002b) [ideia de visibilidade] valorização da imagem urbana, seus espaços e suas comunidades;	contribuir para a **requalificação urbana, mediante a valorização dos espaços públicos**: patente nas declarações da Vereadora da Cultura e promotor (Cf. texto - Maria Manuel Pinto Barbosa, AA.VV, 2004) [ideia de visibilidade] valorização da imagem urbana, seus espaços e património edificado; projecção/afirmação internacional da cidade (inclusive nos circuitos artísticos globais); integrar Rede Internacional de Cidades-Luz	exercício de **pensamento crítico** sobre as transformações urbanas: interrogação, discussão e debate, interna e publicamente; [ideia de invisibilidade e de continuidade] "assim começámos (após 2007) a focar não numa acção 'brilhante' e fugaz, mas em exercícios de continuidade"; "ao longo dos anos fomos acompanhando pessoas que moram isoladas ou mergulhando na Creche ou no Centro de Dia locais" (c.e.m. - PEDRAS, sítio em linha)

		caso de estudo A	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		caso de estudo C
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
2. MODELO DE GESTÃO E FINANCIAMENTO	**tipo de iniciativa e promotor**	**iniciativa <u>pública</u>** (CML) promotores: **público** (CML) **+** **privado** (APC)	**iniciativa <u>privada</u>** (Ass. Extra]muros[) promotor: **privado** (Extra]muros[)	**iniciativa <u>privada</u> *** (Ass. Extra]muros[) promotor: **privado** (Extra]muros[) **+** **público *** *só na 1.ª edição* (Instituto Franco-Português)	**iniciativa <u>privada</u>** (c.e.m.) promotor: **privado** (c.e.m.)
	tipo de financiamento	**público** (CML) **+** **privado** (patrocinadores)	**público** (POC-UE + CML)	**público** (CML) **+** **privado** (EDP)	público (CML), mas indirecto, não atribuído especificamente para o festival mas sim ao Projecto PCPL
	nível de financiamento (panorama dos festivais de arte registados e por comparação entre casos de estudo)	**relevante** (CML) **+** **escasso (minoritário)** (patrocinadores)	**razoável** (POC-UE) **escasso (minoritário)** (CML) financiamento tardio (processo imprevisível à data)	**muito relevante** (CML) **+** **muito relevante** (EDP) **minoritário** (outros patrocinadores)	**escasso** (valores bastante reduzidos por comparação entre casos de estudo)
	parcerias	(sim) **parceria CML** e **APC**, na **<u>génese</u>** do festival **parcerias institucionais** (Juntas de Freguesia, variável) grande número de apoios institucionais; grande número de colaborações com associações e agentes locais	(sim) **parceria** com **Junta de Freguesia de Marvila**, **<u>co-produção</u>** parceria com o Grupo de Amigos de Lisboa grande número de apoios institucionais; algumas colaborações com associações e agentes locais	(sim) **parcerias institucionais** (CML - 1.ª e 2.ª edições; Ministério da Cultura - 2.ª edição) sem reflexo na concepção e programação grande número de apoios institucionais; envolvimento associativo mais limitado	(sim) **parcerias pontuais e específicas, com agentes diferenciados,** também no âmbito da **<u>programação</u>** escassos apoios institucionais; algumas colaborações com associações e agentes locais

		caso de estudo A	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		caso de estudo C
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
3. CONCEPÇÃO E PROGRAMAÇÃO	**enquadramento disciplinar**	**muldisciplinar**	**interdisciplinar** (práticas) **transdisciplinar** (conceito/abordagem)	**interdisciplinar** (práticas) **transdisciplinar** (conceito/abordagem)	**adisciplinar** (particularmente desde a 5.ª edição, 2010)
	áreas artísticas principais	**artes visuais** **dança** **literatura** **música** ***performance*** **teatro**	**artes visuais** transversalmente: **design urbano** (outras áreas do conhecimento, além dos campos artísticos)	**artes visuais** (outras áreas do conhecimento, inclusive tecnológicas, além dos campos artísticos)	programação adisciplinar, mas incluindo a **dança** e a ***performance***, em particular (outras áreas do conhecimento)
	práticas, eventos e desenvolvimento projectual	trabalhos preparatórios de contacto com agentes locais, moradores e artistas (vários meses)	trabalhos preparatórios de leitura do território e de contacto com agentes locais, moradores e artistas (um ano)	trabalhos preparatórios de discussão pública (seminários) e de contacto com agentes locais e artistas (um ano)	convite a artistas e investigadores para práticas regulares no território, incluindo contacto com moradores e agentes locais: projecto **Práticas com Pessoas e Lugares** (vários meses)
		convite a artistas **internacionais, nacionais, locais**	convite a artistas **nacionais**	convite a artistas **internacionais** e **nacionais**	práticas regulares (projecto PCPL), incluindo 'rotas' e 'manuais de estar', escrita, etc.
		programação concebida por equipa específica (com 2 a 3 elementos, quase invariável até 2018 - Madalena Victorino e Giacomo Scalisi -, director: Miguel Abreu) apoiada por equipa de **produção**	**programação** por equipa específica (coordenadores por áreas - arquitectura, geografia, urbanismo, etc. e director: Mário Caeiro) apoiada por equipa de **produção**	**programação** por equipa específica (curador/director: Mário Caeiro, com Marc Pottier na 1.ª ed., com outros elementos e colaboradores) apoiada por equipa de **produção**	**programação** concebida individual e colectivamente, como resultado das práticas (directora e programadora c.e.m.: Sofia Neuparth, apoiada na produção por Cristina Vilhena)
		duração média do festival: 4 dias	**duração do festival: 1 mês**	**duração média do festival: 10 a 15 dias**	**duração média do festival: 1 semana**
		espectáculos de maior escala (peças de teatro/ dança/performance/circo ou concertos de música), **pequenos eventos**, **exposições**	programação segue **ciclos/projectos diferenciados**, com designação própria, sem distinção entre 'principal' e 'complementar';	programação segue linhas e âmbitos diferenciados, sem distinção entre 'principal' e 'complementar';	programação dominada pela **informalidade**
		eventos **formais** (espectáculos e concertos) e **informais** (conversas, bailes, refeições partilhadas, visitas e workshops)	privilegiam-se as **intervenções artísticas no espaço público** ('Projectos Estruturantes'), os **eventos informais** (envolvendo moradores) e a **discussão/reflexão** (conversas, seminários)	privilegiam-se as **intervenções artísticas no espaço público** e a **discussão/reflexão** (conversas, seminários)	**recusa da lógica do 'espectáculo' ou 'evento'** (dominam as conversas, bailes, visitas, percursos, mas também algumas performances 'no local')
		grande número de actividades/eventos de carácter adisciplinar	grande número de actividades/eventos adisciplinares	algumas actividades de carácter adisciplinar	(programação adisciplinar)

		caso de estudo A **Festival TODOS**	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	 **Luzboa**	caso de estudo C **Festival PEDRAS**
4. DIMENSÃO E MOBILIZAÇÃO	**estrutura e equipas**	infraestrutura e recursos **relevantes** equipa numerosa, pluridisciplinar, com recursos específicos	infraestrutura e recursos **escassos** equipa numerosa, pluridisciplinar, mas sem recursos específicos durante boa parte do processo (concepção e programação)	infraestrutura e recursos **relevantes** equipa numerosa, pluridisciplinar, e com apoios tecnológicos (técnica ligada a trabalhos com luz e projecção de luz/ imagem)	infraestrutura e recursos **escassos** equipa reduzida, composta pelo 'colectivo' de criadores / investigadores do c.e.m. e por criadores / investigadores convidados a cada edição
	divulgação	**ampla divulgação** em diversos meios (agenda cultural da cidade, suportes impressos, em linha) grande número de referências na imprensa (nacional e local) presença **escassa** no **espaço público** (cartazes, flyers, MUPIs) **investimento relevante**	**razoável divulgação** em diversos meios (agenda cultural da cidade, suportes impressos/em linha) algumas referências na imprensa (nacional e local) presença **relevante** no **espaço público** (cartazes, flyers, MUPIs) **investimento escasso** (razoável, face ao orçamento global)	**ampla divulgação** em diversos meios (agenda cultural da cidade, suportes impressos/em linha) grande número de referências na imprensa (nacional, local) presença **relevante** no **espaço público** (cartazes, flyers, MUPIs) **investimento relevante**	**escassa divulgação** (agenda cultural da cidade, suportes impressos, em linha) quase inexistentes as referências na imprensa (nacional e local) presença **escassa** no **espaço público** (cartazes/flyers) **investimento muito escasso** (sem recursos financeiros para divulgação, nem tal intenção: a ideia de 'invisibilidade' é aceite e defendida pelo promotor)
	públicos	**números relevantes** (milhares de pessoas: 7000 a 8000 a cada edição) **sem grande flutuação** ao longo das várias edições (grupo fiel de espectadores, mas também novos públicos; dependendo da zona intervencionada e dos eventos) composição: abrange residentes locais, residentes AML, estrangeiros e alguns turistas	**grande variação, consoante os eventos** (alguns eventos com pouca adesão, outros com adesão relevante) – composição: difícil de aferir, abrangendo residentes locais e participantes na iniciativa	**números muito relevantes** (centenas de milhares de pessoas: 200.000 a 250.000 na 1.ª ed. e 500.000 na 2.ª ed.) – composição: difícil de aferir, tal como o tipo de adesão (pela forte dispersão de intervenções no espaço público)	**números reduzidos** (a escassa adesão é justificada pelo promotor como factor inerente ao processo, suas especificidades e disponibilidade exigida) **alguma flutuação** ao longo das várias edições (primeiras edições com números razoáveis de público) composição: abrange locais e participantes na iniciativa; artistas / investigadores do c.e.m.

		caso de estudo A **Festival TODOS**	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	caso de estudo C **Festival PEDRAS**
4. DIMENSÃO E MOBILIZAÇÃO	**mobilização da comunidade**	promoção da **convivência** no **espaço público**, entre moradores e público, particularmente nas actividades informais	promoção da **convivência** no **espaço público**, entre moradores e participantes	**não promove substancialmente** a **convivência** entre moradores, artistas e público; promoção da **experiência** do **espaço público**, transformado de modo efémero, em termos genéricos	promoção da **convivência** no **espaço público**; a 'convivência' é parte necessária do projecto PCPL, de práticas regulares que antecedem o festival e permitem a sua programação a cada ano
		práticas colaborativas pontuais em inúmeros eventos e actividades; **práticas colaborativas** e/ou **participação activa** de **moradores e agentes locais** na co-criação ou interpretação em alguns eventos e espectáculos (intervenções específicas)	**práticas colaborativas** na **concepção e programação** da iniciativa; **participação activa** de **moradores e agentes locais**, protagonizando **ciclo específico** que lhes é dedicado: 'Intersecções' **práticas colaborativas** e/ou **participativas** no âmbito do ciclo 'Sinais' (concepção e execução de sinalética urbana) e pontuais em algumas intervenções artísticas de 'Projectos Estuturantes' (obras específicas - *e.g.* Fragateiro e Maçãs de Carvalho)	práticas colaborativas pontuais (minoritárias na programação) em algumas intervenções artísticas (obras específicas *e.g.* Haselden e Nuñez Gasco)	**não propõe práticas colaborativas ou participativas** (como sistema ou processo definidor), mas **promove** o **contacto** e **proximidade** entre artistas / investigadores e moradores; envolvimento informal da comunidade
		participação de moradores e agentes locais **relevante**; participação variável, consoante os eventos e actividades, mas efectiva	participação efectiva de moradores **pouco** relevante; não foi uma participação alargada, atingindo apenas pequenos grupos	participação de moradores **não** relevante	conivência dos moradores **muito relevante**; mais do que 'participação', podemos identificar 'convivência' e 'conivência' como condições da realização do festival, marcado pela informalidade (reduzida participação de instituições / agentes locais)

		caso de estudo A	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		caso de estudo C
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
5. TERRITÓRIOS E ESPAÇOS	**datas e localizações na cidade**	**1ª edição: 2009** **localização cêntrica** **bairros históricos** **itinerante**: **Martim Moniz - Intendente** (**Mouraria**), 2009 a 2011; Poço dos Negros e Intendente, 2012; **São Bento - Poço do Negros**, 2013 e 2014; **Colina de Santana - Campo dos Mártires da Pátria**, 2015 a 2017; **São Vicente**, 2018 a 2020	1ª edição, única: **2001** **localização periférica** única: **Marvila**, abrangendo bairro histórico e bairros de realojamento, tal como alguns espaços localizados no Beato	2 edições: **2004**, **2006** **localização cêntrica** **bairros históricos** dispersão de eventos e intervenções: **Alfama, Bairro Alto, Baixa, Castelo, Chiado, Estrela, Príncipe Real, Belém** (2004); **Alfama, Baixa, Castelo, Chiado, Príncipe Real** (2006);	**1ª edição: 2006** **localização cêntrica** **bairros históricos** **flexível**: A **Baixa**, onde está sediado o promotor, começou por ser a localização eleita, abrangendo em edições seguintes a **Mouraria**, **Intendente/Benformoso** e **Colina de Santana**.
	problemáticas urbanas identificadas	visão do promotor: **problemas:** isolamento, invisibilidade e estigmatização **potencialidades:** multiculturalismo, diversidade cultural "territórios ricos mas desconhecidos da maioria dos lisboetas" situação à data (1.ª ed.): degradação do edificado e espaços públicos (1.ª edição, 2009); fragilidades no tecido social (envelhecimento, pobreza, exclusão) isolamento e estigmatização (caso da Mouraria/Intendente) planos de reabilitação e requalificação urbana em curso/discussão PA QREN Mouraria (aprov. 2009, exec. até 2014) e PDCM (aprov. 2012); PAT Colina de Santana (aprov. 2014)	visão do promotor: **problemas:** descontinuidades físicas, espaços intersticiais e vazios urbanos; isolamento, invisibilidade e estigmatização **potencialidades:** "bairros com muita história mas também muito futuro" (memória) "território rico e variado (…)" "pessoas e colectividades de grande dinamismo" situação à data: degradação do edificado e espaços públicos; fragilidades no tecido social (envelhecimento, pobreza, exclusão) e nos sectores económico e cultural da zona em causa isolamento e estigmatização	visão do promotor: **problemas:** degradação de alguns espaços públicos; percepção de insegurança no período nocturno em algumas zonas; **potencialidades:** património edificado e cultural relevante; identidade e memória; processo de reabilitação em curso ou no início; situação à data: processos de reabilitação urbana desiguais, em função das zonas; fragilidades no tecido social (envelhecimento populacional) criação recente da SRU - Baixa Pombalina para a reabilitação urbana da Baixa e Chiado (2004)	visão do promotor: **problemas:** constatação do tráfico de droga, pobreza, exclusão social, envelhecimento populacional, solidão; mas também apontadas a gentrificação, turistificação, 'expulsão' de moradores, 'mercadorização' do espaço público, etc. **potencialidades:** as pessoas e os lugares tal como se apresentam, na sua 'crueza' (investigação e discussão quanto às problemáticas) situação à data (1.ª ed.): processos de reabilitação urbana em curso ou no início; fragilidades no tecido social (envelhecimento populacional) criação recente da SRU - Baixa Pombalina para a reabilitação urbana da Baixa e Chiado (2004)

		caso de estudo A	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		caso de estudo C
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
5. TERRITÓRIOS E ESPAÇOS	**tipo de espaços ocupados e tipos de acesso**	**concentração** em **espaços públicos exteriores**; largos e praças, ruas, becos, jardins + alguns **espaços interiores**; espaços públicos, equipamentos de utilização colectiva, espaços privados; **acesso livre** (dominante) + **acesso condicionado** **acesso gratuito** + acesso pago (minoritário)	**dispersão** por grande número de **espaços públicos exteriores**; grande **variabilidade** nas **tipologias** + alguns **espaços interiores**; espaços públicos, equipamentos de utilização colectiva, espaços privados; **acesso livre** + **acesso condicionado** **acesso gratuito**	**dispersão** por grande número de **espaços públicos exteriores**; grande **variabilidade** nas **tipologias** + alguns **espaços interiores**; espaços públicos, equipamentos de utilização colectiva, espaços privados; **acesso livre** + **acesso condicionado** **acesso gratuito**	**concentração** em **espaços públicos exteriores**; largos e praças, ruas, becos, jardins + alguns **espaços interiores** (minoritários) espaços públicos, equipamentos de utilização colectiva, espaços privados; **acesso livre** (dominante) + **acesso condicionado** **acesso gratuito**
	perspectiva e relação sobre/com o território	**leitura e intervenção do/no território**, promovendo a sua revitalização; relação com o território num período temporal delimitado, mas repetido anualmente (itinerância); **criação e oferta cultural**; **intervenção ao nível económico, social e cultural**; (pretende dinamizar a economia local, fomentar a coesão social, desenvolver actividades culturais no território) desenvolve e promove representações várias da interculturalidade endógena do território; afinidade com lógicas/ processos *top-down*; sem avaliação quantitativa ou qualitativa de eventuais impactos da iniciativa no território; realiza apreciação qualitativa interna sobre cada edição (equipas CML e APC)	**leitura e intervenção do/no território**, promovendo a sua regeneração; (vertente sociocultural) relação com o território num período temporal delimitado; **investigação e criação, reflexão crítica e discussão;** promove a **alteração** da **imagem urbana** e sua **revalorização**; sem avaliação quantitativa ou qualitativa de eventuais impactos da iniciativa no território; realizou apreciação qualitativa: convidados que acompanharam a iniciativa (secção 'Observatório')	**leitura e intervenção do/no território**, promovendo a sua regeneração; (vertente sociocultural) relação com o território num período temporal delimitado; **criação e oferta cultural, reflexão crítica e discussão;** promove a **alteração** da **imagem urbana** e sua **revalorização**; pela escala de intervenção, pode deter efeitos na dinamização da economia local (cidade) sem avaliação quantitativa ou qualitativa de eventuais impactos da iniciativa no território; realizou apreciação qualitativa por convidados; recepção crítica existente (artigos, publicações, etc.)	**leitura do território**; **intervenção artística** (vertente sociocultural) relação com o território assenta na permanência e proximidade; **investigação e criação, reflexão crítica e discussão**; não pretende promover transformações no território; perspectiva crítica sobre as transformações em curso em anos recentes; rejeita representações associadas à ideia de 'identidade local'; afinidade com lógicas/ processos *bottom-up*; sem avaliação quantitativa ou qualitativa de eventuais impactos da iniciativa no território; realiza discussão interna sobre cada edição (c.e.m.)

		caso de estudo A **Festival TODOS**	caso de estudo B **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	 **Luzboa**	caso de estudo C **Festival PEDRAS**
6. CONTINUIDADE	**continuidade** (e projectos complementares ou subsequentes)	(sim) **desde 2009 até à data** (2020); edições consecutivas	(não) **edição única** (2001)	(não) **duas edições** (2004 e 2006)	(sim) **desde 2009 até à data** (2020); edições consecutivas
		projectos de continuidade: 'Orquestra Todos'; 'Todos - Saberes e Sabores Culturais' **(projectos paralelos, em actividade)** Assinala-se também a continuidade de outros projectos que integravam a programação do festival (iniciados para o festival ou pré-existentes)	**projecto de continuidade:** 'Sinais, a Cidade Habitada', 2003 **(projecto subsequente, terminado)**	(sem outros projectos de continuidade)	'Práticas com Pessoas e Lugares', interligado ao festival, constitui o **projecto de continuidade** (programação regular)
		legado documental **escasso**	legado documental **relevante**: publicações; ciclo 'Edição e Debate'	legado documental **relevante**: publicações	legado testemunhal e documental **muito relevante**: livros e outras publicações; criação/edição de fanzines; blogues/textos em linha; filmes/documentário anual;

Capítulo 5
CASOS DE ESTUDO:
EFEITOS E IMPACTOS NO(S) TERRITÓRIO(S)

Subcapítulo 5.1
MODELO DE AVALIAÇÃO DE IMPACTOS:
VALOR(ES) E GRELHA METODOLÓGICA

5.1.1 O valor das actividades e iniciativas culturais: aproximação ao modelo

As actividades culturais, genericamente, e as iniciativas/eventos culturais em particular (*e.g.* festivais de arte(s), entre muitos outros formatos), revestem-se de características específicas cuja complexa análise requere uma abordagem multidimensional (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3*). Contemporaneamente, num contexto de 'hiper-globalização' (cf. Rodrik, 2011), perfilam-se oportunidades e desafios no sector cultural, à luz de fenómenos como a crescente mediação tecnológica e digital que redefine o papel das próprias actividades culturais (Lazzeretti, 2020), a permutabilidade de papéis (produtor/utilizador/consumidor) com múltiplas e quase indestrinçáveis formas de participação nos processos de criação/difusão/fruição (Sacco, 2011, 2018) ou ainda as assimetrias e as especificidades subjacentes a tais processos, com uma inevitável dimensão territorial em diferentes níveis e escalas de análise, associadas às políticas e condições efectivas para diferentes cidadãos ou comunidades (cf., por ex., Amin, 2002; União de Cidades e Governos Locais, 2004; Costa, 2007; Duxbury, 2011; Paris e Baert, 2011). No contexto actual, devemos referir também a crescente preocupação com a implementação de práticas capazes de promover a sustentabilidade e prevenir eventuais externalidades negativas associadas à produção e à intervenção cultural (cf., por ex., Nurse, 2006; Packalén, 2010; Duxbury e Jeannotte, 2012; União de Cidades e Governos Locais, 2015; Comissão Europeia, 2018; Meireis e Rippl, 2018). No caso concreto dos eventos culturais, caracterizados pela sua efemeridade e/ou ciclicidade, ligados a uma 'economia experiencial' que privilegia as experiências e as transforma em produtos (cf. Pine & Gilmore, 1999), importa recordar tendências recentes dignas de nota, algumas delas aparentemente contrárias. Entre estas destacamos a multiplicação de iniciativas associáveis ao *marketing* urbano ou '*city branding*' [*e.g.* 'marca cidade', interligada às marcas 'cidade de eventos' e/ou 'cidade de festivais'] (Richards e Palmer, 2010) e, simultaneamente, uma certa 'desterritorialização' de iniciativas como alguns festivais de arte(s), mencionando os fenómenos de 'comodificação' (Gotham, 2002), 'replicação' (Finkel, 2006) ou 'digitização' (Valck, 2008). Por outro lado, lembramos a existência de focos locais de resistência à festivalização, seja às suas representações ou externalidades [*e.g.* 'reclamação' e/ou reapropriação (Magliocco, 2001)] e, ao mesmo tempo, devido à crise pandémica (desde 2020), a recente adaptação ou

impedimento na realização de eventos determinantes na economia e nas dinâmicas sociais das comunidades que os acolhem (cf., por ex., Grasiot, 2020; Quinn, 2020), com demonstrações de vontade de recuperação de tais iniciativas assim que possível.

Em virtude destas reconfigurações, os processos e mecanismos da criação de valor no sector cultural afiguram-se hoje como especialmente intrincados, indissociáveis de uma dimensão globalizante e, ao mesmo tempo, das singularidades dos territórios, comunidades e grupos onde tais actividades se estruturam. Devemos sublinhar que o valor da cultura (*i.e.* suas actividades e produtos) sempre lidou com as questões do valor simbólico, da identidade, da representação e da percepção, ou seja, com aspectos imateriais e intangíveis, mas as recentes formas de produção, mediação, recepção e consumo num novo paradigma a que Sacco (2011) chamou de '*Culture 3.0*' complexificam tais processos e o seu reconhecimento. Com efeito, não só as funções das actividades culturais e os seus modos de criação de valor se alargaram, como também são múltiplos os modos como esses tipos de valor(es) são percepcionados, apropriados ou fruídos por grupos cada vez mais diversificados. Esta 'descentralização' da criação de valor (*e.g.* estético, simbólico, material) remete também para uma realidade em que conhecimentos, motivações e expectativas de quem produz e de quem consome se conectam e misturam, suscitando a participação activa por parte dos cidadãos em diversas fases, assim não apenas expostos às 'experiências culturais' mas intervindo nas regras que determinam a sua produção e significação (Sacco, 2011). Nesse sentido, a forma como o valor da cultura poderá ser percebido e avaliado requer, necessariamente, novas acepções e novos modelos de análise (Tomaz *et al.*, 2020; Costa, 2021).

Tradicionalmente, a avaliação de impactos das actividades da cultura, aliás à semelhança de outro tipo de avaliações (*e.g.* políticas urbanas, desenvolvimento territorial), tem-se centrado nas variáveis económicas, reconhecendo porém outras dimensões relevantes nos domínios do 'social' e do 'cultural'. Regra geral, e durante bastante tempo, foram privilegiados os aspectos quantitativos em detrimento dos efeitos não quantificáveis, cuja apreciação se afigurava como mais sensível em termos metodológicos e operativos, inclusive no caso dos eventos culturais, vistos muitas vezes como meio ('valor instrumental' ['*instrumental value*']; cf. Holden, 2006) para gerar benefícios económicos (*e.g.* resultados financeiros, efeitos directos, indirectos ou induzidos na economia local ou regional) para promotores e comunidades, cidades ou regiões (cf., por ex., Holcomb, 1999; Douglas e Derrett, 2001; Ferreira, 2004, 2006; Dwyer, Forsyth e Spurr, 2006; Snowball, 2008; Richards e Palmer, 2010). Os modelos de avaliação de impactos aplicados a diferentes fenómenos ou realidades, mesmo no campo das actividades e iniciativas/eventos culturais, têm assentado sobretudo na aferição de efeitos directos quantificáveis (*e.g.* indicadores como volume de negócios, valor acrescentado bruto, contribuição para o PIB ou número de empregos criados), efeitos indirectos quantificáveis (*e.g.* efeitos multiplicadores noutros sectores), efeitos directos não quantificáveis (*e.g.* contribuições ao nível da 'criatividade', 'inovação' ou 'diferenciação') e ainda efeitos indirectos não quantificáveis, um último nível de impacto, discutindo-se em alguns casos eventuais contribuições para melhorar a qualidade de vida, o bem-estar da comunidade e as formas de participação cívica, entre outros factores. Chamamos ainda a atenção para os efeitos induzidos, de percepção ou avaliação mais complexa, e que se relacionam, por exemplo, com

repercussões na procura e consumo em face de efeitos directos ou indirectos. Porém, particularmente em anos recentes, os modelos de avaliação de impactos amplificaram as suas abordagens e perspectivas, não estritamente económicas, bem como os próprios efeitos e realidades a considerar ou mesmo o tipo de informação a que recorrer.

A título de exemplo, e com vista a ilustrar a maior diversidade de propostas de avaliação de impactos, poderemos referir alguns estudos relativos a políticas públicas com uma componente sociocultural e/ou territorial, quer de teor metodológico quer de aferição de fenómenos concretos, como o relevante caso dos processos de revitalização ou requalificação urbanas (cf., por ex., Uysal e Özden, 2012 [impactos ao nível da regeneração urbana, Istambul]; Menezes e Pereira, 2013 [impactos sociais e económicos do PDCM Mouraria]; Sousa, 2017 [impactos do POLIS no espaço público urbano]). Mais especificamente no tocante ao papel das actividades do sector cultural na economia[342] e/ou no desenvolvimento territorial não devemos deixar de referir alguns estudos significativos: impactos da cultura no desenvolvimento económico de grandes cidades europeias (Van der Borg e Russo, 2005), impactos da cultura no sector do turismo (OCDE, 2009), impactos das actividades culturais na Europa e suas economias (Schindler, 2012), impactos sociais, económicos e culturais do Arts and Culture Cluster de Londres (BOP Consulting, 2013), impactos sociais do sector cultural e formas de os quantificar (Fujiwara, Kudrna e Dolan, 2014), entre outros[343], focados maioritariamente em acepções de valor(es) quantificáveis.

Também acerca da avaliação das políticas culturais propriamente ditas, quer numa perspectiva metodológica quer pela aplicação a políticas concretas, localizamos diversos trabalhos centrados na análise de indicadores socioeconómicos quantitativos (cf., por ex., Silva, Babo e Guerra, 2015 [metodologia para avaliação de políticas culturais]; Leite, 2015 [monitorização e avaliação de políticas culturais no Brasil]). Mas concentrando-nos na realidade específica de iniciativas/eventos culturais, pertinente no contexto da presente investigação, devemos apontar diversas conceptualizações, reflexões e estudos de impacto muito relevantes[344], nomeadamente acerca de eventos '*mega*' ou '*major*': impactos da Exposição Mundial de 1986 no sector do turismo (Holmes e Shamsuddin, 1997), modelo de avaliação de impactos para mega-eventos (Hiller, 1998), impactos culturais da EXPO'98 (Santos e Costa, 1999), impactos da EXPO'98 no sector do turismo (Basílio, 2002), escala para medir impactos sociais em grandes eventos (Fredline, Jago e Deery, 2003), análise de impactos económicos de grandes eventos realizados em Espanha (Herrero, 2004), impactos da Capital Europeia da Cultura 2002, Bruges (Boyko, 2008), impactos da Capital Europeia da Cultura 2012, Maribor (Fišer e Kožuh, 2019), entre muitos outros passíveis de referência. Numa mesma linha, são

---

342 De mencionar ainda trabalhos que procuram apresentar uma visão abrangente da situação dos sectores culturais e da sua expressão na economia, como seja, para o caso português, o conhecido estudo de Mateus *et al.* (2010) ou, para o contexto europeu, o recente relatório sobre a relevância económica da cultura e seu potencial na recuperação face à crise originada pela pandemia pelo vírus SARS-CoV-2 (EY Consulting, 2021).

343 Entre muitos outros exemplos, com diferentes abordagens, passíveis de serem aqui citados.

344 Ao longo desta tese já nos referimos a alguns dos estudos ou modelos de avaliação de impactos aqui mencionados mais detalhamente, tidos como leituras fulcrais para uma abordagem crítica e (re)conceptualização de modelo de análise e avaliação de impactos a propor para os festivais de arte(s).

diversos os estudos relativamente recentes que procuram tratar o fenómeno dos festivais de arte(s) e que, ainda que centrando-se maioritariamente em aspectos sociais ou económicos, contribuem de algum modo para problematizar a nossa visão (ou revisão) multidimensional das formas de 'valor': impactos do histórico Festival d'Avignon na economia local (Société Générale de Recherche et Programmation, 1968), impactos económicos dos Cheltenham's Festivals (Brookes e Landry, 2002), impactos económicos do Notting Hill Carnival (London Development Agency, 2003), impactos dos Edinburgh Festivals no turismo cultural ou criativo (Prentice e Andersen, 2003), impactos económicos e culturais do Brighton Festival (Sussex Arts Marketing, 2004), impactos económicos dos Edinburgh Festivals (SQW/TNS, 2005), impactos económicos dos festivais culturais (Devesa, 2006), impactos dos Edinburgh Festivals ao nível da regeneração urbana (Pattison, 2006), valor económico dos festivais de artes (Vrettos, 2006), impactos económicos do Glastonbury Festival (Baker Associates, 2007), impactos sociais de festivais locais realizados na Austrália (Small, 2007), impactos económicos dos Newport Folk e Jazz Festivals (Advantage Marketing Information, 2012)[345]. Apesar da dominância dos impactos económicos neste vasto universo de estudos, convém salientar algumas excepções entre os exemplos mencionados, quer para eventos '*mega*'/'*major*' quer para festivais, nomeadamente nas vertentes social e cultural (*i.e.* impactos sociais, impactos culturais), como o importante estudo de Santos e Costa (1999)[346], mas também os de Sussex Arts Marketing (2004), Pattison (2006) ou Small (2007). Efectivamente, os impactos culturais ganham maior importância e novas abordagens em estudos realizados desde a década de 90 do século passado, num contexto de valorização das actividades culturais e das indústrias culturais e criativas, com maior incidência em trabalhos desenvolvidos nas duas últimas décadas (cf., por ex., McCarthy *et al.*, 2004 [reenquadramento conceptual sobre os benefícios das artes]; Small, Edwards e Sheridan, 2005 [grelha metodológica para avaliar impactos socioculturais de pequenos festivais]; Colombo, 2008 [impactos sociais e culturais de festivais de cinema]; Garcia, Melville e Cox, 2010 [impactos sociais e culturais da Capital Europeia da Cultural 2008, Liverpool], todos eles de referência para esta fase da investigação).

Atendendo à especificidade do fenómeno e dos casos de estudo que pretendemos analisar, muitos dos modelos ou trabalhos mais genéricos antes mencionados apresentavam limitações conceptuais e operativas, bem como desvantagens de análise, inclusive pela desadequação a certas escalas e/ou temporalidades de actuação dos festivais (*e.g.* curta duração e efemeridade, nichos ou grupos restritos, tipo e qualidade da informação disponível) ou aos objectivos da própria investigação. Considerando tais questões metodológicas e, igualmente, o contexto actual em que o(s) valor(es) criado(s) pelas iniciativas culturais escapam aos anteriores paradigmas (*e.g* agentes, modos, tipos de 'valor'), novas conceptualizações têm sido ensaiadas para analisar as repercussões de actividades ligadas ao sector cultural e à 'economia experiencial', respondendo aos desafios apontados. Começamos por destacar a atenção dada à singularidade do sector e à multiplicidade de impactos

345 Entre muitos outros exemplos, com diferentes abordagens, passíveis de serem aqui citados.

346 Outros trabalhos foram desenvolvidos pelo extinto Observatório das Actividades Culturais (1996-2013). Alguns mais recentes, em curso, estão a cargo do Observatório Português das Atividades Culturais (em actividade desde 2018).

possíveis, inclusivamente por parte de organizações inter/transnacionais, quer em documentos estratégicos quer em propostas políticas em diversos níveis. Por um lado, no âmbito institucional devemos ressaltar a acção da União de Cidades e Governos Locais plasmada na *Agenda 21 para a Cultura* (UCGL, 2004) e em *Cultura 21* (UCGL, 2015), por exemplo, bem como a intervenção das instituições europeias, vertida na *Nova Agenda para a Cultura* (Comissão Europeia, 2018), estratégias que denotam a pertinência, sobretudo desde a década de 2000, do conceito de 'desenvolvimento sustentável' a que antes nos referimos (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.2.1* e *1.2.2*). Na verdade, a *Agenda 2030* (ONU, 2015) afirma-se nesse campo como documento de referência, na medida em que estabelece um conjunto de dezassete objectivos principais com vista ao desenvolvimento sustentável, entre eles o objectivo n.º 3, que valoriza e relaciona saúde e bem-estar individual, o objectivo n.º 11, respeitante às cidades e comunidades mas abarcando metas tão distintas quanto a capacitação das comunidades para a participação em processos de gestão/planeamento urbano sustentáveis e integrados ou a protecção do património cultural [metas 11.3 e 11.4], e o objectivo n.º 16, que visa entre outros aspectos a maior participação dos cidadãos nos processos de decisão aos mais variados níveis, assegurando práticas inclusivas, representativas e, como tal, efectivamente participadas [meta 16.7]. De resto, as preocupações de ordem social e ambiental, com vista a processos de desenvolvimento menos desiguais e mais participados, têm todo o cabimento no tocante às actividades culturais, remetendo para a diminuição de externalidades negativas e consequências nefastas desse tipo de intervenção. Por outro lado, e em linha com estas reflexões, vários estudos e projectos académicos recentes têm abordado quer as dificuldades quer as possibilidades de criação de novas metodologias de avaliação para as actividades e iniciativas/eventos culturais, segundo perspectivas diversas e complementares. Tais trabalhos orientam-se para uma visão multidimensional dos impactos, em detrimento de leituras estritamente económicas (Fleming e Jordan, 2006; Colombo, 2015; Tomaz *et al.*, 2020), e para um reconhecimento do significado dos benefícios intangíveis e não quantificáveis (cf., por ex., Derrett, 2008 ['*community resilience*']; Grossi *et al.*, 2011a, 2011b ['*individual subjective well-being*']; Carnwath e Brown, 2014 ['*individual impacts*', ligados também ao 'bem-estar' pessoal]; Small, 2007 e Tomaz *et al.*, 2020 ['*community well-being*']). Simultaneamente, a integração das questões da 'percepção' e da participação no processo de dicussão sobre impactos por agentes locais, visitantes e residentes tem ganhado relevo, valorizando e discutindo o carácter subjectivo mas também representativo das percepções da(s) comunidade(s), com modelos concretos a serem concebidos (cf., por ex., Edwards, Moital e Vaughan, 2004; Small, Edwards e Sheridan, 2005 ['*Social Impact Perception*' - SIP]; Lim e Lee, 2006; Colombo, 2015 ['*Cultural Impact Perception'* - CIP]; Ferreira, 2019; Tomaz *et al.*, 2020, Costa, 2021). Além do mais, o reconhecimento da singularidade do formato 'iniciativa cultural' (*m.q.* 'evento cultural') e da necessidade de um modelo condicente e flexível conduziu a propostas específicas para a avaliação de impactos deste formato de programação cultural, como os propostos por Small, Edwards e Sheridan (2005) e por Colombo (2015). Deste modo, a literatura académica sobre avaliação de impactos das actividades criativas e iniciativas culturais nos territórios muito tem avançado, com propostas decisivas para a reconceptualização de modelos teóricos e para a recriação de ferramentas de análise (cf., por ex., Grossi *et al.*, 2011a, 2011b; Colombo, 2015;

Tomaz *et al.*, 2020; Costa, 2021; Gato *et al.*, 2021; a par das abordagens de projectos de investigação como CREATOUR, RESHAPE, IMPACTOS-AR E ARTSBANK [Dinâmia'CET - ISCTE e parceiros]). São precisamente estes estudos e as novas perspectivas que comportam, para além das estratégias e objectivos de desenvolvimento mencionados que os informam, a sustentar e consolidar as ideias subjacentes ao modelo que aqui propomos para a análise dos impactos dos festivais de arte(s) nos respectivos territórios. Desta forma, através da lente do desenvolvimento territorial, a avaliação das repercussões nas comunidades e nos espaços intervencionados pelos casos de estudo que seleccionámos (A - Festival TODOS, B - iniciativas da Associação]extra[muros, C - Festival PEDRAS) será operacionalizada pela grelha apresentada em seguida, adaptável a outros casos (*i.e.* outros festivais de artes), ferramenta metodológica que procura responder à actual complexidade da criação de valor(es) e à multiplicidade de efeitos expectáveis.

O modelo concebido (*v. Quadro-síntese 6*) tem como objectivo aprofundar o conhecimento sobre os modos de criação e reconhecimento de valor(es) pelos festivais de arte(s) e seus intervenientes, tal como acerca da multidimensionalidade e diversidade de impactos no tecido urbano promovidos por este tipo de iniciativa cultural, e, ainda, no respeitante à própria territorialização das lógicas de 'festivalização' nas cidades contemporâneas, considerando o caso de Lisboa e a seleção de três iniciativas/promotores concretos. Neste termos, o modelo reflecte as experiências e estudos mencionados no tocante às actividades e às iniciativas culturais no seu conjunto, mas procura corresponder às especificidades do formato 'festival de arte(s)' (cf. modelos de Small, Edwards e Sheridan [2005] e de Colombo [2015]) e assenta no conhecimento adquirido em diferentes fases da investigação, levando em conta as características desta tipologia de intervenção cultural (*e.g.* objectivos, perfis, meios e recursos, actuação e práticas, envolvimento da comunidade) (cf. Concha, 2016, 2019; *v. Cap. 2*, *subcap. 2.3*, *e Caps. 3* e *4*) e as problemáticas distintivas dos territórios urbanos e sua revitalização (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*, e *Cap. 4*). Suprindo algumas das dificuldades patentes em modelos mais convencionais e articulando questões que as várias fases de estudo e análise dos festivais de arte(s) clarificaram — desde a caracterização do conjunto de iniciativas na Lisboa pós-EXPO'98 até aos casos seleccionados —, a grelha metodológica pretende constituir-se como uma nova proposta conceptual e operativa adaptada à realidade dos festivais. Para tal, e atendendo a esta rede de propósitos e aos aspectos definidores do desenvolvimento territorial, nomeadamente aqueles que se relacionam mais directamente com os processos de revitalização urbana[347], abrangemos cinco dimensões fulcrais: I. *ESPACIAL*, II. *CULTURAL*; III. *ECONÓMICA*; IV. *SOCIAL*; V. *CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO*. Cada uma das dimensões é repartida em cinco subdimensões capazes de aferir e incluir diversos efeitos possíveis, sendo que esta sistematização específica advém, como lembrámos, de anteriores observações e do

[347] Remetemos, por exemplo, para as realidades e problemáticas identificadas por Seixas, Magalhães e Costa (2013) e Costa e Magalhães (2014) como centrais no tocante à revitalização do centro histórico de Lisboa, entre muitas outras perspectivas de análise, já abordadas, ao nível espacial, cultural, social e económico (cf., por ex., Guerra, 2006; Costa, 2007; Costa *et al.*, 2009, 2017; Benis, 2011; Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012, 2013; Mendes, 2013, 2016a, 2016b, 2017, 2018; Estevens, 2014, 2017; Lopes, 2014; Rodrigues, 2014b; Baptista e Melâneo, 2018; Mendes e Jara, 2018).

trabalho desenvolvido auscultando promotores, participantes, agentes locais e residentes (*i.e.* valorizando a sua perspectiva e as suas contribuições). Esses contributos envolvem diferentes percepções e entendimentos sobre os possíveis impactos dos festivais de arte(s) em estudo, advertindo também para o seu carácter subjectivo e para o facto de representarem, inevitavelmente, interesses individuais ou colectivos de natureza vária (*e.g.* acepções de 'valor' distintas, entendimentos do território diferenciados, escalas de leitura territorial múltiplas, percepções variáveis ou mesmo contraditórias, que importará discutir posteriormente).

Após o *Quadro-síntese 6*, desenhado por nós e que materializa o modelo de análise e avaliação de impactos, acrescentamos algumas notas descritivas sobre a sua conceptualização e aplicação.

5.1.2 Modelo de análise e avaliação dos impactos dos festivais de arte(s)

Quadro-síntese 6 *Modelo de análise e avaliação de impactos dos festivais de arte(s) no(s) território(s)*

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
I. ESPACIAL	**I.1 OCUPAÇÃO FÍSICA DOS ESPAÇOS** Efeitos ao nível de uma maior ou menor **ocupação** dos espaços.
	I.2 ACESSIBILIDADE AOS ESPAÇOS Alterações das **condições de acesso** aos espaços, seja ao nível físico seja ao nível simbólico (**percepção da acessibilidade**).
	I.3 USO E APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS Alterações do **perfil funcional** dos espaços, seja ao nível da(s) sua(s) função(ões) primordiais seja ao nível das suas outras eventuais **apropriações**.
	I.4 SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DOS ESPAÇOS Alterações ligadas à **qualificação física** ou **simbólica** dos espaços (qualificação/desqualificação) e suas **percepções**.
	I.5 PRESSÃO SOBRE A QUALIDADE AMBIENTAL DOS ESPAÇOS Efeitos físicos sobre os espaços e suas qualidades **ambientais** e/ou **experienciais**, no âmbito dos seguintes aspectos, entre outros: **higiene urbana** (percepção acerca da limpeza e manutenção dos espaços) **ruído** (percepção de níveis de ruído) **mobilidade** (percepção sobre condições de tráfego, funcionamento dos transportes, disponibilidade de estacionamento, entre outros) **segurança** (percepção de segurança) **gestão dos recursos e sustentabilidade** (eficiência e sustentabilidade na gestão de recursos, com eventuais efeitos nos espaços e sistemas urbanos)

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
II. CULTURAL	**II.1 DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO TERRITÓRIO** Alterações ao nível da maior ou menor **oferta** e **animação cultural** no território (*inc.* eventuais interferências nas dinâmicas em presença, suas características e/ou evoluções, entre outros).
	II.2 RECONHECIMENTO DA DIVERSIDADE CULTURAL Mudanças no tocante ao **reconhecimento** (identificação, valorização/ desvalorização) de **expressões culturais** diversas e endógenas ao território e suas comunidades (*inc.* tradições culturais ou práticas artísticas em presença, entre outros).
	II.3 DESENVOLVIMENTO CULTURAL TERRITORIALIZADO **Desenvolvimento** da **criação artística** e de **actividades/iniciativas culturais** em função do seu enraizamento no território. Maior ou menor desenvolvimento (valorização/desvalorização) de dinâmicas culturais com base na sua territorialização (*inc.* efeitos de diferenciação/indiferenciação das criações, preservação/ renovação/reinvenção vs. perda/instrumentalização de tradições e práticas artísticas, capacitação de agentes culturais locais, entre outros).
	II.4 CRIAÇÃO DE PÚBLICO(S) PARA AS ARTES Efeitos no âmbito da **criação** de **público(s)** (fidelização, renovação ou perda, entre outros) para as iniciativas culturais e expressões artísticas (*inc.* segmentos específicos).
	II.5 VALORIZAÇÃO DAS ARTES Valorização/desvalorização dos **campos artísticos** (*inc.* valor intrínseco, inovação artística, reconhecimento social do valor da 'criatividade' e das expressões artísticas, entre outros).
III. ECONÓMICA	**III.1 DINAMIZAÇÃO DO COMÉRCIO LOCAL** Efeitos ao nível de uma maior ou menor **dinamização** do **comércio local** existente no território, bem como de outras **actividades económicas locais** afectadas de forma mais ou menos directa pela realização do festival.
	III.2 DINAMIZAÇÃO INDIRECTA DE ACTIVIDADES ECONÓMICAS Efeitos indirectos em **sectores e actividades não fixados no território**, isto é, mobilizados indirectamente pela realização do festival.
	III.3 PROMOÇÃO DA IMAGEM E DA ATRACTIVIDADE DO TERRITÓRIO Alterações ao nível da **imagem externa** do território. Maior ou menor **capacidade de atracção** de actividades económicas, investimentos e visitantes.
	III.4 VALOR FUNDIÁRIO/IMOBILIÁRIO Efeitos ao nível do **valor fundiário e imobiliário** no território (*inc.* valorização/desvalorização dos preços do solo, imóveis e rendas).
	III.5 ACTIVIDADE DO PROMOTOR Efeitos ao nível da **actividade do(s) próprio(s) promotor(es)** (*inc.* maior ou menor influência na sustentabilidade da(s) estrutura(s) que promovem as iniciativas).

Dimensões	Subdimensões (indicadores e efeitos)
IV. SOCIAL	**IV.1 SOCIABILIDADES** Efeitos ao nível de uma maior ou menor **interacção social** na comunidade (*inc.* entre moradores, entre moradores e não moradores, etc). Bem-estar, desenvolvimento pessoal, interacção/isolamento.
	IV.2 SENTIDO DE PERTENÇA Efeitos ao nível do **sentido de pertença** à comunidade (*inc.* auto-representações, percepção ou imagem interna do território pela comunidade). Bem-estar e/ou orgulho comunitários, validação ou exclusão de grupos, integração vs. marginalização.
	IV.3 ABERTURA À DIVERSIDADE E À DIFERENÇA Reconhecimento da **diversidade sociocultural** do território e maior ou menor **abertura à diferença** (ao 'outro') Tolerância/intolerância, controlo social, conflitualidades.
	IV.4 GENTRIFICAÇÃO Alterações na **composição social** do território.
	IV.5 IDENTIDADE LOCAL Alterações relativas à percepção da **identidade local**. Alterações no **tipo de relação**, experiencial e/ou simbólica, com o território, por exemplo em função de grupos, comportamentos e estilos de vida.
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	**V.1 EXPRESSÃO IDENTITÁRIA** Maior ou menor **expressão das identidades**, sua(s) diversidade(s) e diferença(s), individualmente e/ou em comunidade.
	V.2 CONSCIÊNCIA E PARTICIPAÇÃO CÍVICAS Maior ou menor **sensibilização** para comportamentos e consciência cívicos. Maior ou menor estímulo à **participação dos cidadãos**, *inc.* efeitos de alheamento ou capacitação para uma cidadania activa (*i.e.* mudanças centradas nos cidadãos).
	V.3 PARTICIPAÇÃO EM PROCESSOS ARTÍSTICOS E CRIATIVOS Alterações ao nível das **lógicas culturais e práticas artísticas** no tocante à **participação dos cidadãos** (*i.e.* mudanças centradas nas instituições e agentes culturais, favorecendo ou desfavorecendo a participação).
	V.4 INSTITUIÇÕES E PARTICIPAÇÃO Alterações ao nível das **lógicas de governança** no tocante à **participação dos cidadãos** (*i.e.* mudanças centradas nas instituições políticas, favorecendo ou desfavorecendo a participação).
	V.5 POLÍTICAS PÚBLICAS E PARTICIPAÇÃO Alterações ao nível das **políticas públicas** no tocante à **participação dos cidadãos** (*i.e.* mudanças expressas nas políticas e instrumentos de acção concebidos e/ou implementados, favorecendo ou desfavorecendo a participação).

5.1.3 Descrição do modelo proposto e notas sobre a sua aplicação

Complementando o *Quadro-síntese 6*, importa esclarecer e detalhar alguns aspectos relativos ao modelo proposto, que como vimos se encontra estruturado em cinco dimensões fulcrais [I a V], cada uma delas com cinco subdimensões que, por sua vez, poderão abarcar múltiplos possíveis efeitos dos festivais de arte(s) nos territórios e suas comunidades. Para cada dimensão e respectivas subdimensões interessa-nos, por um lado, averiguar e registar os efeitos associadas ao festival/caso de estudo ['*existence*', efeito 'percebido ou não'; cf. Colombo, 2015], seja numa perspectiva temporal mais imediata (no período de ocorrência do festival) seja numa perspectiva de médio ou longo prazo (após o período de realização do festival, entre edições no caso de festivais ainda activos num mesmo território, ou após a última edição ocorrida) [*temporalidade*]. Por outro lado, importa-nos também perceber se tais efeitos se encontram em linha com os objectivos das iniciativas culturais (efeitos previstos) ou se, de algum modo, constituem uma surpresa face à sua programação e actuação (efeitos não previstos) ['*intentionality*', efeito considerado 'intencional ou não'; cf. Colombo, 2015]. Interessa-nos ainda, de acordo com o modelo proposto e à luz de outras ferramentas analíticas existentes, aferir se os efeitos são percepcionados como positivos ou negativos ['*rating*', efeito considerado 'positivo ou negativo'; cf. Colombo, 2015], lembrando neste ponto a multiplicidade e a subjectividade das percepções, correspondendo estas à valorização de aspectos muito díspares em função de diferentes interesses em presença[348]. Por último, sublinhamos a importância de uma análise comparativa (textual e/ou mediante quadro-síntese) que discuta os graus de 'intensidade' dos impactos ['*intensity*', intensidade do efeito 'nos indivíduos e na comunidade'; cf. Colombo, 2015], tal como são percebidos pelos intervenientes envolvidos[349].

Em relação aos tipos de efeitos propriamente ditos, estes poderão corresponder a 'benefícios', ou seja, resultados directos positivos (cf. McCarthy *et al.*, 2004; Brown, 2006; Knell e Taylor 2011; Carnwath e Brown, 2014), a 'externalidades', isto é, efeitos colaterais percebidos como negativos ou positivos (cf. Pigou, 1920 ['*externalities*']; Throsby, 2001, 2010), e a 'impactos', sendo que estes implicam sempre uma alteração ou mudança (*e.g.* temporária, mais ou menos duradoura) como resultado directo ou indirecto da iniciativa cultural em análise (*e.g.* impactos directos, indirectos e induzidos; percebidos como positivos ou negativos) (cf. Brown, 2006; Sellwood, 2010; Carnwath e Brown, 2014; Colombo, 2015). Ainda que estas acepções, e de acordo com diferentes autores (incluindo alguns dos citados), conheçam

---

348 Nesse sentido, um mesmo efeito percepcionado — por exemplo, a eventual valorização fundiária/imobiliária num dado território — poderá ser visto por alguns como positivo (*e.g.*, neste caso, pelo sector imobiliário e partes interessadas na venda/arrendamento de imóveis, proprietários de imóveis) e por outros como negativo (*e.g.* potenciais moradores, agentes culturais/económicos que pretendam fixar-se nesse território, movimentos sociais ligados à defesa do 'direito à cidade', entre outros).

349 Devemos referir que os aspectos ou variáveis de percepção '*existence*', '*rating*' e '*intensity*' advêm de diversos modelos de avaliação de impactos, nomeadamente para as actividades ou eventos culturais (cf. Green, Hunter e Moore, 1990; Small, Edwards e Sheridan, 2005), a que Alba Colombo acrescenta uma nova categoria de percepção: '*intentionality*' (Colombo, 2015, p. 11). No actual modelo propomos também, sempre que possível, a ponderação de um quinto aspecto, o da 'temporalidade', relativo ao período de duração do festival (efeitos percebidos como 'transitórios' ou não) e pós-festival (em ciclos temporais variáveis, mais curtos ou mais longos).

variações ao nível da sua denominação e do seu significado exacto, cremos que a formulação aqui exposta se afigura como aproximação abrangente e, ao mesmo tempo, rigorosa, permitindo-nos operacionalizar o modelo em causa e destrinçar entre diferentes tipos de efeitos percepcionados.

A primeira dimensão [I. *ESPACIAL*] remete para os efeitos e possíveis transformações ao nível espacial, assumindo os espaços ocupados pelo festival enquanto categoria física, sujeitos a mudanças materiais ao nível das suas características e qualificação (cf. Concha e Costa, 2016; Concha, 2019), bem como em termos simbólicos, isto é, no tocante à sua representação ou percepção. A ocupação e as apropriações, o perfil funcional e a acessibilidade, bem como os aspectos relacionados com a experiência do espaço e a sua qualificação ou desqualificação ambiental constituem variáveis fundamentais desta dimensão. As subdimensões remetem para impactos relacionados com o reconhecimento do valor de espaços/imóveis e sua eventual (re)qualificação (cf. Small, Edwards e Sheridan, 2005), externalidades positivas ou negativas ligadas à higiene urbana, à mobilidade ou a práticas mais ou menos sustentáveis (cf., por ex., Small, Edwards e Sheridan, 2005; Richards e Palmer, 2010; Tomaz *et al.*, 2020) ou ainda à percepção de uma maior ou menor segurança (cf. Small, Edwards e Sheridan, 2005; Hannigan, 2007; Richards e Palmer, 2010), entre outros possíveis efeitos do festival. Os indicadores definidores assumem-se como determinantes no tocante aos processos de revitalização do espaço urbano, em diversas escalas e também por via da dinamização de espaços concretos, como pudemos observar em anteriores capítulos (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*). Esta dimensão compreende as seguintes subdimensões:

I.1 *Ocupação física dos espaços* — Relacionada com a maior ou menor ocupação efectiva dos espaços pela população (residente ou não residente);

Incluímos aqui a eventual captação ou perda de utilizadores para os espaços durante e após o festival, sejam espaços públicos, privados de uso colectivo ou outros.

I.2 *Acessibilidade aos espaços* — Relativa às condições de acesso aos espaços, quer ao nível físico (tipo de acesso) quer ao nível simbólico (percepção de acessibilidade; *e.g.* para os espaços propriamente ditos, para os espaços e zonas intervencionadas e sua inserção no contexto urbano) e eventuais alterações;

I.3 *Uso e apropriação dos espaços* — Associada ao perfil funcional dos espaços;

Incluímos aqui eventuais alterações ao nível da(s) função(ões) primordiais dos espaços ou ao nível de outras eventuais apropriações, formais ou informais, variáveis ou não, consoante os casos.

I.4 *Salvaguarda e valorização dos espaços* — Ligada à qualificação física ou simbólica dos espaços e suas percepções;

Esta subdimensão comporta diversos efeitos possíveis, como o reconhecimento do significado patrimonial de um espaço (valor simbólico e ou de uso; por ex., valor estético, valor histórico, valor arquitectónico, urbanístico ou paisagístico) ou, pelo contrário, a degradação ou desqualificação dessas mesmas características. Também os efeitos de alteração temporária/transitória das características de um espaço (por ex., valor de uso, conforto, funcionalidade; seja no sentido da beneficiação ou da perda de qualidades) ou de

alteração física mais permanente desse espaço (por ex., (re)qualificação material, mudança do estado de conservação) são abarcadas neste ponto.

I.5 *Pressão sobre a qualidade ambiental dos espaços* — Relacionada com os efeitos físicos sobre os espaços e suas qualidades ambientais e/ou experienciais, com eventuais repercussões (maiores ou menores) noutras subdimensões;

Incluímos aqui eventuais externalidades (positivas ou negativas) respeitantes à higiene urbana, ao ruído, às condições de mobilidade, segurança e sua percepção, gestão dos recursos e sustentabilidade das práticas com repercussão nos espaços e sistemas urbanos, entre outros.

A segunda dimensão [II. *CULTURAL*] diz respeito ao possíveis impactos ao nível cultural, num sentido abrangente, pelo que reflecte noções como 'valor intrínseco' (cf. Holden, 2006; Knell e Taylor 2011, Carnwath e Brown, 2014), isto é, valor cultural para o cidadão, para a comunidade e para os campos artísticos propriamente ditos (cf. Carnwath e Brown, 2014, p. 10), 'riqueza' ou 'diversidade' culturais (cf. Brown, 2006; Colombo, 2015 ['*preservation/loss/ revitalisation of cultural traditions*']), ou ainda desenvolvimento cultural e sua territoralização (cf. Costa, 2021 ['*artistic/creative rooting*' e '*territorial embeddedness*']), entre múltiplos outros efeitos abaixo indicados com maior detalhe. De resto, as questões incluídas nesta subdimensão mostram a extensão deste tipo de impactos e a sua relação próxima com outras subdimensões, nomeadamente a social [IV], estendendo-se da mera provisão de oferta cultural e dinamização dos espaços e territórios (*e.g.* exposição da comunidade a experiências culturais) até aos efeitos no âmbito da criação de públicos. Além do mais, a revitalização cultural do território[350] define-se como uma componente essencial de recentes processos de revitalização urbana, como pudemos observar num plano conceptual (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.2.3* e *1.3.2*) e também para o caso de Lisboa (*v. Cap. 2*, *subcaps. 2.2* e *2.3*, e *Cap. 4*). Esta dimensão compreende as seguintes subdimensões:

II.1 *Dinamização cultural do território* — Respeitante à maior ou menor oferta cultural no território e à animação cultural dos espaços e comunidades;

Incluímos aqui eventuais repercussões na oferta ou nas dinâmicas culturais em presença, suas características e/ou evoluções (incremento ou decréscimo, por exemplo).

II.2 *Reconhecimento da diversidade cultural* — Referente ao maior ou menor reconhecimento de expressões culturais diversas e/ou endógenas ao território e às suas comunidades;

Incluímos aqui a identificação, a apreciação/menorização ou a visibilização/invisibilização de tradições culturais ou práticas artísticas endógenas, eventualmente mobilizadas, directa ou indirectamente, pelo festival.

II.3 *Desenvolvimento cultural territorializado* — Relativo ao desenvolvimento dos processos de criação/produção artística ou, em geral, de actividades ou iniciativas culturais em função do seu enraizamento no território e na comunidade a partir da acção do festival;

Incluímos aqui a valorização/desvalorização de dinâmicas culturais com base na sua territorialização, nomeadamente eventuais efeitos de diferenciação (ou indiferenciação) das

[350] A este propósito, cf. Costa, 2013 [o caso concreto do Bairro Alto] e também Costa *et al.*, 2009, 2017 [estratégias para o sector cultural na cidade de Lisboa].

criações, a revitalização/reinvenção (ou a perda) de tradições culturais e práticas artísticas, a capacitação (ou a desmobilização) de agentes culturais locais, entre outros efeitos.

II.4 *Criação de público(s) para as artes* — Contempla a criação, a fidelização ou renovação de público(s) para as iniciativas culturais e expressões artísticas;

Incluímos aqui a afirmação de novos segmentos ou a consolidação de segmentos existentes, entre outras possibilidades, bem como a eventual perda ou decaimento de segmentos específicos em função da acção do festival.

II.5 *Valorização das artes* — Associada ao maior ou menor enriquecimento dos campos artísticos no seu conjunto (valorização ou desvalorização);

Incluímos aqui o 'valor intrínseco' das propostas e experiências do festival, as repercussões ao nível da 'inovação' artística, o maior ou menor reconhecimento social do valor das artes e da 'criatividade', os eventuais impactos positivos ou negativos na actividade de agentes culturais locais, entre outros efeitos.

A terceira dimensão [III. *ECONÓMICA*] está ligada aos possíveis impactos ao nível económico e concentra-se em efeitos directos ou indirectos como a dinamização de actividades económicas locais ou outras (cf. Douglas e Derrett, 2001; BOP Consulting, 2011), a mudança da imagem externa do território e a sua maior ou menor atractividade (cf. Compston, 2004; Gotham, 2005; Getz, 2008; Richards e Palmer, 2010; BOP Consulting, 2011), os eventuais reflexos no valor fundiário/imobiliário (cf. Van der Borg e Russo, 2005; Wang e Chen, 2019) ou os benefícios para o promotor e demais envolvidos (cf. Jackson *et al.*, 2015; Snowball, 2008; Costa, 2021), entre outros. Apesar das previsíveis limitações metodológicas relativamente a uma análise quantitativa dos indicadores definidos ou à demonstração inequívoca da 'causalidade' face aos festivais estudados, a revitalização económica deverá ser abordada sob o prisma que descrevemos em seguida, partindo também das percepções das instituições e dos agentes locais para leituras mais direccionadas. Esta dimensão compreende as seguintes subdimensões:

III.1 *Dinamização do comércio local* — Ligada à maior ou menor dinamização da actividade dos estabelecimentos comerciais (incremento ou retracção) nos territórios intervencionados por via do festival, no período de duração da iniciativa e/ou em ciclos temporais subsequentes;

Abarcamos também outras actividades económicas desenvolvidas nos territórios e que estejam relacionadas com o comércio e os serviços (*e.g.* restauração e estabelecimento de bebidas, outros).

III.2 *Dinamização indirecta de actividades económicas* — Relacionada com impactos indirectos ou induzidos em sectores/actividades económicos não fixados no território mas que sejam mobilizados ou arrastados por via da realização do festival;

Incluímos aqui a dinamização da actividade de agentes não sediados no território intervencionado pelo festival, mas cuja acção poderá deter impactos nos respectivos territórios ou mesmo, indirectamente, nos próprios território/comunidade que acolhem o festival.

III.3 *Promoção da imagem e da atractividade do território* — Associada a alterações ao nível da imagem externa do território (num âmbito local, nacional ou internacional), bem

como à maior ou menor capacidade de atracção de actividades económicas, investimentos e visitantes (*e.g.* comércio e restauração, serviços e turismo, entre outros sectores/ subsectores);

III.4 *Valor fundiário/imobiliário* — Remete para os efeitos ao nível do valor fundiário e imobiliário no território, nomeadamente a valorização ou desvalorização dos preços do solo, dos imóveis e das rendas;

III.5 Actividade do promotor — Relativa aos efeitos, não apenas benefícios mas também eventuais prejuízos, ao nível da actividade do(s) próprio(s) promotor(es) do festival;

Incluímos aqui a maior ou menor influência da iniciativa na sustentabilidade económica da estrutura que promove a iniciativa (*e.g.* instituição pública ou privada, agente cultural local, associação ou outro colectivo formal ou informal), tal como eventuais efeitos indirectos no território e suas dinâmicas económicas por via da continuidade da actividade local da estrutura.

A quarta dimensão [IV. *SOCIAL*] estrutura-se também em cinco subdimensões que correspondem, por sua vez, a múltiplos efeitos possíveis relacionados com diversas variáveis. Entre estas estão as sociabilidades e a interacção entre indivíduos (cf. Graham Devlin Associates, 2001 ['socialization']; Brown, 2006 ['*personal relationships, family cohesion, and expanded social networks*']; Small, 2007 ['*socialisation opportunities*']; Richards e Palmer, 2010; BOP Consulting, 2011 ['*bringing people together*']; Carnwath e Brown, 2014; Colombo, 2015 ['*intercultural contact*']) bem como o seu reflexo ao nível do bem-estar individual e subjectivo (cf. Matarasso, 1997; Tepper *et al.*, 2014; Carnwath e Brown, 2014 ['*wellbeing*', '*subjective wellbeing*']) e das oportunidades de desenvolvimento pessoal (cf. Brown, 2006 ['*personal development*']). Também o maior ou menor sentido de pertença, a aumentada ou enfraquecida auto-estima da comunidade, a valorização ou desvalorização do capital social e o bem-estar comunitário poderão ser indicadores muito significativos acerca da acção directa ou indirecta de um festival (cf. Small, Edwards e Sheridan, 2005 ['*local pride*']; Small, 2007 ['*community wellbeing*' e '*social capital*']; Colombo, 2015 ['*community pride*']). Simultaneamente, a maior ou menor abertura à diversidade e à diferença, inclusive como factor de mudança de comportamentos sociais, são também variáveis importantes com que nos confrontámos na elaboração do modelo e que são referidas por outros estudos como sendo potencialmente influenciadas pelas actividades ou eventos culturais (cf. Small, 2007; Carnwath e Brown, 2014; Costa, 2021). Por outro lado, as questões da 'gentrificação' (*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.2.2* e *1.3.2* e *Cap. 2*, *subcap. 2.2*), isto é, da alteração na composição social das comunidades, surgem muitas vezes discutidas numa relação com a territorialidade das actividades culturais (cf., por ex., Miles, 2000, 2013; Costa, 2007, 2013; Lopes, 2014; Heide, 2016; Estevens *et al.*, 2020 [*v.* também *Cap. 1*, *subcap. 1.3.2*]) e também com a acção de iniciativas efémeras (cf., por ex., Compston, 2004; Heide, 2016; Tejero, 2017; Estevens *et al.*, 2020). Por último, é a acepção de 'identidade local', experienciada e percepcionada interna e externamente (pela comunidade local mas também pelos outros habitantes da cidade ou região, visitantes, turistas, etc), que está em jogo e que poderá ser impactada pela acção de um festival de arte(s) (cf. Van der Borg e Russo, 2005; Colombo, 2015). Esta dimensão compreende as seguintes subdimensões:

IV.1 *Sociabilidades* — Relacionada com a maior ou menor interacção social entre indivíduos na comunidade, incluindo a convivência entre moradores ou entre moradores e não moradores, bem como o contacto e convívio interculturais, entre outras práticas estimuladas ou desfavorecidas, directa ou indirectamente, pela acção do festival.

Incluímos aqui também os efeitos (benefícios e/ou externalidades) ao nível da promoção do bem-estar individual e as oportunidades de desenvolvimento pessoal.

IV.2 *Sentido de pertença* — Referente ao sentido de pertença à comunidade ('comunidade' com entendimentos variáveis em função do caso em análise; festival, território e elementos auscultados), contemplando mudanças ao nível da percepção e imagem interna do território, bem como das auto-representações expressas, além dos eventuais impactos no sentido da promoção do bem-estar comunitário (*e.g.* validação ou exclusão de grupos, repercussões no capital social).

IV.3 *Abertura à diversidade e à diferença* — Associada ao reconhecimento ou valorização da diversidade sociocultural do território, reflectindo-se em aspectos como a maior ou menor abertura à diferença (ao 'outro', endógeno ou exógeno às comunidades), isto é, uma maior ou menor abertura de mentalidades e eventuais mudanças nos comportamentos sociais, percebidos como impactos positivos ou negativos (*e.g.* tolerância/intolerância, controlo social, conflitualidades e suas expressões).

IV.4 *Gentrificação* — Respeitante a alterações na composição social do território (*e.g.* oscilações e recomposições), englobando eventuais processos de deslocamento e/ou substituição da população residente ou mesmo de agentes económicos ou culturais fixados no território.

IV.5 *Identidade local* — Remete para as alterações relativas à percepção, em particular a percepção externa, acerca da identidade do território;

Esta subdimensão inclui eventuais mudanças no tipo de relação com o território, ao nível experiencial (vivências) ou simbólico (representações), por exemplo em função da persistência de comportamentos e estilos de vida ou, pelo contrário, da introdução de novos hábitos, grupos ou comportamentos com uma expressão territorializada (*e.g.* actividades diurnas-nocturas, diversos tipos/modos de alojamento, de trabalho ou de fruição do espaço urbano [visitantes, turistas, residentes temporários, entre outros] ou mesmo indicadores nas anteriores subdimensões com reflexos específicos nas relações sociais estabelecidas e na 'identidade' do lugar).

A quinta dimensão [V. *CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO*] remete para as questões da participação segundo diversos níveis ou âmbitos de acção, tendo em conta o potencial indutor de transformações do festival. Alguns dos efeitos possíveis neste campo relacionam-se com o significado da iniciativa cultural enquanto espaço de expressão identitária (cf. Guerra, 2010; Jaeger e Mykletun, 2013; Colombo, 2015), a sensibilização ou a capacitação dos participantes para formas de participação cívica (cf. Throsby, 2001; Rogers e Anastasiadou, 2011), a contribuição para difundir ou aprofundar processos participados no seio das instituições, promotores e agentes da cultura, a maior transparência e envolvimento dos cidadãos e da comunidade nas lógicas de governança, bem como a repercussão deste tipo de iniciativa em políticas públicas. Esta dimensão compreende as seguintes subdimensões:

V.1 *Expressão identitária* — Ligada à maior ou menor (mais facilitada ou menos facilitada) expressão da(s) identidade(s), sua(s) diversidade(s) e diferença(s), individualmente e/ou em comunidade por via da acção do festival, inclusive enquanto espaço privilegiado ou com restrições para tal (*e.g.* expressão, representação, construção de identidades). A noção de 'espaço seguro' ['*safe space*'] poderá também surgir como decisiva.

V.2 *Consciência e participação cívica* — Relacionada com a maior ou menor sensibilização para uma participação cívica, com o desmerecimento ou a capacitação para tais processos e práticas participativas na comunidade e, ainda, com a eventual promoção do desenvolvimento/valorização de uma consciência cívica e do pensamento crítico (*i.e.* cidadania activa);

Incluímos também aqui, enquanto efeito positivo, o reconhecimento por parte dos cidadãos dos seus direitos fundamentais, nomeadamente o acesso à habitação, à cultura, etc.

V.3 *Participação em processos artísticos e criativos* — Associada à participação cultural, isto é, a efeitos e mudanças nas lógicas culturais e práticas artísticas no tocante à participação dos cidadãos, favorecendo-a ou não. Esta subdimensão refere-se aos impactos centrados nas próprias instituições e agentes culturais locais, e sua relação com a comunidade (*e.g.* participação em processos de criação artística, programação cultural, gestão e decisão no sector cultural), promovidos ou induzidos pela acção do festival;

Incluímos também aqui a eventual contribuição dos agentes locais para o acesso ou a fruição da cultura com vista ao desejável empoderamento da comunidade ao nível cultural (*e.g.* criação, produção, gestão, mediação, difusão).

V.4 *Instituições e participação* — Respeitante ao papel dos cidadãos na governança, ou seja, remetendo para os efeitos e mudanças nas lógicas e modelos de governação no que concerne à participação dos cidadãos, favorecendo-a ou não. Referimo-nos aos impactos centrados nas instituições políticas (*e.g.* câmara municipal, juntas de freguesia, outros organismos locais e regionais) e à qualidade das suas práticas (*e.g.* transparência, responsabilização, espaço para a participação), induzidas pela acção do festival.

V.5 *Políticas públicas e participação* — Relativa à influência que a acção do festival poderá desempenhar na adopção de políticas públicas concretas que promovam ou comprometam, em maior ou menor grau, a participação cidadã e a efectiva democratização cultural.

A aplicação do nosso modelo à análise dos três casos de estudo seleccionados, no próximo subcapítulo (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.2*), consistirá também numa fase essencial para testar a aplicabilidade da grelha metodológica que, naturalmente, poderá sofrer ligeiras adaptações. Na presente investigação dispomos de informação obtida por meio de pesquisa bibliográfica (*e.g.* artigos/notícias/reportagens em revistas e jornais, estudos académicos, dados estatísticos, entre outros), mediante observação não participante (quando possível, atendendo à data de ocorrência das iniciativas; *i.e.* neste caso apenas possível para algumas edições dos casos de estudo A e C) e, em particular, através de entrevistas semi-estruturadas ou abertas (a vinte e um entrevistados, ligados aos territórios e/ou iniciativas em causa) e de depoimentos em grupos de foco (duas sessões, com um total de dez elementos ligados aos

territórios em causa). A natureza dos casos de estudo (*e.g.* dimensão, territórios ocupados, modos de actuação) e as suas especificidades, bem como os aspectos complexos que pretendemos aferir (*e.g.* 'existência', 'intensidade', '*rating*', 'intencionalidade' e 'temporalidade' dos efeitos descritos) e sua expectável variabilidade, levaram-nos a considerar as entrevistas semi-estruturadas ou abertas e os grupos de foco como as técnicas mais adequadas para obter dados qualitativos relevantes e que pressupõem relações ou intersecções entre temáticas e realidades muito vastas (*i.e.* discussões complexas). Julgamos que os inquéritos e outras ferramentas de recolha de informação direccionada poderiam condicionar mais os tipos de efeitos a serem apontados (por exemplo mediante listagem pré-determinada de efeitos) e, acima de tudo, mais limitados para o estudo dos casos seleccionados[351], embora porventura adequados a outros tipos de festivais (*e.g.* maior dimensão, públicos mais numerosos, diferente inserção no território). Reiteramos o carácter determinante dos contributos por parte de elementos envolvidos nas iniciativas em causa mas também de elementos que as observaram, quer numa perspectiva académica quer, acima de tudo, enquanto membros da comunidade actuantes nesses territórios (*e.g.* agentes locais, residentes). A importância da análise dos impactos percebidos pelas comunidades (*i.e.* 'percepção de impactos'), a partir das suas considerações e respostas, prende-se também com a valorização das expectativas existentes e dos benefícios esperados — ao invés de uma estrita avaliação '*inputs-outputs*' ou 'custo-benefício' com indicadores quantitativos —, como realçam alguns estudos relativos a eventos de maior escala (Jeong e Faulkner, 1996; Edwards, Moital e Vaughan, 2004; Lim e Lee, 2006). Como referimos antes, também para os eventos de menor escala (*e.g.* festivais e outros) têm surgido propostas de modelos analíticos e grelhas metodológicas que valorizam a percepção dos impactos (*e.g.* sociais, culturais) e a sua discussão com residentes e participantes, como os concebidos por Small, Edwards e Sheridan (2005) ou Colombo (2015), dois dos contributos teóricos mais significativos para o modelo aqui conceptualizado. Naturalmente que as percepções recolhidas comportam uma dimensão subjectiva e reflectem os diferentes tipos de ligação e/ou interesse face ao território e/ou às iniciativas em estudo, o que, necessariamente, obrigará a uma leitura interpretativa e de conjunto, a nosso cargo, face a tal informação e mediante os melhores instrumentos de que dispomos. Na verdade, a aplicação estrita do modelo na presente investigação (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.2*) não dispensa, bem pelo contrário, o trabalho de reflexão crítica e de cruzamento com outros dados e considerações, o que suportará em fase seguinte uma síntese problematizante para a avaliação dos impactos destes festivais de arte(s) nos respectivos territórios (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.3*).

Salientamos que o modelo apresentado poderá ser ajustado a diversos festivais de arte(s), ou seja, a casos mais ou menos singulares, em diferentes contextos territoriais e culturais e em função de diferentes níveis quantitativos e qualitativos de informação disponível. Nesse sentido, ponderando versões mais complexificadas deste modelo, cremos que cada subdimensão poderá ser multiplicada (*i.e.* sistematizada) em conjuntos maiores e variáveis de indicadores e até efeitos específicos em função do estudo a empreender e/ou do festival a

[351] Ainda assim, e procurando esgotar outras formas de recolha de informação, submetemos aos participantes nos grupos de foco uma pergunta com uma listagem pré-definida de eventuais efeitos dos festivais de arte(s) nos territórios, em termos gerais, para preenchimento posterior (dados interessantes mas não determinantes para as análises empreendidas).

avaliar. Do mesmo modo, e confrontados com a natureza e os limites da investigação/tese — limitações estruturais (*e.g.* meios/recursos disponíveis, extensão da tese, prazos) e circunstanciais (*i.e.* crise pandémica [2020/2021]) —, optámos pelas práticas metodológicas mais viáveis e mais adaptáveis aos casos de estudo, o que não invalida a possibilidade deste modelo de avaliação conhecer variantes na sua aplicação, recorrendo inclusive a outras fontes ou ferramentas (por ex., entrevistas estruturadas, inquéritos, etc). Pelo exposto, mais do que um modelo rígido para a avaliação dos impactos dos festivais de arte(s), julgamos entregar uma grelha metodológica devidamente enquadrada teórica e empiricamente, com base em investigações e estudos recentes, que permitirá a desejável flexibilidade de uso, não somente num âmbito académico mas também enquanto ferramenta para promotores e agentes locais, entre outros.

Subcapítulo 5.2
AVALIAÇÃO DE IMPACTOS: PERCEPÇÕES E ANÁLISES

Nesta fase procedemos à aplicação do modelo de avaliação aos três casos de estudo (A, B e C), procurando reunir um conjunto de percepções expressas. Como tal, no presente subcapítulo contamos com os *inputs* para a discussão sobre os efeitos dos festivais de arte(s) por parte de elementos envolvidos directa ou indirectamente nessas iniciativas e de elementos que as observaram (*e.g.* agentes locais, investigadores, residentes) nos respectivos territórios. São fundamentais nesta fase as entrevistas e os depoimentos em grupos de foco, a que nos referimos no final do anterior subcapítulo, alertando mais uma vez para o facto de tais percepções reflectirem visões subjectivas, diferentes noções de 'valor' e/ou juízos valorativos (por exemplo, efeitos 'positivos' ou 'negativos'), interesses individuais ou colectivos e ainda distintas escalas territoriais (por exemplo, e mais commumente, o bairro, a freguesia ou a cidade). Atendendo a esta pluralidade de visões e, na verdade, considerando-a como mais-valia para a análise e discussão dos impactos, devemos realçar a nossa consciência e a dos próprios elementos auscultados acerca da existência de expectativas e motivações específicas, lógicas de criação de valor diferenciadas e prováveis discrepâncias entre essas mesmas realidades ou percepções. Tudo isto se traduz, evidentemente, numa pluralidade de efeitos que grupos e/ou indivíduos distintos poderão apontar para um mesmo território, o que convoca ainda a necessidade de uma reflexão crítica acerca das percepções (*v.* seguinte *subcap. 5.3*).

Assim, levamos a cabo uma leitura abrangente e sistematizada daquelas que são as percepções sobre os impactos destes festivais concretos, obedecendo à grelha multidimensional apresentada anteriormente e elencando os vários tipos de efeitos descritos (*v. Quadro-síntese 7*). Essa informação será também interpretada e sumarizada por nós mediante um quadro mais sucinto (*v. Quadro-síntese 8*) e um breve texto para os três casos de estudo, procurando esclarecer alguns dos aspectos registados e estabelecer uma visão completa e entendível dos efeitos mais significativos para cada caso.

Começamos, então, pela visão detalhada dos efeitos dos festivais de arte(s) nos territórios que ocuparam através das percepções recolhidas, consubstanciada no *Quadro-síntese 7*.

Quadro-síntese 7 *Avaliação de impactos: percepções - efeitos descritos para os casos de estudo*
(Concha, 2021; fontes: entrevistas, grupos de foco)

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
			LXCN	**Luzboa**	
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.1 OCUPAÇÃO FÍSICA DOS ESPAÇOS**	**Ocupação significativa de vários tipos de espaços** durante o festival, variável nos diferentes territórios, considerando o número de pessoas e eventos. *Efeito previsto; "vivificação de espaços"; percepcionado maioritariamente como positivo.* Ocupação percepcionada como mais expressiva durante o festival, nas primeiras três edições, isto é, no território da **Mouraria** (Martim Moniz/Intendente/ Benformoso), para os vários tipos de espaços. Ocupação significativa, mas menos relevante e mais condicionada pela morfologia urbana ao nível dos espaços públicos nas edições realizadas em **São Bento** (S. Bento/Poço dos Negros/Stª Catarina), **Colina de Santana** (Colina de Santana/Campo dos Mártires da Pátria) e **São Vicente** (S. Vicente/Graça/ Stª Engrácia).	**MOURARIA** Percepção generalizada de que o festival induziu uma **forte ocupação de vários tipos de espaços** durante e após a iniciativa, inclusive nos anos subsequentes. *Efeito previsto; percepcionado como positivo.* Não obstante, regista-se a menção a outras acções, contemporâneas ou posteriores às edições do festival, ligadas directa ou indirectamente a este ou respeitantes às políticas urbanas em curso, que terão amplificado e/ou consolidado estas primeiras ocupações resultantes da acção sociocultural do TODOS.	**Ocupação variável** dos espaços durante o festival, em função dos diferentes bairros ou núcleos intervencionados. Algumas percepções consideram a ocupação significativa em alguns dos espaços (centrada numa intervenção, projecto ou evento específico) mas pouco significativa na maioria dos espaços no período de duração da iniciativa. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados maioritariamente como positivos mas insuficientes.*	**Ocupação muito significativa de vários tipos de espaços** durante o festival, variável nos diferentes territórios (*e.g.* núcleos, percursos), considerando o número de pessoas e as múltiplas intervenções. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Se na primeira edição a dispersão das intervenções por um território vasto diluiu a ocupação dos espaços, na segunda edição é mencionada a forte afluência de público e a ocupação regular dos espaços intervencionados (percursos 'RGB' com espaços ocupados em diferentes ciclos temporais ao longo da duração do festival: dias da semana, horários, dia/noite). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.*	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto à maior ou menor ocupação dos espaços. Porém, algumas percepções assinalam uma alteração no tipo ou qualidade da ocupação dos espaços (durante o ano e no período de duração do festival), caracterizando-se essa 'ocupação' por ser: - regular e continuada (*i.e.* Práticas com Pessoas e Lugares, ao longo de meses e antecedendo o festival); - não invasiva mas efectiva (*e.g.* observação, permanência, reunião, criação artística a partir desses espaços e realidades, em interacção ou não com quem habita nos territórios); - atenta e demorada, constituindo-se como fonte de conhecimento sobre os espaços e pessoas que os habitam. *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.*

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.1 OCUPAÇÃO FÍSICA DOS ESPAÇOS** (continuação)	É descrita ainda uma **maior ocupação de vários tipos de espaços** ao longo do ciclo de realização do festival num dado território e para além do curto período de duração do festival, no caso das primeiras seis edições [2009 a 2014], isto é, para os ciclos na **Mouraria** e em **São Bento**. Esta alteração é atribuída não exclusivamente ao festival mas a um conjunto mais vasto de causas, favorecido pela iniciativa cultural (*e.g.* operação de requalificação da Mouraria; 'gentrificação marginal' em curso em São Bento + Poço dos Negros).	**SÃO BENTO** Percepção generalizada de que o festival favoreceu uma **maior ocupação** nos/dos **pisos térreos**, durante a sua realização (acção directa) e ao longo do ciclo de 3 anos naquele território (S. Bento + Poço dos Negros + Stª Catarina, 2012 a 2014); Realização de eventos em espaços comerciais existentes; Realização de eventos em pisos térreos desocupados. *Efeitos previstos; percepcionados como positivos.* **COLINA DE SANTANA SÃO VICENTE** Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto à maior ou menor ocupação dos espaços posteriormente à ocorrência da iniciativa.	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto à maior ou menor ocupação dos espaços posteriormente à ocorrência da iniciativa (anos subsequentes).	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto à maior ou menor ocupação dos espaços posteriormente à ocorrência da iniciativa (anos subsequentes).	Algumas percepções assinalam o contributo dos participantes (*i.e.* artistas/investigadores do c.e.m. e público do festival) para a vivificação desses mesmos espaços, ao longo do ano durante o festival, ainda que este não seja um objectivo do festival. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.*

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.2 ACESSIBILIDADE AOS ESPAÇOS**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* Ao nível da **percepção de acessibilidade** registam-se múltiplas referências iniciais a todos os territórios como "isolados", com espaços "fechados" ou "inacessíveis"; observam-se algumas **mudanças significativas** desta **percepção** durante e após a realização do festival, mas variável para os diferentes territórios, sendo mais expressiva no caso da **Mouraria**: festival como "factor/motor de 'abertura'". Registam-se algumas alterações nas **condições de acesso físico**, ainda que temporárias (duração do festival e/ou de eventos específicos), para alguns dos espaços ocupados, em várias edições do festival.	**MOURARIA** Percepção de maior acessibilidade e "abertura" dos espaços ocupados para além da duração dos eventos, ou seja, ao longo do ciclo de realização do festival e nos anos subsequentes; Percepção de maior acessibilidade ao bairro no contexto urbano, visto como mais permeável; Percepção de maior acessibilidade a determinados espaços públicos concretos (*i.e.* Largo do Intendente, Rua dos Anjos, Rua do Benformoso). *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.* Por outro lado, algumas percepções apontam para um condicionamento temporário do acesso a determinados espaços (*i.e.* Largo do Intendente) durante a ocorrência de eventos específicos (*e.g.* espectáculos em recinto ou tenda com acesso reservado) ou mesmo em anos subsequentes para outros festivais e eventos culturais [V. também I.3]. *Efeito percepcionado como negativo.*	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto às condições de acessibilidade física aos espaços. Porém, alguns artistas envolvidos e público do festival descrevem uma alteração de percepção acerca da acessibilidade dos espaços e da acessibilidade àquele território e sua localização no contexto urbano, visto como mais permeável e menos periférico do que supunham (*e.g.* percepção de acessibilidade, apesar de se constatarem limitações objetivas: rede de transportes públicos tida como deficitária, dificuldade de mobilidade pedonal dentro do próprio território, entre outras).	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto às condições de acessibilidade física aos espaços, excepto pontualmente para algumas localizações específicas (*i.e.* interiores de quarteirão e/ou espaços exteriores privados, por ex. na Baixa e Chiado, intervencionados e abertos ao público durante o festival). Porém, ao nível da **percepção de acessibilidade** registam-se múltiplas referências aos espaços, particularmente os atravessados ou incluídos nos percursos da segunda edição do festival ('RGB'), como mais acessíveis, mais próximos uns dos outros e mais facilmente percorríveis a pé do que se supunha inicialmente.	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto às condições de acessibilidade física aos espaços. Porém, alguns artistas/ investigadores envolvidos descrevem uma alteração de percepção acerca da acessibilidade dos espaços, atravessados e ocupados regularmente e vistos como mais permeáveis (durante o ano e no período de duração do festival; *i.e.* Práticas com Pessoas e Lugares, ao longo de meses e antecedendo o festival). Aliás, a cidade é referida por alguns com "corpo / tecido permeável", redescoberto e reinterpretado pelas práticas regulares (*e.g.* 'rotas', 'manuais de estar', 'fanzine' e escrever na rua, 'ler na rua').

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.2 ACESSIBILIDADE AOS ESPAÇOS** (continuação)	Essa situação é especialmente sublinhada nos ciclos de três anos ocorridos na **Mouraria**, **São Bento** e **Colina de Santana**, com a abertura ao público de espaços privados (e públicos, sem acesso comum) que de outra forma não receberiam visitantes. Porém, estas mudanças são relativamente excepcionais ou transitórias, e para alguns espaços concretos: habitações, espaços de trabalho (*e.g.* oficinas), equipamentos desactivados (*e.g.* antigo Quartel da GNR nos Anjos, panóptico do antigo Hospital Miguel Bombarda) e/ou espaços de acesso muito restrito (*e.g.* ginásio da Academia Militar, Convento da Encarnação, Palácio Centeno, Palacete Gomes Freire, todos na Colina de Santana).	**SÃO BENTO** Percepção de maior acessibilidade no contexto urbano e "abertura" de espaços, para além da duração do festival e apesar das limitações ligadas à própria morfologia urbana. *Efeito percepcionado como positivo.* **COLINA DE SANTANA** Abertura temporária de espaços habitualmente sem acesso, acessíveis durante eventos do festival; Apesar disso, menções à "invisibilidade" e "fechamento" dos espaços, sem mudança significativa de percepção após o festival; Situação excepcional para o Campo Mártires da Pátria [Jardim de Santana], (re)descoberto pelos lisboetas e visto como espaço muito acessível (*e.g.* localização central, condições de permanência). **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/ suficiente.*			

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.3 USO E APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* A maioria das percepções associa o festival a alterações na apropriação forma e informal dos espaços, sobretudo de espaços públicos, no caso da **Mouraria**, ou seja, no primeiro ciclo de 3/4 anos (Martim Moniz/Intendente/ Benformoso), e ainda a alterações do perfil dos espaços comerciais (pisos térreos) no caso de **São Bento** (S. Bento/Poço dos Negros). No entanto, aponta-se também para o facto destes efeitos serem amplificados ou sustentados em anos subsequentes por políticas públicas (*e.g.* operação de requalificação urbana PA QREN Mouraria; leis específicas [*Cf.* texto]).	**MOURARIA** São observadas **alterações** quanto às **apropriações** de alguns **espaços públicos**, nomeadamente no Largo do Intendente, que foi ocupado durante o festival com eventos, fenómeno com continuidade noutras iniciativas (inc. festivais) no final desse ciclo e nos anos subsequentes. O festival terá induzido uma certa especialização do Largo do Intendente como lugar de espectáculos (*e.g.* concertos, novo circo, exibição de cinema), ou seja, com uma apropriação frequentemente cultural ligada à 'festivalização'. *Efeitos previstos e não previstos, percecionados como positivos ["ganhou-se um palco"; "novo espaço para a arte"] e como negativos, apontando para o condicionamento das apropriações ou mesmo uma 'privatização' intermitente daquele espaço público ["palco e montagens"; "não se pode passar/estar ali"]*	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto aos tipos de uso ou perfil funcional dos espaços ocupados. Porém, algumas percepções assinalam uma alteração nos modos de apropriação de alguns espaços ocupados, em função das intervenções que neles decorreram no período de duração do festival (por ex.: "Palanque" no Bairro Prodac, "O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece" na Praça Raúl Lino). Esta alteração é descrita como temporária e/ou incipiente para a maioria dos espaços intervencionados. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos mas transitórios.*	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto aos tipos de uso ou perfil funcional dos espaços ocupados. Porém, algumas percepções assinalam uma alteração nos modos de apropriação de vários espaços ocupados, em função das intervenções que neles decorreram no período de duração do festival (por ex.: "Fado Morgana" nas Escadinhas de São Cristovão). Refere-se que a apropriação de vários espaços intervencionados era marcada antes pela informalidade, dando lugar durante o festival a apropriações mais formais e/ ou condicionadas pelas intervenções artísticas e seus públicos sobretudo exógenos: - transformação física de espaços, ainda que temporária;	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto aos tipos de uso ou perfil funcional dos espaços ocupados. Porém, algumas percepções assinalam uma alteração nos modos de apropriação de alguns espaços ocupados (durante o ano e no período de duração do festival; *i.e.* Práticas com Pessoas e Lugares, ao longo de meses e antecedendo o festival, e durante o próprio festival), caracterizados por manterem a informalidade, mas introduzirem ou reforçarem uma dimensão colectiva (reunião, criação e algumas actividades específicas ligadas à prática artística) e por temporalidades próprias (continuidade/ regularidade, vivência demorada e em permanência).

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.3 USO E APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS** (continuação)		Algumas percepções relacionam o festival isoladamente ou a concertação de efeitos do festival e da operação de requalificação urbana levada a cabo nos anos subsequentes com a renovação ou substituição de um conjunto de usos e actividades, repercutindo-se em **alterações do perfil funcional** de **espaços privados** observada no final do ciclo de 3/4 anos de realização do festival e ao longo dos anos subsequentes. A reocupação de espaços comerciais com a mudança do tipo de actividade, a adaptação de pisos térreos habitacionais a espaços comerciais, a reconversão de imóveis de habitação para usos não habitacionais ou para Alojamento Local são alguns dos exemplos mencionados (*Cf.* texto). *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos e negativos.*		- presença de instalações luminosas/sonoras ou de outros equipamentos; - densificação das ocupações com a presença frequente e/ou regular de espectadores, entre outros efeitos. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos e negativos, mas transitórios.* As alterações das apropriações descritas, tidas como temporárias, correspondem ainda a uma **transformação da imagem urbana**, isto é, no sentido da qualificação do espaço urbano (*e.g.* domínio do 'espectáculo' e do 'excepcional') e sua experiência e/ou percepção enquanto 'museu' ou 'galeria de arte'. *Efeitos previstos, percepcionados maioritariamente como positivos.*	Essas apropriações temporárias caracterizam-se por não alterar usos e por manter a informalidade, ao mesmo tempo que intensificam a vivência regular desses espaços e induzem uma atenção às questões que os mesmos suscitam (*e.g.* aspectos morfológicos, qualidades ou potencialidades espaciais, usos quotidianos ou aspectos ligados à memória, problemáticas urbanas concretas). *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*
		SÃO BENTO Percepções que apontam a mudança de perfil dos espaços comerciais (pisos térreos) correlacionando-a com o festival mas não exclusivamente. **COLINA DE SANTANA** **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*				

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
			Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.4 SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DOS ESPAÇOS**	As alterações nas condições de acessibilidade física e ao nível da própria percepção de acessibilidade [I.2], terão favorecido um **maior reconhecimento do valor arquitectónico e/ou urbanístico** (ao nível estético e simbólico) de determinados espaços, no caso dos territórios da **Mouraria** e **Colina de Santana**: - imóveis e conjuntos edificados (*e.g.* Convento da Encarnação, antigo Hospital Miguel Bombarda, Palácio Centeno); - espaços públicos (*e.g.* Largo do Intendente, Jardim de Santana); As qualidades destes espaços foram tornadas mais evidentes, sobretudo no caso da **Colina de Santana** (antes menos valorizados pela comunidade, mesmo existindo classificação/inventariação para alguns deles; Maior consciência do significado e valor de alguns dos imóveis ocupados pelo festival, segundo as percepções recolhidas. *Efeitos previstos e não previstos; em linha com a "vivificação de espaços", percepcionada globalmente como positiva, mas também com a discussão suscitada para imóveis específicos, alguns já abrangidos por planos ou projectos.* *Efeitos percepcionados como positivos e negativos.* *Estes aspectos da valorização patrimonial e eventual preservação ou intervenção física posterior cruzam-se com os efeitos de valorização material [V. também III.4].*	Algumas percepções associam a acção do festival ao **reconhecimento do valor e/ou das qualidades de alguns dos espaços intervencionados** (*e.g.* valor arquitectónico e/ou urbanístico, qualidades estéticas, ambientais ou paisagísticas). É referido o efeito de sensibilização da comunidade para elementos singulares no território, identificando valores paisagísticos ou patrimoniais (vistas, elementos naturais ou construídos, edifícios industriais associados à memória do lugar e suas actividades específicas; Por ex.: azinhagas existentes). *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos mas sem consequência ao nível da eventual salvaguarda ou posterior intervenção física nos espaços.*	Algumas percepções associam a acção do festival, na suas duas edições, a um **maior reconhecimento do valor e/ou qualidades de alguns dos espaços intervencionados** (*e.g.* valor arquitectónico e/ou urbanístico, qualidades estéticas e/ou paisagísticas), aspectos esses evidenciados pelas intervenções artísticas nele implantadas. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos mas sem consequência ao nível da eventual salvaguarda dos espaços.*	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto ao eventual reconhecimento do valor dos espaços (*e.g.* valorização estética, simbólica) e/ou condições de conservação ou salvaguarda, pelo que não são descritos efeitos ou impactos a este nível.

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
			Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.4 SALVAGUARDA E VALORIZAÇÃO DOS ESPAÇOS** (continuação)			Algumas percepções associam a acção do festival e o mencionado reconhecimento do valor e/ou qualidades dos espaços a operações de **valorização do património existente ao nível da sua imagem e inserção no contexto urbano**, mediante projectos encomendados à organização de Luzboa; Por ex.: estudo prévio de iluminação para a Praça de D. Pedro IV, projecto de iluminação permanente para o Panteão Nacional, entre outras acções, na fase de estudo ou concretizadas. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.*	

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.5 PRESSÃO SOBRE A QUALIDADE AMBIENTAL DOS ESPAÇOS** **higiene urbana** **ruído** **mobilidade** **segurança** **gestão dos recursos e sustentabilidade**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.*	**MOURARIA** Percepção generalizada de que no ciclo de realização do festival neste território as condições de higiene dos espaços públicos (*e.g.* Largo do Intendente e arruamentos vizinhos) melhoraram significativamente, desde logo para permitir a realização da iniciativa e alguns dos seus eventos, com articulação entre entidades. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Percepção quase generalizada de que nos anos subsequentes aos da realização do festival as condições de higiene dos espaços públicos se mantiveram idênticas às do período em que o festival ocupou o território, ou seja, com melhorias em espaços específicos (*e.g.* Largo do Intendente) mas não se estendendo a outros espaços. *Efeitos percepcionados como positivos e negativos.*	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto às pressões sobre a qualidade ambiental dos espaços ocupados. Não são descritas alterações relevantes ao nível da higiene urbana, do ruído ou das condições de mobilidade como impactos do festival no território. Porém, são referidas **alterações** quanto à **percepção de segurança** de alguns dos bairros intervencionados pelo festival (*e.g.* Chelas, Lóios), antes vistos pelos participantes e/ ou públicos como "conturbados", "problemáticos" ou "violentos" e depois (durante ou após o festival) como "seguros", "tranquilos" e com espaços vivenciáveis "muito diferentes do que é veiculado pelos *media*".	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto às pressões sobre a qualidade ambiental dos espaços ocupados. Não são descritas alterações relevantes ao nível da higiene urbana, do ruído ou das condições de mobilidade como impactos do festival no território. Porém, são referidas **alterações** quanto à **percepção de segurança no período nocturno** em algumas áreas ou espaços intervencionados pelo festival, tidos antes como potencialmente "inseguros" ou "perigosos" e durante ou mesmo após o festival como "seguros" e "aprazíveis", condições proporcionadas também pelas novas formas de iluminação propostas.	Não são registadas percepções que associem a acção do festival a uma mudança significativa quanto às pressões sobre a qualidade ambiental dos espaços ocupados. Não são descritas alterações relevantes ao nível da higiene urbana, do ruído, das condições de mobilidade ou da percepção de segurança como impactos do festival nos territórios onde actua.

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
				Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		
		Festival TODOS		**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
I. DIMENSÃO ESPACIAL	**I.5 PRESSÃO SOBRE A QUALIDADE AMBIENTAL DOS ESPAÇOS** (continuação)		Alterações da percepção relativa à segurança dos espaços, de modo quase generalizado; de zona vista como "insegura" ou "a evitar", passou a ser tida durante a realização do festival (ciclo de 3/4 anos) como zona mais segura. *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.* Esta percepção é extensível aos anos subsequentes, mas justificada por outras mudanças referidas, concomitantes ou posteriores ao ciclo de realização do festival: maior policiamento, maior ocupação do espaço, fixação de novas actividades comerciais e restauração.		É ainda referida a melhoria da **qualidade experiencial (em termos genéricos)**, durante o festival, **para alguns dos espaços e/ou percursos** por via dos projectos artísticos implementados (*e.g.* imagem, som, cor, iluminação mais eficaz ou com características singulares); Experiência e percepção dos espaços e/ou do espaço urbano no seu conjunto (*i.e.* centro histórico) enquanto 'museu' ou 'galeria de arte', com intervenções que valorizam a imagem e a qualificação do espaço urbano (*e.g.* fachadas, largos e praças) e suas características; Convite ao passeio, redescoberta de elementos urbanos notáveis.	
		SÃO BENTO **COLINA DE SANTANA** **SÃO VICENTE** A maioria das percepções expressas não observa ou valoriza uma eventual alteração ao nível da higiene urbana, do ruído, das condições de mobilidade ou da percepção de segurança como efeitos do festival nesses territórios. *Não dispomos de informação relevante/ suficiente quanto à gestão de recursos e sustentabilidade.*	A maioria das percepções expressas não observa ou valoriza uma eventual alteração ao nível do ruído ou das condições de mobilidade como efeitos do festival neste território. *Não dispomos de informação relevante/ suficiente quanto à gestão de recursos e sustentabilidade.*			

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.1 DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO TERRITÓRIO**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* Percepção generalizada de que o festival induziu uma **dinamização cultural** dos territórios assente nas lógicas do 'efémero', da 'eventificação' e 'festivalização', em maior ou menor grau nas diferentes localizações. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos e negativos.*	**MOURARIA** Forte **dinamização cultural do território** durante a realização do festival, por via dos seus eventos e actividades, em especial no espaço público; **Provisão de uma oferta cultural imediata** - gratuita e diversificada -, antes escassa naquele território, apesar de restrita temporalmente (duração de cada edição, ciclo de 3/4 anos). *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.* Contribuição para a dinamização cultural do território a médio prazo, estimulando o **contacto entre agentes culturais e a sua actividade** naquele território; Essa fixação seria sustentada por políticas de apoio mais específicas, paralelas à realização do festival ou implementadas nos anos subsequentes (*e.g.* PDCM - GABIP-CML ou programas de apoio municipais). *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.*	**Dinamização cultural do território** durante a realização do festival, por via do eventos e actividades, em especial no espaço público. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* **Provisão de uma oferta cultural imediata** - gratuita e específica -, antes escassa naquele território, nomeadamente na área das artes visuais com extensões à *performance* e outras expressões, embora restrita temporalmente. *Efeito previsto, percepcionado como positivo mas sem continuidade.* **Estímulo à actividade das associações e agentes locais no âmbito cultural**, integrando na programação algumas das actividades comummente realizadas ao nível local, assim visíveis a um público alargado (*i.e.* exógeno, além de endógeno). *Efeito previsto, percepcionado como positivo mas sem continuidade.*	Forte **dinamização cultural do território** durante a realização do festival, por via dos seus eventos e intervenções, quer no espaço público quer com **repercussão favorável na actividade de agentes/ estruturas locais assim activados** (*e.g.* espaços culturais, galerias de arte, entre outros, sobretudo na 1.ª edição). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* **Provisão de uma oferta cultural imediata** - gratuita e específica -, nomeadamente na área das artes visuais com extensões à *performance* e outras expressões, embora restrita temporalmente. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.*	Percepção quase generalizada de que o trabalho de 'Práticas com Pessoas e Lugares', que antecede e no qual assenta o festival, concretiza uma **activação regular e continuada** de espaços urbanos enquanto **lugares de (co-)criação artística**, apesar de o festival não propor a dinamização cultural desses espaços. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções associam o festival a uma relativa **dinamização cultural dos territórios** durante a sua realização, por via das actividades e eventos, em especial no espaço público, e apesar de o festival não privilegiar essa dinamização; Provisão de uma **oferta cultural imediata**, gratuita, específica e muito distinta da dominante naqueles territórios, embora atingindo um público restrito. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.1 DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO TERRITÓRIO** (continuação)		Contribuição para a dinamização cultural do território a <u>médio prazo</u>, inspirando a realização de outras iniciativas nos anos subsequentes (desde 2012), sobretudo **festivais**, desenvolvendo as <u>lógicas de 'festivalização da cultura'</u>. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos e negativos.* Esta 'festivalização' seria mais evidente no Largo do Intendente, palco privilegiado do TODOS desde 2009, sustentada por políticas de apoio ligadas também à operação de requalificação que ali ocorreria (*e.g.* PDCM - GABIP-CML ou outros programas de apoio municipais, como o BIP/ZIP). Por ex.: eventos Dia 'I' e Noites 'I' local [2012/2013], Festival Bairro Intendente [desde 2014], instalação urbana Avenida Intendente [2012-2014].		Forte **dinamização cultural do espaço urbano** propriamente dito (*e.g.* espaços públicos, centro histórico no seu conjunto) <u>durante a realização do festival</u>, pela multiplicidade de eventos e intervenções na cidade, desenvolvendo as lógicas do 'efémero', da 'estetização' e da 'espectacularização' (*i.e.* cidade enquanto museu ou galeria de arte). *Efeito previsto, percepcionado maioritariamente como positivo.*	A actividade regular do c.e.m., no seu conjunto, é vista como muito relevante no sentido de uma contribuição efectiva para a dinamização cultural do território a médio/longo prazo (*e.g.* criação, investigação, programação). O festival propriamente dito é apenas uma parte dessa actividade, para o qual não são descritos impactos a médio/longo prazo no tocante à fixação de outros agentes. O festival TODOS (caso A) surge depois em território próximo e com algumas ligações entre equipas (*e.g.* presença/observação do Pedras por parte dos programadores do TODOS, elemento da produção do PEDRAS/c.e.m. na produção da 1.ª edição do TODOS), pelo que esse vínculo deve ser referido.

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.1 DINAMIZAÇÃO CULTURAL DO TERRITÓRIO** (continuação)	**COLINA DE SANTANA** Escassa **dinamização cultural do território** durante a realização do festival; Provisão de uma **oferta cultural imediata**, gratuita mas pouco diversificada, restrita temporalmente (duração de cada edição, ciclo de 3 anos) e com **reduzida presença no espaço público**, de acordo com as percepções. *Efeitos percepcionados como insuficientes.* Não se assinala uma contribuição efectiva para a dinamização cultural do território a médio prazo, patente segundo algumas percepções na escassez de iniciativas culturais, dependentes maioritariamente de instituições ali sediadas (*e.g.* actividades e eventos com perfil programático e público-alvo mais específicos). **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	**SÃO BENTO** Alguma **dinamização cultural do território** durante a realização do festival, por via dos seus eventos e actividades; Provisão de uma **oferta cultural imediata**, gratuita e diversificada, apesar de restrita temporalmente (duração de cada edição, ciclo de 3 anos) e da reduzida presença no espaço público, de acordo com a maioria das percepções. *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.* Não se assinala uma contribuição efectiva para a dinamização cultural do território a médio prazo, questionando-se a sustentabilidade da dinamização cultural suscitada pelo festival; Algumas percepções referem-se explicitamente à não continuidade da realização de iniciativas culturais (festivais ou outros) e/ou à sua escassez neste território nos anos subsequentes.			

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.2** **RECONHECIMENTO DA DIVERSIDADE CULTURAL**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* Numa vertente mais complementar e para além do descrito para os diferentes territórios, algumas percepções atribuem ao festival a sensibilização para a promoção de iniciativas culturais sob o tema da interculturalidade e/ou em que as práticas do diálogo intercultural fossem relevantes, nestas ou noutras áreas da cidade (Por ex.: Outros eventos realizados no Martim Moniz e no Intendente em anos subsequentes, o evento Lisboa Encruzilhada de Livros [2009] na Feira do Livro).	**MOURARIA** **Significativo reconhecimento** e **valorização** da **diversidade cultural** endógena ao território (forte multiculturalidade) durante a realização do festival e após esse ciclo de 3/4 anos, no seio da própria comunidade e por outros lisboetas. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* **Integração de Lisboa**, em 2011, na **Rede Europeia de Cidades Interculturais** (Intercultural cities programme - ICC, gerido pelo Conselho da Europa). *Efeito percepcionado como positivo.* Alguns envolvidos (promotores, agentes locais, público e comunidade) assinalam uma alcançada interculturalidade: práticas de **diálogo e convívio interculturais**. *Objectivo específico; efeito percepcionado como positivo.* Algumas percepções expressas questionam a efectiva compreensão ou	Algumas percepções apontam para um relativo **reconhecimento** e **valorização** da **diversidade cultural** endógena ao território (multiculturalidade) durante a realização do festival, no seio da própria comunidade e por outros lisboetas, mas apenas em função de projectos ou intervenções específicas. *Efeito não previsto, percepcionado como positivo mas incipiente.*	Sem objectivos quanto ao reconhecimento da diversidade cultural em presença, não sendo descritos eventuais efeitos (não previstos) decorrentes da acção do festival.	Sem objectivos quanto ao reconhecimento da diversidade cultural em presença, não sendo descritos eventuais efeitos (não previstos) decorrentes da acção do festival.

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.2** **RECONHECIMENTO DA DIVERSIDADE CULTURAL** (continuação)		valorização da diversidade cultural em presença, apontando para a "instrumentalização" e/ou "homogeneização" de representações e valores culturais ou ainda para a transitoriedade do diálogo e convívio interculturais. *Efeitos não previstos, percepcionados como negativos.*			
		COLINA DE SANTANA **Fraco reconhecimento** da **diversidade cultural endógena** (multiculturalidade) após a ocorrência do festival por um ciclo de 3 anos. *Efeito percepcionado como inexistente ou insuficiente.* Permanece, no seio da comunidade, um desconhecimento da diversidade cultural em presença ou até, em alguns casos, uma percepção do território como não sendo especialmente multicultural (*e.g.* invisibilidade de certas comunidades estrangeiras e seus hábitos culturais). **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	**SÃO BENTO** Relativo **reconhecimento** e **valorização** da **diversidade cultural endógena** (multiculturalidade) durante a realização do festival e após esse ciclo de 3 anos, no seio da própria comunidade e por outros lisboetas. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Reduzida penetração das ideias e práticas de diálogo intercultural, circunscrita a elementos ou núcleos da comunidade efectivamente envolvidos na programação ou fruição do festival. *Objectivo não cumprido, efeito percepcionado como insuficiente.*			

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.3** **DESENVOLVIMENTO CULTURAL TERRITORIALIZADO**	Regista-se a **criação de estruturas artísticas e/ou projectos culturais** (ainda que em número reduzido) centrados nas apetências ou tradições das comunidades, com uma acção assente na diversidade cultural em presença. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Por ex.: Orquestra Todos [desde 2011], projecto 'Todos - Saberes e Sabores Culturais' [desde 2013], ambos em actividade fora do período de realização do festival. Tais estruturas / projectos procuram a **diferenciação cultural das criações e/ou dos produtos**, constituindo a sua base local uma mais-valia e um factor de distinção. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*	**MOURARIA SÃO BENTO** Valorização de expressões artísticas tradicionais e populares, com origem em diversas culturas no seio das comunidades, pontualmente integradas e desenvolvidas em actividades, obras ou eventos específicos, durante a realização do festival. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.*	Algumas percepções destacam a diferenciação e especificidade da programação do festival e suas criações, relacionando esses aspectos com a territorialização dos processos, ainda que as questões do desenvolvimento cultural e dos impactos a esse nível não sejam explicitadas. Não são descritos outros efeitos significativos nesta subdimensão.	Algumas percepções destacam a diferenciação e especificidade da programação do festival e suas criações, relacionando esses aspectos com a territorialização dos processos, ainda que as questões do desenvolvimento cultural e dos impactos a esse nível não sejam explicitadas. Não são descritos outros efeitos significativos nesta subdimensão.	Algumas percepções destacam a diferenciação e especificidade da programação do festival e suas criações, relacionando esses aspectos com a territorialização dos processos, ainda que as questões do desenvolvimento cultural e dos impactos a esse nível não sejam explicitadas. Algumas percepções assinalam a capacitação e/ou formação de artistas para o trabalho a partir dos territórios e em espaço público, sustentadas por 'Práticas com Pessoas e Lugares', que antecede e no qual assenta o festival (*i.e.* PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares) *Efeito percepcionado como positivo.*

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
			LXCN	**Luzboa**	
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.3 DESENVOLVIMENTO CULTURAL TERRITORIALIZADO** (continuação)	Tais estruturas / projectos favorecem a **capacitação** e a **formação** de elementos das comunidades ou a **profissionalização de artistas** ('Orquestra Todos'), a partir das suas valências artísticas específicas, indissociáveis da diversidade e tradições culturais em presença. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções referem-se positivamente à continuidade desses projectos ou, pelo contrário, às suas fragilidades ou mesmo não continuidade (criados pontualmente para um evento ou edição do festival ou já em actividade), por falta de apoio (*e.g.* financiamentos, recursos humanos); Por ex.: dúvidas sobre a continuidade de 'Aqui/ Yha' [2019, 2020] ou de 'Movimento Zebra' [2019, 2020] no território de São Vicente (edições mais recentes).			

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.4 CRIAÇÃO DE PÚBLICO(S) PARA AS ARTES**	Efeito limitado ao nível da criação de novos segmentos de público para as artes. A generalidade das percepções aponta para que uma parte significativa do público, nacional ou estrangeiro, detenha já hábitos de consumo culturais relevantes; o público estritamente local (comunidade) existe mas não é maioritário, particularmente nos ciclos/ territórios mais recentes. Segundo algumas percepções ocorreu uma **atracção e consolidação de segmentos de público mais específicos**: - consolidação de público em expressões artísticas como o novo circo ou a *world music*, com uma oferta expressiva no festival e nem sempre frequente no panorama cultural lisboeta; - atracção de público com preocupações sociais ligadas à integração e inclusão (causas enunciadas pelo festival; *e.g.* interculturalidade);	- fixação de público estrangeiro que já visita a cidade ou que o fará especificamente durante o festival e pela programação que este oferece. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.*	Efeito limitado ao nível da criação de públicos para as artes, de acordo com as percepções expressas, pelo que não são descritos efeitos relevantes a este nível.	Efeito limitado ao nível da criação de públicos para as artes, de acordo com as percepções expressas, pelo que não são descritos impactos relevantes a este nível. Porém, algumas percepções associam o festival à exposição de um vasto número de pessoas a um conjunto alargado de obras artísticas, sobretudo na área das artes visuais, sem as comuns restrições de acesso (*e.g.* espaços formais como museus ou galerias). Pela natureza da programação (*e.g.* arte efémera no espaço urbano, acesso maioritariamente livre e gratuito) e pelo número de espectadores (250.000 pessoas na 1.ª edição e 500.000 na 2.ª edição) é mencionada a abrangência de públicos, atingindo grupos ou faixas não habituais e representando a possibilidade de uma sensibilização para as expressões artísticas envolvidas (artes visuais).	Efeito limitado ao nível da criação de públicos para as artes, de acordo com as percepções expressas, pelo que não são descritos efeitos relevantes a este nível.

		caso de estudo A **Festival TODOS**	*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	 **Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.5** **VALORIZAÇÃO DAS ARTES**	Escassa relevância quanto à valorização das expressões artísticas no tocante a aspectos como a criatividade ou a inovação, segundo algumas percepções expressas. Ainda assim, algumas percepções assinalam o desenvolvimento e divulgação de processos com uma dimensão colectiva e/ou colaborativa, pontualmente, em determinadas criações e espectáculos. Algumas percepções assinalam a divulgação de expressões artísticas mais específicas como o novo circo, o cinema documental ou a *world music*, por via da programação proposta. A maioria das percepções refere o significativo valor intrínseco das propostas artísticas e das experiências proporcionadas. *Efeito percepcionado como positivo.*	Diversas percepções identificam o **lançamento de novos artistas** (com primeiras apresentações de trabalho e desde logo no espaço público), enriquecendo o panorama artístico local e nacional. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.* Diversas percepções apontam o **desenvolvimento de intervenções/projectos** que pela sua especificidade **enriqueceram e renovaram o(s) campo(s) da(s) arte(s)**: - processos de criação artística com uma **dimensão colaborativa**; - processos de criação e/ou investigação artística a partir da leitura e vivência dos **territórios urbanos;** - processos de criação artística mediante abordagens multi/inter/ pluridisciplinares, numa perspectiva de programação **transdisciplinar**. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*	Diversas percepções identificam o **lançamento de novos artistas** (com primeiras apresentações de trabalho e desde logo no espaço público), enriquecendo o panorama artístico local e nacional. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.* Diversas percepções apontam o **ensaio e desenvolvimento de intervenções/projectos** que pela sua especificidade **enriqueceram e renovaram o(s) campo(s) da(s) arte(s)**: - **abertura do campo artístico para o recurso à iluminação e/ou projecção de imagem na criação artística** (artes visuais, *performance* e outras expressões), potenciados pelo contacto entre artistas convidados, técnicos e públicos e pela visibilização dessas propostas artísticas; - **experimentação e *know-how* no tocante às aplicações das técnicas/ tecnologias de iluminação**	Algumas percepções apontam o **desenvolvimento de actividades/projectos** no âmbito de 'Práticas com Pessoas e Lugares', que antecede e no qual assenta o festival (*i.e.* PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares), que pela sua especificidade **enriqueceram e renovaram o(s) campo(s) da(s) arte(s)**: - processos de criação e/ou investigação artística com uma **dimensão colectiva**; - processos de criação e/ou investigação artística que cruzam linguagens das artes e das ciências, abrangendo diversas áreas do conhecimento, e com uma **dimensão experimental**; - processos de criação e/ou investigação artística que expandem a expressão da **dança** e do **movimento**, particularmente na relação entre 'corpo' e 'cidade'; - processos de criação e/ou investigação artística a partir da leitura e vivência dos **territórios urbanos**; - programação cultural de natureza **adisciplinar** (*e.g.* o próprio festival).

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
			LXCN	**Luzboa**	
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.5 VALORIZAÇÃO DAS ARTES** (continuação)		Algumas percepções sublinham o carácter inovador da iniciativa e a relevância do material produzido e publicado, estimulando ou informando a realização de iniciativas culturais e investigações artísticas ou académicas posteriores, com particular incidência nos campos da 'arte pública' e do 'design urbano'. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.*	**na criação artística**, através de acções de formação e partilha de conhecimento entre equipas multi/inter/ pluridisciplinares (com elementos estrangeiros convidados) e do próprio desenvolvimento de propostas com carácter inédito ao nível local e/ou nacional. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções referem-se ao contributo da iniciativa para a **internacionalização de artistas locais / nacionais** e para o reforço da sua **integração num circuito artístico internacional** (ligado sobretudo à arte pública e às formas de arte que recorrem à luz), a partir de efeitos directos específicos: - contacto entre artistas nacionais e estrangeiros, bem como entre curadores/ programadores e outros agentes ou instituições;	*Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares contribuiu ainda, de modo directo ou indirecto e no contexto mais vasto da actividade regular do promotor (c.e.m.), para informar um conjunto de iniciativas e produções que relacionam o campo artístico da 'dança' (*e.g.* dança, performance, movimento) com a 'cidade' (*e.g.* territórios urbanos, comunidades, espaços públicos). Por ex.: seminários e publicações 'Criar corpo criar cidade'. *Efeitos indirectos percepcionados como positivos.* A maioria das percepções refere o significativo valor intrínseco das propostas artísticas e das experiências proporcionadas. *Efeito percepcionado como positivo.*

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
			LXCN	**Luzboa**	
II. DIMENSÃO CULTURAL	**II.5 VALORIZAÇÃO DAS ARTES** (continuação)			- promoção da circulação de ideias e propostas artísticas; - projecção e visibilidade internacionais de artistas nacionais e suas propostas artísticas, pela dimensão e características da iniciativa, com um maior reconhecimento externo. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções sublinham o carácter inovador da iniciativa e a relevância do material produzido e publicado, estimulando ou informando a realização de iniciativas culturais e investigações artísticas ou académicas posteriores, com particular incidência na 'arte pública', no 'design urbano' e ainda nas técnicas/tecnologias de iluminação aplicadas à criação artística. *Efeitos percepcionados como positivos.*	

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.1 DINAMIZAÇÃO DO COMÉRCIO LOCAL**	*Alguma disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* **Dinamização do comércio local existente**, durante o festival, em face do maior número de pessoas nos vários territórios ocupados. *Objectivos específicos; "vivificação de espaços" e eventos em "restaurantes, lojas e espaços adormecidos no tempo (…)";* *Efeito previsto, percecionado como positivo.* Efeito percepcionado como de curta duração, dependente dos públicos dos eventos, questionando-se a sustentabilidade desta dinamização suscitada pelo festival, sobretudo para os territórios **Colina de Santana** e **São Vicente.** *Efeito percepcionado como insuficiente.* Excepção para a **Mouraria**, na qual o festival é visto como um dos factores que	**MOURARIA** Percepção quase generalizada de que a realização do festival favoreceu a **renovação do comércio local**, seja por influência de outros efeitos descritos [V. I.1, I.2, I.3, I.5 e III.3] seja pela acção conjunta do festival e da operação de requalificação urbana no final desse ciclo; Contribuição para a fixação de novos agentes económicos no território, ao longo do ciclo de 3/4 anos de realização do festival e para além deste. *Efeitos previstos; percepcionados como positivos - novo dinamismo económico e maior oferta de estabelecimentos - e também como negativo - substituição de actividades ou agentes económicos, oferta menos específica e "descaracterização" dos estabelecimentos existentes.*	**Dinamização do comércio local existente**, durante o festival, em face do maior número de pessoas nos territórios ocupados. *Efeito não previsto, percepcionado como positivo mas transitório.* Efeito percepcionado como de curta duração, dependente dos públicos, sem continuidade temporal.	**Dinamização do comércio local existente**, durante o festival, em face do maior número de pessoas nos territórios ocupados. *Efeito não previsto, percepcionado como positivo mas transitório.* Efeito percepcionado como de curta duração, dependente dos públicos, sem continuidade temporal.	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual dinamização do comércio local, pelo que não são descritos efeitos a este nível.

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.1 DINAMIZAÇÃO DO COMÉRCIO LOCAL** (continuação)	favoreceram a dinamização do comércio local a **médio prazo** (situação que seria sustentada também por outros factores; *e.g.* operação de requalificação urbana).	**Dinamização e apoio** do/ ao **comércio e outras actividades locais** no âmbito das lógicas da 'economia imigrante' e do 'empreendedorismo imigrante' (*e.g.* plataforma DELI-Lisboa, 2014, desenvolvida na sequência do Programa das Cidades Interculturais (CML); projecto europeu DELI - Diversity in the Economy and Local Integration). *Efeito não previsto, percepcionado como positivo.*			
		COLINA DE SANTANA **Forte dinamização do comércio local** durante o festival, particularmente ao nível da restauração, sem uma continuidade além da ocorrência do festival ou do ciclo de 3 anos de realização do mesmo.	**SÃO BENTO** **Forte dinamização do comércio local** apenas durante o festival, sobretudo ao nível da restauração (*e.g.* cafés, bares, restaurantes). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* A renovação do comércio local descrita para o final ciclo de realização do festival [2012 a 2014] e anos subsequentes é dissociada da iniciativa cultural e atribuída a uma 'gentrificação marginal' em curso.			
		SÃO VICENTE **Forte dinamização do comércio local** durante o festival, sobretudo ao nível da restauração.				

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.2 DINAMIZAÇÃO INDIRECTA DE ACTIVIDADES ECONÓMICAS**	*Não dispomos de informação relevante/suficiente.*		*Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	O promotor refere a dinamização da actividade de empresas produtoras e/ou comercializadoras de sistemas de iluminação artificial, que apoiavam o festival, com uma forte componente de inovação tecnológica.	*Não dispomos de informação relevante/suficiente.*
	III.3 PROMOÇÃO DA IMAGEM E DA ATRACTIVIDADE DO TERRITÓRIO	*Alguma disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* Numa lógica territorial mais ampla (a cidade num contexto europeu ou global), há a menção ao papel do festival como relevante na **afirmação de uma 'marca Lisboa'**, projectando externamente a cidade e as valências dos seus bairros históricos [V. também II.2; inclusão na Rede Europeia de Cidades Interculturais]. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*	**MOURARIA** Percepção quase generalizada de que o festival, seja enquanto acção cultural isoladamente seja pela acção conjunta entre festival e operação de requalificação urbana, favoreceu a **promoção da imagem e a atractividade do território.** Contribuição para a **mudança de imagem e da percepção externa** do território, durante e após a realização do festival - *i.e.* **criação de valor simbólico**; Maior **visibilidade do território e das suas potencialidades**, promovendo-se novas possibilidades de **desenvolvimento em diversos sectores económicos**	Diversas percepções descrevem a **maior visibilidade do território e das suas potencialidades**, efeito decorrente da acção do festival (por ex.: "pôs Marvila no mapa", "revelou Marvila"), embora a continuidade ou sustentabilidade desse efeito seja questionada. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos mas insuficientes/transitórios.*	Significativa **atracção de turistas e outros visitantes**, durante o festival, contribuindo para desenvolver as lógicas do turismo cultural naqueles territórios e, de um modo geral, na cidade. *Efeitos previstos, percepcionados maioritariamente como positivos.*	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual promoção da imagem dos territórios onde actua ou a qualquer alteração das suas condições de atractividade, pelo que não são descritos efeitos a este nível.

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		
				LXCN	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.3 PROMOÇÃO DA IMAGEM E DA ATRACTIVIDADE DO TERRITÓRIO** (continuação)		(*e.g.* comércio, cultura, turismo). *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados maioritariamente como positivos.* Os efeitos referidos permitiram a **promoção externa do território** com vista à captação de **investimento privado** (local, nacional, estrangeiro); festival promovido como marca distintiva de abordagem (cultural, económica, social) ao território para a sua revalorização simbólica. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos mas também potenciadores de outros efeitos negativos [V. IV.4].*	Algumas percepções associam a acção do festival à **promoção da imagem do território e suas valências** (por ex.: "existência de património físico e cultural", "paisagem com interesse", "actividades que as pessoas não sabiam estarem aqui"), mas não são descritas alterações às suas condições de atractividade e/ou efectiva criação/mudança de valor simbólico para o território. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos mas insuficientes.*	Percepção quase generalizada de que o festival, nas suas duas edições, terá contribuído para a **promoção e/ou renovação da imagem dos territórios** e para a maior **atractividade dos seus espaços** - *i.e.* **criação de valor simbólico**. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados maioritariamente como positivos.* A valorização simbólica a que nos referimos assenta também noutros efeitos já enunciados [V. I.4 e I.5, II.1, III.1 e III.3, IV.5], nomeadamente os relacionados com a qualificação dos espaços e a mudança da imagem urbana (ainda que efémeras) e com a dinamização artística e cultural do espaço urbano experienciado enquanto 'museu' ou 'galeria de arte'.	
		COLINA DE SANTANA Perceção quase generalizada de que o festival não terá contribuído significativamente para a promoção da imagem e atractividade do território, para a criação / alteração de valor simbólico ou para a atracção de novas actividades ou investimentos.	**SÃO BENTO** Perceção de que o festival favoreceu a **promoção da imagem e a atractividade do território**: Contribuição para a **mudança de imagem e da percepção externa** do território, durante e após a realização do festival - *i.e.* **criação de valor simbólico**;			

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.3 PROMOÇÃO DA IMAGEM E DA ATRACTIVIDADE DO TERRITÓRIO** (continuação)	Algumas percepções apontam para a possibilidade do festival ter fomentado a visibilidade do território e a **promoção das suas qualidades patrimoniais e paisagísticas**, entre outras (*e.g.* imóveis com características distintivas, espaços públicos, vistas sobre a cidade, existência de instituições culturais, zona relativamente 'exclusiva'), mas também a exposição das suas **debilidades** (*e.g.* mau estado de conservação de imóveis, fraco dinamismo do comércio e actividades da cultura apesar das valências assinaladas, condições de acessibilidade e mobilidade a melhorar, zona relativamente 'exclusiva'). *Efeitos percepcionados como positivos e também como negativos.* **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	Maior **visibilidade do território e das suas potencialidades**, promovendo-se novas possibilidades de **desenvolvimento em diversos sectores económicos** (*e.g.* comércio, turismo). *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos - visibilidade no contexto urbano, atracção de visitantes - e também como negativos - favorecimento das dinâmicas de substituição de agentes económicos e actividades.*		Numa lógica territorial mais ampla (a cidade num contexto europeu ou global), há a menção ao papel do festival como relevante para a **afirmação de uma 'marca Lisboa'** e para a **projecção externa da cidade**, com a integração num circuito internacional de cidades com iniciativas similares (a inclusão em Rede Internacional de Cidades-luz seria posta em causa mais tarde, pela não continuidade da iniciativa). *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.*	

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.4 VALOR FUNDIÁRIO/ IMOBILIÁRIO**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* É referida a <u>contribuição indirecta</u> do festival para a **dinamização do mercado imobiliário** (maior procura e oferta em alguns dos territórios ocupados nos anos subsequentes ao respectivo ciclo de realização do festival). São assinalados <u>efeitos do festival</u> [I.1 a I.5, III.1 e III.3, IV.3 e IV.5] que terão favorecido tal dinamização. É assinalada como relevante a acção conjunta do festival e de <u>outros tipos de intervenção</u> (*e.g.* políticas urbanas ao nível local e/ou central), nomeadamente no caso da **Mouraria** (*i.e.* requalificação urbana, reabilitação de imóveis). *Efeitos indirectos e não previstos, percepcionados como positivos ou, maioritariamente, como negativos.*	**MOURARIA** A <u>valorização simbólica</u> deste território pelo festival e pela operação de requalificação urbana concretizada nos anos subsequentes ao ciclo de realização do festival é referida como potenciadora de uma <u>valorização material</u> do território. A <u>promoção externa do festival como marca distintiva de abordagem ao território</u> (cultural, social) estendeu-se ao **sector imobiliário** com vista à <u>captação de investimento estrangeiro</u>. ["'vender' o Intendente a investidores imobiliários estrangeiros" (Abreu, 2019)] *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos e negativos.*	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual dinamização do mercado imobiliário ou à valorização dos imóveis, pelo que não são descritos efeitos a este nível.	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual dinamização do mercado imobiliário ou à valorização dos imóveis, pelo que não são descritos efeitos a este nível.	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual dinamização do mercado imobiliário ou à valorização dos imóveis, pelo que não são descritos impactos a este nível.

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.4 VALOR FUNDIÁRIO/ IMOBILIÁRIO** (continuação)		**SÃO BENTO** A ocupação temporária dos pisos térreos vagos (já disponibilizados no mercado) com eventos do festival e a sensibilização pela APC para o arrendamento preferencial a artistas ou agentes culturais terá favorecido a dinamização do mercado imobiliário no território, contribuindo para uma eventual mudança de perfil das actividades e agentes económicos. É descrita a 'gentrificação marginal' já em curso no ciclo de realização do festival e também as políticas públicas (*e.g.* alterações legislativas) como factores determinantes, mais do que o festival, para a efectiva valorização dos preços dos imóveis neste território. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos e negativos.*			
		COLINA DE SANTANA Não são registadas perceções que associem a valorização simbólica deste território pelo festival a uma eventual dinamização do mercado imobiliário ou valorização dos imóveis. **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*				

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
III. DIMENSÃO ECONÓMICA	**III.5 ACTIVIDADE DO PROMOTOR**	*Não dispomos de informação relevante/suficiente quanto ao promotor GLEM-CML.* No caso do co-promotor/parceiro APC, entidade privada com uma diversidade de projectos com múltiplas fontes de financiamento, o festival (prestação de serviços à CML) será significativo mas não determinante para a sua sustentabilidade económica. Refere-se o convite por parte do co-promotor APC a artistas e/ou estruturas de criação (muitas destas sediadas no território), com a sua contratação para edições ou projectos/eventos específicos, como detendo impacto significativo para o desenvolvimento da actividade desses artistas e/ou estruturas e sua sustentabilidade. Por ex.: Migrantour, projecto de passeios acompanhados incluído em várias edições (Ass. Renovar a Mouraria).	Não são descritos impactos.	Não são descritos impactos. *O promotor, associação cultural fundada em 2000, viria a terminar a sua actividade após a 2.ª edição de Luzboa.*	No caso do c.e.m., promotor do PEDRAS, a estrutura e a sua actividade regular é financiada a quatro anos pela DGArtes - Ministério da Cultura. O trabalho de rua em Práticas com Pessoas e Lugares (PCPL, que inclui o festival PEDRAS) é financiado pela CML, sendo esse apoio significativo mas não determinante para a sustentabilidade económica do c.e.m.. Este apoio municipal é relevante para o pagamento de uma bolsa aos artistas/ investigadores envolvidos em PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares, permitindo-lhes também frequentar os programas de formação do c.e.m., e detém assim impacto significativo no desenvolvimento da sua actividade artística, centrada sobretudo naqueles territórios.

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
			Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.1 SOCIABILIDADES**	*Relativa uniformidade de percepções para os diferentes territórios ocupados.* Reforço da sociabilidade no seio da comunidade durante o festival: **maior interacção social** entre **elementos da comunidade** e entre **núcleos distintos** (*e.g.* culturais, étnicos) nem sempre em contacto. *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Fomento da interacção social, durante o festival, entre **elementos da comunidade** e **outros cidadãos** (*e.g.* residentes em Lisboa ou noutras cidades, visitantes/ turistas). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Promoção de formas de **contacto social** e **apoio** com/entre/a **grupos específicos**, mais fragilizados ou invisibilizados, durante o festival e quebrando o seu isolamento (mediante encontros em associações locais, concertos itinerantes para idosos em sua casa, integração de população sem-abrigo em algumas acções, entre outros). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Incentivo ao contacto e diálogo entre pessoas de **diferentes origens ou culturas**, no seio da comunidade e/ou inclusive entre bairros vizinhos, durante o festival e para além dos encontros suscitados nesse período; estendendo-se a outras iniciativas locais ao longo do ano, percepção registada para o ciclo de 3 anos em cada território. Menções ao convívio intercultural, sobretudo no caso da **MOURARIA** [V. também II.2]. *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.*	Algumas percepções descrevem o reforço da sociabilidade no seio das comunidades durante o festival: **maior interacção social** entre **elementos da comunidade** e entre **núcleos distintos** nem sempre em contacto (*e.g.* bairros), provocando o encontro e a reunião de grandes grupos *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Algumas percepções referem esse reforço das interacções sociais por via do festival como transitório, sem uma continuidade efectiva, enquanto outras sublinham a importância dos agentes locais existentes (*e.g.* associações) e de outro tipo de ocasiões ou eventos que não o festival na prossecução desse papel (*e.g.* marchas populares, encontros informais).	*Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	**Criação e desenvolvimento de relações de proximidade** no seio da própria estrutura de criação que promove o festival e com outros elementos do território (*e.g.* moradores, agentes locais, "a comunidade que vem"), privilegiando não a interação social mas o exercício da 'reunião', da 'parceria' e do 'comum', durante PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares (ao longo do ano e durante o festival). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Promoção de formas de **contacto social** com/entre **grupos específicos** mais fragilizados ou invisibilizados, durante PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares (ao longo do ano), quebrando o seu isolamento e garantindo o seu acompanhamento (*e.g.* actividades 'creche e centro de dia' com crianças e idosos, trabalho com mulheres em contexto de prostituição de rua), numa perspectiva de criação de relações de proximidade e não de apoio social ou outro, salvaguardando

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.1 SOCIABILIDADES** (continuação)	Algumas percepções questionam a continuidade dessas interacções e, portanto, a sustentabilidade destes efeitos após ciclo(s) de realização do festival num território. Em termos gerais, é referido o reforço de diversas formas de sociabilidade durante o festival, sendo este um **momento aglutinador da vida das comunidades** e do **acolhimento de visitantes**; Alguns identificam este efeito como potenciador de relações de proximidade (*e.g.* vizinhança, encontros informais, actividades culturais ou outras em comunidade) mas outros questionam a regularidade das interacções sociais após o festival ou após ciclo num dado território, precisamente pela perda desse momento aglutinador ou pela falta de iniciativas com perfil semelhante (excepção para a **MOURARIA** onde são apontados outros; Por ex.: Dia e Noites 'I', Festival Bairro Intendente) ou, ainda, porque outras ocasiões ou eventos cumprem melhor esse papel (*e.g.* marchas populares, encontros informais). A maioria das percepções aponta para os reflexos ao nível do **bem-estar individual** decorrente da experiência de participação no festival, nos diversos territórios. *Efeito percepcionado como positivo.*	Fomento da interacção social, durante o festival, entre **elementos da comunidade** e **outros cidadãos** (*e.g.* residentes em Lisboa ou outros). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* A maioria das percepções aponta para os reflexos ao nível do **bem-estar individual** decorrente da experiência de participação no festival. *Efeito percepcionado como positivo.*		a não exposição dos envolvidos. *Efeito não previsto, percepcionado como positivo.* Estas alterações consubstanciam um efeito de **bem-estar individual** expresso pelos envolvidos face às interacções e/ou relações estabelecidas, para além da duração do festival. *Efeito percepcionado como positivo.*

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.2 SENTIDO DE PERTENÇA**	*Alguma disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.*	**MOURARIA** Contribuição para **alterar a percepção interna**, marcada antes por aspectos como o isolamento, a invisibilidade ou a estigmatização (mudança assinalada durante os trabalhos preparatórios, a ocorrência do festival e após o festival) *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Contribuição para o **reforço do sentido de pertença** ao bairro onde se vive/ trabalha e também da **coesão entre bairros distintos** agrupados numa mesma freguesia (Por ex.: "nossos bairros", "identidades locais", "gente daqui"). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Valorização da **auto-estima da(s) comunidade(s)**, permitindo reconhecer as qualidades das pessoas que residem ou trabalham nesse território. (Por ex.: "orgulho no bairro", "passar a dizer no	Contribuição para **alterar a percepção interna**, marcada por aspectos como o isolamento, a invisibilidade ou a estigmatização, permitindo reconhecer agentes locais e/ou cidadãos com um trabalho significativo em prole da comunidade (mudança assinalada durante trabalhos preparatórios e ocorrência do festival) *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Valorização da **auto-estima da(s) comunidade(s)**, permitindo a esta reconhecer as qualidades e apetências das pessoas que a compõem, que residem ou trabalham nesse território. *Efeito previsto, percepcionado como positivo ou como transitório.* Este efeito é associado a projectos/intervenções específicos (LXCN) e à elaboração e instalação de sinalética mediante processo participativo (projecto posterior 'Sinais, a Cidade Habitada' [2003]).	Não são expressas alterações ao nível do sentido de pertença, percepção interna pela comunidade ou bem-estar comunitário decorrentes da acção do festival nas suas duas edições.	Algumas percepções assinalam uma alteração no **tipo ou qualidade das relações estabelecidas** entre pessoas e com o próprio território, durante PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares (ao longo do ano e durante o festival), caracterizando-se por maior "proximidade", "diálogo" e "confiança", sem uma distinção entre moradores, artistas/ investigadores do c.e.m. e outros elementos, contribuindo para o **reforço do sentido de pertença**. *Efeito percepcionado como positivo.* Tal alteração corresponde a um efeito de **bem-estar comunitário** expresso por alguns envolvidos, durante e para além do festival. *Efeito percepcionado como positivo.*

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.2 SENTIDO DE PERTENÇA** (continuação)		CV que se vive na Mouraria ou no Intendente"). *Efeito previsto, percepcionado como positivo.* Este impacto é defendido por alguns e questionado por outros, neste último caso pela transitoriedade do efeito devido à relocalização do festival após ciclo de 3/4 anos.	**Bem-estar comunitário** expresso por alguns envolvidos, para o período de duração do festival. *Efeito previsto, percepcionado como positivo ou como transitório.* Este efeito é associado a projectos/intervenções específicos (LXCN) e à elaboração e instalação de sinalética mediante processo participativo (projecto posterior 'Sinais, a Cidade Habitada' [2003]).		
		SÃO VICENTE O sentido de pertença é expresso *a priori* para os bairros da Graça e de Stª Engrácia, sublinhando as diferenças entre zonas e comunidades numa mesma área intervencionada. Os promotores defendem que a realização do festival tem contribuído para fomentar vínculos sociais entre estas comunidades e para o reforço do sentido de pertença a uma única freguesia (São Vicente, criada em 2012), tida como muito heterogénea. *Efeito não previsto, percepcionado como positivo.*	**SÃO BENTO COLINA DE SANTANA** Não são expressas alterações significativas ao nível do sentido de pertença, percepção interna ou bem-estar comunitário.			

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.3 ABERTURA À DIVERSIDADE E À DIFERENÇA**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* Algumas percepções assinalam a acção do festival em diferentes territórios, deparando-se com realidades sociais e culturais muito diversas, como **estímulo à criação de projectos de integração e inclusão sociais** (Por ex.: plataforma DELI-Lisboa [2014], desenvolvida na sequência do Programa das Cidades Interculturais (GLEM-CML), no âmbito do projecto europeu DELI - Diversity in the Economy and Local Integration). *Efeito não previsto, percepcionado como positivo.*	**MOURARIA** A maioria das percepções refere o território como mais permeável à **diversidade de hábitos, estilos de vida e comportamentos sociais**, no ciclo de 3/4 anos de realização do festival; A maioria das percepções aponta para uma maior **valorização de noções** como **'tolerância'** ou **'respeito pela diferença'** entre as comunidades e entre estas e elementos exógenos, bem como um reforço do carácter **'cosmopolita'** do território; *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções apontam para um menor controlo social, quer no seio da comunidade quer para elementos exógenos, no ciclo de 3/4 anos de realização do festival, enquanto outras sublinham um maior controlo social, em face das mudanças na apropriação do espaço público e/ou exclusão de actividades informais de rua (por ex. Martim Moniz e Largo do Intendente),	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, sobre uma eventual maior ou menor abertura à diversidade e à diferença por parte das comunidade nem acerca de um maior ou menor controlo social, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, sobre uma eventual maior ou menor abertura à diversidade e à diferença por parte das comunidade nem acerca de um maior ou menor controlo social, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, sobre uma eventual maior abertura à diferença e ao 'outro', considerando aqui processos de diferenciação ou representação identitárias ou outros com base em hábitos culturais, estilos de vida ou comportamentos sociais, pelo que não são descritos impactos a este nível.

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.3 ABERTURA À DIVERSIDADE E À DIFERENÇA** (continuação)		atribuídas ao festival mas também à operação de requalificação urbana (*e.g.* transformações espaciais e ao nível das actividades e agentes económicos). **SÃO BENTO** Algumas percepções referem o território como mais permeável à **diversidade de hábitos, estilos de vida e comportamentos sociais**, no ciclo de 3/4 anos de realização do festival; Algumas percepções apontam para uma maior **valorização de noções** como **'tolerância'** ou **'respeito pela diferença'** entre as comunidades e entre estas e elementos exógenos, bem como um reforço do carácter **'cosmopolita'** do território; *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, acerca de um maior ou menor controlo social.			
		COLINA DE SANTANA Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, sobre uma maior ou menor abertura à diversidade e à diferença por parte das comunidade ou sobre o carácter eventualmente cosmopolita do território (não é identificado como tal, maioritariamente), nem sequer acerca do maior ou menor controlo social, pelo que não são descritos impactos a este nível. **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*				

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.4 GENTRIFICAÇÃO**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* **SÃO BENTO** Percepção quase generalizada de que a realização do festival por um ciclo de 3/4 anos, apesar dos efeitos descritos [I.1 e I.2, II.1, III.1 e III.3], não se constituiu como factor indutor dos processos de gentrificação. **COLINA DE SANTANA** **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	**MOURARIA** Algumas percepções associam a realização do festival por um ciclo de 3/4 anos com a valorização simbólica e material do território [V. também III.3 e III.4], considerando-a um dos factores que favoreceu ou induziu processos de **gentrificação**, com uma substituição de população naquele território. *Efeito indirecto, percepcionado como negativo.* Algumas percepções relacionam a efectiva substituição de população nos anos subsequentes à realização do festival não apenas com os efeitos induzidos pela iniciativa mas também com outros factores (*Cf.* texto).	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual gentrificação dos territórios onde actuou, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual gentrificação dos territórios onde actuou, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a uma eventual gentrificação dos territórios onde actua, pelo que não são descritos impactos a este nível. Pelo contrário, este tipo de processo é objecto de discussão crítica por parte do promotor, abordado pontualmente em algumas das últimas edições de PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares (*e.g.* textos, fanzines, encontros).

		caso de estudo A **Festival TODOS**		*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.5 IDENTIDADE LOCAL**	*Disparidade de percepções em função dos diferentes territórios ocupados.* As alterações descritas ao nível da ocupação e da percepção de acessibilidade dos espaços [V. I.1 e I.2], bem como no tocante à atractividade dos territórios [V. III.3] e às próprias sociabilidades, sentido de pertença e abertura à diferença [V. IV.1 a IV.3], terão favorecido **mudanças na percepção da identidade local e vivência do território**, expressas maioritariamente para o território da **Mouraria**. **SÃO BENTO** Noção de '**identidade local**' expressa como **"em mudança"** durante o ciclo de 3 anos de realização do festival, devendo-se em parte à sua acção mas também a outros processos já em curso (*i.e.* 'gentrificação marginal') *Efeito percepcionado como positivo e negativo.*	**MOURARIA** Noção de '**identidade local**' expressa como **"em mudança"** durante o ciclo de 3/4 anos de realização do festival, devendo-se em grande parte à sua acção e visibilidade. *Efeito percepcionado como positivo e negativo.* **Maior atracção de visitantes**, efeito da alteração de percepção externa e, ao mesmo tempo, indutor de **mudanças de percepção interna** e **externa** da **'identidade local'**: frequentadores de cafés/ restaurantes e de espaços e eventos culturais, novos utilizadores do espaço público e também turistas (Martim Moniz e Intendente). *Efeitos percepcionados como positivos e negativos.* Menção quase generalizada à **maior diversidade de estilos de vida, comportamentos e vivências** presentes no território, inclusive em horários mais diversos (dia/noite), durante e após o ciclo de 3/4 anos de realização do festival.	**Atracção de visitantes**, durante o festival, induzindo **alterações nas dinâmicas locais e vivência em comunidade**, com uma maior diversidade de pessoas, comportamentos e vivências, particularmente no **espaço público**. *Efeito percepcionado como positivo mas transitório.* **Mudanças de percepção interna** e **externa** da **'identidade local'**, durante os trabalhos preparatórios e no período de realização do festival: - contribuição para que o território fosse visto quer pelas comunidades quer pelos visitantes (percepção interna e externa) como mais rico e mais diverso (*e.g.* actividades, pessoas, paisagem urbana) e/ou com algumas realidades sociais semelhantes a outras áreas da cidade, esbatendo a percepção da diferença ("vidas comuns", "havia gente comum ali (…) lutava para fazer coisas com devir comunitário");	**Forte atracção de visitantes**, durante o festival, induzindo **alterações nas dinâmicas locais e vivência em comunidade**, com uma maior diversidade de pessoas, comportamentos e vivências, particularmente no **espaço público**; **Maior actividade e dinamismo** no **espaço público** para o **período nocturno**, durante o festival (antes pouco comum em alguns dos espaços ocupados ou em certas zonas dos percursos intervencionados). *Efeitos percepcionados como positivos mas transitórios.*	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival a eventuais mudanças na 'identidade local' dos territórios e suas características (percepcionadas ou vivenciadas), pelo que não são descritos impactos a este nível.

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
IV. DIMENSÃO SOCIAL	**IV.5 IDENTIDADE LOCAL** (continuação)	Registam-se menções à perda de uma certa "identidade de bairro" (*e.g.* movimento mais intenso de transuentes, não familiaridade entre as pessoas), descrita para o ciclo de 3 anos de realização do festival e anos subsequentes, correlacionando-a não com o festival mas com outros processos (*i.e.* 'gentrificação marginal', Alojamento Local). **COLINA DE SANTANA** Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, sobre a 'identidade local' e suas características (percepcionadas ou vivenciadas), pelo que não são descritos impactos a este nível. **SÃO VICENTE** *Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	*Efeito percepcionado como positivo e negativo.* Registam-se menções à perda de uma certa "vivência de bairro" (*e.g.* densificação de ocupações, movimento mais intenso de transuentes, não familiaridade entre pessoas), descrita para o ciclo de 3/4 anos de realização do festival e anos subsequentes, correlacionando-a com o mesmo mas também com outros processos (*e.g.* operação de requalificação urbana, Alojamento Local).	- contribuição para atenuar a 'invisibilidade' e a 'estigmatização' associadas a vários bairros em causa e suas comunidades, tal como à freguesia de Marvila no seu conjunto (percepção externa). *Efeitos percepcionados como positivos.* Estes efeitos ao nível da percepção da 'identidade local' são vistos por alguns como transitórios ("depois voltámos a ser o que éramos").		

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	**V.1 EXPRESSÃO IDENTITÁRIA**	*Relativa uniformidade de percepções para os diferentes territórios ocupados.* Contribuição para a **sensibilização de moradores** e outros envolvidos na realização do festival no sentido de reconhecerem o **direito à expressão identitária**, em comunidade, relacionada sobretudo com as suas **origens, hábitos e tradições culturais**, bem como com as suas apetências artísticas, nos vários territórios ocupados. *Efeitos previstos, percepcionados como positivos.*		*Não dispomos de informação relevante/suficiente.*	Não são expressos efeitos atribuídos ao festival no tocante às questões da expressão identitária, pelo que não são descritos impactos a este nível.	*Não dispomos de informação relevante/suficiente.*
	V.2 CONSCIÊNCIA E PARTICIPAÇÃO CÍVICAS	Contribuição para a **capacitação** de moradores e outros envolvidos na realização do festival e/ou em projectos de continuidade do festival (*e.g.* 'Orquestra Todos', 'Todos - Saberes e Sabores Culturais') para uma **participação cívica mais activa e comprometida**, percepções expressas para os territórios da **Mouraria**, **São Bento** e **São Vicente**. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*	**MOURARIA** Estímulo ao **envolvimento mais alargado** de moradores e agentes locais em **movimentos cívicos** (*e.g.* associativismo, causas sociais locais, desenvolvimento de projectos específicos ligados ou não ao festival); **Mobilização** e **efeito agregador de ideias** e/ou de **movimentos cívicos já existentes** no território, reforçando o seu enraizamento na comunidade. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*	Algumas percepções associam o festival a uma **sensibilização** de moradores e outros envolvidos na realização da iniciativa para o seu **direito à cultura** (*e.g.* acesso à fruição de bens culturais: eventos e espectáculos, obras e criações artísticas). Contribuição para a **consciencialização** de moradores e outros envolvidos na realização do festival para os seus **direitos enquanto cidadãos daquele território** (*e.g.* freguesia de Marvila, cidade de Lisboa);	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival, nas suas duas edições, ao maior envolvimento da comunidade ou a repercussões no tocante à participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Contribuição para a **discussão crítica** sobre determinados **processos urbanos em curso nos territórios** (*e.g.* privatização do espaço urbano, gentrificação, turisticação), estimulando e exercitando no próprio festival e projecto que o sustenta (PCPL) uma **participação cívica mais activa**. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*

		caso de estudo A		*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS		**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
				LXCN	**Luzboa**	
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	**V.2 CONSCIÊNCIA E PARTICIPAÇÃO CÍVICAS** (continuação)	Contribuição para a **consciencialização** de moradores e outros envolvidos na <u>realização do festival</u> e/ou em <u>projectos de continuidade do festival</u> para os seus **direitos enquanto cidadãos daquele território** (*e.g.* bairro, cidade de Lisboa), percepções expressas para os territórios da **Mouraria**, **São Bento** e **São Vicente**, inclusive para o caso de comunidades migrantes Por ex.: direito à habitação e, em particular, direito à cultura (*e.g.* acesso à fruição de bens culturais: eventos e espectáculos, obras e criações artísticas). *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.*	**SÃO BENTO** Além da contribuição do festival para a **capacitação** de alguns moradores e agentes locais envolvidos na realização do festival para uma **participação cívica mais activa e comprometida**, não há outros efeitos percepcionados. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como insuficientes.* **COLINA DE SANTANA** Não são expressas alterações, atribuídas ao festival. **SÃO VICENTE** Além da contribuição do festival para a **capacitação** de alguns moradores e agentes locais envolvidos na realização do festival para uma **participação cívica mais activa e comprometida**, não há outros efeitos percepcionados. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como insuficientes.*	**Sensibilização** das comunidades para aspectos concretos relacionados com o **território** (*e.g.* espaços públicos, espaços verdes, paisagem) e sua relação quotidiana com o mesmo, estimulando a discussão acerca desses temas e/ou problemáticas específicas dos seus bairros. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* *[Estes são efeitos associados a acções e projectos específicos.* *Por ex.: construção de maquete com o Centro de Desenvolvimento Comunitário do Bairro da Flamenga, acções de mediação e convívio durante a preparação do festival e com a sua realização, intervenções como "Paisagem combinada" e "Porque é que existe o ser em vez do nada?" ambas em Chelas ou "O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece" no Bairro dos Lóios, entre outras.]*		Contribuição para o <u>desenvolvimento crítico de noções como 'direito à cidade' e 'novas urbanidades'</u>, quer no plano teórico (*i.e.* discussão e conceptualização) quer por via das práticas implementadas nos territórios (*i.e.* 'rotas', 'manuais de estar', 'creche e centro de dia', 'fanzine' e escrever na rua, 'ler na rua'), concretizando modos de pensar e viver a cidade. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções expressam a <u>sensibilização de moradores e agentes locais para a discussão e participação cívica</u> no tocante às <u>problemáticas urbanas</u> mencionadas e a novos modos de pensar e viver a cidade (ainda que o promotor rejeite qualquer objectivo nesse sentido ou intuito pedagógico). *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.*

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
			Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	**V.3 PARTICIPAÇÃO EM PROCESSOS ARTÍSTICOS E CRIATIVOS**	Algumas percepções atribuem ao festival a **sensibilização de artistas e agentes culturais**, endógenos ou exógenos aos territórios ocupados, para a **promoção de processos** com uma **dimensão colaborativa ou participativa** ao nível da criação artística. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções atribuem ao festival o papel de contribuição para o **empoderamento das comunidades ao nível cultural**, nomeadamente por via de projectos específicos enraizados nos territórios ('Orquestra Todos' entre outros, desenvolvimentos pontualmente e/ou em continuidade) e da própria mobilização de agentes e comunidades locais. *Efeitos previstos e não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções atribuem ao festival, não isoladamente mas a par de outras iniciativas nestes vários territórios (*e.g.* acções específicas do programa municipal BIP/ZIP, acção regular de algumas estruturas de criação [por ex.: c.e.m.]), a sensibilização para as questões da participação dos cidadãos e do envolvimento da comunidade neste tipo de processos e/ou iniciativas (criação e/ou programação), bem como para a importância do papel da mediação cultural.	Os projectos de sinalética efémera de LXCN informaram e estimularam o projecto posteriormente desenvolvido no território, 'Sinais, a Cidade Habitada' [2003], pelo mesmo promotor; **'Sinais, a Cidade Habitada'** foi um **projecto de sinalética não efémera** mediante um **processo de desenho participado**, envolvendo agentes e instituições locais, população escolar e outros elementos da comunidade. *Efeito não previsto, percepcionado como positivo.* Algumas perceções atribuem ao festival a **sensibilização de artistas e/ou agentes culturais**, endógenos ou exógenos ao território ocupado, para a promoção de **processos** (criação artística) e/ou **iniciativas** (programação cultural) com uma **dimensão colaborativa ou participativa**. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.*	Não são registadas quaisquer percepções que associem a acção do festival, nas suas duas edições, ao eventual envolvimento e/ou participação da comunidade em processos de criação/programação, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Algumas percepções atribuem ao festival a **sensibilização de artistas e agentes culturais**, endógenos ou exógenos aos territórios onde actua, para a **promoção de processos com uma dimensão colectiva e/ou participativa** ao nível da criação artística, ainda que o promotor rejeite qualquer objetivo nesse sentido. Por ex.: algumas percepções relacionam a promoção de iniciativas como o festival HabitACÇÃO (2019) com o tipo de trabalho que o c.e.m. desenvolve em PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares. *Efeitos não previstos, percepcionados como positivos.* Algumas percepções atribuem ao festival a **sensibilização de moradores e outros elementos da comunidade** para a **participação activa** neste tipo de processos e não enquanto espectadores passivos. *Efeitos percepcionados como positivos.*

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	**V.3 PARTICIPAÇÃO EM PROCESSOS ARTÍSTICOS E CRIATIVOS** (continuação)		*[LXCN é visto como precursor da implementação de processos artísticos participados naquele território, estimulando a realização de iniciativas subsequentes com esse tipo de preocupação. LXCN terá também contribuído para a difusão das práticas colaborativas ou participativas na cidade, inspirando iniciativas posteriores (por ex.: festival TODOS).]*		
	V.4 INSTITUIÇÕES E PARTICIPAÇÃO	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, das lógicas de governança no tocante às questões da participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são expressas alterações significativas, atribuídas ao festival, das lógicas de governança no tocante às questões da participação cívica. É referido um caso pontual de impacto a este nível e relativamente às questões do território (*i.e.* espaço público), com a intervenção "O paraíso é um lugar onde nunca nada acontece" na Praça Raúl Lino (Bairro dos Lóios), com uma dimensão participativa;	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, das lógicas de governança no tocante às questões da participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, das lógicas de governança no tocante às questões da participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
			Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	**V.4 INSTITUIÇÕES E PARTICIPAÇÃO** (continuação)		Desenvolvimento de acções de mediação entre a comunidade e a Câmara Municipal de Lisboa (promovidas pelo festival/ artista e por associação local [ATM]), conseguindo a alteração do projecto de requalificação existente para o espaço em função dos *inputs* da comunidade. Embora não previsto inicialmente, a instituição municipal incorporou a participação dos cidadãos na discussão e redefinição do projecto. A artista refere ainda a afinidade entre este tipo de intervenção e outras práticas subsequentes no Departamento de Espaços Verdes, bem como com o programa "Uma Praça em cada Bairro - intervenções em espaço público", desenvolvido muitos anos depois numa lógica abrangente (2014 a 2017 e no ciclo seguinte, 2017 a 2021). *[Carácter precursor; "Foi um primeiro passo" (Fragateiro, 2019).]*		

		caso de estudo A	*caso de estudo B*		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		**Festival PEDRAS**
			LXCN	**Luzboa**	
	V.5 POLÍTICAS PÚBLICAS E PARTICIPAÇÃO	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, das políticas públicas no tocante às questões da participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, das políticas públicas no tocante às questões da participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, das políticas públicas no tocante às questões da participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.	Não são expressas alterações, atribuídas ao festival, das políticas públicas no tocante às questões da participação cívica, pelo que não são descritos impactos a este nível.

Com o objectivo de clarificar e sintetizar quais os efeitos percepcionados (*e.g.* benefícios, externalidades, impactos) mais frequentes e/ou mais significativos neste contexto, elaborámos o seguinte *Quadro-síntese 8*. Esta tabela pressupõe uma análise sucinta das diferentes percepções recolhidas, isto é, implica um trabalho de leitura e selecção dos impactos descritos, mediante a nossa leitura e de modo a corresponder a uma visão de conjunto representativa. Concentramo-nos aqui particularmente nos impactos, ou seja, nas mudanças descritas, e consideramos para cada caso as variáveis já definidos no subcapítulo anterior:

a) *existência* do impacto (quando existente assinala-se a sua *intensidade* [*v.* b)], quando inexistente usa-se a notação gráfica circular cinza [⊗]);
b) *intensidade* do impacto (descrito como mais ou menos relevante, por mais ou menos pessoas); a escala que usamos [+ a +++] procura reflectir essa classificação de intensidade/relevância;
c) *classificação* do impacto (enquanto positivo [●] ou negativo [●]);
d) *intencionalidade* ou *previsibilidade* (impactos previstos [P] ou não previstos [NP]);
   De referir que nem sempre é inteligível se os impactos descritos correspondem ou não a objectivos previstos ou efeitos perspectivados pelos promotores, pelo que não podemos caracterizar esta variável para todos os impactos aqui considerados;
e) *temporalidade* (apenas durante o festival [○] ou após o mesmo e numa duração maior/variável [●]);
   De mencionar que nem sempre é perceptível a temporalidade dos efeitos descritos, pelo que não podemos caracterizar esta variável para todos os impactos aqui considerados.

Na ausência de informação suficiente ou relevante para algum dos casos de estudo optamos por não preencher o campo respectivo.

Quadro-síntese 8
Avaliação de impactos: percepções - síntese para os casos de estudo
(Concha, 2021;
fontes: entrevistas, grupos de foco)

		caso de estudo A	*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[)		*caso de estudo C*
		Festival TODOS	**LXCN**	**Luzboa**	**Festival PEDRAS**
	Maior ocupação de espaços	++ ● P ○●	+ ● P NP ○	+++ ● P ○	⊗
	Mudanças na acessibilidade física a espaços	+ P ○	⊗	+ ○	⊗
	Mudanças na percepção de acessibilidade	+ ● P ○●	++ ● ○●	++ ● ○	+
	Mudanças na apropriação formal/informal de espaços	++ ●● P NP ○●	+ ● P NP ○	++ ●● P NP ○	++ ● P NP ○
	Salvaguarda e valorização de espaços	++ ●● P NP ●	+ ● P NP ○	+ ● P NP ○	⊗
	Pressões ou mudanças sobre a qualidade ambiental dos espaços	⊗ (excepto para a Mouraria; mudança percepção de segurança [positiva])	⊗ (excepto; mudança percepção de segurança [positiva])	⊗ (excepto; mudança percepção de segurança e imagem urbana [positivas])	⊗
	Provisão de oferta cultural	++ ● P NP ○●	++ ● P ○	+++ ● P ○	+ ●
	Valor intrínseco	++ ●	++ ●	++ ●	++ ●
	Mudanças nas dinâmicas culturais	++ ●● P NP ○●	+ ● ○	++ ● ○	+ ● NP ○●
	Reconhecimento e/ou valorização da diversidade cultural	+++ ●● P NP ○●	+ ● NP ○	⊗	⊗
	Desenvolvimento cultural territorializado	++ ● P NP ○●	⊗	⊗	+ ● ○●
	Criação de público(s) para as artes	+ ●	⊗	+ ●	⊗
	Inovação e experimentação	+ ●	+++ ●	+++ ●	++ ●
	Lançamento de novos artistas	⊗	++ ●	++ ●	⊗
	Dinamização do comércio local	++ ●● P NP ○●	+ ● NP ○	++ ● NP ○	⊗
	Dinamização indirecta de actividades não locais			+	
	Mudança de imagem e percepção externa (criação valor simbólico)	++ ● P NP ○●	+ ● P NP ○	+ ● P ○	⊗
	Promoção do território e atracção de actividades e/ou turistas	++ ●● P NP ○●	⊗	++ ● P NP ○●	⊗
	Repercussões no valor fundiário/ imobiliário	+ ●● NP ●	⊗	⊗	⊗
	Repercussões económicas na actividade do promotor (e/ou artistas ligados ao festival)	+ ●	⊗	⊗	+ ●

		caso de estudo A **Festival TODOS**	*caso de estudo B* **Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001** e **Luzboa - Bienal Internacional da Luz** (Associação Extra]muros[) **LXCN**	**Luzboa**	*caso de estudo C* **Festival PEDRAS**
IV. DIMENSÃO SOCIAL	Bem-estar individual	++ ● ○	+ ● ○		++ ● ○●
	Maior interacção social	++ ● P ○	+ ● P ○		+ ● ○●
	Reforço do sentido de pertença	++ ● (apenas na Mouraria)	+ ●	⊗	+ ● ○●
	Bem-estar comunitário	+ ● ○	+ ● ○	⊗	++ ● ○●
	Abertura à diversidade e à diferença	+ ● P NP ○	⊗	⊗	⊗
	Gentrificação	+ ● (apenas na Mouraria)	⊗	⊗	⊗
	Mudanças na identidade local (percepção interna/externa e/ou vivências)	++ ●● (apenas na Mouraria)	+ ●	++ ● ○	⊗
V. CIDADANIA E PARTICIPAÇÃO	Expressão identitária	+ ● ○			
	Sensibilização e/ou mobilização da comunidade (para a participação cívica)	++ ● P NP ●	+ ● P NP ○	⊗	+ ● P NP ●
	Sensibilização de artistas/ agentes culturais (para a promoção de processos colaborativos ou participativos)	++ ● NP ●	+ ● NP ●	⊗	+ ● NP ●
	Empoderamento cultural das comunidades	+ ● P NP ●	⊗	⊗	⊗
	Mudanças nas lógicas de governança	⊗	⊗ (excepto; intervenção B.º Lóios [Cf. texto])	⊗	⊗
	Mudanças nas políticas públicas	⊗	⊗	⊗	⊗

Em suma, e partindo deste último quadro-síntese, podemos verificar que os casos de estudo analisados apresentam, segundo as percepções recolhidas, um conjunto vasto de efeitos no âmbito das cinco dimensões abordadas. Apesar de muitos dos efeitos descritos não serem apontados necessariamente para todos os casos de estudo, concluímos da pertinência das dimensões consideradas, sendo que se distinguem como mais significativos os aspectos que expomos em seguida.

Na *dimensão espacial* [I] salientam-se como comuns aos três casos as mudanças na percepção de acessibilidade dos espaços e as mudanças na apropriação formal ou informal dos espaços, com alterações relacionadas exclusivamente com o período de duração dos festivais ou mesmo, em situações pontuais, em períodos subsequentes e na esteira dessa intervenção cultural concreta. Não dispensando a leitura da tabela detalhada, referimo-nos aqui às situações de percepção de maior acessibilidade e atravessamento ou fruição de espaços na Mouraria (*e.g.*

Largo do Intendente) e na Colina de Santana (*e.g.* Jardim de Santana e imóveis específicos ocupados temporariamente de 2015 a 2017) ocupados pelo festival TODOS [caso A], bem como à maior e mais diversa apropriação desses espaços. No tocante às apropriações, e apesar das variações para os diferentes territórios, registam-se perspectivas nem sempre coincidentes, tanto no sentido de valorizar tais mudanças provocadas ou induzidas pelo festival TODOS como positivas — por exemplo, 'abertura' de certos espaços às comunidades e aos lisboetas a par de uma maior diversidade de apropriações, inclusive formais — como no sentido de serem percepcionadas como mudanças negativas — pelo maior condicionamento nas apropriações informais, pela induzida 'festivalização' de espaços como o Largo do Intendente (remetendo para as questões da 'privatização' do espaço público) ou ainda, de forma indirecta, pela valorização simbólica do território favorecida pelo festival [*v.* restantes dimensões] e subsequentes alterações no perfil funcional de certos espaços (*e.g.* pisos térreos e estabelecimentos comerciais, ocupações exteriores associadas). Já no caso das iniciativas da Extra]muros[[caso B], a percepção de acessibilidade para o território de Marvila, ocupado por Lisboa Capital do Nada, passou sobretudo pela maior visibilidade daquela zona no contexto urbano (cidade) e de alguns dos bairros que a compõem, sendo que a iniciativa terá contribuído ainda para uma mudança da percepção de segurança (espaços vistos durante e após o festival, pelos envolvidos, como "tranquilos" e "muito diferentes do veiculado pelos *media*"). A iniciativa Luzboa, promovida também pela Extra]muros[e focada no centro histórico da cidade, incorre em alguns dos efeitos mencionados para o TODOS ao nível espacial, mas estes restringiram-se ao período de duração do festival, sem outras repercussões posteriores: forte ocupação dos espaços (inclusive espaços públicos), mudanças na percepção de acessibilidade de certos espaços, transformações efectivas, ainda que temporárias, na apropriação formal e informal dos espaços (*e.g.* transformação física de espaços e sua imagem, ocupação em diferentes ciclos temporais [noite/dia, por exemplo] e fruição do espaço público enquanto 'museu' ou 'galeria de arte'). Diferentemente, no festival PEDRAS [caso C] os efeitos nos lugares atravessados pelo festival são de menor expressão, segundo as percepções discutidas e, de resto, em linha com as intenções do promotor, que não pretende a transformação do espaço urbano mas sim uma alteração na qualidade das vivências durante o festival e durante o trabalho que o precede (Práticas com Pessoas e Lugares), caracterizando-se pela reunião e encontro no espaço público, pela atenção aos espaços tal como se apresentam, pela criação artística a partir da experiência espacial, entre outros aspectos. Assim, apenas as mudanças temporárias na apropriação dos espaços, predominantemente informais, se constituem como significativas no âmbito deste caso C, reflectindo-se depois noutro tipo de impactos observados em dimensões que não a *espacial*. Num cômputo mais geral, e pensando no conjunto dos casos de estudo, convém por fim referir o reconhecimento do valor patrimonial dos espaços ou imóveis (*e.g.* componentes histórica, estética, significado na imagem urbana), expresso a propósito do festival TODOS — sobretudo para a Mouraria e para a Colina de Santana, com planos de requalificação a serem desenhados à época de ocorrência do festival, tendo este sinalizado alguns desses espaços através do acolhimento de eventos) — e do festival bienal Luzboa, que acabaria por conduzir ao estudo e/ou concretização de operações de valorização (imagem e inserção urbana) de património existente mediante projectos de iluminação encomendados à organização do evento.

A *dimensão cultural* [II] é aquela que mais se destaca pela sua multiplicidade e abrangência de efeitos para os três casos de estudo em muitas das subdimensões analisadas, traduzindo-se inclusive em alguns impactos relevantes, isto é, mudanças para além da duração das iniciativas [casos A - TODOS e C - PEDRAS]. Comuns às três iniciativas e percepcionados como efeitos positivos, a nível individual e/ou comunitário, no sentido da criação de valor cultural identificamos: o valor intrínseco dos festivais e sua programação; o significado das iniciativas ao nível da inovação e experimentação nos campos artísticos; a provisão de uma oferta cultural relevante e diversificada nos territórios (antes inexistente/escassa ou existente mas com outros perfis e características); e, igualmente, a capacidade das iniciativas analisadas [casos A, B e C] provocarem ou favorecerem mudanças nas dinâmicas culturais em presença. Neste último aspecto, ainda que não seja necessariamente programado pelos promotores (efeitos não previstos), devemos sublinhar no caso do TODOS a contribuição para uma dinamização cultural dos territórios a médio prazo (no caso da Mouraria, com intervenções e políticas de apoio subsequentes) por via do contacto entre agentes culturais e sua fixação, bem como o favorecimento das lógicas de 'festivalização', inspirando a realização de outras iniciativas posteriores sob o formato 'festival de arte(s)' em espaços públicos, com algumas preocupações comuns ao TODOS. Também no caso do PEDRAS podemos mencionar a actividade regular do promotor, nomeadamente com PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares (indissociável do festival propriamente dito, desde meados da década de 2000), enquanto factor relevante para a dinamização cultural dos territórios a médio/longo prazo (*e.g.* Baixa, Mouraria, Intendente), inspirando ainda a realização de outras iniciativas que procuravam trabalhar com o espaço urbano e envolver as comunidades, como é o caso do próprio TODOS (iniciado apenas em 2009). Tais características destas duas iniciativas [casos A e B], ainda que eventos muito distintos nos seus programas e modos de actuação, permitem também identificar outros tipos de valor ou de impacto associados ao desenvolvimento territorializado (*v. Quadro-síntese 7*), designadamente a criação de estruturas artísticas e/ou projectos culturais (Orquestra Todos e projecto Todos - Saberes e Sabores Culturais, no caso A) enraizados nos territórios e na sua diversidade cultural, efeitos com menor expressão no caso C e não verificado(s) de todo no caso de estudo B. De mencionar os reduzidos efeitos percepcionados no tocante à criação ou fixação de público(s) para os três casos de estudo, apesar disso tidos como existentes para segmentos ou áreas artísticas específicas no caso do TODOS e de Luzboa. E, por último, registam-se percepções que atribuem ao caso B o efeito positivo de ter propiciado o lançamento de novos artistas, cujos primeiros trabalhos de intervenção artística em espaço público seriam apresentados em Lisboa Capital do Nada e em Luzboa.

Para a *dimensão económica* [III] pudemos confirmar a percepção maioritária de que a realização do festival contribuiu directamente para uma dinamização do comércio local nos diferentes territórios de actuação dos casos A e B, durante a ocorrência das iniciativas, e também mais indirectamente para além desse período, na Mouraria, por via de outros efeitos associados às ocupações dos espaços e aos impactos na imagem do território ou ainda à valorização de actividades locais no âmbito das lógicas da 'economia migrante' e do 'empreendedorismo migrante' (*i.e.* criação da plataforma DELI-Lisboa, na sequência do

Programa das Cidades Interculturais da CML, após o TODOS). Não conseguimos obter informação suficiente/relevante acerca da capacidade dos festivais em estudo induzirem uma dinamização indirecta de actividades noutros territórios e em diversos sectores, aspecto apenas referido no caso de Luzboa e sem grande expressão. Por outro lado, em diversas subdimensões analisadas não registamos a existência de efeitos para alguns destes festivais, sendo o PEDRAS aquele que demonstra uma menor apetência para impactar o território ao nível do desenvolvimento económico. Alguns dos impactos mais relevantes registam-se ao nível da mudança de imagem externa dos territórios e da promoção dos mesmos no sentido da atracção de agentes e actividades económicos, seja no caso do TODOS — inclusão de Lisboa na Rede Europeia de Cidades Interculturais, contributos para a afirmação da 'marca Lisboa', captação de investimento privado nacional e estrangeiro — seja no caso das iniciativas da Extra]muros[, mais expressivamente a propósito de Luzboa — activação do sector turístico — e apesar da inclusão na Rede Internacional de Cidades-Luz (factor de promoção do território e de atracção de turistas, entre outros) ter sido posta em causa pela não continuidade da iniciativa após a segunda edição. Noutra linha de análise, os eventuais efeitos no campo do valor fundiário/imobiliário afiguram-se como menos consensuais, apontados apenas no caso A e segundo algumas percepções, que relacionam a valorização dos preços observada nos anos subsequentes à realização do TODOS na Mouraria com a criação de valor simbólico naquele território que o festival terá iniciado e que se consolidaria com a operação de requalificação urbana levada a cabo. Porém, outras percepções relacionam mais directamente essa valorização com a implementação de políticas públicas ao nível central relativas ao regime de arrendamento e ao alojamento local, e não ao festival e seus efeitos mais directos.

Na *dimensão social* [IV] regista-se uma notável concentração de efeitos para o caso de estudo A (TODOS), percepcionados globalmente como positivos nos vários territórios ou comunidades (mas também com efeitos negativos), por oposição ao caso de estudo B, com menores impactos sociais descritos quer para a iniciativa Lisboa Capital do Nada (Marvila) quer, sobretudo, para a iniciativa Luzboa (centro histórico). Se nesta última apenas foram assinaladas algumas mudanças temporárias ao nível da identidade local durante a realização do evento (*e.g.* forte atracção de turistas induzindo alterações nas dinâmicas locais e vivência em comunidade, maior diversidade de pessoas, comportamentos e vivências no espaço público), já no caso A os benefícios do festival incluem a expressão de bem-estar individual e a maior interacção social entre grupos dentro da comunidade ou entre elementos endógenos e exógenos à comunidade (lisboetas, turistas, etc). Também o reforço do sentido de pertença, a abertura à diversidade e à diferença e o bem-estar comunitário são percepções apontadas maioritariamente para os territórios intervencionados pelo festival TODOS, embora alguns destes efeitos mereçam discussão mais detalhada (*v. Quadro-síntese 7* e *subcap. 5.3*). Ainda no caso do TODOS, para a Mouraria e para São Bento/Poço dos Negros, são referidos impactos na identidade local ligados à alteração de percepção interna e externa bem como nas vivências em comunidade, sinalizando um território mais "cosmopolita" e "em mudança" no ciclo de realização do festival e por via da sua ocorrência (efeitos positivos e negativos). De mencionar um aspecto mais controverso, atendendo às percepções recolhidas, relacionado com o contributo do festival TODOS para processos de gentrificação na Mouraria ou mesmo

em São Bento/Poço dos Negros. Se para esta última área são identificados outros factores que levaram a uma substituição de população e de agentes económicos, para a Mouraria (Martim Moniz, Intendente) o festival é visto como um primeiro e relevante motor de transformações várias (inclusive sociais, como as descritas em tabela) que terão favorecido a gentrificação marginal ou outras vagas gentrificadoras, consolidadas posteriormente pela operação de requalificação urbana, pela forte atracção turística e pelas mudanças ao nível de políticas públicas (arrendamento, alojamento local, etc). De modo completamente distinto, mas também com impactos ao nível social, o caso de estudo C (PEDRAS) remete para o bem-estar individual e comunitário, a maior interacção social e o reforço de sentido de pertença, aqui indissociável de uma perspectiva de comunidade artística (artistas/investigadores) 'em residência' nos territórios, desenvolvendo contactos e encontros com moradores e outros agentes locais. Para o PEDRAS, estes efeitos previstos e não previstos vão além do período de duração do festival e são percepcionados apenas como positivos, o que deve ser realçado como relativamente singular no contexto das alterações provocadas ou induzidas pelas iniciativas em estudo.

Quanto à última das dimensões consideradas, relativa à *cidadania e participação* [V], os impactos descritos são pouco significativos comparativamente às anteriores dimensões, não se observando mudanças no tocante às lógicas de governança ou às políticas públicas, decorrentes directa ou indirectamente da realização dos festivais analisados. O caso do TODOS parece ter estimulado a sensibilização dos envolvidos face à sua expressão identitária (origens, hábitos, expectativas) e aos seus direitos enquanto cidadãos, bem como a capacitação para uma participação mais activa e comprometida na vida da comunidade, inclusive através de projectos de continuidade nos vários territórios (particularmente na Mouraria, São Bento/Poço dos Negros e São Vicente). Também o Lisboa Capital do Nada favoreceu alguns efeitos no âmbito da participação cívica, sobretudo ao nível do envolvimento e sensibilização das comunidades, embora associados a projectos específicos e de continuidade temporal discutível, segundo as percepções expressas. O festival PEDRAS, por sua vez, terá contribuído ao longo dos anos para fomentar a discussão crítica sobre certos processos urbanos observáveis nos territórios e para incentivar, ainda que de modo não programado ou mesmo indirecto, uma participação cívica mais activa. Noutra linha de análise, estas mesmas três iniciativas permitiram a sensibilização de artistas e agentes culturais (endógenos e/ou exógenos aos territórios) para a promoção de processos colaborativos ou participativos, correspondendo a um impacto não previsto mas percepcionado como positivo.

Subcapítulo 5.3
SÍNTESE DE AVALIAÇÃO DE IMPACTOS: DISCUSSÃO CRÍTICA

Partindo do subcapítulo anterior, com um carácter mais descritivo e ligado às percepções dos acerca dos impactos, procuramos agora aprofundar e discutir essas realidades. Como tal, no presente subcapítulo apoiamo-nos na informação recolhida e analisada ao longo de toda a investigação e suas diversas fases já expostas, complementando e cruzando as ditas percepções com a nossa perspectiva crítica. Assim, a problematização dos efeitos mencionados, nomeadamente das mudanças territoriais entendidas como impactos, é aquilo que pretendemos fazer, mediante uma leitura de síntese para cada uma das dimensões consideradas e de comparação entre os três casos estudados.

Os impactos relativos a uma *dimensão espacial* [I] revestem-se de grande importância, na medida em que testemunham mudanças na ocupação e na apropriação dos espaços por via do festival e após a sua realização, permitindo-nos perceber até que ponto esse tipo de intervenção cultural interfere com a experiência espacial, isto é, com a relação, percepção ou representação de espaços concretos e seu papel no contexto urbano. As percepções expressas na fase anterior são particularmente abundantes no tocante aos espaços e transformações neles observadas, o que nos permite concluir que este domínio é muito significativo, apesar dos festivais analisados, até pela sua escala de actuação relativamente contida (*e.g.* números de público, dimensão dos espaços), não apresentarem fortes impactos, positivos ou negativos, por exemplo ao nível da qualidade ambiental dos espaços (*e.g.* pressões, externalidades). Ao invés, e a julgar pelas percepções expressas e pelas análises estabelecidas ao longo da investigação para os casos de estudo, os mais significativos efeitos concentram-se, como veremos em seguida, nas questões da maior ou menor ocupação dos espaços, das mudanças no(s) tipo(s) de apropriações e nas condições de acesso aos lugares onde os festivais ocorrem e sua envolvente próxima. Com efeito, e averiguando as condições de acesso e ocupação dos principais espaços em causa — antes, durante e após os festivais (casos A, B e C) — verificamos a existência de mudanças, relacionadas maioritariamente com essas iniciativas culturais (embora não exclusivamente), no sentido de uma maior ocupação dos espaços durante os festivais, de uma maior diversificação de apropriações após a ocorrência dos eventos e de uma alteração ou renovação da carga simbólica desses mesmos lugares em diferentes ciclos temporais. Curiosamente, e apesar das características

diferenciadas dos casos de estudo, surge como comum aos três a existência deste tipo de transformações — directas ou indirectas, temporárias ou mais duradouras —, mais do que noutras dimensões que consideraremos adiante e apesar de se registarem variações para os diferentes territórios intervencionados (inclusive num mesmo festival, como é o caso do TODOS).

Comecemos por lembrar as mudanças ao nível da percepção de acessibilidade — 'abertura' e permeabilidade dos espaços, mais evidente no Largo do Intendente e arruamentos próximos, mas também na própria Praça do Martim Moniz — descritas por quem participou ou assistiu à primeira edição do TODOS (2009), patentes em diversos testemunhos para o período de ocorrência do festival: "… andámos por ali, por todo o lado, por toda aquela zona que tinha sido inacessível durante tanto tempo. E a sensação que eu tive (…) de um ano para o outro, de todo o tempo de *repérage* que fizemos até à festa, foi que se abriram os portões de uma cidade, como se fosse uma nova cidade (…) uma coisa metafórica, mas como se quase abrisses os portões e as pessoas pudessem finalmente estar umas com as outras" (Leal, 2019). Estas alterações verificam-se antes da concretização de qualquer intervenção de requalificação e devem-se à ocorrência singular do festival TODOS naquele território entre 2009 a 2012 (localização exclusiva nos três primeiros anos e repartida com Poço dos Negros / São Bento no último), com espaços habitualmente não ocupados por eventos culturais com o perfil (diverso e enraizado no território e suas comunidades) daquele festival. Tais mudanças na ocupação, apropriação e percepção de acessibilidade aos espaços tiveram como momento fulcral a semana de duração efectiva do festival (escassos dias a cada ano), mas estenderam-se a outros períodos além do da estrita 'festivalização' (sobretudo no Martim Moniz e no Intendente, com a preparação dos eventos), suscitando a curiosidade de muitos lisboetas sobre a Mouraria e seus lugares mais simbólicos e, ao mesmo tempo, permitindo a maior apropriação informal de determinados espaços públicos. Devemos também considerar, neste âmbito, o significado simbólico da mudança de gabinete de António Costa, presidente da Câmara Municipal à altura, segundo algumas percepções igualmente importante à realização do TODOS para alcançar os efeitos descritos. No entanto, a ocupação efectiva de vários espaços públicos e de alguns espaços privados, associada exclusivamente à intervenção cultural (duração do festival), distingue-se pelo carácter excepcional e marcante, permitindo uma vivência e fruição efectiva — antes pouco comum ou mesmo evitada por muitos lisboetas, habitantes inclusive de zonas próximas — de lugares como o Largo do Intendente, que passaram a ser associados a uma dinâmica cultural e artística entre 2009 e 2012. Não desprezando a possibilidade de um contributo multifactorial para estas alterações a que nos referimos, consolidadas mais tarde com a efectiva requalificação dos espaços públicos — obras concluídas em 2013 — e potenciando mudanças ainda mais profundas no tocante ao uso e apropriação funcional dos espaços [*v.* I.3] (*e.g.* pisos térreos e espaços comerciais), o festival TODOS afirma-se como primeiro e relevante factor de transformação. Acrescente-se que a dita relocalização de gabinete se verifica apenas em 2011 (e ocorre por dois anos, até 2013), tendo sido anunciada em Setembro de 2010 em sessão plenária do executivo e imediatamente após conferência de imprensa sobre a segunda edição do TODOS (Júdice,

2016)[352]. Ou seja, este festival e as suas edições iniciais (2009 e 2010) constituem a primeira acção visível que inaugura um ciclo de investimentos votados à transformação daquele território, programada pelo executivo municipal de então[353]. Nesse sentido, a iniciativa cultural que aqui estudamos detém um papel muito significativo, surgindo como operação desencadeadora de um vasto conjunto de mudanças de percepção sobre o espaço urbano (aquele bairro e espaços) e suas características físicas e/ou simbólicas.

A complexidade das transformações ocorridas na Mouraria durante e após o ciclo de realização do festival TODOS (caso A) naquele território suscita, necessariamente, uma discussão sobre os vários factores (*i.e.* políticas locais) que concretizaram tais mudanças, até no sentido de distinguir os efeitos do festival dos efeitos de outras acções da própria CML (*e.g.* instrumentos de planeamento, operação de requalificação). Na verdade, as percepções recolhidas na fase anterior da investigação tendem a atribuir ao festival um conjunto de efeitos, ora isoladamente ora em convergência com outras intervenções municipais, destacadamente a operação de requalificação urbana conduzida pelo chamado GABIP Mouraria, executada já com o TODOS em plena actividade. Esta operação de requalificação urbana assentou na concepção e execução do PA QREN Mouraria (CML, 2009c), mas também no desenvolvimento do PDCM (CML, 2012a) e ainda de um conjunto de acções ligadas a estes e a outros instrumentos diferenciados. De referir a acção do programa BIP/ZIP (CML), com diversos projectos para a Mouraria, entre eles a 'Cozinha Popular', o 'Edifício Manifesto - Casa Comunitária da Mouraria' e as 'Largo Residências', todos aprovados no ano de 2011. Também a acção do Programa de Investimento Prioritário em Ações de Reabilitação Urbana [PIPARU] seria relevante naquele território, com intervenção ao nível do edificado e reabilitação de dezenas de fogos habitacionais municipais e na Igreja de São Lourenço. Se o PDCM seria financiado maioritariamente via Orçamento Participativo de 2011/2012, no orçamento seguinte (2012/2013) seria apoiado o Centro de Inovação da Mouraria, mais uma estrutura a operar nos anos seguintes naquele território, neste caso fixada do Quarteirão dos Lagares. Por outro lado, em 2012 nascia no Martim Moniz o Mercado de Fusão, ocupação da praça mediante estruturas de restauração e programação cultural mais ou menos regular. Assim, quando nos referimos à operação de reabilitação urbana da Mouraria, tal intervenção centra-se no plano coordenado pelo GABIP Mouraria mas abrange, naturalmente, um conjunto alargado de acções e projectos nesse território, executados estes, grosso modo, desde o final de ciclo de realização do TODOS (2011/2012). Do mesmo modo, as percepções recolhidas referem-se por vezes a esta

---

[352] Na mencionada reunião, António Costa refere tal relocalização como um eventual contributo para a operação de requalificação urbana da Mouraria e eixo Martim Moniz - Almirante Reis (cf.: https://www.publico.pt/2010/09/09/jornal/antonio-costa-vai-mudar-o-seu-gabinete--de-trabalho-para-o-largo-do-intendente-20169961). Por sua vez, e em entrevista, Manuela Júdice (2016) manifesta a sua convicção de que essa decisão e, em especial, a escolha do Largo do Intendente seriam inspiradas no sucesso da primeira edição do TODOS, que terá exposto aquele espaço e mostrado as suas possibilidades. Com efeito, e apesar da primeira expectativa da própria organização do festival corresponder à concentração dos maiores eventos na Praça do Martim Moniz, alguns acabariam por ser programados para o Largo do Intendente, sobretudo concertos, como a emblemática apresentação da Orchestra di Piazza Vitorio, que inspiraria a criação da Orquestra Todos.

[353] Lembramos que também em 2009 seria submetida ao Quadro de Referência Estratégico Nacional a candidatura do Programa de Acção para a Mouraria, aprovada nesse mesmo ano e com um valor global previsto de 7,5 milhões de euros, com a constituição do GABIP Mouraria em 2011 (Gabinete de Apoio a Bairro de Intervenção Prioritária), ano do arranque das obras.

operação de requalificação urbana para assim apontarem o instrumento primordial de acção (PA QREN Mouraria) ou diferentes projectos a este associados, directa ou indirectamente, como aqueles que aqui mencionámos, mas considerando maioritariamente o sentido pioneiro da intervenção sociocultural do GLEM por via do seu festival (caso de estudo A). De resto, entendemos como inequívoca a viragem que o festival marca na percepção acerca da acessibilidade a espaços da Mouraria e quanto ao seu significado no contexto urbano. A própria percepção de segurança daquela área mudaria, inclusive para espaços concretos como o Largo do Intendente e a Rua do Benformoso, em face da ocorrência do festival, que assim terá não apenas favorecido o atravessamento e a ocupação desses lugares por um conjunto mais alargado de pessoas (elementos exógenos à comunidade local) como também promovido o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural em presença, aspecto este que abordaremos adiante (*v.* dimensões *social* e *cultural*).

Outros ciclos territoriais subsequentes, como os realizados em São Bento [São Bento, Poço dos Negros, Santa Catarina] ou na Colina de Santana [inc. Campo dos Mártires da Pátria], apresentam efeitos específicos ao nível espacial embora com menor expressão do que no ciclo ocorrido na Mouraria. É disso exemplo o ciclo correspondente à ocupação da Colina de Santana, que terá modificado a percepção acerca da acessibilidade a alguns dos espaços ocupados (e mesmo não ocupados pelo festival, mas incontornáveis no tecido urbano desse território), bem como condicionado as suas posteriores apropriações. Ou seja, e como observámos, a acção desenvolvida pelo TODOS contribuiu para uma maior visibilidade desta colina da cidade, seus espaços e potencialidades no contexto urbano, com o decorrente reconhecimento do significado e valor patrimonial de vários edifícios ou conjuntos existentes, alguns deles já sinalizados como imóveis a alienar (Programa de Acção Territorial [PAT Colina de Santana]) e/ou com projectos previstos, suscitando inclusive polémicas quanto à sua reconversão (por exemplo, terrenos e edifícios do antigo Hospital Miguel Bombarda). Aliás, o reconhecimento das qualidades estéticas e funcionais e/ou do significado patrimonial de alguns destes espaços estava, em alguns casos, já estabelecido, mas a visibilidade conquistada durante o festival (*e.g.* ocupação temporária dos espaços mediante eventos culturais, cobertura mediática, discussões suscitadas na esfera pública) induziu um renovado interesse no sentido da sua fruição ou mesmo aquisição e requalificação. Lembramos, nesse sentido, o conjunto Campo dos Mártires da Pátria, classificado como de interesse público, abarcando, entre outros espaços, o Jardim de Santana e o Palácio Centeno (propriedade da Universidade de Lisboa), este último posto à venda após as edições do TODOS naquele território, mais exactamente em 2018 e novamente em 2019/2020 após operação de aquisição não efectivada. Também o Hospital Miguel Bombarda, desactivado em 2008 e sem ocupação desde 2011, com espaços classificados como dotados de interesse público (2010), nomeadamente o Pavilhão de Segurança (antigo Panóptico) que foi palco de visitas na edição do TODOS de 2017, ganhou novamente visibilidade (*i.e.* maior reconhecimento público/social do seu valor e significado patrimonial [valor histórico, valor estético, valor arquitectónico/urbanístico]). Propriedade da Estamo (Estamo, S.A., hoje integrante da PARPÚBLICA, S.G.P.S., S.A.) desde 2009 e abrangido pela operação de requalificação e urbanização prevista para Colina de Santana (PAT), o imóvel viria mais recentemente, após discussão e contestação pública, a ser alvo da

afectação de imóveis sem utilização ao arrendamento habitacional a custos acessíveis. Todas estas questões relacionadas com a revalorização do património no território, impacto relevante neste contexto, serão ainda sumarizadas na parte final do presente subcapítulo, à luz da articulação entre a intervenção do TODOS e as políticas urbanas locais para o centro histórico de Lisboa.

Nos casos de estudo B (iniciativas promovidas pela Associação Extra]muros[) e C (PEDRAS, promovido pelo c.e.m.), os efeitos ao nível espacial tendem a concentrar-se no período de duração dos festivais, não representando, grosso modo, impactos determinantes em períodos subsequentes. No caso de PEDRAS (caso C) os efeitos estão sobretudo associados a uma vivência qualitativamente diferente dos espaços ocupados durante o festival e no período alargado do projecto Práticas com Pessoas e Lugares [PCPL], no qual assenta a iniciativa efémera. Aqui, as apropriações dos espaços pelos artistas/investigadores do c.e.m., marcadas pela informalidade ao longo de todo o ano (PCPL), constituem-se como vivência alternativa dos mesmos e um modo de alimentar a sua vitalidade e experiência quotidiana, sem que tal induza necessariamente outras ocupações ou apropriações por agentes locais, moradores ou transeuntes. Assim, devemos salientar os reduzidos efeitos de transformação do espaço urbano, aqui entendido enquanto categoria material, em virtude da acção do festival PEDRAS. Ao invés, um dos factores que mais parece mudar ao nível da ocupação e das apropriações dos espaços é o da sua temporalidade, quer pela continuidade e regularidade dessa ocupação quer pelo tipo de vivência dos espaços, atenta e demorada ('espera' e 'demora'). Também a dimensão colectiva dessas apropriações, suscitando sempre o encontro e a reunião, parece ser um aspecto decisivo nas mudanças verificadas nos espaços a cada edição de PCPL, inclusive em actividades específicas como escrever e 'ler na rua' ou na criação de *performances* e sua repetição. Um terceiro aspecto, o da informalidade, é assumido como relevante e preserva o carácter de algumas das apropriações já conhecidas pelos espaços (por moradores e outros), embora se intensifique a sua vivência pelo tipo de actividades e número de pessoas envolvidas em PCPL e, claro, durante a ocorrência do festival propriamente dito. Já no caso de estudo B, para as duas iniciativas abrangidas (Lisboa Capital do Nada e Luzboa), concluímos acerca da multiplicidade de efeitos sobre os espaços intervencionados, apesar da mencionada temporalidade restrita ou efémera, sem uma capacidade de reverter em impactos de médio/longo prazo. Em Luzboa importa destacar um elemento quantitativo, o do número de visitantes (200 000 a 250 000 na 1.ª edição e 500 000 na 2.ª edição), que resultou numa forte ocupação dos espaços intervencionados, em particular nos espaços públicos mas também em outros espaços formais e privados (*e.g.* galerias de arte e outros), contribuindo para uma dinamização do espaço urbano durante o período de ocorrência da bienal nas duas edições (2004 e 2006). Tal ocupação representaria também uma alteração dos modos de apropriação e da própria percepção da acessibilidade a certos espaços (por exemplo, Escadinhas de São Cristovão, Largo do Correio Mor, Quarteirão Império [Rua Garrett, Rua Serpa Pinto e Travessa do Carmo]), em função das instalações/obras artísticas e da presença dos públicos, reflectindo-se ainda na percepção de segurança para o centro histórico (sobretudo no período nocturno; zonas vistas como 'seguras' e 'percorríveis') e na sua imagem urbana (valorizada pelas intervenções lumínicas, sublinhando a experiência do

espaço urbano enquanto 'museu' ou 'galeria de arte'). Apesar da efemeridade da maioria destes efeitos, consideramos que Luzboa contribuiu para o reconhecimento do valor e significado patrimonial de alguns espaços e/ou imóveis do centro histórico lisboeta (e seu potencial na valorização da imagem da cidade com vista à promoção interna ou externa), conduzindo a estudos e/ou à concretização de operações de valorização objectiva de património (*e.g.* Praça D. Pedro IV, Panteão Nacional) mediante projectos de iluminação a cargo dos promotores. Em Lisboa Capital do Nada [LXCN], importa ressaltar as mudanças quanto à visibilidade do território e de alguns dos seus espaços concretos, designadamente no que diz respeito à percepção de acessibilidade, dado que a atracção de públicos, a cobertura mediática da iniciativa e a efectiva ocupação de espaços (não tão expressiva quantitativamente como nos restantes casos de estudo, mas ainda assim relevante naquele contexto urbano) favoreceram um maior conhecimento de Marvila e dos seus lugares. Como tal, e apesar de limitações objectivas (*e.g.* ligações via transportes colectivos, mobilidade no espaço público e entre bairros), os espaços daquela zona oriental da cidade foram alvo de um processo inicial de reconhecimento das suas qualidades e potencialidades (*e.g.* valor arquitectónico/urbanístico [por ex., armazéns e outros espaços desocupados], valor paisagístico e ambiental [por ex., azinhagas existentes]), de mudança de percepção quanto à segurança (*i.e.* de 'conturbados' ou 'perigosos' para 'seguros' ou 'tranquilos') e de revisão quanto à perspectiva de Marvila como zona periférica e inacessível.

Relativamente às tendências de 'privatização' do espaço público, referindo-nos obviamente às apropriações e não ao regime de propriedade (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.1.3*), sublinhamos a reduzida interferência directa a esse nível por parte dos festivais de arte(s) aqui analisados, de acordo com o programa, tipo de eventos e ocupação de espaço que propunham. Porém, não podemos deixar de mencionar, para o caso de estudo A (TODOS) e mais concretamente acerca do Largo do Intendente, um certo condicionamento no acesso e/ou na permanência ao/no espaço quando ocupado temporariamente por palco, recinto delimitado ou tenda que assim acolhiam alguns dos espectáculos, fenómeno que se estenderia a outras iniciativas realizadas com relativa frequência nos anos subsequentes e também sob o formato 'festival'. Ao mesmo tempo, devemos sublinhar que nas edições do TODOS realizadas na Mouraria [Martim Moniz, Intendente, Benformoso], também os espaços privados, inclusive algumas habitações, eram visitados e tornados assim acessíveis ou apreensíveis, ainda que temporariamente, numa lógica de diluição de fronteiras entre os domínios 'público' e 'privado' no contexto da programação. Aliás, tal não sucedia estritamente com o espaço enquanto categoria física (espaços públicos *vs.* espaços privados) mas também com a esfera social, com a recorrente exposição de histórias e rostos de elementos da comunidade local, pelo que a esfera pública e a esfera privada se cruzavam em alguns dos encontros, visitas ou *workshops* propostos. No tocante à maior ocupação do espaço público e sua eventual 'privatização', isto é, às formas de caucionar a sua apropriação, consideramos que tais processos se relacionam sobretudo com o papel dos agentes económicos locais, nomeadamente restaurantes e estabelecimentos comerciais, cuja instalação de esplanadas e outras formas de limitação física se tornou muito mais frequente na última década e após a requalificação dos espaços públicos da Mouraria (como, aliás, também noutros bairros). De resto, essa 'privatização' da apropriação parece

conhecer um crescimento como resultado das receitas relativas à concessão dos espaços pelas Juntas de Freguesia, capacidade de que dispõem após a reorganização administrativa em Lisboa (2012), plasmada no novo mapa de freguesias em vigor desde 2013. Essa parece ser a forma mais evidente de condicionamento às apropriações informais do espaço público que, maioritariamente, suscitou críticas e observações (cf. entrevistas, grupos de foco), tida como mais relevante e de efeitos mais nefastos do que a ocupação temporária com os festivais estudados ou a intervenção cultural, de uma forma geral. Ainda assim, e lembrando as percepções recolhidas, tudo indica que o fenómeno crescente de 'festivalização' do espaço urbano — mais visível no centro histórico , incluindo nos bairros ocupados pelo TODOS e pelo PEDRAS (Baixa, Chiado, Martim Moniz e Intendente) —, terá contribuído para uma valorização simbólica dos espaços (*v.* subcapítulo anterior; efeitos ao nível *espacial*, I.1 a I.5), por sua vez capaz de espoletar ou reforçar uma apetência pela exploração/concessão do espaço público pelos agentes económicos e com contrapartidas para as entidades de governo local. Além disso, e como última nota, esta 'festivalização' propriamente dita, para a qual contribuíram determinantemente o caso de estudo A (devido à sua abrangência territorial segundo ciclos distintos) e outros festivais promovidos pela CML e/ou EGEAC (Festas de Lisboa e seus festivais agregados, em especial, mas também outros de menor dimensão) é alvo de uma leitura crítica pela estrutura c.e.m. e por alguns movimentos sociais, pela forma como perturba a vida quotidiana de quem vive e trabalha nessas zonas, rejeitando-se essa visão na concepção do festival PEDRAS. Com efeito, o fenómeno de '*event fatigue*' (cf. Richards e Palmer, 2010) parece ser um efeito, directo ou indirecto, do TODOS no território da Mouraria (que ocupou o Largo do Intendente e a Praça do Martim Moniz com eventos), em especial pelos reflexos na acção de outros agentes e artistas; numa primeira fase seriam organizados inúmeros festivais e outros eventos nos mesmos espaços (por exemplo, Dias 'I', Noites 'I' e Bairro Intendente [todos no Intendente] ou Bollywood Holi e Street Fest [no Martim Moniz]) e numa segunda fase é descrito o 'cansaço' ou 'excesso', com uma menor tolerância à ocupação e/ou dinamização de certos espaços ou mesmo uma redução de eventos por alguns agentes locais (por exemplo o c.e.m.[354], na sua reflexão e prática, ajustando o perfil do festival PEDRAS).

No que diz respeito aos impactos numa *dimensão cultural* [II], e partindo precisamente dos efeitos da 'festivalização', convém destacar o papel de dinamização cultural, dos espaços e do território no seu conjunto, levado a cabo pelos casos de estudo A, B e C. De resto, e sobretudo no caso A e no caso B, a dinamização cultural arrastou agentes culturais locais, quer pela participação nos eventos que integravam os festivais (efeitos imediatos) quer pela activação das suas programações mais ou menos regulares (efeitos a curto/médio prazo). Inclusivamente, para o TODOS (caso A, sobretudo na Mouraria) e para as duas iniciativas da Extra]muros[(caso B), observamos que a dinamização cultural do espaço urbano não deteve um significado num âmbito meramente local (*i.e.* bairros intervencionados) mas sim numa

[354] Lembremos as declarações de alguns elementos desta estrutura artística: "as pessoas estão muito cansadas (…) e conversam connosco sobre o ruído…" (Vilhena, 2019 [entrevista]), concluindo que "a cidade está cansada" (Neuparth, 2019 [entrevista]).

escala mais abrangente, a da cidade (TODOS e LXCN) ou mesmo a do território nacional (Luzboa), pela capacidade de activar o tecido cultural existente e pelo alcance e/ou diversidade de públicos atraídos[355]. Como confirmam os respectivos programas a cada edição, a provisão de uma oferta cultural relevante afirma-se como valor e efeito incontornável para todos os casos de estudo, ainda em que em graus diversos e com características específicas, significativa também pelo facto de em alguns dos territórios (*e.g.* Mouraria, Colina de Santana e São Vicente [caso A], Marvila [caso B, LXCN], Baixa e Mouraria [caso C]) tal oferta ser escassa ou existir em condições bem diferentes das propostas por estes festivais (*e.g.* oferta habitual com condições de acesso mais restritas [tipo de espaço e acesso, não gratuita] e obedecendo a propostas/programação artística de teor distinto). Se nos casos B e C esta oferta cultural é particularmente significativa durante a ocorrência do festival, restringindo-se sobretudo a esse período, no caso de estudo A devemos assinalar os importantes impactos na dinamização cultural do territórios (*e.g.* Mouraria, São Bento) para além da realização do(s) evento(s). Nesse sentido, o TODOS (caso A) contribuiu para a criação de estruturas ou projectos concretos que continuaram a sua acção na cidade e nesses bairros (*e.g.* 'Orquestra Todos' [desde 2011], de modo mais regular, entre outros projectos, directa ou indirectamente ligados e/ou apoiados ao/pelo festival [por ex., 'Todos - Saberes e Sabores Culturais'[356] ou 'Aqui/Yha'[357]), bem como para o contacto entre agentes culturais locais (sediados em Lisboa, endógenos ou exógenos aos bairros intervencionados) e sua sensibilização para as questões da diversidade cultural ou do envolvimento das comunidades e, ainda, de modo imprevisto, para o desenvolvimento das lógicas de 'festivalização da cultura' com fortes repercussões no espaço público lisboeta. Além disso, de entre os três casos de estudo, o festival TODOS é o único que se afirma de modo expressivo no campo da valorização da diversidade cultural, um dos objectivos essenciais da iniciativa, a que correspondem impactos relevantes, durante e após a sua ocorrência e, em especial, no território da Mouraria (mas também em São Bento e São Vicente). Esse interesse repercutiu-se em acções muitos diversas, incluindo trabalhos de (co-)criação artística a partir de origens e tradições específicas, capazes de sensibilizar para as diferenças culturais e seu potencial de desenvolvimento sociocultural (além da *dimensão cultural*, ver também *dimensão social* [*v.* IV]), de incentivar as práticas de diálogo intercultural mediante projectos concretos (por exemplo, 'Orquestra Todos' e 'Todos - Saberes e Sabores Culturais') e/ou inúmeros espectáculos/criações desenvolvidos para o festival, e de fomentar a realização de iniciativas ou a criação de projectos artísticos com preocupações similares face à diversidade cultural em presença.

---

355 Luzboa afirmou-se como iniciativa de cariz internacional, isto é, na esteira e a par de outros eventos afins realizados em cidades europeias, mobilizando artistas e técnicos estrangeiros, bem como visitantes de diversas partes do mundo.

356 Projecto de divulgação e promoção da interculturalidade através da gastronomia (produtos, tradições culturais, etc), desde 2013.

357 Projecto e espectáculo com coreografia de Bruno Cochat e Filipa Francisco, co-criado e interpretado por elementos da comunidade (São Vicente/Santa Engrácia) em 2019 e 2020 que procurava aprofundar "as cumplicidades artísticas e as amizades criadas, num testemunho único sobre 'o que nos trouxe até aqui, como e porquê'; 'o que é ser nepalês e querer ser português', entre outras inquietações e confissões"; cf.: https://www.festivaltodos.com/evento/aqui-yha-2/ [consult. 2021-06-02].

Cruzando as questões da dinamização cultural e do reconhecimento da diversidade cultural dos territórios, importa sublinhar a multiplicação de outras iniciativas, maioritariamente sob o formato de festival, confirmando o TODOS como iniciativa inspiradora de um conjunto de temáticas trabalhadas aos longo dos anos seguintes por diversas estruturas e promotores[358]. Com efeito, a possibilidade de realizar um festival multicultural/intercultural na Mouraria ganhou expressão com as três principais edições do TODOS ali sediadas (2009 a 2011), ocupando espaços diversos mas com maior visibilidade no Largo do Intendente (*e.g.* concertos, espectáculos). Assim, o Programa de Desenvolvimento Comunitário para a Mouraria [PDCM], cujos trabalhos de preparação terão começado em 2010 e cuja finalização e aprovação se deu em 2012 (CML, 2012a), e a acção do GABIP Mouraria (CML) previram e/ou apoiaram a realização de festivais e outras iniciativas culturais, com uma ocupação relevante dos espaços públicos. Tal ocupação mostrou uma especial incidência no Largo do Intendente, mas não exclusivamente, estendendo-se a outros espaços e a rotas entre esses espaços. Estas iniciativas seriam promovidas por agentes locais, algumas das quais apoiadas pela Câmara Municipal de Lisboa ou mesmo contando com o município (CML ou mais recentemente a EGEAC) enquanto parceiro ou co-promotor em algumas das edições verificadas. Assim, destacam-se a festa Nasce um Largo para a cidade (2012), os Dia 'I' e Noites 'I' (2012/2013), o festival Largos da Mouraria (2013) e o Festival Bairro Intendente ou Bairro Intendente em Festa (desde 2014 até à actualidade), devendo ainda mencionar-se o projecto Migrantour (Associação Renovar a Mouraria [ARM]) com os passeios acompanhados 'Há Mundos na Mouraria' realizados há vários anos, tomando o nome do festival multicultural previsto no PDCM. Deste modo, o festival TODOS afirma-se como primeiro e principal indutor dos processos de 'festivalização' do território da Mouraria, não apenas por via da sua acção directa (ciclo de 3/4 anos), mas também por ter contribuído para a popularização desse modelo de intervenção cultural e sua repetição por agentes locais e pela própria CML mediante iniciativas posteriores nesse e noutros territórios. De resto, e não apenas no âmbito da dinamização cultural, o TODOS é mencionado já como uma oportunidade de desenvolvimento territorial e comunitário no PDCM (2012), além da operação de requalificação urbana propriamente dita, tendo o festival cumprido esse tipo de impactos, mesmo que não correspondessem a objectivos iniciais assumidos pelo GLEM.

Ainda acerca da oferta cultural proporcionada, e a par das questões do valor intrínseco reconhecidas na fase anterior (*i.e.* percepções recolhidas) e confirmadas pela existência de bibliografia extensa (*e.g.* estudos, recepção crítica, trabalhos de investigação) sobre os festivais de arte(s) analisados, julgamos conveniente sublinhar a importância destas iniciativas

[358] No entanto, não podemos desconsiderar o acompanhamento do festival PEDRAS (caso C), já no terreno desde 2005, pela equipa que se encontrava a programar o festival TODOS (caso A), não pelo prisma da diversidade cultural [abordado por nós na *dimensão cultural*, *v.* II.2] mas do envolvimento das comunidades e da participação cívica [mais ligado às questões da participação, *v.* V.2 e V.3]. Com efeito, neste último âmbito, o festival PEDRAS constitui-se como iniciativa precursora (e singular) no centro histórico de Lisboa pelas práticas de tipo '*bottom-up*', atenção aos espaços e ao território, proximidade à comunidade e suas vivências, entre outros aspectos. Refira-se que o festival PEDRAS não apresenta quaisquer objectivos quanto ao reconhecimento da diversidade cultural, rejeitando inclusive as práticas de outras iniciativas culturais (incluindo de festivais, por ex. o TODOS), que associa à 'instrumentalização' ou 'homogeneização' de representações e identidades culturais, e estabelecendo um discurso crítico face a tais acções e seus efeitos (*e.g.* exposição ou exotização do 'outro').

no campo artístico. Todos os casos de estudo constituem exemplos marcantes, à data da sua ocorrência (então relativamente inéditos) e com repercussões posteriores, de iniciativas que contribuíram para o desenvolvimento e divulgação de expressões artísticas, bem como de técnicas, práticas ou modelos de actuação caracterizados por uma dimensão de inovação e experimentação. Neste âmbito, salientamos as perspectivas de pluri/interdisciplinaridade (caso A), transdisciplinaridade (caso B) e adisciplinaridade (caso C), as práticas de co-criação, colaboração ou participação da comunidade (casos A, B e C; TODOS, Lisboa Capital do Nada e PEDRAS), as técnicas de iluminação e projecção de imagem aplicadas às artes visuais (caso B; Luzboa), entre outros aspectos desenvolvidos, tornando estes festivais concretos em casos de referência nas suas áreas artísticas, inclusive para futuras iniciativas culturais. Além do mais, a divulgação de certos campos específicos são também evidentes nos projectos levados a cabo e nas programações propostas ao longo de várias edições, como é o caso das expressões *world music* e novo circo (caso A; TODOS), da *performance* (casos A e C; TODOS e PEDRAS, particularmente neste último) ou da arte pública e do *design* urbano (caso B; Lisboa Capital do Nada e Luzboa), contribuindo para a valorização das artes no seu conjunto e sua inserção nas comunidades. Entendemos também que o lançamento de novos artistas é um impacto, eventualmente não previsto, muito interessante para o caso de estudo B (Lisboa Capital do Nada e Luzboa), uma vez que foi dada, pelos programadores/curadores em causa, a oportunidade a jovens recém-formados de realizarem a sua primeira intervenção em espaços públicos, contando no caso de Luzboa com uma estrutura de apoio técnico significativa. Muitos desses artistas, participantes em LXCN e/ou Luzboa, viriam o seu trabalho reconhecido e as suas carreiras afirmadas na década seguinte, quer no mercado artístico português quer em circuitos internacionais relevantes, a partir de efeitos benéficos como o contacto entre artistas, curadores e outros agentes ou a visibilidade e o reconhecimento interno e externo. De facto, regista-se a influência do caso B com Luzboa — situação singular no panorama aqui estudado em detalhe — na internacionalização de artistas locais/nacionais e do seu trabalho (jovens artistas e outros artistas com um percurso mais reconhecido), contribuindo para reforçar a sua integração e circulação (e a da própria arte e cultura portuguesas) num circuito europeu ou global. Mas se estes impactos dizem respeito a um contexto mais alargado, devemos recentrar a discussão, para concluir acerca dos impactos culturais, no âmbito dos territórios concretos ocupados pelos festivais de arte(s), pensando nas implicações locais do desenvolvimento cultural e seu maior ou menor enraizamento.

Pese embora possamos reconhecer a diferenciação e a especificidade das obras, eventos e projectos que compõem e/ou ecoaram as programações nos três casos de estudo, em função da territorialização dos processos de concepção e gestão, afigura-se como difícil apontar impactos concretos a este nível para a maioria dos festivais em causa. Para o caso B não poderemos reconhecer tais impactos directos, cuja existência ou consolidação terá sido posta em causa pelos próprios objectivos e metodologias, condicionada também pela excepcionalidade de Lisboa Capital do Nada (edição única) e pela não continuidade de Luzboa (duas edições), bem com pelo carácter não enraizado de algumas das intervenções concretas (*e.g.* não envolvimento da comunidade e seus contributos culturais em diversas fases de concepção, sobretudo no caso de Luzboa e à luz do seu perfil). No entanto, a

Extra]muros[concebeu e implementou um projecto posterior no território de Marvila — Sinais, a Cidade Habitada (2002/2003) — que, de algum modo, prolongou a intervenção de LXCN (*i.e.* projecto de sinalética efémera), procurando desta vez a co-criação com a comunidade de sinalética urbana permanente para os espaços daqueles bairros, com vista à sua qualificação. Este último projecto recorria à participação dos moradores e de associações locais para a nomeação dos lugares e para o desenho dos elementos físicos de sinalização, propondo uma reconstrução de memórias e narrativas, pessoais e colectivas, associadas àquele território. Esta actuação parece-nos mais em linha com a noção de desenvolvimento cultural territorializado, na medida em que retoma e aprofunda um trabalho de intervenção localizada, detendo em si mesmo efeitos importantes (dimensões cultural, social e de participação cívica) ao nível da sensibilização e empoderamento cultural das populações e de agentes culturais locais também convocados, do reforço do sentido de pertença e da mudança da percepção interna pelas comunidades. Se a demonstração destes impactos de Sinais, a Cidade Habitada se apresenta como sensível, tendo em conta os meios disponíveis e as limitações da presente investigação, remetemos aqui para um conjunto relativamente extenso de informações sobre esse evento que testemunha tais efeitos no território (cf. AA.VV., 2002a; Fernandes, 2011; Caeiro, 2019 [entrevista]). Para o festival PEDRAS (caso C), as questões do desenvolvimento cultural territorializado colocam-se de modo mais complexo, uma vez que a iniciativa não apresenta quaisquer objectivos nesse sentido embora as suas práticas atestem preocupações de enraizamento das criações artísticas nos espaços e comunidades (PCPL), observando-se uma diferenciação das mesmas face ao panorama da actividade cultural nos territórios em causa e uma objectiva dependência entre criação e vivência do espaço urbano. No tocante aos impactos efectivos, devemos assinalar a capacitação e/ou formação de artistas para o trabalho alicerçado nos territórios em causa — designadamente na relação com os espaços, públicos mas não só, e com a comunidade (PCPL) —, como de resto nos foi mencionado em fases anteriores da investigação pelo c.e.m. e por alguns dos artistas envolvidos. Efectivamente, os recursos disponíveis para o projecto anual PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares, que culmina na ocorrência do festival, revertem a favor desse trabalho artístico sediado no espaço urbano e desenvolvido por artistas que o habitam, estudam e no qual intervêm, com benefícios ao nível da sua própria formação e profissionalização. Ademais, atendendo à actividade regular do c.e.m., ou seja, não apenas a PEDRAS - PCPL mas a todo o conjunto de acções desenvolvidas a partir do território e no território (*e.g.* lógicas e práticas de proximidade), colocamos a hipótese de esta estrutura de criação e investigação ser um agente privilegiado para o efectivo desenvolvimento cultural territorializado. As várias iniciativas e o trabalho continuado do c.e.m. nos territórios da Baixa e da Mouraria, entre outros, estão profundamente ligados à leitura e experiência desses lugares e à relação com as pessoas que os habitam, acrescentando-se o contributo fundamental de um duplo exercício crítico, simultaneamente sobre as práticas artísticas e culturais em si mesmas e sobre algumas das realidades territoriais encontradas (*e.g.* problemáticas existentes, formas de urbanidade existentes ou propostas). Nesse sentido, e como vimos, a actuação do c.e.m. não corresponde a efeitos de incremento das dinâmicas culturais locais (no sentido em que commumente é entendido pelas políticas culturais, concentradas em aspectos como a fixação de agentes ou a criação de valor

económico), embora contribua para a dinamização cultural dos espaços e também para a indução de novas ideias e práticas, além de materializar, numa micro-escala, efeitos associados a um desenvolvimento cultural territorializado como aqueles que mencionámos. Por sua vez, p festival TODOS (caso A) é aquele em que, claramente, se verificam impactos no tocante a um desenvolvimento territorializado, tendo em conta as repercussões da iniciativa ao nível da criação de estruturas artísticas e/ou projectos culturais (a que nos referimos atrás) centrados em apetências e tradições culturais endógenas às comunidades. Tais projectos consubstanciam-se na criação de produtos diferenciados cuja base local se afirma como mais-valia e factor de distinção, assim como se regista a capacitação, formação e profissionalização de artistas (*v.* o caso da 'Orquestra Todos'), favorecendo inclusive aspectos de desenvolvimento socioeconómico, a par do cultural, nos territórios abrangidos pela acção do TODOS. Pelo exposto, o caso de estudo A confirma a possibilidade de uma iniciativa cultural, sob o formato flexível do 'festival de arte(s)', se afirmar como agente de desenvolvimento cultural mais ou menos sustentado, abrangendo outras preocupações (sociais, económicas e de participação dos cidadãos) mas centrando-se nas questões da diversidade cultural e da criação artística a partir de valores endógenos, potenciando-as enquanto factores de desenvolvimento territorial localizado e comunitário.

A propósito dos impactos numa *dimensão económica* [III] convém sublinhar que os aspectos aqui abordados e discutidos serão maioritariamente qualitativos, em detrimento de uma avaliação a partir de indicadores meramente quantitativos que nos parece desajustada ao objecto de estudo e para a qual nos confrontaríamos com grandes limitações metodológicas (a começar pela qualidade e/ou quantidade da informação [indisponível ou insuficiente] e relações de causalidade com a ocorrência dos festivais em causa). Assim, mais do que uma aferição dos benefícios económicos quantificáveis decorrentes dos festivais de arte(s) analisados, procuramos debater os principais efeitos no âmbito das lógicas de promoção do território e as eventuais repercussões no valor fundiário/imobiliários das zonas intervencionadas pelas iniciativas culturais, entre outros. Em termos gerais, começamos por assinalar a relevância do estudo de caso A (TODOS) no tocante a este tipo de impactos — da dinamização do comércio local aos contributos ao nível do *city branding* —, por contraste com a situação observada para o caso de estudo C (PEDRAS), este último rejeitando, diga-se, quaisquer objectivos ou preocupações de desenvolvimento económico.

Devemos realçar o papel do caso de estudo A na dinamização do comércio local, seja por via da atracção de públicos durante a ocorrência do festival (dinamização directa mas temporária, nos vários territórios), seja de forma indirecta, salientando-se o desenvolvimento de acções apoiadas pela CML com vista à promoção da 'economia migrante' e do 'empreendedorismo imigrante'(*e.g.* Plataforma DELI-Lisboa, associado a projecto europeu com esses objectivos e na esteira do Programa de Cidades Interculturais, após a realização do TODOS na Mouraria e São Bento). O incremento temporária da actividade comercial local ocorreu inclusive em zonas onde o TODOS e os seus impactos mostraram menor expressão, como na Colina de Santana e em São Vicente, onde os estabelecimentos comerciais (em particular os ligados à restauração, característicos dessas zonas) conheceram uma franca

procura no período de realização deste festival, como pudemos confirmar junto de alguns desses agentes económicos e aquando das respectivas edições da iniciativa cultural (2015 a 2017, 2018 a 2020). Além destes efeitos, importa mencionar que a iniciativa cultural no território da Mouraria, por via das suas repercussões ao nível espacial, cultural e social e do papel desempenhado numa primeira fase de revitalização do bairro (mudança de percepção externa), contribuiu para favorecer uma renovação das dinâmicas existentes e uma atracção/fixação de novos agentes económicos (fenómenos motivados por um conjunto mais extenso de mudanças; festival TODOS, operação de requalificação urbana, alterações ao regime de arrendamento urbano) e de novos utilizadores, isto é, consumidores. Um dos impactos mais significativos do caso de estudo A, considerando as percepções recolhidas mas também a visibilidade conquistada pelos territórios intervencionados (*v.* a cobertura mediática do festival na imprensa local e nacional), tem consistido na mudança de percepção externa sobre os lugares e as comunidades, mais evidente nos dois primeiros ciclos, isto é, para os territórios da Mouraria e de São Bento. Tal mudança de percepção no contexto da cidade, pelos habitantes e visitantes, correspondeu desde logo à identificação dos territórios com a existência de um novo dinamismo cultural (*e.g.* associado à diversidade cultural e ao convívio intercultural, móbeis do TODOS, mas também à realização dos eventos culturais propriamente ditos [programação proposta]), com a descoberta das actividades locais e dos espaços comerciais existentes e com a identificação de qualidades potenciais (*e.g.* património [por vezes degradado e/ou sub-ocupado] e imagem urbana, vivências urbanas específicas), corporizando de modo inequívoco um processo de revalorização simbólica dos territórios. Lembremos a este propósito o papel destacado do 'valor simbólico' (ligado no espaço urbano pós-moderno às artes e classes intelectuais/artísticas, à diversidade cultural e comunidades migrantes, entre outros elementos) e uma certa instrumentalização do sector cultural (actividades, eventos, agentes/artistas) para a valorização simbólica e material dos territórios na cidade pós-industrial, sob as lógicas da 'cidade criativa', antes enquadrada (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.2* e, para Lisboa, *Cap. 2*, *subcap. 2.2*), e que também no caso do festival TODOS se torna bem explícita. Este tipo de transformação simbólica remete para os efeitos de promoção da imagem do território (percepcionados em III.3), favorecendo a capacidade de atrair visitantes e investidores[359], o que nos permite observar o carácter subsidiário da intervenção cultural do TODOS no seio de um programa mais amplo de revitalização urbana. Uma intervenção como esta, acompanhada de outros instrumentos e investimentos nesses territórios, reflectir-se-ia num maior dinamismo de diversos sectores de actividade (*e.g.* turismo, imobiliário), de acordo com algumas das percepções expressas e sobretudo para as primeiras edições (cf., por ex., Abreu, 2019 [entrevista]). A própria celebração da interculturalidade desde a primeira edição (2009), em linha com as celebrações europeias no ano anterior (Ano Europeu do Diálogo Intercultural), seria reforçada mais tarde com a desejada integração na Rede Europeia das Cidades Interculturais (em 2011), sinal dessa consciência e vontade por parte do promotor (CML) em promover o território (cidade de Lisboa e seu centro histórico, alvo de uma gradual renovação),

[359] Captação de novos utilizadores ou 'usuários', para recorrer à expressão empregue por Estevens *et al.* (2019), potenciada grandemente pela intervenção cultural na Mouraria (segundo estes autores), desde o TODOS a um conjunto mais vasto de iniciativas que o acompanharam e se lhe seguiram.

a sua imagem e valor simbólico, sobretudo internacionalmente. Aliás, este tipo de actuação remete, muito claramente, para as lógicas de *branding* territorial (*city branding*; *e.g.* cidade de festivais, cidade multi/intercultural [*v. Cap. 1*, *subcaps. 1.3.2* e *1.3.3*]) e da competitividade global dos/entre centros urbanos. Com efeito, fica demonstrada uma apetência do TODOS para favorecer lógicas de desenvolvimento territorial mais alargadas, e não apenas de base local (*i.e.* espaços e bairros ocupados), indissociáveis da atracção de investimentos externos e da própria competitividade urbana, leia-se, o festival como um dos meios para induzir mudanças conducentes a um desenvolvimento económico mais amplo (*i.e.* cidade e área metropolitana). Nesse sentido, o TODOS seria inclusive promovido internacionalmente como uma das acções — neste caso, de índole sociocultural — capazes de representar uma valorização simbólica e material da capital portuguesa, com foco no seu centro histórico e projectando uma imagem de cidade '*eventful*' (termo empregue por Richards e Palmer, 2010), dinâmica, diversa, segura e cosmopolita. Por sua vez, as condições de atractividade do território e a sua promoção externa, poderão também ser identificadas com as questões da valorização fundiária/imobiliária (*v.* III.4, no subcapítulo anterior), particularmente para as primeiras edições do festival TODOS (ciclos na Mouraria [Martim Moniz, Intendente, Benformoso] e em São Bento [São Bento, Poço dos Negros, Santa Catarina]). Neste ponto, as percepções recolhidas em fase anterior invocam ora uma certa instrumentalização da iniciativa cultural ora uma noção de 'rentabilização' da mesma e dos seus efeitos indirectos: "(…) a ideia do TODOS como uma marca distintiva na abordagem aos territórios; aliás, a primeira vez que alguém me falou de que tinha ouvido falar do TODOS no estrangeiro foi um amigo meu, do sector imobiliário, que ouviu Manuel Salgado 'vender' o Intendente a investidores imobiliários estrangeiros, convocando como grande paradigma de mudança para aquele território acções muito específicas como o festival TODOS, que estava ali a renovar a população, a criar mecanismos de segurança de uma forma não policial, nem musculada, mas sim de grande cumplicidade social" (Abreu, 2019 [entrevista]). A conexão entre a dinamização do mercado imobiliário local e a realização do TODOS na Mouraria, seja enquanto acção cultural isoladamente e/ou concomitantemente à operação de requalificação concretizada no terreno a partir 2011 (final do ciclo de realização do festival), é estabelecida ainda por alguns dos agentes locais ouvidos. Existindo uma articulação de vontades para aquele bairro, ou seja, uma concertação entre a acção cultural e as políticas de revitalização urbana, a dita valorização material (fundiária/imobiliária) deverá ser entendida como impacto não previsto ou não perspectivado pela organização do festival? Afigura-se como sensível o estabelecimento desta relação, mais directa ou mais indirecta, até pela interferência de um conjunto diverso de factores, desde o ciclo de crise verificado a partir de 2011 (a nível nacional) às alterações legislativas ocorridas em 2012, 2014 e 2015 (afectando o sector habitação, a que nos referimos em seguida). De resto, a quebra ou estabilização dos preços da habitação (compra/venda) no ciclo desfavorável 2011-2013 para a cidade de Lisboa (e para as freguesias de Arroios e Santa Maria Maior, em particular; cf., por ex., Idealista [sítio em linha]) e evidente subida a partir de 2014 e 2015 (de resto, em linha com o verificado no conjunto das freguesias da cidade) não nos permitem uma leitura por via quantitativa nem sequer, de todo o modo, o estabelecimento um nexo de causalidade entre a valorização dos imóveis e o festival e posterior intervenção sociocultural. Da mesma maneira, também o ciclo realizado em São

Bento merece a nossa atenção, sendo que neste território se registam acções específicas que procuravam dinamizar e reactivar actividades (mesmo que efémeras) nos pisos térreos vagos ou aguardando aquisição/arrendamento, contribuindo para a sua valorização (em articulação, diga-se, entre a APC [equipa de programação/produção] e empresa de mediação imobiliária). No entanto, é difícil demostrar a participação do TODOS e dos seus diversos efeitos percepcionados no processo de valorização fundiária/imobiliária em São Bento/Poço dos Negros, dinâmica aliás já sinalizada e identificada com uma 'gentrificação marginal' em fase inicial nessa zona; potenciada pelo festival, como veremos adiante e como também parecem apontar Estevens *et al.* (2019, 2020). Resumindo, o caso de estudo A poderá ser visto como uma primeira acção de visibilização daquelas áreas urbanas, promotor de um reconhecimento do seu potencial e da sua imagem 'em transição' (valorizando determinadas características em detrimento de outras; *v.* efeitos percepcionados IV.3 e IV.5) e indutor de uma valorização simbólica, mais acentuadamente no caso da Mouraria. E assim sendo, o TODOS afirma-se como um dos factores inicialmente responsáveis pelo desencadear de alterações ao nível da ocupação e apropriação dos espaços desse bairro (*v.* efeitos percepcionados I.1 a I.5) e sua posterior revalorização, transformações essas consolidadas e amplificadas pelo processo de requalificação em curso, concretizado nos anos imediatamente subsequentes (*e.g.* intervenção nos espaços públicos, reabilitação de imóveis, instalação de equipamentos e desenvolvimento de projectos comunitários). Esta intervenção cultural (caso A) poderá entender-se, quanto muito, como meio instrumental em fases iniciais dos processos de revalorização material dos territórios, induzindo efeitos espaciais, culturais, económicos e sociais que, a par de outras acções ou factores, favorecem a valorização dos imóveis (*e.g.* associada a aumento da procura/oferta, subida de preços). Porém, não devemos excluir um conjunto de outros factores relevantes na indução ou no agravamento dessas dinâmicas, e mais exactamente na valorização dos preços da habitação a nível local (com variações importantes para diferentes freguesias da cidade de Lisboa), como sejam políticas públicas ao nível central e alterações legislativas — entre elas a revisão do Regime Jurídico do Arrendamento Urbano (alteração à chamada 'Lei das Rendas', em 2012), a implementação do Regime de Autorização de Residência para Atividade de Investimento (os chamados 'Vistos *Gold*', em 2012), a criação do Regime Jurídico de Exploração dos Estabelecimentos de Alojamento Local (em 2014) e a alteração ao Regime Fiscal dos Fundos de Investimento (tributação de Organismos de Investimento Colectivo, em 2015) —, responsáveis por mudanças notórias no mercado imobiliário nacional e local (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*). Estas problemáticas, que aqui enquadramos numa dimensão económica, relacionar-se-ão ainda com aspectos ligados à substituição de população e à eventual recomposição social, analisada no quadro da chamada gentrificação (*e.g.* gentrificação marginal, gentrificação turística) e que abordaremos adiante na *dimensão social*.

Os impactos respeitantes a uma *dimensão social* [IV] afiguram-se como extremamente relevantes para os três casos de estudo, detendo uma maior incidência (diversos tipos de impactos, positivos e negativos) nos casos A (TODOS) e C (PEDRAS). As lógicas de proximidade promovidas por estes dois casos, bem como o envolvimento e a participação (de

formas e em graus diferentes, claro) de parceiros locais e/ou elementos da comunidade, poderão explicar os efeitos de âmbito social nos territórios ocupados pelas iniciativas. Antes de mais, convém lembrar que a própria noção de comunidade(s) é aqui sujeita a diferente leituras no âmbito dos casos em análise, na medida em que o TODOS se centra em grupos e agentes específicos que representam uma parte importante da população dos bairros onde foi actuando (*e.g.* comunidades migrantes, crianças e idosos, colectivos artísticos e associações locais, grupos profissionais diversos em função das edições ou de eventos concretos), ao passo que o PEDRAS procura criar e desenvolver uma comunidade artística (*i.e.* 'artistas/investigadores', designação do promotor) cuja identidade e acção se define nos espaços urbanos vivenciados e na relação quotidiana com moradores, agentes e coletivos locais (sem uma clara distinção entre estes grupos). No caso de estudo B a noção de comunidade surge como mais difusa e a própria programação e seus efeitos nos territórios, quer para Lisboa Capital do Nada quer para Luzboa, não parecem depender de tal acepção, assentando em temáticas ou preocupações mais ligadas a uma dimensão *espacial* propriamente dita.

O festival TODOS (caso A) destaca-se entre os casos analisados pela multiplicidade de impactos sociais, muitas vezes vistos como associados ou complementares a impactos de índole cultural, nomeadamente no tocante ao reconhecimento da diversidade sociocultural dos territórios ou ao desenvolvimento do convívio intercultural[360]. Nesse sentido, e apesar dos objectivos expressos pelos promotores (Município de Lisboa [o GLEM, nos primeiros ciclos e maioria das edições] com a Academia de Produtores Culturais) serem predominantemente culturais, são os próprios a assumir que o TODOS "é a escavadora que vai à frente, estudando de uma forma muito informal, muito descomprometida, a realidade social; para depois intervir culturalmente" (Abreu, 2019 [entrevista]). O produtor Miguel Abreu (APC) referia-se assim ao seu entendimento do festival, partilhado com o do GLEM, enquanto meio para conhecer o território e poder intervir nele, sendo que a sensibilização de moradores e agentes locais para a diversidade e diferença ('o outro', muitas vezes associado ao migrante ou ao refugiado) se constituiu sempre como um dos objectivos fulcrais, cumprido a par de uma efectiva interacção social mais forte e mais alargada entre grupos diferentes durante o TODOS ou no reforço do sentido de pertença durante e após a iniciativa para a zona da Mouraria. Efectivamente, e ainda que os efeitos sejam sobretudo relativos ao período de duração do festival num dado território (ciclo de preparação da edição e semana de ocorrência do festival), observa-se a

[360] De acordo com as percepções expressas por promotores e agentes locais, e ao contrário do que sucedeu na Mouraria, observou-se uma certa dificuldade em induzir lógicas de 'interculturalidade' nos ciclos seguintes, isto é, nas áreas urbanas de São Bento, Colina de Santana e mesmo São Vicente, esta última de intervenção mais recente e para a qual julgamos não dispor de informação suficiente/relevante. As declarações de Manuela Júdice (coordenadora do GLEM-CML à data) sobre as edições realizadas em São Bento são particularmente explícitas quanto à reduzida penetração das ideias e práticas de diálogo/convívio intercultural em alguns territórios, circunscrito aos elementos da comunidade e artistas efectivamente envolvidos na programação e/ou na fruição de certos eventos: "não se conseguiu criar uma zona realmente intercultural… continua a ser multicultural" (Júdice, 2016 [entrevista]). Sendo efectivo o reconhecimento dessa diversidade cultural, mas em grau variável para as diferentes áreas intervencionadas pelo TODOS, é compreensível que a alteração de percepção sobre tais características territoriais obedeça também a diferenciações, com uma implicação ao nível da pretendida interculturalidade (*i.e.* diálogo/convívio intercultural), alcançada no caso das comunidades da Mouraria e, mesmo assim, não isenta de dúvidas e críticas por parte de agentes e moradores auscultados (cf. *Cap. 5*, *subcap. 5.2* [II.2 e IV.1]).

promoção de formas de contacto entre moradores e não moradores, entre diferentes grupos (*e.g.* culturais, étnicos) endógenos e, ainda, entre/com moradores ou grupos em situações particulares de isolamento, invisibilidade ou mesmo exclusão social (*e.g.* população idosa, sem-abrigo, em situação ilegal, etc), neste caso com encaminhamento e apoio específico para/por serviços sociais ou mesmo contemplando a sua integração em acções, eventos ou projectos de continuidade do TODOS. Salientamos neste ponto a oportunidade do festival e das suas equipas de produção, ainda que de forma limitada ou casuística (sem estratégia delineada nesse sentido nem recursos humanos específicos), potenciarem a acção na área social em situações pontuais, quando o trabalho de campo assim o exige ou permite. Porém, e a este propósito, regista-se da parte de alguns elementos ouvidos (*e.g.* moradores, produção do festival) uma crítica à ausência de perspectiva estratégica e organizativa das instituições de poder local (*e.g.* CML, Juntas de freguesia) e/ou das próprias associações locais existentes para capitalizar o trabalho de campo (*e.g.* realidades encontradas) desenvolvido pelo TODOS na área social. Entendemos que tal perspectiva, ou seja, a desejável optimização de um levantamento social e sua operacionalização (*e.g.* estratégia articulada, alocação de recursos), poderia contribuir para a maximização dos impactos observados e para uma mudança da sua temporalidade (para além da duração do festival ou do ciclo de três anos num dado território). Mas existem outros impactos concretos a discutir para o caso de estudo A, mais exactamente no ciclo de 3/4 anos na Mouraria [Martim Moniz, Intendente, Benformoso], designadamente os relacionados com os processos de gentrificação e também com as mudanças na identidade local, ou seja, relativas à percepção interna/externa do território e a comportamentos ou vivências em comunidade, mudanças essas vistas tanto como positivas como negativas. Em primeiro lugar, devemos assinalar que os processos de gentrificação neste território concreto poderão obedecer a fases distintas, sucessivas ou sobreponíveis temporalmente, que são percebidas inclusive por alguns dos moradores e agentes culturais ouvidos, relacionando-se ou não com o ciclo de realização do festival TODOS (exclusivamente na Mouraria entre 2009 a 2011 e dividindo-se entre essa zona e São Bento/Poço dos Negros em 2012). Numa primeira fase característica deste tipo de processos de transformação social, e neste caso sobretudo a partir da segunda metade da década de 2000, observa-se a fixação de uma nova população (*e.g.* população mais jovem [estudantes, artistas, profissionais qualificados], diferenciando da população já instalada, mais envelhecida) naquilo que podemos identificar com uma "transição sócio-urbanística" (Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012, p. 100) em linha com a chamada 'gentrificação marginal', mas que Malheiros, Carvalho e Mendes (2012, 2013) decompõem em duas tendências bem visíveis na Mouraria: 'nobilitação marginal' ('*filtering up*') e fixação de emigrantes não europeus ('*filtering down*'), conduzindo a uma diversificação cultural e étnica. De resto, as intenções de requalificação urbana na cidade de Lisboa, nomeadamente para certos freguesias do centro histórico (a chamada 'recentralização'), foram também desenvolvidas a partir dessa década e em especial na sua segunda metade (Estevens *et al.*, 2019), à luz de lógicas comuns na 'cidade pós-industrial' e na 'cidade criativa' (como já descrevemos; *v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*), potenciando subsequentes processos de renovação e/ou substituição populacional. A dita 'gentrificação marginal', ou melhor, a fixação da chamada 'nova classe média', seria no final da década de 2000 uma tendência menos expressiva que a

fixação de comunidades migrantes, segundo Malheiros, Carvalho e Mendes (2012), mas acentuar-se-ia nos anos seguintes, designadamente na fase que coincidiu com a realização do TODOS, entre 2009 a 2012, e com as intervenções de requalificação da Mouraria, concretizadas entre 2011 e c. 2014, como parecem confirmar Estevens *et al.* (2019, 2020). Como tal, entendemos oportuno discutir o papel do TODOS nessa fase imediatamente anterior às obras de requalificação da Mouraria, implementadas com um conjunto de outras iniciativas municipais (Programa de Desenvolvimento Comunitário e acções específicas do programa BIP/ZIP, que já referimos), questionando-nos sobre a função exploratória do festival naquele território, potenciando a sua visibilidade e atractividade (*v.* dimensões anteriores, da espacial à económica, passando pelos impactos culturais) e contribuindo para fomentar o fenómeno de 'gentrificação marginal' em curso. Aliás, a marcada estetização da vida social levada a cabo pelo festival, centrada nas comunidades migrantes (*e.g.* Bangladesh, China, Índia, Paquistão) e numa certa 'exotização' do 'outro', aliada à dinamização cultural dos espaços e do território no seu conjunto, desenvolvendo lógicas de 'festivalização' e 'espectacularização' (do Martim Moniz ao Intendente), concorrem para uma mudança da percepção interna e externa da identidade local, anterior às operações de requalificação. Com efeito, Malheiros, Carvalho e Mendes (2012, p. 123) referem-se aos contributos da mencionada 'nova classe média' para o próprio TODOS, entre outros que mostram "o seu envolvimento em ações coletivas e na esfera pública", permitindo-nos pensar o festival como vínculo entre essa parte da comunidade e o território, constituindo a intervenção cultural um sinal e um processo de legitimação da 'gentrificação marginal', condição relevante para que a mesma se viesse a consolidar e encontrasse sustentação na requalificação dos espaços públicos e na instalação de novas estruturas e agentes culturais e económicos (*e.g.* Largo Residências [2011], Casa Independente [2012], A Vida Portuguesa [2013], todos no Intendente, entre outros). Também Estevens *et al.* (2019, 2020) sublinham as ligações entre a intervenção cultural levada a cabo na Mouraria/Intendente, no tocante ao festival TODOS propriamente dito e num sentido mais amplo — promoção regular de iniciativas para "transformar o bairro marginal numa nova cena cultural para a classe média jovem" (Estevens *et al.*, 2019 [em linha]), isto é, à luz da 'festivalização' promovida pelo TODOS, precursor naquele território) —, e a política (e processo efectivo) de regeneração ou revitalização urbana[361], assim "apoiados na arte e na cultura" (*ibidem*), contribuindo para os processos de gentrificação por via da mudança de utilizadores/consumidores e da "criação de valor simbólico e (…) aumento dos valores imobiliários" (*ibidem*). Os agentes culturais são descritos por Estevens *et al.* (2019, 2020) como agentes de revitalização cultural e urbana da Mouraria/Intendente, alguns deles apoiados decisivamente pelo Município, sendo definidos enquanto *drivers* do processo de gentrificação

[361] Lembramos aqui a noção de '*event-themed regeneration*' (Smith, 2012), abordada no *Capítulo 1* para os eventos de maior escala, que remete para a possibilidade um evento cultural (ou de outro tipo) poder desencadear formas de regeneração ou revitalização urbana paralelas, inclusive ao nível económico (desenvolvendo o sector do turismo) e ao nível social (com impacto na fixação/deslocamento de populações e na vida das comunidades). No caso dos festivais de arte(s), considerando a menor escala de actuação, este tipo de processos parece obedecer a outras especificidades, e é precisamente essa análise que temos vindo a empreender, ao longo deste capítulo e com os meios disponíveis, para os casos de estudo (mostrando-se mais premente no caso A - TODOS).

marginal, pelo que devemos acrescentar, a partir dessas considerações e da nossa investigação nas diversas fases, que também a iniciativa TODOS (caso de estudo A) poderá ser entendida sob este prima, ou seja, como *driver* (o precursor, aliás) de tal processo. Estes autores descrevem ainda a evolução destes processos de gentrificação, confirmando que "numa primeira fase, os artistas e os coletivos de artistas contribuíram para o progressivo processo de gentrificação; numa segunda fase, que decorre atualmente, os mesmos artistas e coletivos têm-se visto forçados a abandonar o território[362], tendo os '*marginal gentrifiers*' e os 'consumidores alternativos' sido substituídos por 'consumidores *mainstream*'" (Estevens *et al.*, 2019 [em linha]). Neste contexto, parece-nos importante enquadrar essa fase mais recente identificando-a com as problemáticas e os efeitos suscitados pela turistificação na cidade de Lisboa, isto é, considerando essa segunda fase ou vaga do processo de gentrificação da Mouraria como um reflexo da chamada 'gentrificação turística', fenómeno em curso sobretudo a partir da segunda metade da década de 2010 (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*). Além do mais, recordamos o papel de políticas públicas e seus efeitos directos no desenvolvimento destes processos, já mencionados a propósito da valorização fundiária/imobiliária (dimensão *económica* [III]), em particular a revisão à 'Lei das Rendas' e a criação dos 'Vistos *Gold*' (ambas implementadas em 2012) ou a expansão do 'Alojamento Local' (desde 2014 e, pelo menos, até 2018 com a introdução das chamadas 'áreas de contenção') e a alteração ao Regime Fiscal dos Fundos de Investimento (em 2015). Em resumo, a revitalização urbana tem demonstrado, como antes observámos, articular-se com as políticas de intervenção cultural (no sentido da criação de valor simbólico e da atractividade dos territórios) e pautar-se por uma 'pegada gentrificadora' (Lees e Davidson, 2005 ['*gentrification blueprint*']) no âmbito de um modelo mais ou menos globalizado, recorrendo a formas e práticas de valorização territorial muito semelhantes. Nesse sentido, e não elidindo a disparidade de impactos do TODOS nos diferentes territórios ocupados, o festival constitui-se como caso ilustrativo na análise destas problemáticas e processos de transformação social, particularmente para a Mouraria [ciclo Martim Moniz, Intendente, Benformoso]. Já no caso da Colina de Santana e de São Vicente, os processos de gentrificação marginal afiguram-se como menos relevantes, *a priori*, sendo que o festival não parece ter induzido ou reforçado este tipo de dinâmica, não se verificando também nesses bairros as operações de requalificação urbana significativas que a Mouraria conheceu na década passada. Voltaremos a esta discussão acerca da relação entre festivais de arte(s) e gentrificação (*v. Conclusão*) para uma visão de síntese que possa ultrapassar a leitura aqui estabelecida em concreto para o(s) caso(s) de estudo (*i.e.* caso A, único dos três para o qual entendemos aplicável esta conexão).

Os impactos sociais atribuídos às iniciativas da Extra]muros[(caso B) são de monta desigual, na medida em que se restringem a alguns dos aspectos ponderados, com cenários muito distintos para o Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e para o Luzboa. Nesta última iniciativa os aspectos sociais (*e.g.* objectivos, temáticas) da programação proposta eram claramente residuais e, de facto, a grande maioria das intervenções concentrava-se em

[362] Recordamos a mudança de perfil de alguns dos projectos culturais existentes ou mesmo a cessação de projectos apoiados inicialmente pelo Município no âmbito da operação de requalificação (PA QREN e PDCM), terminando a sua actividade ou relocalizando-a noutra zona da cidade.

preocupações de ordem estética, disciplinar ou tecnológica, transformando o espaço urbano durante o dia e, em especial, durante o período nocturno (*e.g.* imagem, significado, vivência quotidiana). Ainda assim, Luzboa suscitou algumas alterações nas dinâmicas locais e nas vivências em comunidade, observadas para algumas das localizações em concreto (em função do tipo de intervenção e do bairro/espaço e seus habitantes), mudanças essas decorrentes dos variáveis modos de apropriação formal ou informal dos espaços e que seriam efémeras, ou seja, circunscritas ao período de ocorrência da bienal. A importante atracção de turistas nacionais e estrangeiros, conforme dados do promotor, e a sua dispersão pelos percursos e intervenções artísticas tornou-se o factor essencial para que as interacções sociais estabelecidas se alterassem durante o período de ocorrência da iniciativa, embora seja difícil avaliar este tipo de impacto, inclusive pela impossibilidade de observação directa (festival realizado apenas em 2004 e 2006) e pela escassa informação disponível. Tais mudanças, limitadas e descritas sobretudo em alguns dos bairros históricos (*e.g.* Alfama, Bairro Alto) e espaços com uma limitada permeabilidade urbana à data (*i.e.* pouca circulação, poucos visitantes) e/ou sem actividade nocturna relevante, contribuíram para transformar a percepção acerca da identidade local, como vimos em subcaptítulo anterior. Já no caso de Lisboa Capital do Nada podemos avaliar efeitos mais decisivos e mais abrangentes que se afirmam como mudanças relevantes ao nível das relações estabelecidas e das percepções interna (pelos residentes) e externa (pelos visitantes e no contexto da cidade) no tocante à identidade local, impactos variáveis para diferentes bairros de Marvila e indissociáveis das características das intervenções aí levadas a cabo. O evento, no seu conjunto, traduziu-se numa significativa exposição mediática do território e dos seus habitantes, bem como numa exposição destes a uma maior diversidade de representações, auto-representações, comportamentos e vivências, particularmente no espaço público, inclusive pelo acolhimento de visitantes (artistas e outros elementos endógenos ao território). Esta realidade terá afectado as interacções e relações sociais estabelecidas durante o período de ocorrência de LXCN, embora de forma parcial e apenas em alguns dos núcleos intervencionados, como testemunham diversos elementos. Porém, e em termos gerais, a percepção do território de Marvila era marcada por aspectos de 'isolamento', 'estigmatização' e 'invisibilidade', contrariados pela experiência de quem participou na iniciativa ou acompanhou alguns dos seus eventos/trabalhos, sendo que a(s) comunidade(s) reconheceu(eram) a existência de agentes locais e/ou moradores com um trabalho relevante em prole do colectivo ["sem pensarem muito na imagem do bairro[363]" (Carvalho, 2019 [entrevista])], ao mesmo tempo que outros lisboetas conheceram outras qualidades daquela zona oriental da cidade. Ainda que a atracção de visitantes não fosse muito expressiva, conforme indicação do promotor, essa mudança temporária na paisagem humana induziu algumas transformações nas dinâmicas locais, desde logo pela dita exposição mediática (*i.e.* cobertura noticiosa, divulgação do festival) e social (*i.e.* presença de visitantes, práticas de diálogo e articulação entre moradores/agentes locais, actividades com uma dimensão colectiva e colaborativa) na esfera pública. Além disso, o longo período de preparação do festival e, naturalmente, a ocorrência do mesmo representaram um incremento

[363] José Maças de Carvalho, autor da obra/intervenção "Porque é que existe o ser em vez do nada?", refere-se a Chelas.

das interacções sociais entre moradores e/ou grupos no contexto de um mesmo bairro e entre moradores e/ou grupos de bairros diferentes na freguesia. Nesse âmbito, também os efeitos respeitantes ao bem-estar comunitário se salientam, provindo de um maior conhecimento do território e do aprofundamento das relações sociais entre moradores e/ou entre moradores e elementos exógenos (*e.g.* artistas, visitantes), a par de um reforço do sentido de pertença expresso à data (*e.g.* testemunhos, publicações e catálogo) e durante a nossa investigação por elementos das comunidades (*e.g.* agentes locais, residentes). Este último efeito, relacionado com uma valorização da auto-estima das comunidades e na sequência de um reconhecimento de qualidades e apetências do território e dos seus habitantes, motivado pela iniciativa cultural, surge como não aplicável a todos os núcleos intervencionados por LXCN, questionado por alguns elementos (fraca abrangência face à população no seu conjunto e/ou transitoriedade dos efeitos) ou só associado à iniciativa posterior da Extra]muros[em Marvila, o projecto Sinais, a Cidade Habitada. Para terminar, não podemos deixar de abordar a eventual insuficiência e/ou a não sustentabilidade dos impactos, reclamada por elementos da organização e de associações locais sobretudo no domínio do social, e que se prende, em nosso entender, com algumas características específicas da actuação. O carácter disperso das intervenções (espacialmente) e o facto de serem em grande número dificultou o entendimento da iniciativa no seu conjunto e a sua inserção numa lógica mais articulada e territorializada, registando-se uma adesão irregular e, por vezes, problemática das comunidades às diferentes propostas artísticas e actividades implementadas (*e.g.* ciclos e projectos, obras e eventos). Por outro lado, o sentido descontínuo (temporalmente) de uma intervenção única[364] (se exceptuarmos o projecto Sinais, a Cidade Habitada) poderá ter comprometido uma real oportunidade para impactar o território, isto é, para compreender e actuar nos diferentes bairros e comunidades em presença, a partir das suas expectativas, problemáticas e dinâmicas específicas. Aqui constatamos uma relação inequívoca entre as dimensões *social* [IV] e a da *cidadania e participação* [V], tendendo estas para uma interdependência ao nível das suas práticas e resultados. Curiosamente, e numa visão mais parcelar, também os processos artísticos concretos (*e.g.* abordagens, metodologias, práticas) em cada uma das intervenções terão sido determinantes para alcançar ou não efeitos no tecido social, uma vez que algumas obras procuraram desenvolver uma maior sensibilidade aos problemas das comunidades em presença e mostraram uma capacidade de as envolver e mobilizar, mais ou menos eficazmente (cf., por ex., com as suas potencialidades ou fragilidades, as intervenções de Fernanda Fragateiro, José Maçãs de Carvalho e Vasco Araújo; *v. Cap. 4*, *subcap. 4.2*).

Programaticamente, o festival PEDRAS (caso C) rejeita qualquer tipo de intenção ou actuação pedagógica, intervenção social em sentido estrito (*e.g.* acção social), preocupação com diversidade sociocultural ou representatividade, entre outros que os casos de estudo (sobretudo o caso A e também, em algumas obras/projectos, o Lisboa Capital do Nada [caso

364 Esta perspectiva é também partilhada por Luís Seixas (coordenação na área da Arquitectura, LXCN), ao reconhecer que "estivemos no território (…) muito tempo, a preparar o projecto, mas depois dele concluído rapidamente saímos… (…) é um ponto negativo" e que, no tocante ao envolvimento da comunidade, os objectivos não terão sido atingidos na totalidade: "acho que até estivemos de alguma forma longe. No entanto, eu acho que teve importância porque, tendo isso como objectivo (…) teve essa importância de 'tentar'" (Seixas, 2019 [entrevista]).

B]) assumem como objectivos. Porém, a acção deste caso de estudo, quer nos trabalhos que permitem a sua realização quer no período em que o festival decorre, resulta num aprofundamento das relações sociais estabelecidas dentro da comunidade artística (*i.e.* artistas/investigadores) e entre esta e outros habitantes do território[365] — mais do que propriamente num incremento das interacções sociais, mais expressivo nos casos A e B (TODOS e LXCN) —, reflectindo-se nas qualidades dessas mesmas relações. Assim, a criação e o desenvolvimento de relações de proximidade em PCPL (*e.g.* observação, reunião, discussão) ou até de parceria (com agentes locais, por exemplo) constitui simultaneamente um objectivo e um efeito alcançado pelo promotor com esta iniciativa, que articula o seu trabalho artístico com a atenção, ou melhor, com a imersão no contexto social dos territórios que vai percorrendo. Ainda que os objectivos específicos de actividades do c.e.m. como 'creche e centro de dia'[366] ou o trabalho com mulheres em contexto de prostituição não percam de vista os propósitos de investigação e criação artística, recusando tornar-se alternativas de apoio social, na prática implicam o contacto e o acompanhamento de grupos/pessoas em situações de risco, isolamento ou mesmo exclusão social. Tais interacções estabelecidas têm contribuído também para um reforço do sentido de pertença a uma comunidade, aqui entendida de modo alargado mas indissociável das práticas (PCPL), caracterizando-se pela construção de relações de diálogo e confiança, sem distinção entre artistas/investigadores, moradores e outros habitantes dos territórios e respectivos espaços. Este conjunto de efeitos traduz-se em bem-estar individual e bem-estar comunitário, percepções expressas pelos elementos ouvidos e que são descritas ou justificadas com base na experiência continuada de PCPL e do festival, mesmo que em anos recentes o trabalho se tenha focado mais nos espaços do que nas pessoas (pelo cansaço/excesso de 'eventos' no centro histórico, território ocupado na maioria das anteriores edições [*e.g.* Baixa, Mouraria, Intendente]).

Por último, no tocante aos impactos relativos à *cidadania e participação* [V] há a assinalar uma reduzida expressão dos mesmos para os três casos de estudo. Não obstante, e aqui socorremo-nos das percepções recolhidas no tocante aos casos de estudo A e C (e também em Lisboa Capital do Nada, no caso B), são descritas como mudanças relevantes nesta dimensão a sensibilização e/ou mobilização das comunidades para a participação cívica, segundo diversas formas e em diferentes graus, bem como a sensibilização e/ou mobilização dos artistas e agentes culturais (endógenos ou exógenos, ou seja, nas áreas intervencionadas ou noutras áreas da cidade) para a promoção de processos artísticos com lugar para a participação dos cidadãos.

Para o festival TODOS (caso A), e considerando também o conjunto de projectos desenvolvidos na sequência do mesmo ('Orquestra Todos' e 'Todos - Saberes e Sabores Culturais', para nomear os mais emblemáticos) devemos registar o significado desta iniciativa enquanto espaço seguro para a expressão identitária, em particular no respeitante às origens,

---

365 Na verdade, e como observámos antes, não existe uma vontade em proceder a essa distinção entre 'nós' e os 'outros' por parte do promotor, na medida em que a experiência de habitar os espaços (de diferentes modos mas conjuntamente) é comum a todos, sendo esse um princípio fulcral na experiência proposta por PEDRAS.

366 Cf.: https://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/ [consult. 2020-01-24].

hábitos e tradições culturais dos envolvidos. Mas é na sensibilização para os direitos dos cidadãos e para uma participação cívica mais activa e comprometida, com lugar também nos ditos projectos de continuidade ou outros desenvolvidos no território, que o caso A se singulariza pelo modo como actuou nos diferentes territórios. Nesse sentido, julgamos lícito apontar os efeitos de mobilização e agregação de movimentos cívicos embrionários ou já existentes no terreno e os contributos para a capacitação de moradores e agentes locais no tocante à participação na vida da(s) comunidade(s). Além do mais, e no âmbito da acção cultural, o TODOS favoreceu o empoderamento cultural das comunidades durante o ciclo de realização num dado território, em particular para a Mouraria, São Bento e São Vicente, precisamente pela promoção de projectos, efémeros ou de continuidade, que acolhiam a auscultação de moradores e a sua participação mais ou menos activa. No entanto, registam-se percepções críticas que referem a possibilidade não cumprida de incrementar esta linha de acção do festival (consciência e participação cívicas) ou mesmo a de amplificar os seus impactos e sustentá-los temporalmente, isto é, para além do ciclo num dado território e após a migração do festival para outra área da cidade (cf., por ex., Abreu, 2019 [entrevista]; Beringuilho, 2019 [entrevista]). Refere-se inclusive a ausência de uma articulação estratégica nesse sentido, entre promotor (CML) e associações locais, e de uma intervenção e/ou apoios específicos após a realização do festival (não obstante a continuidade de alguns projectos), sobretudo em edições mais recentes (ciclos Colina de Santana e São Vicente). A reduzida penetração de práticas colaborativas ou participativas (desenvolvidas por este evento de iniciativa municipal) nas instituições políticas e lógicas de governança poderá estar ligada a questões mais complexas de funcionamento dessas mesmas instituições e/ou a executivos com orientações distintas nestas matérias. Por outro lado são observadas pelo agentes locais fragilidades na acção das freguesias em alguns dos territórios ocupados, apontando para uma dificuldade em implementar práticas de participação cidadã (*e.g.* processos relacionados com a acção social e cultural) e de articulação ou colaboração entre agentes locais e comunidades (nomeadamente na Mouraria/Intendente [Juntas de Freguesia de Santa Maria Maior e de Arroios]).

No caso de estudo C as questões da 'diversidade' são repensadas de uma outra forma, complexificando a noção de 'identidade' e rejeitando uma ideia de expressão identitária como a que o caso A viria a subscrever desde 2009; ao invés, o PEDRAS pretende "abrir a um 'qualquer' / 'corpoqualquer' (…) que não reivindica um (…) 'eu sou isto'", sendo "pertinente que cada um seja o que vai sendo" (Neuparth, 2019 [entrevista]). Nesse sentido, afigura-se como difícil uma avaliação desta iniciativa e dos seus efeitos ao nível da expressão identitária e à luz de noções como as que abordámos anteriormente, ligadas às minorias culturais, étnicas, sexuais ou outras. Já no campo da sensibilização de moradores e agentes locais para as problemáticas urbanas objecto de discussão e reflexão por parte de PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares encontramos vários exemplos desse tipo de mobilização, traduzindo-se em '*outputs*' concretos, como no caso da edição de 2019, na Colina de Santana, com a criação e distribuição de fanzines sobre aquele território, suas características e transformações previstas (*e.g.* Programa de Acção para a Colina de Santana). Nesse sentido, seriam distribuídos entre 100 a 200 exemplares de cada um dos seis números do fanzine elaborado ao longo do ano

(PCPL), o último dos quais para o contexto do festival (em Julho de 2019). De referir também os trabalhos de investigação e de aprofundamento deste tipo de problemáticas, patentes por exemplo no desenvolvimento dos seminários 'Criar Corpo Criar Cidade' e respectivas publicações. Deste modo, assinalamos o contributo de PEDRAS — e, de uma forma geral, da acção do c.e.m. — para a construção de novos discursos sobre a cidade e para o ensaio de novas práticas para 'pensar' e 'viver' o espaço urbano, com reflexo ao nível da participação cívica e da acção de movimentos sociais específicos (cf. Estevens, 2019 [entrevista]; Jara, 2019 [entrevista]). Assim, as questões da gentrificação e da turistificação (*e.g.* caso potencial da Colina de Santana, já abordado; cf., por ex., Jara, 2018; Mendes e Jara, 2018), bem como da tendência de privatização de espaços públicos no centro histórico (*e.g.* intervenção prevista para o Martim Moniz [Martim Moniz Market, na sequência do Mercado de Fusão]), são algumas das que mobilizam a atenção do c.e.m. ou mesmo da sua acção com PCPL, influindo também na actividade de outros agentes locais que convocam práticas afins de leitura e vivência do território. O próprio festival HabitACÇÃO, realizado durante o mês de Setembro de 2019, é visto por alguns dos elementos ouvidos não apenas como sintoma do mal-estar da população face às problemática urbanas referidas mas também como ensaio de formas de acção social e colectiva no espaço urbano. Esta iniciativa, sob o formato 'festival'[367] e aliando, precisamente, as expressões artísticas e a participação dos cidadãos para uma reflexão sobre fenómenos ou projectos recentes no espaço urbano lisboeta, é também um sinal da organização de agentes e movimentos locais no sentido de propor alternativas (*e.g.* alterações legislativas, programas ou projectos específicos, formas de participação cidadã) informadas por práticas artísticas e leituras dos territórios assentes nessas práticas. Pelo exposto, e tendo em conta as percepções recolhidas, os efeitos descritos e os '*outputs*' produzidos, importa realçar a sustentação da acção de PEDRAS (PCPL e festival), o que nos permite concluir acerca dos seus impactos numa perspectiva temporal mais vasta.

Numa perspectiva de síntese, e para além da atenção a cada uma das dimensões e respectivos impactos, convém estabelecer por último algumas considerações globais acerca do panorama de efeitos e transformações descritos, inclusive pelas diferenças assinaláveis, quantitativa e qualitativamente, para os três casos de estudo, diferenciação que, em nosso entender, decorrerá em boa parte das distintas linhas de acção e, concomitantemente, das condições efectivas por parte de cada um dos festivais em causa e seus promotores.

Em relação ao TODOS (caso A) registam-se múltiplos efeitos, muito significativos em número, intensidade e diversidade, mais do que para qualquer um dos restantes casos (B ou C), sendo que não devemos descurar o facto de se tratar de uma iniciativa municipal, com uma

[367] Iniciativa cultural organizada por cerca de 30 associações distintas, abrangendo 40 actividades relacionadas com o tema do 'direito à habitação', entre concertos, fóruns de discussão, exposições, *workshops* e uma manifestação pelo 'direito à cidade'. O c.e.m. foi uma das estruturas participantes e responsáveis pela co-organização deste festival, a par de outras como a Associação para o Desenvolvimento das Artes e Ofícios (ADAO), a Associação do Património e da População de Alfama (APPA) ou a Associação de Valorização do Património e da População da Graça (AVPPG).

abrangência territorial e de meios[368] incomparável à das restantes iniciativas estudadas em detalhe. É importante lembrar o enquadramento político do festival TODOS, mesmo que à margem dos pressupostos iniciais (os da sua primeira edição em 2009, na Mouraria) e progressivamente em mudança, com ligações notórias a políticas de intervenção urbanística para as áreas onde a iniciativa se viria a fixar. Ou seja, a acção do TODOS, inicialmente entendido pelo GLEM como evento pontual de celebração da multiculturalidade e de promoção da interculturalidade (*v. Cap. 4*, *subcap. 4.1*), orientou-se gradualmente para uma acção contínua em diferentes territórios — segundo ciclos de cerca de três anos — cuja selecção remete para uma compaginação entre a acção cultural e a acção de revitalização urbana prevista para tais áreas específicas. Esta intersecção entre as políticas públicas locais ao nível da requalificação ou da revitalização e a (re)localização do festival em ciclos sucessivos ganha especial evidência nos casos da Mouraria[369] [Martim Moniz, Intendente, Benformoso], ocupado por mais três anos (2010 a 2012) após a edição inaugural, de São Bento[370] [São Bento, Poço dos Negros, Santa Catarina], área em processo inicial de gentrificação aquando da realização do TODOS (2012 a 2014), e da Colina de Santana[371] [Campo dos Mártires, Colina de Santana], com relevantes mudanças urbanísticas em fase de estudo/projecto durante o ciclo de ocorrência do festival naquela zona (2015 a 2017). Com efeito, atendendo à evolução do perfil temático e da progressão territorial do TODOS, já descritas ao longo desta tese, inclusive de zonas claramente multiculturais (*e.g.* Mouraria) para zonas em que esse foco temático se afigura como mais difuso (*e.g.* São Bento, Colina de Santana) — relembrando aqui também os detalhes concretos da escolha de áreas como a Colina de Santana, neste caso por sugestão de Manuel Salgado (*v. Cap. 4*, *subcap. 4.1*) —, julgamos oportuno observar que o TODOS terá sido assumido pelo seu promotor (CML), pelo menos a dada altura, como mais um instrumento de promoção da visibilização e da valorização simbólica de territórios concretos, localizados no centro histórico da cidade, com planos de requalificação urbana previstos ou em curso. Tal viragem no entendimento do papel do TODOS face à cidade e suas transformações parece reflectir, desde logo, a consciência do executivo acerca da contribuição do festival para os

---

368 Excepção no tocante aos meios, diga-se, para a iniciativa bienal Luzboa, cujos orçamentos (e, já agora, números estimados de público) se destacam entre os casos de estudos, superiores também aos do festival TODOS. Contudo, e como já realçámos, Luzboa viria a conhecer apenas duas edições, circunscritas sensivelmente às mesmas áreas do centro histórico, numa fase bem distinta daquela em que TODOS foi iniciado (*i.e.* com dinâmicas e políticas urbanas específicas em curso, como vimos).

369 Confirmando a nossa hipótese e as relações estabelecidas entre intervenção cultural e requalificação urbana na Mouraria, resultantes na valorização do território e em processos de substituição da população, o recente artigo de Estevens *et al.* (2020, [em linha]) refere-se ao TODOS como "festival cultural e musical" que "percorreu as áreas exactas que previamente eram consideradas problemáticas e que poucos anos depois mostram sinais de revitalização e de um renovado interesse, quer pelo sector público quer pelo sector privado".

370 São vários os testemunhos acerca dos sinais de gentrificação (gentrificação marginal, 'gentrificação *mainstream*') e da substituição de agentes económicos nas zonas de São Bento e Poço dos Negros (respectivas ruas), inclusive desde 2013/2014, face à instalação de bares, restaurantes e espaços de *cowork* (outro perfil de utilizador, outras imagens e produtos/serviços); cf., por ex., Carmo, 2017; Almeida, Guimarães e Pereira, 2018 [2017]; Fiadeiro, 2019 [depoimento].

371 Com futuras transformações amplamente discutidas por Ana Jara (2018) [e em entrevista, 2019] e por Mendes e Jara (2018) à luz dos processos de valorização imobiliária e de 'proto-gentrificação', associadas também por Maria José Costa Rafael (2019) à realização do TODOS e, mais exactamente, à ocupação de imóveis notáveis mediante eventos específicos deste festival, como referimos antes.

processos de mudança na Mouraria[372] (revitalização desse bairro e áreas circundantes), concretizando-se também em alguns aspectos concretos da intervenção cultural no ciclo seguinte (por exemplo, a valorização imobiliária dos pisos térreos e suas ocupações, potenciadas em São Bento/Poço dos Negros pelo festival) e, mais vincadamente, na tentativa de promoção da imagem da Colina de Santana, território relativamente invisível no contexto urbano mas de características morfológicas privilegiadas (*e.g.* localização, património, vistas), com o chamado PAT (CML, 2014a) e Documento Estratégico (CML, 2014b) a preverem uma revalorização material e uma definitiva reestruturação daquele pedaço de cidade. Este ciclo de ocorrência do festival na Colina de Santana é iniciado em 2015, com novo executivo (ainda que continuando então sob a alçada do GLEM) e novo presidente de câmara, Fernando Medina, que, como vimos antes, sublinha a essência "política" da iniciativa e a valorização dessa dimensão naquele novo ciclo (*v. Cap. 4*, *subcap. 4.1*).

No caso do TODOS, surge-nos como particularmente elevado o número de efeitos observados para o território da Mouraria, ocupado nas primeiras edições do festival, o que poderá ser explicado de várias formas. Por um lado, devemos considerar a possibilidade de existirem condicionantes metodológicas, respeitantes à própria investigação, como por exemplo a influência da selecção para entrevistas e grupos de foco (agentes e elementos disponíveis e efectivamente ouvidos). Por outro lado, reconhecemos como decisivos alguns aspectos relativos ao próprio caso de estudo e características desse ciclo territorial: arranque do festival nesse território (condições e orçamentos muito favoráveis nas primeiras edições), problemáticas mais evidentes nesse território (com maior possibilidade de mudança e verificando-se potencialidades específicas, como a localização privilegiada e a acentuada multiculturalidade em presença), maior distância temporal entre a análise e o evento (equivalente a uma maior capacidade de análise dos impactos) ou, ainda, a conjugação entre a realização da iniciativa e as políticas de requalificação urbana para a Mouraria (previstas à data das primeiras edições [2009, 2010, 2011], com acções/projectos concretizados ainda em 2011 e concluídos em 2013/2014, já com o festival sediado noutra localização) amplificando mutuamente os vários efeitos. De notar que essas políticas se consubstanciavam em operações de natureza diversa e mediante instrumentos diferenciados, como vimos, salientando-se o Programa de Acção para a Mouraria (que representou um forte investimento; QREN) e as acções do programa municipal BIP/ZIP, com apoios a projectos específicos promovidos por agentes locais (*e.g.* Cozinha Comunitária da Mouraria e Casa Comunitária[373], 2011; Casa Comunitária da Mouraria[374], 2012; Avenida Intendente e Da Casa Para o Beco[375], 2013; entre outros, nestes anos e nos subsequentes.). Porém, não podemos menorizar a dinâmica exploratória do festival e os seus efeitos espaciais, sociais e culturais a que nos referimos atrás, consolidados por outras acções municipais que procuravam valorizar simbólica

[372] Realçamos a vontade de promoção externa dos territórios da Mouraria e Intendente, com a contribuição do TODOS (cf., por ex., Abreu, 2019 [a propósito da visão de Salgado], a que já nos referimos).

[373] Promovidos, respectivamente, pela Associação Cozinha Popular - Mouraria [ACPM] e pela ARM com a Artéria - Associação de Arquitectura e Reabilitação Urbana.

[374] Promovido pela ARM com o GI Saúde para Todos.

[375] Promovidos, respectivamente, pela Artéria (com os parceiros GI Profissionais Criativos da Mouraria, Praga Associação Cultural e Xerém) e pela ARM.

e fisicamente o território, além de um conjunto de mudanças a que também já nos referimos e que extravasam em muito a actuação do TODOS (por exemplo, a valorização imobiliária potenciada por políticas públicas ao nível central, mudanças socioeconómicas mais profundas e certas formas de captação de investimento estrangeiro num contexto de financeirização globalizada do sector). Curiosamente, e apesar do TODOS ser reconhecido pela própria CML como intervenção relevante no caso da Colina de Santana, como de resto demonstra a forte cobertura mediática sobre o festival e sobre o território naqueles anos (cf. I. A. N. Martins, 2016), as questões da reconversão e da valorização do património, bem como os receios de substituição de actividades e população (*e.g.* gentrificação, turistificação) foram desde início problemáticos[376], acentuando-se a polémica com a apresentação do PAT e Documento Estratégico (CML, 2014a, 2014b), ou seja, das ideias para aquele espaço urbano. Também as questões legais e atrasos na transferência de imóveis, apesar do avanço de projectos concretos, desfasaram temporalmente a intervenção urbana da ocorrência do festival, pelo que os efeitos deste poderão não ter sido capitalizados na medida do esperado (como aliás demonstram as percepções recolhidas, denotando efeitos existentes mas pouco expressivos e/ou não duradouros). Dada a ausência de desenvolvimentos recentes quanto ao PAT, a acção do festival na Colina de Santana não contou, objectivamente, com outros factores de transformação urbana que pudessem sustentar ou consolidar os seus efeitos ao nível da ocupação ou da acessibilidade dos espaços, da dinamização de actividades económicas, das percepções internas ou externas sobre o território, entre outros aspectos pouco valorizados (no sentido da sua eventual mudança) pelos elementos/agentes consultados (*e.g.* pesquisa, entrevistas, grupos de foco). Deste modo, o confronto entre estas duas zonas de actuação do festival — Mouraria e Colina de Santana —, muitos distintas entre si mas correspondendo igualmente a zonas de intervenção prioritária (BIP/ZIP) e com operações de requalificação profunda no horizonte à data de ocorrência da iniciativa cultural em análise, mostram-nos como a CML entendeu o TODOS enquanto meio de valorização dos territórios (*e.g.* visibilidade mediática, consciência das suas potencialidades [património material, por exemplo], promoção externa das suas valências [culturais, paisagísticas, turísticas, etc], entre outros aspectos), sem que os resultados sejam à data comparáveis. De resto, os robustos planos de intervenção correspondiam a investimentos significativos e com grande potencial de transformação do tecido social e do tecido construído (*e.g.* inserção no contexto urbano, redefinição dos espaços públicos, atracção de investimentos), porventura com um peso ainda maior na Colina de Santana, atendendo aos novos usos a introduzir e às áreas de construções preconizadas. Assim, percebemos também que o festival corresponde a um mero instrumento, ou seja, a sua realização apresenta limitações e materializa uma lógica de 'revitalização' palpável mas

376 Júdice (2016) refere em entrevista a existência de receios iniciais de que numa zona como o Campo dos Mártires da Pátria, com uma franja de população residente da chamada classe média-alta, se verificasse alguma contestação às actividades do festival, por estas serem, eventualmente, associadas a um possível avanço no terreno para preparar a implementação dos planos urbanos em discussão. A então vereadora lamentava ainda "a sensação de que tudo isto [festival] se confunde com as intenções urbanísticas", reafirmando os propósitos essenciais de reforço do diálogo intercultural, ao mesmo tempo que reconhecia como menos evidente a multiculturalidade do território, marcado pela presença de instituições relacionadas com esse tipo de realidade ou diálogo cultural (*e.g.* Goethe-Institut de Lisboa, Xuventude de Galicia - Centro Galego de Lisboa) e de alguns residentes estrangeiros.

subsidiária face às operações urbanísticas propriamente ditas, capaz de induzir algumas transformações e dinâmicas que carecem de posterior sustentação (*e.g.* reabilitação arquitectónica, requalificação dos espaços públicos). Dito de outra forma, os impactos de um festival como o TODOS podem, efectivamente, alavancar e/ou ser alavancados, num processo recíproco, mudanças urbanas mais extensas. Significa isto, por um lado, que os dois tipos de intervenção — eminentemente sociocultural, com o TODOS, e de transformação física, com os instrumentos de planeamento urbano (PA QREN Mouraria ou PAT Colina de Santana) — se interligam, beneficiando-se mutuamente. Apesar disso, e por outro lado, os impactos do festival surgem como mais dificilmente capitalizáveis sem que a intervenção física nos imóveis/espaços se concretize (intensificando assim a presença de novos utilizadores ou habitantes), como parece fazer notar o caso da Colina de Santana (território 'em suspenso'), ao contrário do sucedido na Mouraria, com um conjunto de mudanças radicais, mas vistas hoje como problemáticas (gentrificação, entre outras associadas a uma certa 'especialização' ou mesmo 'desvitalização' do espaço urbano).

Já o mais recente ciclo do festival TODOS (2018 a 2020), decorrendo sob a Vereação da Cultura, ocupou áreas da Graça e de São Vicente, com extensão a Santa Engrácia em 2020. Importa referir que, apesar dos objectivos gerais da iniciativa cultural não sofrerem alterações, a Chefe de Divisão de Acção Cultural da CML reconhece que o festival, associado antes a um gabinete e a uma vereação específicos (*i.e.* GLEM), perdeu entretanto alguma da sua importância estratégia em termos políticos (Pereira, 2019 [entrevista]), uma vez que a sua existência e princípios de actuação advêm de executivo anterior, com composição e visão estratégica diferenciadas. Dessa forma, e estando o formato do festival bastante consolidado, a iniciativa foi integrada em 2018 nos serviços respectivos (Direção Municipal de Cultura, Divisão de Acção Cultural), isto é, naquela que é a orgânica interna da CML, deixando de estar associado a um gabinete com uma missão estratégica ligada à interculturalidade. Num contexto em que a afirmação da cidade no panorama internacional, particularmente por via do turismo, estava já fortalecida, parece-nos que o festival (ciclo dos últimos três anos, 2018 a 2020) foi de alguma forma assimilado pela instituição como mais uma iniciativa cultural, sem o papel preponderante que em ciclos anteriores pretendeu assumir face aos territórios e sem uma ligação evidente com as políticas urbanas em curso[377] para esses mesmos lugares. De resto, a dificuldade em avaliar os impactos do TODOS neste ciclo mais recente (2018 a 2020)[378] poderá dever-se também a uma certa perda de visibilidade ou mediatismo da própria iniciativa, factor dependente ainda do território elegido (grosso modo, a freguesia de São

[377] Porém, o agendamento da edição do TODOS em 2021 para a freguesia de Santa Clara, já com elementos da programação divulgados à data em que escrevemos (Julho, 2021), poderá significar uma eventual revalorização da acção sociocultural em territórios de intervenção prioritária com problemáticas sociais complexas, como é o caso de Santa Clara; cf., por ex., os índices sociais, a concentração de beneficiários de prestações sociais ou a forte presença de Áreas Urbanas de Génese Ilegal [AUGI] e bairros municipais [Bairros Gebalis] na freguesia (Carta dos BIP/ZIP, CML, 2010 [em linha; consult. 2021-06-08]). Só após a realização desta edição ou de um eventual ciclo de edições nesse território será possível uma avaliação cabal sobre se o TODOS privilegiará ou não o domínio do social e/ou a articulação com políticas de regeneração urbana em Santa Clara, pelo que só podemos aguardar novos desenvolvimentos.

[378] Naturalmente que a proximidade temporal condiciona uma avaliação mais exigente, diminuindo algumas possibilidades de análise dos efeitos no território e das suas percepções.

Vicente) e suas problemáticas, tal como dos recursos e orçamentos disponíveis (menos significativos que em alguns dos ciclos anteriores).

Diferentemente ao que temos vindo a discutir para o caso A, nas iniciativas da Extra]muros[(caso B) observamos uma vontade em experimentar formas de intervenção urbana mais centradas em campos artísticos específicos, sem que isso tenha impedido fortes ambições no respeitante à transformação urbana. Neste caso, a transformação da imagem urbana constituiu-se como objectivo fulcral do promotor e podemos confirmar os resultados atingidos, seja numa vertente plástica ou estética, isto é, na mudança temporária da paisagem urbana e sua valorização experiencial, seja numa vertente mais simbólica e potencialmente mais duradoura, associada à percepção dos territórios ocupados e sua inserção no contexto urbano. Quanto à transformação directa da imagem urbana as percepções são quase consensuais no período relativo à ocorrência de Lisboa Capital do Nada, em Marvila, e de Luzboa, focada no centro histórico. Já no tocante aos impactos relativos à promoção da imagem externa (cidade de Lisboa e seus bairros) e às consequências esperadas ao nível social e económico, estas são de aferição mais sensível. Devemos lembrar que a realização em edição única de Lisboa Capital do Nada (2001) e a não continuidade da iniciativa Luzboa (2004 e 2006), a par da extinção da Associação Cultural Extra]muros[, podem representar aqui um factor determinante para a não consolidação dos impactos ao nível do território urbano, ao contrário do que terá sucedido com o caso de estudo A. As limitações quanto ao alcance dos efeitos esperados para estas iniciativas da Extra]muros[, já mencionados no presente subcapítulo, devem-se também, e mais uma vez, aos meios e recursos disponíveis (bastante escassos no caso de Lisboa Capital do Nada) mas também a aspectos metodológicos e/ou características específicas da sua actuação (em particular no caso de Luzboa, que lidava com uma 'estetização' do espaço urbano, com reduzida interferência na dimensão social e um fraco envolvimento e/ou participação das comunidades). Além disso, e por contraste com o caso de estudo A, devemos salientar, apesar das ambições teóricas e práticas ao nível da intervenção urbana (*e.g.* espaços públicos, vida das comunidades), mais prementes em Lisboa Capital do Nada, a ausência de uma articulação evidente com políticas públicas em curso (*e.g.* sociais, culturais, territoriais) ou com agendas correntes respeitantes aos territórios ocupados à data. Se Lisboa Capital do Nada (2001) e Luzboa (2004 e 2006) chamaram a atenção para a necessidade de reabilitar património físico e valorizar aspectos da imagem urbana ou ligados às identidades locais, a agenda da reabilitação urbana e a da participação das comunidades em processos de transformação do território ainda seriam embrionárias à data, desenvolvidas efectivamente mais tarde e em função de ciclos políticos e socioeconómicos bem marcados (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*).

Já quanto ao festival PEDRAS (caso C), importa salientar a singularidade de esta iniciativa assentar num trabalho regular e contínuo, a cada ano, de vivência e ocupação de espaços públicos, o Práticas com Pessoas e Lugares [PCPL e PEDRAS, *v. Cap. 4*, *subcap. 4.3*], o que, naturalmente, condiciona ou potencia certo tipo de impactos em detrimento de outros. Recusando liminarmente qualquer associação a ideias ou processos de transformação

urbana[379], nomeadamente de 'revitalização' (em curso, de resto, por outros meios, agentes, iniciativas e políticas), não podemos deixar de apontar para a permanente vivificação de espaços que o promotor de PEDRAS induz, desde a sua primeira edição em 2006, privilegiando o contacto e a inserção com/na(s) comunidade(s) sem que este seja um objectivo *a priori* ou uma prática imposta pela estrutura artística ou artistas/investigadores envolvidos em PCPL (na fase de trabalho prolongado ou no próprio festival). Nesse sentido, o caso de estudo C, ainda que proponha apropriações espaciais com reflexos nas interacções/relações sociais capazes de interferirem ou alterarem a identidade dos territórios, tais lugares permanecem com as características físicas e com muitas das vivências (a eventual 'vitalidade' urbana que já apresentam) que os caracterizam, acrescentadas temporariamente pelo trabalho dos artistas/investigadores participantes, sem uma distinção clara entre esses 'habitantes' e todos os restantes. Marcadamente, o festival PEDRAS e o trabalho que o antecede a cada edição anual favorece a criação de valor e a existência de impactos nas dimensões cultural (provisão de oferta cultural, valor intrínseco das propostas, inovação e experimentação) e social (promoção de bem-estar individual e comunitário), a par de alguns efeitos relevantes ao nível da cidadania e participação, nos territórios que tem atravessado (*e.g.* Baixa, Mouraria, Colina de Santana). A acção do c.e.m., em particular com PCPL, tem permitido o reconhecimento de uma vitalidade territorial que o promotor identifica e estuda e, mesmo não aspirando a tal, para a qual contribuiu decisivamente, à margem de processos de intervenção urbana que seguem as habituais lógicas do desenvolvimento socioeconómico dos territórios. Mais do que ganhos ou benefícios, PEDRAS destaca-se por aspirar à manutenção de um equilíbrio territorial em que a identidade local, diversa e instável é assumida como mais-valia para o desenvolvimento de práticas artísticas enraizadas na comunidade e nos seus espaços, bem como para a reflexão crítica e a experimentação (acerca) de novas formas de relação e participação em contexto urbano. Os impactos referidos, não quantificáveis, remetem para uma assinalável continuidade temporal, estendendo-se além do período de duração do festival propriamente dito. Nesse sentido, os meios bastante escassos que caracterizam a actuação de PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares e a inexistência de qualquer articulação com processos e mudanças urbanas em curso[380], não impediram o promotor desta iniciativa de, ao longo de cerca de quinze anos, impactar verdadeiramente os territórios onde desenvolvem esse trabalho de intervenção artística, influenciando ainda a acção de outras estruturas culturais e instigando iniciativas em que o envolvimento da comunidade e a participação nos processos de criação são uma variável (*v.* o próprio caso do TODOS, cuja equipa [APC, programadores] acompanhou inicialmente edições/práticas de PEDRAS).

---

379 Não são observados impactos, negativos ou positivos, por exemplo ao nível da higiene urbana, do ruído, das condições de mobilidade ou da percepção de segurança como resultantes do festival PEDRAS nos territórios onde actua. De resto, o promotor defende a não transformação ou qualificação física dos espaços ocupados temporariamente, realizando o seu trabalho nos mesmos tal como estes se apresentam a cada momento (PCPL, ao longo de meses e antecedendo o festival, e durante o próprio festival).

380 Como apontámos antes (*v. Cap. 4*, *subcap. 4.3*), tais processos ou mudanças são alvo de reflexão crítica, rejeitando o c.e.m. qualquer associação a fenómenos que possam interferir de modo invasivo com a vida das comunidades e com a ocupação/apropriação dos espaços, nomeadamente com as condições de acesso ao espaço urbano, com a valorização material do mesmo ou com a substituição de populações e agentes locais.

Como pudemos perceber, as circunstâncias específicas e a combinação de variáveis associadas a cada caso de estudo, — e, nesse sentido a cada festival de arte(s), ou seja, não apenas para os aqui analisados como também, expectavelmente, para outros no mesmo quadro espaciotemporal ou ainda noutros contextos — afirmam-se como determinantes para os impactos sobre o território. Afinal de contas, devemos compreender que os modos e condições de actuação destas iniciativas culturais se afiguram como muito relevantes, carecendo de análise atenta e individualizada, mas as realidades territoriais em presença constituem também uma variável (ou pano de fundo) incontornável neste tipo de estudo e que procurámos enquadrar mediante reflexões numa perspectiva simultaneamente dialéctica e crítica. Estas considerações permitem-nos sintetizar no próximo e último capítulo (*v. Conclusão*), alguns aspectos relativos aos modos de actuação dos festivais de arte(s) em geral e suas repercussões possíveis nos territórios urbanos e/ou expectáveis, em especial pelas iniciativas que apresentem leituras do território e/ou preocupações ligadas a problemáticas das comunidades. De facto, e como pudemos confirmar pela multiplicidade de efeitos antes descritos nas várias dimensões e em variados graus (*e.g.* intensidade, temporalidade), essa atenção programática ao território por parte dos festivais de arte(s) estudados e respectivas práticas (mais ou menos consequentes com a retórica adoptada, com maiores ou menores condições de prossecução) constituíram um factor significativo para potenciar mudanças nos espaços e territórios. Entre essas vontades e/ou práticas distinguem-se a procura (ou não) de uma articulação com políticas urbanas concretas (com maior ou menor implicação em mudanças efectivas), a contribuição para catalisar ou consolidar processos de revitalização, o questionamento ou a reflexão crítica acerca de transformações em curso e, ainda, a intenção de suscitar novas possibilidades de mudança e sua discussão pública.

CONCLUSÃO

Em nosso entender, a pesquisa teórica e empírica que levámos a cabo, através de uma abordagem pluri/interdisciplinar, cumpre os três objectivos gerais a que nos propusemos e atesta a complexidade e a multidimensionalidade do nosso objecto de estudo, o festival de arte(s) em espaço público. Nesse sentido, julgamos ter contribuído para uma compreensão mais profunda acerca das tendências de 'festivalização' da cultura e do espaço público na cidade de Lisboa, ter procedido a uma análise atenta dos efeitos dos festivais de arte(s) nos territórios que ocuparam e, ainda, ter discutido criticamente o papel das iniciativas culturais nos processos de desenvolvimento urbano.

Findo este percurso de investigação importa sintetizar algumas das reflexões empreendidas a par dos resultados obtidos em cada fase. Começamos por fazer um balanço face aos objectivos inicialmente definidos, lembrando as realidades observadas e os principais achados, a partir das várias fases plasmadas nesta tese e respectivos capítulos.

Procuramos depois recapitular a discussão acerca dos impactos dos festivais de arte(s) no espaço urbano, nomeadamente a sua participação em processos de revitalização urbana, procurando generalizar alguns aspectos da discussão antes estabelecida para os casos concretos.

A partir dessas considerações, apresentamos ainda um conjunto de princípios genéricos de actuação para este tipo de iniciativa cultural em território urbano, tendo em vista a potenciação ou a prevenção de eventuais efeitos da intervenção cultural efémera nos espaços e nas comunidades que os habitam.

Num primeiro momento, e com vista a sustentar conceptualmente uma abordagem a conceitos-chave como 'espaço público', 'desenvolvimento territorial', 'revitalização urbana', 'iniciativa/evento cultural' e 'festival de arte(s)', realizámos uma pesquisa teórica bastante ampla e com exemplos internacionais concretos (nos três campos temáticos em causa: 'espaço público', 'território' e 'cultura'), não deixando de entrecruzar a informação apresentada e de a enquadrar à luz das preocupações centrais desta investigação. Deste modo, articulámos no *Capítulo 1* os grandes campos temáticos em presença e procurámos orientar o nosso percurso de revisão da literatura, incluindo a mais recente, para o objecto de estudo principal, o festival de arte(s). Nesse sentido, problematizámos a sua definição e ilustrámos a diversidade de perspectivas, inclusive disciplinares, sobre as suas características e realidades recentes com que se tem debatido. Como pudemos confirmar, as actividades culturais constituíram-se a partir da segunda metade do século XX, ou seja, com maior evidência no período que podemos designar por Pós-modernidade, enquanto recursos, produtos e práticas extremamente relevantes na vida das cidades, desde logo pelo seu peso simbólico nas sociedades contemporâneas (cf., por ex., Bourdieu, 1979; De Certeau, 1980; Featherstone, 1991; Zukin,

1995) e igualmente pela sua expressão na economia (*e.g.* na economia urbana e no âmbito das lógicas de competitividade territorial), como apontam inúmeros autores por nós citados (cf., por ex., Zukin, 1987, 1995, 1997; Wynne, 1992; O'Connor e Wynne, 1996; Featherstone e Lash, 1999; Scott, 2000; Throsby, 2001, 2010; Costa, 2002, 2007; Yúdice, 2003; Sacco, 2011). Em face de profundas transformações culturais, económicas, políticas e sociais (*i.e.* contexto de globalização), recordámos os desafios colocados às cidades nas últimas décadas do século XX, nomeadamente processos de desindustrialização e terciarização, conduzindo à necessidade de reformular acepções e modelos de cidade contemporânea (*i.e.* 'cidade pós-industrial') e à decorrente reestruturação dos centros urbanos sob perspectivas bastante distintas. As cidades procuraram reinventar-se valorizando aspectos identitários (*e.g.* imagem urbana, capital cultural e social, valores simbólicos e factores de distinção) e sectores/subsectores de actividade específicos (*e.g.* actividades culturais, turismo, entre outros), transformação essa, grosso modo, em linha com processos de 'revitalização urbana'. Neste contexto, também as 'iniciativas culturais' (*m.q.* 'eventos culturais'; *v.* definições no *Cap. 1*, *subcap. 1.3.1*) se afirmaram com especial vigor em território urbano e no espaço público, com um papel fulcral na revitalização das cidades, contribuindo para a revalorização simbólica e material e potenciando a atractividade, competitividade e promoção externa no âmbito de estratégias de *marketing*/*branding* urbano (cf., por ex., Hall, 1989, 1992; Roseta, 1998; Holcomb, 1999; Richards, 2000; Pattison, 2006; Richards e Palmer, 2010; Smith, 2012). A forte territorialidade de grande parte destas iniciativas torna-as proeminentes enquanto instrumentos de desenvolvimento territorial (numa lógica bidireccional, na medida em que também o território é determinante para a sua ocorrência e desenvolvimento), nas respectivas escalas de actuação a que se propõem, desde o 'mega-evento' (como a EXPO'98, intervindo urbanisticamente numa extensa zona e promovendo externamente a cidade, a região e o país) ao 'festival de arte(s)' de carácter mais localizado (como o TODOS ou o PEDRAS, por nós tratados em detalhe, que ocupam bairros concretos e seus espaços públicos a cada edição).

Numa segunda fase tivemos a oportunidade de enquadrar as transformações urbanas na Lisboa pós-EXPO'98 (no quadro da Lisboa 'pós-industrial'), uma vez que tais processos de mudança socioeconómica e urbanística, nomeadamente as operações de reestruturação, reconversão ou requalificação de importantes áreas da cidade, se acentuam a partir da década de 90 do século XX. Alguns casos notáveis deste tipo de intervenção urbanística assentaram na intervenção cultural, ou antes, tiveram como pretexto iniciativas/eventos culturais de dimensão internacional, como a Capital Europeia da Cultura [L'94] (*e.g.* requalificação de espaços públicos, equipamentos colectivos), ainda em 1994, e a Exposição Mundial de 1998 (*e.g.* reconversão de parte da zona oriental da cidade, hoje freguesia do Parque das Nações). Ao mesmo tempo, tais iniciativas (*i.e.* a L'94 e, em especial, a EXPO'98) mostraram expressivos impactos culturais a que também aludimos (desde logo um dos motivos que informou a definição do arco temporal desta investigação), pelo que o sector cultural conheceria uma fase de grande desenvolvimento no país e na sua capital (poderíamos mesmo usar o termo '[re]vitalização', como o fizemos no *Cap. 2*, *subcap. 2.1*), com reflexo na crescente programação de festivais e, desse modo, na 'festivalização da cultura' (aplicando a acepção de Bennett, Taylor e Woodward, 2014). Como tivemos oportunidade de clarificar, se no final do

século passado os grandes eventos foram um móbil de transformação simultânea do território urbano e do sector cultural, nas duas últimas décadas assistimos a uma certa viragem no tocante a acções de desenvolvimento territorial na cidade de Lisboa, caracterizada pela diversificação das lógicas de actuação. Nesse sentido, operações de cunho público ou privado e abrangendo múltiplos e diferenciados interesses, têm mantido a programação de iniciativas/eventos culturais — de menor dimensão e frequentemente sob o formato 'festival' — como factor extremamente significativo para a intervenção local (*e.g.* reforço do capital cultural, criação de valor simbólico, mudança na percepção da identidade local, participação das comunidades). Efectivamente, este tipo de iniciativa cultural (*i.e.* festivais e similares) tem sido aliado a políticas centrais ou locais e articulado com agendas ou problemáticas específicas, actuando em territórios (*i.e.* à escala do bairro e/ou da freguesia) mais desvitalizados ou mais expectantes. Tais políticas e operações, com maior ou menor mobilização do sector cultural e, mais especificamente, das iniciativas culturais (*e.g.* acções de arte urbana, festivais de artes, mostras e ciclos artísticos, programas de animação de rua, entre outros eventos), relacionam-se ainda, e mais uma vez, com uma tendência de 'recentralização', favorecendo a reocupação e a revitalização do centro histórico[381] (cf., por ex., Salgueiro, 2001; Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012; Mendes, 2013; Seixas, Magalhães e Costa, 2013; Costa, 2014; Costa e Magalhães, 2014; Estevens, 2014, 2017; Lopes, 2014; Rodrigues, 2014a, 2014b; Nevado, 2017; Mendes e Jara, 2018). Naturalmente que estas transformações reflectem o enquadramento teórico a que procedemos no *Capítulo 1* ('cidade pós-industrial' e lógicas aparentadas com os '*grands travaux*' ou a 'cidade criativa', entre outras) e, como aliás referimos, são operadas por diversos meios que não apenas a intervenção cultural, uma vez que a produção e a execução de planos, programas e projectos, mencionados ao longo do *Capítulo 2*, ilustram precisamente o investimento público e privado em zonas centrais da cidade (*e.g.* requalificação de espaços públicos, reabilitação de imóveis). Este ciclo de investimentos conheceria um forte e renovado incremento na última década, mais marcadamente na sua segunda metade (*i.e.* fase de recuperação económica pós-crise), ciclo esse indissociável de

[381] A título de exemplo, recordamos as intervenções na Mouraria (PA QREN Mouraria ou "Ai Mouraria" [CML, 2009c] e respectivo PDCM [CML, 2012a] e suas acções específicas) e noutros bairros centrais ou a tentativa de criar centralidades em zonas históricas mais excêntricas (projecto "Viver Marvila", entre outros programas de acção), além de importantes investimentos privados. Lembramos também os casos do Programa Local de Habitação ('Re-habitar Lisboa'), lançado em 2010, e do programa Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa (BIP/ZIP), desde 2011, ou mesmo os planos para a frente ribeirinha, como o Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa, de 2008, actualizando instrumentos anteriores, que confirmam a tendência de revalorização de bairros tradicionais e de frentes ribeirinhas mediante instrumentos de planeamento e programas de acção direccionados. Lembramos ainda, no tocante às iniciativas culturais, os casos dos festivais em zonas históricas promovidos ou apoiados pela EGEAC (alguns integrando as Festas de Lisboa ou o programa Lisboa na Rua, entre outros) e pelos serviços da CML (o TODOS, mas também festivais de menor dimensão em diversos bairros, como os realizados no Intendente ou no Martim Moniz, apoiados pela CML e/ou via EGEAC em diferentes ciclos ou edições) e tantos outros de iniciativa privada (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.3* e *Cap. 3*, *subcap. 3.2*), muitos dos quais em zonas com intervenções urbanísticas previstas ou em marcha, e a que nos referimos detalhadamente ao longo da tese.

políticas públicas bastante específicas[382]. Se na primeira década do novo século se registava já um tímido repovoamento e uma certa recomposição social em algumas freguesias do centro histórico lisboeta, as mudanças observadas ao longo da década seguinte seriam mais acentuadas e, em boa verdade, singulares no panorama analisado, correspondendo à visível substituição de actividades e de população, com expressão numa crescente valorização fundiária/imobiliária (inc. especulação e financeirização no sector imobiliário) e em fenómenos de gentrificação [*e.g.* 'gentrificação marginal', 'gentrificação turística'] (cf., por ex., W. Rodrigues, 2010; Malheiros, Carvalho e Mendes, 2012, 2013; Mendes, 2013, 2016a, 2017, 2018; Costa e Magalhães, 2014; Gato, 2014a; Mendes e Jara, 2018; Pereira, 2018). Nesse contexto, marcado também pela assinalável expansão do turismo (INE, 2010 a 2020 [cf. *Estatísticas do Turismo*, 2009 a 2019]), a 'eventificação' da cidade, a 'festivalização' da sua programação cultural e a 'tematização' e/ou 'privatização' de certos espaços públicos (*e.g.* Intendente e Martim Moniz, alguns dos casos mais emblemáticos) tornaram-se tendências inequívocas, acarretando em última instância sinais quer de '*overtourism*' (['sobreturismo'], no sentido de 'sobrecarga turística', associado à 'turistificação') quer de '*event fatigue*' (['cansaço de eventos'], para aplicar a expressão usada por Richards e Palmer, 2010), confirmados por moradores e por agentes culturais e económicos sediados no centro histórico de Lisboa (cf., por ex., Beringuilho, 2019 [entrevista]; Neuparth, 2019 [entrevista]; Craveiro Lopes, 2020 [depoimento]; Silva, 2020 [depoimento]).

Numa terceira fase, e constatando a ausência de conhecimento sistemático face ao objecto de estudo e à perspectiva de análise por nós proposta, definimos uma abordagem metodológica e um conjunto de critérios operativos que sustentaram um levantamento exaustivo dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98 (mais exactamente entre 1998 e 2010), o que nos permitiu traçar o perfil dos festivais inventariados e construir uma visão panorâmica acerca dessa realidade heterogénea. Tal levantamento exaustivo, mediante a criação de uma base de dados, não se encontrava realizado à data, pelo que julgamos constituir uma mais-valia desta investigação, a disponibilizar publicamente e em formato aberto assim que possível, a fim de informar outras investigações. Dadas as limitações de recursos e o carácter inédito deste trabalho, e tal como previámos inicialmente, tivemos que restringir o levantamento sistemático ao período temporal mencionado (mais de uma década de festivais de artes na cidade de Lisboa), o que não impediu a continuidade de uma pesquisa (abrangente ou direccionada) para os festivais realizados em anos posteriores, após 2010 e mais exactamente até 2020. Com base no tratamento da informação recolhida demonstrámos a evolução assinalável deste formato específico de intervenção cultural, num contexto de crescimento de iniciativas/eventos culturais no seu conjunto, registando-se no arco temporal em causa um incremento notável em número (*e.g.* número de novos festivais e número total de

[382] Referimo-nos ao longo da tese a políticas centrais, como a revisão do Regime Jurídico do Arrendamento Urbano [alteração à chamada 'Lei das Rendas'] em 2012, a implementação do Regime de Autorização de Residência para Atividade de Investimento [os chamados 'Vistos *Gold*'] em 2012, a criação do Regime Jurídico de Exploração dos Estabelecimentos de Alojamento Local em 2014 e a alteração ao Regime de Tributação dos Fundos de Investimento Mobiliário e Imobiliário (Organismos de Investimento Coletivo) em 2015. No tocante às políticas locais, destacámos a revisão do Plano Diretor Municipal de Lisboa, apontada por alguns autores como tendo favorecido uma liberalização do uso do solo urbano (cf., por ex., Mendes, 2018).

edições de festivais a cada ano) — apesar das flutuações observadas, atribuídas maioritariamente a ciclos económicos distintos e/ou a variáveis especificamente relacionadas com as próprias dinâmicas das iniciativas e seus promotores. Além do mais, comprovámos uma extraordinária diversificação dos perfis de festival ao longo desse período, obedecendo a características e tendências agora mais claras para a cidade de Lisboa (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.2*; cf. Concha, 2019). A disseminação de festivais de arte(s) correspondeu em grande parte, como concluímos nesse mesmo subcapítulo, ao aumento do número de festivais de música (em especial) e de cinema, bem como dos festivais multi-artes (*i.e.* que congregam ou cruzam duas ou mais disciplinas artísticas), afirmando-se este último como a tipologia predominante quanto à área disciplinar em 2009, a par da música. Quanto à sua localização na cidade, são os festivais decorridos nas freguesias históricas que dominam o panorama analisado (*e.g.* Santa Maria Maior, Santo António, Misericórdia, por ordem decrescente e para referir as que concentram mais ocorrências), em contraste com os realizados em freguesias mais periféricas[383] (Benfica, Carnide, Lumiar, Olivais e Santa Clara, ou seja, sobretudo nos limites norte e nascente do concelho) que escasseiam ou nem sequer atingem uma única ocorrência em alguns dos anos. Esta distribuição profundamente desigual do número de iniciativas no território urbano — atestando a 'centralização' dos festivais de arte(s), em função de espaços públicos emblemáticos ou equipamentos colectivos de referência, muitos deles no centro histórico — é um aspecto a sublinhar, sendo que esta categoria (*v.* distribuição geográfica; *subcap. 3.2.2*) se evidencia como aquela que entre 1998 e 2010 não sofre qualquer evolução significativa, ao contrário de quase todas as outras variáveis que vão conhecendo alterações ou flutuações. Como pudemos constatar, em termos gerais e apesar de um certo abrandamento do aumento do número de festivais no final da primeira década do novo século (*i.e.* com quebras face aos anos anteriores em 2007 e 2009), a tendência dominante é a de franco crescimento deste tipo de iniciativa cultural, com uma redinamização na segunda década mediante o ressurgimento de alguns festivais inactivos e o nascimento de inúmeros novos festivais. De facto, devemos sublinhar uma certa recomposição do panorama dos festivais de arte(s) na cidade a partir do final da primeira década deste século[384], não apenas visível em termos quantitativos mas também qualitativos, em face de várias mudanças nos perfis mais dominantes, com uma expressiva presença de festivais multi-artes e de festivais atentos a problemáticas urbanas (abordando-as na sua programação ou mesmo centrando nelas a sua génese e acção) como sejam a multiculturalidade, a(s) identidade(s) urbana(s), o património edificado e a herança cultural, entre outros. Não obstante sinais porventura contraditórios, com ciclos de maior ou menor investimento por parte do município e de sectores privados neste tipo de iniciativa (*v. Cap. 2*, *subcap. 2.2*), esta visão ratifica a multiplicidade de

[383] Excepção para Belém e Parque das Nações (limites poente e nascente do concelho, respectivamente) onde, apesar de tudo, registámos um número significativo de festivais de arte(s), particularmente no caso de Belém.

[384] Tal achado foi também significativo para a fixação mais precisa de uma delimitação temporal do levantamento exaustivo, balizado entre dois momentos singulares (*i.e.* EXPO'98 e seus impactos no sector cultural e no tocante à própria 'festivalização' *vs.* crise do *subprime* norte-americano e suas consequências na economia global, com a posterior retracção da economia nacional e local, designadamente no sector cultural) e evitando ainda o carácter vago ou impreciso de 'actualidade' para um levantamento em curso com estas características e com os meios disponíveis.

variáveis relativas aos festivais e de condicionantes externas relevantes para a sua evolução, confirmando o reconhecimento por parte de promotores/programadores da potencialidade do 'festival' para ler, interferir e/ou activar aspectos da vida da cidade. Para além de uma compreensão mais efectiva das tendências de 'festivalização' no território de Lisboa (suas freguesias, bairros e espaços) alcançada nesta fase, os trabalhos que realizámos foram determinantes para a selecção de casos de estudo (*v. Cap. 3*, *subcap. 3.3*) sobre os quais empreendemos uma investigação mais detalhada.

Como pudemos observar na quarta fase da investigação, focada em casos concretos e contrastantes que não só representavam a realidade dos festivais de arte(s) na cidade de Lisboa como permitiam uma análise comparativa das suas práticas, a actuação dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98 oferece exemplos muito heterogéneos e com diferentes relações com os processos de revitalização do espaço urbano. Nesse sentido, e a partir dos casos de estudo A [festival TODOS], B [iniciativas (dois festivais) da Associação Extra]muros[, de nome Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 e Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa] e C [festival PEDRAS], abordámos também um conjunto de realidades em mudança, com ou sem influência directa dos festivais, nos respectivos territórios onde aqueles intervieram. Assim, e mediante a pesquisa teórica e de campo relativa aos casos de estudo propriamente ditos, estabelecemos considerações profícuas com vista à sua caracterização, que clarificaram as aproximações destas iniciativas às realidades culturais, económicas e sociais em presença.

O caso A, o festival TODOS - Caminhada de Culturas (ou simplesmente TODOS), foi iniciado em 2009 pelo seu promotor (Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos - CML, com a Academia de Produtores Culturais [APC]) enquanto evento multicultural no território da Mouraria [Martim Moniz/Intendente], focado nas questões do diálogo e convívio interculturais. Esta iniciativa municipal conheceu uma progressiva alteração no tocante ao seu entendimento ao longo de edições sucessivas, tornando-se num importante instrumento de intervenção urbana ao percorrer diferentes territórios para os quais estavam previstas ou em marcha operações urbanísticas concretas. Com efeito, o TODOS foi assumido inicialmente como um evento multicultural marcado por uma forte informalidade e sem previsão de continuidade — "é um convite para caminhar (…) um momento de uma festa internacional com enfoque nos países das pessoas que vivem nesta zona da cidade (…) programa que se desenha num jogo informal de encontros entre moradores e artistas, vivificação de espaços, trocas entre culturas (…)" —, mas após contributos efectivos para a mudança na percepção da imagem e identidade locais na Mouraria (2009 a 2012), e ainda que tenha mantido os seus princípios fundadores (*i.e.* programação artística centrada nas questões da interculturalidade), acabou por actuar também como meio de promoção interna e externa da cidade e dos seus bairros, quadro bem patente na realização de um ciclo de edições na Colina de Santana[385] (2015 a 2017) ou mesmo na definição apresentada actualmente no sítio em linha do festival: "O TODOS - Caminhada de

[385] Área expectante para a qual se discutia um Programa de Acção Territorial (*e.g.* "regenerar e reabilitar", promover a "valorização do património histórico e arquitectónico" e a "valorização do turismo cultural" [CML, 2014a]) capaz de transformar profundamente o centro histórico da cidade, sendo que o TODOS ocupou alguns dos espaços e imóveis com intervenção prevista, abertos então temporariamente para eventos específicos.

Culturas celebra, desde 2009, Lisboa como cidade intercultural (…)"[386]. De resto, Lisboa integrou em 2011 a Rede Europeia das Cidades Interculturais, na sequência da organização do TODOS na Mouraria. A itinerância territorial do TODOS, segundo ciclos de aproximadamente três anos em cada bairro ou conjunto de bairros, é uma das características marcantes deste festival, realizado ininterruptamente até à data, com a edição mais recente ocorrida em 2020 (formato misto com eventos em regime presencial ou digital) e uma edição prevista para o corrente ano de 2021. A conjugação entre significativo financiamento público (maioritário) e alguns patrocínios por empresas privadas (minoritariamente face aos orçamentos globais), bem como o facto de se tratar de uma iniciativa municipal (até 2017 sob a alçada do GLEM e desde 2018 sob a responsabilidade do Pelouro da Cultura [Direcção Municipal de Cultura, Divisão de Acção Cultural]), traduziram-se na existência de recursos humanos e financeiros relevantes (pelo menos comparativamente com outros casos), trabalhos preparatórios de leitura e reconhecimento do território e agentes nele sediados, significativa capacidade de mobilização das comunidades (ainda que questionada por agentes locais auscultados) e sólida divulgação e cobertura mediática.

O caso B, composto por duas iniciativas promovidas pela Extra]muros[- Associação Cultural para a Cidade, distinguiu-se pela decisão de discutir e testar o papel da 'arte pública' nos territórios ocupados, concretizando uma série de intervenções efémeras (*e.g.* instalações artísticas, peças escultóricas, *performances*) bem como outras acções complementares (*e.g.* debates e conferências, *workshops* e publicações). Tanto em Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001 [LXCN], ocupando espaços da freguesia de Marvila para dar a conhecer o lugar e quebrar a sua 'marginalização' e 'isolamento', como em Luzboa - Bienal Internacional da Luz em Lisboa, intervencionando espaços no centro histórico da cidade com vista a valorizar a imagem urbana, as questões da vivificação e da qualificação do espaço urbano estiveram bastante presentes. Correspondendo a iniciativas identificadas pelo(s) público(s) e pelos *media* como festivais, apesar de não se proclamarem necessariamente como tal, estas conheceram um número muito reduzido de edições, sendo LXCN concebido como evento único (ocorrido em 2001) e Luzboa como bienal que poderia repetir-se em anos seguintes mas que se ficou por duas edições (em 2004 e 2006). Se no primeiro (LXCN) as questões da colaboração e da participação da(s) comunidade(s) eram fulcrais no processo de montagem do festival (durante vários meses, em articulação com agentes e instituições locais), no segundo (Luzboa) as questões da regeneração e requalificação urbanas eram mais prementes, em conexão com as chamadas estratégias de *marketing*/*branding* urbano, dado que a promoção externa da cidade e a internacionalização da arte e artistas contemporâneos portugueses se destacavam entre os objectivos. Com efeito, e através de Luzboa, a capital portuguesa integraria assim a Rede Internacional de Cidades-Luz, esperando benefícios ao nível da atractividade e da competitividade territoriais, desenvolvimentos no sector cultural e no sector turístico (*e.g.* turismo cultural/criativo) ou até eventuais operações de reabilitação arquitectónica de imóveis vistos durante a bienal 'sob outra luz' (*e.g.* interesse estético, patrimonial, simbólico, funcional). Isto poderá explicar a adesão e o financiamento da Câmara Municipal de Lisboa a Luzboa e também a Lisboa Capital do Nada, sendo que a bienal contou com o importante patrocínio da

386 Cf.: https://www.festivaltodos.com/festival/ [consult. 2020-06-17].

EDP e orçamentos excepcionais face aos outros casos de estudo e no próprio panorama geral dos festivais de arte(s), enquanto que o evento programado em Marvila dependeu de um orçamento diminuto e assegurado pouco antes da data prevista para a realização, Outubro de 2001. No cômputo geral, o empreendimento de leituras do(s) território(s), a participação do *design* urbano em abordagens transdisciplinares, o desenvolvimento de lógicas de 'estetização' e 'espectacularização' e, ainda, a descontinuidade das iniciativas foram características determinantes deste caso de estudo B.

O caso C, o festival PEDRAS (inicialmente designado por Festival Urbano Pedras d'Água), regista uma primeira edição no ano de 2006 e tem sido promovido pela estrutura artística c.e.m. - centro em movimento, procurando partilhar e celebrar com o público e com as comunidades locais um conjunto de práticas regulares de criação e investigação em espaço urbano. Na verdade, este festival assume-se como corolário de um projecto de investigação artística desenvolvido anualmente por vários meses em espaços da cidade (PEDRAS - Práticas com Pessoas e Lugares), em particular em bairros históricos, sendo o período correspondente ao festival entendido pela programadora como "festa estival" (Neuparth, 2019 [entrevista]) que culmina esse percurso de criação/investigação. Tratando-se de uma iniciativa privada, o único financiamento canalizado para o festival provém do apoio da Câmara Municipal de Lisboa atribuído ao projecto Práticas com Pessoas e Lugares [PCPL] e não ao festival propriamente dito, correspondendo ao valor mais baixo entre os casos aqui analisados. Apesar dos evidentes contrastes e dissemelhanças entre este caso C (iniciativa privada, apoio/financiamento escasso) e o caso A (iniciativa pública, financiamento relevante), incluindo ao nível dos seus objectivos e das suas práticas, observamos ligações entre estes dois festivais de arte(s), começando pelo facto de alguns dos territórios intervencionados serem próximos ou mesmo comuns (espaços nas freguesias de Arroios, Misericórdia e Santa Maria Maior, por exemplo). Como sublinhámos (*v. Cap. 4*, *subcap. 4.3*), o PEDRAS (e o c.e.m., de uma forma geral) salienta-se no período espaciotemporal estudado como precursor da experimentação de procedimentos do tipo '*bottom-up*' e, sobretudo, de práticas participativas (ainda que a designação não seja adoptada) e do envolvimento da(s) comunidade(s), de um modo muito informal e sem os pressupostos de integração sociocultural preconizados pelo TODOS. Ambos os festivais afirmam-se como experiências do tipo 'imersivo' e, curiosamente, a equipa de programação do TODOS (antes da primeira edição em 2009) acompanhou no terreno as práticas e a realização do PEDRAS, ao passo que a produtora do PEDRAS e do c.e.m. deu apoio à estrutura do TODOS e chegou a integrar a equipa de produção desse festival municipal (Cristina Vilhena, em 2010 e 2011). Confirmámos, assim, a existência de pontos de contacto entre as duas iniciativas, designadamente a atenção votada ao espaço urbano e às suas comunidades, mesmo que segundo perspectivas e pressupostos artísticos completamente díspares.

Deste modo, através de uma caracterização detalhada de cada um dos casos de estudo, plasmada nos três subcapítulos que compõem o *Capítulo 4*, pudemos aferir objectivos, modos de gestão e actuação, apoios e financiamentos, áreas artísticas envolvidas, tipos de espaços ocupados, tipos de acesso garantidos, tipos de participação com o(s) público(s), condições de mobilização das comunidades, localização e relações estabelecidas face ao(s) território(s),

preocupações expressas e problemáticas urbanas consideradas, entre outras variáveis. Comum aos três casos de estudo destacaram-se as tendências de conjugação e/ou diálogo entre várias disciplinas artísticas nas respectivas programações — com abordagens ainda assim variáveis (multi/pluridisciplinar no caso A, inter/transdisciplinar no caso B, adisciplinar no caso C) — e a atenção a problemáticas urbanas nos territórios onde a criação ou divulgação artísticas teriam lugar — novamente, mediante perspectivas e metodologias muito diferentes. Nesse âmbito, os casos de estudo A e B apresentavam objectivos complementares e acções específicas que podemos associar à vivificação de espaços e, grosso modo, a processos de revitalização urbana (*e.g.* tecidos cultural, económico, social), ao passo que o caso de estudo C rejeita qualquer intuito nesse sentido e desenvolve um discurso crítico sobre tais processos. Pretendíamos também discutir a relação entre estas iniciativas culturais e o desenvolvimento das actividades turísticas na cidade de Lisboa, mais expressivo na última década, e para tal problematizámos essa questão a partir das ligações entre 'eventificação'/'festivalização' e 'turisficação' (particularmente aplicável aos casos de estudo A [TODOS] e B [Luzboa]), embora tal estudo careça ainda de recolha de informação mais específica e de aprofundamento na análise, remetendo-o para futuras investigações. Assim, para além de uma análise comparativa, estabelecida nos três subcapítulos e num quadro-síntese final que permitiu confrontar as principais características dos casos de estudo, procedemos, acima de tudo, a uma reflexão crítica sobre as variabilidades nos modos de actuação e ocupação dos espaços por parte destas iniciativas, discussão redireccionada na fase e capítulo seguintes para os impactos no território urbano.

Como ficou bem patente numa quinta fase da investigação, centrada na avaliação dos efeitos e repercussões dos casos de estudo mencionados, a possibilidade destas iniciativas culturais impactarem o(s) território(s) urbano(s) depende largamente de um conjunto de factores (intrínsecos e extrínsecos ao festival) entre os quais se salientam os objectivos definidos, as condições e recursos disponíveis, as metodologias empregues e, não menos relevante, as características dos territórios propriamente ditos e as circunstâncias concretas respeitantes ao seu desenvolvimento (*e.g.* dinâmicas locais, comunidades e sua mobilização, tipo de articulação entre promotor e agentes locais, políticas públicas e operações urbanísticas previstas e/ou em curso). Assim, no *Capítulo 5* concretizámos a análise dos vários tipos de efeitos no(s) território(s) pelos festivais de arte(s) em questão, decompondo-se em três fases de trabalho e correspondentes subcapítulos: elaboração de um modelo de análise de impactos concebido especificamente para este formato de iniciativa cultural; aplicação dessa grelha metodológica aos casos de estudo seleccionados anteriormente; discussão crítica acerca dos impactos percepcionados pelas comunidades a partir da informação por nós recolhida e sistematizada.

Partindo de uma revisão de literatura sobre os impactos das actividades e iniciativas/eventos culturais, comprovámos a multidimensionalidade dos diferentes interesses e valores possíveis, tal como a complexidade da sua avaliação (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.1*). Neste âmbito, impuseram-se como extremamente significativas ao nível conceptual as questões do desenvolvimento sustentável, da promoção do bem-estar individual e do bem-estar comunitário e, ainda, da participação dos cidadãos e do envolvimento das comunidades (em linha com os

objectivos da Agenda 2030), tendo sido determinantes para a definição do modelo de avaliação de impactos e para as análises empreendidas. Além disso, e ao nível metodológico, a valorização de aspectos sobretudo qualitativos e da 'percepção' de quem participa ou usufrui dos festivais de artes(s) e/ou habita nos territórios ocupados foi assumida como mais-valia na análise dos efeitos e mudanças observados. Tal comporta aspectos necessariamente subjectivos, mas tem sido reconhecido como crucial por diversos modelos e/ou estudos de avaliação de impactos para actividades ou iniciativas culturais (cf., por ex., Edwards, Moital e Vaughan, 2004; Small, Edwards e Sheridan, 2005; Lim e Lee, 2006; Colombo, 2015; Ferreira, 2019; Tomaz *et al.*, 2020, Costa, 2021). Entendemos que nesta fase da investigação a criação de um modelo específico para os festivais de arte(s) se oferece não apenas como objectivo cumprido mas também como forma de enriquecimento do conhecimento (discutindo e complementando alguns dos modelos/estudos citados), com eventuais aplicações práticas em sociedade e no contexto da programação cultural e das políticas urbanas (*e.g.* programadores, técnicos e decisores), no fundo, ratificando o interesse académico e social da presente investigação.

Aplicámos o modelo por nós concebido aos casos de estudo e confirmámos a diversidade dos efeitos percepcionados, com forte expressão nos vários domínios (*i.e.* espacial, cultural, económico e social) para o caso A (TODOS), nos domínios espacial e cultural para o caso B (Extra]muros[, também com alguns efeitos sociais em LXCN ou económicos em Luzboa) e nos domínios cultural e social para o caso C (PEDRAS) (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.2*). De realçar as potencialidades destes festivais de arte(s) concretos na mudança das dinâmicas culturais dos territórios onde actuaram e/ou ainda actuam, o que não será de estranhar pelo tipo de intervenção desenvolvida, eminentemente cultural, efeitos esses percepcionados como positivos nos casos B e C e como tendo aspectos positivos e negativos no caso A. Alguns dos muitos efeitos descritos numa dimensão cultural surpreenderam-nos pela sua intensidade (evidentes para agentes locais e moradores, sobretudo no caso A mas também em Luzboa), temporalidade (para além da duração dos festivais, sobretudo nos casos A e C) e qualidade ou características (*i.e.* tipo de efeitos ou valores, por ex. ao nível do valor intrínseco das propostas e seu teor de criatividade e inovação [todos os casos], do seu significado enquanto provisão de oferta cultural efectiva e/ou diferenciada nos territórios em causa [todos os casos] e dos contributos para um empoderamento cultural das comunidades e/ou para um desenvolvimento cultural territorializado [casos A e C]). Foram também apontados diversos tipos de efeitos nas dimensões espacial e social, destacando-se, no primeiro âmbito, mudanças na apropriação formal e/ou informal de espaços durante e após a realização dos festivais (percebidas como positivas para todos os casos mas também negativas no caso A e em Luzboa) e a sensibilização para o interesse e salvaguarda de espaços específícos (casos A e B, inclusive com algumas acções de requalificação ou revalorização da imagem, estado de conservação ou características funcionais desses espaços). Já no âmbito social assinalam-se efeitos positivos para os casos A (sobretudo no primeiro ciclo; Mouraria [Martim Moniz/Intendente]) e C, como sejam a promoção de bem-estar individual e comunitário, de maior interacção social entre grupos e no seio da comunidade e de um reforço do sentido de pertença, mas também efeitos negativos no caso A, apontando-se o TODOS como um dos factores que potenciou mudanças

na identidade local e terá agravado os processos de 'gentrificação marginal' na Mouraria (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.2*). Menos expressivos os impactos percepcionados ao nível económico, pese embora o caso de estudo A se saliente nesse campo, segundo as percepções recolhidas, com contributos para a criação de valor simbólico (por via da mudança de imagem e percepção dos territórios no contexto da cidade), promoção dos territórios ocupados, atracção de actividades e agentes económicos ou mesmo para o favorecimento de dinâmicas (Mouraria [Martim Moniz/Intendente] e São Bento [Poço dos Negros/São Bento]) que permitiram, a médio prazo, a valorização fundiária/imobiliária dessas áreas históricas, ainda que alavancada por diversos outros factores dissociados do festival. Pudemos observar ainda que no respeitante à cidadania e participação, os efeitos percepcionados mostram uma expressão muito reduzida para os casos analisados, sobretudo quando comparados com outras dimensões.

Em linha com os objectivos específicos traçados, problematizámos o(s) papel(éis) e o(s) significado(s), diferenciados ou até divergentes, dos três casos de estudo no tocante à transformação urbana e à revitalização dos territórios em causa, reflectindo criticamente sobre os efeitos descritos anteriormente para cada dimensão (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.3*). No seu conjunto, os festivais estudados em detalhe atestam, em maior ou menor grau, a associação entre agentes/factores/práticas endógenas e exógenas, numa lógica de enraizamento no território, desenvolvendo as actividades culturais e artísticas — a diferentes níveis e segundo perspectivas distintas — com vista à valorização da cidade e suas comunidades. Ainda que as relações com políticas públicas sejam evidentes no caso A e pouco expressivas para o caso C (apenas por via do apoio a PCPL), devemos constatar que os casos estudados (entre outros festivais pesquisados) confirmam não só a forte apetência pela abordagem aos territórios urbanos e suas problemáticas, como também a enorme diversidade de objectivos e resultados, com maior ou menor articulação com processos de transformação social e/ou urbanística em curso. Simultaneamente, estes casos ilustram a riqueza das dinâmicas criativas na cidade de Lisboa e os seus potenciais e limites no tocante ao desenvolvimento urbano. Através da discussão empreendida demonstrámos que a continuidade e a longevidade de uma iniciativa dependem, justamente, do seu enraizamento e articulação com lógicas de governança em presença (muitas vezes em mudança) e, de modo decisivo, reforçam a capacidade dessa mesma iniciativa impactar o território.

Pudemos concluir que o caso de estudo A acabou por constituir-se como mais um meio de intervenção urbana a par de projectos e/ou programas com vista ao desenvolvimento territorial. Particularmente após a experiência e os resultados do primeiro ciclo do festival TODOS [Mouraria [Martim Moniz/Intendente]), e ainda que sem uma perspectiva de articulação estratégica por parte da CML, esta iniciativa cultural tornou-se um instrumento subsidiário e/ou complementar de outro tipo de acções, entre elas as operações urbanísticas previstas para diferentes áreas da cidade[387]. Neste âmbito, o TODOS conseguiu, em diferentes graus e com maior ou menor sucesso nos vários territórios ocupados, dar um primeiro contributo (muitas vezes antes de transformações físicas significativas [*i.e.* reabilitação, requalificação]) para

[387] *V.*, por ex., as circunstâncias segundo as quais a Colina de Santana, por sugestão de Manuel Salgado, seria o território elegido para acolher o ciclo de 2015 a 2017 (*v. Cap. 4*, *subcap. 4.1* e *Cap. 5*, *subcap. 5.3*) e as próprias declarações de Medina (2017 [depoimento em vídeo]), além das reflexões de Estevens (2014, 2017), Estevens *et al.* (2019, 2020), Jara (2019 [entrevista]) e Rafael (2019).

induzir a vivificação de espaços, dinamizar culturalmente as áreas por onde passou ou mudar a percepção dos cidadãos acerca dos bairros intervencionados, impactos associados à criação de valor simbólico a partir do reconhecimento da diversidade cultural e do pretenso convívio intercultural. Nesse sentido, e a par da intervenção cultural, o festival acabaria por ser um primeiro instrumento de acção sobre os territórios, aumentando a sua atractividade e capital simbólico, porventura mais eficazmente na Mouraria (*i.e.* efeitos mais visíveis e sustentados pelos projectos de requalificação levados a cabo, que por sua vez desencadearam novos impactos) ou mesmo em São Bento, mas com expressão mais contida na Colina de Santana (aguardando concretização de outras acções, nomeadamente o Programa de Acção Territorial [PAT Colina de Santana]) e com efeitos ainda por avaliar de modo conclusivo em São Vicente. Assim, sublinhámos a possibilidade de a iniciativa ter contribuído, de modo directo e/ou indirecto, para amplificar processos de nobilitação de áreas históricas da cidade, sujeitas, em diversos graus e em fases distintas, a múltiplas pressões, verificadas sobretudo na última década e materializando-se em tendências de deslocalização, substituição ou *filtering-up* populacionais. No entanto, como aliás observámos, as políticas públicas ao nível central relativas à habitação, ao alojamento local e ao investimento mobiliário/imobiliário, com importantes alterações legislativas (em 2012, 2014 e 2015), afirmam-se como os factores decisivos para as transformações descritas (*e.g.* gentrificação e/ou turistificação do centro da cidade), no então auspicioso contexto de crescimento do turismo e de financeirização do sector imobiliário. A integração na Rede Europeia de Cidades Interculturais (2011) e a criação de projectos de continuidade que extravasam a acção efémera do festival (*e.g.* 'Orquestra Todos', 'Todos - Saberes e Sabores Culturais') subsistem como dois tipos de resultados importantes, seja numa lógica de promoção externa da cidade e sua imagem de marca (*i.e. marketing* urbano; 'marca Lisboa'), seja no sentido da actuação próxima e regular junto das comunidades, promovendo neste último caso a melhoria do capital cultural e social. Apesar disso, a promissora vertente social da intervenção pelo TODOS afigura-se como potencialidade por cumprir, registando-se críticas quanto a uma certa instrumentalização das comunidades e uma desvalorização do festival enquanto eventual meio complementar de leitura e/ou diagnóstico do(s) território(s) e suas problemáticas. Tais possibilidades poderiam ser alcançadas através de uma visão estratégica que previsse, por um lado, a maior articulação com outros serviços municipais e/ou com a actuação de agentes locais e, por outro, os necessários recursos humanos e financeiros bem como a sua operacionalização. No cômputo geral, destacamos a necessidade de uma avaliação de impactos abrangente por parte do promotor deste caso de estudo A (CML), que, acima de tudo, contemple a ponderação dos riscos e potencialidades do tipo de intervenção levada a cabo, em áreas históricas e/ou com um tecido social fragilizado (*e.g.* envelhecimento populacional, exclusão e pobreza), inclusive para servir a futuras edições como a que está agendada para a freguesia de Santa Clara no corrente ano de 2021.

Já no caso de estudo B, a nossa reflexão debateu-se com a não consolidação dos impactos das iniciativas da Associação Extra]muros[, mostrando um reduzido alcance (*e.g.* franja de população efectivamente atingida e mobilizada, menor diversidade de efeitos por comparação com os casos A e C, reduzida temporalidade dos efeitos) e sendo questionados por agentes locais e elementos da comunidade. Um conjunto de diferentes aspectos pareceu-

nos justificar essa situação, nomeadamente as práticas implementadas e as condições efectivas para tal (LXCN e Luzboa). Entre eles destacam-se a não continuidade das iniciativas (LXCN conheceria uma única edição, como previsto, e Luzboa não continuaria além da sua segunda edição), os parcos recursos financeiros, a própria natureza fragmentária da freguesia e bairros intervencionados (em LXCN) ou ainda o foco conceptual e temático das iniciativas e suas metodologias aplicadas (sobretudo em Luzboa, numa tendência clara de 'estetização' do espaço urbano e de 'espectacularização' das artes visuais, sem que a vertente social fosse especialmente relevante). Ainda assim, a integração temporária num circuito internacional de 'Cidades-luz' (*i.e.* Rede Internacional de Cidades-luz), comprova a vocação de Luzboa para a afirmação de uma 'marca Lisboa' e para a projecção externa da cidade, além do estímulo ao mercado artístico português e tentativa da sua internacionalização (*e.g.* galerias e museus, artistas e colectivos), malgrado o não desenvolvimento de iniciativas similares e a interrupção desta bienal de artes no espaço urbano lisboeta. Deste modo, Luzboa privilegiou uma escala de acção abrangente (*e.g.* públicos, impactos), mais do que eventuais efeitos ao nível das comunidades locais, cuja mobilização não foi sequer identificada, pelo menos com base na nossa pesquisa. Por outro lado, a iniciativa LXCN e suas equipas confrontaram-se com dificuldades na mobilização da comunidade, isto é, com uma capacidade limitada para envolver moradores ou agentes, tendo-o conseguido em pequenos grupos (*e.g.* etários, socioprofissionais ou ligados a bairros, associações ou espaços específicos). Tal vontade expressa pela organização encontraria condicionantes diversas, desde logo pelo grande número de intervenções artísticas propostas e pelas abordagens diferenciadas dos respectivos autores, inclusive no tocante ao território e à comunidade. Alguns deles não previam qualquer tipo de colaboração ou participação, em sinal contrário à dinâmica que o promotor procurou implementar no terreno mediante equipas de coordenação/produção ou mesmo actividades com a população local. Apesar das limitações expostas, a mudança da percepção interna (*i.e.* percepção pelas comunidades que o habitam) e da percepção externa (*i.e.* percepção de outros habitantes da cidade ou região) é por nós entendida como um impacto efectivo, esbatendo a imagem de Marvila e seus bairros como espaços 'isolados' e 'perigosos', ainda que de curto alcance ou duração questionável, carecendo de múltiplas intervenções como as que foram levadas a cabo em diversos planos (*e.g.* acção social, reabilitação de imóveis e requalificação de espaços públicos, provisão de equipamentos colectivos e de oferta cultural, além de outras em curso). As questões da revitalização colocavam-se de modo bastante distinto quando confrontamos LXCN com os restantes casos de estudo (ou mesmo com Luzboa, focada no centro histórico), na medida em que Marvila enfrentava problemáticas associadas ao 'isolamento' e à 'fragmentação' territoriais, algumas das quais se mantêm não obstante as recentes tentativas de valorização e criação de 'centralidade' naquele território (*i.e.* última década; cf., por ex., projecto 'Viver Marvila', com aspectos semelhantes ao 'Ai Mouraria' e especificidades como a previsão de novas áreas construídas) e nas freguesias próximas (*i.e.* Beato, pelas lógicas da 'cidade criativa' e/ou estrito investimento imobiliário com reabilitação e novos empreendimentos).

Tivemos ainda a oportunidade de confirmar a singularidade do caso de estudo C e dos seus efeitos, que regra geral tendem a escapar à grelha analítica que procurámos definir. Com

efeito, o festival PEDRAS está muito mais próximo de um conjunto continuado de acções colectivas e efémeras de leitura/reflexão sobre o território e seus espaços concretos (Práticas com Pessoas e Lugares) do que do típico formato 'festival', isto é, uma série de eventos concentrados num breve período temporal. Assim, afigura-se como compreensível que o PEDRAS apresente inúmeros efeitos que se caracterizam pela sua continuidade temporal e permanente reformulação, desafiando o nosso entendimento e capacidade de análise e sistematização, efeitos esses que numa abordagem mais detalhada nos permitem distinguir aspectos qualitativos específicos e díspares dos respeitantes aos outros casos de estudo (inclusive para as mesmas dimensões ou para o mesmo tipo de indicadores). Os processos e os resultados são assim, de alguma forma, mais dificilmente destrinçáveis, mas pudemos conferir como impacto cultural, com um significado social importante, a instigação de outros agentes e/ou iniciativas culturais a formas de envolvimento da(s) comunidade(s), estimulando ao mesmo tempo uma participação cívica mais atenta e comprometida. Além disso, a acção regular do promotor de PEDRAS, o centro em movimento, apresenta contributos para um desenvolvimento cultural territorializado, como pudemos observar no anterior e último subcapítulo (*v. Cap. 5*, *subcap. 5.3*). De um modo geral, as lógicas de proximidade e aprofundamento das relações entre pessoas/grupos que PEDRAS promove têm conduzido a impactos mais invisíveis no território, mas não menos relevantes nos espaços por onde tem passado e para os cidadãos que os habitam, distanciando-se dos comuns processos de desenvolvimento socioeconómico (*i.e.* assentes em transformação e mudança). Este caso C (leia-se, o projecto PCPL e o festival) contribui activamente, ainda hoje, para a construção de um discurso crítico acerca das transformações físicas e sociais que os territórios onde actua têm enfrentado desde a última década, ensaiando a procura de alternativas no domínio do 'urbano' (*e.g.* práticas regulares nos espaços públicos, intervenções artísticas, encontros e debates, publicações) e a proposta de novas formas de leitura, apropriação ou relação na cidade.

Procuramos agora, com os devidos cuidados, generalizar alguns dos anteriores achados relativos aos casos de estudo para o universo mais abrangente dos festivais de arte(s), de um modo geral, e sua participação em processos de revitalização urbana, rematando com um conjunto de princípios genéricos de actuação (*i.e.* linhas orientadoras) vocacionados para este tipo de iniciativa cultural, visando informar a acção de artistas/colectivos, promotores, programadores e decisores, entre outros.

Como observámos para o caso de estudo A e outros exemplos em diferentes contextos, os festivais de arte(s) e outras iniciativas similares, designadamente de promoção pública, configuram-se por vezes como meios complementares da acção de programas/projectos que visam a revitalização dos territórios, com ou sem uma clara intencionalidade e/ou conexão com os mesmos, instalando-se em fases iniciais desses processos com vista a alterar a percepção dos lugares no contexto urbano e a potenciar dinâmicas de valorização simbólica (mais ou menos eficazmente). Noutras situações, os festivais de arte(s) ocorrem a par das operações de

reabilitação, requalificação ou reconversão, em curso ou concluídas, estimulando assim a promoção dos lugares como 'dinâmicos' e dotados de 'vida' (*i.e.* vida cultural, públicos, consumos, ainda que efémera ou ciclicamente), acabando por funcionar como catalisadores da fixação de novos agentes económicos (no sector cultural, inclusive) e de novos residentes. Aliás, a revitalização cultural de áreas com uma dada identidade e a introdução de novas dinâmicas culturais (*i.e.* provisão de oferta cultural, fixação de agentes culturais, desenvolvimento cultural territorializado) tem-se destacado como processo significativo no âmbito de operações de revitalização urbana — a par da transformação física e funcional de imóveis e espaços públicos e da renovação do tecido económico —, ainda que com possíveis externalidades (*e.g.* homogeneização da oferta cultural, substituição/*filtering-up* de artistas/agentes sediados no território, atomização de comunidades e práticas culturais).

As características inerentes ao formato 'festival de arte(s)' justificam a sua popularidade e a sua recorrência, com vantagens desde logo ao nível da escala e do investimento, permitindo a promoção de festivais de maior ou menor dimensão e com mais ou menos recursos, mas regra geral de menor exigência orçamental que outro tipo de acções culturais. O seu carácter cíclico (*i.e.* com uma dada periodicidade) ou, pelo contrário, pontual (*i.e.* edição única) confirma o festival de arte(s) enquanto meio de acção extremamente flexível, não apenas no tocante ao horizonte temporal a considerar como também às temáticas e práticas a explorar. De um modo geral, a multiplicidade de perfis de festivais de arte(s) atesta a sua potencialidade enquanto instrumentos de desenvolvimento e mudança, desde os festivais de base local, concebidos e programados em articulação próxima com os agentes locais e as comunidades, a festivais com uma perspectiva mais 'macro', associada à competitividade das cidades num contexto regional, nacional ou internacional e com contributos expressivos para o desenvolvimento económico dos territórios. No caso da cidade de Lisboa resta dizer que os festivais de menor dimensão, atentos a realidades ou problemáticas locais, têm ganhado terreno face a 'mega-festivais' e iniciativas de dimensão e público-alvo internacionais.

Precisamente pela referida diversidade de modelos de gestão/actuação e de práticas implementadas, bem como dos contextos territoriais em causa e estados de desenvolvimento ou processos em curso, podemos constatar a não uniformidade do 'festival' enquanto instrumento participante na revitalização das cidades, com objectivos distintos e resultados igualmente variáveis (até para diferentes edições e/ou localizações de um mesmo festival, ainda que a sua sediação num único território seja procurada por muitos promotores e comunidades). Do mesmo modo, uma eventual auto-suficiência do 'festival' enquanto meio principal para a resolução de problemas urbanos complexos afigura-se como descabida, na medida em que este tipo de intervenção apresenta especificidades, limitações e até efeitos nefastos ou não expectáveis, designadamente no caso de festivais de dimensão internacional ou para cidades especializadas neste tipo de evento ('cidades de festivais' [cf., por ex., Richards e Palmer, 2010]; *v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.3*), como é o caso de Edinburgo (Edinburgh International Festival, FRINGE, etc). Se no âmbito da relação entre as actividades culturais e as políticas urbanísticas propriamente ditas não devemos deixar de reconhecer que o 'festival de arte(s)' se afirma como instrumento dotado de múltiplos contributos objectivos para a vitalidade das cidades contemporâneas (com fortes impactos no tecido social e económico),

também não devemos menorizar o papel decisivo de operações de intervenção na estrutura/ infra-estrutura física (com recurso ao conhecimento e à participação de disciplinas como o Planeamento Urbano, o Urbanismo e a Arquitectura).

Diversos festivais de arte(s) apostam no reconhecimento da diversidade cultural de um dado território e na promoção de uma imagem de 'cosmopolitismo' (*v.*, por ex., o caso do festival TODOS, mas também outros ocorridos em Lisboa, ainda que com um carácter menos 'localizado', como o África Festival [2005 a 2007]), podendo tal propósito alinhar-se com diferentes noções de comunidade e de cidade. Como vimos antes, e pensando na economia urbana, o 'cosmopolitismo' é ainda tido como um importante capital cultural de atractividade, capaz de contribuir para a valorização simbólica e material de um território e das actividades, vivências e imagens que este acolhe e/ou projecta, inclusive na cidade de Lisboa (cf., por ex., Costa e Santos, 2007; Santos, 2008). Assim sendo, conforme os casos de estudo aprofundado (*v. Cap. 4*) e alguns exemplos internacionais mencionados (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.3.2*) atestam, poderá fazer parte da génese de certos festivais um conjunto de objectivos mais explícitos ou mais implícitos de desenvolvimento do território assente em lógicas de mudança e/ou reforço do seu capital cultural ou mesmo em estratégias concretas de *branding*/*marketing* territorial. Os casos das marcas 'cidade de festivais', com ou sem relação directa com as questões da multiculturalidade e da interculturalidade, e mais especificamente 'cidade intercultural', são exemplo evidente e relativamente comum da aplicação das mencionadas estratégias. Como vimos, também os propósitos de internacionalização de artistas, mercados e do(s) próprio(s) festival(ais) obedecem muitas vezes a um planeamento mais abrangente, que advém de orientações estratégicas e políticas públicas (ao nível central, regional e/ou local) que ambicionam, em suma, o desenvolvimento económico dos territórios e a capitalização dos benefícios, justificando assim os fortes apoios a iniciativas/eventos ou mesmo a sua promoção pelo sector público.

Em nosso entender, essa visão e/ou esse perfil de festivais, independentemente da sua dimensão (mais local ou de âmbito mais alargado) e do seu modelo de concepção/gestão (iniciativa pública ou privada), deverá merecer a devida atenção por parte do promotor e uma articulação entre este e os agentes e as instituições locais, se considerarmos os riscos inerentes: acentuar ou induzir dinâmicas de nobilitação, de reconversão funcional de espaços, de substituição de actividades ou agentes económicos e de recomposição populacional, particularmente em zonas históricas ou consolidadas. Naturalmente que alguns destes processos, em linha com a definição de revitalização urbana, poderão representar benefícios significativos e sustentar impactos percepcionados como positivos (procurados pelas instituições locais e apoiados por políticas específicas), mas não devemos deixar de apontar o seu potencial disruptivo no seio das comunidades residentes. Como tal, será essencial não ignorar a multidimensionalidade dos impactos expectáveis e a sensibilidade das externalidades para os diferentes festivais de arte(s) e outros formatos de iniciativa cultural com estas linhas de actuação, alertando, por um lado, para a necessidade da observação atenta dos contextos e fenómenos em presença e, por outro, para a mais-valia na mobilização das comunidades durante as várias fases do processo, garantindo condições efectivas para a participação dos cidadãos na discussão sobre este tipo de intervenção territorializada.

Com base na análise empreendida aos casos de estudo e numa leitura abrangente e reflexiva acerca de outros festivais de arte(s) em diferentes contextos e localizações, devemos sublinhar algumas ligações aqui discutidas entre o nosso objecto de estudo e os processos de gentrificação (*e.g.* gentrificação marginal, gentrificação turística). Tais ligações não são redutíveis a uma mera relação do tipo causa-efeito, como pudemos discutir mais detidamente para o caso de estudo A, pelo que importa salientar que alguns festivais de arte(s) realizados em contexto urbano, e particularmente aqueles cuja actuação é focada no espaço público, poderão apresentar diversos efeitos concretos[388] que contribuem para uma valorização simbólica dos territórios ocupados. Deste modo, tais festivais poderão participar de modo mais ou menos directo (e mais ou menos previsível), em face de outros factores, no desenvolvimento ou agravamento de processos de valorização material (*i.e.* fundiária/ imobiliária) e/ou processos de recomposição social (*i.e.* gentrificação) iminentes ou já em curso. Estas ligações têm sido problematizadas num âmbito complexo de concomitantes intervenções culturais e urbanísticas, à luz de políticas públicas concretas, por exemplo para a cidade de Lisboa (cf. Estevens *et al.*, 2019, 2020), ou debatidos na perspectiva da relação entre o turismo cultural/criativo (fomentado por festivais) e os processos de "expulsão" de populações locais, por exemplo em cidades literárias e mais concretamente na vila de Óbidos (cf. Tejero, 2017), para dar alguns exemplos em território nacional. Neste âmbito, devemos também lembrar a realização do Festival Muro, iniciativa promovida pela Galeria de Arte Urbana (CML) em Marvila (2017) e noutras freguesias mais periféricas do concelho de Lisboa, para as quais salientámos a existência de programas de revitalização urbana (*v. Cap. 2*, *subcaps. 2.2* e *2.3*). Podemos ainda citar alguns exemplos internacionais para ilustrar esta problemática da relação entre os efeitos dos festivais e a transformação de áreas urbanas no sentido da sua gentrificação, como o Vancouver Mural Festival (desde 2016), financiado pelo poder local e situando-se em áreas em processo de desenvolvimento urbanístico na cidade de Vancouver (*i.e.* indústrias tecnológicas/criativas e novos condomínios, existentes ou previstos/em construção), ou o London Mural Festival[389] (2020), fixando-se em várias zonas multiculturais de Londres (*e.g.* Canning Town, Hackney, Tower Hamlets). Além dos processos de gentrificação propriamente ditos, são questionadas para festivais como estes as formas de apropriação do espaço público e as imagens urbanas resultantes, remetendo aqui quer para as discussões já enquadradas acerca do papel da arte no espaço público e no contexto da regeneração urbana (cf., por ex., Miles, 1997; Remesar, 1997a; Derksen, 2014), da tendência de homogeneização da paisagem urbana (cf., por ex., Zukin, 1997; Borja, 2005, 2011; Derksen, 2014; Estevens, 2014, 2017) ou

---

388 A alteração efémera das imagens urbanas, a mudança mais temporária ou mais permanente da percepção acerca dos espaços e das comunidades, o reforço do capital cultural, a atracção de visitantes e novos utilizadores/consumidores, entre outros que, de um modo geral, concorrem para a promoção da atractividade do território.

389 A propósito do recente London Mural Festival, o artista e realizador Doug Gillen (2020 [depoimento em vídeo]) questionou a organização e o(s) público(s) acerca da possibilidade dessa iniciativa se configurar como um "projecto de gentrificação", impactando negativamente as comunidades ou, pelo menos, não as beneficiando de modo directo e ignorando as suas realidades. O promotor Global Street Art considerou redutoras as críticas face à possibilidade de o seu festival 'gentrificar' (ou contribuir para tal), mas a discussão foi aberta e teve relativa atenção mediática, permitindo questionar até que ponto a escala, as práticas e a inserção deste festival de *street art* e pintura mural nos espaços em causa poderia suscitar efeitos não previstos e/ou recebidos como negativos pelas comunidades.

mesmo da tematização, eventificação ou festivalização, inseparáveis do fenómeno global de comodificação do espaço urbano (*v. Cap. 1*, *subcap. 1.1.3*). Assim, a criação de ambientes urbanos relativamente homogéneos e comodificados, associados muitas vezes a processos de revitalização urbana a que subjazem uma revalorização fundiária/imobiliária e uma reconversão funcional (*e.g.* actividades, agentes, apropriações espaciais), tem passado também pela intervenção cultural mediante o formato 'festival de arte(s)'.

Chegados aqui, devemos questionar-nos sobre se será oportuno assinalar e nomear mais um aspecto particular do modelo contemporâneo de desenvolvimento territorial que Lees e Davidson (2005) entendem corresponder a uma global '*gentrification blueprint*' [marca ou pegada gentrificadora; *v. Cap. 1*, *subcap. 1.2.2*], neste caso o agravamento ou a indução de processos de gentrificação recorrendo ao festival de arte(s) (e/ou formatos afins, em linha com as tendências de 'eventificação' e 'festivalização') enquanto instrumento efémero mas relevante para transformar a paisagem urbana, a percepção sobre os espaços e, em suma, a identidade local de um dado território: ***festentrificação***. Podemos discutir sobre se este processo de transformação urbana em que se recorre ao 'festival de arte(s)', ou seja, à 'festivalização' para dinamizar culturalmente um território e atrair novos utilizadores/consumidores, configura em si mesmo um certo tipo específico de 'gentrificação', na medida em que o festival convoca uma recomposição temporária (durante o período de realização do festival, embora com efeitos potencialmente mais duradouros) dos indivíduos e grupos que frequentam e ocupam esse território e seus espaços. Ao mesmo tempo, e como antes apontámos para alguns casos, tal intervenção potencia efeitos específicos, mais ou menos directos e em várias dimensões, com repercussões no tocante à gentrificação (*i.e.* recomposição social efectiva). Com efeito, e para um dado território, observamos a introdução de novas formas culturais e artísticas, a atracção de novos públicos e grupos, a adopção de novos modos de interacção ou comportamentos, entre outras realidades, traduzindo-se, no caso de alguns festivais, num conjunto mais ou menos vasto de impactos ao nível espacial, cultural, económico e social, entre outros discutidos (*v.* casos de estudo [*Cap. 5*] e exemplos mencionados [*Cap. 1*, *subcap. 1.3.3* e aqui na *Conclusão*]). De facto, parece-nos inequívoca a problematização da 'festivalização' como uma tendência com características particulares e implicações relevantes no espaço urbano, como temos vindo a expor, operacionalizada frequentemente, com maior ou menor intencionalidade, em processos de revitalização urbana para diferentes contextos e localizações, correspondendo assim àquilo que decidimos designar por ***festentrificação***. Como tal, a ***festentrificação*** corresponderá a resultados concretos, isto é, a uma série de transformações promovidas ou favorecidas pela 'festivalização' num dado território que, de acordo com a nossa observação, é por vezes alvo de um processo de desenvolvimento no qual se verificam tendências e/ou operações várias e concomitantes (podendo estas interligar-se e relacionar-se com as iniciativas culturais ocorridas [festival(ais) de arte(s) em causa]). Naturalmente que este fenómeno, com o termo que aqui procurámos fixar, carece de uma discussão aprofundada e caso a caso, observável para alguns festivais e respectivos territórios mas certamente não para outros, consentindo diversos graus e cambiantes consoante as iniciativas e as circunstâncias de desenvolvimento territorial, dependendo ainda da presença e/

ou interligação de vários outros factores (agravantes ou preventivos; *e.g.* políticas públicas, acção de agentes locais, processos participativos).

Paradoxalmente, e apesar do acrescido interesse nas questões territoriais e no fenómeno 'urbano' (*e.g.* espaços, comunidades, imagem urbana, identidades urbanas, problemáticas sociais específicas, entre outros) em diferentes campos artísticos e ao nível da programação de festivais, pouco investimento tem sido direccionado para uma análise cabal dos efeitos desse tipo de intervenção cultural e/ou da sua relação com outras políticas públicas no contexto nacional. Apesar de algumas iniciativas culturais correspondentes ao formato 'festival' — na cidade de Lisboa e sua área metropolitana ou, em termos gerais, em território nacional — apresentarem objectivos relacionados com o desenvolvimento cultural dos territórios, com a vivificação de actividades e espaços ou com o bem-estar das comunidades e/ou suas características singulares (*e.g.* identitárias, culturais, sociais), o estudo e a preocupação com os respectivos impactos é praticamente residual, num quadro de escassa avaliação de impactos para as políticas culturais. Se nos últimos anos a importância de uma perspectiva estratégica para as actividades culturais na cidade de Lisboa ganhou expressão nos documentos *Estratégias para a Cultura em Lisboa* (P. Costa, 2009) e *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa* (Costa, 2017), sublinhando entre muitos outros aspectos a importância da monitorização e actuação sobre externalidades negativas associadas a certas dinâmicas territorializadas ou a contemplação de mecanismos de compensação preventivos, também é verdade que no tocante às iniciativas/eventos culturais muito estará por concretizar por parte do poder local. O papel determinante no apoio (institucional, logístico, financeiro ou outro) a festivais de arte(s) por parte da CML, incentivado também no documento estratégico de Costa (2017), não tem conhecido a prevista e desejável maior diligência (monitorização, discussão e reflexão participadas) face a externalidades e impactos, positivos ou negativos.

A partir das considerações e preocupações expressas, julgamos oportuno definir um conjunto de princípios orientadores acerca do papel e da acção dos festivais de arte(s) em território urbano, que se constituam como eventuais linhas de actuação a ter em conta tanto por promotores (*e.g.* instituições culturais, colectivos artísticos, empresas de produção cultural, programadores e curadores), como por instituições locais (*e.g.* administração pública, organismos locais, técnicos e decisores). Centrando-nos em três entidades, sintetizamos esses princípios do seguinte modo:

Instituições e políticas públicas

Antes de mais, importa que as instituições públicas, ao nível central e local, tenham bem presente a multiplicidade e a multidimensionalidade dos possíveis efeitos das iniciativas/eventos culturais, inclusive dos festivais de arte(s), assumindo de modo efectivo o seu valor no âmbito do desenvolvimento territorial. Significa isto que merecem particular reconhecimento as diversas potencialidades deste tipo de acção cultural assente no 'efémero', nomeadamente

pelas possibilidades de articulação com políticas para diferentes sectores com vista à melhoria de condições de vida e ao bem-estar das comunidades, incluindo mas não se restringindo a processos de transformação do tecido urbano. Simultaneamente, sublinhamos a necessidade de uma compreensão efectiva das limitações e dos riscos deste tipo de intervenção cultural, mediante festivais ou outros formatos de maior ou menor escala, lembrando as vantagens de uma verdadeira territorialização da sua acção a fim de garantir e/ou amplificar eventuais benefícios e prevenir externalidades ou impactos percepcionados como negativos. Este entendimento afigura-se como determinante para que as instituições sejam capazes de conceber, implementar e ajustar políticas culturais adequadas e efectivas, desde logo na perspectiva da sua territoralização, associadamente a uma visão estratégica a definir considerando as características singulares dos diferentes tecidos sociais, culturais, económicos.

Centrando-nos em Lisboa, de lembrar também que em *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa* (Costa, 2017) se refere a necessidade de "reflexão e definição de uma estratégia relativa ao apoio a festivais e grandes eventos públicos, atendendo a aspectos como a sua calendarização (de modo a evitar sobreposição de eventos) e a sua localização (de forma a promover a descentralização deste tipo de eventos)" (Costa, 2017, p. 193), ideia que subscrevemos, ressaltando que o elevado número de pequenos festivais, sobretudo no centro histórico, justifica também uma particular atenção por parte da CML às iniciativas com esse formato, algumas das quais já apoiadas ou promovidas pelo município. Mas na verdade, e procurando ir mais longe, identificamos a ausência de uma perspectiva verdadeiramente estratégica para a cidade e para a AML no tocante ao papel das iniciativas/eventos culturais, em termos gerais, e à articulação entre acção cultural e intervenção urbana, mais especificamente, englobando linhas de actuação claras. Nesse sentido, salientamos a necessidade de uma ampla e aprofundada discussão sobre o valor e importância a atribuir aos festivais de arte(s) (e similares) no contexto das políticas públicas regionais ou locais, com vista ao seu enquadramento numa visão estratégica a estabelecer ou no quadro estratégico já existente para o sector cultural da cidade. Parece-nos que uma definição estratégica de base deveria contemplar a complexidade e multidimensionalidade dos fenómenos de eventificação e festivalização no espaço urbano lisboeta, colhendo benefícios a partir das experiências de outras cidades (inc. 'cidades de eventos', 'cidades de festivais' e 'cidades interculturais'; *v. Cap. 1*, *subcaps. 1.3.2* e *1.3.3*), a fim de permitir uma melhor articulação entre políticas culturais e políticas urbanísticas propriamente ditas, sem ignorar um conjunto de problemáticas que a nossa investigação procurou assinalar. De resto, a discussão e a definição de tal estratégia evitaria o carácter predominantemente errático ou casuístico das intersecções entre acção cultural e urbanística na cidade, evitando o apoio generalizado a um grande número de iniciativas sem directrizes explícitas sobre a sua participação em processos de transformação e/ou desenvolvimento territorial e suas múltiplas escalas. Por outro lado, tal debate político promoveria uma maior transparência dos processos de gestão e decisão, ganhando com a efectiva participação da sociedade civil (*e.g.* agentes locais, movimentos cívicos, residentes).

No tocante ao apoio aos festivais de arte(s) julgamos oportuno salientar a desejável pluralidade de formas de apoio(s), ao invés do mero financiamento directo ou indirecto a

estruturas artísticas e instituições culturais, ainda que também este seja um contributo essencial à programação deste tipo de iniciativas por parte do sector público local. De referir que observámos a ausência de uma rede ou, pelo menos, uma perspectiva de articulação para as diferentes iniciativas/eventos culturais nos territórios abordados em detalhe para Lisboa (*caps. 4* e *5*), não demonstrando os casos de estudo (e tantos outros festivais que ocorrem no espaço urbano) capacidade suficiente para estimular o desenvolvimento dessas eventuais redes culturais locais. Tal realidade parece subsistir mesmo em bairros onde a acção municipal se fez sentir fortemente, ainda que de modo sectorizado e segundo programas distintos, como é o caso da Mouraria (*e.g.* vertentes urbanística, cultural, social), concretizados na última década. Consideramos que, e no âmbito da mencionada definição estratégica face ao papel dos eventos culturais no espaço urbano, uma forma de apoio significativa seria também o estímulo à criação e ao funcionamento de uma rede de organismos culturais (*i.e.* à escala da cidade) que agilizasse a efectiva articulação com/entre instituições de poder local (*e.g.* juntas de freguesia, câmara municipal e seus diferentes serviços), instituições culturais, estruturas artísticas, promotores de festivais, associações e demais agentes locais, entre outros. O apoio institucional a uma rede deste tipo poderia consubstanciar-se na disponibilização e partilha de informação (beneficiando também o município do conhecimento gerado) e em condições logísticas, técnicas e/ou tecnológicas para o trabalho a desenvolver (por exemplo, cedência de espaço, recursos tecnológicos, apoio jurídico, apoios ao nível da formação ou da comunicação, entre outros), entre outros contributos. Ou seja, para além dos programas municipais já existentes, vocacionados para apoiar directamente estruturas artísticas/culturais e contemplando também a promoção/financiamento de festivais, seria decisivo o estímulo à articulação em rede[390] entre essas entidades (*i.e.* internamente) e entre as mesmas (*i.e.* rede) e os restantes agentes sediados no(s) território(s) (incluindo os organismos de poder local, que também participam na dinamização cultural do espaço urbano).

Devemos ainda referir a actual desvalorização das avaliações de impactos para os festivais de arte(s), desde logo com as iniciativas financiadas pelo sector público (por exemplo, festivais promovidos e apoiados pela CML[391] e/ou na região metropolitana de Lisboa), situação que, em nosso entender, é merecedora de uma alteração de mentalidades e de um renovado investimento. Em nosso entender, a possibilidade de uma avaliação 'caso a caso' a cargo dos promotores e/ou outras entidades, não deveria dispensar um acompanhamento regular e uma avaliação de fundo com responsabilidade centrada no(s) município(s) — com eventual parceria com outras entidades públicas, com conhecimento relevante nos campos em causa[392] e aberta

---

390 Por diversas vezes, ao longo da investigação, ouvimos críticas de estruturas artísticas sobre a inexistência de uma articulação em rede que permitisse ultrapassar dificuldades de gestão ou comunicação, problemas de sobreocupação de espaços e de sobreposição de calendários, entre outros, agravados pela crescente promoção de eventos (inclusive pelas juntas de freguesia, com novas responsabilidades em tal matéria após 2012).

391 A título de exemplo, e no que toca ao festival TODOS, são apenas organizados relatórios pelo promotor (GLEM, até 2017, depois Direcção Municipal de Cultura) e outras acções por parte da APC (*e.g.* inquéritos em linha). O programa Horizonte 2020, da Agência para a Competitividade e Inovação, I.P. [IAPMEI], chegou a prever uma avaliação mais sistémica deste festival, mas tal não veio a concretizar-se, pelo menos com o conhecimento do GLEM (Júdice, 2016 [entrevista].)

392 Por exemplo, instituições de ensino superior, centros de investigação, Observatório Português das Atividades Culturais.

a contributos da sociedade civil —, nomeadamente no caso de Lisboa, operacionalizando-se através da criação de grupo de trabalho com a missão de monitorizar os efeitos das iniciativas/ eventos culturais e as tendências de 'eventificação' e 'festivalização', medida aliás proposta noutros moldes (*i.e.* sector cultural em termos genéricos) no documento estratégico coordenado por P. Costa (2009). Tal avaliação permanente sustentaria a implementação de políticas culturais eficazes e ajustadas ao tecido urbano e suas singularidades em presença ou mudanças em curso, contemplando a eventual reconceptualização e correcção de práticas em face de impactos nefastos. Neste âmbito, seria possível determinar acções ou instrumentos para amplificar e consolidar efeitos positivos observados ou atenuar efeitos negativos não previstos, mas sobretudo apontar para outro tipo de repercussões mais vastas e mais sustentáveis nos domínios cultural, económico e social. Noutra linha, e a um nível operativo, a já referida acção concertada e/ou em rede entre diferentes entidades locais propiciaria a acumulação e a partilha de conhecimento empírico e específico (entre a dita rede e os técnicos e decisores municipais), contribuindo para informar políticas em curso no sentido da maximização ou da prevenção de certos impactos no território e nas suas comunidades, o que seria especialmente profícuo em zonas históricas com problemáticas como as que abordámos (*e.g.* envelhecimento populacional *vs.* gentrificação / turistificação, multiculturalidade *vs.* interculturalidade, desigualdade e exclusão *vs.* coesão e inclusão).

Agentes culturais, estruturas artísticas e promotores

Uma das questões que se deverá colocar a muitas das estruturas artísticas e demais agentes promotores de festivais de arte(s) (*e.g.* instituições culturais*,* estruturas de criação, empresas de produção cultural, colectivos e artistas, associações e outras entidades locais) será: que modelo de iniciativa? Esta formulação abarca um conjunto muito extenso de factores e variáveis, incluindo a periodicidade, a localização, os espaços a ocupar, as expressões artísticas a considerar, a perspetiva conceptual e operativa face aos campos disciplinares, os modelos de programação propriamente ditos, o financiamento, a divulgação, os eventuais resultados para o promotor, o(s) público(s) e a(s) comunidade(s) locais, entre outros. Um dos aspectos que nos interessa particularmente e que deverá ser valorizado nessa reflexão é o da relação (ou relações) a estabelecer com o território e seus habitantes (*e.g.* residentes, associações, agentes económicos, visitantes e outros que ocupam temporária ou permanentemente espaços e lugares). Como tal, devemos desde já salientar a pluralidade de modelos possíveis e de combinações entre diferentes acepções e características observadas nos inúmeros festivais de arte(s) que decorrem em espaço público, realidade essa que nos parece salutar. Porém, a reflexão sobre as ligações a potenciar com o território, em termos genéricos, e sobre o carácter mais ou menos local de um festival, em termos concretos, nem sempre tem sido valorizada por parte dos promotores das iniciativas (dado o panorama que a investigação documentou), desperdiçando oportunidades ao nível artístico, cultural, económico e social face aos contextos em presença (*e.g.* valor e riqueza artística/cultural/patrimonial, diversidade e/ou especificidade de actividades endógenas, identidades e representações culturais locais).

Com efeito, o potencial endógeno, a diversos níveis, deverá ser avaliado por promotores e desejavelmente integrado na elaboração prévia de um guião com questões relacionadas com o território (*e.g.* actividades, espaços, comunidades) onde se pretende realizar a iniciativa., ao invés de um foco excessivo ou exclusivo em lógicas exógenas. Subsequentemente, e no quadro de trabalhos exploratórios e/ou preparatórios, o contacto e a articulação com entidades locais distintas será da máxima importância para ajustar um modelo de actuação e informar a programação a conceber. Sublinhamos a necessidade da recolha de informação de qualidade, desde fases iniciais de concepção até momentos posteriores à realização do festival (a cada edição), que permita uma discussão interna sobre a actuação da iniciativa em múltiplos âmbitos, bem a operacionalização de avaliações e decisões posteriores (relativas, por exemplo, a futuras edições). Quando o promotor de um dado festival de arte(s) procura um vínculo — afinidade ou algum outro tipo de articulação, ou, noutros casos a resistência — com os processos de revitalização urbana, localizando-se num território em que operações urbanísticas nesse sentido se concretizam ou prevêem, a sua actuação deverá prestar especial atenção a determinados aspectos do desenvolvimento territorial, correspondam estes a potencialidades e/ou a riscos. Entre esses aspectos, e em maior ou menor grau consoante os diferentes contextos, destacam-se as possibilidades de desenvolvimento cultural territorializado, os fenómenos de inclusão ou exclusão social e cultural de cidadãos e/ou a eventual recomposição de actividades e populações no território, ou, ainda, os processos participatórios no tocante ao desenvolvimento territorial. As questões da participação dos cidadãos e do envolvimento das comunidades, que adiante focamos, são também decisivas para discutir e inverter eventuais processos de instrumentalização nos territórios ocupados (*e.g.* comunidades, grupos, artistas), devendo o promotor (de resto, assim como programadores, parceiros, entidades financiadoras e outros intervenientes) clarificar o âmbito da intervenção. Nesse sentido, a discussão sobre se os impactos dos festivais no espaço urbano podem ser ou não amplificados pela mobilização das comunidades parece-nos infrutífera, na medida em que a resposta a esta questão é inequivocamente positiva, independentemente dos modelos das iniciativas serem de base institucional, mista ou local.

A partir das observações críticas e dos desejos expressos por inúmeros agentes culturais sediados no centro histórico de Lisboa, constatamos a sua dificuldade de articulação e, nesse sentido, a oportunidade para a criação de rede(s) cultural(ais) local(ais) para a cidade. Assim, devemos sublinhar a vantagem ou mesmo a necessidade — como artistas e colectivos referiram ao longo da nossa investigação — dessa rede de articulação entre instituições, promotores e demais entidades locais (*i.e.* rede a que nos referimos no ponto anterior), cuja acção dependeria largamente da mobilização dos agentes culturais. Tratando-se de uma iniciativa privada e de âmbito local, com o apoio público nos moldes que antes apontámos, permitiria agregar conhecimento e viabilizar o cruzamento e a partilha de informação (*e.g.* mapeamento, parcerias, divulgação de boas práticas), representando benefícios ao nível da gestão e planeamento de iniciativas/eventos culturais. Além disso, poderia contribuir para uma reflexão conjunta e mais participada sobre várias fases inerentes aos processos de criação, mediação, formação e difusão artísticas, bem como no tocante à territorialização dos eventos culturais, entre vários outros aspectos. Também a maior capacitação dos agentes culturais, ou

melhor, das suas equipas (*e.g.* competências administrativas, candidaturas a apoios, produção e comunicação), seria potenciada, previsivelmente, pela troca de experiências (*i.e.* objectivos alcançados, superação de obstáculos, sustentabilidade das actividades). Colateralmente, cremos que esta acção articulada aproximaria os diversos intervenientes nos territórios, não apenas nos campos artísticos mas também noutras vertentes muito distintas, incluindo no tocante à acção social e facilitadas ligações entre esta e a acção cultural.

Consideramos como muito relevantes o estímulo à participação dos cidadãos e a promoção de iniciativas que incluam este tipo de preocupação, mediante os instrumentos de que dispõem as estruturas de criação/produção. Referimo-nos à possibilidade da implementação de práticas de participação das comunidades em diversas fases dos festivais de arte(s), como a concepção e a programação, a mediação e a produção, ou a criação artística, em termos gerais. Essa participação poderá ser também mais direccionada e assim operacionalizada, remetendo especificamente para aspectos relacionados com a ocupação e apropriação de espaços (*e.g.* selecção dos mesmos, evitando eventuais percepções de condicionamento de uso ou mesmo 'invasão'), temáticas e vertentes a abordar (*e.g.* mediante sessões de esclarecimento e debate, integração no programa de ciclos co-promovidos pela comunidade e/ou com agentes locais além do promotor) ou expressões artísticas e actividades a incluir na programação (*e.g.* discussão e auscultação o mais alargada possível, entrevistas e inquéritos, encontros e actividades informais). Efectivamente, o desenvolvimento de relações de proximidade com a comunidade e com os diversos agentes que vivificam os territórios assume-se como condição essencial para a programação bem sucedida de actividades e/ou eventos culturais, mormente no caso dos festivais pelo tipo de envolvimento que estes supõem e de impactos que apresentam. Do mesmo modo, a promoção de diversas formas de participação dos cidadãos, à medida dos seus anseios e vontades, favorece abordagens por parte das iniciativas e respectivos promotores (*e.g.* artistas, equipas) a problemáticas sociais específicas e realidades concretas valorizadas pelas comunidades. Neste âmbito, o trabalho desenvolvido por vários colectivos/estruturas afigura-se como exemplo de mobilização e respeito pela população lisboeta e suas expectativas, desde logo pela perspectiva não impositiva e pelas práticas não invasivas. Algumas iniciativas têm ensaiado formas de 'desierarquização' das entidades 'artistas' e 'públicos' (comunidades tidas muitas vezes como distintas), alterando as habituais relações entre estruturas artísticas/culturais, espaço urbano e comunidades (*v.* o caso do c.e.m., com PCPL e festival PEDRAS[393]. Com efeito, o entendimento da elasticidade dos fenómenos espaciotemporais e das relações sociais estabelecidas no espaço público constitui uma mais-valia para a actuação de projectos artísticos em contexto urbano, questionando as dualidades comummente repetidas do tipo instituição *vs.* cidadão, artista *vs.* público, emissor *vs.* receptor. Além do mais, a continuidade temporal dos projectos e das iniciativas efémeras afigura-se como condição essencial para que a mobilização das comunidades e a participação dos cidadãos sejam efectivadas (*v.*, mais uma vez, o caso de PEDRAS assente em PCPL, ou, por contraste, o caso de Lisboa Capital do

[393] Sofia Neuparth (2019 [entrevista]), programadora de PEDRAS, refere que o festival "devolve" à cidade e às pessoas (experiências, encontros, questões, ideias), preterindo o termo "oferecer" (*i.e.* provisão de oferta cultural), o que revela uma desierarquização de relações e pressupõe a participação do 'outro'.

Nada). Essa perspectiva de regularidade e continuidade do trabalho nos territórios, compatível com as lógicas de ciclicidade da maioria dos festivais de arte(s), pressupõe uma franca disponibilidade das estruturas para acompanhar as realidades e as pessoas que partilham a vivência dos mesmos espaços e territórios (*e.g.* encontro, conversa, reflexão, "*estarcom*"[394]).

Comunidades e cidadãos

A participação das comunidades e dos cidadãos em diversas linhas e fases de actuação das iniciativas/eventos culturais, designadamente para os festivais de arte(s) e de modo particular naqueles que abordam questões sociais, espaciais e territoriais, deverá constituir um sinal de mudança face a processos de desenvolvimento integrado e sustentável. As condições para uma participação cívica activa, valorizando o conhecimento dos territórios por parte de associações locais, movimentos cívicos, grupos de moradores e outros, constituem um aspecto crucial que instituições públicas e sociedade civil não devem ignorar. Se esta retórica da participação é relativamente comum no discurso de estruturas artísticas, de programas públicos e de decisores políticos, nem sempre a concretização dessas mesmas vontades se cumpre. De facto, as práticas culturais são ainda afectadas por um défice de participação dos cidadãos, seja pela falta de condições organizativas para tal, seja pela dificuldade de mobilizar as populações, entre outros factores. Sublinhamos que o envolvimento das comunidades, bastante exequível em formatos 'festival de arte(s)' e outros similares, contribui positivamente para consolidar o sentido de territorialização das iniciativas/eventos culturais (*v.* efeitos descritos para alguns dos casos de estudo) e favorecer a existência de impactos percebidos como positivos (*e.g.* reconhecimento da diversidade cultural, valorização de práticas artísticas endógenas, diferenciação das criações em função da sua territorialidade). Ao mesmo tempo, a participação dos cidadãos neste tipo de iniciativa, garantindo a representatividade de diferentes grupos étnicos, culturais, etários em presença (entre muitas outras variáveis possíveis), poderá contribuir para uma maior consciência das problemáticas sociais no espaço urbano e para um reforço do sentimento de pertença e do sentido de 'comunidade'. Entendemos que as instituições públicas, através de políticas específicas, bem como os agentes culturais sediados num dado território, pela concepção e execução de projectos concretos, detêm uma especial responsabilidade na criação de condições para a participação dos cidadãos e das comunidades em que se inserem.

No tocante à própria promoção de iniciativas culturais sob o formato 'festival de arte(s)', e pensando na maior 'localização' ou 'territorialização' das iniciativas, tais processos poderão beneficiar com práticas flexíveis de capacitação e participação das comunidades, movimentos ou grupos específicos. Assim, estes poderão posicionar-se enquanto co-promotores ou parceiros, pelo que a promoção directa de iniciativas ou mesmo as acções concertadas com agentes culturais e estruturas artísticas locais são possibilidades efectivas. Tendo em conta o potencial dos festivais de arte(s) ao nível das oportunidades de desenvolvimento pessoal,

[394] Acepção e termo empregue pelo c.e.m., por exemplo em PCPL e PEDRAS, e que depende sempre da vontade do outro e da sua conivência, a cada momento (tratando-se de uma possibilidade e não de uma inevitabilidade ou obrigatoriedade).

interacção social e expansão de redes de socialização e do reforço do sentimento de pertença, uma efectiva inclusão dos cidadãos na vida cultural da cidade poderá passar pela experimentação de modelos que emerjam da sociedade civil (com os necessários apoios e colaborações) e que estimulem o desenvolvimento de relações de confiança e de redes de proximidade. A este propósito, lembramos as experiências significativas já realizadas na cidade de Lisboa, de que é exemplo o Festival Condomínio[395] (oito edições, entre 2014 e 2017), organizado por, com e para cidadãos e/ou grupo informal de moradores (inexistência de uma estrutura artística pré-existente) em diferentes bairros da cidade. Este festival, num registo afiliado à 'auto-organização', assumia o 'anonimato' como potencial de aproximação ao mesmo tempo que procurava eliminar esse desconhecimento tantas vezes associado ao 'outro'. Este tipo de experiências promove não só a informal multivalência dos espaços[396], como também o encontro entre habitantes de um dado imóvel, quarteirão ou bairro, contribuindo para desenvolver em diferentes ciclos temporais (*i.e.* durante o festival ou a médio/longo prazo) aspectos associados à cidadania. Neste quadro, salientamos como objectivos e eventuais resultados a sensibilização para a responsabilidade individual e colectiva, a educação para a confiança ou o questionamento da esfera pública e seu eventual alargamento, entre outros aspectos. Além disso, festivais com este tipo de base local poderão também oferecer-se enquanto espaços seguros ('*safe space*') para a expressão de grupos ou minorias pouco representados na cidade, laboratórios de ensaio para jovens artistas (amadores ou profissionais) e seus trabalhos e, não menos relevante, observatórios informais do potencial endógeno e de dinâmicas criativas existentes (ainda que mais invisíveis) num dado território, entre outras vantagens. Todas estas possibilidades remetem para a mobilização e o empoderamento dos cidadãos, a resiliência das comunidades face a desafios de vária ordem e, em suma, processos mais integrados de desenvolvimento local nas cidades contemporâneas. Evocamos aqui, e para terminar, as promissores ideias de 'participação cidadã' e de 'novas urbanidades', a que Jordi Borja (cf., por ex., Borja e Muxí, 2001; Borja, 2011 [*v. Cap. 1*, *subcap. 1.1.3*]) e outros têm dedicado a sua atenção, ligadas a uma cidadania mais activa e a soluções de governança inovadoras. Tais acepções sinalizam uma visão da cidade não apenas enquanto entidade espacial e temporal com regulações específicas mas, acima de tudo, como rede(s) de relações. Nesse paradigma, 'agência', 'cidadania' e 'mobilização' afirmam-se como cruciais para promover o bem-estar individual e comunitário e, em última instância, a renovação das próprias cidades a partir das suas comunidades.

---

395 A concepção, programação e produção das primeiras edições, em Lisboa, coube a Ângela Rocha, Inês Alves, Leonor Carpinteiro, Lia Ferreira, Patrícia Ferreira e Rita Mendes. A ideia seria também experimentada na cidade de Évora em duas edições principais (2016 e 2017, com uma terceira e especial edição ainda em 2017 que celebrava o Bairro da Malagueira), assumindo-se o Condomínio enquanto "festival de cultura local em espaços habitacionais" (Festival Condomínio Évora [sítio em linha]). Em Évora, a organização coube a Ana Riscado, Cristina Viana e João Modas.

396 Referimo-nos, por exemplo, à partilha e vivência de um conjunto diverso de espaços privados e comuns e/ou 'transicionais' (entre público e privado; cf. Miles, 2001; *v. Cap. 1*, *subcap. 1.1.3*) acessíveis durante os festivais.

Por último, e para lá dos princípios orientadores aqui expostos, não devemos deixar de valorizar a singularidade de cada festival de arte(s) e do(s) contexto(s) espacial(ais) e temporal(ais) em que as suas edições são realizadas, aspecto determinante no panorama de diversidade que encontrámos ao longo da investigação. Como pudemos ilustrar, mediante os casos de estudo e outros exemplos, estes festivais não correspondem a um conjunto indiferenciado de eventos em que as dinâmicas exógenas, a grande escala ou a comodificação das propostas artísticas predominam, apesar de alguns casos atingirem uma dimensão internacional. Ao invés, a especificidade dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98 tem passado, cada vez mais, pela conexão com dinâmicas culturais e sociais endógenas, em iniciativas de pequena ou média dimensão que ocupam espaços públicos, emblemáticos ou mais esquecidos, na capital portuguesa. Inclusivamente, alguns destes festivais têm estimulado a participação das comunidades, em diferentes graus ou fases, e almejado um efectivo enraizamento nos territórios ocupados. Noutros festivais assistimos ao cruzamento de lógicas exógenas e endógenas, com uma perspectiva claramente enquadrada em propósitos de desenvolvimento territorial afiliados com a promoção externa e o *branding*/*marketing* territorial. Reconhecendo este vasto leque de abordagens e práticas, salientamos a variabilidade dos seus contributos no âmbito da revitalização urbana, privilegiando acções mais direccionadas para aspectos como a vivificação dos espaços, a dinamização cultural, o desenvolvimento económico, a renovação de relações sociais, estilos de vida e comportamentos, ou mesmo, intervenções verdadeiramente multidimensionais no espaço urbano.

Confirmámos ainda a vitalidade deste tipo de iniciativa cultural nas duas últimas décadas para a cidade de Lisboa, imanente das dinâmicas criativas locais existentes nos vários bairros e seus espaços, estas nem sempre com a merecida visibilidade, condições de evolução ou articulação e apoio com/de políticas municipais. Com efeito, a relação dialéctica e muito profícua entre as dinâmicas culturais locais e os festivais de arte(s) leva-nos a considerar este formato de programação como preponderante para um desenvolvimento cultural territorializado, quer em face da realidade presente quer numa possibilidade de investimento futuro, desde que acautelados eventuais impactos nefastos. Procurando contornar a rigidez de modelos como o da 'cidade criativa' e as limitações de políticas públicas a este commumente associadas, evidenciámos as dificuldades e as potencialidades destes festivais no tocante à participação activa das instituições culturais, colectivos artísticos, agentes locais e cidadãos na renovação de uma vida urbana que se pretende inclusiva e criativa.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

As fontes e a bibliografia seguem as regras expressas na norma de referenciação ISO 690 - Norma internacional, ISO 690:2010, 3.ª edição, que substitui a 2.ª edição da ISO 690:1987 e a 1.ª edição da ISO 690-2:1997 [Cf.: www.iso.org/standard/43320.html].

São seguidas as recomendações do *Guia de Apoio ao Utilizador - Referências Bibliográficas: Norma ISO 690 3.ª edição* (Reiçadas, 2020) dos Serviços de Informação de Documentação do ISCTE-IUL, bem como as *Normas de Apresentação e de Harmonização Gráfica para Dissertação ou Trabalho de Projeto de Mestrado e Tese de Doutoramento* (2020) da Escola de Tecnologias e Arquitetura do ISCTE-IUL.

Na generalidade, as fontes e a bibliografia desta tese são citadas nos capítulos que a compõem, constando no texto em sistema nome-data. As datas referenciadas são as datas da fonte ou obra bibliográfica consultada, complementada, quando possível, com a data da primeira publicação, indicada entre parêntesis retos.

As fontes desta tese abrangem legislação (convenções, leis, despachos e normas), planos (programas, planos e projectos) e estatísticas oficiais, entre outros tipos de documentação legal ou técnica, mas também sítios em linha e ainda depoimentos e entrevistas. Pela natureza muito diversa dos tipos de fonte e respetivas notações optámos por agrupar esses diferentes tipos nas categorias aqui mencionadas.

A bibliografia desta tese abrange maioritariamente livros, capítulos de livros, artigos de revistas ou jornais, dissertações e teses académicas, estudos técnicos, comunicações em conferência ou artigos resultantes publicados em atas de colóquio/congresso, entre outros tipos de publicação, quer em formato impresso quer em formato eletrónico e/ou em linha. Para facilitar a identificação imediata entre citações (tese) e referências bibliográficas aqui listadas optámos por não agrupar os diferentes tipos de publicação por categoria, privilegiando assim a ordem alfabética por apelido do autor (de acordo com a norma aplicada).

Fontes

Legislação (convenções, leis, despachos, normas) e planos (programas, planos, projetos)

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA, 1998. Lei n.º 48/1998: Bases da Política de Ordenamento do Território e de Urbanismo. *Diário da República*, n.º 184, série I, 1998-08-11. [Lei de Bases revogada pela Lei n.º 31/2014 (30 de Maio), alterada pela Lei n.º 74/2017 (16 de Agosto)]

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA, 2007. Lei n.º 58/2007: Aprovação do Programa Nacional das Políticas de Ordenamento do Território (PNPOT). *Diário da República*, n.º 170, série I, 2007-09-04. [revogada pela Lei n.º 99/2019 (5 de Setembro)]

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA, 2012a. Lei n.º 31/2012: Revisão do Regime Jurídico do Arrendamento Urbano, alterando o Código Civil, o Código de Processo Civil e a Lei n.º 6/2006. *Diário da República*, n.º 157/2012, série I, 2012-08-14.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA, 2012b. Lei n.º 56/2012: Reorganização Administrativa de Lisboa. *Diário da República*, n.º 216, série I, 2012-11-08.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA, 2014. Lei n.º 31/2014: Lei de Bases Gerais da Política Pública de Solos, de Ordenamento do Território e de Urbanismo. *Diário da República*, n.º 104, série I, 2014-05-30. [alterada pela Lei n.º 74/2017 (16 de Agosto)]

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA, 2018. Lei n.º 62/2018: Alteração ao Regime Jurídico da Exploração dos Estabelecimentos de Alojamento Local. *Diário da República*, n.º 161, série I, 2018-08-22.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA, 2019. Lei n.º 99/2019: Revisão do Programa Nacional das Políticas de Ordenamento do Território (PNPOT). *Diário da República*, n.º 170, série I, 2019-09-05.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1964. Plano de Urbanização de Chelas. [Gabinete Técnico de Habitação].

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 1997. Plano de Urbanização do Vale de Chelas [PUVC]. Declaração n.º 348/1998: Registo e Publicação. *Diário da República*, n.º 268, série II, 1998-11-19. [Plano aprovado em 1997-07-24 (Assembleia Municipal de Lisboa); Revogado através do Aviso n.º 8656/2015. *Diário da República*, n.º 153, série II, 2015-08-07]

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2001. Plano de Urbanização da Zona Ribeirinha Oriental [PUZRO].

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2008a. Documento Estratégico de Monitorização da Zona Ribeirinha Oriental [DEMZRO].

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2008b. Aviso n.º 22240/2008: Elaboração do Plano de Urbanização da Área Envolvente à Estação do Oriente. *Diário da República*, n.º 161, série II, 2008-08-21.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2009a. *Atlas do Programa Local de Habitação: Estudo de Caracterização, Análise e Ensaio Urbanístico de Lisboa.* [Em linha; Relatório da Primeira Fase; consult. 2020-03-05]. Disponível em: http://habitacao.cm-lisboa.pt/documentos/1242154917L2sAQ7ur8Ad05VV4.pdf

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2009b. *Carta Estratégica 2010-2024* [Em linha; Proposta: Documento síntese; consult. 2021-04-28]. Disponível em: https://www.lisboa.pt/fileadmin/municipio/camara/documentos/Carta_Estrategica_Lisboa_2010_2024.pdf

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2009c. *Mouraria: as cidades dentro da cidade, Programa de Acção do Quadro de Referência Estratégico Nacional (PA Mouraria)* [Em linha; consult. 2020-11-10]. Disponível em: http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt/

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2010. *Carta dos BIP/ZIP: Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa* [Em linha; consult. 2021-06-08]. Relatório: Metodologia de Identificação e Construção da Carta dos BIP/ZIP. Disponível em: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/habitacao/documentos/14_Anexo_XI.pdf

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2011a. *Estratégia de Reabilitação para Lisboa 2011-2024* [Em linha; consult. 2021-04-28]. Disponível em: http://habitacao.cm-lisboa.pt/documentos/1324397213U4nVZ1uw7Or33TP1.pdf

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2011b. Despacho n.º 81/P/2011: Constituição do Gabinete de Apoio ao Bairro de Intervenção Prioritária da Mouraria - GABIP Mouraria. *Boletim Municipal* [Em linha; consult. 2021-04-29]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, ano XVIII, vol. 908, pp. 939-941. Disponível em: http://habitacao.cm-lisboa.pt/documentos/1507051605N3oFN1ne4Bf33QA0.pdf

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2012a. Deliberação n.º 245/CM/2012: Aprovação do Programa de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria, PDCM (2012). *Boletim Municipal* [Em linha; consult. 2021-04-29]. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, ano XIX, vol. 950 (2.º suplemento), pp. 644 (40-42). Disponível em: https://bmpesquisa.cm-lisboa.pt/pls/OKUL/app_bm.download_my_file?p_file=1617#search=%20PLANO%20DESENVOLVIMENTO%20COMUNITARIO%20MOURARIA

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2012b. Aviso n.º 1237/2012: Aprovação do Plano de Urbanização do Vale de Santo António [PUVSA]. *Diário da República*, n.º 19, série II, 2012-01-26.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2012c. Aviso n.º 11622/2012: Revisão do Plano Diretor Municipal de Lisboa [PDML]. *Diário da República*, n.º 168, série II, 2012-08-30.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2014a. Deliberação n.º 172/CM/2014: Programa de Ação Territorial para a Colina de Santana e a constituição de um Gabinete Técnico de apoio aos bairros da Colina de Santana, de intervenção prioritária (GABIP da Colina de Santana). Actualizada e substituída pela Proposta n.º 221/CM/2014 [Em linha; consult. 2021-06-17]. Disponível em: https://www.am-lisboa.pt/301000/1/000533,000002/index.htm

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2014b. Documento Estratégico de Intervenção Urbana: Colina de Santana [Em linha]. [consult. 2020-11-18]. Disponível em: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/reabilitacao_Urbana/aru/pat_colina_santana/pat_colinaSantana_estartegico.pdf

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, 2020. Proposta n.º 64/2020: Aprovação da delimitação da Área de Reabilitação Urbana Tejo-Trancão e determinação da abertura do período de discussão pública do respetivo projeto de operação de reabilitação urbana sistemática. *Boletim Municipal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, ano XXVII, vol. 1362 (3.º suplemento), p. 588(325).

COMISSÃO EUROPEIA, 2018. *A New European Agenda for Culture: Communication from the Commission to the European Parliament, The European Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions*. COM/2018/267 final [2018-05-22]. Brussels: European Commission.

CONSELHO DA EUROPA, 1983. *Charte Européene de l'Aménagement du Territoire* [*Carta de Torremolinos*]. 6th European Conference of Ministers responsible for Regional Planning (CEMAT), 1983-05-20.

CONSELHO DA EUROPA, 2003. *Implementation of strategies and visions for sustainable spatial development of the European continent: Ljubljana Declaration on the Territorial Dimension of Sustainable Development.* 13th European Conference of Ministers responsible for Regional Planning (CEMAT) [Em linha], 2003-09-17 [consult. 2020-05-05]. Disponível em: https://rm.coe.int/13th-european-conference-of-ministers-responsible-for-regional-plannin/168076ce7b

CONSELHO DE MINISTROS, 2000. Resolução do Conselho de Ministros n.º 26/2000: Aprovação do Programa Polis - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades*. Diário da República*, n.º 112, série I-B, 2000-05-15.

CONSELHO DE MINISTROS, 2015. Resolução do Conselho de Ministros n.º 61/2015: Aprovação da estratégia Cidades Sustentáveis 2020*. Diário da República*, n.º 155, série I, 2015-08-11.

INÊS LOBO ARQUITECTOS, 2013. *Estudo Urbano da Colina de Santana* [Em linha]. [consult. 2020-11-18]. Disponível em: https://www.lisboa.pt/fileadmin/cidade_temas/urbanismo/reabilitacao_Urbana/aru/pat_colina_santana/pat_colinaSantana_estudo.pdf

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2001. *Censos 2001: Resultados Definitivos (XIV Recenseamento Geral da População e IV Recenseamento Geral da Habitação)*. Lisboa: I.N.E. [8 vols.].

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2010. *Estatísticas do Turismo 2009* [Em linha]. Lisboa: I.N.E. [consult. 2020-11-12]. ISBN 978-989-25-0059-1. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?

xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=93859523&PUBLICACOESmodo=2

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2011. *Censos 2011: Resultados Definitivos (XV Recenseamento Geral da População e V Recenseamento Geral da Habitação)*. Lisboa: I.N.E.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2018. *Estatísticas de Preços da Habitação ao Nível Local* [Em linha]. Lisboa: I.N.E [consult. 2020-11-03]. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_destaques&DESTAQUESdest_boui=315218748&DESTAQUEStema=55507&DESTAQUESmodo=2&xlang=pt

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2019. *Estatísticas do Turismo 2018* [Em linha]. Lisboa: I.N.E. [consult. 2021-06-10]. ISBN 978-989-25-0497-1. Disponível em: https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=358629548&PUBLICACOESmodo=2

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2020. *Estatísticas do Turismo 2019* [Em linha]. Lisboa: I.N.E. [consult. 2021-06-10]. ISBN 978-989-25-0542-8. Disponível em: https://www.sgeconomia.gov.pt/noticias/ine-estatisticas-do-turismo-em-portugal-2019-span-classnovo-novospan1.aspx

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA, 2021. *Censos 2021: Resultados Preliminares (XVI Recenseamento Geral da População e VI Recenseamento Geral da Habitação)* [Em linha]. Lisboa: I.N.E. [consult. 2021-08-30]. Disponível em: https://www.ine.pt/scripts/db_censos_2021.html

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION, 2010. *ISO 690: information and documentation: guidelines for bibliographic references and citations to information resources*. 3rd ed. Genebra: ISO.

JUNTA DE SALVAÇÃO NACIONAL, 1974. Decreto-Lei n.º 203/1974: Programa do Governo Provisório e respectiva orgânica. *Diário do Governo*, n.º 113, série I, 1974-05-15.

MINISTÉRIO DA AGRICULTURA, DO MAR, DO AMBIENTE E DO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO, 2012. Decreto-Lei n.º 241/2012: Transferência para o Município de Lisboa dos contratos de empreitada de obras públicas, locação e aquisição de bens móveis e serviços celebrados pelas sociedades Parque EXPO'98, S.A. e Parque Expo - Gestão Urbana do Parque das Nações, S.A.. *Diário da República*, n.º 214, série I, 2012-11-06.

MINISTÉRIO DA ECONOMIA, 2014. Decreto-Lei n.º 128/2014: Aprovação do Regime Jurídico da Exploração dos Estabelecimentos de Alojamento Local. *Diário da República*, n.º 166, série I, 2014-08-29.

MINISTÉRIO DAS FINANÇAS, 2015. Decreto-Lei n.º 7/2015: Reforma do Regime de Tributação dos Organismos de Investimento Coletivo. *Diário da República*, n.º 8, série I, 2015-01-13.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES, 1994. Portaria n.º 640/1994: Aprovação do Plano de Urbanização da Zona de Intervenção da EXPO'98. *Diário da República*, n.º 162, série I-B, 1994-07-15.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES, 1995a. Portaria n.º 1210/1995: Aprovação dos Planos de Pormenor da Zona de Intervenção da EXPO'98, Zona Sul, PP3, e Zona Norte, PP4. *Diário da República*, n.º 231, série I-B, 1995-10-06.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES, 1995b. Portaria n.º 1357/1995: Aprovação dos Planos de Pormenor da Zona de Intervenção da EXPO'98, Zona Central, PP1, e Zona do Recinto da EXPO'98, PP2. *Diário da República*, n.º 265, série I-B, 1995-11-16.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES E HABITAÇÃO, 2004. Decreto-Lei n.º 104/2004: Aprovação de um Regime Excepcional de Reabilitação Urbana para as Zonas Históricas e Áreas Críticas de Recuperação e Reconversão Urbanística. *Diário da República*, n.º 107, série I-A, 2004-05-07.

MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES, 2009. Decreto-Lei n.º 75/2009: Desafectação do domínio público marítimo dos bens identificados pela Administração do Porto de Lisboa, S.A., sem utilização portuária reconhecida na frente ribeirinha de Lisboa e a sua integração no domínio público geral do Estado. *Diário da República*, n.º 63, série I, 2009-03-31.

MINISTÉRIO DO AMBIENTE E DO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO, 1999. Portaria n.º 1130-B/1999: Aprovação das revisões ao Plano de Urbanização da Zona de Intervenção da EXPO'98 e dos Planos de Pormenor da Zona de Intervenção da EXPO'98, Zona Sul, PP3, Zona Norte, PP4, Zona Central, PP1, e Zona do Recinto da EXPO 98, PP2. *Diário da República*, n.º 303, série I-B, 1999-12-31.

MINISTÉRIO DO AMBIENTE, DO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO E DO DESENVOLVIMENTO REGIONAL, 2009. Decreto-Lei n.º 307/2009: No uso da autorização concedida pela Lei n.º 95-A/2009, de 2 de Setembro, aprova o Regime Jurídico da Reabilitação Urbana. Diário da República, n.º 206, Série I, 2009-10-23.

MINISTÉRIO DO EQUIPAMENTO, DO PLANEAMENTO E DA ADMINISTRAÇÃO DO TERRITÓRIO, 1999. Decreto-Lei n.º 380/1999: Regime Jurídico dos Instrumentos de Gestão Territorial. *Diário da República*, n.º 222, Série I-A, 1999-09-22.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 2015. *Transforming our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development*. A/RES/70/1: Resolução adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, 2015-09-25. [Agenda 2030, que estabelece 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável, em vigor desde 2016]

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 2016. *New Urban Agenda*. A/RES/71/256: Resolução adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, 2016-12-23. [agenda discutida na Conferência das Nações Unidas sobre Habitação e Desenvolvimento Urbano Sustentável (Habitat III), realizada em Quito, 2016-10-20]

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 1948. *Universal Declaration on Human Rights*. [adoptada na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, realizada em Paris, 10-12-1948]

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2001. *Universal Declaration on Cultural Diversity*. [adoptada na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, realizada em Paris, 02-11-2001]

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2005. *The 2005 Convention for the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. [adoptada na Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, realizada em Paris, 20-10-2005]

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS, 1989. Resolução do Conselho de Ministros n.º 21/1989: Determinação da elaboração do Plano Regional de Ordenamento do Território para a Área Metropolitana de Lisboa. *Diário da República*, n.º 111, série I, 1989-05-15.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS, 2000. Resolução do Conselho de Ministros n.º 26/2000: Aprovação do Programa POLIS - Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades. *Diário da República*, n.º 112, Série I-B, 2000-05-15.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS, 2002. Resolução do Conselho de Ministros n.º 68/2002: Aprovação do Plano Regional de Ordenamento do Território para a Área Metropolitana de Lisboa. *Diário da República*, n.º 82, série I-B, 2002-04-08.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS, 2007. Resolução do Conselho de Ministros n.º 53/2013: Aprovação dos objectivos e principais linhas de desenvolvimento do Plano Estratégico Nacional para o Turismo [PENT]. *Diário da República*, n.º 67, série I, 04-04-2007. [revogada pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 24/2013 (16 de Abril)]

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS, 2008. Resolução do Conselho de Ministros n.º 78/2008: Aprovação dos objectivos e principais linhas de orientação da requalificação e reabilitação da frente ribeirinha de Lisboa inscritos no Documento Estratégico Frente Tejo (Plano Geral de Intervenções da Frente Ribeirinha [PGIFR]). *Diário da República*, n.º 94, série I, 2008-05-15.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS, 2013. Resolução do Conselho de Ministros n.º 24/2013: Aprovação do Plano Estratégico Nacional para o Turismo (Revisão e Objetivos 2013-2015). *Diário da República*, n.º 74, série I, 16-04-2013.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS, 2018. Decreto-Lei n.º 67/2018: Definição dos termos e efeitos decorrentes da extinção da Parque EXPO'98, S.A.. *Diário da República*, n.º 158, série I, 2018-08-17.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS E MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES, 1993a. Decreto-Lei n.º 88/1993: Constituição da

sociedade anónima de capitais exclusivamente públicos Parque EXPO'98, S.A.. *Diário da República*, n.º 69, série I-A, 1993-03-23.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS E MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES, 1993b. Decreto-Lei n.º 354/1993: Aprovação do Regime de Reordenamento Urbano para a Zona de Intervenção da Exposição Internacional de Lisboa (EXPO'98). *Diário da República*, n.º 237, série I-A, 1993-10-09.

TURISMO DE PORTUGAL, I.P., 2007. *Plano Estratégico Nacional do Turismo: Para o Desenvolvimento do Turismo em Portugal* [PENT] [Em linha]. Lisboa: Turismo de Portugal, I.P. [consult. 2020-12-03]. Disponível em: http://www.turismo2015.pt/userfiles/File/PENT_VERSAO_REVISTA_PT.pdf

UNIÃO DE CIDADES E GOVERNOS LOCAIS, 2004. *Agenda 21 for Culture*. [elaborada a partir de 2002 e aprovada no 4.º Fórum de Autoridades Locais para a Inclusão Social, realizada em Barcelona, 2004-05-08]

UNIÃO DE CIDADES E GOVERNOS LOCAIS, 2015. *Culture 21: Actions. Commitments on the Role of Culture in Sustainable Cities*. Barcelona: UCLG / Agenda 21 for Culture.

UNIÃO DE CIDADES E GOVERNOS LOCAIS, 2018. *Cities for Adequate Housing: Municipalist Declaration of Local Governments for the Right to Housing and the Right to the City*. [proclamada no 1.º Fórum de Governos Locais e Regionais, realizado em Nova Iorque, 2018-07-16]

Sítios em linha

Agenda Cultural de Lisboa [Agenda Lx]
Disponível em: http://www.agendalx.pt [consult. 2016-10-03].

Ai Mouraria - As Cidades Dentro da Cidade (Programa de Ação do QREN da Mouraria; GABIP - Câmara Municipal de Lisboa)
Disponível em: http://www.aimouraria.cm-lisboa.pt [consult. 2020-03-05; entretanto desativado].

Associação pelo Documentário [Apordoc]
Disponível em: https://www.apordoc.org [consult. 2020-12-13].

Associação Portuguesa de Festivais de Música [Aporfest]
Disponível em: https://www.aporfest.pt [consult. 2020-12-03].

Associação Turismo de Lisboa [ATL]
Disponível em: https://www.visitlisboa.com [consult. 2020-12-08].

BIP/ZIP – Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária de Lisboa (programa BIP/ZIP, CML)
Disponível em: https://bipzip.cm-lisboa.pt [consult. 2020-10-26];
http://habitacao.cm-lisboa.pt/documentos/1297367449H9pYN4dv1Mg00UU8.pdf [consult. 2020-10-30].

Blitz
Disponível em: https://blitz.pt
[notícia sobre festivais: https://blitz.pt/principal/festivais/2015-12-18-Festivais-2015-Quase-dois-milhoes-de-espectadores-em-210-eventos-2; consult. 2020-11-25]

Bureau of International Expositions [BIE]
Disponível em: https://www.bie-paris.org/site/en [consult. 2021-04-30].

Câmara Municipal de Lisboa [CML]
Disponível em: https://www.lisboa.pt [consult. 2020-11-24].

Centro em movimento [c.e.m.]
Disponível em: https://c-e-m.org [consult. 2020-01-24].

Cities Against Gentrification (Ajuntament de Barcelona)
Disponível em: https://ajuntament.barcelona.cat [consult. 2021-04-30].

Cities for Adequate Housing (United Cities and Local Governments).
Disponível em: https://citiesforhousing.org [consult. 2020-11-30].

City of Edinburgh
Disponível em: https://www.edinburgh.gov.uk [consult. 2021-03-25].

Creative Tourism Destination Development in Small Cities and Rural Areas [CREATOUR]
(projecto do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora, Centre de Investigação

sobre o Espaço e as Organizações da Universidade do Algarve, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, do ISCTE-IUL)
Disponível em: https://creatour.pt [consult. 2021-05-05].
Dicionário Priberam.
Disponível em: https://dicionario.priberam.org [consult. 2020-10-17].
Empresa [EGEAC]
Disponível em: https://www.egeac.pt [consult. 2020-09-20].
Estamo - Participações Imobiliárias, S.A. [ESTAMO]
Disponível em: http://www.estamo.pt [consult. 2021-06-09].
Europalia
Disponível em: https://europalia.eu/en [consult. 2020-12-15].
European Capital of Culture [ECC]/Capital Europeia da Cultura [CEC] (Comissão Europeia)
Disponível em: https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en [consult. 2020-12-06].
European Festivals Association [EFA]
Disponível em: https://www.efa-aef.eu/en/home [consult. 2020-11-29].
EventScotland
Disponível em: https://www.visitscotland.org/events [consult. 2021-03-23].
Executive Digest
Disponível em: https://executivedigest.sapo.pt
[notícia sobre trabalhadores do sector do turismo: https://executivedigest.sapo.pt/portugal-e-o-4-o-pais-com-mais-trabalhadores-dependentes-do-turismo/; consult. 2020-11-05].
Festival Condomínio Évora
Disponível em: https://condominiofestivalevora.wordpress.com [consult. 2021-06-30]
Festival Condomínio Lisboa
Disponível em: https://condominiofestival.wordpress.com [consult. 2021-06-30]
Festival d'Avignon
Disponível em: https://festival-avignon.com [consult. 2020-11-21].
Festival dos Oceanos (entrada na página Wikipedia; fonte: Associação Turismo de Lisboa)
Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_dos_Oceanos [consult. 2020-12-09].
Festivals Edinburgh (Scottish Government e The City of Edinburgh Council)
Disponível em: https://www.edinburghfestivalcity.com [consult. 2021-04-17].
Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica [FITEI]
Disponível em: http://www.fitei.com/PT [consult. 2020-12-07].
Festival PEDRAS [PEDRAS]
Disponível em: http://c-e-m.org/pessoas-e-lugares/pedras/festival-pedras [consult. 2020-01-24].
Festival TODOS - Caminhada de Culturas [TODOS]
Disponível em: https://www.festivaltodos.com [consult. 2021-06-02].
FestSpace: Festivals, Events and Inclusive Public Space (projecto da University of the West of Scotland e parceiros)
Disponível em: http://festspace.net [consult. 2021-04-28].
Edinburgh Festival Fringe [FRINGE]
Disponível em: https://fringearts.com [consult. 2020-11-21].
Galeria de Arte Urbana [GAU]
Disponível em: http://gau.cm-lisboa.pt [consult. 2020-12-02].
Hub Criativo do Beato
Disponível em: https://hubcriativobeato.com [consult. 2020-11-04].
Idealista
Disponível em: https://www.idealista.pt/ [consult. 2021-06-18].
Impactos-AR: Estudo de Impactos da Atividade da Associação Artemrede (Projecto do Dinâmia'CET - ISCTE-IUL)
Disponível em: https://www.dinamiacet.iscte-iul.pt/research-projects/Collective/Estudo-de-Impactos-da-Atividade-da-Associa%C3%A7%C3%A3o-Artemrede---Fase-I [consult. 2021-04-26]
Intercultural Cities Programme [ICC] (Conselho da Europa)
Disponível em: https://www.coe.int/en/web/interculturalcities [consult. 2020-10-17].
Libertem o Adamastor (grupo público e página na rede Facebook)

Disponível em: https://www.facebook.com/groups/2041316469220022 [grupo]; https://www.facebook.com/LibertemOAdamastor [página]; [consults. 2020-11-18].
Manifesto por um jardim no Martim Moniz
Disponível em: https://www.jardimartimoniz.pt [consult. 2020-11-23].
Meios e Publicidade
Disponível em: http://www.meiosepublicidade.pt [consult. 2016-04-30].
Mercado de Fusão (página na rede Facebook)
Disponível em: https://www.facebook.com/MercadoFusao/about [consult. 2021-03-25].
O Corvo (jornal em linha)
Disponível em: https://ocorvo.pt [consult. 2020-11-23].
Observatório das Actividades Culturais [OAC]
Disponível em: http://www.gepac.gov.pt/oac-1996-2013.aspx [consult. 2020-11-23].
Observatório das Transformações da Cidade de Lisboa
Disponível em: http://observatorioxxxx.com/index.php/sample-page [2016-05-02].
Observatório Português das Atividades Culturais [OPAC]
Disponível em: https://www.opac.cies.iscte-iul.pt [consult. 2020-11-23].
Parpública - Participações Públicas, SGPS, S.A. [PARPÚBLICA]
Disponível em: http://www.parpublica.pt [consult. 2021-06-09].
PAT Colina de Santana (Programa de Acção para a Colina de Santana; Câmara Municipal de Lisboa)
Disponível em: https://www.lisboa.pt/cidade/urbanismo/planeamento-urbano/area-de-reabilitacao-urbana/colina-de-santana [consult. 2021-01-08].
Pelouro da Habitação e Desenvolvimento Local da Câmara Municipal de Lisboa
Disponível em: http://habitacao.cm-lisboa.pt [consult. 2020-11-10].
Portal das Nações (Parque das Nações)
Disponível em: http://www.portaldasnacoes.pt [consult. 2020-11-26].
Prata Riverside Village (empreendimento imobiliário)
Disponível em: https://www.pratariversidevillage.com/concept [consult. 2020-11-03].
Programa Lisboa Renda Acessível
Disponível em: http://www.lisboarendaacessivel.pt/inicio.html [consult. 2020-11-07].
Programa Lojas com História
Disponível em: http://lojascomhistoria.pt [consult. 2020-11-07].
Público (jornal em linha)
Disponível em: https://www.publico.pt [consult. 2020-12-30].
Reshape: Reflect, Share, Practice, Experiment [RESHAPE] (projecto com várias instituições e parceiros internacionais, entre eles a Artemrede)
Disponível em: https://reshape.network [consult. 2021-03-23].
ResiliArt - Artists and Creativity beyond Crisis (UNESCO)
Disponível em: https://en.unesco.org/news/resiliart-artists-and-creativity-beyond-crisis [consult. 2020-12-05]
RTP (em linha)
Disponível em: https://www.rtp.pt [consult. 2021-07-03].
The Grand Projects: Architectural and Urbanistic Operations after 98 Lisbon World Exposition (projecto do Dinâmia'CET - ISCTE-IUL e parceiros)
Disponível em: http://thegrandprojects.com [consult. 2020-10-27].
The Scottish Government
Disponível em: https://www.gov.scot [consult. 2020-09-19].
Viral Agenda (festivais em Viral Agenda)
Disponível em: https://www.viralagenda.com/pt/lisboa/festivals [consult. 2016-05-03].
Viver Marvila (Programa de Reabilitação e Desenvolvimento Integrado; Câmara Municipal de Lisboa e Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana)
Disponível em: https://vivermarvila.blogs.sapo.pt [consult. 2020-11-08].

Depoimentos e entrevistas

ABREU, M., 2019. Entrevista a Miguel Abreu por João Concha, depoimento oral em 2019-10-30. [transcrição no Anexo F]

AGOSTINHO, M., 2019. Entrevista a Margarida Agostinho por João Concha (conjunta com outros elementos do c.e.m.), depoimento oral em 2019-10-24. [transcrição no Anexo F]

ALVES, T., 2020. Entrevista a Teresa Alves por João Concha, depoimento oral em 2020-01-15. [transcrição no Anexo F]

ANDRADE, I., 2019. Entrevista a Inês Andrade por João Concha, depoimento oral em 2019-12-20. [transcrição no Anexo F]

ARAÚJO, V., 2019. Entrevista a Vasco Araújo por João Concha, depoimento oral em 2019-11-28. [transcrição no Anexo F]

BELANCIANO, V., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Vítor Belanciano, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-04-22.

BERINGUILHO, D., 2019. Entrevista a Dinis Beringuilho por João Concha, depoimento oral em 2019-11-13. [transcrição no Anexo F]

BRAGA, J., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Joana Braga, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-09-17.

BRANDÃO, P., 1994. Depoimento de Pedro Brandão em artigo/entrevista por Fernanda Ribeiro. Avanços e Recuos do Porto de Lisboa. *Público*. Lisboa: Ano 5 (1612), edição de 1994-08-05, pp. 50-51.

BUCI-GLUCKSMANN, C., 2009. Entrevista a Christine Buci-Glucksmann por Jorge Leandro Rosa. *Nada*. vol. 13, pp. 64-73.

CAEIRO, M. J., 2004. Entrevista a Mário Jorge Caeiro por Enrico Monchique. LuzBoa 2004: As Cores de uma Bienal. *Público* [Em linha]. Publicada em 2004-06-21 [consult. 2019-09-25]. Disponível em: https://www.publico.pt/2004/06/21/culturaipsilon/noticia/luzboa-2004-as-cores-de-uma-bienal-1197142

CAEIRO, M. J., 2019. Entrevista a Mário Jorge Caeiro por João Concha e Ricardo Lopes, depoimento oral em 2019-11-06. [transcrição no Anexo F]

CARVALHO, J. M., 2019. Entrevista a José Maçãs de Carvalho por João Concha, depoimento escrito em 2019-12-03. [Anexo F]

CATALÃO, R., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Rui Catalão, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-09-17.

CRAVEIRO LOPES, P., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Patrícia Craveiro Lopes, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-04-22.

ESTEVENS, A., 2019. Entrevista a Ana Estevens por João Concha, depoimento oral em 2019-11-04. [transcrição no Anexo F]

ESTEVENS, A., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Ana Estevens, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-04-22.

FERREIRA, T. C., 2020. Entrevista a Tiago Cabral Ferreira por Luís Miguel Carneiro. A Rua é Sua e a dos Bacalhoeiros é Azul. *Lisboa: Revista Municipal Trimestral*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, vol. 31, p. 11.

FIADEIRO, J., 2019. Entrevista a João Fiadeiro por Maria João Caetano. 'É o fim': coreógrafo João Fiadeiro fecha a porta. *Diário de Notícias* [Em linha]. Publicada em 2019-07-26 [consult. 2021-06-15]. Disponível em: https://www.dn.pt/cultura/-e-o-fim-coreografo-joao-fiadeiro-fecha-a-porta-11153381.html

FONSECA, A., 2019. Entrevista a Álvaro Fonseca por João Concha, depoimento oral em 2019-12-03. [transcrição no Anexo F]

FRAGATEIRO, F., 2019. Entrevista a Fernanda Fragateiro por João Concha, depoimento oral em 2019-12-27. [transcrição no Anexo F]

GILLEN, D., 2020. Depoimento em vídeo de Doug Gillen. *Fifth Wall Tv* [Em linha]. Publicado em 2020-08-17 [consult. 2021-06-28]. Disponível em: https://youtu.be/eOGFCFC0SU0

HARVEY, D., 2016. Entrevista a David Harvey por Bjarke Skærlund Risager. *Jacobin* [Em linha]. Publicada em 2016-07-23 [consult. 2021-04-30]. Disponível em: https://www.jacobinmag.com/2016/07/david-harvey-neoliberalism-capitalism-labor-crisis-resistance/

JARA, A., 2019. Entrevista a Ana Jara por João Concha, depoimento oral em 2019-11-20. [transcrição no Anexo F]

JÚDICE, M., 2016. Entrevista a Manuela Júdice por João Concha, depoimento oral em 2016-01-07. [ficheiro de notas no Anexo F]

LEAL, F., 2019. Entrevista a Filipa Leal por João Concha, depoimento oral em 2020-11-22. [transcrição no Anexo F]

LOPES, R., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Ricardo Lopes, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-09-17.

MATOS, L. A., 2020. Entrevista a Luís Alves de Matos por João Concha, depoimento oral/telefónico em 2020-01-07. [ficheiro de notas no Anexo F]

MEDINA, F., 2017. Depoimento em vídeo promocional do festival TODOS. *Festival TODOS na Colina de Santana* [Em linha; visionado 2021-01-12]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KplPYMAz0d0

MEGA FERREIRA, A., 2003. Entrevista/debate moderado por Helena Balsa. A Cultura na Memória. *RTP Memória* [produção em 2003; transmissão em 2004] e *RTP Arquivos* [Em linha; visionado 2020-11-03]. Disponível em: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/europalia-91-expo-98-parte-i/ [parte 1] e https://arquivos.rtp.pt/conteudos/europalia-91-expo-98-parte-ii/ [parte 2]

NEUPARTH, S., 2019. Entrevista a Sofia Neuparth por João Concha (conjunta com outros elementos do c.e.m.), depoimento oral em 2019-10-24. [transcrição no Anexo F]

PEREIRA, A. A., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de António Augusto Pereira, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-09-17.

PEREIRA, L., 2019. Entrevista a Laurentina Pereira por João Concha (com a presença/participação de Miguel Abreu), depoimento oral em 2019-11-25. [transcrição no Anexo F]

PINTO RIBEIRO, A., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de António Pinto Ribeiro, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-04-22.

SEIXAS, L., 2019. Entrevista a Luís Seixas por João Concha, depoimento oral em 2019-11-15. [transcrição no Anexo F]

SILVA, M., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Marta Silva, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-04-22.

SIZA VIEIRA, A., 2019. Entrevista a Álvaro Siza Vieira por Mariana Correia Pinto. Siza Vieira: 'Desenvolvimento apoiado no turismo não é um programa sólido. Oxalá não dure muito tempo'. *Público* [Em linha]. Publicada em 2019-10-20 [consult. 2021-01-05]. Disponível em: https://www.publico.pt/2019/10/20/local/noticia/siza-vieira-desenvolvimento-apoiado-turismo-nao-programa-solido-oxala-nao-dure-tempo-1890385

SOARES, L., 2020. Grupo de foco com a presença/participação de Lithales Soares, moderado por João Concha, depoimento oral em 2020-04-22.

VAZ, C. A., 2020. Entrevista a Constança Almeida Vaz por João Concha, depoimento oral em 2020-01-22. [transcrição no Anexo F]

VAZ, S., 2020. Entrevista a Sara Vaz por João Concha, depoimento oral em 2020-01-22. [transcrição no Anexo F]

VAZ PINTO, C., 2017. Entrevista a Catarina Vaz Pinto por Isabel Salema e Lucinda Canelas. 'A câmara é muito mais cansativa do que o governo'. *Público* [Em linha]. Publicada em 2017-08-06 [consult. 2020-12-02]. Disponível em: https://www.publico.pt/2017/08/06/culturaipsilon/noticia/a-camara-e-muito-mais-cansativa-do-que-o-governo-1781116

VILHENA, C., 2019. Entrevista a Cristina Vilhena por João Concha (conjunta com outros elementos do c.e.m.), depoimento oral em 2019-10-24. [transcrição no Anexo F]

Bibliografia

Referências bibliográficas

A

A., R., 1991. *O Outro que Era Eu*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 972-37-0273-8. [obra publicada pela primeira vez em 1966]

AA.VV., 1998 a 2004. *Agenda Cultural de Lisboa*. Lisboa: Divisão de Programação e Divulgação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, vols. 86 a 166.

AA.VV., 1998. *EXPO'98: Exposição Mundial de Lisboa, Arquitectura*. Lisboa: Editorial Blau. ISBN 972-8311-31-1.

AA.VV., 2001. *Nada Vezes Nove*. [s.l.]: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade. ISBN 972-956-56-2-7.

AA.VV., 2002a. *Como Sinalizar o Nada? Sinalética Efémera num Território Extramuros*. [s.l.]: Centro Português de Design. ISBN 972-9445-17-6.

AA.VV., 2002b. *Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001: Criar, Debater, Intervir no Espaço Público*. [s.l.]: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade. ISBN 972-95656-4-3.

AA.VV., 2004. *Luzboa: A Arte da Luz em Lisboa*. Lisboa: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade. ISBN 972-95656-5-1.

AA.VV., 2004 a 2007. *Agenda Lx*. Lisboa: Divisão de Programação e Divulgação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, vols. 167 a 198.

AA.VV., 2007. *Luzboa: Lisboa Inventada pela Luz*. Lisboa: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade. ISBN 978-3-9811940-0-5.

AA.VV., 2007 a 2010. *Agenda Cultural de Lisboa*. Lisboa: Divisão de Programação e Divulgação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, vols. 199 a 242.

AA.VV., 2019. *A Colina de Santana*. [s.l.]: c.e.m. e Artéria, vols. 1 a 6. [fanzine]

AA.VV., 2020. *Relatório Anual: 2019* [Em linha]. Lisboa: Aporfest - Associação Portuguesa de Festivais de Música [consult. 2021-04-30]. Disponível em: https://www.aporfest.pt/reports2019

AALBERS, M. B., 2019. Introduction to the Forum: From Third- to Fifth-Wave Gentrification. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* [Special Issue, Forum: Revisiting 'The Changing State of Gentrification']. vol. 110 (1), pp. 1-11.

ABDALLAH-PRETCEILLE, M., 1998. Diversité Culturelle et Approche Interculturelle. *Enfance*. [s.l.]: Universitaires de France, vol. 1, pp. 125-132.

ABDALLAH-PRETCEILLE, M., 2006. Interculturalism as a Paradigm for Thinking About Diversity. *Intercultural Education*. [s.l.]: Carfax Publishing Company, vol. 13 (5), pp. 475-484.

ACCONCI, V., 1996[97?]. Intervenção no III Congresso La Generazione delle Immagini: Public Art [Em linha; consult. 2021-04-22]. Disponível em: http://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/Eng/facconci.htm

ADVANTAGE MARKETING INFORMATION, 2012. *Newport Festivals Foundation: An Economic Impact Study* [Em linha]. Rhode Island: Advantage Marketing Info [consult. 2021-04-25]. Disponível em: http://www.dem.ri.gov/folkjazzeis.pdf

ADVERSE, H., 2008. Política e aparência: Hannah Arendt leitora de Maquiavel. *Síntese: Revista de Filosofia* [Em linha]. Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, vol. 35 (111), pp. 111-128 [consult. 2020-04-18]. ISSN 2176-9389. Disponível em: https://doi.org/10.20911/21769389v35n111p111-128/2008

ALCÂNTARA, A., 2016. Uma Geografia da Lisboa Operária em 1890. Em: A. S. do PAÇO, et al., coord. *Atas do I Congresso de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal* [vol. 1]. Lisboa: Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, vol. 1, pp. 38-52.

ALLEN, J., et al., 1999. *Festival and Special Event Management*. Brisbane: John Wiley & Sons.

ALLEN, J., 2006. Ambient Power: Berlin's Postdamer Platz and the Seductive Logic of Public Spaces. *Urban Studies*. vol. 43 (2), pp. 441-445.

ALLEN, J., et al., 2011. *Events Management*. Oxon: Routledge. ISBN 978-0-7506-6533-9. [obra publicada pela primeira vez em 2001]

ALMEIDA, J., 2011. *O Essencial sobre o Capital Social*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda. ISBN 978-972-27-1967-4.

ALMEIDA, P., 1994. A Cor de Lisboa. *Jornal de Letras*. Lisboa: Ano XIV (612), edição de 1994-03-29 a 1994-04-11, p. 9.

ALMEIDA, R. de C., P. PEREIRA, e S. GUIMARÃES, 2017. Aqui e Ali - BH, Brasília e Lisboa: a amplitude dos processos de gentrificação urbana. Em: L. BÓGUS, I. GUIMARÃES, e Z. PESSOA, orgs. *Cidades no Século XXI: Temas para Debate*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pp. 59-72. ISBN 978-85-283-0608-8.

ALVES, T., 2002. Territórios do Nada: Entre a Esperança e a Utopia. Em: AA.VV. *Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001: Criar, Debater, Intervir no Espaço Público*. [s.l.]: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade, pp. 53-61.

AMIN, A., 2002. Ethnicity and the Multicultural City: Living with Diversity. *Environment and Planning A: Economy and Space*. London: Pion, vol. 34, 959-980.

AMIN, A., e N. THRIFT, 2002. *Cities: Reimagining the Urban*. Cambridge: Polity Press. ISBN 9780745624146.

AMMERMAN, A., 1990. On the Origins of the Forum Romanum. *American Journal of Archaeology*. Archaeological Institute of America, vol. 94 (4), 627-645.

ANDERSON, P., 1998. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso. ISBN 1859842224.

ANDERTON, C., 2008. Commercializing the Carnivalesque: The V Festival and Image/Risk Management. *Event Management*. Cognizant Communication Corporation, vol. 12 (1), pp. 39-51. ISSN 1525-9951.

ANDRADE, S. A. de, 2018. *The Role of Naming Sponsors in Summer Music Festivals*. Dissertação de mestrado em Marketing, ISCTE-IUL.

ANDRÉ, I., 2018. Inspiração e Emoções: Cultura e Artes Gerando Novas Urbanidades. Em: A. ESTEVENS, e A. CARMO. *Isabel André, Uma Geógrafa Inquieta: Textos Escolhidos*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa, pp. 485-491. [texto publicado pela primeira vez em 2017]

ANDRÉ, P., e A. NEVADO, 2016. Entre o Passado e o Futuro: Temporalidades, Território(s) e Regeneração Urbana da Zona Ribeirinha Oriental de Lisboa. Em: V. RATO, e P. T. PINTO, coords. *Territórios Metropolitanos Contemporâneos: Seminários Temáticos - Programa de Doutoramento*. Lisboa: Dinâmia'CET - ISCTE-IUL, pp. 28-38. ISBN 978-989-8862-15-0.

ANDRESEN, S. de M. B., 2015. A Forma Justa. *Obra Poética*. Porto: Porto Editora, p. 710. ISBN 978-972-37-1824-9. [poema publicado pela primeira vez em 1977]

ANTUNES, R., 2016. *Il Lavoro e i suoi sensi Affermazione e Negazione del Mondo del Lavoro*. Milano: Edizioni Punto Rosso. ISBN 978-888-35118-9-9.

APPADURAI, A., 2005. *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema. ISBN 9789726956129. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1996]

ARAÚJO, M. M. de, 2013. *Motivação da Audiência de Festivais de Cinema: Estudo Exploratório em Portugal*. Dissertação de mestrado em Marketing, Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade de Lisboa.

ARDENNE, P., 2002. *Un Art Contextuel*. Paris: Flammarion.

ARENDT, H., 2016. *On Revolution*. London: Faber & Faber. ISBN 9780571327416. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1963]

ARENDT, H., 2017. *The Origins of Totalitarianism*. London: Penguin Books. ISBN 9780241316757. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1951]

ARENDT, H., 1998. *The Human Condition*. 2nd ed. Chicago: The University Chicago Press. ISBN 0-226-02598-5. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1958]

ASMONTI, L., 2014. Athenian Democracy: A Sourcebook. London: Bloomsbury Academic. ISBN 978-0826420343.

AUTISSIER, A.-M., ed., 2009. *The Europe of Festivals: From Zagreb to Edinburgh, Intersecting Viewpoints.* Toulouse: Éditions de L'Attribut. ISBN 978-291-6002-12-5.

B

BAKAS, F. E., et al., 2019. The social utility of small-scale art festivals with creative tourism in Portugal. *International Journal of Event and Festival Management*. Emerald, vol. 10 (3), pp. 248-266. ISSN 1758-2954.

BAKER ASSOCIATES, 2007. *Glastonbury Festival 2007 Economic Impact Assessment*. Shepton Mallet: Mendip District Council.

BAKHTIN, M., 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1968]

BALBO, M., 1993. Urban Planning and the Fragmented City of Developing Cities. *Third World Planning Review*. Liverpool: Liverpool University Press, vol. 15 (1), pp. 23-35. ISSN 0142-7849.

BALES, K., 2000. *Disposable People: New Slavery in the Global Economy*. Berkeley: University of California Press.

BALFOUR, M., 2014. Performing the Promised Land: The Festivalizing of Multi-cultures in the Margate Exodus Project. Em: A. BENNET, J. TAYLOR, e I. WOODWARD, eds. *The Festivalization of Culture.* London: Routledge, pp. 207-228. ISBN 9780367600365.

BALIBREA, M. P., 2001. Urbanism, Culture and the Post-industrial City: Challenging the 'Barcelona Model'. *Journal of Spanish Cultural Studies*. Carfax Publishing Company, vol. 2 (2), pp 187-210.

BALIBREA, M. P., 2003. Memória e Espaço Público na Barcelona Pós-industrial. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, vol. 67, pp. 31-54.

BAPTISTA, L. S., e P. MELÂNEO, 2018. Lisboa Oriental. *Jornal dos Arquitectos*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, vol. 257, pp. 56-61.

BARROS, M., 1998. *A Comuna Muçulmana de Lisboa: séc. XIV e XV*. Lisboa: Hugin.

BASÍLIO, P. B., 2002. *O Impacto da Expo'98 no Turismo*. Faro: Escola Superior de Gestão, Hotelaria e Turismo da Universidade do Algarve.

BASTOS, C., 2001. Omulu em Lisboa: Etnografias para uma Teoria da Globalização. *Etnográfica*. vol. 2, pp. 303-324.

BAUDRILLARD, J., 1988. De la Marchandise Absolue. *Artstudio*. Paris: Association pour la Promotion de L'Art Contemporain International, vol. 8, pp. 6-12.

BAUMAN, J. F., 1980. Visions of a Post-war City: A Perspective on Urban Planning in Philadelphia and the Nation, 1942-1945. *Urbanism Past & Present*. Board of Regents of the University of Wisconsin System on behalf of the University of Wisconsin-Milwaukee, vol. 6, special issue (1, 11), pp. 1-11.

BAUMAN, Z., 1998. *Globalization: The Human Consequences*. Cambridge: Polity Press. ISBN 978-0-7456-2012-4.

BAUMAN, Z., 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press. ISBN 978-0-7456-2410-3.

BARCELLONA, P., 1992. *Postmodernidad y Comunidad: El Regreso de la Vinculación Social*. Madrid: Editorial Trotta.

BASSETT, K., 1993. Urban Cultural Strategies and Urban Regeneration: A Case Study and Critique. *Environment and Planning A: Economy and Space*. London: Pion, vol. 25 (12), pp. 1773-1788.

BECK, U., 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage. [obra publicada pela primeira vez em 1986]

BECK, U., 1999. *World Risk Society*. Cambridge: Polity Press. ISBN 978-0745622216.

BELL, D., 1973. *The Coming of Post-industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.

BELL, D., 1979. The Social Framework of the Information Society. Em: M. L. DERTOOZOS, J. MOSES Moses, eds. *The Computer Age: A 20 Year View*. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 500-549.

BENHABIB, S., 1996. *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*. London: Sage.

BENHAMOU, F., 1996. *L'Économie de la Culture*. Paris: La Découverte.

BENIS, K., 2011. Vielas de Alfama: entre Revitalização e Gentrificação. Impactos da 'Gentrificação' sobre a Apropriação do Espaço Público. Dissertação de Mestrado em Estudos Urbanos, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

BENJAMIN, W., 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books. ISBN 9780141036199. [obra publicada pela primeira vez em 1936]

BENNETT, A., ed., 2004. *Remembering Woodstock*. Aldershot: Ashgate. ISBN 9780754607143.

BENNETT, A., e I. WOODWARD, 2014. Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging [chapter 1]. Em: A. BENNET, J. TAYLOR, e I. WOODWARD, eds. *The Festivalization of Culture.* London: Routledge, pp. 11-25. ISBN 9780367600365.

BENNETT, A., J. TAYLOR, e I. WOODWARD, eds. 2014. *The Festivalization of Culture.* London: Routledge. ISBN 9780367600365.

BERTRAND, R., 1994. Poder Local e Associação Acarinham Herança: 'Sétima Colina' continua e já tem novos projetos. *A Capital*. Lisboa: Ano XXVII, 2.ª série (8407), edição de 1994-12-19, p. 42.

BIANCHINI, F., 1987. GLC/RIP Cultural Policies in London: 1981-1986. *New Formations*. London: Methuen, vol. 1, pp. 103-117.

BIANCHINI, F., 1993. *Urban Cultural Policy in Britain and Europe: Towards Cultural Planning*. Queensland: Institute for Cultural Policy Studies - Grifith University.

BIANCHINI, F., 2005. Cultural Planning in Post-Industrial Societies. Em: K. ØSTERGAARD, ed. *Cultural Planning Report from Conference at Center for Urbanism* [Em linha]. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, pp. 13-24 [consult. 2020-08-15]. ISBN 87-7830-106-8. Disponível em: https://adk.elsevierpure.com/ws/portalfiles/portal/31544801/CP_publikation_web.pdf

BIANCHINI, F., 2013. 'Cultural Planning' and Its Interpretations. Em: G. YOUNG, e D. STEVENSON, eds. *The Ashgate Research Companion to Planning and Culture*. Farnham: Ashgate, pp. 377-392. ISBN 9781409422242.

BIANCHINI, F., e M. PARKINSON, eds., 1993. *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*. Manchester: Manchester University Press. ISBN 0-7190-4576-2.

BIANCHINI, F., e C. LANDRY, 1995. *The Creative City.* London: Demos. ISBN 1-898309-16-7.

BIASINI, E., 1995. *Grands Travaux, de L'Afrique au Louvre*. Paris: Éditions Odile Lacob.

BINNS, L., 2005. Capitalising on Culture: An Evaluation of Culture-led Urban Regeneration Policy. *Futures Academy* [Em linha]. Technological University Dublin [consult. 2021-04-26]. Disponível em: https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1004&context=futuresacart

BOOTH, P, e R. BOYLE, 1993. See Glasgow, See Culture. Em: F. BIANCHINI, e M. PARKINSON, eds. *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*. Manchester: Manchester University Press, pp. 21-48.

BOP CONSULTING, 2011. *Edinburgh Festivals Impact Study* [Em linha]. [s.l.]: The Scottish Government [consult. 2021-05-07]. Disponível em: https://www.etag.org.uk/wp-content/uploads/2013/11/110520-edinburgh-festivals-finaloverall-report-bop_final.pdf

BOP CONSULTING, 2013. *The Economic, Social and Cultural Impact of the City Arts and Culture Cluster* [Em linha]. London: City of London [consult. 2021-05-06]. Disponível em: http://bop.co.uk/projects/impact-study-20122013

BORJA, J., 2000. Fazer cidade: Planos, Estratégias e Desígnios. Em: P. BRANDÃO, e A. REMESAR, eds. *O Espaço Público e a Interdisciplinaridade – El Espacio Público y la Interdisciplinaridad*. Lisboa: Centro Português de Design, pp. 79-89. ISBN 9729445117.

BORJA, J., e Z. MUXÍ, 2001. *El Espacio Público, Ciudad y Ciudadanía* [Em linha]. [tradução do catalão para o espanhol, consult. 2021-04-15]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/31731154_El_espacio_publico_ciudad_y_ciudadania_J_Borja_Z_Muxi_prol_de_O_Bohigas [obra editada em 2003, Barcelona: Electa]

BORJA, J., 2005. Revolución y Contrarrevolución en la Ciudad Global. Em: D. HARVEY, e N. SMITH, eds. *Capital Financiero, propriedad inmobiliaria y cultura*. Barcelona: Universitat Autonoma de Barcelona, pp. 9-27.

BORJA, J., 2011. Ciudades del mañana: Derecho a la ciudad y democracia real. *Café de las Ciudades* [Em linha]. CORTI, M., ed., 10 (108) [consult. 2021-04-14]. Disponível em: https://www.cafedelasciudades.com.ar/urbanidad_108.htm [texto originalmente escrito para apresentação na Biblioteca Ben Rosch, Julho de 2011]

BOROFSKY, R., ed., 1994. *Assessing Cultural Anthropology*. New York: McGraw-Hill.

BOTINAS, L., 2007. Festival dos Oceanos Volta a Lisboa após Cinco Anos de Interregno. *Diário de Notícias* [Em linha]. Publicado em 2007-06-20 [consult. 2020-12-08]. Disponível em: https://www.dn.pt/arquivo/2007/festival-dos-oceanos-volta-a-lisboa-apos-cinco-anos-de-interregno-659816.html

BOURDIEU, P., 1979. *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.

BOURDIEU, P., 1987. *Choses Dites*. Paris: Les Éditions de Minuit.

BOURDIEU, P., 1994. *Raisons Pratiques: Sur la Théorie de L'Action*. Paris: Seuil.

BOURRIAUD, N., 1996. Traffic. Em: AA.VV. *Traffic*. Bourdeaux: CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux. ISBN 2-87721-133-9.

BOURRIAUD, N., 1998. *Esthétique Relationnelle.* Dijon: Les Presses du Réel.

BOVONE, L., 1997. Os Novos Intermediários Culturais: Considerações Sobre a Cultura Pós-moderna. Em: C. FORTUNA, org. *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Oeiras: Celta, pp. 105-120.

BOYER, M. C., 1994. Cities for Sale: Merchandising History at South Street Seaport. Em: M. SORKIN, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. Fourth print. New York: Hill and Wang, pp. 181-204. [obra publicada pela primeira vez em 1992]

BOYER, M. C., 1995. The Great Frame-Up: Fantastic Appearances in Contemporary Spatial Politics. Em: H. LIGGETT, e D. C. PERRY, eds. *Spatial Practices: Critical Explorations in Social/Spatial Theory*. Thousand Oaks: Sage, pp. 81-109.

BOYER, M. C., 1996. *The city of collective memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. 2nd ed. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 9780262522113. [obra publicada pela primeira vez em 1994]

BOYER, M. C., 1997. *Cybercities*. 2nd ed. New York: Princeton Architectural Press. ISBN 978-1568980485. [obra publicada pela primeira vez em 1996]

BOYKO, C. T., 2008. Are You Being Served? The Impacts of a Tourist Hallmark Event on the Place Meanings of Residents. *Event Management*. Cognizant Communication Corporation, vol. 11 (4), pp. 161-177. ISSN 1525-9951.

BRAGANÇA, P., 2018. 20 Anos da Expo'98: Política e Representação. *Jornal dos Arquitectos* [Em linha]. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, vol. 257 [consult. 2020-11-30]. Disponível em: http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/epicentros-pos-industriais/20-anos-da-expo-98

BRAMÃO, R., e M. AZEVEDO, 2015. *Festivais de Música em Portugal*. Lisboa: Chiado Editora. ISBN 978-989-51-3192-1.

BRANDÃO, A., et al., 2021. Repercussões de um Grande Evento: Projetos e transformações urbanas depois da EXPO'98. Em: *All the Worlds. Just One World. Architecture 21: Paper Proceedings (2021 International Conference: 27th World Congress of Architects)* [Em linha]. Rio de Janeiro: ACSA, vol. III, pp. 1710-1717 [consult. 2020-11-05]. ISBN 978-1-944214-31-9. Disponível em: https://www.acsa-arch.org/proceedings/International%20Proceedings/ACSA.Intl.2021/ACSA.Intl.2021.306.pdf

BRANDÃO, A., e P. BRANDÃO, 2012. Do Industrial ao Pós-industrial: Transição e Diversidade Urbana - LX/BCN. *On the W@terfront* [Em linha]. (22), pp. 105-121 [consult. 2020-05-30]. Disponível em: https://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/252059

BRANDT, J., e J. IDDENG, 2012. *Greek and Roman Festivals: Content, Meaning, and Practice*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780199696093.

BRENNER, N., 1999. Beyond State-centrism? Space, Territoriality and Geographical Scale in Globalization Studies. *Theory and Society*. Kluwer Academic Publishers, vol. 28 (1), pp. 39-78.

BRIGGS, A., 1961. The Welfare State in Historical Perspective. *European Journal of Sociology.* vol. 2 (2), pp. 221-258.

BROOKES, F., e LANDRY, C., 2002. *Good Times: The Economic Impact of Cheltenham's Festivals*. Stroud: Comedia.

BROWN, A. S., 2006. An Architecture of Value. *Grantmakers in the Arts Reader* [Em linha]. New York: Grantmakers in the Arts, vol. 17 (1), pp. 18-25 [consult. 2021-02-21]. Disponível em: https://www.giarts.org/article/architecture-value#notes

BUCHLER, J., 1966. *Metaphysics of Natural Complexes*. New York: Columbia University Press.

BUCI-GLUCKSMANN, C., 2003. *Esthétique de L'Éphémère*. Paris: Galilée. ISBN 978-2718606224.

BUCKLAND, M., 2017. *Information and Society*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 9780262533386.

BULLOCK, N., e J. READ, 1985. *The movement for housing reform in Germany and France: 1840-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.

BURGERS, J., 2000. Urban Landscapes on Public Space in the Post-industrial City. *Journal of Housing and the Built Environment*. Kluwer Academic Publisher, vol. 15, pp. 145-164.

C

CABRAL, J., 2002. Para uma Política de Cidades: Os Imperativos, as Novas Políticas Urbanas, as Questões críticas. *Sociedade e Território*. Porto: Afrontamento, vol. 33, pp. 24-35.

CABRAL, M. V., 1999. A Montanha e o Rato: Notas à Margem de um Dossier sobre a Expo depois da Expo. Em: V. M. FERREIRA, e F. INDOVINA, orgs. *A Cidade da Expo'98: Uma Reconversão na Frente Ribeirinha de Lisboa?.* Lisboa: Bizâncio, pp. 331-341.

CAEIRO, M. J., 2002. Capital do Nada: uma introdução. Em: AA.VV. *Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001: Criar, Debater, Intervir no Espaço Público*. [s.l.]: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade, pp. 10-13. ISBN 972-95656-4-3.

CAEIRO, M. J., 2012. *A Retórica da Arte na Cidade: Dispositivo, Envolvimento e Graça. O Projecto Extramuros como Proposta de Intervenção Urbana*. Tese de doutoramento, Universitat Politècnica de València.

CALAVITA, N., e A. FERRER, 2000. Behind Barcelona's Success Story: Citizens Movements and Planners' Power. *Journal of Urban History*. Sage, vol. 26 (6), pp. 793-807.

CAMAGNI, R., e M. C. GIBELLI, 1997. Développement Urbain Durable: Quatre Métropoles Européennes à L'Épreuve. La Tour-d'Aigues: Éditions de l'Aube.

CAMAGNI, R., 1999. La Teoria dello Sviluppo Regionale. Padova: CUSL Nuovavita.

CAMAGNI, R., 2008. Regional Competitiveness: Towards a Concept of Territorial Capital. Em: R. CAMAGNI, et al., eds. *Modelling Regional Scenarios for the Enlarged Europe: European Competiveness and Global Strategies*. Berlin: Springer, pp. 33-47. ISBN 978-3-540-74736-9.

CAMPBELL, M., 2005. What Tuberculosis did for Modernism: The Influence of a Curative Environment on Modernist Design and Architecture. *Medical History* [Em linha]. Cambridge University Press, vol. 49 (4), pp. 463-488. [consult. 2021-04-20]. Disponível em: http://10.1017/s0025727300009169

CAMPOS, J. T., 1998. Introdução. Em: AA.VV. *EXPO'98: Exposição Mundial de Lisboa, Arquitectura*. Lisboa: Editorial Blau. ISBN 972-8311-31-1.

CAPEL, H., 1995. La Rehabilitación y el Uso del Patrimonio Histórico Industrial. *Documents D'Analisis Geografica*. vol. 29, pp. 19-50.

CARLOWITZ, H. C., 1713. *Sylvicultura Oeconomica: Oder haußwirthliche Nachricht und Naturmäßige Anweisung zur wilden Baum-Zucht*.

CARLSON, M., 1998. *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge. [obra publicada pela primeira vez em 1996]

CARMO, L. do, 2017. Colina abaixo, colina acima… assim vai a arquitectura da cultura alternativa lisboeta. *Jornal dos Arquitectos* [Em linha]. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, vol. 255, s.p. [consult. 2021-06-13]. Disponível em: http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/centros-nevralgicos/colina-abaixo-colina-acima

CARMO, A., e C. SANTOS SILVA, 2015. *Diversidade e Economia: um Toolkit para Lisboa* [Em linha]. Lisboa: Direcção Municipal de Economia e Inovação da Câmara Municipal de Lisboa [consult. 2021-02-15]. Disponível em: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/brochura_deli_final_-_20_de_junho_-

CARMO, A., F. MATOS, e S. PEREIRA, 2019. Regeneração Urbana Através da Cultura e das Artes: O Caso do Barreiro. *Forum Sociológico* [Em linha]. Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, série II, vol. 35, pp. 61-70 [consult. 2020-10-23]. Disponível em: https://journals.openedition.org/sociologico/8670

CARMONA, M., et al., 2003. *Public Places Urban Spaces: The Dimensions of Urban Design*. Oxford: Architectural Press. IBN 0750636327.

CARNWATH, J. D., e A. S. BROWN, 2014. *Understanding the Value and Impacts of Cultural Experiences* [Em linha]. Manchester: Arts Council England [consult. 2021-05-05]. ISBN 978-0-7287-1544-8. Disponível em: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Understanding_the_Value_and_Impacts_of_Cultural_Experiences.pdf

CARVALHAL, F. M., 2015. *Os Festivais de Música como Promotores de Turismo Cultural*. Dissertação de mestrado em Gestão de Indústrias Criativas, Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.

CASTELLS, M., 1996. *The Rise of the Network Society. The Information Age: Economy, Society and Culture, vol. I*. Oxford: Blackwell. ISBN 978-0-631-22140-1.

CAUQUELIN, A., 1993. *L'Art contemporain*. Paris: PUF.

CAVACO, C., coord., 2015. *Cidades Sustentáveis 2020* [Em linha]. Lisboa: Direcção-Geral do Território [consult. 2021-04-21]. E-ISBN 978-989-8785-03-9. Disponível em: https://www.dgterritorio.gov.pt/sites/default/files/publicacoes/Cidades_Sustentaveis2020.pdf

CAVES, R. E., 2000. *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

CERASI, M. M., 1990. *El Espacio Colectivo de la Ciudad*. Barcelona: Oikos-Tau. [obra publicada pela primeira vez em 1976]

CHALCRAFT, J., G. DELANTY, e M. SASSATELLI, 2014. Varieties of Cosmopolitanism in Art Festivals [chapter 6]. Em: A. BENNET, J. TAYLOR, e I. WOODWARD, eds. *The Festivalization of Culture.* London: Routledge, pp. 109-129. ISBN 9780367600365.

CHANG, S. E., et al., 2012. Urban Growth and Long-term Changes in Natural Hazard Risk. *Environment and Planning A: Economy and Space*. London: Pion, vol. 44 (4), pp. 989-1008.

CHAPLIN, S., 2014. Learning from Europe: Antwerp, Lyon and Hamburg. *The Academy of Urbanism* [Em linha]. Publicado em 2014-10-06 [consult. 2020-009-30] Disponível em: https://www.academyofurbanism.org.uk/learning-from-europe-antwerp-lyon-and-hamburg/

CHRISTOPHERSON, S., 1994. The Fortress City: Privatized Spaces, Consumer Citizenship. Em: A. AMIN, ed. *Post-Fordism: A Reader*. Oxford: Blackwell, pp. 409-427. ISBN 978-0-631-18857-5.

CITY OF CAPE TOWN, 2001. *Major Events Marketing Strategy: Draft Strategy for Discussion and Comment*. Cape Town: Joint Marketing Initiative.

CITY OF EDINBURGH, 2007. *Inspiring Events Strategy* [Em linha]. [consult. 2020-01-29]. Disponível em: www.edinburgh.gov.uk/./City./Events/Events./inspiring_events_strategy.pdf

CITY OF EDINBURGH, 2019. *Edinburgh by Numbers: 2019* [Em linha]. [consult. 2020-09-15]. Disponível em: https://www.edinburgh.gov.uk/downloads/file/25200/edinburgh-by-numbers-2019 [ligação entretanto desativada; documento descarregado em .pdf]

CLAPHAM, J. H., 1926-38. An Economic History of Modern Britain. [3 vols.] Cambridge: Cambridge University Press.

COELHO, R., 2016. O Espaço Público na Construção da Cidade Portuguesa Recente: Três Décadas em Balanço. *GOT: Revista de Geografia e Ordenamento do Território* [Em linha]. Porto: Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade do Porto, vol. 9, pp. 91-112 [consult. 2020-11-29]. E-ISSN 2182-1267. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2182-12672016000100006&lng=pt&nrm=iso

COLCHETE FILHO, A., et al., 2017. Puerto Madero and Porto Maravilha: The Transformation Process of Port Areas into Tourist Zones. *Journal of Civil Engineering and Architecture* [Em linha]. New York: David Publishing Company, vol. 11, pp. 915-920 [consult. 2020-10-21]. E-ISSN 1934-7367. Disponível em: http://www.davidpublisher.org/Public/uploads/Contribute/5a7ac163400e7.pdf

COLDWELL, W., 2017. First Venice and Barcelona: Now Anti-tourism Marches Spread Across Europe. *The Guardian* [Em linha]. Publicado em 2017-08-10. [consult. 2021-05-20]. Disponível em: https://www.theguardian.com/travel/2017/aug/10/anti-tourism-marches-spread-across-europe-venice-barcelona

COLLARD, S., 1996. Politics, Culture, and Urban Transformation in Jacques Chirac's Paris, 1977-1995. *French Cultural Studies*. vol. 7, pp. 1-31.

COLLARD, S., 1998. Architectural Gestures and Political Patronage: The Case of the Grands Travaux. *The International Journal of Cultural Policy*. Harwood Academic Publishers, vol. 5 (1), pp. 33-47.

COLLARD, S., 2008. The Architecture of Power: François Mitterrand's Grands Travaux Revisited. *International Journal of Cultural Policy*. vol. 14 (2), pp 195-208.

COLOMBO, A., 2008. The Social and Cultural Impacts of Film Festivals. Intervenção em *Arts, Culture and the Public Sphere: Expressive and Instrumental Values in Economic and Sociological Perspectives*. Venice: IUAV University, Venice.

COLOMBO, A., 2015. How to Evaluate Cultural Impacts of Events? A Model and Methodology Proposal. *Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism*. Taylor & Francis, vol. 16 (4), pp. 500-511. ISSN 1502-2250.

COLOMBO, A., 2020. Intervenção em *FESTSPACE* [Em linha; consult. 2021-04-30]. Disponível em áudio: http://festspace.net/festspace-reflections-on-festivals-events-and-public-space-during-covid-19/

COMPSTON, J. D., 2004. *Representing the City: Glasgow City of Architecture and Design 1999 in Context*. Tese de doutoramento, College of Social Sciences, University of Glasgow.

COMITÉ ECONÓMICO E SOCIAL EUROPEU, 1999. Parecer sobre Desenvolvimento Urbano Sustentável na União Europeia: um Quadro de Acção. *Jornal Oficial da UE*, n.º C 368, 1999-12-20, pp. 62-68.

CONCHA, J., e P. COSTA, 2016. Festivais de Arte(s) na Lisboa Pós-Expo'98: Uma Aproximação Metodológica. Em: V. RATO, e P. T. PINTO, coords. *Territórios Metropolitanos Contemporâneos: Seminários Temáticos - Programa de Doutoramento* [Em linha]. Lisboa: Dinâmia'CET - ISCTE-IUL, pp. 19-27 [consult. 2020-10-08]. ISBN 978-989-8862-15-0. Disponível em: http://hdl.handle.net/10071/12476

CONCHA, J., 2019. Caracterização dos Festivais de Arte(s) na Lisboa Pós-Expo'98: Evolução e Tendências. Em: R. GUERREIRO, A. PAIO, e P. L. PINTO, orgs. *Atas do 4.º Colóquio Territórios Metropolitanos Contemporâneos* [Em linha]. Lisboa: Dinâmia'CET - ISCTE-IUL, [s.p.] [consult. 2020-10-08]. Disponível em: http://hdl.handle.net/10071/22528.

CONNOR, S., 1996. Cultural Sociology and Cultural Sciences. Em: B. S. TURNER, ed. *The Blackwell Companion to Social Theory*. Oxford: Blackwell, pp 340-368.

CONSELHO DA EUROPA, 2008. *White Paper on Intercultural Dialogue* (*Livro Branco sobre o Diálogo Intercultural: 'Viver Juntos em Igual Dignidade'*). Estrasburgo: Conselho da Europa.

CORREIA, F. N., et al., 2000. *Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental de Cidades*. Lisboa: Ministério do Ambiente e do Ordenamento do Território.

CORREIA, J. E. H., 1997. *Vila Real de Santo António: Urbanismo e Poder na Política Pombalina*. 2ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

CORREIA, M. M., 2010. *Capitais Europeias da Cultura como Estratégia de Desenvolvimento: O Caso de Guimarães 2012*. Dissertação de mestrado em Cidades e Culturas Urbanas, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

COSER, L., 1956. *The Functions of Social Conflict*. New York: Free Press.

COSER, L., 1967. *Continuities in the Study of Social Conflict*. London: The MacMillan Company.

COSTA, A., 2009. Introdução. Em: P. COSTA, coord. *Estratégias para a Cultura em Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, p. 5.

COSTA, F. L., e S. SANTOS, 2007. Imigração e Diversidade Cultural na Cidade de Lisboa: A emergência de um mercado etnocultural e a produção de imagens urbanas. Palestra no II Encontro Internacional Migrantes Subsarianos na Europa, Odivelas.

COSTA, P., 1996. *Reestruturação Económica, Estilos de Vida e Novas Formas de Organização do Espaço em Portugal: Uma Visão Estratégico-Prospectiva*. Dissertação de mestrado em Planeamento Regional e Urbano, Universidade Técnica de Lisboa.

COSTA, P., 1999. Actividades Culturais e Desenvolvimento Regional: Novos Caminhos para a Competitividade Territorial. Em: *Regiões e Cidades na União Europeia: Actas do VI Encontro Nacional*. Coimbra: Associação Portuguesa para o Desenvolvimento Regional.

COSTA, P., 2002. *As Actividades da Cultura e a Competitividade Territorial: O Caso da Área Metropolitana de Lisboa*. Tese de doutoramento em Planeamento Regional e Urbano, Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa.

COSTA, P., 2007. *A Cultura em Lisboa: Competitividade e Desenvolvimento Regional*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

COSTA, P., coord., 2009. *Estratégias para a Cultura em Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. ISBN 978-989-96300-0-0.

COSTA, P., 2013. Bairro Alto Revisited: Reputation and Symbolic Assets as Drivers for Sustainable Innovation in the City. *Working Papers Dinâmia'CET* [Em linha]. Dinâmia'CET - ISCTE-IUL, WP n.º 2013/14, pp. 1-33 [consult. 2020-09-03]. Disponível em: http://hdl.handle.net/10071/6634

COSTA, P., 2014. Olhar a Cidade à Luz da Revitalização. *Rossio: Estudos de Lisboa.* Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses. vol. 4, pp. 11-13. ISSN 2183-1327.

COSTA, P., coord., 2017. *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa 2017*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

COSTA, P., 2021. Valuing Culture and Creativity in a Global Technological Era. Texto policopiado [versão de trabalho, no prelo]. Uma versão deste artigo foi apresentada em comunicação oral no II Congresso Internacional Lusófono Todas as Artes Todos os Nomes, Porto, 1 de Julho, 2021]

COSTA, P., e A. MAGALHÃES, 2014. Novos Tempos: Nova Vida, Novo centro? Dinâmicas e Desafios para uma Vida Nova do Centro Histórico de Lisboa. *Rossio: Estudos de Lisboa.* Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses. vol. 4, pp. 16-27. ISSN 2183-1327.

COSTA, P., e R. LOPES, 2012. Urban Design, Public Space and the Dynamics of Creative Milieus: a Photographic Approach to Bairro Alto (Lisboa), Gracia (Barcelona) and Vila Madalena (São Paulo). *Working Papers Dinâmia'CET* [Em linha]. Dinâmia'CET - ISCTE-IUL, WP n.º 2012/18, pp. 1-29 [consult. 2020-09-03]. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/5594

COSTA, P., e R. LOPES, 2018. Creative Milieus in the Metropolis' Periphery: From the Massification of Lisbon's City Centre to the Liveliness of 'Margem Sul'. Em: L. LAZZERETTI, e M. VECCO, eds. Creative Industries and Entrepreneurship: Paradigms in Transition from a Global Perspective. Cheltenham: Edward Elgar, pp. 177-198. ISBN 9781786435927.

COSTA, P., R. LOPES, e J. BASSANI, eds., 2019. *BRR 2018: Quando a Periferia se Torna Trendy*. Lisboa: Dinâmia'CET - ISCTE-IUL. ISBN 978-989-781-162-3.

COSTA, X., 2002. Festive Traditions in Modernity: The Public Sphere of the Festival of the 'Fallas' in Valencia. *The Sociological Review*. Blackwell, vol. 50 (4), pp. 482-504.

COUTINHO, I., 1994. Programação, Público, Números. *Público*. Lisboa: Ano 5 (1573), edição de 1994-06-27, pp. 28-29.

COX, H. G., 1978. Introduction: Sociology and The Meaning of History. Em: R. SENNETT. *The Fall of Public Man*. London: Penguin Books, 2002, pp. xv-xxi.

CRESPI, F., 1997. *Manual de Sociologia da Cultura*. Lisboa: Editorial Estampa. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1996]

CUBELES, X., 2000. Nuevos Retos de las Políticas Culturales Frente a la Globalización. Intervenção no programa Pensar Iberoamérica [Organização dos Estados Ibero-Americanos] e no programa Pensamiento Renovado [Convenio Andrés Bello]. Barcelona, 22-25 de Novembro.

CUBELES, X., 2006. Auge de la Barcelona Quinaria. *La Vanguardia* [Em linha]. Edição de 2006-01-07, p. 26 [consult. 2021-04-27]. Disponível em: https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1989/10/25/pagina-26/45186632/pdf.html?search=CUBELES

CUCHE, D., 1999. *A Noção de Cultura em Ciências Sociais*. Lisboa: Fim de Século. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1996]

CUNHA, M. I., 2015. As Duas Faces da Cultura: Usos e Sentidos de uma Noção. Em: H. MARTINS, e J.-Y. DURAND, org. *Olhares e Ofícios de Antropólogos em Espanha e Portugal*. Picote: Frauga, pp. 269-289.

CUNNINGHAM, S., 2007. The Creative Economy: Patterning the Future. *Dialogue*. [s.l.]: Academy of the Social Sciences in Australia, vol. 26 (1), pp. 15-23.

CURTIS, K., 1999. *Our Sense of the Real: Aesthetic Experience and Arendtian Politics*. Ithaca: Cornell University Press. ISBN 978-1-5017-2363-6.

D

D'ÁVILA, H., 1957. *Para Quando Festivais de Arte em Portugal?*. Lisboa: edição do autor.

D'ENTREVES, M. P., 2019. Hannah Arendt. Em: E. N. ZALTA, ed. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Em linha]. Metaphysics Research Lab, Stanford University [consult. 2020-04-15]. Disponível em: https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/arendt/

DAHL, R., e C. LINDBLOM, 1953. *Politics, Economy and Welfare: Planning and Politico-Economic Systems Resolved into Basic Social Processes*. New York: Harper.

DANTO, A. C., 1997. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Chichester: Princeton University Press. ISBN 0691011737.

DANTO, A. C., 2013. *What art is?*. New Haven: Yale University Press. ISBN 9780300174878.

DARGE, F., 2020. Comment le Festival d'Avignon Fait Face aux Conséquences de l'Annulation. *Le Monde* [Em linha]. Publicado em 2020-04-28 [consult. 2021-04-29]. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/04/28/comment-le-festival-d-avignon-fait-face-aux-consequences-de-l-annulation_6037965_3246.html

DAVIS, M., 1990. *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. New York: Verso. ISBN 978-0860913030.

DAVIS, M., 2006. *Planet of Slums: Urban Involution and the Informal Working Class*. London: Verso. ISBN 978-1844670222.

DE CERTEAU, M., 1974. *La Culture au Pluriel.* Paris: Union Générale d'Éditions.
DE CERTEAU, M., 1980. *L'Invention du Quotidien*. [2 vols.] Paris: Union Générale d'Éditions.
DEAR, M., e S. FLUSTY, 1998. Postmodern Urbanism. *Annals of the Association of American Geographers*. Oxford: Blackwell, vol. 88 (1), pp. 50-72. ISSN: 0004-5608.
DEBORD, G., 1956. Théorie de la Dérive. *Les Lèvres Nues.* Anvers, (9), [s.p.].
DEBORD, G., et al., 1960. Manifeste. *Internationale Situationniste*. (4), 1960.
DEBORD, G., 1991. *A Sociedade do Espectáculo*. 2.ª edição. Lisboa: mobilis in mobile. ISBN 972-716-002-6. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1967]
DELGADO, M., 2011. *El Espaço Público Como Ideología*. Madrid: Los Libros de la Catarata. ISBN 978-84-8319-595-6.
DERKSEN, J., 2014. *After Euphoria*. [s.l.]: JPR Editions. ISBN 978-3-03764-197-2.
DERRETT, R., 2008. *Regional Festivals: Nourishing Community Resilience: The Nature and Role of Cultural Festivals in Northern Rivers NSW Communities* [Em linha]. Tese de doutoramento, Southern Cross University, Lismore [Publicada em linha por ePublications@SCU; consult. 2021-04-05]. Disponível em: https://researchportal.scu.edu.au/esploro/outputs/doctoral/Regional-festivals--nourishing-community-resilience-the-nature-and-role-of-cultural-festivals-in-Northern-Rivers-NSW-communities/991012821451002368
DEVESA, M., 2006. *El Impacto Económico de Los Festivales Culturales: El Caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid*. Madrid: Fundación Autor.
DIAS, S. G., 2015. Arte da Performance, Poesia e Pós-utopias nos Anos 80 em Portugal. *DigitAR: Revista Digital de Arqueologia, Arquitectura e Artes*. Centro de Estudos em Arqueologia, Arte e Ciências do Património da Universidade de Coimbra, vol. 2, pp. 39-51.
DIRECÇÃO-GERAL DO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO E DESENVOLVIMENTO URBANO, 1996. *Sistema Urbano Nacional: Cidades Médias e Dinâmicas Territoriais*. Lisboa: DGOTDU.
DIRECÇÃO-GERAL DO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO E DESENVOLVIMENTO URBANO, 2000. *Vocabulário do Ordenamento Urbano*. Lisboa: DGOTDU.
DONALDSON, R. C., 2011. *Music for the People: The Folk Music Revival and American Identity, 1930-1970*. Tese de doutoramento, Vanderbilt University Graduate School.
DOUGLAS, N., e R. DERRETT, 2001. *Special Interest Tourism: Context and Cases*. Brisbane: John Wiley & Sons.
DRUCKER, P. F., 1969. *The Age of Discontinuity: Guidelines to Our Changing Society*. [s.l.]: Heinemann. ISBN 0434903957.
DUMONT, G.-F., 1993. *Économie Urbaine: Villes et Territoires en Compétition*. Paris: Litec.
DURANT, W., 1939. *The Life of Greece*. New York: Simon & Schuster.
DUXBURY, N., 2011. Shifting Strategies and Contexts for Culture in Small City Planning: Interlinking Quality of Life, Economic Development, Downtown Vitality and Community Sustainability. Em: A. LORENTZEN, e B. VAN HEUR, eds. *Cultural Political Economy of Small Cities*. London: Routledge, pp. 161-178.
DUXBURY, N., e G. RICHARDS, eds., 2019. *A Research Agenda for Creative Tourism*. Cheltenham: Edward Elgar. ISBN 978-1-78811-071-6.
DUXBURY, N., e M. S. JEANNOTTE, 2012. Including Culture in Sustainability: An Assessment of Canada's Integrated Community Sustainability Plans. *International Journal of Urban Sustainability Development*. vol. 4 (1), pp. 1-19.
DWYER, L., P. FORSYTH, e R. SPURR, 2006. Estimating the Impacts of Special Events on an Economy. *Journal of Travel Research*. Sage, vol. 43 (4), pp. 351-359.

E

ECO, H., 1964. *Apocalittici e Integrati: Comunicazioni di Massa e Teorie della Cultura di Massa*. Milano: Bompiani.
EDWARDS, J., M. MOITAL, e R. VAUGHAN, 2004. The Impacts of Mega-events: The Case of EXPO'98, Lisbon. Em: P. LONG, e M. ROBINSON, eds. *Festival Tourism: Marketing Management and Evaluation*. Sunderland: Business Education Publishers, pp. 196-215.
ELIOT, T. S., 1972. *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1948]
ENGELS, F., 1887. *The Condition of the Working Class in England*. New York: John W. Lovell Company. [obra publicada pela primeira vez em 1845]

ESTEVENS, A., 2014. *As Expressões Geográficas do Conflito Urbano: Os Casos do Raval (Barcelona) e da Mouraria (Lisboa)*. Tese de doutoramento em Geografia, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa.

ESTEVENS, A., 2017. *A Cidade Neoliberal: Conflito e Arte em Lisboa e em Barcelona*. [s.l.]: Le Monde Diplomatique. ISBN 978-989-8701-30-5.

ESTEVENS, A., et al., 2019. As Artes e a Cultura nas práticas hegemónicas e alternativas na cidade de Lisboa: O caso do Largo do Intendente. *Forum Sociológico* [Em linha]. Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, série II, vol. 35, pp. 9-17 [consult. 2021-06-03]. Disponível em: https://journals.openedition.org/sociologico/7826

ESTEVENS, A., et al., 2020. Arts and Culture in Lisbon's Recent Revitalization: Observing Mouraria and Intendente Square through Alternative Local Initiatives as Drivers of Marginal Gentrification. *Revue Interventions Économiques* [Em linha]. Association d'Économie Politique, vol. 63 [consult. 2021-04-27]. ISSN 1710-7377. Disponível em: https://doi.org/10.4000/interventionseconomiques.8647

ESTEVENS, A., e S. NEUPARTH, coords., 2018. *Criar Corpo Criar Cidade (vol. I)*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa. ISBN 978-972-636-269-2.

ESTEVENS, A., F. MATOS, e S. NEUPARTH, coords., 2018. *Criar Corpo Criar Cidade (vol. II)*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa. ISBN 978-972-636-283-8.

EURO RSCG Consulting, 1998. *Relatório Mensal de Visitantes Expo'98: Setembro*. Lisboa: EURO RSCG.

EY CONSULTING, 2021. *Rebuilding Europe: The Cultural and Creative Economy Before and After the COVID-19 Crisis* [Em linha]. [s.l.]: EYGM Limited [consult. 2021-05-03]. Disponível em: https://1761b814-bfb6-43fc-9f9a-775d1abca7ab.filesusr.com/ugd/4b2ba2_8bc0958c15d9495e9d19f25ec6c0a6f8.pdf [Estudo encomendado pelo The European Grouping of Societies of Authors and Composers]

F

FABIANI, J.-L., e E. ÉTHIS, 2003. O Festival e a Cidade: O Exemplo de Avignon. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, vol. 67, pp. 7-30.

FAINSTEIN, S. S., e D. R. JUDD, eds., 1999a. *The Tourist City*. New Haven: Yale University Press.

FAINSTEIN, S. S., e D. R. JUDD, 1999b. Global Forces, Local Strategies, and Urban Tourism. Em: S. S. FAINSTEIN, e D. R. JUDD, eds. *The Tourist City*. New Haven: Yale University Press.

FALASSI, A., 1987. Festival Definition and Morphology. Em: A. FALASSI, ed. *Time Out of Time: Essays on the Festival*. Albuquerque: University of New Mexico Press, pp. 1-10.

FALCÓN, M. L. F., 2009. *Espaços Alternativos: O seu Lugar na Cidade de Lisboa*. Dissertação de mestrado em Práticas Culturais para Municípios, Universidade Nova de Lisboa.

FEATHERSTONE, M., 1991. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage.

FEATHERSTONE, M. e S. LASH, eds., 1999. *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage.

FEBVRE, L., e J.-H. MARTIN, 1958. *L'Apparition du livre*. Paris: Éditions Albin Michel.

FERGUSON, B., 2019. Edinburgh Named One of the World's Most Serious 'Overtourism Hotspots'. *The Scotsman* [Em linha]. Publicado em 2019-07-04 [consult. 2021-04-28]. Disponível em: https://www.scotsman.com/arts-and-culture/edinburgh-festivals/edinburgh-named-one-worlds-most-serious-overtourism-hotspots-544625

FERNANDES, S. R., 2011. *Construção e Reabilitação dos Espaços Públicos através da Arte Contemporânea: Os Contributos da Extra]muros[- Associação Cultural para a Cidade, na Programação Social e Cultural do Espaço Público entre 2001 e 2007* [Em linha; consult. 2020-10-19]. Trabalho monográfico de investigação, Instituto Universitário de Arquitectura y Ciências de la Construcción, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Disponível em: https://www.academia.edu/33821252/CONSTRU%C3%87%C3%83O_E_REABILITA%C3%87%C3%83O_DOS_ESPA%C3%87OS_P%C3%9ABLICOS_ATRAV%C3%89S_DA_ARTE_CONTEMPOR%C3%82NEA_OS_CONTRIBUTOS_DA_EXTRA_MUROS_ASSOCIA%C3%87%C3%83O_CULTURAL_PARA

_A_CIDADE_NA_PROGRAMA%C3%87%C3%83O_CULTURAL_E_SOCIAL_DO_ESPA%C3%87O_P%C3%9ABLICO_ENTRE_2001_E_2007

FERRÃO, J., e J. MOURATO, 2010. A Avaliação de Políticas Públicas Como Factor de Aprendizagem, Inovação Institucional e Cidadania: O Caso da Política de Ordenamento do Território em Portugal. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. ANPUR, vol. 12 (1), pp. 9-28.

FERRÃO, J., 2011. *O Ordenamento do Território como Política Pública*. 2.ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FERRÃO, J., 2014. Políticas Territoriais Eficazes e Participadas. Em: *Cidadania e Território: Desenvolvimento Local Sustentado* (CES Lisboa, 2014-12-17). [Em linha; consult. 2020-06-30]. Disponível em: https://a47ffd29-ecc9-4a6a-9f6a-20a75ec7ebf9.filesusr.com/ugd/bb70c8_97cd6c62e78041e19101aaef5baec923.pdf

FERRÃO, J., 2015. Ambiente e Território: Para uma Nova Geração de Políticas Públicas com Futuro. Em: V. SOROMENHO-MARQUES, e P. T. PEREIRA, coord. *Afirmar o Futuro: Políticas Públicas para Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (2), pp. 328-336.

FERRÃO, J., 2016. Desenvolvimento Territorial. Em: J. A. R. FERNANDES, L. L. TRIGAL, e E. S. SPOSITO, orgs. *Dicionário de Geografia Aplicada: Terminologia da Análise do Planeamento e da Gestão do Território*. Porto: Porto Editora, pp. 138-139. ISBN 978-972-0-05285-8.

FERRÃO, J., e J. M. PINTO PAIXÃO, 2018. *Metodologias de Avaliação de Políticas Públicas*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Lisboa. ISBN 978-989-8928-04-7.

FERREIRA, A. M. T. C., 2018. *Os Festivais de Cinema em Portugal: Estudo de Caracterização e o seu Contexto no Panorama Português*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, ISCTE-IUL.

FERREIRA, C., 1998. A Exposição Mundial de Lisboa de 1998: Contextos de Produção de um Mega-evento Cultural. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, vol. nº 51, pp. 43-67.

FERREIRA, C., 2002. Intermediação Cultural e Grandes Eventos: Notas para um Programa de Investigação sobre a Difusão das Culturas Urbanas. *Oficina do CES*. Coimbra: Centros de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, vol. 167, [s.p.].

FERREIRA, C., 2004. Grandes Eventos e Revitalização Cultural das Cidades: Um Ensaio Problematizante a Propósito das Experiências da Expo'98 e da Porto 2001. *Territórios do Turismo*. vol. 2, [s.p.].

FERREIRA, C., 2006. *A Expo'98 e os Imaginários do Portugal Contemporâneo: Cultura, Celebração e Políticas de Representação*. Tese de doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

FERREIRA, C. I. G., 2019. *Impacto a Longo Prazo de Guimarães Capital Europeia da Cultura: A Perceção dos Residentes*. Dissertação de mestrado em Turismo e Desenvolvimento de Negócios, Instituto Superior de Ciências Empresariais e do Turismo, Porto.

FERREIRA, V. M., 1986. *A Cidade de Lisboa: de Capital do Império a Centro da Metrópole*. Tese de doutoramento em Sociologia, ISCTE-IUL.

FERREIRA, V. M., 1997. A Expo'98 e a Metrópole de Lisboa. *Sociologia, Problemas e Práticas* [Em linha]. vol. 24, pp. 189-195 [consult. 2020-04-20]. E-ISSN 2182-7907. Disponível em: https://sociologiapp.iscte-iul.pt/fichaartigo.jsp?pkid=162

FERREIRA, V. M., 2000a. Cidade e Democracia: Ambiente, Património e Espaço Público. *Cidades: Comunidades e Territórios*. Lisboa: Centro de Estudos Territoriais, vol. 1, pp. 9-35.

FERREIRA, V. M., 2000b. Lisboa depois da Expo: E a Cidade?. Em: AA.VV. *A.M.L., Colóquio Lisboa depois da Expo…*. Lisboa: Assembleia Municipal de Lisboa, pp. 89-97.

FERREIRA, V. M., et al., 1997. *Lisboa, a Metrópole e o Rio: Centralidade e Requalificação das Frentes de Água*. Lisboa: Bizâncio. ISBN 9725300041.

FERREIRA, V. M., e F. INDOVINA, orgs., 1999. *A Cidade da Expo'98: Uma Reconversão na Frente Ribeirinha de Lisboa?*. Lisboa: Bizâncio. ISBN 9725300505.

FERREIRA, V. M., M. GATO, e J. LUCAS, 1999. Requalificação Urbana ou Reconversão Urbanística?. Em: V. M. FERREIRA, e F. INDOVINA, orgs. *A Cidade da Expo'98: Uma Reconversão na Frente Ribeirinha de Lisboa?.* Lisboa: Bizâncio, pp. 205-251.

FERRO, A., 1932a. O Ditador e a Multidão. *Diário de Notícias*. Lisboa: Ano 68.º (23977), edição 1932-10-31, p. 1.

FERRO, A., 1932b. A Política do Espírito. *Diário de Notícias*. Lisboa: Ano 68.º (23998), edição de 1932-11-21, p. 1.

FIERRO, A., 2006. *The Glass State: The Technology of the Spectacle, Paris (1981-1998)*. Cambridge, Mass.: MIT Press. ISBN 978-0-262-56221-8.

FINKEL, R., 2006. Serial Replication of UK Arts Festivals and Issues of Place-based Identity. *Working Paper Series*. Edinburgh: Queen Margaret University, vol. 10.

FINLEY, M. I., 1977. The ancient city from Fustel de Coulanges to Max Weber and beyond. *Comparative Studies in Society and History*. Cambridge: Cambridge University Press, vol. 19 (3), pp. 305-327.

FIŠER, S. Ž., e I. KOŽUH, 2019. The Impact of Cultural Events on Community Reputation and Pride in Maribor: The European Capital of Culture 2012. *Social Indicators Research*. vol. 142 (3), pp.1055-1073.

FLEMING, S., e F. JORDAN, eds., 2006. *Events and Festivals: Education, Impacts and Experiences.* De: *Festivals and Events: Beyond Economic Impacts.* Eastbourne: Leisure Studies Association, vol. 3. ISBN 9781905369041.

FLORIDA, R., 2002. T*he Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books. ISBN 978-0465024769.

FLORIDA, R., 2004. *Cities and the Creative Class*. London: Routledge. ISBN 978-0415948878.

FOLGADO, D., e J. CUSTÓDIO, 1999. *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.

FORTUNA, C., 2002. Culturas Urbanas e Espaços Públicos: Sobre as Cidades e a Emergência de um Novo Paradigma Sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, vol. 63, pp. 123-148.

FORTUNA, C., et al., 2003. *Intermediários Culturais, Espaço Público e Cultura Urbana: Um estudo sobre a influência dos circuitos culturais globais em algumas cidades portuguesas* [Em linha; Relatório de Investigação, projecto POCTI/SOC/13151/1998]. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra [consult. 2020-12-09]. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/nucleos/cidades/pdfs/relatorio_projecto_intermediarios_culturais.pdf

FORTUNA, C., 2010. Novos Trilhos da Cultura: Como Não Falar de Cidade?. Em: in *Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*. Em: M. L. L. dos SANTOS, e J. M. PAIS, orgs. *Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 273-280.

FOSTER, H., 1996. *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

FOUCAULT, M., 1975. *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard.

FOUCAULT, M., 1984. Des Espaces Autres. *Architecture Mouvement Continuité*. Paris: Moniteur, vol. 5, pp. 46-49. [palestra na Conférence au Cercle d'Études Architecturales, 1967-03-14]

FOUCCROULLE, B., 2009. Foreword: At the Heart of European Identities. Em: A.-M. AUTISSIER, ed. *The Europe of Festivals: From Zagreb to Edinburgh, Intersecting Viewpoints.* Toulouse: Éditions de L'Attribut.

FREDLINE, L., L. JAGO, e M. DEERY, 2003. The Development of a Generic Scale to Measure The Social Impact of Events. *Event Management*. Cognizant Communication Corporation, vol. 8 (1), pp. 23-27.

FRÉMONT, A., 1976. *La Région, Espace Vécu*. Paris: Flammarion.

FRIEDMANN, J., e M. DOUGLASS, 1975. *Agropolitan Development: Towards a New Strategy for Regional Development in Asia*. Nagoya: United Nations Centre for Regional Development.

FRIEDMANN, J., e C. WEAVER, 1979. *Territory and Function: The Evolution of Regional Planning*. London: Edward Arnold.

FUJIWARA, D., L. KUDRNA, P. DOLAN, 2014. *Quantifying the Social Impacts of Culture and Sport*. London: Department for Culture Media & Sport.

FUMAROLI, M., 1991. *L'Etat Culturel: Essai sur une Religion Moderne*. Paris: Éditions de Fallois.

G

GAGO, A., 2018. *O Aluguer de Curta Duração e a Gentrificação Turística em Alfama, Lisboa*. Dissertação de mestrado em Turismo e Comunicação, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa e Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril.

GALOPIN, M., 1997. *As Exposições Internacionais do Século XX e o BIE*. Lisboa: Parque Expo'98, S.A.

GARCÍA, M., e N. CLAVER, 2003. Barcelona: Governing Coalitions, Visitors and the Changing City Center. Em: L. M. HOFFMAN, S. S. FAINSTEIN, e D. R. JUDD, eds. *Cities and Visitors: Regulating People, Markets, and City Space*. Oxford: Blackwell, pp. 113-125.

GARCIA, P. R., 2005. *O Discurso da Arquitectura no Desenho Urbano*. Tese de doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

GARCIA, B., R. MELVILLE, e T. COX, 2010. *Impacts 08. Creating an Impact: Liverpool's Experience as European Capital of Culture* [Em linha]. Liverpool: University of Liverpool [consult. 2021-02-18]. Disponível em: https://static.a-n.co.uk/wp-content/uploads/2013/11/4175572.pdf

GARNHAM, N., 1990. Public Policy in the Cultural Industries. Em: F. INGLIS, ed. *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*. London: Sage.

GAROFOLI, G., 1991. *Modelli locali di sviluppo*. Milano: Franco Angeli.

GAROFOLI, G., 1993. Economic Development: Organization of Production and Territory. *Revue D'Économie Industrielle* [Em linha]. (64), pp. 22-37 [consult. 2020-05-30]. ISSN 0154-3229. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rei_0154-3229_1993_num_64_1_1475

GASPAR, J., 1985. A Cidade Portuguesa na Idade Média: Aspectos da Estruturação Física e Desenvolvimento Funcional. Em: *La Ciudad Hispánica*. Editorial de la Universidad Complutense, pp. 133-147.

GASTALDI, F., 2013. Great Events: Urban Regeneration and Gentrification in the Historic Centre of Genoa. *Journal of Urban Regeneration and Renewal*. vol. 7 (1), pp. 31-41.

GASTALDI, F., e F. CAMERIN, 2017. El Proceso de Remodelación del Waterfront de Génova y los Proyectos de Renzo Piano desde los Años 80 hasta el Blue Print. *Arquitectura, Ciudad y Entorno* [Em linha]. Centre de Política del Sòl i Valoracions de la Universitat Politècnica de Catalunya, vol. 11 (33), pp. 33-64 [consult. 2020-10-22]. Disponível em: https://upcommons.upc.edu/handle/2117/101730

GATO, M. A., 2009. *Viver no Parque das Nações: Espaços, Consumos e Identidades*. Tese de Doutoramento em Antropologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

GATO, M. A., 2014a. O Valor da Cidade: Entre o Centro e as Margens. *Rossio: Estudos de Lisboa*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, vol. 4, pp. 40-53. ISSN 2183-1327.

GATO, M. A., 2014b. *Viver no Parque das Nações: Espaços, Consumos e Identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais. ISBN 978-972-671-342-5.

GATO, M. A., 2015. O Consumo de Espaços Residenciais para além dos Valores Económicos. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto, número temático Práticas de Consumo: Valores e Orientações, pp. 67-92. ISSN 0872-3419.

GATO, M. A., et al., 2021. An Impact Assessment Tool for Creative Tourism: Insights from its Application to CREATOUR Project. Em: N. DUXBURY, S. ALBINO, e C. P. CARVALHO, eds. *Creative Tourism: Activating Cultural Resources and Engaging Creative Travellers*. CABI. ISBN 9781789243536.

GETZ, D., 1989. Special Events: Defining the Product. *Tourism Management*. Elsevier, vol. 10 (2), pp. 125-137.

GETZ, D., 1991. *Festivals, Special Events, and Tourism*. New York: Van Nostrand Reinhold. ISBN 978-0442237448.

GETZ, D., 1997. *Event Management & Event Tourism*. New York: Cognizant Communication Corporation. ISBN 9781882345118.

GETZ, D., 2008. Event Tourism: Definition, Evolution and Research. *Tourism Management*. Elsevier, vol. 29 (3), pp. 403-428.

GÉSERO, M. P., 2011. *Configuração da Paisagem Urbana pelos Grupos Imigrantes: O Martim Moniz na Migrantscape de Lisboa*. Dissertação de mestrado em Arquitectura [vol. 1], Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

GIBSON, C., e J. CONNELL, 2012. *Music Festivals and Regional Development in Australia*. Aldershot: Ashgate. ISBN 9780754675266.

GIRARD, A., 1982. Cultural Industries: a Handicap or a New Opportunity for Cultural Development?. Em: AA.VV. *Cultural Industries: A Challenge for the Future*. Paris: Unesco.

GLASS, R., 1964. Introduction: Aspects of Change. Em: CENTRE FOR URBAN STUDIES, ed. *London: Aspects of Change*. London: MacGibbon & Kee, pp. xiii-xlii.

GOLDBLATT, J. J., 1990. *Special Events: The Art and Science of Celebration*. New York: Van Nostrand Reinhold.

GOMES, R. C., 2005. Umas Lisboas: 1994-2004. Em: I. MARGATO, e R. C. GOMES, orgs. *Literatura, Política, Cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, pp. 221-237.

GOMES, R. T., V. LOURENÇO, e T. D. MARTINHO, 2006. *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

GOTHAM, K. F., 2002. Marketing Mardi Gras: Commodification, Spectacle and the Political Economy of Tourism in New Orleans. *Urban Studies*. Carfax Publishing Company, vol. 39, pp. 1735-1756.

GOTHAM, K. F., 2005. Theorizing Urban Spectacles: Festivals, Tourism and the Transformation of Urban Space. *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action*. Routledge, vol. 9 (2), pp. 225-246.

GRAHAM DEVLIN ASSOCIATES, 2001. *Festivals and the City: The Edinburgh Festivals Strategy*. Edinburgh: City of Edinburgh.

GRALHEIRO, A. do V., 2015. *O Papel dos Eventos ao Vivo na Estratégia de Ativação de Marca*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, ISCTE-IUL.

GRAMSCI, A., 1971. *Selection from The Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International Publishers. [escritos com data entre 1929 a 1935]

GRANDE, N., 2009. *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço - Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Tese de doutoramento em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.

GRANT, M., 1974. *The Roman Forum.* London: Spring Books. ISBN 0600375560.

GRASIOT, E. O., 2020. Innovative Events Spaces in Times of COVID-19: Spring on the Balconies, Collective Representation and Technology. *FESTSPACE* [Em linha; consult. 2021-04-30]. Disponível em: http://festspace.net/innovative-events-spaces-in-times-of-covid-19-spring-on-the-balconies-collective-representation-and-technology/

GRATTON, P., 2017. Lefebvre, Hermeneutics, and Place. Em: B. B. JANZ, ed. *Place, Space and Hermeneutics*. Cham: Springer. ISBN 9783319522142.

GREEN, H., C. HUNTER, e B. MOORE, 1990. Assessing the Environmental Impact of Tourism Development: Use of the Delphi Technique. *Tourism Management*. Elsevier, vol. 11 (2), pp. 111-120.

GREENWOOD, D., 1977. Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization. Em: V. L. SMITH, ed. *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 139-138.

GREGOTTI, V., 2005. L'Urbain au Futur: Continuités et Discontinuités. *The 49th International Federation for Housing and Planning World Congress*. Rome: IFHP, pp. 10-11.

GROSSI, E., et al., 2011a. The Impact of Culture on the Individual Subjective Well-being of the Italian Population: An Exploratory Study. *Applied Research in Quality of Life*. Springer Science, vol. 6, pp. 387-410. ISSN 1871-2584.

GROSSI, E., et al., 2011b. The Interaction Between Culture, Health, and Psychological Well-being: Data Mining from the Italian Culture and Well-being Project. *Journal of Happiness Studies*. Springer Science. vol. 13 (1), pp. 129-148.

GUERRA, I., et al., 2006. A Revitalização Urbana: Contributos para a Definição de um Conceito Operativo. *Cidades: Comunidades e Territórios*. Lisboa: Centro de Estudos Territoriais do ISCTE-IUL, (12/13), pp. 15-34.

GUERRA, P., 2010. *A Instável Leveza do Rock: Génese, Dinâmica e Consolidação do Rock Alternativo em Portugal*. Tese de doutoramento em Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

GUERRA, P., 2016. Lembranças do Último Verão: Festivais de Música, Ritualizações e Identidades na Contemporaneidade Portuguesa. *Portugal ao Espelho* [Em linha]. Porto: Universidade do Porto [consult. 2021-04-15]. Disponível em: https://portugalaoespelho.files.wordpress.com/2016/05/ficha_-lembrancas-ultimo-verao.pdf

GUTERRES, A., 2012. Interacções Reflexivas sobre o Novo Plano: Martim Moniz. *Revista Buala* [Em linha]. Publicado em 2012-10-07 [consult. 2020-11-19]. Disponível em: https://www.buala.org/pt/cidade/interacoes-reflexivas-sobre-o-novo-plano-martim-moniz

H

HABERMAS, J., 1986a. *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society (vol. 1)*. Cambridge: Polity Press. [obra publicada pela primeira vez em 1981]

HABERMAS, J., 1986b. *The Theory of Communicative Action: The Critique of Functionalist Reason (vol. 2)*. Cambridge: Polity Press. [obra publicada pela primeira vez em 1981]

HABERMAS, J., 1987. *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve lectures*. Cambridge, Mass.: MIT Press. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1985]

HABERMAS, J., 1989. *Consciência Moral e Agir Comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1983]

HABERMAS, J., 1996. *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy*. Cambridge: Polity Press. [obra publicada pela primeira vez em 1992]

HABERMAS, J., 2012. *A Transformação Estrutural da Esfera Pública*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-972-31-1452-2. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1962]

HACKWORTH, J., e N. SMITH, 2001. The Changing State of Gentrification. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*. vol. 92 (4), pp. 464-477.

HALL, C. M., 1989. The Definition and Analysis of Hallmark Tourist Events. *GeoJournal* [Em linha]. Kluwer Academic Publishers, vol. 19 (3), pp. 263-268 [consult. 2020-06-25]. Disponível em: https://doi.org/10.1007/BF00454570

HALL, C. M., 1992. *Hallmark Tourist Events: Impacts, Management and Planning*. Londres: Belhaven Press.

HALL, M. J., 2000. *The Impact of Environmental Improvements on Town Centre Regeneration: A case study of Llanelli, South Wales*. Tese de doutoramento em Urbanismo, Swansea University.

HALL, P., 2000. Creative Cities and Economic Development. *Urban Studies.* Carfax Publishing Company, vol. 37 (4), pp. 639-649.

HALL, P., 2014. *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design Since 1880*. 4th edition. Chichester: Wiley-Blackwell. ISBN 978-1-118-45647-7. [obra publicada pela primeira vez em 1988]

HANDELMAN, D., 1998. *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*. New York: Berghahn Books. [obra publicada pela primeira vez em 1990]

HANNIGAN, J., 2007. From Fantasy City to Creative City. Em: G. RICHARDS, e J. WILSON, eds. *Tourism, Creativity and Development*. London: Routledge, pp. 48-56.

HARDT, M., e A. NEGRI, 2000. *Empire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. ISBN 9780674006713.

HARSLØF, O., 2020. *The Great Festival: A Theoretical Performance Narrative of Antiquity's Feasts and the Modern Rock Festival*. London: Routledge. ISBN 9781000051537.

HARTT, F., 1994. *History of Italian Renaissance Art*. [S.l]: Thames and Hudson. [obra publicada pela primeira vez em 1970]

HARVEY, D., 1985a. *Consciousness and the Urban Experience: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. ISBN 978-0801830518.

HARVEY, D., 1985b. *The Urbanization of Capital: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. ISBN 978-0801831447.

HARVEY, D., 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell. ISBN 0631162941.

HARVEY, D., 2007. *A Brief History Of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-928327-9. [obra publicada pela primeira vez em 2005]

HARVEY, D., 2008a. The Right to the City. *New Left Review* [Em linha]. NLR, (53), pp. 23-40 [consult. 2020-04-30]. ISSN 0028-6060. Disponível em: https://newleftreview.org/issues/ii53/articles/david-harvey-the-right-to-the-city

HARVEY, D., 2008b. The Right to the City [Em linha]. [consult. 2020-04-16]. Disponível em: https://davidharvey.org/media/righttothecity.pdf

HARVEY, D., 2012. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso. ISBN 978-1781680742.

HARVEY, L., 2000. *La Vie Bohème: A History of Burning Man* [Em linha; consult. 2021-04-30]. Palestra no Walker Art Center, Minneapolis. Disponível em: http://www.burningman.com/whatisburningman/lectures/la_vie.html

HARVEY, L., 2004. The 10 Principles of Burning Man [Em linha; consult. 2021-04-30]. Disponível em: https://burningman.org/culture/philosophical-center/10-principles/

HEIDE, T., 2016. Gentrification and Small Music Venues: The Art of Financial Crisis in Denmark and the UK. Dissertação de mestrado, Københavns Universitet.

HERRERO, L. C., 2004. Impacto Económico de los Macrofestivales Culturales: Reflexiones y Resultados. *Boletín Electrónico GC: Gestión Cultural* [Em linha]. Portal Iberoamericano de Gestión Cultural, vol. 6 (1) [consult. 2020-06-12; ligação entretanto desativada]. Disponível em nova ligação: https://pt.calameo.com/read/000477529b98a247f48f7 [consult. 2021-04-26]

HERSCOVICI, A., 1994. É*conomie de la Culture et de la Communication.* Paris: Éditions L'Harmattan.

HESMONDHALGH, D., 2012. *The Cultural Industries.* 3rd ed. London: Sage. ISBN 978-0761954538. [obra publicada pela primeira vez em 2002]

HILLER, H. H., 1998. Assessing the Impact of Mega-events: A Linkage Model. *Current Issues in Tourism*. Clevedon: Channel View Books, vol. 1 (1), pp. 47-57.

HOET, J., 2000. *Over The Edges*. Leuven: Merz.

HOLCOMB, B., 1993. Revisioning Place: De- and Re-constructing the Image of the Industrial City. Em: G. KEARNS, e C. PHILO, eds. *Selling Places: The City as Cultural Capital, Past and Present*. New York: Pergamon Press.

HOLCOMB, B., e M. LUONGO, 1996. Gay Tourism in the United States. *Annals of Tourism Research*. vol. 23 (3), pp. 711-713.

HOLCOMB, B., 1999. Marketing Cities for Tourism. Em: S. S. FAINSTEIN, e D. R. JUDD, eds. *The Tourist City*. New Haven: Yale University Press, pp. 54-70. ISBN 978-0-300-07846-6.

HOLDEN, J., 2006. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy: Why Culture Needs a Democratic Mandate* [Em linha]. London: Demos [consult. 2021-02-23]. ISBN 1-84180-157-7. Disponível em: http://www.demos.co.uk/files/Culturalvalueweb.pdf

HOLMES, R. A., e A. F. M. SHAMSUDDIN, 1997. Short and Long-term Effects of World Exposition 1986 on US Demand for British Columbia Tourism. *Tourism Economics*. vol. 3 (2), pp. 137-160.

HOLSTON, J., 1995. Spaces of Insurgent Citizenship. *Planning Theory*. vol. 3, pp. 35-51.

HOLTON, K. D., 1998. Dressing for Success: Lisbon as European Cultural Capital. *Journal of American Folklore*. Bloomington: American Folklore Society, vol. 111 (440), pp 173-196.

HOLTON, K. D., 2003. Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura [capítulo 7]. Em: S. E.-S. CASTELO-BRANCO, e J. F. BRANCO, orgs. *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal* [Em linha]. Etnográfica Press [consult. 2021-04-30]. DOI 10.4000/books.etnograficapress.537. Disponível em: https://books.openedition.org/etnograficapress/565

HORKHEIMER, M., e T. W. ADORNO, 2002. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. Em: M. HORKHEIMER, e T. W. ADORNO. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press. ISBN 9780804736336. [obra publicada pela primeira vez em 1947, apesar de ter circulado privadamente desde 1944]

HOWIE, F., 2000. Establishing the Common Ground: Tourism, Ordinary Places, Grey-areas and Environmental Quality in Edinburgh, Scotland. Em: G. RICHARDS, e D. HALL, eds. *Tourism and Sustainable Community Development*. London: Routledge, pp. 101-118.

HOWKINS, J., 2002. *The Creative Economy: How People Make Money From Ideas*. London: Penguin Books. ISBN 978-0-14-028794-3.

HUDSON, R., 1995. Making Music Work? Alternative Regeneration Strategies in a Deindustrialized Locality: The Case of Derwentside. *Transactions*. Institute of British Geographers, vol. 20 (4), pp. 460-473.

HUET, A., et al., 1978. *Capitalisme et Industries Culturelles*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.

J

JACKSON, J., M. HOUGHTON, R. RUSSELL, e P. TRIANDOS, 2005. Innovations in Measuring Economic Impacts of Regional Festivals: A Do-It-Yourself Kit. *Journal of Travel Research*. Sage, vol. 43, pp. 360-367.

JACOBS, J., 1961. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Random House.

JACQUES, P. B., 2013. The 'Improvisation' Tactics from the Favelas vs. The 'Spectacularization' of Public Space. Em: M. LEARY, e J. MCCARTHY, eds. *The Routledge Companion to Urban Regeneration*. Oxon: Routledge, pp. 284-289.
JAEGER, K., e R. J. MYKLETUN, 2013. Festivals, Identities, and Belonging. *Event Management*. Cognizant Communication Corporation, vol. 17, pp. 213-226.
JAGO, L. K., e R. N. SHAW, 1998. Special Events: A Conceptual and Definitional Framework. *Festival Management and Event Tourism*. vol. 5 (1-2), pp. 21-32. ISSN 1065-2701.
JAMES, M., 2008. *Interculturalism: Theory and Policy*. London: Baring Foundation. ISBN 9781906172015.
JAMESON, F., 1984. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*. NLR, (146), pp. 53-92.
JAMESON, F., 1989. Marxism and Postmodernism. *New Left Review*. NLR, (176), pp. 31-34.
JAMIESON, K., 2004. Edinburgh: The Festival Gaze and Its Boundaries. *Space and Culture: International Journal of Social Spaces*. Sage, vol. 7 (1), pp. 64-75.
JANISKEE, R. L., 1996. Historic Houses and Special Events. *Annals of Tourism Research*. vol. 23 (2), pp. 398-414.
JARA, A., 2018. O Caso da Colina de Santana ou o Real-Estate da Estamo. *Le Monde Diplomatique: Edição Portuguesa*. [s.l.]: Outro Modo Cooperativa Cultural CRL, edição de 2018-04-04, pp. 4-5.
JEONG, G., e B. FAULKNER, 1996. Resident Perceptions of Mega-event Impacts: The Taejon International Exposition Case. *Festival Management and Event Tourism*. vol. 4 (1/2), pp. 3-11.

K

KALAWAPUDI, K., et al., 2021. Effects of COVID-19 Pandemic on Festival Celebrations and Noise Pollution Levels. *Noise Mapping* [Em linha]. De Gruyter, vol. 8 (1), pp. 89-93 [artigo registado em Dezembro de 2020, publicado em 2021; consult. 2021-04-30]. Disponível em: https://doi.org/10.1515/noise-2021-0006
KANE, K. [coord.], e LANDRY, C., 1991. *Making the Most of Glasgow's Cultural Assets: The Creative City and its Cultural Economy*. Glasgow Region of the Scotish Development Agency.
KARATANI, K., 2014. *The Structure of World History: From Modes of Production to Modes of Exchange*. Durham: Duke University Press.
KAVARATZIS, M., e G. J. ASHWORTH, 2004. City Branding: An Affective Assertion of Identity or a Transitory Marketing Trick?. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*. vol. 96 (5), pp. 506-514.
KAVARATZIS, M., e G. J. ASHWORTH, 2009. Beyond the Logo: Brand Management for Cities. *Brand Management*. vol. 16 (8), pp. 520-531.
KAYDEN, J. S., 2000. *Privately Owned Public Space: The New York City Experience*. New York: John Wiley. ISBN 0471362573.
KEARNS, G., e C. PHILO, eds., 1993. *Selling Places: The City as Cultural Capital, Past and Present*. New York: Pergamon Press.
KEESING, R., 1974. Theories of Culture. *Annual Review of Anthropology*. Annual Reviews, vol. 3, pp. 73-97.
KEESING, R., 1994. Theories of Culture Revisited. Em: R. BOROFSKY, ed. *Assessing Cultural Anthropology*. New York: McGraw-Hill, pp. 301-310.
KILIAN, T., 1997. Public and Private, Power and Space. Em: A. LIGHT, e J. SMITH, eds. *The Production of Public Space*. Lanham: Rowman & Littlefield, pp. 115-134.
KNELL, J., e M. TAYLOR, 2011. *Arts Funding, Austerity and the Big Society* [Em linha]. London: Royal Society of Arts [consult. 2021-05-05]. Disponível em: https://www.thersa.org/reports/arts-funding-austerity-and-the-big-society
KÖSTER, P. R., et al., 2007. *Cultura: Estrategia para el Desarrollo Local*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. ISBN 978-84-8347-032-9.
KOTLER, P., et al., 1996. *Principles of Marketing: The European Edition*. Prentice Hall. ISBN 9780131659032.
KRAUSS, R., 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October*. [s.l.]: MIT Press, vol. 8, pp. 30-44.
KROEBER, A., e C. KLUCKHOHN, 1952. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Vintage Books.

L

LAMPEL, J., e A. D. MEYER, 2008. Field-Configuring Events as Structuring Mechanisms: How Conferences, Ceremonies, and Trade Shows Constitute New Technologies, Industries, and Markets. *Journal of Management Studies*. Oxford: Blackwell, vol. 45 (6), pp. 1025-1035.

LANDRY, C., F. BIANCHINI, e R. EBERT, 1996. *The Creative City in Britain and Germany*. London: Anglo-German Foundation for the Study of Industrial Society.

LANDRY, C., 2000. *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. London: Earthscan.

LANDRY, C., 2008. The Creative City: its origins and futures. Em: *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. 2nd ed. London: Earthscan.

LANDRY, C., 2012. *The Origins & Futures of the Creative City*. Stroud: Comedia.

LARKHAM, P. J., 2013. The London Regional Reconstruction Committee: Architects, Exhibitions, and Post-war Visions for Replanning. *Working Paper Series* [Em linha]. Birmingham: Birmingham City University - Centre for Environment and Society Research, (6), pp. 1-26 [consult. 2020-04-16]. ISBN 978-1-9048-66-8. Disponível em: https://bcuassets.blob.core.windows.net/docs/CESR_Working_Paper_16_2013_Larkham.pdf

LASH, S., 1999. *Another Modernity, A Different Rationality*. Oxford: Blackwell. ISBN 0631164995.

LASH, S., e J. URRY, 1994. *Economies of Signs and Spaces*. London: Sage.

LATARJET, B., 1998. François Mitterand et les Grands Travaux. Em: J.-Y. ANDRIEUX, e F. SEITZ, eds. Pratiques Architecturales et Enjeux Politiques: France, 1945-1995. Paris: Picard, pp. 121-131.

LAZZERETTI, L., 2020. What Is the Role of Culture Facing the Digital Revolution Challenge? Some Reflections for a Research Agenda. *European Planning Studies* [Em linha; consult. 2021-04-28]. Disponível em: https://doi.org/10.1080/09654313.2020.1836133

LE CORBUSIER, 1930. *Précisions Sur un État Présent de L'Architecture et de L'Urbanisme*. Paris: G. Crès.

LE CORBUSIER, 1935. *La Ville Radieuse*. Boulogne: Éditions de l'architecture d'aujourd'hui.

LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1923. *Vers un Architecture*. Paris: G. Crès.

LEARY, M., 2013a. Part 5 - Community-centred Regeneration?: Introduction. Em: M. LEARY, e J. MCCARTHY, eds. *The Routledge Companion to Urban Regeneration*. Oxon: Routledge, pp. 393-485.

LEARY, M., 2013b. Part 6 - Culture-led Regeneration: Introduction. Em: M. LEARY, e J. MCCARTHY, eds. *The Routledge Companion to Urban Regeneration*. Oxon: Routledge, pp. 487-568.

LEARY, M., e MCCARTHY, J., eds., 2013. *The Routledge Companion to Urban Regeneration*. Oxon: Routledge. ISBN 9780415539043.

LEES, L., 2003. Super-gentrification: The Case of Brooklyn Heights, New York City. *Urban Studies*. Carfax Publishing Company, vol. 40 (12), pp. 2487-2509. ISSN 0042-0980.

LEES, L., e M. DAVIDSON, 2005. New-build 'Gentrification' and London's Riverside Renaissance. *Environment and Planning A: Economy and Space*. London: Pion, vol.37 (7), pp. 1165-1190.

LEES, L., T. SLATER, e E. WYLY, 2008. *Gentrification*. London: Routledge. ISBN 9780415950374.

LEFEBVRE, H., 1986. *Le retour de la dialectique: 12 mots clef pour le monde moderne*. Paris: Messidor/Éditions Sociales.

LEFEBVRE, H., 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell. [obra publicada pela primeira vez em 1974]

LEFEBVRE, H., 2011. *O Direito à Cidade*. Lisboa: Letra Livre. [obra publicada pela primeira vez em 1968]

LEITE, A. F. C. S., 2015. *Políticas Públicas para Cultura: Concepção, Monitoramento e Avaliação*. Dissertação de mestrado em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo.

LEVIN, B., 1982. *Conducted Tour: A Journey Through Twelve Music Festivals of Europe and Australia*. London: Coronet. 1982.

LEY, D., e K. OLDS, 1988. Landscape as Spectacle: World's Fairs and the Culture of Heroic Consumption. *Environment and Planning D: Society and Space*. London: Pion, vol. 6 (1), pp. 191-212.

LEY, D., e K. OLDS, 1992. World's Fairs and the Culture of Consumption in the Contemporary City. Em: K. ANDERSON, e F. GALE, eds. *Inventing Places*. Melbourne: Longman Cheshire, pp. 178-193.

LIM, S. T., e J. S. LEE, 2006. Host Population Perceptions of the Impact of Mega-events. *Asia Pacific Journal of Tourism Research*. Taylor & Francis, vol. 11 (4), pp. 407-421.

LINHART, S., 1988. From Industrial to Post-industrial Society: Changes in Japanese Leisure-Related Values and Behavior. Journal of Japanese Studies. The Society for Japanese Studies, vol. 14 (2), pp. 271-307.

LIPPOLIS, L., 2016. *Viagem aos Confins da Cidade: A Metrópole e as Artes no Outono Pós-moderno (1972-2001)*. Lisboa: Antígona. ISBN 978-972-608-272-9. [obra publicada pela primeira vez em 2009]

LIU, Y. D., 2017. Quality of Life as Event Legacy: An Evaluation of Liverpool as the 2008 European Capital of Culture. *Applied Research in Quality of Life*. vol. 12 (3), pp. 653-670.

LOFLAND, L. H., 1998. *The Public Realm: Exploring the City's Quintessential Social Territory*. Hawthorne, N.Y.: Aldine de Gruyter. ISBN 0202306089.

LONDON DEVELOPMENT AGENCY, 2003. *The Economic Impact of the Notting Hill Carnival*. London: London Development Agency.

LOOSELEY, D., 1995. *The Politics of Fun: Cultural Policy and Debate in Contemporary France*. Oxford: Berg Publishers.

LOPES, J. T., 2000. *A Cidade e a Cultura: Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas*. Porto: Afrontamento. ISBN 978-9723605297.

LOPES, R., 2014. Do Bairro Alto ao Cais do Sodré: Criatividade, Informalidade e Recomposição Física, Social, Funcional e Económica. *Rossio: Estudos de Lisboa.* Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, vol. 4, pp. 80-93. ISSN 2183-1327.

LOPES, A. A., 2016. *Capitais Europeias da Cultura: Lisboa'94, Porto 2001, Guimarães 2012*. Dissertação de mestrado em Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

LOURIDO, R. A. L., 2017. *Festivais de Música e Desenvolvimento Local: O Estudo de Caso do Festival MEO Sudoeste*. Dissertação de mestrado em Turismo, especialização em Gestão Estratégica de Eventos, Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril.

LOUSADA, F. de C., 2018. *O Contributo dos Festivais de Música para a Promoção da Marca-nação*. Dissertação de mestrado em Publicidade e Marketing, Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa.

LOW, S. M., ed., 1999. Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader. London: Rutgers University Press. ISBN 978-0813527201.

LOW, S. M., e N. SMITH, eds., 2006. The Politics of Public Space. New York: Routledge. ISBN 978-0415951399.

LYNCH, K., 1999. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70. ISBN 972-44-0379-3 [obra publicada pela primeira vez em 1960]

LYOTARD, J.-F., 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press. [obra publicada pela primeira vez em 1979]

M

MACHADO, J. P., 1977. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 3ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.

MADANIPOUR, A., 1996. *Citizenship and Social Class: and Other Essays*. Chichester: John Wiley & Sons. ISBN 0471966738.

MADANIPOUR, A., ed., 2010. *Whose Public Space?: International Case Studies in Urban Design and Development*. London: Routledge.

MAGLIOCCO, S., 2001. Coordinates of Power and Performance: Festivals as Sites of (Re)Presentation and Reclamation in Sardinia. *Ethnologies*. Québec: Folklore Studies Association of Canada, vol. 23 (1), pp. 167-188.

MAIA, R. C. M., 2012. *Deliberation: the Media and Political Talk*. New York: Hampton Press.

MALHEIROS, J., 2008. Comunidades de Origem Indiana na Área Metropolitana de Lisboa: Iniciativas Empresariais e Estratégias Sociais Criativas na Cidade. *Revista Migrações*. Lisboa: ACIDI, (3), número Empreendedorismo Imigrante, pp. 139-164.

MALHEIROS, J., R. CARVALHO, e L. MENDES, 2012. Etnicização Residencial e Nobilitação Urbana Marginal: Processo de Ajustamento ou Prática Emancipatória num Bairro do Centro

Histórico de Lisboa?. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto, número temático Imigração, Diversidade e Convivência Cultural, pp. 97-128. ISSN 0872-3419.

MALHEIROS, J., R. CARVALHO, e L. MENDES, 2013. Gentrification, Residential Ethnicization and the Social Production of Fragmented Space in Two Multi-ethnic Neighbourhoods of Lisbon and Bilbao. *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia* [Em linha]. Lisboa: CEG - IGOT da Universidade de Lisboa, vol. 48 (96), pp. 109-135 [consult. 2020-05-30]. E-ISSN 2182-2905. Disponível em: https://doi.org/10.18055/Finis3619

MANOJ, R., 2009. Planning for Sustainable Urbanisation in Fast Growing Cities: Mitigation and Adaptation Issues Addressed in Dhaka, Bangladesh. *Habitat International*. Amsterdam: Elsevier Science B.V., vol. 33 (3), pp. 276-286.

MAPRIL, J., 2010. Banglapara: Imigrações e (In)formalidades em Lisboa. *Etnográfica*. vol. 14 (2), pp. 243-264.

MARQUES, P. A., 2020. *Turismo e Mudança Social no Bairro de Alfama*. Tese de doutoramento em Sociologia, ISCTE-IUL.

MARQUES, P. S., 2018. *Transformações de Frentes de Água na Cidade Pós-industrial: O caso da HafenCity em Hamburgo*. Dissertação de mestrado integrado em Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

MARSHALL, T. H., 1950. *Citizenship and Social Class: and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.

MARTIN, G., 2014. The Politics, Pleasure and Performance of New Age Travellers, Ravers and Anti-road Protestors: Connecting Festivals, Carnival and New Social Movements [chapter 5]. Em: A. BENNET, J. TAYLOR, e I. WOODWARD, eds. *The Festivalization of Culture.* London: Routledge, pp. 87-106. ISBN 9780367600365.

MARTINHO, T. D., e J. S. NEVES, 1999. Festivais de Música em Portugal. *Folha OBS*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, vol. 1, pp. 1-6.

MARTINS, I. A. N., 2016. *Colina de Santana: Debates e Estratégias de Valorização do Património e Territórios*. Dissertação de mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura, Ramo Museologia, ISCTE-IUL.

MARTINS, N. G., 2016. Da Representação do Mundo: as Exposições Internacionais e a Expo'98. *Cadernos do Arquivo Municipal*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, série 2 (5), pp. 357-382.

MARTINS, S. F., 2019. Turismo, Gentrificação Urbana e (des)Alojamento Local na Cidade de Lisboa, Portugal. *Geografia, Ensino & Pesquisa* [Em linha]. Universidade Federal de Santa Marta, vol. 23 [consult. 2020-10-10]. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/37424

MARX, K., 1971. *Contribuição para a Crítica da Economia Política*. Lisboa: Editorial Estampa. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1859]

MARX, K., 1974. *O Capital*. Lisboa: Edições 70. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1867]

MASSEY, D., 1992. Politics and Space/Time. *New Left Review*. NLR, (196), pp. 65-84.

MASSEY, D., 1994. *Space, Place, and Gender*. Cambridge: Polity Press.

MATARASSO, F., 1997. *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts* [Em linha]. Stroud: Comedia [consult. 2021-03-24; ligação entretanto desativada]. Disponível em: http://rgu.academia.edu/Fran%C3%A7oisMatarasso

MATARASSO, F., ed., 2001. *Recognising Culture: A Series of Briefing Papers on Culture and Development*. London: Comedia. ISBN 1-873667-03-5.

MATEUS, A., et al., 2010. *O Sector Cultural e Criativo em Portugal: Relatório Final*. Lisboa: Augusto Mateus e Associados. [Estudo encomendado pelo Ministério da Cultura de Portugal]

MATEUS, D., 2008. Impacto Urbanístico da Área/Plano da Expo'98 na Cidade de Lisboa [Em linha; consult. 2020-11-25]. [working paper?] Disponível em: https://doi.org/10.13140/rg.2.2.27081.13923

MATEUS, J. M., coord., 2005. *Baixa Pombalina: Bases para uma Intervenção de Salvaguarda*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. ISBN 972-8877-04-8.

MATOS, J. S., 1999). Prefácio. Em: D. FOLGADO, e J. CUSTÓDIO. *Caminho do Oriente: Guia do Património Industrial*. Lisboa: Livros Horizonte.

MATOS, M., M. PERESTRELO, e A. VELEZ, 2014. Intervenção na Mouraria: O que Faz Falta. *Rossio: Estudos de Lisboa.* Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, vol. 4, pp. 66-77. ISSN 2183-1327.

MATOSO, R., 2019. A Insustentável Leveza do Municipalismo Cultural. *Público* [Em linha]. Publicado em 2019-10-22 [consult. 2020-11-29]. Disponível em: https://www.publico.pt/2019/10/22/culturaipsilon/opiniao/insustentavel-leveza-municipalismo-cultural-1890791

MAUSSIER, B., 2010. *Festival Management e Destinazione Turistica: I Festival come Nuovi Media della Società Postindustriale*. Milano: Hoepli. 2010. ISBN 9788820344856.

MCCARTHY, K., et al., 2004. Gifts of the Muse: Reframing the Debate About the Benefits of the Arts. Santa Monica: RAND Corporation. ISBN 0833036947.

MCCARTHY, J., 1998. Dublin's Temple Bar: A Case Study of Culture-led Regeneration. *European Planning Studies*. Carfax Publishing Company, vol. 6 (3), pp. 271-282.

MCCARTHY, J., 2006. Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?. *Journal of Urban Design*. Carfax Publishing Company, vol. 11 (2), pp. 243-262.

MCCARTHY, J., 2013a. Part 1 - Globalization and Neo-liberal Perspectives: Introduction. Em: M. LEARY, e J. MCCARTHY, eds. *The Routledge Companion to Urban Regeneration*. Oxon: Routledge, pp. 15-115.

MCCARTHY, J., 2013b. Part 3 - Public Infrastructure and Public Space: Introduction. Em: M. LEARY, e J. MCCARTHY, eds. *The Routledge Companion to Urban Regeneration*. Oxon: Routledge, pp. 209-302.

MCLUHAN, M., 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.

MCLUHAN, M., e Q. FIORE, 1968. *War and Peace in the Global Village*. New York: Bantam Books.

MCKAY, G., 2000. *Glastonbury: A Very English Fair*. London: Gollancz. ISBN 9780575068078.

MEGA FERREIRA, A., 1998. Mega Ferreira, António. World Expo's: o que vale um tema. Em: AA.VV. *EXPO'98: Exposição Mundial de Lisboa, Arquitectura*. Lisboa: Editorial Blau, pp. 9-11. ISBN 972-8311-31-1. [texto datado de Setembro de 1996]

MEIREIS, T., e RIPPL, G., eds., 2018. *Cultural Sustainability: Perspectives from the Humanities and Social Sciences*. London: Routledge. ISBN 9781351124294.

MELUCCI, A., 1989. *Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society*. London: Hutchinson Radius.

MENDES, L., 2013. Da Gentrificação Marginal Enquanto Movimento Urbano Crítico: Evidências Empíricas de um Bairro Histórico de Lisboa, Bairro Alto. *Revista Iberoamericana de Urbanismo*. vol. 9, pp. 29-46.

MENDES, L., 2016a. Tourism Gentrification: Touristification as Lisbon's New Urban Frontier of Gentrification. Master Class 'Tourism Gentrification and City Making' [Stadslab, Academia Cidadã]. Lisboa, 16 de Abril.

MENDES, L., 2016b. What Can Be Done to Resist or Mitigate Tourism Gentrification in Lisbon? Some Policy, Findings & Recommendations. Em: M. GLAUDEMANS, e I. MARKO, eds. *City Making & Tourism Gentrification*. Tilburg: Stadslab, pp. 34-41.

MENDES, L., 2017. Gentrificação Turística em Lisboa: Neoliberalismo, Financeirização e Urbanismo Austeritário em Tempos de Pós-crise Capitalista 2008-2009. *Cadernos Metrópole* [Em linha]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, vol. 19 (39), pp. 479-512. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/cm/v19n39/2236-9996-cm-19-39-0479.pdf

MENDES, L., 2018. Gentrificação e Turistificação da Cidade ou… É a Financeirização da Habitação, estúpido!. *O Jornal Económico* [Em linha]. Publicado em 2018-08-01 [consult. 2020-11-05]. Disponível em: https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/gentrificacao-e-turistificacao-da-cidade-ou-e-a-financeirizacao-da-habitacao-estupido-340218

MENDES, L., 2020. Da Gentrificação Turística em Lisboa. Em: R. B. CURY, e F. PEREIRA, orgs. Interconexões: *Saberes e Práticas da Geografia (2)* [Em linha]. Ponta Grossa: Atena, pp. 173-185 [consult. 2020-09-11]. ISBN 978-65-5706-6111-9. Disponível em: https://www.atenaeditora.com.br/post-artigo/42375

MENDES, L., e A. JARA, 2018. Supergentrificação e Capitalismo Financeirizado: As Novas Fronteiras do Espaço-capital na Colina de Santana, Lisboa. *Cadernos Metrópole* [Em linha]. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, vol. 20 (43), pp. 769-796. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2018-4307

MENEZES, M., 2009. A Praça do Martim Moniz: Etnografando Lógicas Socioculturais de Inscrição da Praça no Mapa Social de Lisboa. *Horizontes Antropológicos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vol. 32, pp. 301-329.

MENEZES, M., 2012. Sobre a Intervenção Socio-urbanística na Cidade Consolidada: O Caso da Mouraria. Em: *Atas das 2.ªs Jornadas de Investigação e Inovação - Cidades e Desenvolvimento*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, pp. 235-236.

MENEZES, M., e A. PEREIRA, 2013. *Avaliar Programas Comunitários de Desenvolvimento: Uma Proposta a partir do Caso do Programa de Desenvolvimento Comunitário da Mouraria [PDCM]*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil.

MEYER, A. D., V. GABA, e K. COLWELL, 2005. Organizing Far from Equilibrium: Non-linear Change in Organizational Fields. *Organization Science*. [s.l.]: Informs, vol. 16 (5), pp. 456-473. ISSN 1047-7039.

MIÈGE, B., 1979. The Cultural Commodity. *Media, Culture & Society*. London: Academic Press, vol. 1 (3), pp. 297-311.

MILES, M., 1997. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London: Routledge. ISBN 978-0415139434.

MILES, M., 2000. Vistas of the Post-industrial City. *On the W@terfront* [Em linha]. (2), pp. 2-6 [consult. 2020-10-13]. Disponível em: https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18723

MILES, M., 2001. *Para além do espaço público – Beyond the public realm*. Monte da Caparica: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade.

MILES, M., 2005. Interruptions: Testing the Rhetoric of Culturally-led Urban Redevelopment. *Urban Studies*. Carfax Publishing Company, vol. 42 (5-6), pp. 889-911.

MILES, M., 2007. Displaced Monuments and Public Spheres. Em: AA.VV. *Luzboa: Lisboa Inventada pela Luz*. Coimbra: Edições Almedina, pp. 9-15. ISBN 9783981194005.

MILES, M., 2013. A Post-creative City?. *RCCS Annual Review* [Em linha]. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, (5), pp. 123-139 [consult. 2020-06-20]. Disponível em: https://doi.org/10.4000/rccsar.506

MILES, S., e M. MILES, 2004. *Consuming Cities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0333977101.

MINIHANE, J., 2019. Destination Trouble: Can Overtourism Be Stopped in its Tracks?. *CNN Travel* [Em linha]. Publicado em 2019-07-02 [consult. 2021-04-28]. Disponível em: https://edition.cnn.com/travel/article/how-to-stop-overtourism/index.html

MOLINA, A. M., 2014. La ciudad tomada. *El País - Babelia* [Em linha]. Publicada em 2014-07-18 [consult. 2021-05-30]. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/16/babelia/1405532425_129831.html

MONCLÚS, F.-J., 2003. The Barcelona Model: and an original formula? From 'Reconstruction' to Strategic Urban Projects (1979-2004). *Planning Perspectives*. E & FN Spon, vol. 18 (4). pp. 399-422.

MONTAIGNE, M. de, 2002. *Os Ensaios. Livros I, II e III*. São Paulo: Martins Fontes. [obra publicada pela primeira vez entre 1580 e 1588]

MOONEY, G., 2004. Cultural Policy as Urban Transformation? Critical Reflections on Glasgow, European City of Culture 1990. *Local Economy*. [s.l.]: Longman, vol. 19 (4), pp. 327-340. ISSN 0269-0942.

MORATÓ, A. R., 2010. A Metamorfose do Valor Cultural na Sociedade Contemporânea: Desafios e Paradoxos. Em: M. L. L. dos SANTOS, e J. M. PAIS, orgs. *Novos Trilhos Culturais: Práticas e Políticas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 37-49.

MOREIRA, A., 2006. Utopias territoriais do Iluminismo em Portugal. Dissertação de mestrado em Teoria e História da Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

MORGAN, M., 2007. Festivals Spaces and the Visitor Experience. Em: M. CASADO-DIAZ, S. EVERETT, e J. WILSON, eds. *Social and Cultural Change: Making Space(s) for Leisure and Tourism*. Eastbourne: Leisure Studies Association, pp. 113-130.

MORIN, E., 1962. *L'Esprit du Temps: Essai sur la Culture de Masse*. Paris: Grasset-Fasquelle.

MOULAERT, F., H. DEMUYNCK, e J. NUSSBAUMER, 2004. Urban Renaissance: From Physical Beautification to Social Empowerment. Lessons from Bruges - Cultural Capital of Europe 2002. *City.* Carfax Publishing Company, vol. 8 (2), pp. 229-235.

MOURÃO, J. F., 2019. Regeneração Urbana Integrada, Proteção do Património Cultural e Eficiência Ambiental como Objetivos Divergentes nas Políticas Urbanas em Portugal (2000-2020). *Cidades: Comunidades e Territórios* [Em linha]. (38) [consult. 2020-06-03]. ISSN 2182-3030. Disponível em: http://journals.openedition.org/cidades/1166

MUMFORD, L., 1970. *The Culture of Cities*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers. ISBN 0-15-623301-0. [obra publicada pela primeira vez em 1938]

MUÑOZ, F., 2008. *Urbanalización: Paisajes Comunes, Lugares Globales*. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 9788425218736.

MURMANE, W., 1981. The Sed Festival: A Problem in Historical Method. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo*. vol. 37, pp. 369-376.

MYERSCOUGH, J., 1994. *European Cities of Culture and Cultural Months, Full Report: Unabridged Version*. Glasgow: The Network of Cultural Cities of Europe.

N

NAWRATEK, K., 2019. *Total Urban Mobilisation: Ernst Jünger and the Post-Capitalist City*. Singapore: Palgrave Pivot. ISBN 978-981-13-1092-8.

NERY, R. V., 1997. Música 1997: Ópera, Festivais, Orquestras, Edições Discográficas. *Jornal de Letras* [Suplemento *Música 1997*]. Lisboa, edição de 1997-07-16, p. 12.

NEVADO, A. C. S., 2017. *Da Expansão à Recentralização, do Território ao Património: A Regeneração Urbana da Zona Ribeirinha Oriental de Lisboa (1964-1994)*. Tese de doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, ISCTE-IUL.

NEVES, J. S., coord., 2012. *Estatísticas Culturais do Ministério da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

NICOLESCU, B., 2002. *Manifesto of Transdisciplinarity*. New York: State University of New York Press. ISBN 978-0791452622. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1996]

NODA, K., 2015. *Yokohama and Creativity: Urban Regeneration through Culture and Art* [Em linha; consult. 2021-03-03]. Palestra no Asia Culture Forum, Gwangju [em 2015-11-25]. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/284717491_Yokohama_and_Creativity_Urban_Regeneration_through_Culture_and_Art/link/5656f73208aeafc2aac0ac6f/download

NURSE, K., 2006. Culture as the Fourth Pillar of Sustainable Development. Em: AA.VV. *Small States: Economic Review and Basic Statistics*. Commonwealth Secretariat, vol. 11, pp. 28-40.

O

OBSERVATÓRIO DO TURISMO DE LISBOA, 2011. *Inquérito a Passageiros internacionais de cruzeiros 2011*. Lisboa: Observatório Turismo de Lisboa.

OBSERVATÓRIO DO TURISMO DE LISBOA, 2016. *Inquérito a Passageiros internacionais de cruzeiros 2016*. Lisboa: Observatório Turismo de Lisboa.

O'CONNOR, J., e D. WYNNE, eds., 1996. *From the Margins to the Centre: Cultural Production and Consumption in the Post-industrial City*. Aldershot: Arena.

O'CONNOR, J., 2011. The Cultural and Creative Industries: A Critical History. *Ekonomiaz* [Em linha]. vol. 78 (III), pp. 24-45 [consult. 2021-04-21]. E-ISSN 2340-4051. Disponível em: https://www.euskadi.eus/web01-a2reveko/es/k86aEkonomiazWar/ekonomiaz/abrirArticulo?idpubl=74&registro=1166

OLIVEIRA, N., e B. PADILLA, 2012. A Diversidade como Elemento de Desenvolvimento/Atração nas Políticas Urbanas: Contrastes e Semelhanças nos Eventos de Celebração Intercultural. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto, número temático Imigração, Diversidade e Convivência Cultural, pp. 129-162. ISSN 0872-3419.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS, 2017. *New Urban Agenda*. [s.l.]: United Nations Publication. ISBN 978-92-1-132731-1.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2006. *Towards Sustainable Strategies for Creative Tourism: Discussion Report of the Planning Meeting for 2008 International Conference on Creative Tourism*. Creative Cities Network.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA, 2013. *Economy Report 2013 Special Edition: Widening Local Development Pathways* [Em linha]. New York: United Nations Development Programme - UNESCO [consult. 2020-08-25]. ISBN 978-92-3-001211-3. Disponível em: http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf

ORGANIZAÇÃO PARA A COOPERAÇÃO E DESENVOLVIMENTO ECONÓMICO, 2001. *Citizens as Partners: OECD Handbook on Information, Consultation and Public Participation in Policy-Making*. Paris: OECD Publishing. ISBN 9789264195578.

ORGANIZAÇÃO PARA A COOPERAÇÃO E DESENVOLVIMENTO ECONÓMICO, 2005. *Evaluating Public Participation in Policy Making*. Paris: OECD Publishing. ISBN 9789264008960.

ORGANIZAÇÃO PARA A COOPERAÇÃO E DESENVOLVIMENTO ECONÓMICO, 2008. *Factbook 2008: Economic, Environmental and Social Statistics*. Paris: OECD Publishing. ISBN 9789264062276.

ORGANIZAÇÃO PARA A COOPERAÇÃO E DESENVOLVIMENTO ECONÓMICO, 2009. *The Impact of Culture on Tourism*. Paris: OECD Publishing. ISBN 9789264056480.

ORTEGA Y GASSET, J., 2019. *A Rebelião das Massas*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978-989-64192-2-6. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1929]

OWENS, J. E., 1991. *The City in the Greek and Roman World*. London: Routledge.

P

PACKALÉN, S., 2010. Culture and Sustainability. *Corporate Social Responsibility: Discourse, Narratives and Communication*. John Wiley & Sons, vol. 17 (2), pp. 118-121.

PARIS, D., e T. BAERT, 2011. Lille 2004 and the Role of Culture in the Regeneration of Lille Métropole. *Town Planning Review*. Liverpool University Press, vol. 82 (1), pp. 29-44.

PARKINSON, M., B. FOLEY, e D. JUDD, eds., 1988. *Regenerating the Cities: The UK Crisis and the US Experience*. Manchester: Manchester University Press.

PARKINSON, M. e D. JUDD, 1988. Urban Revitalisation in America and the UK: The Politics of Uneven Development. Em: M. PARKINSON, B. FOLEY, e D. JUDD, eds. *Regenerating the Cities: The UK Crisis and the US Experience*. Manchester: Manchester University Press.

PARR, A., 2005. Becoming + Performance Art. Em: A. PARR, ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press. pp. 25-26. ISBN 0748618996.

PATTISON, H., 2006. Urban Regeneration Through the Arts: A Case Study of the Edinburgh Festivals. Em: S. FLEMING, e F. JORDAN, eds. *Events and Festivals: Education, Impacts and Experiences.* De: *Festivals and Events: Beyond Economic Impacts*. Eastbourne: Leisure Studies Association, vol. 3, pp. 71-80.

PEDROSA, A. S., e A. PEREIRA, 2016. Cidades e Dinâmicas Urbanas: A Gestão de Relações Complexas em Territórios de Risco. Em: L. LOURENÇO, coord. *Geografia, Paisagem e Riscos: Livro de Homenagem ao Prof. Doutor António Pedrosa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

PEIXOTO, P., 1997. L'Économie Symbolique du Patrimoine: Les Cas d'Évora. *Oficina do CES*. Coimbra: Centros de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, vol. 100, [s.p.].

PENDLEBURY, J., E. ERTEN, e P. LARKHAM, eds., 2015. *Alternative Visions of Post-war Reconstruction: Creating the Modern Townscape*. London: Routledge. ISBN 9780415587358.

PERALTA, E., 2017. *Lisboa e a Memória do Império: Património, Museus e Espaço Público*. [s.l.]: Le Monde Diplomatique. ISBN 978-989-95822-9-3.

PEREIRA, A. P. F., 2013. *O Parque das Nações em Lisboa: Uma Montra da Metrópole à Beira-Tejo*. Tese de doutoramento em Sociologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

PEREIRA, A. P. F., 2017. A Transformação da Zona Ribeirinha Oriental de Lisboa: Um Caso de Gentrificação por Nova Construção. *EURE* [Em linha]. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, vol. 43 (130) [consult. 2021-03-28]. Disponível em: http://dx.doi.org/10.4067/s0250-71612017000300047

PEREIRA, A. P. F., 2019. A Expo'98 e o Parque das Nações: Estado, Gentrificação e Memória Urbana. *Le Monde Diplomatique: Edição Portuguesa* [Em linha]. Publicado em 2019-10-27 [consult. 2021-05-10]. Disponível em: https://pt.mondediplo.com/spip.php?article1309 [artigo publicado originalmente em em Julho de 2018]

PEREIRA, J. C., 2016. *O Valor da Arte.* Lisboa: Fundação Manuel José dos Santos. ISBN 978-989-8838-37-7.

PEREIRA, J. P., 2016. *Where the Things Always Happen: Um estudo sobre Festivais de Música e Desenvolvimento Local*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

PEREIRA, S. M., 2018. Lisboa: Mitos, Manias e a Interrupção de um Repovoamento em Curso. *Público* [Em linha]. Publicado em 2018-10-16 [consult. 2020-11-05]. Disponível em: https://www.publico.pt/2018/10/16/local/opiniao/lisboa-mitos-manias-e-a-interrupcao-de-um-repovoamento-em-curso-1847568

PESTANA, C., PINTO-LEITE, J., MARQUES, N., 2009. O Programa Polis como Impulsionador da Regeneração Urbana [Em linha; consult. 2020-10-30]. Intervenção no 1.º Congresso de Desenvolvimento Regional de Cabo Verde [APDR]. Cidade da Praia, 6-11 de Julho. Disponível em: http://www.apdr.pt/congresso/2009/pdf/Sess%C3%A3o%2017/292A.pdf

PHELPS, N. A., e T. OZAWA, 2003. Contrasts in Agglomeration: Proto-industrial, Industrial and Post-industrial Forms Compared. *Progress in Human Geography*. London: Edward Arnold, vol. 27 (5), pp. 583-604.

PICARD, D., e M. ROBINSON, eds., 2006. *Festivals, Tourism and Social Change: Remaking Worlds*. Clevedon: Channel View Publications.

PIGOU, A. C., 1920. *The Economics of Welfare*. London: MacMillan.

PINA, S., 2020. Viver a Rua, com tranquilidade. *Lisboa: Revista Municipal Trimestral*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, vol. 31, p. 6.

PINCHA, J. P., 2020. Concluir o Parque das Nações vai custar 25,5 milhões de euros. *Público* [Em linha]. Publicado em 2020-04-01 [consult. 2020-11-29]. Disponível em: https://www.publico.pt/2020/04/01/local/noticia/concluir-parque-nacoes-vai-custar-255-milhoes-euros-1909275

PINE, B. J., e J. H. GILMORE, 1999. The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage. Boston: Harvard Business School Press.

PINTO, P. T., 2014. Processo de Revitalização Social e Urbana da Cidade de Lisboa: Novo Centro Social da Assistência Paroquial de Santos-o-Velho. *Rossio: Estudos de Lisboa*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, vol. 4. pp. 54-65. ISSN 2183-1327.

PINTO, P. T., 2019. A Influência Urbanística da Expo'98, de Bragança a Albufeira. *Público* [Em linha]. Publicado em 2019-11-22 [consult. 2020-10-28]. Disponível em: https://www.publico.pt/2019/11/22/local/opiniao/influencia-urbanistica-expo98-braganca-albufeira-1894285

POISSON, G., 2002. Les Grands Travaux des Présidents de La Ve République. Paris: Éditions Parigramme.

POLANYI, K., 1957. *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston: Beacon Press. [obra publicada pela primeira vez em 1944]

PORTAS, N., 1999. O Pós-Expo e o Resto à Volta. Em: V. M. FERREIRA, e F. INDOVINA, orgs. *A Cidade da Expo'98: Uma Reconversão na Frente Ribeirinha de Lisboa?*. Lisboa: Bizâncio, pp. 184-195.

PORTELA, A. P., 2018. *O Estatuto Profissional do Artista: Regime Laboral e de Segurança Social* [Em linha]. Lisboa: Fundação Gestão dos Direitos dos Artistas [consult. 2020-12-03]. Disponível em: https://www.fundacaogda.pt/wp-content/uploads/2019/10/estatuto-ss-digital.pdf

POTTIER, M., 2004. Luzboa 2004: Première Biennale de L'Art de la Lumière de Lisbonne. *Marc Pottier: Curator & Art Advisor* [Em linha; consult. 2019-09-25]. Disponível em: http://www.marcpottier.com/4-1-3_luzboa_fr.html

PRENTICE, R., e V. ANDERSEN, 2003. Festival as Creative Destination. *Annals of Tourism Research*. vol. 30 (1), pp. 7-30.

PURCELL, N., 2010. History: Urbanism. Em: A. BARCHIESI, e W. SCHEIDEL, eds. *The Oxford Handbook of Roman Studies*. Oxford: Oxford University Press, pp. 579-592. ISBN 978-0-19-921152-4.

Q

QUINN, B., 2005. Arts Festivals and the City. *Urban Studies*. Carfax Publishing Company, vol. 42 (5-6), pp. 927-943.

QUINN, B., 2020. Commemorative Events and the COVID-19 Pandemic. Intervenção em *FESTSPACE* [Em linha; consult. 2021-04-30]. Disponível em: http://ccse.uws.ac.uk/2020/07/02/commemorative-events-and-the-covid-19-pandemic/#more-1549

QUINTELA, D. H., 2019. *Ideias Políticas, Atores e Instituições da Marca País: Estudo de Caso Comparativo das Fases da Marca Portugal (1999-2015) e através de Modelo de Comparabilidade Internacional de Fatores de Sucesso*. Tese de doutoramento, ISCTE-IUL.

R

RAFAEL, M. J. C., 2019. *Transformação Urbana da Colina de Santana: Uma Abordagem Prospetiva*. Dissertação de mestrado em Estudos Urbanos, ISCTE-IUL.

RAMALHO, J., 2013. Os Grandes Eventos e a Promoção da Imagem Externa de Portugal [Em linha]. *JANUS 2013: As Incertezas da Europa*. Lisboa: Observatório de Relações Exteriores da Universidade Autónoma de Lisboa, pp. 60-61 [consult. 2020-12-04]. Disponível em: http://hdl.handle.net/11144/806

RAYMOND, C., e G. RICHARDS, 2000. Creative Tourism. *ATLAS News*. [s.l.], vol. 23, pp. 16-20.

REIÇADAS, R., 2020. *Guia de Apoio ao Utilizador - Referências Bibliográficas: Norma ISO 690 3.ª edição* [Em linha]. Lisboa: Serviços de Informação e Documentação do ISCTE-IUL [consult. 2021-04-30]. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/15070

REMESAR, A., ed., 1997a. *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona. ISBN 8447517373.

REMESAR, A., 1997b. Public Art: Towards a Theoretical Framework. Em: A. REMESAR, ed. *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 128-140. ISBN 8447517373.

REMESAR, A., 2002. Algo Aconteceu em Marvila, Lisboa Capital do Nada. Em: AA.VV. *Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001: Criar, Debater, Intervir no Espaço Público*. [s.l.]: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade, pp. 470-481. ISBN 972-95656-4-3.

REVAULT D'ALLONNES, M., 2001. Peut-On Parler Philosophiquement Politique? Merleau-Ponty et Hannah Arendt Lecteurs de Machiavel. Em: G. SFEZ, e M. SENELLART, eds. *L'enjeu Machiavel*. Paris: PUF, pp. 179-98. ISBN 978-2130514619.

RICHARDS, G., 2000. The European Cultural Capital Event: Strategic Weapon in the Cultural Arms Race?. *International Journal of Cultural Policy*. vol. 6 (2), pp 159-181.

RICHARDS, G., 2007. The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals?: The case of Catalunya. Em: G. RICHARDS, ed. *Cultural Tourism: Global and Local Perspectives*. Abingdon: Taylor & Francis, pp. 257-280. ISBN 9780429238635.

RICHARDS, G., e J. WILSON, eds., 2007. *Tourism, Creativity and Development*. Oxon: Routledge. ISBN 978-0-415-42756-2.

RICHARDS, G., M. de BRITO, e L. WILKS, eds., 2013. *Exploring the Social Impacts of Events*. London: Routledge. ISBN 9781138081833.

RICHARDS, G., e R. PALMER, 2010. *Eventful Cities: Cultural Management and Urban Revitalisation*. Oxford: Butterworth-Heinemann. ISBN 978-0-7506-6987-0.

RIESEL, R., 2004. *Sulla Zattera della Medusa*. Turim: Quattrocentoquindici.

RIGBY, B., 1992. Popular Culture in Modern France: A Study of Cultural Discourse. London: Routledge.

RITCHIE, J. B. R., 1984. Assessing the Impact of Hallmark Events: Conceptual and Research Issues. *Journal of Travel Research*. vol. 23 (1), pp. 2-11.

ROBERTS, P., e SYKES, H., eds., 2000. *Urban Regeneration: A Handbook*. London: Sage.

ROBERTSON, N., 1996. *Festivals and Legends: The Formation of Greek Cities in the Light of Public Ritual*. Toronto: University of Toronto Press. ISBN 0802059880.

ROCHA, R. G. P., 2011. *Os Públicos do Festival Paredes de Coura 2011: Expectativas, Motivações e Práticas*. Dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação, ISCTE-IUL.

ROCHE, M., 2000. *Mega-events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*. London: Routledge. 2000. ISBN 9780415157129.

ROCHE, M., 2011. Festivalisation, Cosmopolitanism and European Culture: On the Sociocultural Significance of mega-events. Em: L. GIORGI, M. SASSATELLI, e G. DELANTY, eds. *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London: Routledge, pp. 124-141.

RODRIGUES, M. J., 1993. Avaliação e Aprendizagem Social: Uma Proposta de Metodologia. *Working Papers Dinâmia'CET* [Em linha]. Dinâmia'CET - ISCTE-IUL, WP n.º 1993/03, pp. 1-31 [consult. 2021-05-03]. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/465/4/DINAMIA_WP_1993-03.pdf

RODRIGUES, R. F. V., 2010. *Os Eventos Musicais como Instrumento do Marketing para Consolidação da Imagem de Marca diante do Público Jovem*. Dissertação de mestrado em Gestão, ISCTE-IUL.

RODRIGUES, W., 2010. *Cidade em Transição*. Oeiras: Celta.

RODRIGUES, N. M. D., 2014a. *Intervenções, Espacialidades e Relações de Poder: O Caso da Praça do Martim Moniz*. Dissertação de mestrado em Estudos Urbanos, ISCTE-IUL.

RODRIGUES, N. M. D., 2014b. Praça do Martim Moniz: Entre a Intervenção e a Revitalização. *Rossio: Estudos de Lisboa*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, vol. 4, pp. 110-117. ISSN 2183-1327.

RODRIK, D., 2011. *The Globalization Paradox: Why Global Markets, States, and Democracy can't Coexist*. Oxford: Oxford University Press.

ROGERS, P., e C. ANASTASIADOU, 2011. Community Involvement in Festivals: Exploring Ways of Increasing Local Participation. *Event Management*. Cognizant Communication Corporation, vol. 15, pp. 387-399.

ROSA, L. V., 1999. O Plano de Urbanização da Zona de Intervenção da Expo'98. Em: V. M. FERREIRA, e F. INDOVINA, orgs. *A Cidade da Expo'98: Uma Reconversão na Frente Ribeirinha de Lisboa?*. Lisboa: Bizâncio, pp. 173-183.

ROSAS, F., 2007. *Lisboa Revolucionária 1908-1975*. Lisboa: Tinta da China.

ROSE, D., 1984. Rethinking Gentrification: Beyond the Uneven Development of Marxist Urban Theory. *Environment and Planning D: Society and Space*. London: Pion, vol. 2 (1), pp. 47-74.

ROSETA, I., 1998. *Cultural Policy and Hallmark Events as Tools for Urban Regeneration: The Case of Lisbon European City of Culture 1994*. Dissertação de mestrado, London School of Economics and Political Science.

ROSZAK, T., 1969. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City, NY: Anchor Books.

ROWE, G., e L. J. FREWER, 2000. Public Participation Methods: A Framework for Evaluation. *Science, Technology & Human Values*. London: Sage, vol. 25 (1), pp. 3-29.

RUELA, R., 1993. Passe de Três Contos Vai Mostrar 'Lisboa Romântica'. *A Capital*. Lisboa: Ano XXVI, 2.ª série (8017), edição de 1993-09-01, pp. 10-11.

RUGGIE, J. G., 1982. International Regimes, Transactions, and Change: Embedded Liberalism in the Postwar Economic Order. *International Organization*. vol. 36 (2), pp. 379-415.

RYANS, J. K., e W. L. SHANKING, 1986. *Guide to Marketing for Economic Development: Competing in America's Second Civil War*. Columbus: Publishing Horizons.

S

SACCO, P.- L., 2011. Culture 3.0: A New Perspective for the EU 2014-2020 Structural Funds Programming. *EENC (European Expert Network on Culture) Paper* [Em linha; consult. 2021-04-28]. Disponível em: http://www.interarts.net/descargas/interarts2577.pdf

SACCO, P.- L., G. FERILLI, e G. T. BLESSI, 2018. From Culture 1.0 to Culture 3.0: Three Socio-Technical Regimes of Social and Economic Value Creation through Culture, and Their Impact on European Cohesion Policies. *Sustainability* [Em linha]. MDPI, vol. 10 (11), 3923 [consult. 2021-05-03]. ISSN 2071-1050. Disponível em: https://doi.org/10.3390/su10113923

SALGUEIRO, T. B., 1992. *A Cidade em Portugal: Uma Geografia Urbana*. Porto: Edições Afrontamento.

SALGUEIRO, T. B., 1994. Novos Produtos Imobiliários e Reestruturação Urbana. *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia* [Em linha]. Lisboa: CEG-IGOT da Universidade de Lisboa, vol. 29 (57), pp. 179-190 [consult. 2020-06-30]. E-ISSN 2182-2905. Disponível em: https://doi.org/10.18055/Finis1848

SALGUEIRO, T. B., 1998. Cidade Pós-moderna: Espaço Fragmentado. *Inforgeo* [Em linha]. vol. 12/13, pp. 225-235 [consult. 2020-04-30]. Disponível em: http://www.apgeo.pt/sites/default/files/inforgeo_1213_0.pdf

SALGUEIRO, T. B., 2001. *Lisboa: Periferia e Centralidades*. Oeiras: Celta.

SALGUEIRO, T. B., 2003. Desenvolvimento Urbano de Lisboa. *Revista de Estudos Regionais - Região de Lisboa e Vale do Tejo*. Lisboa: INE, 2.º sem., pp. 7-22.

SALGUEIRO, T. B., 2006. Oportunidade e Transformação na Cidade Centro. *Finisterra: Revista Portuguesa de Geografia* [Em linha]. Lisboa: CEG-IGOT da Universidade de Lisboa, vol. 41 (81), pp. 9-32 [consult. 2020-01-20]. Disponível em: https://revistas.rcaap.pt/finisterra/issue/view/187

SALIKOV, A., 2018. Hannah Arendt, Jürgen Habermas, and Rethinking the Public Sphere in the Age of Social Media. *Russian Sociological Review* [Em Linha]. vol. 17 (4), pp. 88-102 [consult. 2020-04-20]. ISSN 1728-1938. Disponível em: https://dx.doi.org/10.17323/1728-192x-2018-4-88-102

SANDERCOCK, L., 1997. From Main Street to Fortress: the Future of Malls as Public Spaces Or 'Shut up and Shop'. *Just Policy*. Melbourne: Victorian Council of Social Service, vol. 9, pp. 27-34.

SANTANA DA SILVA, J., 2015a. Marvila: Os Alicerces de uma Comunidade. Em: A. GOMES, e S. FERREIRA, eds. *Prodac: Comunidade em Construção*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pp. 24-35. ISBN 978-989-8712-14-1.

SANTANA DA SILVA, J., 2015b. Marvila Moderna: Uma Cidade Operária Ergue-se a Oriente. Em: A. GOMES, e S. FERREIRA, eds. *Prodac: Comunidade em Construção*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, pp. 36-51. ISBN 978-989-8712-14-1.

SANTOS, D., 2002. Da Singularidade na Condição Pós-moderna, ou a Mediação Possível da Arte Contemporânea. Em: AA.VV. *Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001: Criar, Debater, Intervir no Espaço Público*. [s.l.]: Extra]Muros[- Associação Cultural para a Cidade, pp. 160-169. ISBN 972-95656-4-3.

SANTOS, F. M. S. dos, 2014. *(Des)envolvimento Cultural e Festivais de Música: Fundamentos para o Projeto "Fábrica de Música"*. Dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura, ISCTE-IUL.

SANTOS, H., 1992. *Pensar o Cultural: Itinerário para uma Reflexão*. Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Faculdade de Economia da Universidade do Porto.

SANTOS, M. L. L. dos, 1988. Questionamento à Volta de Três Noções: A Grande Cultura, a Cultura Popular, a Cultura de Massas. *Análise Social*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais Sociais da Universidade de Lisboa, vol. XXIV (101-102), pp. 689-702.

SANTOS, M. L. L. dos, 1990. Reprodutibilidade / Raridade: O Jogo dos Contrários na Produção Cultural. Em: *Actas do I Congresso Português de Sociologia: A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século*. Lisboa: Fragmentos, vol. II, pp. 369-377.

SANTOS, M. L. L. dos, coord., 1998. As Políticas Culturais em Portugal: Relatório Nacional. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SANTOS, M. L. L. dos, e A. F. da COSTA, eds., 1999. *Impactos Culturais da Expo'98*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.

SANTOS, S., 2008. Imagens da Cidade Planeada: A Diversidade Cultural e o Pensamento Estratégico Urbano de Lisboa. *Sociologia, Problemas e Práticas* [Em linha]. vol. 57, pp. 131-151 [consult. 2020-04-20]. E-ISSN 2182-7907. Disponível em: https://sociologiapp.iscte-iul.pt/pdfs/10081/10093.pdf

SANTOS MARTINS, A., 1992. Arquitectura Portuguesa Marcou a Expo'92. *O Comércio do Porto*. Porto: O comércio do Porto S.A., Ano CXXXIX (79), edição de 1992-08-19, pp. 2-3.

SANTOS SILVA, A., 2007. Como Abordar as Políticas Culturais Autárquicas? Uma Hipótese de Roteiro. *Sociologia, Problemas e Práticas*. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, vol. 54, pp. 11-33.

SANTOS SILVA, A., E. P. BABO, e P. GUERRA, 2013. Cultural Policies and Local Development: The Portuguese case. *Portuguese Journal Of Social Science*. Lisboa: ISCTE-IUL, vol. 12 (2), pp. 113-132. E-ISSN 1758-9509.

SANTOS SILVA, A., E. P. BABO, e P. GUERRA, 2015. Políticas Culturais Locais: Contributos para um Modelo de Análise. *Sociologia, Problemas e Práticas* [Em linha]. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, vol. 78, pp. 105-124 [consult. 2021-04-28]. E-ISSN 2182-7907. Disponível em: https://journals.openedition.org/spp/1997

SARAIVA, T. M., 2020. Desconfinar o Urbanismo. *Público* [Em linha]. Publicado em 2020-06-04 [consult. 2020-12-29]. Disponível em: https://www.publico.pt/2020/06/04/opiniao/opiniao/desconfinar-urbanismo-1919291

SARTORIO, F. S., 2005. Strategic Spatial Planning: A Historical Review of Approaches, Its Recent Revival, and an Overview of the State of the Art in Italy. *DISP: The Planning Review*. Zurich: Institut Fur Orts, vol. 41 (162), pp. 26-40. ISSN 0251-3625.

SCHINDLER, J., 2012. *Culture, Politics and Europe: En Route to Culture-related Impact Assessment*. Bonn: European Association of Cultural Researchers.

SCHNEIDER, A. K., 1998. *Creating The Musée d'Orsay: The Politics of Culture in France*. [s.l.]: The Pennsylvania State University Press.

SCHUSTER, M., 2001. Ephemera, Temporary Urbanism and Imaging. Em: L. J. VALE e S. B. WARNER JR., eds. *Imaging the City: Continuing Struggles and New Directions*. New Brunswick: Rutgers University, pp. 361-396.

SCOLARI, F., 2020. Per una critica del concetto di società post-industriale. *Materialismo Storico* [Em linha]. vol. VIII (1), pp. 306-331 [consult. 2021-08-16]. ISSN 2531-9582. Disponível em: https://journals.uniurb.it/index.php/materialismostorico/article/view/2359/2114

SCOTT, A. J., 1996. The Cultural Economy of Cities. *Working Papers on Producer Services*. Bristol: University of Bristol and Service Sector Research Unit, (35). [reeditado em: *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 21 (2), pp. 232-340]

SCOTT, A. J., 2000. *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage.

SCOTT, A. J., 2008a. Resurgent Metropolis: Economy, Society and Urbanization in an Interconnected World. *International Journal of Urban and Regional Research* [Em linha]. Oxford: Blackwell, vol. 32 (3), pp. 548-564 [consult. 2021-08-16]. ISSN 1468-2427. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2427.2008.00795.x

SCOTT, A. J., 2008b. *Social Economy of the Metropolis: Cognitive-Cultural Capitalism and the Global Resurgence of Cities*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 9780199549306.

SECCHI, B., 1965a. *Analisi delle strutture territoriali*. Milano: Franco Angeli.

SECCHI, B., 1965b. *Analisi economica dei problemi territorial*. Milano: Giuffré.

SECCHI, B., 2015. *La Ciudad de los Ricos y la Ciudad de los Pobres*. Madrid: Los Libros de la Catarata. ISBN 978-84-8319-975-6 [colectânea de textos publicada pela primeira vez em livro em 2013]

SEIXAS, J., 2013. *A Cidade na Encruzilhada: Repensar a Cidade e a sua Política*. Porto: Edições Afrontamento. 2013. ISBN 978-972-36-1260-8.

SEIXAS, J., 2016. Dez Teses Sobre o Centro Histórico de Lisboa. *Público* [Em linha]. Publicado em 2016-08-08 [consult. 2020-11-06]. Disponível em: https://www.publico.pt/2016/08/08/local/opiniao/dez-teses-sobre-o-centro-historico-de-lisboa-1740575

SEIXAS, J., A. MAGALHÃES, e P. COSTA, 2013. Os Tempos Novos do Centro Histórico de Lisboa. Em: *Actas do IX Congresso da Geografia Portuguesa*. Évora: Universidade de Évora, pp. 486-495. ISBN 978-972-99436-6-9.

SELWOOD, S., 2010. Making a Difference: The Cultural Impact of Museums [Em linha; consult. 2021-02-23]. Intervenção em National Museum Directors' Conference [NMDC]. Disponível em: http://www.nationalmuseums.org.uk/media/documents/publications/cultural_impact_final.pdf

SENNETT, R., 1977. *The Fall of Public Man*. New York: Alfred A. Knopf.

SENNETT, R., 1990. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. London: Faber & Faber.

SENNETT, R., 1994. *Flesh and Stone: The Body And The City In Western Civilization*. London: Faber & Faber.

SEQUEIRA, M., 2012. *Para um Espaço Público: Le Corbusier e a Tradição Greco-Latina na Cidade Moderna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SERRANO, F. M., e P. R. KÖSTER, 2006. Análisis de la Productividad en el Sector de la Cultura y el Ocio Español: Una Perspectiva Regional. *Estudios de Economía Aplicada*. vol. 24 (2), pp. 699-722. ISSN 1133-3197.

SILVA, T. L. M. de S., 2019. *Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um Estudo Comparado*. Tese de doutoramento em Sociologia, especialização em Cidades e Culturas Urbanas, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

SILVA NUNES, J. P., e A. D. Sequeira, 2011. O Fado de Marvila: Notas sobre a Origem Citadina e o Destino Metropolitano de uma Antiga Zona Industrial de lisboa. *Forum Sociológico* [Em linha]. Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, série II, vol. 21, pp. 33-41 [consult. 2020-04-22]. Disponível em: https://journals.openedition.org/sociologico/382

SMALL, K. E., 2007. *Understanding The Social Impacts Of Festivals On Communities*. Tese de doutoramento, University Of Western Sydney.

SMALL, K. E., D. EDWARDS, e L. SHERIDAN, 2005. A Flexible Framework for Evaluating the Socio-cultural Impacts of a (Small) Festival. *International Journal of Event Management Research*. Queensland: Griffith University, vol. 1 (1), pp. 66-77. ISSN 1833-0681.

SMITH, A., 2012. *Events and Urban Regeneration: The Strategic Use of Events to Revitalise Cities*. London: Routledge. ISBN 9780415581486.

SMITH, A., 2020. Intervenção em *FESTSPACE* [Em linha; consult. 2021-04-30]. Disponível em áudio: http://festspace.net/festspace-reflections-on-festivals-events-and-public-space-during-covid-19/

SMITH, G., 2009. *Democratic Innovations: Designing Institutions for Citizen Participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

SMITH, N., 1984. *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*. Oxford: Blackwell.

SMITH, N., 2002. New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy. *Antipode*. Oxford: Blackwell, vol. 34 (3), pp. 427-450. ISSN 0066-4812.

SMITH, N., 2005. El Redimensionamiento de las Ciudades: La Globalización y el Urbanismo Neoliberal. Em: D. HARVEY, e N. SMITH. *Capital Financiero, Propriedad Inmobiliaria y Cultura*. Barcelona: MACBA - Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, pp. 59-78. ISBN 978-84-89771-11-6.

SNOWBALL, J. D., 2008. *Measuring the Value of Culture: Methods and Examples in Cultural Economics*. Berlin: Springer. ISBN 9783540743552.

SOARES, P. F. C., 2019. *Gentrificação e Turismo na Cidade de Lisboa: O Caso da Mouraria*. Dissertação de mestrado em Arquitectura, especialização em Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

SOCIEDADE PARQUE EXPO'98, S.A., 1998. *Relatório da Unidade de Espectáculos*. Lisboa: Parque EXPO'98, S.A.

SOCIEDADE PARQUE EXPO'98, S.A., 1999. *Relatório: Exposição Mundial de Lisboa de 1998* [Em linha]. Lisboa: Parque EXPO'98, S.A. [consult. 2021-04-30]. Disponível em: https://issuu.com/brunomanuelalbano/docs/relatorio_final-final_report_world_

SOCIEDADE PARQUE EXPO'98, S.A., 2007. RE:qualificar: Promover a Qualidade da Vida Urbana [Em linha; consult. 2021-04-30]. Intervenção no XI Encuentro de Directores de Planes Estratégicos [EBROPÓLIS: Asociación para el Desarrollo Estratégico de Zaragoza y su Entorno], em Saragoça, Fevereiro. Disponível em: http://www.ebropolis.es/files/File/Encuentros/2007/lisboa.pdf

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DE RECHERCHE ET PROGRAMMATION, 1968. *Impact du Festival d'Avignon sur l'Économie de la Ville*. Marseille: Société Générale de Recherche et Programmation. [co-editado por Observatoire Économique Méditerranéen e Ministère des Affaires Culturelles]

SOJA, E. W., 1994. Inside Exopolis: Scenes from Orange County. Em: M. SORKIN, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. Fourth print. New York: Hill and Wang, pp. 94-122. [obra publicada pela primeira vez em 1992]

SOJA, E. W., 2010. *Seeking Spatial Justice*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

SOLÀ-MORALES RUBIÓ, I. de, 1996. Presente y Futuros: La Arquitectura en las Ciudades. Em: AA.VV. *Presente y Futuros: La Arquitectura en las Ciudades*. Barcelona: Collegi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, pp. 10-23.

SORKIN, M., ed., 1994a. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. Fourth print. New York: Hill and Wang. [obra publicada pela primeira vez em 1992]

SORKIN, M., 1994b. Introduction: Variations on a Theme Park. Em: M. SORKIN, ed. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. Fourth print. New York: Hill and Wang, pp. xi-xv. [obra publicada pela primeira vez em 1992]

SOUSA, J. F. C. de, 2017. *O Impacte do Programa Polis: A (Re)Criação do Espaço Público Urbano*. Tese de mestrado em Arquitectura, especialização em Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

SOUTINHO, A., 1998. Em: AA.VV. *2.º Encontro dos Programas Urban e Reabilitação Urbana*. Lisboa: Direcção-Geral do Desenvolvimento Regional, p. 48. ISBN 972-9352-43-7.

SQW/TNS, 2005. *Edinburgh's Year Round Festivals 2004-2005: Economic Impact Study*. Edinburgh: SQW Consultants.

STEINER, G., 1992. *No Castelo do Barba Azul: Algumas Notas para a Definição de Cultura*. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 9789727081882. [obra publicada pela primeira vez em 1971]

STEINER, G., 2005. *A Ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva. ISBN 9789896416904. [obra publicada pela primeira vez em 2004]

STEVENS, Q., e H. SHIN, 2014. Urban Festivals and Local Social Space. *Planning Practice and Research*. Taylor & Francis, vol. 29 (1), pp. 1-20. ISSN 0269-7459.

STIRLING, A., 2004. 'Opening Up' or 'Closing Down'? Analysis, Participation and Power in the Social Appraisal of Technology. *Japanese Journal for Science Technology & Society*. Nishinomiya: The Sociology of Science Society of Japan, vol. 14, pp. 63-83.

STIRLING, A., 2008. 'Opening Up' and 'Closing Down': Power, Participation, and Pluralism in the Social Appraisal of Technology. *Science, Technology & Human Values*. London: Sage, vol. 33 (2), pp. 262-294.

STIRLING, A., 2014. Towards Innovation Democracy? Participation, Responsibility and Precaution in Innovation Governance. *Working Paper Series SWPS 2014-24*. Brighton: Science Policy Research Unit - University of Sussex, vol. 24.

STIRLING, A., 2015. Towards innovation democracy? Participation, Responsibility and Precaution in the Politics of Science and Technology. *STEPS Working Paper*. Brighton: STEPS Centre - University of Sussex, vol. 78. ISBN 978-1-78118-212-3.

STÖHR, W. B., 1980. Center-Down-and-Outward Development versus Periphery-up-and-Inward Development: A Comparison of Two Paradigms. *I.I.R. Discussion Papers*. Wien: University of Economics, (6), pp. 1-57. [texto revisto a partir de uma comunicação oral no 18th European Regional Science Congress, Friburgo, 1978]

STÖHR, W. B., 1981. Development from Bellow: the Bottom-up and Periphery-Inward Development Paradigm. Em: W. B. STÖHR, e D. R. F. TAYLOR, eds. *Development From Above or Below? The Dialectics of Regional Planning in Developing Countries.* Chichester: John Wiley & Sons, pp. 39-72.

STÖHR, W. B., 1984. La Crise Économique Demande-t-elle de Nouvelles Stratégies de Développment Régional?. Em: P. AYDALOT, ed. *Crise & Espace*. Paris: Economica.

STOREY, J., 2012. *Cultural Theory and Popular Culture: An introduction*. 6th ed. Oxon: Routledge. [obra publicada pela primeira vez em livro em 1997]

SULLIVAN, L., 1896. The Tall Office Building Artistically Considered. *Lippincott's magazine*. Philadelphia: J. B. Lippincott, vol. 339 (Mar.), pp. 403-409.

SUMMAVIELLE, E., 1994. As Cores da 'Sétima'. *Diário de Notícias* [Suplemento *Gazeta*, Sétima Colina]. Lisboa: Ano 130.º (45694), edição de 1994-05-01, [s.p.].

SUSSEX ARTS MARKETING, 2004. *Brighton Festival 2004: Everyone Benefits, a Study of the Economic and Cultural Impact of the Festival upon Brighton and Hove*. Brighton: Sussex Arts Marketing.

T

TAŞKIN-ERTEN, Ö., 2011. *Questioning the Privatization of Public Space: The 'Publicness' of Shopping Centers*. Tese de doutoramento em Planeamento Urbano, Izmir Institute of Technology.

TAYLOR, C., 2012. Interculturalism or Multiculturalism?. *Philosophy & Social Criticism*. Sage, vol. 38 (4-5), pp. 413-423.

TAYLOR, J., 2014. Festivalizing Sexualities: Discourses of 'Pride', Counter-discourses of 'Shame' [chapter 2]. Em: A. BENNET, J. TAYLOR, e I. WOODWARD, eds. *The Festivalization of Culture.* London: Routledge, pp. 27-48. ISBN 9780367600365.

TEJERO, C. M., 2017. Turismo, Literatura e Gentrificação: Os festivais e cidades literárias perante as consequências do fenómeno turístico. *Revista Turismo & Desenvolvimento*. vols. 27-28, pp. 367-369.

TEPPER, S. J., et al., 2014. *Artful Living: Examining the Relationship Between Artistic Practice and Subjective Wellbeing Across Three National Surveys* [Em linha]. Nashville: The Curb

Center for Art, Enterprise, and Public Policy at Vanderbilt University [consult. 2021-03-23]. Disponível em: http://d31hzlhk6di2h5.cloudfront.net/20140409/6a/a2/45/b3/10e00761760189048ab167b1/NEA_Final_ Report_Wellbeing_3.6.14.pdf

THE SCOTTISH GOVERNMENT, 2020. A Culture Strategy for Scotland. *Culture Strategy: Summary of Actions* [Em linha]. [consult. 2021-04-28]. Disponível em: https://www.gov.scot/binaries/content/documents/govscot/publications/factsheet/2020/02/culture-strategy-vision-and-summary-of-actions/documents/culture-strategy-summary-of-actions/culture-strategy-summary-of-actions/govscot%3Adocument/3483_SG_Culture%2Bstrategy_SUMMARY%2BOF%2BACTIONS.pdf

THROSBY, D., 2001. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0521586399.

THROSBY, D., 2008. Modeling the Cultural Industries. *International Journal of Cultural Policy*. Oxon: Routledge, vol. 14 (3), pp. 217-232.

THROSBY, D., 2010. *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 9780521687843.

TIBBOT, R., 2002. Culture Club: Can Culture Lead Urban Regeneration?. *Locum Destination Review*. Locum Destination Consulting, vol. 9, pp. 71-73.

TOFFLER, A., 1970. *Future Shock*. New York: Random House.

TOFFLER, A., 1980. *The Third Wave*. New York: William Morrow & Company.

TOMAZ, E., et al., 2020. Discussing Impact Assessment on Creative Tourism: A Theoretical and Analytical Model. *Working Papers Dinâmia'CET* [Em linha]. Dinâmia'CET - ISCTE-IUL, WP n.º 2020/05, pp. 1-27 [consult. 2021-05-03]. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/20755

TÖRNQVIST, G., 2004. Creativity in Time and Space. *Geografiska Annaler*. Series B, vol. 86 (4), pp. 227-243.

TOURAINE, A., 1969. *La Société Post-industrielle*. Paris: Seuil.

TOUSSAINT, J.-Y., e M. ZIMMERMANN, 2001. L'Espace Public et L'Espace du Public: Politique et Aménagement. Em: J.-Y. TOUSSAINT, e M. ZIMMERMANN, eds. *User, Observer, Programmer et Fabriquer L'Espace Public*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romanes. ISBN 978-2880744717.

TOWSE, R., 2001. *Creativity, Incentive and Reward: An Economic Analysis of Copyright and Culture in the Information Age*. Cheltenham: Edward Elgar. ISBN 1840642548.

TURNER, V., 1982. *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington: Smithsonian Institute Press.

TYLOR, E. B., 1871. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom (vol. 1)*. London: John Murray.

U

U.K. PARLIAMENT - DIGITAL, CULTURE, MEDIA AND SPORT COMMITTEE, 2020. *Impact of COVID-19 on DCMS sectors: First Report* [Em linha]. House of Commons Digital, Culture, Media and Sport Select Committee [consult. 2021-04-30]. Disponível em: https://publications.parliament.uk/pa/cm5801/cmselect/cmcumeds/291/29102.htm

UNIÃO EUROPEIA, 1999. *EDEC - Esquema de Desenvolvimento do Espaço Comunitário: Para um Desenvolvimento Equilibrado e Sustentável do Território da UE*. Luxembourg: EUR-OP. ISBN 978-9282876626.

URRY, J., 1990. *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.

UYSAL, Ü. E., e ÖZDEN, P., 2012. Cultural Tourism as a Tool for Urban Regeneration in Istanbul. *Sustainability Today*. Southampton: Wessex Institute of Technology, vol. 167, pp. 389-400.

V

VALCK, M. de, 2008. 'Screening' the Future of Film Festivals? A Long Tale of Convergence and Digitization. *Filmint* [Em linha]. (34), pp. 15-23 [consult. 2021-05-03]. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Marijke-De-Valck/publication/249919276_Screening_the_Future_of_Film_Festivals_A_long_tale_of_convergence_and_digitization/links/58c93950a6fdcc63aa978dc7/Screening-the-Future-of-Film-Festivals-A-long-tale-of-convergence-and-digitization.pdf

VALE, A. M. C. do, 2013. *Festivais de Cinema em Lisboa: Organizações e Relações com a Cidade*. Dissertação de mestrado em Gestão Cultural, ISCTE-IUL.
VAN DER BORG, J., e A. P. RUSSO, 2005. *The Impacts of Culture on the Economic Development of Cities* [Em linha]. [s.l.]: European Institute for Comparative Urban Research [consult. 2021-01-25]. Disponível em: https://www.wien.gv.at/meu/fdb/pdf/intern-vergleichsstudie-ci-959-ma27.pdf
VAN DER STEEN, T., e G. RICHARDS, 2019. Factors Affecting Resident Support for a Hallmark Cultural Event: The 2018 European Capital of Culture in Valletta, Malta. *Journal of Policy Research in Tourism, Leisure and Events*. vol. 13 (1), pp. 1-17.
VERTOVEC, S., 2007. Introduction: New Directions in the Anthropology of Migration and Multiculturalism. *Ethnic and Racial Studies*. Routledge, vol. 30 (6), pp. 961-978.
VITRÚVIO, 1998. Tratado de Arquitectura. Lisboa: Instituto Superior Técnico, Press Civil. [obra original em latim, datação c. 27-16 a.C.]
VRETTOS, A., 2006. *The Economic Value of Arts & Culture Festivals: A Comparison of four European Economic Impact Studies*. Dissertação de mestrado, University of Maastricht.

W

WANG, J., e L. CHEN, 2019. Geography of Chinese Rock and Roll: Cultural, Political and Economic Forces Intertwined. Em: R. YEP, J. WANG, e T. JOHNSON, eds. *Handbook on Urban Development in China*. Cheltenham: Edward Elgar, pp. 202-218. ISBN 978-1-78643-162-2.
WATERMAN, S., 1998. Carnivals for Elites? The Cultural Politics of Arts Festivals. *Progress in Human Geography*. London: Edward Arnold, vol. 22 (1), pp. 54-74.
WATKIN., D., 2011. *The Roman Forum*. London: Profile. ISBN 978-1861978057.
WEBER, M., 1946. Class, Status, Party. Em: R. BENDIX, e S. M. LIPSET, eds. *Class, Status and Power: A Reader in Social Stratification*. Glencoe: Free Press, pp. 63-75.
WEBSTER, F., 1995. *Theories of the Information Society*. London: Routledge.
WEDDERBURN, D., 1964. Facts and Theories of the Welfare State. Em: R. MILLIBAND, e J. SAVILLE, eds. *The Socialist Register*. London: Merlin Press London.
WETTMANN, R., e E. CICIOTTI, 1981. The Mobilisation of Indigenous Potential: Regional Adaptation to Changing Technical and Economic Conditions by Means of the Rapid Adoption of Innovations. *Internal Documentation on Regional Policy in the Community*. Berlin: Commission of the European Communities, vol. 10.
WHITT, J. A., 1987. Mozart in the Metropolis: The Arts Coalition and the Urban Growth Machine. *Urban Affairs Quarterly*. vol. 23, pp 15-36.
WICKE, P., 1990. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-39914-9.
WILENSKY, H. L., 1975. The Welfare State and Equality. Berkeley: University of California Press.
WOOD, P., C. LANDRY, e J. BLOOMFIELD, 2006. *Cultural Diversity in Britain: A Toolkit for Cross-Cultural Co-Operation*. York: Joseph Rowntree Foundation.
WORLD TRAVEL & TOURISM COUNCIL, 2019. *Destination 2030: Global Cities' Readiness For Tourism Growth* [Em linha]. [s.l.]: JLL / WTTC [consult. 2021-04-28]. Disponível em: https://wttc.org/Portals/0/Documents/Reports/2019/Global%20Cities%20Readiness%20For%20Tourism%20Growth-Jun%202019.pdf?ver=2021-02-25-182751-627
WORPOLE, K., e L. GREENHALGH, 1999. *The Richness of Cities: Urban Policy in a New Landscape* [Final Report]. Stroud: Comedia. ISBN 978-1873667286.
WRAGG, D. W., 1987. *Public Relations for Sales and Marketing Management*. London: Kogan Page.
WRIGHT, M., 1999. The Dialectics of Still Life: Murder, Women and the Maquiladoras. *Public Culture*. Duke University Press, vol. 11 (3), pp. 453-474.
WYNNE, D., 1992. *The Culture Industry: The Arts in Urban Regeneration*. Farnham: Ashgate.

Y

YAARI, M., 2008. *Rethinking the French City: Architecture, Dwelling and Display after 1968*. Amsterdam: Rodopi. ISBN 9789042025004.
YENCKEN, D., 1988. The Creative City. *Meanjin.* Parkville, Vic.: University of Melbourne, vol. 47 (4), pp. 597-608.

YINGER, J. M., 1960. Contraculture and Subculture. *American Sociological Review*. New York: American Sociological Association, vol. 25 (5), pp. 625-635.
YÚDICE, G., 2003. *The Expediency of Culture: The Uses of Culture in the Global Era*. Durham, N.C.: Duke University Press. ISBN 978-0-8223-3168-1.

Z

ZANITH, F., 2003. *Vilar de Mouros: 35 Anos de Festival*. Porto: Edições Afrontamento. ISBN 9789723606645.
ZUKIN, S., 1987. Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core. *Annual Review of Sociology*. Annual Reviews, vol. 13, pp. 129-147.
ZUKIN, S., 1991. *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press.
ZUKIN, S., 1995. *The Cultures of Cities*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
ZUKIN, S., 1997. Urban Lifestyles: Diversity and Standardization in Spaces of Consumption. *Urban Studies*. Carfax Publishing Company, 1998, vol. 35 (5-6), pp. 129-147. [artigo registado em Dezembro de 1997, números de revista publicados em 1998]
ZUKIN, S., 2008. Consuming Authenticity. *Cultural Studies*. Taylor & Francis, vol. 22 (5), pp. 724-748.

ANEXOS

Os anexos abrangem informação complementar e procuram documentar algumas das fases da investigação e técnicas metodológicas empregues.

No anexo A encontramos um excerto visual da base de dados que resulta do trabalho de levantamento exaustivo dos festivais de arte(s) na Lisboa pós-EXPO'98 (mais exactamente entre 1999 e 2009), a fim de ilustrar a estrutura e exemplificar iniciativas culturais deste tipo.

Nos anexos B e D registamos, respectivamente, os nomes dos entrevistados e dos participantes nos grupos de foco, enquanto que nos anexos C e E incluímos os guiões de perguntas que serviram de base a tais tarefas (entrevistas abertas ou semi-estruturadas e grupos de foco).

No anexo F transcrevemos as entrevistas, todas elas gravadas (áudio) e que surgem citadas ao longo da tese.

Dada a extensão e a complexidade da tarefa, optámos por não transcrever nem incluir em anexo as conversas resultantes dos grupos de foco, tendo em conta o tipo de registo e a qualidade irregular do som das gravações áudio. Do mesmo modo, não apresentamos o vasto registo fotográfico realizado em várias fases da investigação (e.g. levantamento, a partir da publicação *Agenda Cultural de Lisboa;* observação em edições de alguns festivais), sobretudo por uma questão de economia de espaço (número de páginas).

ANEXO A

Excertos exemplificativos da base de dados *(criada a partir do levantamento)*

	1	2	3	4	5	6	
nome evento	**Festnia - World Music Festival**	**Festa da Primavera**	**Festival Novos Talentos**	**Festival América Latina América**	**FATAL - Festival Anual de Teatro Académico de Lisboa**	**Lugar à Dança - Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas**	**Festival Lu Folclore**
data realização	5 a 28 de Fevereiro (1999, 1.ª edição)	21 de Março (1999, n.º da edição?)	V Festival Novos Talentos (5.ª edição em 1999)	24 Abril a 19 de Maio, 1999 (n.º da edição?)	20 a 30 de Abril, 1999 (1ª edição)	2.ª edição de Lugar à Dança (II) 23 de Maio, 1999	15 e 16 de M
área urbana localização (freguesia)	Belém	Belém	Belém	Areeiro	Alcântara 2.ª edição, 2000: Santa Maria Maior 4.ª edição, 2003: Alvalade 6.ª edição, 2005: Stª António 7.ª edição, 2006: Stª António 8.ª edição, 2007: Stª António 9.ª edição, 2008: Stª António	várias: Belém, Santa Maria Maior, Parque das Nações (na 5.ª, 2002 - Misericórdia, Alcântara)	Avenidas Nc Maior
espaços ocupados (sala, rua, praça…)	Centro Cultural de Belém: auditórios e espaços exteriores.	Centro Cultural de Belém	Padrão dos Descobrimentos	Pequeno e Grande auditórios + Galerias 1 e 2 da Culturgest (Ed. Sede da CGD)	Academia de Santo Amaro 2.ª edição: 2000 - Teatro da Trindade 4.ª edição: 2003 - Teatro Maria Matos 6.ª edição: 2005 - sedeado no Teatro da Politécnica, mas também Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da U.N., Culturgest 7.ª edição: 2006 - sedeado no Teatro da Politécnica mas com vários	Espaços ao ar livre do Centro Cultural de Belém, Praça do Martim Moniz, espaços ao ar livre no Chiado e no Parque das Nações (na 5.ª - sem info/programa - menção a Ordem dos Arquitectos, Instituto de Agronomia e Estufa da Tapada das Necessidades)	Feira Popul Moniz
tipo de acesso (livre / condicionado / misto)	misto: condicionado e livre	misto: condicionado e livre	misto: condicionado e livre	condicionado	condicionado	livre (misto, em edições posteriores)	livre
tipo de acesso (gratuito / pago)	pago	gratuito		pago	pago	gratuito	gratuito
áreas artísticas/ disciplinares	Música	Música, teatro, dança, exposições	Música instrumental, canção, teatro, poesia, dança (novos talentos, participantes até 18 anos)	Cinema, dança, artes plásticas, teatro	Teatro (outras actividade em reedições, como workshops, exposições e concertos)	Dança (outras artes em reedições)	Dança, músi
PROGRAMA actividades	CONCERTOS - Adufe (Portugal), 5 Fev. 21:30 - Tomatito (Espanha), 6 Fev. 21:30 - Cubanismo! (Cuba), 7 Fev. 21:30 - Global Jungle Orchestra - Project Live (vários artistas do mundo), 12 Fev. - Chico César (Brasil), 13 e 14 Fev. - Tito paris / Hermínia / Lura (Cabo Verde), 18 e 19 Fev. - Rájasthan (Índia), 20 Fev. - Papa	edição 1999: - Concerto Banda Sapadores de Lisboa - Teatro no Caminho Pedonal, com Miguel Moreira e actores		- Ciclo chamado "Cinematografias Latino-Americanas" - Ana Vitória e Lia Rodrigues (espectáculo de dança) - Das Vanguardas ao Fim do Milénio (até 11 de Abril) - A Terceira Margem do Rio, de João Guimarães Rosa, direcção de Henrique Rodovalho (30 Abril, 21:30, Grande Aud.)	peças com vários grupos: Cénico de Direito, Teatro das Ciências, Capicua, Tema, Grupo de Teatro do IST, TUT, ARTEC, KULA, GTUL, GTL		Grupos etno G. E. Dança Minho, Ranc Rancho Reg Rancho F. d Grupo E. de Danzas Edo Região de C
objectivos expressos							
organização / promotores	?	CCB		Culturgest ?	Reitoria da Universidade de Lisboa	organização/iniciativa: Vo'arte Iniciativa conjunta da Vo'arte, Parque das Nações, CCB e CML-Cultura (1999)	
parcerias e apoios	?				pelo menos desde 2006: REN, mecenas oficial. Patrocínios: CML, CGD, Fundação Calouste Gulbenkian	CML - em 2003 deixou de apoiar	
orçamento							
públicos							
temáticas urbanas S/N	N	N	N	N	N	S (reconfiguração temporária do enquadramento urbano? interacção e transformação efémera da paisagem urbana? etc)	
participação cívica S/N	N (espectadores)	N (espectadores)	N (espectadores)	N (espectadores)	N (espectadores)	N (espectadores)	N (especta
OBSERVAÇÕES					*1.ª edição*	**… em paisagens urbanas!** **- Na reedição de 2009 surge apenas como "Lugar à Dança" e integrado no programa 'Lisboa na Rua - Verão nos Coretos e Jardins' iniciativa da CML. (ver fotos)**	
Reedições		2000 (26 Março) 2002 (24 Março) 2004 (21 Março) - concertos, exposições, dança, circo -	2000 (4 Março)		2.ª edição: 2000 - Teatro da Trindade 4.ª edição: 11 a 27 de Março, 2003 - Teatro Maria Matos (ver fotos) 6.ª edição: 17 a 29 de Maio, 2005 -	- reedição (3.ª ed.) em 2000, espaços ao ar livre nas mesmas áreas, acrescendo Rua Augusta/ Praça do Comércio	

	137	138	139	
nome evento		**Festival TODOS - Caminhada de Culturas**	**Bicycle Film Festival**	**In Shadow - 1º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias**
data realização		10 a 13 de Setembro, 2009 (1.ª ed.)	9 a 13 de Setembro, 2009 (1.ª edição)	24 a 26 de Novembro, 2009
área urbana localização (freguesia)		Santa Maria Maior	Santa Maria Maior, Avenidas Novas, Alvalade	Santa Maria Maior
espaços ocupados (sala, rua, praça…)		espaços do Martim Moniz, Intendente, Mouraria e Anjos … VER PROGRAMA DETALHADO	Fórum Lisboa, Largo Camões, outros espaços de rua (passeios, corridas, performances)	Teatro Municipal de São Luiz
tipo de acesso (livre / condicionado / misto)		misto	misto	condicionado
tipo de acesso (gratuito / pago)		gratuito		pago
áreas artísticas/ disciplinares		Música, Cinema, dança, artes visuais, (…)	Cinema, Artes visuais (e desporto)	Performance, dança, artes visua vídeo
PROGRAMA actividades	ades	(ver fotos)	ver foto	ver foto http://www.voarte.com/pt/festvoa inshadow/apresentacao
objectivos expressos	barco e irá s), déus, lónica ntro	V. entrevista com Dr.ª Manuela Júdice "TODOS - Caminhada de Culturas dá a conhecer essa Lisboa plural e heterogénea, onde tradições portuguesas e estrangeiras se cruzam (…) uma festa onde espectáculos de maior dimensão e acontecimentos mais inimistas	"O grande objectivo do evento é contribuir para uma mudança de atitude e fomentar formas alternativas de mobilidade urbana, promovendo em particular as vantagens da bicicleta como meio de transporte individual." Fonte: AC Setembro 2009	
organização /		CML - Gabinete LEM, Lisboa	www.bicyclefilmfestival.com	Vo'Arte

	137	138	139	140	
nome evento		**Festival TODOS - Caminhada de Culturas**	**Bicycle Film Festival**	**In Shadow - 1º Festival Internacional de Vídeo, Performance e Tecnologias**	**F**
organização / promotores		CML - Gabinete LEM, Lisboa Encruzilhada de Mundos (DMC-CML desde 2018)	www.bicyclefilmfestival.com	Vo'Arte	C
parcerias e apoios					
orçamento					
públicos					
temáticas urbanas S/N		S	S	N, embora haja um olhar atento a algumas questões urbanas ou ligadas às suas diferentes comunidades	N
participação cívica S/N		?	?	N	N
OBSERVAÇÕES		*1.ª edição*	www.bicyclefilmfestival.com *1.ª edição* em Portugal (?)	1.ª edição	
Reedições		Sucessivas edições, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020		Sucessivas edições, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016 (até 2016, pelo menos)	
FONTE		fonte: Agenda Cultural, Setembro 2009, Público, DN, flyers/programas sítio em linha	fonte: Agenda Cultural, Setembro 2009, festival sítio em linha	fonte: Agenda Cultural, Novembro 2009	fo ou

ANEXO B

Listagem de entrevistados, por ordem de data da entrevista
(ligados aos casos de estudos e/ou territórios em causa, mas também a outras iniciativas)

Manuela Júdice [entrevista presencial a 2016-01-07]

Câmara Municipal de Lisboa - Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos; Vereadora da CML com o Pelouro das Relações Internacionais, à data da entrevista; direcção do gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos, responsável pela organização do TODOS desde 2009 a 2017.

Cristina Vilhena [entrevista presencial a 2019-10-24]

Performer; membro do c.e.m.; direcção de produção do PEDRAS.

Margarida Agostinho [entrevista presencial a 2019-10-24]

Gestora artística, investigadora, co-programadora do c.e.m.; co-criadora e co-programadora no PEDRAS em várias edições.

Sofia Neuparth [entrevista presencial a 2019-10-24]

Bailarina, professora, investigadora e programadora; direcção do c.e.m.; programadora do PEDRAS.

Miguel Abreu [entrevista presencial a 2019-10-30]

Academia de Produtores Culturais; concepção/direcção geral do TODOS desde 2009; referido também em programação para várias edições.

Ana Estevens [entrevista presencial a 2019-11-04]

Geógrafa e investigadora (CEG-IGOT, Universidade de Lisboa); membro do c.e.m.; participante do PEDRAS, desde 2011, enquanto criadora/investigadora e enquanto público.

Mário Caeiro [entrevista presencial a 2019-11-06, co-entrevista por Ricardo Lopes]

Fundador da Associação Cultural Extra]muros[; concepção e direcção de Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001; curadoria e coordenação geral de Luzboa (2004 e 2006).

Dinis Beringuilho [entrevista presencial a 2019-11-13]

Morador no Intendente desde 2006; envolvimento na organização e comunicação do festival BI - Bairro Intendente (2014/2015) e iniciativas Dia i e Noites i; público frequente do TODOS.

Luís Seixas [entrevista via teleconferência a 2019-11-15]

Coordenador, na área da arquitectura, de Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001.

Ana Jara [entrevista presencial a 2019-11-20]

Arquitecta e investigadora; Membro fundador do atelier Artéria (Arquitectura e Reabilitação), parceiro do PEDRAS na edição de 2019; participante do PEDRAS enquanto criadora/investigadora e enquanto público [É ainda vereadora eleita na CML, desde 2018].

Filipa Leal [entrevista presencial a 2019-11-22]

Jornalista e escritora; assessora do Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos, à data do arranque do TODOS (CML), com funções de produção e comunicação; participante do TODOS em edições posteriores, enquanto *diseur* e enquanto público.

Laurentina Pereira [entrevista presencial a 2019-11-25, com a presença de Miguel Abreu]

Chefe de Divisão de Acção Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, em representação do Director de Departamento Municipal de Cultura [entrevista solicitada a Catarina Vaz Pinto, actual Vereadora da Cultura].

Vasco Araújo [entrevista presencial a 2019-11-28]

Artista visual; artista participante em Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001.

Álvaro Fonseca [entrevista presencial a 2019-12-03]

Investigador; participante do PEDRAS, desde 2012, enquanto criador/investigador e enquanto público.

José Maçãs de Carvalho [entrevista por escrito, com respostas enviadas a 2019-12-03]

Artista visual e professor; artista participante em Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001.

Inês Andrade [entrevista presencial a 2019-12-20]

Co-fundadora e Presidente da Direcção da Associação Renovar a Mouraria (Organização Não Governamental para o Desenvolvimento, utilidade pública e sem fins lucrativos); participante do TODOS enquanto público.

Fernanda Fragateiro [entrevista presencial a 2019-12-27]

Artista visual; artista participante em Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001.

Luís Alves de Matos [depoimento telefónico a 2020-01-07]

Realizador de cinema; desenvolvimento de projecto, na área do cinema, em Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001; documentou a intervenção de Fernanda Fragateiro com a Associação Tempo de Mudar em Lisboa Capital do Nada, a par das obras na praça Raúl Lino (Bairro dos Lóios) entre 2001 e 2003, resultando no documentário *A Praça*.

Teresa Alves [entrevista presencial a 2020-01-15]

Geógrafa e investigadora (CEG-IGOT, Universidade de Lisboa); Coordenadora, na área da georafia, de Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001; desenvolvimento projectual em Luzboa (2006).

Constança Almeida Vaz [entrevista presencial a 2020-01-22]

Co-fundadora da Associação Tempo de Mudar (Associação para o Desenvolvimento Local), no Bairro dos Lóios, Marvila; Presidente da Direcção da ATM à data da realização de Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001; proprietária de farmácia local (Bairro dos Lóios).

Sara Vaz [entrevista presencial a 2020-01-22]

Presidente da Direcção da Associação Tempo de Mudar, à data da entrevista.

ANEXO C

Guião de perguntas para as entrevistas
(focadas nos casos de estudo)

1. Qual a génese do festival de arte *X*?
   (promotores/programadores)

2. Porquê o modelo 'festival' ?
   Ou qual a razão das principais características da iniciativa *X*?
   (tempo de duração, periodicidade, área(s) artística(s), tipo de espaços ocupados)
   (promotores/programadores)

3. Porquê a selecção da(s) área(s) urbana(s) em causa?
   (promotores/programadores)

4. Que relação tinha ou manteve com o território? Essa relação mudou a sua experiência ou percepção do território?
   (artistas, público, agentes locais, outros)

5. Que critérios para o tipo de espaços - e/ou os espaços em concreto - seleccionados?
   Ou ainda de outra forma, qual o grau de compromisso (restrição ou liberdade) na escolha dos espaços concretos?
   (promotores/programadores e artistas)

6. Tratando-de de uma iniciativa interessada quer em problemáticas urbanas quer num envolvimento (em diferentes graus, consoante o caso) das comunidades e públicos, qual o tipo de expectativa à relação entre programação cultural e áreas urbanas em causa, com o território específico?
   (promotores/programadores)

7. Quais os processos e etapas de aproximação ao território, seu entendimento ou experiência?
   (promotores/programadores, artistas, outros)

8. Que tipo de relação se estabeleceu, durante o processo, com agentes locais (juntas de freguesia, associações, grupos informais, etc)? E com as comunidades?
   (promotores/programadores)
   Que tipo de relação estabeleceu com o festival e seus eventos?
   (para o público, outros)

9. A comunidade constituiu parte integrante do público?
   Ou de outra forma, têm ideia de quem é/era/foi o vosso público?
   (promotores/programadores)
   Participou no festival, assistiu a que tipo de eventos? *(público)*

10. Consegue avaliar os efeitos da iniciativa X no território? Efectuam essa avaliação?
    (promotores/programadores)
    Que efeitos sentiu no território?
    (artistas, público, agentes locais, outros)

11. Mudaram alguma coisa na abordagem ao território e/ou comunidade ao longo das várias edições?
    (promotores/programadores)

12. Mudariam ainda algumas coisas no modo de funcionar do festival, olhando retrospectivamente? …inclusive na actuação sobre um território concreto?
    (promotores/programadores)
    Mudariam ainda algumas coisas no modo de funcionar do festival, se tivessem essa voz ou possibilidade? Teriam sugestões?
    (artistas, público, outros)

13. No caso das iniciativas da Extra]muros[:
    - O que determinou a não realização de outras actividades ou edições posteriores?
    - O que teriam feito diferente, havendo essa possibilidade?
    - Faria sentido trabalhar novamente esses territórios? segundo os mesmos ou outros pressupostos?
    (promotores/programadores)

14. Para *TODOS* e *PEDRAS*:
    Como/porque sobrevive e continua o festival?
    (promotores/programadores)

15. Valores de orçamento disponíveis?
    (promotores)

ANEXO D

Listagem de participantes em grupos de foco
(ligados aos territórios ocupados pelos estudos de caso e/ou a iniciativas culturais; grupo 1 - centro histórico; grupo 2 - zona oriental)

Ana Estevens [grupo de foco via teleconferência a 2020-04-22]
Geógrafa e investigadora (CEG-IGOT, Universidade de Lisboa); membro do c.e.m.; participante do PEDRAS, desde 2011, enquanto criadora/investigadora e enquanto público.

António Pinto Ribeiro [grupo de foco via teleconferência a 2020-04-22]
Director artístico e curador; professor e investigador.

Lithales Soares [grupo de foco via teleconferência a 2020-04-22]
Programador nas Bibliotecas Municipais de Lisboa (Biblioteca Camões); curador do ciclo de conferências Artes, Artistas, Cidades e Turismo (2020); morador em Santa Catarina.

Marta Silva [grupo de foco via teleconferência a 2020-04-22]
Bailarina; gestora cultural; co-fundadora da Associação SOU, sediada em Arroios; Presidente da Direcção da cooperativa LARGO Residências (desde 2012), sediada no Intendente.

Patrícia Craveiro Lopes [grupo de foco via teleconferência a 2020-04-22]
Artista e directora artística; co-fundadora do espaço e projecto cultural Casa Independente, sediado no Largo do Intendente.

Vítor Belanciano [grupo de foco via teleconferência a 2020-04-22]
Jornalista, crítico, cronista no Público; investigador.

António Augusto Pereira [grupo de foco presencial a 2020-09-17]
Presidente da Junta de Freguesia à data da realização de Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001; actual membro da Assembleia de Freguesia de Marvila; morador em Marvila.

Joana Braga [grupo de foco presencial a 2020-09-17]
Arquitecta, investigadora e artista intermedial; curadora e coordenadora do projecto TOPIAS URBANAS (Marvila).

Ricardo Lopes [grupo de foco presencial a 2020-09-17]
Arquitecto, fotógrafo e investigador; dinamizador de projectos com componente cultural em Marvila (Chelas).

Rui Catalão [grupo de foco presencial a 2020-09-17]
Encenador e dramaturgo; agente cultural operando em Marvila (Chelas).

As duas sessões contaram ainda com a presença e a participação de Pedro Costa, professor e investigador, orientador da presente tese.

ANEXO E

Guião de perguntas para os grupos de foco

1. Pergunta de abertura *(resposta aberta)*

Considera que existe um papel definido para a intervenção artística ou programação cultural no desenvolvimento do território urbano em Lisboa? Consegue nomeá-lo?

2. Segunda pergunta

Que factores, agentes ou eventos (do sector cultural, mas eventualmente também outros) entende terem influenciado mais as transformações no(s) 'seu(s)' bairro(s) nos últimos anos?

(aqui entendido como bairro onde vive ou trabalha ou intervêm ou que investiga;
grupo 1 - centro histórico; grupo 2 - zona oriental)

3. Terceira pergunta

Nomeie problemáticas, inclusive ligadas ao sector cultural, ou processos em curso que considera preocupantes e/ou nefastos no(s) 'seu(s)' bairro(s).

(aqui entendido como bairro onde vive ou trabalha ou intervêm ou que investiga;
grupo 1 - centro histórico; grupo 2 - zona oriental)

4. Quarta pergunta

Mencione ou liste efeitos que consiga reconhecer (directos ou indirectos) das iniciativas culturais, como é o caso dos festivais de arte A (festival TODOS), B (Luzboa) e C (festival Pedras) [*grupo 1*] ou B (Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001) [*grupo 2*], na vida do 'seu' bairro.

(aqui entendido como bairro onde vive ou trabalha ou intervêm ou que investiga;
grupo 1 - centro histórico; grupo 2 - zona oriental)

5. Quinta Pergunta

Avalie de 0 (*irrelevante*) a 5 (*extremamente relevante*) a importância das iniciativas culturais em espaço público, nomeadamente os festivais de arte mencionados (casos de estudo A, B e C [*grupo 1*] ou caso de estudo B [*grupo 2*]), para induzir mudanças relacionadas com os seguintes tópicos:

- Maior ocupação dos espaços públicos
- Qualificação dos espaços públicos
- Higiene urbana
- Segurança
- Confusão
- Ruído
- Dinamização do comércio local
- Dinamização da actividade turística
- Dinamização do sector imobiliário
- Regeneração urbana
- Criação de emprego
- Bem-estar da comunidade
- Coesão social
- Sentido de pertença
- Sociabilidades entre moradores e não-moradores
- Cidadania e consciência cívica
- Abertura à diferença e ao 'outro'
- Percepção ou imagem interna do bairro (por quem nele vive ou trabalha)
- Percepção ou imagem externa do bairro (por outros lisboetas, visitantes, etc)
- Gentrificação
- Turistificação
- Cosmopolitismo
- Valorização das artes
- Criação de público(s) para as artes
- Bem-estar pessoal (*perspectiva individual*)

(salientamos que a pergunta 5 não corresponde nem pretende corresponder ao formato inquérito)

6. Pergunta de encerramento *(pergunta de resposta semi-aberta, direccionada)*

De tudo o que discutimos hoje sobre a relação entre intervenção cultural e desenvolvimento/ transformação urbanos, se tivesse que destacar uma ideia (em 1 minuto), o que destacaria como mais significativo?

e/ou

Se tivesse que propor uma ideia ou princípio de actuação (em 1 minuto) para iniciativa cultural tendo em conta as suas possíveis implicações no território, qual seria?

ANEXO F

Transcrição das entrevistas

Entrevista a **Manuela Júdice**

Por motivos técnicos não foi possível realizar a transcrição desta entrevista.
À data da entrevista foi elaborado o presente ficheiro de notas e citações.

Em 2008, Manuela Júdice era vereadora eleita pelo movimento 'Cidadãos por Lisboa'.
Em Setembro realizou-se um acordo com António Costa (presidente de Câmara eleito pelas listas do PS), através do qual Helena Roseta ficou com a responsabilidade de elaborar um plano para a habitação e Manuela Júdice com o pelouro das Relações Internacionais, que pertencia até então ao próprio presidente.

Manuela Júdice (MJ) - "Interesse não só na relação da cidade com o estrangeiro (outras cidades) como também na desejável atenção aos estrangeiros residentes em Lisboa (cidadãos estrangeiros na cidade)."

Realização de uma conferência de imprensa - surgiu citação no DN sobre esta preocupação.
Miguel Abreu (MA) da Academia de Produtores Culturais, leu essa citação/artigo e escreveu a Manuela Júdice, com essas preocupações comuns… confirmados em reunião.

Ponto de partida para qualquer intervenção deveria ser (MJ e MA) focada numa zona onde estrangeiros vivessem, recusando à partida a realização de uma festa ou festival num local emblemático (ex.: Terreiro do Paço).
Queriam "alterar dia-a-dia das pessoas, reconhecendo que havia um dia-a-dia OUTRO, na cidade de Lisboa." (MJ)

Ideia inicial: intervir no eixo Martim Moniz - Areeiro (ideia ambiciosa)
Ideia demasiado ambiciosa, programação que exigiria meios vastos.

Em 2008, crise do *subprime*, ajudou a chamar à realidade da 'crise' que viria.
Em 2009 haveria eleições portanto o horizontal temporal poderia impedir execução das ideias (futuro incerto) e não haveria tempo num ano para cumprir tal ideia/programação, o que levou à reformulação da ideia inicial, reduzindo a área de intervenção… que se concentrou na Mouraria (Martim Moniz e Intendente).

Júdice refere a existência de várias "coincidências, de atenção, interesses, gente a trabalhar no terreno".

Verificou-se que havia no terreno um gabinete para a reabilitação da Mouraria (GABIP - CML) e acabava de nascer (2008) uma associação, a Renovar a Mouraria.
Possibilidade e necessidade de trabalhar em conjunto.

Dificuldades várias registadas em visitas ao local e reuniões diversas:
questão da recolha de lixo; pavimentação; ausência de zonas de lazer, etc.

Ideia de um grande concerto (impossível tecnicamente no Martim Moniz, estacionamento por baixo…).
Surgiu a ideia do Largo do Intendente (necessidade de um espaço de encontro/reunião).

O festival TODOS e suas repercussões na 1.ª edição: focalizou a atenção na Mouraria, Martim Moniz e Intendente;
"levantou a auto-estima da comunidade que ali vive" (MJ)
reforçou a Renovar a Mouraria ("o Todos foi essencial para isso…" MJ)
determinou (decisão foi a seguir a uma conferencia de imprensa de anúncio do Todos) a mudança de gabinete de António Costa para o Intendente.
noção / necessidade de reforçar brigadas de limpeza, mantidas depois do festival ("transição demorada, mas fez-se")

Assim, no primeiro ano: "se pegar pega… sem garantias de continuidade" (MJ)

Em 2009, mais tarde António Costa anunciou que se ganhasse eleições seria para manter o gabinete GLEM e portanto o TODOS.

Em 2010 voltou a acontecer (2.ª edição) e optou-se por manter área de intervenção, dada ainda a fragilidade das condições e dos efeitos, da própria Renovar a Mouraria (associação ainda jovem e com poucos meios).

Após três edições já se sentiam grandes diferenças na Mouraria.
E iam surgindo outras ideias e iniciativas de particulares.

TODOS na Mouraria:
- "poderá ter gerado ou aberto campo a novas ideias" (MJ)
- "abriu campo a ideias que já existiam (boas-vontades)" (MJ)

E, acima de tudo, sistematizou e organizou estas várias ideias e vontades
Outros efeitos, segundo MJ:
- afastou os medos sobre aquele lugar e chamou à atenção para aquela área

Em 2012 repetiu-se lá mas já com um fim de semana (50%) em S. Bento.
Só nessa edição se concretizou a ideia, desde início importante para MJ e GLEM, de mudar de zona, ir alargando a intervenção através de uma mudança de zonas de ano para ano.

Com a mudança para o Poço dos Negros / Rua de S. Bento, o GLEM verificou a existência de várias lojas vazias, para venda ou arrendamento, que poderiam ser uma âncora para o TODOS (pedindo os espaços emprestados e assegurando os custos luz/água/etc., para pequenos espéctaculos e eventos…).
Espaços na mão de uma mesma imobiliária… que reconheceu o trabalho do Todos na Mouraria, contactando os proprietários (particulares) para que os espaços fossem cedidos: uns foram e outros não.

Diferenças entre territórios: espaços públicos.
Por exemplo, a inexistência de uma praça (havia o MM e o Largo I. nas outras edições).
Praça existente junto ao hospital de Jesus - incompatibilidade de usos hospital vs. festival/ festa.Tal resultou na ocupação de um parque de estacionamento (zona excêntrica relativamente ao coração de S. Bento / Poço dos Negros) para alguns espectáculos de novo circo e outros, junto ao IADE. Conduziu ao trabalho por 'ilhas' ou núcleos, em pequenos espectáculos.

Em virtude da inexistência de espaços públicos como praças e da exiguidade das ruas (maior densidade de edifícios e própria estrutura do tecido urbano) não chegou a transmitir a ideia de 'festa'; visualmente não se gerou essa percepção, segundo MJ:
"Não passou imagem de um território em festa, ainda que estivesse."

Espetáculos para 30 / 60 pessoas, e estando sempre cheios ou esgotados, não ficou a ideia de que a zona esteve em festa durante 3 anos.

Que alterações, em seu entender?
- "chamou-se a atenção para a zona" (MJ)

Vários 'contras' e dificuldades:
- Morfologia urbana e espaço público (já descrito acima);
- zona já em processo, ainda que lento ou inicial, de gentrificação;
- ausência de uma associação ou outro agente local como a Renovar a Mouraria.

A favor:
- Tal como noutras áreas, "apoio e entusiasmo da presidente de Junta de Freguesia." (MJ)

Portanto, mesmo em 3 anos, "houve uma maior dificuldade em criar lastro". (MJ)
(Edição de 2012 parcialmente em S. Bento / Poço dos Negros, 2013 e 2014 em exclusivo nessa zona, com a inclusão de St.ª Catarina neste último caso)

Em 2014, Outubro/Novembro, refletindo sobre essa edição e começando a pensar na próxima, surgiu a ideia do Campo dos Mártires da Pátria, na Colina de Santana.
Visita inicial ao território, levantamento do potencial.

Zona para a qual já existia um projecto de renovação - mediante a relocalização a oriente dos hospitais existentes; futuro hospital de Todos os Santos -, com a venda por parte do Estado daqueles terrenos/edifícios para outros usos.
Plano da Colina de Santana: Programa de Ação Territorial para a Colina de Santana
http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/reabilitacao-urbana/programa-de-acao-territorial-para-a-colina-de-santana
Era também já uma zona de intervenção do programa BIP-ZIP (CML).

As visitas no âmbito do TODOS foram aos edifícios a serem alienados mas não só.
(Academia militar, Casa da Galiza, Nova Medical School, etc)

Grandes contrastes:
- palacetes, recuperados e não recuperados, prédios burgueses em bom e mau estado, etc;
- zona de residência e trabalho para profissionais como modistas, alfaiates, sapateiros… que foram desaparecendo;
- habitação da classe-média alta (com alguma vontade de intervir…)

Atendendo às zonas anteriores de intervenção (Mouraria sobretudo, no início do projecto) houve "receio de contestação e rixas, problemas de segurança" (MJ). Apoio da PSP mas sem necessidade afinal de grande intervenção, receios revelaram-se infundados.
Já na zona do Campo dos Mártires o receio era dos 'doutores', "receio de um movimento de contestação" (MJ) por parte dos residentes com a eventual "ideia de que o TODOS seria um possível f*orcing*" (avanço no terreno) para preparar a implementação de um plano de urbanização ou requalificação urbana.

Mas afirma-se por parte do TODOS a "mesma intenção" para com a Mouraria e Campo dos Mártires: existem "referências, riquezas e potenciais no Campo dos Mártires da Pátria, importantes de serem divulgados e partilhados, tal como de outra forma [outros valores/ potenciais] se passou na Mouraria." (MJ)

No território da Colina de Santana "fica a sensação de que tudo isto se confunde com as intenções urbanísticas" de alteração e com o "movimento imobiliário"; redução a uma polémica de negócios imobiliários do Estado. (MJ)

O que sobressai na zona são os portugueses que lá vivem… mas a zona é também, pode ser também, intercultural e ligada à interculturalidade, pelo seu historial e presente:
- os arquitectos italianos que edificaram a zona do Torel / embaixada de Itália
- instituições diversas ligadas à interculturalidade: Goethe Institute, Associação de estudantes da New Medical School, Casa da Galiza
- estátuas e monumentos diversos

(interculturalidade menos evidente)

Em suma, três realidades distintas.

No caso da Mouraria:
"Se a Mouraria era multicultural em 2008, a Mouraria hoje é intercultural"

Em S. Bento, Manuela Júdice considera que não se conseguiu criar uma zona intercultural; "continua a ser multicultural". (MJ)

"No Campo dos Mártires da Pátria vai conseguir-se fazer interculturalidade, a par da renovação do espaço público." (MJ)

Mais uma vez (também no Campo dos Mártires da Pátria) o apoio essencial da Junta de Freguesia, pelo conhecimento e proximidade das comunidades.
Dezenas de cidadãos de outras nacionalidades, de acordo com a Junta.

No início do TODOS havia o anterior mapa de Juntas de Freguesia:
- Mouraria: havia 4 juntas de freguesia distintas, todas apoiaram;
- S. Bento: no primeiro ano havia várias juntas, mas no segundo havia apenas uma só junta de freguesia (Misericórdia);
- Em Santana (Campo dos Mártires da Pátria), a intervenção urbanística com a saída dos hospitais não será a única intervenção necessária e aí entra também o TODOS… vertente cultural e social.

Não havia nenhum espaço municipal que reunisse na nova zona (em 2014, aquando da preparação do festival para 2015) as condições - estado, acesso térreo ou montra - para instalar o TODOS, o que é importante na relação com as pessoas e foi conseguido em S. Bento.
Mas houve a disponibilidade de um privado, proprietário de imóvel, em ceder o piso térreo: "emprestou2 (MJ). Crença que de poderá haver um dinamismo, até mesmo, a sensação de que o proprietário estará interessado na criação de uma Associação na zona: não existe essa associação na zona.
"Será que vai nascer?" Relacionando moradores (privados e instituições) da zona, do Goethe à Galeria Monumental.
Este dinamismo só se cria, no entender de MJ, havendo um pólo aglutinador: reunião de interesses e de motivações individuais (pólo: a dita associação? o próprio TODOS como motor de arranque?).

"É preciso juntar os ingredientes e 'amassá-los', no terreno, para que se consiga efectivamente trabalhar a interculturalidade (…) "os 'doutores' que ali vivem têm essa vontade? vontade sim, mas é preciso o pólo ou núcleo operativo… os 'doutores' não vão 'meter a mão na massa'" (MJ)

Será celebrado em Lisboa o Dia Mundial da Língua Materna (foi determinado pela UNESCO sob proposta do Bangladesh), a 21 de Fevereiro de 2016, naquele território (Comunidade do Bangladesh *et al.*, na Galeria Monumental).
A diversidade linguística naquele território e nas celebrações:
três línguas maternas europeias (*i.e.* italiano, alemão, galego) e três línguas maternas não europeias (*i.e.* árabe, bangla, chinês).
Articulação com as escolas, mas também com biblioteca e alguns espaços privados (*e.g.* Galeria Monumental, gelataria Mú).

A acção do TODOS na Colina de Santana / Campo dos Mártires levou a equipa a querer "desfocar da polémica do negócio imobiliário e atender sim a uma série de discussões sobre outros aspectos (…) já este ano [2016] poderá ser feita uma discussão sobre arquitectura, sobre como as casas reflectem a diversidade e as diferenças culturais." (MJ)

A questão do universo 'doméstico' esteve presente no TODOS já em várias actividades (MJ):
- canções de embalar;
- gastronomia, "pôr as família a cozinhar e a ir ao mercado" (MJ);
- "Atrás do TODOS veio o TODOS Sabores e Saberes Culturais"; projecto de comercialização de produtos consumidos pelas diferentes comunidades que vivem em Lisboa, "mas dentro das normas de higiene e embalagem adequada (…) acessíveis a todos em mercearias de bairro" e outras lojas. (MJ)

"A inclusão é também uma dimensão importante do TODOS, dentro da interculturalidade." (MJ)
(*e.g.* 'passeios cegos')

E também nesse sentido seria trabalhada a arquitetura (2016), cruzando as dimensões do 'doméstico' e da 'inclusão', com todas as diferenças que a arquitetura pode refletir ou deve acolher (*e.g.* lavagens na cultura muçulmana).
A perspectiva é a da relação entre cidadãos e comunidades da cidade, e cidadãos estrangeiros s viver na cidade.
"A arquitectura, por tudo isto, e também porque ela acolher dimensões importantes que não apenas a da polémica imobiliária - já que parece ser o tema quente -, (…) porque não abordá-lo mas noutra perspectiva mais útil e ligada aos cidadãos?" (MJ)

A questão da avaliação e reflexão pós-festival:

"Reflexão sobre o TODOS pela própria equipa…" (MJ)
Cientificamente falando, não existe essa avaliação completa e sistemática, quantitativa ou qualitativa. Existe sim uma reflexão após cada edição.

Em 2013, no documento *Horizonte 2020*, entre outras medidas, contemplava-se uma avaliação do TODOS. Na elaboração desse documento propôs-se tal avaliação, ideia bem acolhida pelo

GLEM.Mas em 2015 verificou-se a inexistência dessa avaliação (seria realizada por entidade externa? pela CML?)
"Os responsáveis pela execução do HORIZONTE 2020 não a levaram a cabo." (MJ)

No projecto/relatório DELI (2014/2015?), sobre o empreendorismo emigrante há uma referência ao TODOS, mencionando a sua importância. Refere-se o caso de Lisboa, na sequência do TODOS.

"Os números de público são difíceis de avaliar." (MJ)
Para eventos com lugares sentados é possível indicar, mas numa praça ou outro tipo de espaço os números são meras estimativas feitas pelas forças policiais (*e.g.* PSP).
"E há muita gente que passa nos espectáculos e nas actividades, não ficando, mas nas quais pode existir 'impacto' (…)". (MJ)

Anualmente, pós-festival, o GLEM elabora um relatório que compila alguns números e resultados e que é remetido ao presidente da câmara, que dá conta dele em reunião de Assembleia Municipal.

O festival "lida com a imaterialidade [cultura], daí as dificuldades numa avaliação muito concreta." (MJ)

A propósito da realização do TODOS houve uma reunião com representante da Rede Europeia de Cidades Interculturais (Estrasburgo).
Lisboa integrou em 2011 (data a conferir) essa Rede de Cidades Interculturais na sequência da realização do TODOS (visitaram a cidade e ficaram a conhecer o trabalho do GLEM).
Criou-se depois o projecto de uma rede (nacional) de cidade interculturais em território português.

O objectivo será sempre trabalhar a 'interculturalidade' - edições iniciais, edições futuras. (MJ)

Diferenças nas realidades de cada cidade, diferentes 'interculturalidades' também.
(Exemplo de uma cidade norueguesa que aderiu à rede e que por ter um porto junto das plataformas de petróleo tem inúmeras nacionalidades, mais estrangeiros que noruegueses, "mas que não tem vida de cidade"; ausência de ligação e contacto, "não pela pobreza" ou questões sociais graves).

O caso de Lisboa (GLEM) trabalha, "e isso tem reconhecido, com todos os 'textos' que formam o 'contexto', de natureza intercultural (…) não apenas o pobre mas também o músico alemão da orquestra… todos os textos e elementos, desde franjas com problemas sociais concretos até indivíduos integrados e valorizados nas suas profissões, na suas actividades artísticas". (MJ)

Entrevista a **Cristina Vilhena**, **Margarida Agostinho** e **Sofia Neuparth**

João Concha (JC) - Comecemos pela vossa relação com este território…

[…]

Cristina Vilhena (CV) - … esta questão do festival, já antes, com a Madalena [Victorino] … e ali um festival... [TODOS] quer em produção e com o apoio a chegar à...

Sofia Neuparth (SN) - Sim a primeira edição do festival [TODOS], as três primeiras? Nas três primeiras, a Cristina, que é a produção do c.e.m., esteve por dentro da produção do TODOS, para os ajudar a fazer essas ligações.

CV - A fazer essas ligações. E estiveste também no ano 0 e no ano 1…?

SN - Estive. Mas aquilo é... mas é realmente uma outra forma muito diferente...

JC - É outra forma de estar, não é?

SN - É, é. E eu lembro-me de ficar horrorizada de ver as caras das pessoas em mupis deste tamanho... eu não consigo ver...

JC - Que é uma coisa que acontece com outros festivais também. Há essa tentativa de... através da imagem das pessoas, pensar que as pessoas são o festival e estão no festival. E parece-me que o vosso festival… é feito de outra maneira?

SN - Isso é um uso indecente da... a meu ver, é um uso terrível porque as pessoas... eu lembro-me perfeitamente daquela porcaria que havia no Martim Moniz que eram as barracas para as pessoas irem tirar as fotografias, e até havia um certo festejo... as pessoas achavam muita piada tirar a fotografia. Não tenho dúvida que sabiam; ninguém tirou a fotografia à revelia!

JC - Sim, mas sem saber para que seria?

SN - As pessoas sabem lá o que é significa terem um mupi de não sei quantos metros numa cidade! O que é que isso come da sua experiência enquanto humanos... uma coisa tipo faca...

JC - E que é que isso faz no/ao festival…?

SN - Não, claro! Não, claro. Uma das coisas que é... uma das coisas que é... que aparece muitas vezes na boca quando estamos a fazer estas coisas sobre o PEDRAS, ele já perdeu a parte do Águas...

JC - Sim, eu apercebi-me. [ri-se]

SN - E essa expressão Pedras de Água veio exatamente de um estudo que a gente fez em 2004 sobre... Colocávamos a palavra pedra e ficávamos horas a improvisar. Fosse o que fosse. Foi uma das palavras que mais espantou pelo movimento! … aquele tipo de descaramento que tu julgas que já sabes o que é que é uma pedra, desculpa lá, não é engraçado, há coisas que a gente acha que já sabe, não é? Já sei. E desconfiamos que se calhar, não estávamos a considerar a liquidez das pedras, ou o movimento interno que uma pedra é, um outro timing que se calhar um humano não acompanha, mas claro, que se está lá… mas uma das coisas que a gente traz muitas vezes à boca é essa coisa da Madalena nos ter pedido um chinês para ir jogar badmiton, ou ténis, ou o que foi. Ou ping-pong. Exato.

JC - Porquê um chinês e porquê o ping-pong?

SN - Exato. Mas ela percebeu logo... a questão é mesmo essa! Tinha de ser um chinês porque era ping-pong! (…) Ou tinha de ser ping-pong porque eram chineses da Mouraria. Era uma coisa dessas! Mas… (…) Mas nós quando nos encontramos com alguém, não nos encontramos com a legenda da pessoa… Nós só vemos se é homem, se é baixo, se é verde, sei lá! Sei lá... De maneira que, até me lembro de termos feito algum... algum tempo, mas quero dizer, chinês... [ri-se] mas é como também quando nos perguntam, vocês têm mais homens ou mulheres no c.e.m.? E tu ficas... em relação a quê? [ri-se]

JC - mas porque é que…?

SN - Na dança, às vezes há mais mulheres que homens. Supostamente. Ou no mundo, por aí. Mas nós não somos propriamente de dança, mas são só aquelas perguntas parvas que tu ficas assim... nunca vi as coisas por essa perspetiva.
[…] Pronto e nós fazemos candidaturas para programas de investigação... e acho que foi nessa altura, foi. E depois quando vamos vendo qual é o ramalhete de pessoas que vão integrar cada programa de investigação uma das coisas que uma vez me perguntavam era: "e não queres equilibrar mais entre mulheres e homens?" e eu a pensar: "não foi nesse sentido que se foi juntando este ramalhete..."

JC - Pois claro. Mas isso tem a ver com uma ideia de cotas? De estarem mais...?

SN - Não faço ideia. Sim, deve ter a ver com a chegada a todos.

JC - A todos. Exato. Ou a muitos…?

SN - Lá está, voltámos ao TODOS. Pomo-nos outra vez a falar do festival TODOS...! [ri-se]

JC - Mas já que estamos a falar do TODOS, queria perguntar o que é que… e havendo essa ligação, de ter havido o acompanhamento da Madalena aqui nalgumas edições no PEDRAS para preparar o TODOS…

SN - … E houve a integração da Cristina [Vilhena]. Nós e outras pessoas do c.e.m. também integraram as primeiras edições com algumas coisas pontuais, e a Cristina, que é o coração da produção do c.e.m. esteve dentro da produção do TODOS nos três primeiros.

JC - Das três primeiras edições do Todos?

SN - Sim.

JC - E numa pergunta: o que é que, se tivesse de dizer, o que é que é diferente, o que é que distingue mais o TODOS do festival PEDRAS?

SN - É essa coisa do todos. Portanto, é uma generalização da... e uma utilização do 'outro' pondo-o debaixo de uma legenda! Somos 'todos'! Isto... toda a gente tem o direito a não sei quê... quer dizer, é sobre a perspetiva de realmente… embora pareça que se está a ouvir o singular, de facto está-se a homogeneizar ; e outra coisa que é... há uma coisa que a gente fez em 2010, olha lá está, chamava-se Práticas para ver o Invisível e Guardar Segredo… E de facto, é umas das coisas que a gente faz é o guardar segredo. Vemos juntos o invisível mas não é para expor ou para escancarar, ou tirar os intestinos cá para fora, e eu sinto que o TODOS, como o PEDRAS também, embora a gente depois tenha feito um grande... fazemos todos os anos uma grande reflexão; chamamos Temporada Corporal ou *Body Storm*, para percebermos o que é que estamos a fazer... porque nós temos a noção que mesmo o PEDRAS… olha, inclusivamente até 2010, mesmo o PEDRAS era muito mais... como é que se poderá dizer...? Era muito mais visível do que agora é! Está cada vez mais invisível! Somos uma erva daninha e não queremos ser outra coisa! E o TODOS apareceu com esse *power…* claro está, tem aquela parte supostamente boa que é as pessoas poderem ver ou encontrar coisas que nunca poderiam de outra forma ver, da Lisboa esquecida não sei quê, mas quer dizer, não há nenhum lugar onde o TODOS tenha estado que não tenha sido arrasado pela gentrificação e pela... é quase os avatares da destruição de Lisboa! … estás a ver? Não tem nada a ver com respirar, é mesmo tipo com... "venham os artistas!". Venham os artistas e arrasam com tudo o que...

JC - Acha que isso é programático?

SN - Já me ocorreu, se não seria... Mas como não sou muito das teorias da conspiração... Mas já me ocorreu se não seria... Se não haveria ali uma coisa assim um bocadinho manipuladora nesse sentido. Mas sei, por exemplo, que nós fizemos durante muito tempo... Mas eu tenho muito respeito pelo trabalho da Madalena [Victorino]. E do Giacomo [Scalisi], embora conheça pouco, o trabalho do Giacomo.

CV - Agora quem está... O Miguel Abreu é quem está... Eles já não estão, já saíram, a Madalena e o Giacomo.

SN - Eles já saíram todos.

CV - O Miguel é que está desde a edição do ano passado.

JC - Sim.

SN - Eles foram... Agora estão mais...

JC - Sendo que o Miguel estava desde o início e a Madalena também...

CV - A Madalena [Victorino] é que foi o coração, o pilar...

SN - Aliás, o Miguel não é o coração da conceção. O Miguel é um produtor bombástico! E com certeza... nós, por, exemplo durante muito tempo... por exemplo: íamos a casa de uma senhora que vivia sozinha e até temos um áudio impagável que se chama "Tem Piedade" que é brilhante, que é a Piedade a falar pelos cotovelos, essa senhora. Fala sobre tudo, sobre tudo, e é uma coisa brilhante. Brilhante, brilhante. Mas pronto, esse 'estar'... e chegávamos a estar, sei lá, dez ou doze pessoas dentro de um quartinho em que ela quase nem podia pôr os joelhos fora da cama... mas esse 'estar' era criado no 'entre corpos'. Não havia ninguém do c.e.m. que tivesse uma ideia [prévia] do que era ir para casa da dona Piedade ou da dona Aurora ou de fosse quem fosse! Ninguém tinha essa ideia! Era uma coisa que ia acontecendo, aliás, essas pessoas são pessoas que tu nunca conheces na rua e depois vamos lá beber um chá. Pronto, são coisas internas, que nem têm de ser expostas nem coisa nenhuma. (…) E eu lembro-me de uma vez, uma senhora velhota - que era aquela Maria, da Achada, que era muito amiga do Fernando -, e uma vez a gente estar a cantar cá fora, de passagem, e ela ter trancado a porta e dizer "eu estou farta de artistas!"… porque não tínhamos nada a ver com isso… (…) Porque eles fizeram e fazem. Fizeram na Graça! Entram dentro das casas das pessoas e vão fazer uma dança à casa das pessoas. Mas sem as pessoas terem sido tidas nem achadas nisso! É uma coisa que eles acham que fazem por bem. É assim, eu dispensava. Não quero que venham por bem dançar na minha sala para me libertar do tédio.

CV - Com certeza que deves ter passado por alguns vídeos dentro da casa das pessoas...

JC - Sim (…)

CV - É um bocadinho assustador. Todos... é uma coisa muito encenada à volta da cama da senhora que está acamada... (…) é uma aflição de...

SN - É porque 'o outro', o tal 'outro' é estigmatizado, completamente estigmatizado e depois existe com certeza uma série de condutas de relação com o outro. E depois tu até escreves doutoramentos sobre o que é que tu hás-de fazer para te relacionar com o outro. Mas nunca o ouviste! Ele é o outro. É o 'todos'! Pronto, tem essa coisa que eu acho que é...

CV - E depois também tem aquela coisa que é para o momento. A pessoa sente-se especial naquele momento...

JC - Eu ia perguntar isso…

SN - … não tem continuidade.

CV - E não tem continuidade!

JC - Porque o vosso trabalho... ou seja, o festival, chamado assim, é uma coisa, é um momento. Mas é uma espécie de... não queria usar a imagem da cereja no topo, mas é uma parte de um bolo maior…? Que é o trabalho de meses…?

SN - O que a gente faz… (…) e está cada vez pior, no sentido que cada vez estamos mais... confiantes de que é isso que estamos a fazer, nós agora temos uma moda nova há uns três ou quatro anos a esta parte que é a 'programação em obras'. Que está em obras até ao dia do começo do PEDRAS...

JC - Eu reparei nos posts que vocês fazem: "continua em obras! Portanto isto ainda pode mudar!" [ri-se]

SN - É horrível! Portanto nós agora até temos... tens aqui alguns dos programas? Tens aqui acho... acho que está aqui. A gente agora até tem de ter os programas feitos de uma forma muito mais...

JC - Isso para a produtora não é fácil…?

CV - Este foi o de há três anos, não foi? É só para veres... Até acho que foi aqui que a gente descobriu que tínhamos de usar argolas...

SN - No modo de estar. Isto é o desvio. É o todos os caminhos vão dar ao desvio, foi uma coisa que nós descobrimos. (…) E então começámos a perceber que para fazeres a programação... primeiro, não podes fazer impressões; tem de ser tudo em fotocópia.

JC - Sim, claro. E depois pode ser eliminado ou… ?

SN - "Olha, e mete também…!" E pronto. Portanto no fundo temos de estar também a fazer aqui alguma ginástica de perceber como é que a gente faz uma coisa destas. Mas isso foi... veio mesmo da prática. Mas uma das coisas que me interessa muito...

JC - Posso?

SN - Podes ficar, sim. Até podia ficar com um livrinho daqueles desdobráveis.

CV - Estes estão completos. Eu esses acho que sim… se estiverem cosidinhos...

SN - Estes livros estão completos. Mas é engraçado… (…)
Esse aí a gente agora já não conseguiu fazer assim. O deste ano não era tão bonito porque... porque isso deu um trabalhão …

JC - Este é o de...?

SN - Acho que foi há três anos: 2017.
A seguir ao "Manual de Estar" foi o "Em que mundo queremos viver?". E o ano passado foi o "Talvez o Nada Possa Ser Alguma Coisa".

JC - Sim, engraçado esse do Nada, porque o Nada também era o mote do Mário Caeiro naquilo que ele fez em 2001 em Marvila. E esse tema do Nada, parece ser uma espécie de obsessão de arquitetos, urbanistas, artistas, que trabalham com a cidade. Aqui vocês estão no centro da cidade, supostamente naquilo que o coração da cidade; há lugar para o Nada? O que é que é o Nada aqui? …num lugar 'cheio'?

SN - Pois, se não houvesse não podias respirar. Essa coisa de encontrar a respiração, encontrar o silêncio mesmo no meio de... Aliás, há pouco quando disseste "a cereja em cima do bolo", uma coisa que... em termos da experiência daquilo que a gente faz, de estudar aquilo que vamos estudando, era como se tu durante a temporada fizesses um percurso assim de uma paisagem com os seus altos e baixos, e o que fazes durante o festival é enrugar essa paisagem. Estás a ver? De maneira que não há nada que se passe no festival que não se passasse durante toda a temporada. Só que quando tu enrugas, aprendes coisas que não aprendes assim, não é? Porque isto que está aqui nesta dobra, toca aqui no que está noutro lugar, e que aqui estava esta... é uma aprendizagem. É (…), é difícil atravessar o festival! É ultra intenso!

JC - Mas como é que... É uma das perguntas que eu vos queria fazer, e que faço a todos, mas que no vosso caso é ainda mais... tem mais sentido. Se é um trabalho de meses, que é o vosso trabalho com as pessoas e com os lugares [PCPL], porquê fazer o festival? E porquê continuar a fazê-lo?
O que é que dá, vos dá, que esses meses todos, que é um trabalho muito mais distendido, não vos dê?

SN - É isto. É a ruga. É a dobra. É lixado! Para mim tem mesmo a ver com um corpo que atravessa... atravessa uma paisagem completamente acidentada. Enrugada. Dá-nos uma estaleca…! Porque todo o festival... todo o tempo e trabalho, têm esse silêncio...

JC - … essa invisibilidade, também?

SN - Essa invisibilidade. Eu desconfio que o próprio festival é muito mais para ser mergulhado e atravessado no seu todo, tipo aquela semana toda, há pessoas, lá está, que vêm ver uma amiga fazer um trabalho ali nas escadas, o outro vem ler o livro que a outra não sei quê... e depois há sempre aqueles que vêm pelo acontecimento. Mas há um enxame de criaturas, aliás, todas as criaturas que participam na jardinagem do PEDRAS de cada temporada e que apresentam depois as suas comunicações no festival, estão presentes em todas as outras comunicações. Porque não é tipo… isso é outra coisa que a gente...

JC - E fazem as 'rotas'... e acompanham todo o trabalho?

SN - Sim, tudo, tudo. Não é tipo "ai, eu! Eu! Eu! Eu!". Isso é uma das coisas que a gente quer muito... quer muito fazer. Portanto... não é a grande oportunidade de o João apresentar o seu... ou a sua tese de doutoramento. (…) Para que haja realmente chão, o coração para estar com a tua tese de doutoramento, tu também tens de estar com os outros nesse lado a lado, estás a ver?

JC - É um trabalho que é um todo, não? Que não é um evento que vai acontecer e as pessoas estão desligadas dele?

SN - Aliás, as pessoas… Por exemplo, - um dos sítios que já fechou, como deves calcular, a gente vai atravessando Lisboa -, a Tasca da Isabelinha, por exemplo, que era ali na Cruz dos Poiais, um dos lugares onde a gente... passou muitas e muitas e muitas e muitas. Horas. A Isabelinha é nossa amiga, continuamos, estamos juntos, falo com ela todos os dias no *Facebook*, estamos juntas. Mas ela… desde que a gente a conheceu que havia práticas continuadas a passar ali, a demorar ali à porta dela ou dentro da tasca e depois havia no festival um pedacinho, uma janelinha com ela! Ouve lá, mas tu julgas que ela se arranjava de uma maneira diferente ou "vem aí o Festival!". Ela sabe o que é que integra! Mas para ela, até se dava muitas vezes pessoas com quem tu estiveste ao longo de um ano inteiro, e no dia em o festival passa à porta deles, eles vão ao médico, ou foram ver a filha, portanto há esta...

JC - Mas por isso é que eu me pergunto: o que é que o festival... percebo a metáfora da ruga, mas como é que isso acontece? Ou como é que vocês fazem acontecer esse...

SN - … é a tal programação em obras. Tu vais cheirando e vendo o que é que pertinente aparecer numa experiência que cada 'umaum', durante os sete meses… a viagem, se convida agora a atravessar com outros que vêm ao encontro, com pessoas que não tinham ainda se calhar considerado atravessar o PEDRAS.

CV - E como não é imposto nada a ninguém, nós atravessamos dentro do Festival ou fora se a Isabelinha estará lá naquele dia ou não...

SN - No outro dia ouvi… sim, que agora há muitos artistas, muitos artistas que fazem trabalhos com a cidade, cada vez mais!

JC - Sim, é verdade.

SN - Mas cada vez mais! E no outro dia uma delas, anunciou que tinha suspendido a comunicação do trabalho que era um *audio-walk*, em Marvila, porque estava a chover! E eu a pensar...

JC - Sei que trabalho é.

SN - É o da Joana Braga.

JC - Eu vi o adiamento.

SN - Adiamento. Adiou para aquele dia que não vai chover… que é o dia 25 de Outubro… (…) Mas quer dizer, se trabalhas com a cidade, trabalhas com a cidade. Não é se o Manel hoje está com melhor aspeto, ou se aquele lugar está cheio de lixo, estás todos os dias a dançar num sítio, ou levas escovinhas... a gente tinha uma coisa que se chamava "Limpezas Performativas", que íamos assim com umas escovinhas de dentes...

JC - Eu vi a imagem.

SN - Lavar cada pedra... Largámos isso porque estava a ficar didático. Que é uma coisa que a gente não quer. […] A Junta de Freguesia até disse "ainda que vocês vieram! Que é para estes sujos… estes cabelos…". Eu aí já não! Acabou-se já a limpeza! Mas podia muito bem acontecer, que no dia do festival, tinham deitado para lá três caixotes de lixo de couves e de sei lá o quê... e o frigorífico aberto... acontece!

CV - Acontece muitas vezes!

SN - E tu continuas!

JC - Pois isso também supõe a ideia de verdade…? (…) Verdade no sentido em que "nós queremos trabalhar com quem aqui está, como está e não como orientação prévia de agora vamos ter de fazer isto assim ou fazer desta maneira..."

SN - Eu diria mais de nudez, ou de transparência, estás a ver? De crueza, de cru. Não tem assim grandes filtros, não. O que é uma grande chatice artisticamente falando.

JC - Pois, neste caso também é uma grande chatice para... Estou a pensar nos festivais, na maioria dos festivais que fui encontrando, é também uma grande 'chatice' para um evento que se quer mostrar com um princípio, meio e fim, com uma determinada cara e com determinados efeitos, e com um determinado público. No vosso caso, o público é quem? Não é o 'todos' genérico…?

SN - A gente é... a gente é a pedra no sapato. Nós nunca quisemos tirar a palavra 'festival', até muitas vezes internamente dizemos: "olha, é uma festa, é um festa estival".
Porque… essa ideia de que um festival tem que ser o que as pessoas acharam que era… é irritante! É como a palavra 'dança', a palavra 'corpo', ou 'pedra', toda a gente já sabe! Desculpa, é um festival! E a festa tem essa… tem esse ajuntamento... nem todas as coisas são muito, vá lá, festivas. Mas existe essa sensação de festa no sentido de atravessarmos uma experiência mesmo lado a lado. Pronto. Que mexe, que vibra como uma festa, acho eu. Mas é (…) É que toda a gente sabe o que é que vai ser um festival! Eu desconfio que a Câmara Municipal de Lisboa se pudesse não financiar o festival, não financiava de todo! [ri-se] Todos os anos tentam

arranjar maneira...! [ri-se]

JC - Eu ia perguntar isso... como, o que é que é financiado? É o vosso trabalho conjunto? Ou do ano todo? Não é o festival especificamente…?

SN - Isso por acaso é giro. Porque tivemos um problema com isso este ano. Porque eles reduziram-nos o financiamento, a gente tem trinta mil euros de financiamento e só dez é que são aplicados dentro do festival. Mas... e naquilo que a gente todos o anos tem de enviar, lá explicamos todo o trabalho de fundo, e porque há equipas, as pessoas vão trabalhar com as escolas e recebem dinheiro, não é? Há custos com isso. Tanto que o festival… é tudo de entrada livre. Ninguém paga nada. Portanto, como é que fazias a...

JC - … a triagem?

SN - Daqui até aqui você tem de pagar 5 euros [ri-se] mas se estiver aqui já não?! Pronto. Mas uma das coisas foi que nos quiseram reduzir dez mil euros e alegavam que havia muitos outros festivais na cidade e que aquilo que a gente fazia, que eles nem sabem, pronto, embora recebam os livrinhos… mas não fazem ideia. Não se justificava que proporcionalmente aos outros festivais o c.e.m. recebesse trinta mil euros. Ao que a gente disse: "mas vocês não pagam o festival, vocês pagam o trabalho."

JC - O trabalho de um ano?

CV - E eles: "oups!"

SN - Oups! É que é mesmo falta de... é falta de... de rigor no trabalho que fazem.

JC - E são vocês que depois que dizem desses trinta mil o que é que vai para o festival…?

SN - Sim, mas temos de dizer tudo. É o que ela está a fazer; a lamber faturas.

JC - Então vocês têm de dizer "para o festival é x"… desse bolo conjunto?

SN - Temos de dizer "para o festival é x" e com os papelinhos de tudo, e para que é que é cada parte do resto...

JC - O financiamento é do Ministério da Cultura?

SN - Não, este é da Câmara. O c.e.m. é financiado pela DGArtes, o Ministério da Cultura, o grande… A quatro anos, a quatro anos. E também não é muito fácil fazer a distinção entre o trabalho de fundo do c.e.m. e o trabalho do PEDRAS, porque está tudo ligado, pronto. Agora, por exemplo, está a decorrer o Risco da Dança, que é um programa de investigação artística, mas este Parker, que passou aqui agora, trabalha imenso na rua! Quer dizer, também mais cedo ou mais tarde, está a começar a sua jardinagem e vai acabar no PEDRAS... Não é fácil.

Mas sim, financeiramente é isso. Há uma percentagem do financiamento da Câmara que vai para a especificidade do festival, e o resto é para a continuidade do trabalho [Práticas com Pessoas e Lugares].

JC - Os trinta mil são da Câmara?

CV - Da Câmara [Municipal].

JC - Ok, eu tinha dúvida se havia um financiamento conjunto ou se…

SN - Também nós tivemos essa dúvida, porque aqui há quatro anos... foi há quatro ou há cinco?

CV - Há cinco... quando eles fizeram aquela...

SN - Tiveram uma ideia brilhante... tu também vais aos financiamentos, isso é giro, por acaso... isto é giro!

JC - Isso interessa-me muito.

SN - Muito! O c.e.m fez parte das estrutura quadrienais convencionadas... em Lisboa eles inventaram uma... união entre a Câmara Municipal de Lisboa, o Ministério da Cultura DGArtes e o Núcleo de Estruturas. O c.e.m. fazia parte dessas Estruturas. Era o c.e.m., era a ZDB, era a Vo'Arte, Karnart, a DuplaCena, a… mas de facto, assim que... isso nunca aconteceu! Eles nunca conversaram entre eles! Tanto que com a Câmara Municipal, chegamos ao abuso de para tu concorreres à DGArtes enquanto estrutura do *cluster*, vá lá, tinhas de ter a garantia de um 'x' da Câmara Municipal. Que supostamente era parceiro... bom, e assim que a DGArtes disso o 'sim', a Câmara Municipal retirou uma parte do orçamento!

JC - Mas assim pediam o concurso à DGArtes outra vez, não é?

SN - Não impedia porque eles próprios devem ter dito: "ai, ai, ai!" Mas a ideia brilhante era... pronto! Tirar o dinheiro que eles tinham dito que iam dar dentro de uma coisa conjunta... de um conluio entre eles. Foram eles que inventaram!

JC - Isso é muito estranho de entender...

SN - Não resultou. Não resultou!

JC - E na primeira edição… porque não vi referência a apoios… além do apoio para a estrutura - mas se calhar foi da minha pesquisa -, na primeira edição do PEDRAS, o financiamento era de quem? Era a Câmara na mesma? Era já a Câmara então?

SN - O primeiro foi com o...

JC - O de 2006?

SN - Como é que ele se chamava? O Amaral Lopes. Mas foi pela Câmara?

CV - Foi pela Câmara [Municipal].

SN - O Amaral Lopes era Secretário de Estado. Então mas já foi a Câmara? É que isso não te consigo dizer porque nós tivemos a sorte de no primeiro financiamento do PEDRAS, vê lá tu, nesse ano, ter setenta e cinco mil euros. (…) Então nós pudemos fazer... isso ainda foi dois anos, não foi? Os setenta e cinco mil euros foram dois anos. Só para te dizer que o que foi muito fixe foi que a gente pôde fazer nesse arranque... pudemos fazer uma coisa que era financiar uma grande equipa. Era tudo para as pessoas, esse dinheiro. E depois fazíamos o festival. Se calhar por isso é que o festival não tinha um financiamento específico...

Margarida Agostinho (MA) - Até 2010... só houve um ano que foi setenta e seis mil, depois passou a sessenta mil até 2010.

SN - E agora está em trinta.

JC - Ok. Então o trinta desde 2011?

MA - Não. 2010,. depois passou para quarenta mil em 2011 e depois desde 2014 que tem em trinta mil.

JC - Desde 2014, pois.

SN - Mas o primeiro foram setenta e cinco. Então as pessoas recebiam um ordenado mensal! Percebes? Porque toda a gente que está aqui, que apresenta trabalho aqui, recebe uma bolsa de ajuda de custos de quinhentos euros. É o que a gente consegue dar. Estás agora a ver o que é que dez mil euros…
[…]
E no fundo é uma ajuda de custo porque as pessoas para fazerem esse trabalho… com as escadas não sei da onde, estão lá todos os dias horas a fio! Portanto, é mesmo uma entrega muito grande. Depois o que a gente faz é que trabalha em equipa por dentro, portanto depois as pessoas têm acesso aos programas de formação que a gente não cobra... estás a ver? Para ver se conseguimos que haja alguma, entre aspas, justiça... Mas realmente justo, justo, foi como isso começou. Como isso começou é que era muito fixe. Mas depois acharam que não.

JC - Foram esquecendo, deixando cair. Ele era...?

SN - Ele foi Secretário de estado. O Amaral Lopes era secretário...? Era mais de cinema... estava mais na parte do cinema... Mas depois foi Secretário de Estado, conheceu o c.e.m. e acompanhou... e até te digo, antes tínhamos... era PSD, para nós foi um bocado estranho, não estou... não estamos muito acostumados a... embora eu realmente já esteja muito baralhada com a direita e a esquerda... já mudou... mas naquela altura ainda era...

CV - Era o Diogo Belfort, do PP.

SN - O Diogo Belfort era o assessor dele. Na Câmara. Que era CDS. Não, mas o Diogo Belfort vinha aqui aos estudos, aos encontros de leitura, estás a ver, e depois claro está, começou a apoiar a Cristas. E ainda veio falar comigo se eu queria ir falar numa... sobre a nossa experiência, num congresso, que não era partidário, e eu disse: "estás louco? Alguma vez...! Nem penses nisso." Não apareço, aliás, ninguém do c.e.m. aparece em nome de partido nenhum! Era o que faltava! Estamos muitas vezes conotados com o Bloco de Esquerda, porque imensa gente é ativista do Bloco de Esquerda, mas eu não tenho nada a ver com isso! Nem eu, nem ela, nada! Isso cada um é livre de… Aliás, a Catarina Martins foi nossa companheira durante muito tempo porque nós estivemos na direção ou na própria criação de uma associação que se chama REDE, associação de estruturas, fomos nós... a Graça, quer dizer, o c.e.m., a Graça Passos e a Susana é que, no fundo, criámos essa associação. E a Catarina Martins era da Plateia, do Porto, também. Portanto, nós éramos amigas e companheiras de luta! E depois ela agora é que é uma estrela.
[…]
Mas pronto. Até te ia dizer uma coisa que se calhar te interessa: esse financiamento da Câmara...

JC - …que nunca foi interrompido?

SN - Não. Embora eles tenham pensado...

CV - Tenham tentado. [ri-se]

SN - Bem, somos nós que queremos lá ir todos os anos conversar com eles. Levar-lhes as coisas e dizer-lhes...

JC - Mostrar o que é feito no ano anterior…?

SN - Sim. Se nós somos financiados, queremos ser acompanhados! Isto não é nenhuma esmolinha… (…) E eles lá arranjam um bocadinho de paciência para nos ouvir. E não me parece que haja assim um interesse sobrehumano, mas também acho que há respeito, sabes?

JC - Pois. Isso é importante.

SN - Não sabem o que é nos hão de fazer. [ri-se] (…) Não sabem. Não sabem mesmo. De maneira que pronto…

JC - Mas acha que esse financiamento tem sido possível e ininterrupto porque eles entendem que é um trabalho continuado? Ou seja, isso ajuda a perceber que é um trabalho de meses com pessoas e lugares...

CV - Eles sabem, eles sabem. Eles veem-nos.

Se fosse um pedido para essa semana? Acha que não era concedido?

SN - Eles sabiam que... eles sabiam... Aliás, a própria Câmara tem essas diretivas. De apoiar um trabalho continuado. (…) A eles supostamente interessa-lhes isso. Depois normalmente o que a gente costuma dizer é que o problema é quando o trabalho continuado existe mesmo! Quer dizer que tens de sujar as mãos, não é? É uma chatice! E isso é uma chatice. (…)
Mas ia-te dizer que esse primeiro financiamento foi quando a gente... fez num ano... fizemos aquela coisa da "Relva no Camões".

JC - Sim, que eu me lembro de ver.

SN - Pronto. Que a relva no Camões…

JC - Lembro-me de ver, sim.

SN - Estás a ver… nessa altura, é uma coisa que eu digo muitas vezes, parece que já estou com *alzheimer*, mas eu continuo a ficar encantada com isso. E isso não foi assim nada… não estava nada a dizer assim que era o c.e.m nem a Câmara! (…) Nós conseguimos que aquilo fosse a relva! Ninguém sabia quem é que tinha tido a ideia! Ou o que é que aquilo era! Estás a ver? E isso é uma coisa que hoje seria impensável! Seria impensável...

JC - Porque é que hoje seria mas difícil? Porque é preciso pôr uma legenda a dizer quem fez, o que fez, de onde veio...

SN - Uma? Parangonas deste tamanhão! Aliás, é tudo sobre venda! Cada vez mais!

Isso também me lembra o Guy Debord... é preciso ser espetáculo.

CV - Agora é.

JC - Desde quando é que sentem que isso...

SN - Foi logo no ano a seguir. A gente fez isso em 2007, e depois disse: "nós não vamos estar... nós não vamos estar a gastar setenta e cinco mil euros numa semana. Vamos transportar esses setenta e cinco mil euros para um ano de trabalho."
E o tal Amaral Lopes achou muito bem.
Agora… o TODOS é muito mais isso: fazer a relva no Camões. Assinado. Pronto.

JC - É um trabalho assinado e mais concentrado no tempo?

SN - E ninguém pode não ver. Era impossível não veres que o Camões estava cheio de relva! Não podias não ver! Pronto. Para nós o que nos moveu a fazer isso não tinha a ver com a visibilidade!

MA - Pois. Era isso que eu ia dizer. Mas também não era o TODOS. As pessoas, não todas

mas algumas, pensavam que era mesmo um jardim. Os turistas pensavam que aquilo sempre tinha estado ali…

JC - E que seria para ficar? Sempre?

MA - Sim… e a ideia que passava é que era um espaço de atravessar ou para estar ali… que não era uma intervenção artísticas… as pessoas sentavam-se e vinham…

SN - Os cães, os piqueniques.

CV - Pois era, imensos piqueniques…

JC - De quem é que foi essa ideia? De todos?

SN - Sim. E tinha a ver com, lá está, aquilo que a gente ainda tinha... eu nessa altura, vê lá tu, a estupidez, fiz imensas lutas para deixar de se falar de espaço público e espaço privado, estás a ver? Achava mesmo: "(…) a gente ainda está aqui no que é que é um espaço público?"

JC - Bem, agora à luz de coisas recentes...

SN - Agora é muito... Agora, agora...! Agora é muito pior! Na altura, em 2007, eu estava mesmo a lutar para que se acabasse com essa coisa do espaço público! Porque o espaço público é versus um espaço privado, não é?

JC - Claro.

SN - E é do século XVIII ou uma coisa assim... E agora, quem nos dera a nós que houvesse um espaço que fosse público!

CV - Hum, pois é.

JC - Sim. Isso era uma coisa que eu também tinha muita curiosidade em perceber. Como é que... vocês fazem todo o trabalho das 'rotas' e portanto vão estando com a cidade, conhecendo pessoas, vivendo essa experiência, mas depois para o festival, como é que se escolhem os sítios, os momentos, como é que se escolhem os espaços?
E nessa escolha vocês têm que comunicar a alguém? Ou simplesmente ocupam?

SN - Não, mas é que os espaços não são... nós não escolhemos os espaços.

CV - Não mesmo. Eles é que nos escolhem...

SN - E durante meses!

JC - Mas vocês podem em todo o processo dizer "não me apetece fazer aqui mais nada neste beco"...

CV - Sim.

JC - Ou, pelo contrário...

SN - …ou o beco já não te quer.
(…) Por exemplo, imagina tu que há uma caminhada e depois o outro faz isto e amanhã faz aquilo. E um dia a Cristina vai nesta caminhada e começa a ficar aqui, e fica aqui meses, e depois o que ela faz no festival é convidar à sua experiência de habitar aquele lugar durante meses! As voltas continuam!
(…) Mas os lugares vão aparecendo do encontro com a cidade. São eles que aparecem. E depois o que a gente vai fazendo é, à medida que os 'jardineiros' se vão prendendo em determinados lugares específicos, vamos mesmo convidando que aquelas caminhada passem mesmo por ali. Porque às vezes pode aparecer o lugar, o namoro entre o lugar e a pessoa e os locais que não tenha aparecido numa rota! Que a pessoa descubra, entre aspas, sozinha! Nas caminhada pela cidade..., ou então é ao contrário, essa pessoa, convida as 'rotas' a passarem... estou a pensar por exemplo na Mariana Viana no... como é que se chama? Engano-me sempre no nome... A Mariana Viana no Largo do Terreirinho... ela começou... Nós estávamos muito na Mouraria, como estamos sempre, mas estávamos muito na Mouraria, e ela começou a ir para lá passar muito tempo. Foi ela que convocou "Ei! Caminhadores!" Ela também fazia parte dos 'caminhadores', mas pronto: "Vamos passar por aqui também! Porque eu estou aqui a ouvir este espaço" e então as 'rotas' vão-se deformando também pela... pelos encontros com a cidade.

JC - E é uma coisa muito mais experiencial? Subjetiva? Do que propriamente como noutros festivais, eventualmente, que é reconhecer naquele espaço uma característica, ou uma problemática, ok, "então vamos lá resolver ou propor"…

SN - Propor uma coisa... Não, não tem nada a ver.

CV - Salvar!? Não.

SN - São as pernas. São as pernas. Vamos caminhando e vamo-nos detendo.

JC - E aí depois a Mariana, a Sofia, ou a Cristina, para um determinado espaço pode querer pensar qualquer coisa em conjunto? Para o festival? Para aquela semana?

SN - Não! Como eu te estou a dizer, nada acontece no festival que não tenha já acontecido antes ou… que não esteja já a acontecer!

JC - Ok.

SN - Quando a Mariana fez o "Cru"… agora que me falaste da Mariana, ela fez o "Cru", o que a gente trabalhou na dança, não sei quê, estava com o projeto "Ir", que era um projeto com mulheres em contexto de prostituição ali do Intendente e por aí fora, ela dançava todos os dias

com as mulheres e as mulheres vinham aqui...

CV - Vinham cá às aulas...

SN - E isto aconteceu todos os dias, portanto, o solo de dança (durante meses, sim), o solo de dança, que foi na Casa do Minho que ainda existia, aconteceu variadíssimas vezes! No festival... só que todas as pessoas que participam no processo...

JC - Mas no festival repetiu-se? Foi mais um momento de encontro?

SN - No festival foi feita a festa, faz de conta que é um caso contínuo. E todos os dias estamos a jantar juntos e nos amamos.

JC - Mas há um dia...

SN - Há um dia em que tu dizes assim: "meus amigos: há aqui uma coisa que eu gostava muito de partilhar com vocês. Estou casada com este gajo todos os dias." [ri-se]

JC - É um momento...

SN - Não é diferente. Eu não me vou casar contigo para eles verem. Eu já estou. Já lá estamos juntos nisso. (…) É uma partilha de algo que está lá sempre! Mas claro está que alcança uma outra esfera, não é? Porque ela move-se... Aliás, é tudo sempre de portas abertas. Tu não podes dizer à Amália costureira para não passar no Beco da Amendoeira onde ela mora… porque a gente lá está a dançar. Portanto, eles tropeçam todos os dias no... eles são parte das danças ou das escritas ou das filmagens ou de tudo o que quer que seja que nasce ali!

CV - Esse beco tem a particularidade de ter as vigias, ali por causa do circuito da droga, e também não vamos tirar de lá o... olha, hoje não...

JC - E nunca...?

SN - Nós… Isso foi um terror. Isso tem sido um terror. Para quem vem de fora.

JC - Porque…?

SN - Porque tem uma fama do caraças! E os vigias também já não são aqueles que eram em 2005! agora existem gangues de vigias que se revezam, há pouquíssimos locais a vigiar, pouquíssimos dos habitantes locais; são pessoas que vêm de fora trabalhar ali. Vigiar ali e traficar ali. Portanto há uma dureza que não havia...

CV - Mantêm-se dois. Eu passo por eles todos os dias.

SN - É o filho da... eu sei quem é ... é o filho da... o neto daquela… (…)

CV - Sim. É, é.

SN - Pois, é muito mais duro... é muito mais duro, mas pura e simplesmente, e isso é que é o trabalho de corpo do c.e.m.; nós não acolhemos essa dureza e essa violência. Nós sempre lá estivemos como as pedras da calçada, não vamos alterar a rota... porque eles já fizeram coisas, estes novos vigias, de pôr cadeiras e fitas daquelas encarnadas e brancas a impedir a passagem... são eles que abrem a porta no beco, estás no beco, abrem a porta para entrares no beco. Ao que, a gente passa, não é? Era o que mais faltava! Mas também não é de peito feito... mas pronto. Tem muito a ver com esse trabalho de corpo que permite... que permite acolher outras formas que não são de confronto, digo eu.

JC - Sim. E durante o festival, sentem que há diferença? Ou seja, durante o festival, eventualmente, os momentos que são partilhados, são partilhados por mais gente do que durante todo o resto do ano? Ou seja, essas tais pessoas que eventualmente se juntam porque é o trabalho da amiga, ou o livro, esse público mais exterior ao vosso trabalho de todos os dias, ele acrescenta alguma coisa ao festival? Como é que ele se relaciona convosco? (…) Porque pode acontecer então haver alguém que está completamente alheio às 'rotas', aparecer e estar um dia convosco?

CV - hum, hum [concordando].

JC - Isso muda o tipo de dinâmica? O encontro que se dá?

SN - Deixa a Cristina responder que eu gostava de ouvir…

CV - Curiosamente quando essa... há esse call, esse convite e cruzam-se muito... cruzam coisas, é como estavas a dizer, há pessoas que vêm para uma coisa mais pontual que é da amiga; mas curiosamente quem nos acompanha, mesmo vindo pela primeira vez a um momento ou a um dia, acaba por se desdobrar nas outras coisas. Porque percebe que existe essa imersão. Que não está dita em lado nenhum, mas as pessoas sentem que é mesmo necessário atravessar... faz todo o sentido e tu devias vir! [ri-se]

SN - Mas já deves ter visto o último filme?

JC - Vi, vi. Eu já vi três edições. Foi a última e depois foi dois mais lá para o meio, '16 '17 ou... foi isso. Mas quero estar. Porque ver o filme é ver um registo que é pontual...

SN - Até podias fazer um trabalho que é de meses e depois apresentar uma comunicação no festival!

JC - Vou pensar nisso. Sim. Isso era outra pergunta que eu vos queria fazer, que é: como é que vocês convidam as pessoas e porque é que as convidam? Quem é que... para além desse tal público que vem para a experiência imersiva um dia, dois dias, uma semana, quem faz o trabalho de um mês, quem é? Porque é que...?

SN - Não é de um mês, é de mais!

JC - Não é isso que eu queria dizer, é de meses [um ano], desculpe. O que é que... quem é essa pessoa? Porque a dada altura dizem que... e eu achei muito interessante isso, poder ser... desculpem, ando aqui à procura...

SN - Um qualquer.

JC - Sim, a ideia do qualquer. Pronto, era essa a palavra que eu estava à procura. E vocês dizem mesmo, os grupos, que há inclusive grupos de estudo que estão em grupos regulares, aberto a quem queira participar, como é que isso se cruza com o trabalho do Pedras? E como é que se convidam? E como é que é feito esse convite, que tu estás a fazer agora? E porquê?

SN - Eu diria que a maior parte do trabalho do PEDRAS aparece. A gente intensifica a rua a partir de Janeiro. Se bem que ainda ontem estivemos a escrever no...

CV - Todas as quartas.

SN - Ah.. pois. Isso é cada vez mais evidente que a nós não conseguimos... quando a gente começou era de Janeiro a Junho. Agora não conseguimos parar o trabalho com a rua. Mas pronto.

JC - Sim.

SN - Mas… isso quem apresenta trabalho é quem vai apresentando trabalho. Portanto, não há propriamente um convite... Há o tal da Mariana Viana para ir para o Largo do Terreirinho, há um trabalho de corpo diário, e depois há essa... esse desejo...

JC - Que tem de ser mútuo...

SN - De encontrar...

JC - Do próprio e vosso, não é?

SN - Claro que sim. Sim. Sim. Tem que haver... tem que haver... no c.e.m., também com tudo o que isso tem de mau, não há nada que a gente consiga forçar a existir. (…) Se tu quiseres fazer não… é que já experimentei!

JC - E não funciona…?

SN - Eh pá, eu gostava tanto que acontecesse não sei o quê, não sei o quê... eu bem posso convocar as forças do universo, não acontece! Só acontece aquilo que tem de acontecer! Não vale a pena! Não vale a pena. Por exemplo, temos um centro de documentação, que é o Bernardo que estava aqui há bocadinho, que é o jardineiro do centro de documentação, e por um lado ele adora mexer em livros e por aí fora, e é um prazer enorme mexer nos livros, mas por outro lado isto é o caos! Porque vem um e leva o livro e depois não traz e depois não sei quê, depois já não sabe o que... então, só poder catalogar os livros e arranjar uma forma

elástica de catalogar livros é o… (…)

JC - Um quebra cabeças?!

SN - Como é que tu... não andas a vigiar, e os livros estão disponíveis, e como é que o próprio livro diz "olha, eu quero voltar para casa." Estás a ver? Não...! é uma trabalheira! Não existe realmente nenhuma forma à partida que a gente tente impor para ver se depois resulta. Não... Isto que eu te disse a ti é porque tu já estás a fazer esse trabalho de perguntas sobre os festivais que se calhar tinha piada, mergulhares na cidade...

JC - Eu gostava muito de fazer esse trabalho... Mas não sei se até concluir a tese o devo fazer…

SN - Ok. Não tens a distância.

JC - Não tenho a distância. E isso... quando eu estava... eu fui compilando coisas sobre o c.e.m. agora nestes últimos meses...

CV - Tu vais aos festivais mesmo, podes ir, ou não…?

JC - Sim, sim. Claro, mesmo.

SN - Mas há uma coisa... porque estavas a falar...

JC - Porque isto vai sempre crescendo na minha cabeça. O tipo de coisas que vou observando... Vou estando nos festivais como espetador, que é uma palavra que eu não gosto mas é isso.

CV - Mas neste festival és espetador ativo.

JC - Claro.

CV - Não ficas nunca no lugar...

JC - Claro. É isso que acontece. Seja num baile, seja num piquenique?

CV - Sim, sim. É.

JC - Numa conversa…

SN - Mas por acaso o que tu estavas a perguntar sobre estas pessoas que vêm para um determinado acontecimento, o que é que trazem, eu dir-te-ia que trazem muitas coisas e nem todas são muito boas! Portanto o festival não é... aliás o festival é mesmo…, a gente quando acaba o festival temos o crrrc. Temos o crrrc…

JC - Uma ressaca?

SN - Completamente ressacados! A gente antes da... da última festa, do grande baile final, normalmente fazemos uma sesta juntos... tipo…(…) Bom, mas o que eu sinto é que até alguns daqueles que estão a trabalhar com o c.e.m. há mais tempo têm ainda muito verde isso da sua presença em corpo. E é muito fácil a Cristina estar a dançar ou a escrever e eu estar com ela num desses ensaios, e está mais diluída, não é tão fácil se for eu, tu, uh uh, uma mancha de pessoas. E esse trabalho de porosidade do corpo para que não te transformes numa parede de espetadores, é um trabalho que tens de fazer em ti diariamente. (…) E há muita gente que não tem isso, e muitas vezes acabam por, entre aspas, dificultar imenso, se não destruir a comunicação daquela pessoa que durante todo... ou daquele conjunto de pessoas que durante toda a temporada foi fixe.

JC - Então isso já aconteceu? Ou seja...

SN - Já.

JC - Haver alguém... (…) a trabalhar convosco e até durante meses, mas não estão realmente convosco e se calhar durante o festival isso também se percebe?

SN - Não sei se não estão connosco. Isto exige uma densidade... a gente vai lá todos chegando. Mas por caminhos diferentes. E uma das coisas que não é convidável, nós não queremos mesmo, é essa coisa do espetáculo. Uns de um lado e os outros do outro. Mas às vezes as pessoas estão com tanto amor a acompanhar o trabalho do João que não estão a perceber que estão a fazer-se parede. Então às tantas uma pessoa que chega mais tarde vê uma parede de pessoas todas em frente ao João e comporta-se como um espetador...

JC - E imita naturalmente se calhar quem já está lá está como parede…

SN - Isso é uma coisa que a gente não sabe fazer. Nós hoje à noite, por exemplo, não sei se podes vir, às nove é o "espaço experimental". Que é uma vez por mês. E é uma das coisas em que a gente trabalha… É essa forma de estar com o outro, que não é julgatória, não é expectante, pois isso trabalha-se, isso trabalha-se.... não é isso que é convidado no... na forma de estar comum, não é?

JC - Claro.

SN - A pessoa às vezes entra numa forma de estar muito mais rígida, mais dura, nem se apercebe disso!

JC - Mas muitas vezes também porque acha que é isso que é esperado de si e não…?

SN - No contexto festival.

JC - No contexto festival ou noutra formação artística…?

SN - É tudo para pensar. (…) Não há respostas. É tudo para pensar.

JC - E porque é que... ou o que é que essas pessoas que vêm para o festival podem trazer de bom, de menos bom, porque é que continua a fazer sentido fazer o festival? Ou seja, [ri-se], se essas pessoas começarem a... imagina que em vez de estarem duas ou três pessoas que vêm ver coisas só nessa semana estão quinze, vinte pessoas.

SN - Acontece.

JC - Acontece?

SN - Hum, hum. [concorda]

JC - Mas isso deve mudar completamente o...

SN - Mas não, mas é possível.

JC - É?

SN - Eu acho que depende muito... Ah! Nas escadas estavam mais de vinte pessoas...

CV - Pois estavam.

SN - Não! É possível! É possível! E na festa final...

JC - Eu digo isto... no sentido… se o número de pessoas muda o...?

SN - Pode mudar. Mas é mais o comportamento que muda do que o número de pessoas. Nesse festival em que a Madalena Victorino esteve presente, em 2010, nessa altura como nós ainda éramos um bocadinho mais visíveis do que agora somos, estava imensa gente a ver tudo!

CV - Pois estava.

SN - Rios de gente! Portanto a gente tem mesmo estado a... diluir essa coisa... a divulgação também era feita de outra forma... Não é que a gente se queira esconder, mas realmente há uma... como é que eu hei-de dizer? Há uma delicadeza de existir que a gente não quer...

JC - Abdicar dela?

SN - Pois.

JC - E isso, essa questão da divulgação também me interessa. Porque um festival como o TODOS divulga de uma maneira amplificada, tem todos os meios para isso; noutros festivais

mais comerciais ainda é pior, um festival de música chega a todo o lado…

CV - Mas o dinheiro que eles têm para a divulgação... começamos por aí!

JC - Era isso que eu ia perguntar: se tem a ver com uma mistura de dinheiro e de vontade?

CV - É o dobro se calhar do que nós temos para o festival Pedras, não é…?

JC - Pois.

SN - Exato.

CV - E mais... a começar por aí, mas também nós mandamos ao mundo! Nós mandamos ao mundo!

JC - Mas se vocês... Mas a questão é esta...

CV - Todos estão convidados desde que sintam tocados também, não é?

JC - Mas a questão é se vocês tivessem... imaginem, aparece um mecenas e dá-vos cinquenta mil euros para fazer... acrescentar ao festival... e vocês podem divulgar... vocês querem?

SN - Não ia para a divulgação.

CV - Não. Não ia para a divulgação.

SN - Se houvesse cinquenta ia para as pessoas. Ia para as pessoas que estão a trabalhar.

JC - A questão é essa, não é? É uma questão também de vontade…?

SN - Sim. Sim. Temos pensado muito nisso. A Margarida é ótima a pensar nessa coisas da comunicação. Temos pensado muito nisso. Olha quando o c.e.m. começou, assim no final do anos 80, princípio dos anos 90, por aí fora, e até para aí 2000, o que a gente fazia aquela (…) distribuía sete mil *flyers* por mês. Sete mil! Mas quais... agora nem mil! Nem mil! Aliás, por mês? por ano! Não, é muito mais o boca a boca cada vez mais... Não é só em Portugal, sabes que o c.e.m. não é muito português, não é muito patriótico. Há muitas coisas que acontecem no festival também que acontecem ao longo do ano que são práticas de sincronicidades, que acontecem ao mesmo tempo aqui em Lisboa, em São Paulo, em Buenos Aires, a gente convoca aí "vamos escrever!". Estamos a escrever todos ao mesmo tempo, entre aspas. Portanto o festival também tem essa forma de ser... sentida.

JC - De estar entre cidades…?

SN - Sentida. Se não pode estar em presença, estás de outra forma. Sim, mas ainda há bocado tivemos uma reunião com um senhor que disse que soube de nós, exatamente, por

portas e travessas numa conferência da Filomena Molder e depois outra pessoa que falou de não sei quê... não foi com certeza pela divulgação...

JC - Claro.

SN - Mas nós também, sabes João, uma das coisas que a gente pratica muito é que: não pode haver encontros se não for a meio caminho. (…) De maneira que, essa coisa da papinha feita para o outro vir aqui... tipo quase a lançar-te um engodo, uma cana de pesca para tu vires aqui, não é propriamente um encontro, não é? É um resgate! É...

JC - Sim.

SN - Mas eu não sabia isso! Eu, o c.e.m, nós enquanto c.e.m não sabíamos isso!

JC - Foi fazendo?

SN - Fomos percebendo isso. Mas espera lá, o outro também tem de se mover para vir ao nosso encontro!

JC - Até porque se calhar se fizerem a papinha mais... feita, ele se calhar vem mas depois é o tal espetador parede?

SN - Que não se aguenta.

JC - Que vem à espera de qualquer coisa para…?

[…]

MA - (…) não é uma auto-estrada já feita (…) algo que está pronto para ser consumido (…) [imperceptível].

SN - Senão é uma coisa ou predatória, ou caçador... não sei!

JC - Consumista?

SN - É.

CV - É.

[…]

SN - Mas isso dá-nos um trabalhão com as candidaturas.

CV - Eu ia falar... estamos mesmo...

SN - Então fala lá.

JC - Isso é importante e interessa-me.

CV - Não… as candidaturas cá, para estes programas de investigação que nós temos... para tudo! O tempo de mergulho, que nós chamamos o tempo de mergulho, que atravessa permanentemente, que é esse risco da dança, formação acompanhada e de memória (…) são conversados, pedimos um escrito... está tudo no site, open para a qualquer momento receber candidaturas. Só que são demoradas. Nós dizemos mesmo que são candidaturas demoradas porquê? São conversas que se vão tendo. Vamos mesmo... que não queremos que... eu costumo dizer muitas vezes que é... para as pessoas não virem ao engano.

JC - Sim.

CV - Ao engano nem... nem chegar cá enquanto... enfim, o uso que se dá hoje em dia que é tudo parece que é um self service… E é um trabalheira. Mesmo. Conseguir estar...

SN - São coisas em que a gente pensa muito, que a gente pensa muito também. Porque é que uma candidatura... uma pessoa que se dispõe a passar uma temporada inteira a estudar com o c.e.m., tem de ter uma determinada estaleca. (…) Porque é que há de preencher um formulário? Se aqui não existe nada parecido com isso? Houve um gajo que a gente adora e que é tipo apaixonado… entre ele e a Cristina, que é o Augusto, é de Curitiba, mas sempre que pode estar cá, mas fez um dos programas de investigação. E uma das coisas que ele tinha era, estás a ver, passa imensa gente por aqui, e depois um come e deixa o *tupperware* não sei onde, o outro deixa as meias penduradas... quer dizer, pronto. E isto fica impraticável para quem está sempre a começar. Bom.

CV - Em todo o lado sim, mas há um começar...

SN - Mas tem de haver um começar! Às vezes isto podia ir até à porta! Como é que tu... É que ela está aqui na produção, nós muitas vezes eu e a Margarida estamos dentro da sala também a trabalhar a parte mais da criação, o que quer que isso seja, mas a desgraçada fica aqui fora no computador só vê tudo cada mais tipo 'what the fuck'?! Então o Augusto dizia "não, a gente tem de criar aqui umas regras, e proibir umas coisas para ver se as pessoas se sabem comportar". Então quando acabou a FIA, o programa dele, encheu tudo de papéis! "É proibido não sei não sei quê!", "não ponha não sei quê!". Olha, a gente riu tanto, tanto, tanto! Deixámos ficar os papéis, mas quem... Eram mais ou menos... eram instalações artísticas. Porque...

JC - Eram só isso, pois?

SN - Porque não vale a pena! O que é que é proibido? Se a pessoa não tem isso nela... Mas por acaso tem sido uma coisa que tem demorado... olha desde 2005 que a gente está neste espaço, e eu sinto que de ano para ano, é um bocadinho mais apurado essa nutrição do comum. Tanto que a gente dizia que era "organismo de estudos do corpo e do movimento". E agora já diz "estudos do corpo, do movimento e do comum". Porque há realmente qualquer coisa do 'vivercom' que a gente tem vindo a apurar.

JC - Sim. Essa outra dimensão?

SN - Já não vês … tudo espalhado regularmente e muita gente vem pela primeira vez cada ano! Há sempre uns que atravessam o barco...

CV - Vão continuando.

SN - Mas há sempre gente nova! Portanto há qualquer coisa que vai ficando desenhado na atmosfera que te faz refletir um bocadinho sobre o que é esse comum.

JC - Se calhar também se aprende com... com quem está, com o espaço, com o que vê…?

CV - Com o espaço, também...

JC - Vocês aprendem com o espaço quando estão... as pessoas e lugares... as vossas práticas quando durante meses e o festival, certo?

SN - Está claro.

JC - A cidade ensina? O espaço ensina? É preciso vocês estarem a querer ver? Vocês focam muito isso, a relação entre as pessoas e os lugares. Como é que essa relação é produtiva? (…)

SN - Olha, nós agora até temos um novo programa de investigação no c.e.m., que foi o ano passado ou há dois anos a primeira vez, que se chama "Demora". (…) Que é mesmo olhar para aquilo que é o coração do PEDRAS. É demorar! Se tu não demoras na rua, não vês nada! Se vais com ideia de retirar coisas ou elencar as características de determinado lugar, fazer uma pesquisa científica do que é que aquilo já foi, mas não ouves nada do que é que aquilo... eu lembro-me da primeira vez que eu estive sentada no Largo do Intendente, aquilo lá tinha uma fonte que já não tem, e era um caos, agora para mim é mais agora, mas pronto, naquela altura era muita porcaria, muita prostituição, muita droga, muito lixo, e eu lá estava. E tive mesmo a sensação de horas, horas e horas, uma expressão que a gente até aplica muitas vezes, "o que é que é ver através de ver"?, porque eu sento-me ali e vejo o quê? Então deixa-me cá fazer o rol das coisas: vejo aqui (…) vejo ali três putas, vejo ali... eh pá, desculpa lá, o que é que tu vês? Vês no sentido de... o que é que vai aparecendo! Porque os lugares como as pessoas vão aparecendo. Não estão vistas à partida, não é? Pergunta um dia, ah a Sofia era uma criatura tinha um pão na mão, não sei quê, nunca... não me vês, não é? Aquilo… o aparecer do encontro, só a demora é que vai...

JC - Daí a importância também das vossas caminhadas, das vossas rotas, de tudo o que é feito durante meses.

CV - E nesta altura que a Sofia está a falar, eu lembro-me que depois, esse Augusto, ficou a trabalhar em produção... quando falamos aqui em produção é estar todos a fazer acontecer.

JC - Sim, é uma boa definição.

CV - E… cada vez que ele ia ao Intendente ou atravessava a Rua do Benformoso, ele era assaltado. Lembras-te? [ri-se]

SN - Ele estava a perguntar isso há bocadinho, não estava? Se a gente...

CV - E nós: não! E ele teve... pronto. É preciso um bocadinho mais para ver... é este 'estar'.

JC - Mas isso tem estar a ver com o modo como estás?

SN - Ah sim, com certeza. (…) Tem muito a ver com a presença do corpo. (…)
Nós estamos na rua... desde 2005. E nunca fomos violentados!

JC - E esse estar aqui desde 2005, pelo que percebi e fui lendo, mudou completamente a vossa... há um c.e.m. antes e um c.e.m. depois, não é? O PEDRAS vem do facto de estarem aqui?

SN - Eu acho que veio logo da "Mudormance", a gente veio com as coisas às costas... a gente só aprende...

JC - Sim. As poucas imagens que vi... Adorei. Dessa... Porque é mesmo isso, não é? A palavra também, diz tudo. Nem precisava de ver a imagem para imaginar o que é que... o que é que a palavra queria dizer. Mas foi esse ato de mudar de um sítio para o outro que vos fez…?

SN - Aprendemos tanto! Eu continuo... eu continuo a fazer essa coisa do transporte... tipo, já passaram uma data de anos... é uma das coisas que eu faço muito, que aprendo muito. É isso. O que é que é isso de levar as coisas de um lado para o outro.

JC - Sendo que vocês também vieram, não é? Vocês também foram...

SN - Somos coisas, não é?

JC - Seres… que foram transportados... se calhar vocês as três já estavam desde o início... O que é que isso mudou em vocês? Na vossa perspetiva do que é o lugar onde estão e relação com o território? Porque antes não estavam aqui… não habitavam aqui.

SN - Não. Nós já tínhamos... já tínhamos essa... esse desejo de não fixar muito as paredes. Nós já andávamos aí rua fora. Mas não sabíamos que isso era um amor tão grande senão quando viemos para aqui. Mas também porque este espaço é muito pequenino, quer dizer, não se cabe aqui! O estúdio [espaço anterior] era para aí cinco vezes maior! Não, a gente tinha... não sei se cinco? Não sei. Cinco parcelas destas faziam a Praça da Alegria [o espaço na]. Talvez.

JC - Impressionante (…)

SN - Mas era um salão dos bombeiros, estás a ver? Onde os bombeiros fazem aquelas festas, visualizas?

JC - Tipo salão polivalente, pois.

SN - De maneira que houve muitas coisas que fisicamente se alteraram pela alteração de espaço.

MA - A começar pelas aulas. Que abarcavam quarenta pessoas por aula...

CV - Mas a Sofia aqui também faz esse trabalho.

SN - Não. Quarenta não.

JC - Têm de ser menos, não?

SN - Mas tem a ver com o próprio trabalho. O trabalho também mudou muito. Porque a gente também assumiu o que é investigação artística. Dantes tínhamos mais aulas. Aulas, eram mesmo...

JC - E aí abertas a qualquer pessoa?

SN - São sempre. Isso continua.

JC - É? Pensava que apesar de tudo estavam mais ligadas às práticas. Não. Quem quiser fazer uma aula convosco pode…?

SN - Aliás, como vês as portas estão abertas. É raríssimo estarem fechadas. Se fores cão, também podes.

MA - Ontem veio?

SN - Não, não veio.

JC - E o que é que... Temos falado imenso do que é que... vos dá a experiência, a cidade, os lugares, as pessoas... Mas depois, uma das minhas perguntas da tese: o que é os festivais (…) dão à cidade? O que é que vocês sentem que pode ser o efeito do vosso trabalho com o PEDRAS, para a cidade?
Podem-me dizer nenhum, ou todos, eu acredito que pensem muito sobre isso e eu próprio na tese tenho... essa é a questão da tese (…) O que é que os festivais fazem à cidade? E é muito complexo. E festivais diferentes fazem coisas diferentes… e se calhar há coisas que fazem, que provocam que nós nem percebemos …

SN - Não, mas a gente pensa muito sobre isso.

MA - Acho que é a qualidade das relações (…) a forma como as pessoas se relacionam na

cidade... não sei, isso agora também é mais um pensamento muito meu, mas nos meios mais pequenos existe um bocado aquela entropia de querer saber da vida uns dos outros, e na cidade existe um movimento ao contrário. Estamos tão... somos tantos que ficamos bastante isolados. Mas tanto de um lado como do outro, que é um bocado a mesma coisa, as relações são... por um lado são aquele tal saber demais também no fundo é não estar a ouvir o outro, e o querer saber de menos é a mesma coisa. São... é quase uma questão de quantidade.

JC - Sim. É verdade.

MA - E eu acho que uma das coisas que a gente faz é apurar essa qualidade. Ou seja, que não é nem por sermos muitos nem por sermos poucos, mas que esse tal um a um, essa tal... está sempre nesse possível encontro. E nessa possível relação que tem uma qualidade específica. Não tem contacto, não tem de ser […] portanto, eu conheço o senhor do café do lado, mas se calhar não consigo reparar que ele hoje até está mais triste ou que... não sei! Isto é uma coisa assim... mais normal...

JC - Sim. A qualidade das relações que se estabelecem, pois.

MA - Claro. Sim.

SN - E acho que também é uma questão de… uma nutrição da confiança desse tal nada, vá lá, que tu estavas a falar há pouco, ou desse espaço, ou dessas bolsas de respiração. De possibilidade. Eu sinto que é altamente revolucionário. Porque são corpos que não resgatam e não... como é que se diz? "Na, na, na, na, na"… não reivindicam direitos ou possibilidades. Eles são essas possibilidades.

JC - Sim.

SN - Nem sequer consideram não ser. Não consideram a não liberdade, no sentido de, "desculpa eu existo", e este 'eu' é um 'eu' não ser corpo sozinho, é um "eu" que ressoa. E eu desconfio que isso alimenta a confiança de existir. E o que tu sentes é que à medida que vais percorrendo determinados caminhos, primeiro depois parece que vais de patins, ou princípio dizes: "eh pá, daqui ali são não sei quantos quilómetros. Não sei… quantas horas. Eh!" e depois às tantas já... à medidas que vais percorrendo as rotas já pões o pé aqui e vuuuuu! Já estás não sei onde... já estás lá em cima na Calçada de Santana. Tudo isso vai intertecendo, e aparecem realmente… olha, a elasticidade das proximidades e distâncias, é outra coisa que me parece que a gente tem contribuído. Pronto. E por isso te digo que essas sincronicidades... há muita gente que trabalha aqui connosco, que durante muito tempo... E que não são propriamente oriundos de Portugal, o que é que isso queira dizer, de maneira que há muitas alturas que têm mesmo que... têm outros momentos nessas terras mais distantes e tu continuas a ouvir. Tu praticas isso. De tal forma, que tu continuas a ouvir e essa tal 'proximidade-distância' não é limitadora da relação. Para além de que eu desconfio de que esse tal "corpoqualquer", portanto que não reivindica um território de "eu sou isto, ou eu sou aquilo" "eu sou artista", "eu sou bailarino", "eu sou bonito", não reivindica uma coisa, "olha para

mim que eu não sei quê, não sei quê", também nutre qualquer isso, a qualquer idade, no sentido de que, lá está, sejas cão, sejas homem, sejas... confia. Porque é pertinente. Porque na complexidade da vida é pertinente que cada um seja o que vai sendo. E eu desconfio que isso... não é impossível! Podes fazer piqueniques no meio da rua! Podes fazer... quer dizer, não há impossíveis. A gente é que acha que há.

JC - Mas aí também é (…) a ideia da resistência? É uma espécie de contraposição àquilo que é comum, que é aceite, que é banal?

SN - Eu não sei se é resistência posta dessa forma.

JC - Não?

SN - Porque tu estás a dizer resistência no sentido que é algo que se opõe a.

JC - Ou no sentido em que "Eu não tenho de ser assim"…

SN - Eu falaria mais na resistência na perspetiva da insistência, da continuidade. Portanto, à medida que tu continuas a ser quem tu és…

JC - Insistência?

SN - Pois, aí está. A insistência, a existência, a resistência. À medida que tu continuas a ser quem tu és e a fazer o que tu fazes e a estar como tu estás, isso vai-se tornando uma possibilidade. Portanto aquilo que tu sentias que te comprimia, que te constrangia e tudo, se calhar não tem de constranger ou comprimir. (…) Se calhar também é na tua confiança que tu sentes que não podes. Lá está o outro. O que é que me pode impor.... E eu acho que esse exercício da potência é uma coisa muito luminosa.

JC - E ainda assim há limites, não é? Há resistência… o financiamento diminui, ou as restrições que podem acontecer nas relações, não? Que podem acontecer, porque elas estão lá. A senhora que tem uma loja onde vocês passam cinco vezes pode não vos acolher, não querer ouvir-vos, não querer falar sobre si, ou sobre vocês... Como é que se lida com essa... aceitando?

SN - Eu desconfio que se ela não quiser falar connosco a gente também não vai lá. (…) Porque isso também está nas pernas, não é? Lá está, nós não temos um programa que temos de cumprir.

JC - Sim. Não querem converter.

CV - Não. Não é isso. Não se força!

MA - Não é uma missão.

JC - Ou seja, essa resistência que podem encontrar, não é necessariamente uma dificuldade, é um dado…?

SN - São acidentes. São altos e baixos… e mudez às vezes, és tu próprio, eu muitas vezes sinto que não estou muito interativa… o que quer que isso queira dizer. Como é que isso pode estar possível... e que... não magoe, vá lá, é uma coisa que eu tenho muito, a Margarida não vive nesse universo, mas eu tenho muito essa coisa de pessoas com quem tu falas muito durante... todos os dias, e há um dia que atravessas aquela rua e tu próprio estás mais... recolhido. Como é que é possível atravessar sem tornar ostensivo "eu não quero falar", não é contigo, "eu hoje não falo". Não sei, eu acho que são coisas que a gente aprende muito. Mas também no trabalho com os miúdos, com a escola, com tudo, não há maneiras de resolver essas coisa; como diz a Margarida, só o corpo é que atravessa. Só atravessando é que tu vais ver o que é que isso é. (…) No outro dia a Sofia foi dançar num sítio onde já dançou várias vezes, ali ao lado das Escadinhas de São Cristóvão, e os turistas a tirar fotografias, a tirar fotografias, eu acho isso realmente fantástico, fantástico... e houve um gajo, até o guia ficou...

JC - Incomodado?

SN - …porque eles queriam tirar fotografias àquele mural... que não tem descrição. Nem posso dizer que é feio, não tem descrição. […] Mas a Sofia estava a dançar, como que era um empecilho. E então virou-se para a Sofia e disse: "vocês também são uns arrogantes! Vêm para aqui... eu quero estar a tirar… sou turista, também quero estar aqui com a cidade!" […] Tens de dizer aos pombos para não… em cima da cabeça dele também! Esse pombo!

CV - O teu tempo já acabou! Já tiveste o teu tempo, sai daí que agora...

JC - Isso também visto de outra maneira, também é aquela questão do direito à cidade. "Eu quero tirar uma foto daquele mural!".

CV - E ponto…

SN - Mas tens toda a razão! Mas isso é um direito! Lá está, não é aí que eu me mexo. (…) Por exemplo, ele tem o direito de tirar [uma foto] o mural, mas o mural, está a chover! Mas o mural, a Sofia estava a dançar! O mural existe! (…) O mural não é uma situação parada à espera que tu venhas tirar a fotografia.

JC - Claro. E naquele dia o mural está a existir como a bailarina que está a dançar, não é? Não é outra coisa aquele mural nesse dia, não é? (…) Há muitas situações dessas com turistas?

SN - Não, não. Aliás, este foi um exemplo engraçadíssimo. Mas eles estão... esses seres...

JC - Que somos todos nós, também fazemos turismo às vezes...

SN - Ó desculpa, não! Não tem a ver! Há turismo e há turismo.

JC - Sim.

SN - Aquilo que eu estou a chamar turismo tem a ver com essa atitude predatória, que é...

JC - E que tem a ver com uma massificação do turismo, não é? De outra forma se calhar eles não têm forma de...

SN - Mas isso eles não têm, entre aspas, culpa (…) Mas a atitude deles... Se calhar se forem sozinhos é a mesma. São predadores. Como ontem os *hooligans* do futebol que vinham aos gritos a beber cervejas e não sei quê! […] Ontem estávamos a escrever no Terreiro do Paço e passou um bando de *hooligans*. Mas depois passou uma coisa muito mais engraçada que eu não sabia que existia, que são uns polícias, há vários não é? Os dos capacetes, os dos não sei quê... Estes nunca tinha visto. Dizem atrás: *spoters*. Conheces?

JC - Nunca vi.

SN - Mas não. Não tem havido confronto porque nós também não nos colocamos mesmo nesse lugar de... lá está, de confronto...

JC - Eu digo isto porque podia acontecer vocês estarem a fazer qualquer coisa, ou durante o festival estar alguém a dançar e vocês estarem ali próximos, e os turistas acharem que aquilo é uma espécie de... coisa para fotografar, precisamente. "isto está a acontecer aqui para nós, agora"?

SN - Ah, pois. Isso não sei. Não... Isso de fotografar e... Para mim é sempre a atitude. Se tu estás com... eh pá, eu não gosto de fotografias, mas também não... Agora se eu sinto que é aquela coisa fuinha de roubar... assim... de comer o outro... Mas isso que aconteceu com ela eu nunca tinha visto! Achei mesmo que era um upgrade...

JC - Sim, é estranho. Mas quase agressivo? E há o contrário? Turistas que... intuem o que vocês estão a fazer e que sabem estar ali... e estão?

CV - Sim, sim.

JC - Sem imporem a máquina mas também sem serem a tal 'parede espetadora'?

SN - Sim, sim. Mas isso há. (…) Sim, sim. Essa liquidez é, é o de estarem a assistir um espetáculo ou um acontecimento. Isso é um grande ensinamento interno.

JC - Isso é interessante.

SN - Sim, muito interessante. Também ela não está ali a fazer piruetas e a levantar as pernas para tu ires ver, não é? Está a dançar, está a fazer o seu trabalho. É muito engraçado, porque o que acontece muitas vezes é tu ouvires as pessoas a referenciarem-se e dizerem "olha, está a trabalhar" e perceberem mesmo que aquilo é o que tu fazes. Isso eu acho que é uma grande

conquista da arte.

JC - Mas isso também pode ser uma coisa que o festival dá à cidade? Ou que o vosso trabalho dá a cidade?

SN - Pode… mas na continuidade.

JC - Não querendo ser pedagógico naquele sentido mais comezinho, acaba por ensinar, dar isso, também a quem...

SN - Eu poria sempre devolver. Mas eu percebo, eu percebo. Mas tu estavas a dizer o que é que vocês dão? Eu estou sempre a sentir a volta…

JC - Não estou a cobrar… mas é mais no sentido de quem tenta de ver de fora e perceber o que é que isto provoca, não é?

SN - Eu acho que isso é muito a prática de 'des-hierarquia'. Também desconfio... e que é curioso que me parece que é mais... é mais comum encontrares uma afinidade com essa des-hierarquia e quase com uma alegria que não tem de ser gargalhada, mas um desempoeiramento interno, mais do que aquilo que tu poderias esperar. Porque se tu fores falar com as pessoas, então em Portugal que gostam tanto do fado, dos dramas, se fores falar diriges a conversa sempre para as pessoas se queixarem, não é? Toda a gente… (…) E no fundo tu estares com, sem interpelares a pessoa sobre como é que ela está a sentir ou não sei quê, ela tem a oportunidade de se estar a sentir como ela se está a sentir, e isso é fixe. [ri-se]

JC - Sim. E só isso que não é pouco.

SN - É.

JC - E interessa-vos pensar também sobre isso? Sobre o que é que eventualmente nós provocamos aqui? O que é que nós acrescentamos ou retiramos ou mudamos...?

SN - Eu acho que nos interessa pensar sobre tudo. Interessa-nos muito pensar sobre tudo. Todas esses círculos, todas esses... [pausa] olha, não te sei dizer.

JC - E é fácil pensar isso? Ou seja, é fácil ver isso?

SN - Não sei o que é fácil...

JC - Ou seja, como é que se vê? Como é que se pode...?

SN - Eu acho que é uma coisa que se sente. É uma coisa que tu sentes. E nas conversas que vamos tendo vamos partilhando... Não sentes isso sozinho. Que se abrem mesmo possibilidades. Que se destravam... destravam-se grilhões... destravam-se prisões.

[…]

CV - Eu sinto a cidade saturada... nós sentimos tipo... As festas... As Festas da Cidade....

JC - Vocês tiveram ligação às Festas da Cidade?

CV - Tivemos.

SN - Só com os micro-bailes.

CV - Com os micro-bailes.

JC - Ok. E em edições específicas...?

SN - Para nós era um PEDRAS, conseguimos financiar... eu tenho de ir…

CV - Quais foram os anos..? Lembras-te Margarida? os anos...?

MA - 2010, sim, 2010 a... para aí 2013.

JC - Ok. Só para ter uma ideia. E essa ligação era mesmo só nos micro-bailes?

CV - Com as Festas da Cidade, era. Era. Nós fazíamos durante... Até era em Maio... Um bocadinho em Maio e depois nas festas de Junho, não era? Não sei porque é que foi, pronto. Mas no mês de Junho, todas as sextas feiras...

JC - Inclusive durante o festival?

CV - Também. O festival não está nas Festas da Cidade, já não... Mas também não é...

JC - Quando eu falava do PEDRAS… mas alguma vez estiveram integrados na programação das Festas, e eu não encontrei nada que...

CV - Não. E neste momento digo-te, ainda bem que... porque aquilo é massivo! (…) A cidade fica suja, é o ruído... E nós, o festival é logo ali... a seguir às festas.

JC - E uma coisa que eu tinha curiosidade também é neste processo de relação com os outros, e de encontro com os outros, como é que a relação com as instituições? Os grupos que já cá estão no território formalizado… a Junta de Freguesia... a associação...

SN - A Junta de Freguesia é sempre outra. Nós é que já cá estávamos!

JC - Sim… Mas há sempre uma Junta, não é?

SN - Sim, a cadeira… (…) Havia uma altura que a gente ia tantas vezes falar com a Secretaria de Estado da Cultura que pensámos deixar lá fotografias da família... Nós é que somos sempre

os mesmos! (…) Eles é que são outros! (…) São sempre outros!

CV - Mas nós somos do tempo em que as juntas da Baixa imagina... eram imensas... e davas mais um passinho e era outra...

JC - Sim, sim.

SN - Até meio da rua de não sei quê...

CV - Mas criámos sempre relação...

JC - Mas isso pode provocar uma relação assim mais...?

SN - Não, a gente, antes pelo contrário, desculpa lá João, dissuadir… (…) A gente sempre tentou, não precisa, desculpa dizer isto, não precisamos da Junta de Freguesia para nada. Mas... porque a gente... vamos pedir autorização... a gente às vezes pede autorizações para eles se sentirem contentes!

JC - Ok.

SN - Porque se não derem, dá na mesma! Estás a ver? (…) A gente tem feito muitas coisas, parcerias entre aspas, exatamente para exercitar a parceria. Não que a gente precise de alguma coisa para... [ri-se] mas pronto, é bom.

CV - Imagina que a gente precisa de uma puxada de luz que vem da casa de alguém... ou vem de um… (…) Mas fazemos é essa relação, obviamente.

SN - É porque é muita gente! A gente tem tido uma oportunidade muita gira… é ela dar uma cópia da carta da Junta de Freguesia que é hilariante. Não fazem a mínima ideia! Eles não sabem o que nos hão de fazer! Então todos os anos dizem que a gente não faz nada que interrompa a vida normal da cidade e que está muito bem... Nunca viram!

CV - "E que é muito pertinente para a cidade"…

SN - Mas a gente já fez coisas (…) e eles como nunca vão ver acham que a gente até somos una amores...

CV - Embora por causa destes... destas coisas das Festas da Cidade estarem a chegar a um limite... que as pessoas estão muito cansadas, e nós notamos, e as pessoas conversam connosco...

JC - Sim, sim. Sobretudo as que vivem em zonas como esta.

CV - E conversam connosco, sobre o ruído...

SN - A cidade está cansada.

CV - Está cansada. E então percebemos, quando veem... algumas pessoas quando estão a ver alguma coisa, nem tem a ver nem connosco, mas já "iiih, já…!"; começa tudo a fechar... "mais coisas não, por favor" ou "mais barulho, não".

JC - Mas isso é uma coisa que já acontecia quando vocês estavam a começar com o PEDRAS? É uma coisa que acontece cada vez mais?

SN - Não. Não acontecia. É muito diferente a cidade. Muito diferente… desde de 2005 a cidade é muito diferente!

JC - É como se fossem duas cidades? A de 2005 e a de…?

SN - Não tem nada a ver, mesmo! Tanto que a gente teve, como te disse, de reduzir muito! Então as partes mais festivas, esses micro-bailes - não sei se a Margarida ou a Cristina disseram -, mas eram uma coisa muita gira de fazer! Mas isso tornou-se impossível.

JC - Que diferenças são essas que vocês sentem… na cidade?

SN - Olha, por exemplo, nós estamos muito menos… temos estado mais com lugares do que com pessoas. Temos deixado as pessoas estarem mais no seu recolhimento, no seu silêncio. A gente não procura, não é? Mas realmente, eu sinto que nós, até há alguns anos, tínhamos muito mais relações com pessoas do que temos agora porque acho que as pessoas também estão fartas. Para além de que não existem...

JC - … estão cansadas?

CV - Começam a deixar de existir!

SN - Só existem atravessadores.

JC - Há mais turistas do que pessoas, não?

SN - Pessoas…? Há ruas inteiras... olha onde a Mariana trabalhou…

CV - Porque normalmente fazia-se a tal relação com as pessoas, íamos dizer que estamos ali ou se... quem ainda não nos conhece, para saberem... e fomos sempre e entretanto era tudo *airbnb*! "Ah, estou cá só um dia!" ou "ah! Amanhã… não" (…) Onde é que estão…?

SN - Não… Isso não há cidadãos, realmente... há poucos. Nas escadinhas onde a Mariana e o Guilherme dançaram, só havia dois habitantes! E um senhor lá em cima, dois ou três portanto... mas eram as traseiras do coliseu.

Entrevista a **Miguel Abreu**

[…]

Miguel Abreu (MA) - No fundo, aquilo que se tinha feito no Algarve foi isso. Foi pegar numa aldeia e o Bando trabalhar essa aldeia com variadíssimos espetáculos, instalando-se lá e criar uma grande relação de proximidade. E quando a Manuela Júdice me recebeu para eu ir apresentar à Academia de Produtores Culturais um projecto que eu e o Bando queríamos fazer no Bairro Alto, ela não estava muito interessada nisso - ou mesmo nada -, e a minha ida lá foi porque eu tinha visto no Diário de Notícias que ela era uma vereadora com poderes transversais sobre todas as outras vereações e isso pareceu-me super interessante, pois acho uma lacuna brutal em toda a organização municipal, tirando os gabinetes do presidente que poderão ter essa função, se for assumida e bem feita, às vezes sim e outras vezes não; porque esse projecto que tínhamos com o Bando estava sempre (…) e íamos à Educação, mandavam para o Turismo, íamos à Cultura, mandavam para o Património, depois para o Espaço Público...

[…]

MA - E de repente (...) telefonei ao João Brites "Olha, parece que [se] descobriu uma vereadora que foi agora empossada e que tem esta função transversal e tal...". A senhora (…) respondeu muito rapidamente à minha carta - (…) - e eu lá fui falar da Academia e apresentar o projecto do Bairro Alto, [ela nem olhou para o projecto do Bairro Alto] mas perguntou se eu estaria interessado em fazer um evento sobre a interculturalidade, e que seria um festival, mas seria sobretudo uma festa, no Terreiro do Paço. E eu isso disse logo que não estava interessado, [que] não era a minha área de interesse, [que] havia quem poderia fazer e ela ficou curiosa por eu não estar interessado naquele modelo. Eu na altura estava a dar aulas de Programação Cultural na NOVA, estava com muito trabalho nestas áreas dos territórios e, portanto, estava muito à vontade para explicar das minhas razões contra aquela dinâmica toda da grande festividade; e o António Costa teria aquele modelo do Carnaval de *Notting Hill* na cabeça, porque seria uma coisa que ele teria visto mas não teria uma outra razão…

João Concha (JC) - … para experimentar?

MA – Exatamente. Faria [tanto] uma coisa como uma outra, provavelmente... E portanto daí passou-se rapidamente para a sugestão que eu dei de ser num território concreto onde os imigrantes maioritariamente estariam a viver e que seria então não um "Carnaval", mas uma "Desfilada" - e depois o termo evoluiu para "Caminhada" - e isso até quem passou a "Desfilada" para "Caminhada" foi a [Manuela] Júdice, foi o gabinete dela - não sei se foi a vereadora ou a Margarida Lage, se foi a Filipa Leal - alguém de lá alterou o nome e eu achei que foi na *mouche*, porque eu estaria de acordo com isso, a "Desfilada" era para não ofender tanto o

espírito carnavalesco [que vinha] de António Costa, portanto, no fundo, manter a ideia do desfile…

JC - …e da festa.

MA - Porque ele estaria com a cabeça nisso, no desfile.

JC - E "desfile": associamos a "festa"... "caminhada"... não necessariamente, não é?

MA – Pois. [Era] portanto para ficar ali uma coisa que não afrontasse muito, [porque] não conhecia o senhor, e portanto [era] essa questão de respeito. Mas pronto, alterou-se para "Caminhada" e eu achei que fazia ainda mais sentido em relação àquilo que eu me propunha fazer. E então ali em menos de nada - foi de uma tarde para uma manhã - fiz um esboço do que poderia ser um projecto de intervenção cultural de cariz social, portanto tem peças dinâmicas [era aquilo que estava a falar e [que] dou muito em aulas, gosto muito destes estudos entre o social e o cultural e esta dialéctica permanente] e escolhi o território óbvio, que seria ali a Mouraria, mas logo com a nota de que, para mim, se o festival tivesse futuro; até porque isto para mim era uma coisa para fazer…

JC - … podia acontecer uma vez.

MA - Seria não fixar num território.

JC - Portanto essa ideia da itinerância já lá estava.

MA - E ser um festival de cada X período de tempo [periodicidade]…

JC - Mudança…

MA - Mudaria de bairro precisamente porque isso era uma das minhas pedras de toque nas aulas, que era combater toda a ideia de organização da cidade por *guetos*, seja a comunidade *gay*, seja a comunidade africana, seja a comunidade cigana…

JC - Fechar em gavetas.

MA - Exacto. Claro que para o turista, claro que para o estudante, claro que para... é mais giro e mais emblemático ter as coisas por secções, não é? E aliás, tinha havido, não muitos anos antes, as discussões da *Chinatown* com Maria José Nogueira Pinto, que acharia que a Rua dos Fanqueiros e aquilo tudo ficaria uma espécie de *Chinatown*... Portanto, no fundo, eram questões um bocadinho ainda...

JC - … bastante sensíveis também.

MA - … em cima da mesa. E, de facto, o cenário natural para criar um discurso e uma dinâmica…

JC - Parecia ser a Mouraria um Martim Moniz. (...) Em relação a esse aspecto da itinerância, da mudança de sítio na cidade, Manuela Júdice achou por bem; portanto, foi sugestão sua...

MA - Eu acho que não... que a coisa ali nem bateu muito, não foi muito…

JC - … clara, na altura?

MA – Apreendida… Até porque eu também penso que nem estariam a pensar que a coisa tivesse […].

JC - Pudesse continuar desta forma, claro.

MA – "Vamos ver o que é que isto dá".

JC – Exactamente, [M. Júdice] também me disse isso.

MA - Eu acho que era uma…

JC – "Vamos ver se pega", até foi a expressão, "e depois logo se vê".

MA - Era uma ideia de afirmar Lisboa naquele ano como "Cidade Intercultural". Ela tinha o Gabinete de Relações Internacionais, criou aquele Gabinete, aquela vereação, com um nome especial e específico - GLEM -, que é um nome estranho para uma vereação. Agora por acaso esta Comissária da União Europeia também tem os pelouros, com os nomes...

JC - Os nomes são interessantes.

MA - Pelo menos pouco ortodoxos dentro da ortodoxia.

JC - É verdade.

MA - E este também tinha um nome assim para vereação muito *sui generis*, mas perpassava claramente esta ideia do encontro de culturas, entre cruzamento de culturas. Mas penso que era a afirmar Lisboa, que se inscrevera nesse ano, penso eu, ou no ano anterior (em 2008) na Rede das Cidades Interculturais Europeias, e portanto havia que mostrar que Lisboa tinha alguma coisa para se fazer. Eu sempre achava, e continuo a pensar, que a coisa deve ser muito mais um projecto do que um festival. Ou seja, o festival deve culminar o processo, um processo de trabalho, realmente nos territórios. Nos primeiros três anos, isso foi mais evidente;

de facto, havia o GABIP e havia um plano de intervenção no Martim Moniz. Também sugeriu depois ao António Costa o Martim Moniz, foi a cereja no topo do bolo sendo que [...] pelo menos, quer dizer, eu não sabia, não sei se a Manuela Júdice saberia, que já havia um plano tão organizado de obras e de vontade do António Costa em mudar aquele território... Portanto, de repente, quando nós falamos ao António Costa daquele território, aquilo para ele soa a música; torna-se mais um elemento. Olhe, são acidentes, nada disto no fundo são políticas, mas é muito o que acontece na política local.

JC - A política também é feita de acidentes e alguns acasos?

MA - E muitos. Mas em Portugal são demais.

JC - Pois, exacto. Quase que não há planeamento, acasos.

MA - (...) Há uma ideia, não é, de fazer, de afirmar a interculturalidade. O que é que isto é da interculturalidade - que até é um conceito muito em aberto e sempre em grande evolução. E depois como é que isto se materializa em políticas reais para a cidade? E, de facto, penso que o festival, na sua dinâmica de grande proximidade e de grande intrusão porta a porta, é uma boa ferramenta, ou poderia ser uma boa ferramenta para…

JC - …. apesar da duração curta e limitada num dado período?

MA – (...) Pois, a questão é que nós começamos nos primeiros três anos sempre em Janeiro de cada ano e, portanto, o culminar são quatro dias, mas o processo todo importante é o que se faz de Janeiro até Setembro. (...) Nos últimos três, quatro anos, perdeu-se essa perspectiva de projecto e a coisa passou mesmo a ser uma festa que...

JC - Porque os territórios já estão mais…

MA - Não, porque entretanto a Câmara foi-se afastando desta ideia e, no ano passado, passamos para a Cultura…

JC - Era isso que eu ia perguntar também.

MA - É a fatalidade da coisa ficar...

JC - Porquê essa mudança?

MA - Porque saiu a [Manuela] Júdice.

JC - Só por isso?

MA - Ela saiu, quer dizer, só por isso, basicamente. Penso que é porque o [actual] presidente não vê nisto o mesmo mecanismo de intervenção social que António Costa viu, sobretudo nos primeiros territórios. O Manuel Salgado, por exemplo, também é uma pessoa que usou muito sempre a ideia do *'Todos'* como uma marca distintiva na abordagem aos territórios; aliás, a primeira vez que alguém me falou de que tinha ouvido falar do *'Todos'* no estrangeiro foi um amigo meu, do sector imobiliário, que ouviu Manuel Salgado 'vender' o Intendente a investidores imobiliários estrangeiros, convocando como grande paradigma de mudança para aquele território ações muito específicas como o festival *'Todos'*, que estava ali a renovar a população, a criar mecanismos de segurança de uma forma não policial nem musculada, mas sim de grande cumplicidade social. Eu cheguei a fazer seminários na Polícia Municipal, houve imensa abertura de vários departamentos da Câmara a testar esta forma do social, da higiene urbana, mesmo realmente como eu penso que a coisa devia ser feita. Portanto, houve sensibilidade naquele território. Aqui já em São Bento não houve tanta sensibilidade mas ainda assim a coisa aconteceu, o Campo de Santana também alguma coisa, embora o Manuel Salgado tenha sido ele a propor o Campo de Santana - queria testar o encerramento da Praça Central ao trânsito, depois isso não foi possível por razões de segurança dos hospitais e (...) ele afastou-se um bocado- Ou seja, ele tinha ali um interesse específico que era fechar a Praça. Não tendo conseguido isso, (...) era mais uma possibilidade mas não tinha um objectivo muito específico. (...) É o que eu digo, as coisas foram felizmente acidentais do tempo do [António] Costa, porque havia uma vontade para aquele território, mas continuo a pensar que a coisa política, seja sobretudo o [Fernando] Medina e os outros vereadores de planeamento, urbanismo, etc, na realidade percepcionam isto como um […], uma coisa que se faz e que afirma, mas a cidade e tal é outra coisa; mas não estão a saber rentabilizar isto de uma outra forma.

JC - O que é que seria rentabilizar isto de outra forma?

MA - Era precisamente de isto ser um projecto muito mais integrado; quer dizer, à mesa da programação estarem assistentes sociais, estarem pessoas do Espaço Público, Higiene Urbana... Sabemos o que é que está a ser pensado ou não para a reabilitação dos territórios a nível do estacionamentos, a nível do imobiliário, pronto, todas as vertentes, para que de alguma forma tudo aquilo o que façamos artisticamente e socialmente possa beneficiar medidas concretas que tenham resultados mais mensuráveis e até quantificáveis, (...) não apenas de objectivos mais subjetivos, mas mesmo quantos idosos naquela rua devem estar, quantos é que estão, quantos são acompanhados, quais são as casas que têm condição para eu- Se fizéssemos um trabalho muito profundo como fizemos nos primeiros três anos na Mouraria, era quase possível dizer quais são as casas, os apartamentos que têm condição para o Airbnb, quais não têm, porque na realidade há casas nestes bairros onde os filhos daquela gente já não querem viver nunca na vida - são buracos, só têm uma única janela. Portanto, para um turista estar lá quatro ou cinco dias é o máximo, é giro; para viver alguém que já tem outro tipo de aspiração - não vai para ali. Depois há outros apartamentos que sim, que se forem, não é…

JC - Podem ser habitação.

MA – E, sobretudo, trabalha a proximidade, a mudança de mentalidade, sobretudo muito a mentalidade, por exemplo, este trabalho e depois investir mais connosco na formação informal, mas muito pedagogicamente assumida com as associações locais, com as pessoas individuais, que são todos agentes de mudança que encontramos em cada território e podemos ir acompanhando. Portanto, é toda uma rede integrada onde os territórios de passagem não se perdem mas acumulam-se e, neste momento, o que passou, passou, venha o próximo. Portanto, no fundo fica reduzido porque é importante - eu acho que é bastante importante mas penso que é pouco, podia ser mais; não lamento, o que é que acho muito importante e é bom mas podia ser muito mais - é essa coisa portuguesa que sempre me enerva, fica sempre aquém. É como os subsídios, dá-se 50 mil [euros] e depois, por causa de mais 10 mil, os 50 mil são desperdiçados.

JC - Exacto, não é o montante certo (...).

MA - Parece que as coisas não fazem muito sentido...

JC - É quase desperdício, por vezes.

MA - É, é! Por isso é que eu costumo sempre dizer isto, somos gente riquíssima, isto é o Fausto. Porque as pessoas queixam-se de não ter recursos, são as pessoas que desbaratam com os recursos, têm que criar novos recursos a partir de investimentos, é uma mentalidade muito...

JC - Mas aí também tem muito a ver com a visão, não é? Nesse sentido, António Costa teria uma visão, [Fernando] Medina terá outra...

MA - Pois, a questão é porque é que fazem o *'Todos"*? Ninguém me explica muito bem porque é que fazem actualmente…

JC - Ou seja, hoje, não é?

MA - Hoje. Portanto, eu tenho um cliente na realidade, porque eu não fui lá apresentar nenhum projecto chamado *'Todos'*, nem nunca tive qualquer… Portanto, há uma pessoa pública, uma entidade pública, uma Câmara [Municipal] que tem uma necessidade para um objectivo que é explicito e visível nos primeiros três ou quatro anos, depois parece uma coisa que navega um bocadinho à vista...

JC - … à deriva?

MA - … do ponto de vista cultural, e tem toda essa legitimidade, e isso é claríssimo e é muito importante trabalhar com estas pessoas, mas quer dizer... Nós estamos sempre a mexer na vida dos refugiados, estamos a mexer na vida de idosos, estamos [a mexer] na vida de imigrantes, estamos a mudar mentalidades nas escolas ou temos essa aspiração e isto que se inicia não pode ser, não deve ser depois abandonado. Pronto, há sempre aquela experiência [que] cada um guarda pessoalmente o prazer, mas é pouco. Portanto, se uma pessoa descobre que há ali um refugiado que tem talento para a costura, como é que poderia ajudá-lo a montar um negócio, onde é que ele pode ir informar-se sobre a situação, quem é que o pode acompanhar, somos nós, não é?

JC - Mas quase que aí faz falta um gabinete na Câmara [Municipal] que faça...

MA - Pois, a ponte, nem é preciso... O gabinete já lá existe provavelmente, é preciso que haja o funcionário da Câmara que percebe o [festival] *'Todos'*, que colabora connosco, e que eu lhe apresento o senhor Ismaeli, que ele vai acompanhar o senhor Ismaeli aos departamentos da Câmara, não é? Portanto, uma pessoa que está dentro do *'Todos'* com uma função social, seja um assistente social, seja um técnico de animação sociocultural, [seja] um artista - nem somos nós que estamos a pensar na programação, o que é que depois as pessoas nos exigem que tem visibilidade, não é. Porque essas partes todas são as mais importantes que não se veem na realidade - para mim são as que não se veem - depois não há outra com a visibilidade e pensam que estamos a fazer nada.

JC - E ninguém pode substituir-vos. Quer dizer, vocês têm que fazer o vosso trabalho de produção, criação, programação...

MA - Eu trabalho com toxicodependentes ou com pessoas com problemas de álcool, eu não sei se lhes posso pagar, se não posso pagar, há uns que sim, outros que não; se lhes pago aquilo é a desgraça [deles] porque, ou voltam a comprar droga, ou voltam-se a embebedar, portanto eles têm processos clínicos que eu não tenho tempo para estar a acompanhar caso a caso, até porque são realidades que me aparecem do zero, que não conheço e que tem um historial de às vezes 10/15 anos, portanto isso eu vou falar com a assistente social de cada um, um está na [Santa Casa da] Misericórdia, outro está no Cais...

JC - É impossível, quem é que faz a introdução e a programação...

MA - (...) Falta aqui mesmo uma rede, porque este festival devia ser, de facto, só o culminar do processo, não é? Nós durante este ano trabalhamos nisto, descobrimos estas pessoas, descobrimos estas oportunidades, estamos a testar estas possibilidades. Por exemplo, este ano na programação tivemos um jantar em casa da D. Gilda. A D. Gilda era a senhora brasileira que nos estava por recomendação de alguém que conhecia (...) a fazer a limpeza do escritório do *'Todos'*. Pronto, é brasileira, nossa candidata e começou a falar que o marido gostava de ter uma lanchonete (...) e uma sorvetaria, e ela também é Mineira e cozinha muito

bem, que os Mineiros estão sempre a pensar em comida, e depois tinha a filha e o neto... Quer dizer, às tantas havia ali uma circunstância madura para eventualmente se testar a possibilidade de fazer uma espécie de um micro restaurantezinho. E então fez-se uma programação com base nessas capacidades, sendo que a senhora depois um mês antes do festival foi para a Alemanha tratar da reforma dela e ficamos com o projecto pendurado, sendo que encontramos uma outra brasileira que não é de Minas Gerais, que é a Fabi, e essa sim, é muito mais nova e tem capacidade, tem possibilidade-

JC - A viver em Lisboa há muito tempo ou há pouco tempo?

MA - Não, está cá há seis meses e portanto pode ser acompanhada por nós q.b., eu não posso estar... não tenho nem recursos humanos, nem dinheiro-

JC - Com as limitações que há, não é? Pois...

MA - Nem contactos para as coisas, percebe? No fundo, o *'Todos'* devia ter uma fatia económica, e uma visão cultural, e para a parte social, uma outra dinâmica, quer de equipas quer de orçamentos. E depois a ponte social com a cultural é feita em sede de programação onde os conteúdos programáticos, os artistas que vamos convidar, os espaços que vamos trabalhar, têm a ver com as circunstâncias sociais...

JC - Que são encontradas naquele território...

MA - Que vamos encontrando. E depois evoluiu-se para o passo seguinte, que é [...] Portanto, agora com os meninos nepaleses da Escola Gil Vicente, há ali um caso de talento imenso que é uma pena aquele espetáculo acabar ali; o espetáculo sensação este ano do *'Todos'* foi este espetáculo com a coreografia do Bruno Cochat e da Filipa Francisca… está ali uma migalhinha possível de investimento…

JC - Qualquer coisa que podia ser muito maior.

MA - Eles podiam fazer o espetáculo no Luca ou no Teatro, portanto hiper profissional. Os miúdos são fantásticos, estão na idade em que se forem agora acompanhados…Agora, não quer dizer que sejam artistas e que queiram ser artistas: podem querer ser desportistas, podem querer ser médicos... É bom é que aquela comunidade, aqueles pais, aqueles miúdos que têm agora 12/13 anos, dos 13 aos 18, tivessem alguém da escola, do festival, que os fossem acompanhando. Convida-os para ir ver um espetáculo, convida-os para ir ver uma prova desportiva, estão presentes. Porque aquilo que eles precisam são essas referências; os professores vão colmatando isto e os pais ouvem o professor; portanto, os miúdos participam nos nossos projectos porque os professores dizem aos pais que podem participar mas não chega, muda o professor de escola...

JC - Claro que sim. E os professores também dão as aulas; portanto, uma parte do tempo é tomada, o acompanhamento é sempre limitado...

MA - Faz falta que o projecto tivesse essa vertente social mais desenvolvida, mais trabalhada, mais acompanhada e de facto nos primeiros três anos isto foi feito.

JC - E como é que nesses três anos esse trabalho de Janeiro até Setembro, como é que ele era feito? Ou seja, que práticas…

MA - Ele é feito como sempre foi, com as práticas que sempre fiz, ao fazer os 30 anos de Vila Velha de Rodão (Centros de Estudos de Novas Tendências Artísticas), já foi feito assim, que é porta a porta…

JC - E foi assim que foi feito na Mouraria?

MA - Sim, isto é só dar, quer dizer, isto é só querer, é ter vontade de conhecer pessoas, entrar na casa das pessoas e conhecer as associações. Portanto, é falar com toda a gente, é falar com o padre, falar com os comerciantes, falar com as pessoas que estão nos bancos dos jardins, falar com as instituições todas que existem nos territórios; portanto, isto é um trabalho mesmo de ir bater à porta, estar, observar, contemplar e encontrar depois das trinta ou quarenta instituições e entidades, as dez que estão disponíveis, que não estão com conversa mole, e depois até encontrar as pessoas que estão para lá das instituições, que isso é o mais importante. As pessoas que têm vontade, independentemente da instituição onde trabalham...

JC - O limite são sempre pessoas, não é?

MA - Sim, são sempre pessoas. (...) Podemos complexificar muito, podemos elaborar muito, mas a coisa vai sempre parar só à questão da vontade. Ou há vontade de facto ou não há vontade.

JC - Aí nesse caso, mais do que recursos é a questão da vontade?

MA - Sem vontade, não há recursos! Agora, também é verdade que nós podemos ser na nossa vontade - eu tenho uma vontade muito sociocultural mas, de facto, o cliente ou entidade financiadora, neste caso não o tem [...] este projecto, a metodologia é aplicável a qualquer cliente ou entidade, mas este projecto só faz sentido na Câmara [Municipal] de Lisboa com a Câmara [Municipal] de Lisboa, como é óbvio. Posso fazer outro igual, com outro nome, parecido, em Loures, em Setúbal [...] Portanto, a Câmara [Municipal] de Lisboa é que deve saber e deve ter vontade ou não de ir para um lado ou de ir para o outro. Os sinais que nos dão é uma vontade mais cultural, onde, de facto, fica bem a questão social, fica bem... Mas, quer dizer, isto é tudo feito pela rama, porque nem há recursos financeiros, nem tempo, nem recursos humanos preparados... Para haver recursos humanos preparados, é preciso haver

mais dinheiro e é preciso haver um trabalho [a partir] de Janeiro - não é começarmos a trabalhar em Abril ou Maio. Quer dizer, a Câmara se for preciso trabalhar em Janeiro, trabalha, a questão é o dinheiro [que] não dá para estar a pagar a equipas.

JC - Mas isso significa que, ao longo das edições, o orçamento reduziu?

MA - O orçamento sempre variou muito. [N]os últimos dois anos tem sido igual.

JC - Esses números são consultáveis?

MA - São, isso é tudo aprovado em Assembleia Municipal, são públicos. Este ano e o do ano passado foi de 256 mil euros - pelo menos há quatro anos [que] o orçamento anda nos 250 mil euros. Mas já tivemos um ano em que [o orçamento] andou nos 75 ou 85 [mil euros]. O primeiro teve 400 mil [euros]...

JC - Esse dos 75 [mil euros] foi na Colina de Santana?

MA - Não, foi aqui no Poço dos Negros. Não chegou aos 100 mil euros. Aliás, só fizemos dois dias nesse ano, foi só um fim de semana, em vez de quatro dias. Foram dois dias de programação - portanto, é fácil de detectar o ano, se virmos a programação, quando foi só dois dias - mas foi aqui em São Bento. Portanto, as coisas são muito discricionárias conforme as vontades dos presidentes, dos vereadores (...)

JC - Como é que essas vontades na Mouraria aconteceram? Ou seja, eu li algures, e a Manuela Júdice também me referiu, que a Associação Renovar a Mouraria foi uma das associações, um dos grupos essenciais, para que tivesse acontecido naquelas primeiras três edições. Foi assim... em que medida é que a associação...

MA - Não tivemos nenhuma relação com a [Associação] Renovar a Mouraria em especial. A [Associação] Renovar a Mouraria começou um ano antes, ou seja, começaram como movimento associativo.

JC - 2008?

MA - Em 2008, mas sem grande trabalho que não conversa. Ainda trabalhamos com eles, no sentido de eles estarem naquele território e de lhes darmos formação. Aliás, eu cheguei a "contratar" - que ela depois entrou nos quadros do Ministério da Educação e portanto não quis - a Inês Valsinha para trabalhar connosco, para aprender, digamos assim, como é que se fazia um festival, porque eles tinham um projecto na altura, eles tinham-se candidatado a um festival, que eles tinham organizado e não sei se o fizeram (...), mas tinham orçamentado menos de 50 mil euros, eles não tinham noção do que era fazer um festival com as características que nós estávamos ali a propor. O que eles propunham para fazer o festival todo era aquilo que nós

tínhamos orçamentado para a comunicação do nosso festival. Portanto, eles eram um grupo de amadores bem intencionados, muito focados na Mouraria, mas eu não tenho grande ideia de termos sequer beneficiado de muitos contactos (...), até porque essa parte social muito territorialmente foi feita com a Madalena Victorino, mas, quer dizer, a Rosa da Lavandaria pode[m] ter sido eles a apresentarem-nos, mas penso que não, [que] fomos nós que tropeçamos na senhora.

JC – Portanto, era uma associação que estava lá, estava a começar...

MA - A ideia que... havia era essa. Quem estava no território nunca trabalhou connosco e ficou um bocado mais ofendido, até por não ter sido eventualmente a entidade para… Houve duas entidades que sentiram que deviam ter sido elas a fazer um projecto destes. Ali no território, era o Centro em movimento da Sofia Neuparth…

JC - Que tem um festival com outras características...

MA - Tem um festival e já tinha, exactamente. E o Centro InterculturaCidade, que trabalhou a interculturalidade há mais anos e com idas ao estrangeiro (...), mas são guerras onde a gente nunca se meteu. Como lhe digo, eu não fui lá vender interculturalidade à Câmara. Portanto, a coisa aconteceu, acidental, pronto. Portanto, eu acho que a Manuela Júdice simpatizou comigo; havia uma pessoa no gabinete dela, a Margarida Lage que já tinha trabalhado comigo na *'Lisboa 94'*, e terá dito que eu era uma pessoa certinha de contas, o que sossegou imenso... (...) Depois nós não somos uma associação propriamente deficitária, portanto a gente não vive... Aliás, isto é muito importante: o que é importante que eu acho que os políticos [não percebem] - não sei se a Manuela [Júdice] percebeu mas terá sido a única a perceber, mas o [António] Costa, por exemplo, nunca terá percebido - é que se não fosse os 100 mil euros que, em cada ano, a minha associação investiu sempre para acontecer o [festival] *'Todos'*, nunca tinha havido [festivais] *'Todos'* nenhuns, porque o último pagamento dos primeiros festivais chegava a Dezembro, desesperadamente, e tudo o que era programação estrangeira que tinha que ser pré-contratada (...) era com dinheiros nossos. Portanto, se tivéssemos associações como o c.e.m (Centro em movimento), ou como o [Centro] InterculturaCidade, ou como a Associação Renovar a Mouraria, que estão sempre "Oh mãe, oh mãe" com os dinheiros, não faziam nada, ponto. Quer dizer, não tinham essa capacidade mesmo que na teoria tivessem as capacidades todas, na prática não o poderiam fazer. Portanto, a [Associação] Renovar a Mouraria foi uma espécie de … legitimidade bem como depois o SOU [Associação] que também já existia, ou que estava a existir. Portanto, havia ali um casco associativo muito centrado, e era capaz de haver outras coisas em movimentos também de defesa do Martim Moniz, lembro-me de ver umas coisas que escreviam nos cartazes.

JC - Mais informais, também...

MA - Uma agitação social à volta daquilo, estava na moda, foi assim uma coisa... pronto. Mas não tivemos nenhum trabalho estruturado, sendo que, de facto, isso seria o projecto ideal, ou seja, que em cada território, até porque eles estavam associados a esse gabinete, ao tal GABIP, onde nós nunca estivemos integrados. Portanto, nós fomos a uma reunião do GABIP - ou a Manuela Júdice foi, ou alguém do gabinete, eu nem nunca fui. Essa parte, o GABIP nunca nos viu como uma entidade do território, e uma das razões pelas quais também eu propus sempre o nomadismo foi precisamente porque já havia essas associações, e que ficasse bem claro que o nosso projecto não ia instalar-se *ad aeternum* na Mouraria. Portanto, eu penso que essas entidades foram importantes para corporizarem a diversidade de entidades que, com e paralelemente ao *'Todos'*, se poderiam instalar para a revitalização dos territórios, mas essas próprias entidades viram-nos sempre com algum receio, com alguma desconfiança típica - das pessoas que estão a fazer qualquer coisa em Portugal, que acham sempre que depois quem chega lhe vai tirar o que tinham. Portanto, uma das razões pelas quais eu também me lembro de afirmar à Manuela [Júdice] "que fique bem claro que nós vamos mudar de território e é muito importante, não só porque eu acho que do ponto de vista conceptual e de processo deve ser, mas também, para já sossegar as pessoas de que nós não vamos tirar o lugar a ninguém". Nós estamos a potenciar com o nosso profissionalismo de muitos anos nisto, com as nossas experiências acumuladas, com os nossos contactos artísticos e pré-profissionais, etc. Estamos a potenciar a qualificação da oferta cultural no território e a formar recursos, porque quem trabalhar connosco vai perceber nomeadamente (...) que aquele orçamento que fizeram é ridículo. Não têm noção (...), e eles sempre tiveram essa humildade e essa simpatia para connosco, sempre também naquela "mas nós somos outra coisa" (...), o que foi ótimo. Portanto, se no Poço dos Negros, e se no Campo de Santana, e se na Graça ficassem, não é... Agora, no caso de São Bento, ficou mais a nível comercial: a renovação do comércio é uma evidência, sendo que nós trabalhámos muito com as imobiliárias na altura em que lá estavam nomeadamente, na altura era a ERA, agora é a Century21, como a senhora que ainda é dona disso (que é a Maria Jardim) o levantamento de todas as lojas da Rua do Poço dos Negros estavam devolutas; fomos falar com os proprietários todos, fomos sensibilizá-los para arrendar aquilo, para nos cederem aquilo para espetáculos, e depois fazerem arrendamento a artistas, não fazerem qualquer tipo de intervenção nos espaços porque não queríamos obras naqueles [...] "Ah, mas isto está tudo tão feio, caído, não sei quê...", "Não, mas é assim que os artistas gostam, deixe estar como isto está..." e tal, pronto. Mas foi uma coisa casuística, isso não foi propriamente planeado com a Câmara [Municipal], não é...

JC - Mas partiu mais de vocês com a Câmara [Municipal]?

MA - Partiu mais de nós nesta questão de o *'Todos'* ter tido sempre depois de passar do Martim Moniz para [...] Porque é assim, quando a vereadora era vereadora, tinha a sua vereação. Depois, passou para a esfera do gabinete do presidente, passou a gabinete, foi logo talvez um ano…

JC - 2010/11?

MA - ... um ano ou dois depois do primeiro *'Todos'*. E então passamos a ser indexados a outras vereações, e quando vamos à vereação que pertence à Graça Fonseca, que está ligada à inovação do comércio, tecnologias, (...), Internets, WebSummits, estas coisas todas (...) este tipo de criatividade neste sentido, todos os nossos protocolos e todas as nossas literaturas protocolares apontavam para a obrigação da renovação do tecido empresarial, do comércio local, muito mais do que a questão social ou até cultural. E mesmo o protocolo que eles têm em vigor, ainda que sendo da Cultura, e ter muito de cultura, se formos analisar aquilo que… Se isto fosse analisado do ponto de vista jurídico, as nossas obrigações são promover o comércio local, são promover o desenvolvimento dos territórios, a convivialidade entre as pessoas, não é tão claro assim que a nossa missão é a interculturalidade. E portanto, toda a parte social na vertente da interculturalidade acaba por ser um trabalho que nós nem temos grande substância, em qualquer protocolo do ponto de vista de uma obrigação nossa. Mas isso eu penso que tinha a ver com o facto de ter que ser um protocolo feito por via do gabinete da Graça Fonseca, que tinha aquelas funções e não outras, e portanto aquilo não podia ser outra coisa...

JC - Mas porquê essa mudança de...?

MA - Políticas? Não sei, não faço a mínima ideia. Podíamos ter estado na Graça Fonseca, como podíamos estar na Cultura, como noutro sítio qualquer. (...) É mesmo coisas pessoais ou do António Costa ou …

JC - Mas isso de algum modo mudou o curso do festival? Falo da programação, das ideias-chave...

MA - Não, na prática não muda. O que eu acho que muda é que não há nenhuma visão integrada como [...] a excepção foi haver uma visão integrada para o Martim Moniz; para o resto da cidade o que me parece (…) Mas isso é uma observação igual à que qualquer cidadão pode fazer - é que não há uma visão muito integrada para cada bairro. Ou ficou, quando muito integrada, na ideia das mudanças das dimensões geográficas das Juntas de Freguesia e que, eventualmente, as Juntas [de Freguesia] têm outras competências. Mas quem é que faz uma visão integrada das Juntas - eu moro aqui, esta Junta passou a ser enorme, a da Misericórdia, não consigo entender bem o que é a visão integrada desta Junta *versus* outras Juntas. [...] Se o bairro, cada bairro, um jardim, portanto, é uma visão integrada (...) é uma visão do Manuel Salgado, com o presidente, há uma visão do presidente com o Manuel Salgado (...) mas não juntou para cada bairro uma componente social que, penso eu, pelo menos não tenho conhecimento, e o [festival] *'Todos'* nunca foi convocado nessa perspectiva, excepto no caso do Campo de Santana, onde houve essa tímida tentativa, que depois recuou e portanto deixou de ter interesse. Eu não sei o que é que querem fazer ao Miguel Bombarda…

JC - Mas há um plano de relocalização dos hospitais, não é?

MA – Há planos interessantes. Sim, mas isso há para as calendas. Sim, mas isso na prática, ok, depois saem os hospitais dali, o que é que vai ser ali? É habitação...

JC - Mas acha que foi por isso que eventualmente o [Manuel] Salgado sugeriu esse território?

MA - Não, o [Manuel] Salgado sugeriu o território do Jardim do Campo de Santana por causa do [seu] programa [um jardim em cada bairro], que ainda não havia esse programa muito oficializado, mas ele estava a testar se podia fazer o grande Jardim do Campo de Santana como uma praça única: em vez de ser dois jardins que estão ali seccionados pela via rápida, por aquele bocado de estrada, que aquilo fosse tudo uniformizado e nós fizéssemos um palco (eu ainda orçamentei esse palco), fizéssemos um palco e concertos de música no alcatrão dessa estrada. Portanto, ele queria testar mesmo com atividades se aquilo podia encerrar-

JC - Encerrar como um todo, não é?

MA – Exactamente; nessa ideia já, penso eu, de uma praça ou um jardim, sendo que eu nunca na vida conversei com o vereador Manuel Salgado, senão uma vez por acidente, que fui com a Manuela Júdice lá ao gabinete dele [...]

JC - Mas soube que foi ele que referiu essa vontade, essa ideia do território?

MA - Sim, isso porque eu estava a ter uma reunião com a Manuela Júdice sobre a definição do próximo território, e durante a reunião ela recebeu uma chamada do Manuel Salgado a perguntar-lhe se ela acharia interessante o [festival] *'Todos'* ir para o Campo de Santana e ela- lembro-me perfeitamente, estávamos ali no gabinete dela aqui na Rua Nova do Almada e ela disse-lhe "Olhe, nem de propósito, estou mesmo aqui com o Miguel Abreu à minha frente, vou- lhe já perguntar." "Miguel (...)" "Hm, para mim todos os territórios são válidos, (...) portanto é-me indiferente, vamos para esse". Até porque, se sentes que alguém da Câmara [Municipal], para além daquela senhora que já não era vereadora e... tem interesse (...) Houve [o] presidente [António] Costa muito interessado, e, depois além da Manuela Júdice – obviamente –, e depois dois vereadores muito interessados no [festival] *'Todos'*, que foi o Manuel Salgado e foi o Ricardo Sá Fernandes; portanto, a cultura nunca se interessou muito pelo *'Todos'*. Eu penso até, aqui por razões mais pessoais, de proximidade nossa, minha com a Catarina Vaz Pinto e da Madalena Victorino, e portanto a Catarina com a sua preocupação em não ser confundido o projecto de amiguismos e coisas do género, sempre se afastou do *'Todos'* como o diabo da cruz. Não sei se é essa a razão , mas a verdade é que desde [...] Só pode ser essa a razão, penso que tem muito a ver com isso. Portanto, ela sempre… até que o [Fernando] Medina lhe pôs isto nas mãos, e penso que ela nem gostará de ter isto nas mãos.

JC - No ano passado foi a primeira vez em que esteve...?

MA - Foi, foi. E ela teve que aceitar porque passou a ter as Relações Internacionais (...)

[...]

JC - E isso coincidiu com o novo território - com São Vicente, não é?

MA – Exactamente. Coincidiu com São Vicente, que foi um território escolhido entre nós e ela... Quer dizer, a nossa missão era andar pela cidade toda, e, portanto, isto agora depende se a pessoa quer, se a vontade política é mais de só manter em cada bairro a festa. A nossa missão essencialmente é tocar os lisboetas para a importância de receber o outro, e, portanto, isso aí, essa missão é, de facto, aquela que nós culturalmente devemos fazer.

JC - A principal?

MA - … sensibilizar, despertar consciências, banalizar este discurso do outro. Pronto, ir buscar casos concretos, como o editorial deste ano do programa, esta D. Conceição, que é um bom exemplo.

JC - Começa logo com ela, sim.

MA - … filipinos ao lado foi mais útil para ela do que ter, se calhar, uma velhinha ou uma portuguesa qualquer... Portanto, a questão, a diferença entre o ter vizinhos estrangeiros e ter turistas (...) [Um] turista é uma coisa que não ajuda, o vizinho estrangeiro pode ajudar mais até do que o vizinho português, porque não têm anticorpos passados, não têm histórias da avó que já se tinha chateado com outra avó, portanto, não têm esse lastro de problemas e que afastam pessoas (...) Por exemplo, Palmela é muito difícil o Bando trabalhar com uma rua, com uma filarmónica que está aqui deste lado da rua e que a outra está- são ódios de famílias com mais de 100 anos, não dá. Portanto, que bom se um desaparecesse e vão lá os estrangeiros, é que já estavam lá todos.

JC – Montéquios e capuletos, quase.

MA – É, é um bocado. [...] E, portanto, essa parte, de facto, acho que comerem a comida de outros, experimentarem coisas, os miúdos- [...] Pronto, tenho que ter mais dinheiro, tenho que ter mais rede com outras vereações, e parece sempre que a Cultura e os Direitos Sociais e o Turismo, que as coisas não se dão umas com as outras, há sempre aquelas coisas típicas portuguesas de pequenos poderes, de "eu sou mais importante", "eu sou de um partido", "eu sou de uma coligação" [...] É só isto que faz com que Portugal ande tão devagarinho.

JC - E em São Vicente, como é que foi conhecer esse novo território?

MA - Foi como os outros, andando, caminhando... É sempre caminhando, é pensar que os pés–

JC – E aí não foi possível fazer um local de trabalho, de Janeiro a…?

MA - Não, aqui fizemos um bocadinho mais este ano do que no ano passado, mas nunca podemos fazer muita coisa. Por exemplo, com a mudança, com a deslocação para o outro fim-de-semana, permitiu-nos mais trabalho com as escolas; mas no ano passado, a Madalena [Victorino] e o Giacomo só estavam disponíveis a partir de finais de Maio, depois ainda foram para a Austrália durante o mês de Junho (...) Este ano, eles agora não estão no [festival] *'Todos'*, estão lá para o Algarve e, portanto, este ano nós começamos logo em Março, porque o Bruno Cochat é professor. Portanto, eu fui buscar recursos mais locais, e, portanto, foi mais simples essa longevidade, que este ano também pode começar em Março perfeitamente. Mas a verdade é que começar mais cedo implica ter recursos humanos a ganharem mais cedo, os orçamentos não esticam, não é? O orçamento é o mesmo, faça eu três meses de trabalho ou faça eu nove meses de trabalho, a não ser que, então, o projecto vira mais um projecto do que um festival, e aquilo que é valorizado são mais os projectos do quotidiano em Janeiro, Fevereiro e Março do que propriamente ter uma programação muito forte na altura do festival. E depois se também não tens uma programação muito forte, as pessoas que são exógenas ao território também não vão lá, porque se acham que depois vão ver coisinhas de meninos e velhinhos, não vão. O grande segredo é este compósito de micro e macro oferta, em que tudo é nivelado por uma qualidade muito forte, mas em que grandes espetáculos protegem os mais pequenos e empurram os públicos de umas zonas para as outras, e muitos espetáculos de pequeno formato não seriam vistos se não fossem os grandes [...] e de criar espaços para as pessoas irem comer, mas, por exemplo, este ano fomos muito atentos ao facto de estarmos num território cheio de restaurantes e portanto não fizemos concorrência aos restaurantes; colaborámos com os restaurantes porque no nosso protocolo está lá bem dito que nós contribuímos para o desenvolvimento do comércio local. E se alguém me quiser prejudicar, pode dizer "Então, foi dar cabo dos restaurantes?"; porque não está escrito em lado nenhum que eu tenho de sensibilizar as pessoas para o encontro com o outro, está lá escrito bem preto no branco o que é que eu tenho [de fazer]. E, portanto, eu não confio nos políticos – infelizmente - de lado nenhum.

JC - Como é que resumiria esses aspectos principais que lhe pedem? Um deles é esse - desenvolver as dinâmicas locais a nível de comércio.

MA - Os objectivos éticos do projecto, digamos assim, que estão na premissa da sua existência, e que são de natura do projecto, são…

JC - Definidores...

MA - *Jus naturalistas*, que estão para lá do protocolo, esses são de facto o do diálogo intercultural. Aquilo que é a nossa motivação é criar um espaço para diferentes pessoas em diferentes velocidades terem tempo para o convívio intercultural, essa é a nossa missão-

JC - E que se mantém de início até 2019.

MA - Sempre, e é por aí que nós filtramos os espetáculos que operamos, os desafios que fazemos aos artistas, as equipas que criamos, tudo isso. E a segunda missão é transportar essa missão primeira para o conjunto concreto de um território concreto, desenvolvendo relações de grande proximidade - mas isso já é uma questão técnica, que eu podia fazer esta grande missão espalhada por Lisboa, com espetáculos no [Teatro] D. Maria [II] [...], mas não fazia o trabalho de proximidade. A técnica, sendo de proximidade, - porque acreditamos que estes valores e estas mudanças de mentalidade demoram muito tempo a mudar se não forem aceleradas– [...] O acelerador de partículas é o *one to one*, mas isso já é a técnica. O objectivo é mudar a mentalidade.

JC - Sim, aí é processo...

MA – Agora, aqui há um processo técnico que acelera com a proximidade e aí não dá para trabalhar com a cidade toda ao mesmo tempo e daí as fatias - vamos trabalhar território a território. Depois, se de facto a coisa política, quer portuguesa, quer lisboeta, quer europeia, é de facto uma sociedade intercultural, então isto deveria estar sempre a aumentar. Nós teríamos que estar a trabalhar com estes territórios e a acompanhar os passados, e a fazer cruzamento de pessoas e de escolas, e a acompanhar todos os refugiados, por exemplo, desde que há refugiados cá, todos aqueles que foram ficando cá e trabalharam connosco; todos os anos deviam ser ou visitados por nós, ou virem visitar o festival e terem maneira de ser transportados; depois é a questão das mobilidades físicas e das mobilidades intelectuais - portanto, primeiro: resolver o problema da mobilidade intelectual, limpar preconceitos, suscitar curiosidade, tornar óbvio aquilo que parece muito complexo e depois, pragmaticamente, mas depois 'estamos a discutir o quê?'; 'isto é exactamente aqui assim como é na tua terra'. Vocês chamam-lhe outra coisa, fazem de outra forma, mas na realidade é exactamente a mesma coisa. Por exemplo, exemplos muito simples: eu faço um espetáculo na Igreja de São Roque todas as segundas-feiras do Padre António Vieira, e ponho os miúdos todos à volta dos púlpitos, com os bancos todos virados contra os altares. Eles ficam todos muito perplexos e eu digo: "Olhem, as igrejas do tempo do Padre António Vieira eram exactamente iguais aos tempos muçulmanos - não havia bancos, havia tapetes, estão a ver?". Afinal, a forma de rezar era em tapetes e almofadões em que as pessoas se sentavam; claro que não faziam vénias para o chão, não se viravam para Meca.

JC - Os rituais eram diferentes mas a disposição do espaço era parecida.

MA - É exactamente igual, não tinha grande diferença. "Por isso é que vocês estão aqui sentados assim e não virados para todos para não sei quê-" e daí a expressão "deitar tapete a São Roque", eles nunca mais se esquecem. Depois podes falar dos tetos do pintor 'não sei quê', que eles nunca mais vão lembrar. Mas esta coisa de que os tapetes, as mesquitas, quando virem uma mesquita, vocês [dizem] "Olhem, os católicos também eram assim", isto faz uma diferença muito rápida, vale livros que eles não leram, são imagens que ficam. Portanto, esse tipo de *tricot* realmente existe nesse tipo de proximidade. Agora, o cruzamento permanente de quem já fomos tricotando, para que a manta possa chegar, esse trabalho é um trabalho de grande estratégia, e tem de ser um presidente a dar ordens a um conjunto de vereadores e ter um projecto que não é o festival; é um festival em processo, que depois todos os anos celebraria… porque na utopia perfeita, no meu sonho perfeito, até chegaríamos ao Carnaval de *Notting Hill*, ou seja, há uma altura em que toda a cidade, naquele fim-de-semana, todos os bairros podiam estar em festa e realmente a cidade virava uma cidade toda de todas as culturas, movidas pelas tais associações locais, que em cada local fossem estimuladas - para estimular é preciso haver recursos.

JC - E essa ausência de acompanhamento também impede, ou não permite, uma avaliação. No fundo, não conseguimos [avaliar] em termos quantitativos, podemos pensar…

MA – Em [termos] qualitativos também conseguimos porque, se há sempre o mesmo estável número de sete, oito mil pessoas - pomos essas sete, oito mil pessoas de público, estão ali a acompanhar. Se a comunicação social continua a dar cobertura ao projecto, continua a dar-lhe voz, até porque têm repercussões disso, se nós temos 10 mil fãs no Facebook e temos imensa atividade nas redes sociais, significa que as pessoas acompanham. Se há pessoas estrangeiras que vêm fazer férias durante o [festival] *'Todos'* e que nos pedem para marcar quartos e não sei quê, é porque, claro, se calhar não são 300…

JC - Que pessoas são essas? (...) Devem ser muito diversas, imagino...

MA - É malta muito nova, muito agarrada a causas ambientais e que estavam cá em Erasmus, é malta que ficou a gostar de vir cá nessa altura. E muitas vezes se oferecem como voluntários - estamos a falar de dez ou quinze pessoas.

JC - Mas quem é que engrossa esse número de público... turistas também, residentes nas zonas?

MA - Os residentes nas zonas, mas há um público nosso, de facto, que nos acompanha.

JC - Público fiel...

MA - Em todos os territórios. Que vêm de Almada, que vêm de Sintra, vêm de fora de Lisboa... Portanto, nós no ano passado vendemos bilhetes (...), mas temos bilhetes vendidos pela bola

em variadíssimos países da Europa. Houve pessoas que compraram em Inglaterra, compraram em França, compraram em Espanha. Portanto, há pessoas que fazem uma certa viagem para vir ao *'Todos'*. Como é que isto pode ser mais turistificado sem se turistificar, portanto, estes equilíbrios… e depois nós também não temos capacidade. Mesmo assim, eu tenho sempre reclamações no livro de reclamações de pessoas que não veem nada.

JC - Que não conseguem ver?

MA - Ver espetáculos em lado nenhum, está tudo esgotado. Peixeiradas à porta da [Escola] Gil Vicente, à porta do Panteão [Nacional], desde cuspirem para nós até - pronto. Claro que vão reclamar e não têm razão nenhuma para reclamar porque o programa explica tudo - Pessoas muito variáveis. Olha, lembro-me de uma que escreveu no livro de reclamações, por exemplo: veio de Setúbal, "não consegui ver um corno". Outra estava danada - aquilo não é uma reclamação, é um desabafo, quase. Portanto, as pessoas dão-nos trabalho, temos que mandar para a IGAC (…). Depois são arquivadas porque aquilo não tem substrato de reclamação, portanto. Mas são pessoas muito transversais, de várias faixas [etárias]... São espectadores normais, pronto.

JC - Mas vocês fazem sempre o *disclaimer* na programação ("sujeito à lotação")...

MA - Mas há pessoas que vão ao festival sem saber o que é que… vêm ao festival porque há qualquer coisa a acontecer no festival que chegando lá, logo se vê.

JC - Que à partida é uma coisa boa, pode ser bom…

MA – É, "é uma festa, vamos, olha"... Mas mesmo quem nos acompanha, nunca se organiza (...) Há outros que vão só para ver certas coisas, e quando só vão para ver certas coisas e têm o azar de chegar tarde ou a coisa está numa lotação muito mais reduzida do que eles imaginavam - porque depois as pessoas fazem imaginações das suas lotações. Ou seja, há pessoas que acham "Ah, isto é do Panteão, o Panteão é enorme, cabem lá milhares de pessoas, aquilo não vai esgotar", mas depois esquecem-se que no Panteão só se pode…

JC - …usar uma zona?

MA - Sim, e que a lei não permite mais do que 500 pessoas, tem poucas saídas de emergência. Aconteceu-nos o mesmo no Panóptico [...] até para o espetáculo aquilo foi constrangedor porque havia lá 1000 pessoas à vontade, mas só tinha uma saída!

JC - Eu acho que vi esse espetáculo, sim.

MA - Mas só tem uma saída. E a polícia e os bombeiros não nos deixaram ter mais que 200 pessoas, sendo que eu deixo sempre ter mais 100/300, mas trezentas [pessoas] parecia vazio, aquilo! E imensa gente cá fora! Mas, quer dizer, pronto. Se houver um azar…

JC - (…)

MA - Caem-nos todos: a responsabilidade é toda tua e, sobretudo, não é o meu festival, é da Câmara [Municipal]. A Câmara não pode…

JC - A instituição não quer comprometer-se, obviamente.

MA - Não pode comprometer-se. Quer dizer, se houvesse um azar então iam todos dizer "A Câmara... isto é uma coisa da Câmara... e a Câmara... e a Câmara chateia toda a gente, facilitou..."

JC - E podia ser o fim de um projecto e de um festival.

MA - Sim, quer dizer, mas aí…

JC - Para além de todas as implicações políticas.

MA - Mas as pessoas fazem essas deduções e, portanto, às vezes organizam-se na sua cabeça e pensam "há espaço para todos".

JC - Por falar nos espetáculos [...] Os primeiros espetáculos pagos aconteceram no ano passado? (...) Até 2017, inclusive, foi sempre tudo rigorosamente gratuito-

MA - Tudo gratuito. Portanto, durante anos a Câmara [Municipal] não queria nem bilhetes vendidos, nem patrocínios. Depois, passou a ter uma pessoa na Câmara, que era a Dra. Adelaide Rocha, que tinha os patrocínios de toda a Câmara. E aí, também passamos a ter patrocínios, e foi através dela que se angariaram alguns patrocínios. Desde que esse gabinete acabou, esse organismo (...), esse serviço de angariação de patrocínios para a Câmara, os nossos patrocínios têm sempre desaparecido, porque nós não somos nem interessando… Quero dizer, se vocês repararem bem, a ideia de mecenato desapareceu da sociedade portuguesa, o Estado português deixou de trabalhar o mecenato. E a geração da sua idade e mais novos, que chegam a estas instituições, agora, e que chegam às empresas - diretores de marketing... o mecenato é uma realidade que não existe.

JC - Apesar da lei permitir, (...) não favorece nem desfavorece, o que falta é o trabalho…

MA - Falta todo o trabalho. Antigamente, o [Manuel Maria] Carrilho criou aquilo tudo e havia eventos... - fui a *ene* conferências no CCB, onde eu ia falar de cultura (…). Portanto, havia

circunstâncias físicas, territoriais, de conversa, de palestras, de debates, onde artistas, produtores, potenciais mecenas, se encontravam. Depois isto começou a ser muito mais agarrado pelo mecenato, pelas grandes entidades do próprio Estado, eles é que ficam com o mecenato todo, uma lei que lhes favorece a eles; depois eu não vou competir com o Teatro Nacional D. Maria II nem com o Teatro S. Carlos (...) Portanto, isto caiu nos patrocínios puros e duros. Os patrocínios têm hoje grande dinâmica, na quantidade; portanto, eu vou dizer que tenho 17/20 mil espectadores, ora eles fazem logo as contas (17/20 mil espectadores são 7/8 mil esqueletos) num festival destes cada pessoa, pelo menos, vê 2, em regra geral, 3 coisas. Portanto, divides 20 por 3 eventos e tens para ali 7 mil esqueletos, 6 mil esqueletos: não é nada para eles. Porque na música tens mesmo lá 100 mil pessoas-

JC - Por exemplo, um festival de verão.

MA - Essa conversa, aliás, a nós foi muito honesta nisso, disse logo "Estes números fazem eles com as bandas no Porto, na Avenida das Galerias [de Paris], fazem concertos naqueles bares todos e têm 100 e tal mil pessoas que vão gastar o que é do [festival] *'Todos"*, portanto, não há dimensão de mecenato nisto. É patrocínio; invisto, ganho, é contacto, é custo de contacto. Ou então, há o patrocínio social que está realmente, que matou o mecenato cultural, desde a crise, a todas as entidades [que] se viravam para a ajuda social e nós não somos uma ONG (...) A maior parte destas entidades criou regulamentos e concursos de apoio social, aos quais as instituições sociais concorrem, os mais emblemáticos são do BPI, o Montepio também faz, e por aí fora... E, portanto, se nós começamos a ver o que é que o Montepio que já nos patrocinou e, no ano passado, foi logo muito rápido a dizer que já não patrocinava (...) O Chicago, patrocina, quer musicais, quer peças comerciais que depois vão pelo país inteiro... Mas o Montepio, a Fidelidade, os patrocinadores principais que nós tínhamos que, no entanto, nunca nos deram mais do que 7500 euros, não estamos a falar de fortunas.

JC - Não tinha ideia do valor.

MA - A Delta dá-nos 2500 euros, a Fundação António da Mota dá-nos 2000 euros - é uma espécie de um patrocínio de favor, por simpatia, para com o presidente da Câmara [Municipal]. A ausência do presidente junto do *'Todos'* nos últimos anos em nada contribuiu para reforçar o interesse destas entidades, que não têm nem interesse nos números, nem interesse na diplomacia que às vezes- Por exemplo, as carteiras de seguros estarem a conversar com o presidente da Câmara no dia da nossa inauguração, são uma companhia de seguros que não tem os seguros da Câmara, que pode ser interessante (...)

JC - Ou seja, há um tipo de charme que tem a ver com um interesse específico?

MA - Para haver patrocínios, tem que haver um charme e uma estratégia também para a Câmara os angariar, porque a nossa linguagem do *'Todos'* não é suficientemente apelativa,

nem em quantidade, nem na oferta que não é popularucha - portanto nós temos espetáculos mais elaborados que não são do grande público…

JC - Sim, não são para todos, contrariando o nome do festival…

MA - Não é uma oferta popularucha imediata. Embora eu ache, aí está, eu se trabalhasse num departamento de Marketing, acharia o *'Todos'* por 7500 euros um apetite para entrar na casa de uma data de pessoas. Por exemplo, os concertos ao domicilio que nós fazemos, se fossem apoiados bem por uma instituição que diz que é mutualista e social como é o Montepio, que entrasse na casa, nos prédios, se soubesse tirar partido desta nossa intervenção com os concertos que fazemos em casa dos idosos, e que o público não vê - aí está - completamente social.

JC - Trabalho mais invisível...

MA - Mas que tem um impacto sob as pessoas brutal, quer do ponto de vista humano, quer do ponto de vista, se tu quiseres, 'político'. Se o [Fernando] Medina lá fosse, se o vereador lá fosse… tiros nos pés, acho.

JC - É um impacto completamente diferente, pois.

MA - Ou eu não percebo nada de política, e não devo perceber porque senão era político, ou realmente não percebem tanto quanto levam a perceber e por isso é que há 50% de abstenção. Porque eu acho que os políticos portugueses realmente não percebem bem - têm todos teorias americanas, têm todos teorias de departamentos de Marketing.

JC - Será um desligamento…?

MA - A grande proximidade que o [António] Costa sempre teve no *'Todos'* , em que ele visitou as lojas todas dos imigrantes nos primeiros anos connosco, andou ali na Mouraria, não é que aqueles imigrantes votem… Votam, mas há muitos velhotes e muita gente que viu o Costa ali e ele conversa com as pessoas, e isso vale muito. Um minuto de atenção e de ternura vale um voto. Olha, o meu avô morreu monárquico, porque quando era pequenino, com seis ou sete anos, a Rainha D. Amélia deu-lhe uma colher de xarope e ele nunca apanhou tuberculose e ele morreu convicto e foi graças àquela colher de xarope.
(…)
Viveu toda a República, Estado Novo, Democracia (...) Viveu o 25 de Abril e viveu do PPM! Uma colherzinha de xarope dada pela Rainha, que deve ter dado a 700 mil ao mesmo tempo, não é? É incrível. E isso, para mim, ficou-me sempre como um bom exemplo de que, de facto, uma questão muito pequenina de atenção, e isso o *'Todos'* dá muita atenção. E o discurso que podemos dar às pessoas, em prol do combate à discriminação e ao preconceito, porque desmascaramos coisas que parecem muito difíceis.

JC - Sim, ao mesmo tempo evidentes para alguns, não é?

MA - Sim, mas (...) é o problema às vezes do discurso pragmático: coisas que são muito elaboradas de repente tornam-se muito básicas e muito óbvias. "Está bem, está bem, está bem, mas vamos diretos ao assunto" - é só isto, é só isto. Quando eu digo "É só vontade", tu podes fazer estudos e vamos angariar público assim, vamos fazer. Nada funciona se não tiveres lá vontade. Se tiveres uma vontade de ferro e determinada, vai aparecer pessoas, vais não sei quê (...) Agora, a tua vontade pode fazer uma revolução; a tua vontade não se pode pôr, não se deve pôr, contra a vontade de um cliente. Eu estou a falar aqui de um ponto de vista mesmo muito, quase, *outsider*, sociológico, antropológico, de produtor cultural, mas respeito perfeitamente que a Câmara [Municipal]- Aliás, quando a Câmara de Lisboa reduziu o orçamento totalmente, a Madalena [Victorino] e o Giacomo [Scalisi] disseram "Ah, então não vamos fazer", eu disse "Estão no vosso direito de não o fazer". Eu tendo em conta a crise que há de subsídios em tudo o que é teatro, tendo em conta os poucos recursos - porque isto foi em plena Troika - Se o cliente só tem 70 mil [euros] ou só tem 50 mil, eu faço. Claro que não vou fazer com 50 [mil euros] o que fazia com 200 ou com 300 [mil euros], mas faço. (...) Agora, faço na medida do que houver. Não vou dizer que este festival não é meu. Eu, dono de um festival, posso dizer "O meu festival para ter a qualidade e cumprir os objectivos a que se propõe, se não tiver pelo menos X mil euros..."-

JC - É uma iniciativa "Câmara Municipal de Lisboa"...

MA - Se a Câmara quiser fazer uma coisinha durante uma tarde e investir 50 mil euros e dizer que está a fazer o festival *'Todos'*, está no seu legítimo direito. Como está no seu legítimo direito um dia para o outro acabar com o festival. E não vamos fazer nenhum comício com isso; o povo se quiser rebelar-se, rebela, nada é para sempre. Quer dizer, é um festival, cumpre um objectivo. Agora, posso lamentar, posso criticar a falta de alguma visão que não está a aproveitar tanto quando poderia aproveitar, mas se calhar qualquer outro festival dirá o mesmo, não sei.

JC - E outros dizem o mesmo?

MA - Exactamente, provavelmente.

JC - Independentemente da escala, do investimento, do volume, do orçamento, etc, o discurso não é muito diferente.

MA - Aliás, não há uma plataforma sequer de discussão. Por exemplo, o [Manuel Maria] Carrilho fez bem isso; o Carrilho não fazia megas reuniões que nunca dão em nada, mas eu lembro-me de ir almoçar ao Palácio da Ajuda - eu, o Joaquim Benite, o João Lourenço, a Lúcia Sigalho - portanto, misturou pessoas de - éramos sete ou oito - de várias gerações. A Maria do

Céu Guerra, da Barraca... Portanto, havia mais velhos do que mais novos, mas havia três ou quatro novos. E ele fazia, durante uma semana, uma data de almoços com uma data de gente. E aí, nessa escala mais humana, estás mais à vontade para falar sem estares a querer brilhar nem a quereres-te defender…

JC - Uma proximidade e um tempo que é diferente, pois.

MA - E isso faz imensa falta juntar, por exemplo, pessoas que tenham festivais próximos, até a nível nacional, uma coisa do Ministério da Cultura (...) Aquilo que nós estamos a fazer com o *'Todos'* terá, tem com certeza semelhanças com o [festival] Cem Soldos, terá semelhanças com o Mexe no Porto, portanto, se calhar há uns 20 [anos] - bem, 20, neste caso, estou a ser muito ambicioso…

JC - Se calhar não.

MA - Se calhar, a nível nacional (...) O [festival] Andanças... que têm pontos de contacto e que poderiam, a nível nacional, potenciar contactos, trocas de artistas...

JC - Só que, na prática, não há contactos entre vocês, entre projectos diferentes, mesmo aqui em Lisboa, por exemplo.

MA - Nada, nada!

JC - Por exemplo, o festival *'Pedras'* e o [festival] *'Todos'?*

MA - Nada, nada! Embora eu aí possa sentir-me que não sou propriamente um festival, porque estou a fazer um produto que é um festival para um cliente. Mas não sou um festival igual aos outros festivais, nesse aspecto. Portanto, pode parecer um bocadinho ridículo se a Câmara [Municipal] não der esse sinal, não estar a criar relações de longa duração, quando não tenho nenhuma intenção de longa duração se o cliente não quiser ter essa longa duração. Portanto, nós aqui nesse aspecto acho que somos um bocadinho um caso à parte; agora, sendo um projecto público, nós somos um [projecto] público-privado, mas a iniciativa é pública. Se, na realidade, quisessem potenciar este projecto que é deles para, a nível municipal, reflectir e cruzar melhor os festivais e os públicos dos festivais e as dinâmicas de promoção da cidade…

JC - É no sentido de uma avaliação, como eu perguntava há pouco. (...) Um dos meus objectivos é avaliar, no final da tese, o que é que os festivais fazem pela cidade, ou com a cidade. Bom, mau, enfim... e é difícil avaliar, não é?

MA - Eu acho que estas avaliações são sempre meio copo, não há avaliações muito… estas avaliações só podem ser honestamente feitas como tu olhas para o projecto de cada ano, quais são os objectivos; a técnica de um projecto de animação sociocultural. Quer dizer, todos

os métodos qualitativos de avaliação e dessas métricas; mas para isso tens que te predispor a tal no início do projecto (...)

JC - Como é que é no vosso caso?

MA - Tinhas que perguntar à cidade porque é que a cidade quer festivais, os festivais não aconteceram por decisão da cidade, acontecem por iniciativa privada e por objectivos ou artísticos ou financeiro.
Aqui em Lisboa não haverá muitos de iniciativa pública, que eu conheça.

JC - Mas estou a pensar no [festival] *'Todos'*, lá está.

MA - Sim, mas o *'Todos'* (...) é um festival porque lhe demos o nome de festival, não tem uma intenção de ser um festival que fosse [...] Por exemplo, Lisboa nunca conseguiu fazer um Festival Internacional de Teatro, ou um Festival Internacional de Artes Cénicas; já tentou, até do tempo do João Soares, até com parcerias com o [Adolfo] Gutkin, nunca conseguiu. Eu nos tempos da Pinto Barbosa, que eu na altura era diretor do [Teatro] Maria Matos e programador do CCB, ainda tentei e falei com o [Joaquim] Benite e ele até concordou - curiosamente e inesperadamente - transformar o *'Festival de Almada'* no *'Festival Internacional de Teatro Almada/Lisboa'*, que ele até disse "Ah, ficava FITAL" e não avançou porque ela, Pinto Barbosa, não queria que o [Joaquim] Benite fosse [perguntou "Então, mas quem é que é diretor desse festival?", eu disse "Obviamente, o Joaquim Benite" e ela não gostava do Benite porque [ele] era comunista e ela é do PSD.] Pronto, a coisa morreu logo ali. Mas infraestruturalmente, para qualquer espectador do mundo vir a Almada ou vir a Lisboa é exactamente a mesma coisa. E tu ganhavas uma escala, o [Joaquim] Benite tinha poder negocial de grandes companhias a preços que nenhum Festival Internacional de Lisboa como o Ricardo Pais e- mas esses não eram de Lisboa, mas eram do estado central. Tentaram fazer os custos, são dez vezes maiores do que [os] de Almada. Para mim, era uma estratégia brilhante, se a coisa da política e das guerrinhas…

JC - Sim, que não impedisse...

MA - Eu não tinha nenhuma relação particular de simpatia com o [Joaquim] Benite, mas quer dizer, é óbvio que teria que ser o Benite. Agora o Ricardo Pais ou outra pessoa qualquer a ser o diretor do festival... ridículo. Não quer dizer que o processo não pudesse evoluir, até porque o Benite já não estava para novo e a lei da vida, como se viu, não é, outra pessoa teria que ser. Em termos de infraestruturação da cidade e porque Almada- eu não fiz isto porque achei, é porque Almada já estava a pedir-me o CCB para fazer espetáculos do Festival de Almada em Lisboa no CCB [...] Eu já financiava o Festival de Almada [...] a relação já foi criada por eles, portanto, eu não estava a impor nada a ninguém, estava a desafiar essa coisa. Agora, o [festival] *'Todos'* nasce assim, por acidente…

JC - Mas ele é um festival, não é? O nome é apropriado pela duração, pelo tipo de eventos…

MA - É, completamente! E podia ser um grande festival da interculturalidade do país ou da cidade, enfim.

JC - Se calhar até é, mas à sua escala, apesar de tudo...

MA - Sim, mas é aí que não tira os dividendos de avaliação, estás a ver? Portanto, o pós-avaliação, como é que avalio? Avalio quando faço inquéritos de rua: faço inquéritos de rua a pessoas e a comerciantes, e, portanto, se tu fores falar aos comerciantes onde nós estamos, há expressões do género "O [festival] *'Todos'* é o Natal do nosso bairro".

JC - Curioso...

MA - Portanto, se fores ao Campo de Santana, ali ao Campo de Santa Clara, se falares com aqueles restaurantes, ninguém te diz que não duplicou, pelo menos, o comércio naquela altura. Não estamos a falar de 400 restaurantes, é muito fácil teres o resultado falando com vinte pessoas. Quando andas na rua e perguntas às pessoas se já ouviram falar do festival *'Todos'* - no ano passado, ninguém ouviu falar do *'Todos'* na Graça. [...] Nós chegamos a poucas pessoas do bairro; depois "Não se lembra em Setembro de uns artistas que andaram aqui?" (...) Perguntas às pessoas se têm algum problema em terem imigrantes no bairro e elas dizem-te que não, desde que se portem bem. [...] Depois, dentro daqueles que, portanto, fazemos o inquérito na rua e depois fazemos o inquérito *online*. Já as respostas *online*, do nosso público, que são imensas, e aí já nos dizem aquilo que mais gostam, [se] são os espetáculos de música, as experiências gastronómicas ou o novo circo, por exemplo. E esse público, são milhares de pessoas. Agora, esse nosso público do festival não é o público do bairro; o público do bairro é um público do bairro que é trabalhado com o bairro, e isso não é a pessoa que está em casa e que não sabe. Como é que o público sabe? Sabe porque é das escolas; portanto, se fores falar com a [Escola] Gil Vicente ou com a Escola Básica de Santa Clara, desde o senhor da limpeza até à auxiliar, até aos professores, todos conhecem o *'Todos'*. Se fores falar à Higiene Urbana da Câmara, da Graça, conhecem o *'Todos'*. Se fores falar aos comerciantes da Feira da Ladra, à volta... Portanto, se eu te quiser levar a sítios a fazeres uma avaliação, tu dizes "Toda a gente da Graça conhece o *'Todos'*", se tu vais fazer um inquérito de rua a tropeçar nas velhinhas que estão lá no jardim e não sei quê, mesmo que tenham ido ao *'Todos'*, não percecionaram a marca do *'Todos'*.

JC - Podem não ter percebido o que era, exactamente.

MA - Porque nós não comunicamos a marca, nem a visibilidade da marca de uma forma que depois nos cria ainda mais problemas de relação com as pessoas, porque nós temos uma grande dificuldade de crescer sem criar atritos com a população. Portanto, nós estamos

condicionados por lotações de espaços muito… não é, tenho espetáculos para cinco pessoas, para vinte pessoas…

JC - Mas que tipo de atrito é que…?

MA - Estes que das pessoas não entram nas coisas. Imagina que as velhinhas ficavam todas entusiasmadas em Abril e em Março de que iam ao *'Todos'* e, das duas uma, ou as a organizo e organizo e tenho que organizar através dos Centros de Dia, através da Santa Casa [da Misericórdia], através das escolas, através da Junta [de Freguesia], e elas vão organizadas; ou então, se elas vão lá arrastando-se porque, e chegam lá e não entram, ficam a odiar o *'Todos'*. E ficam, porque depois esta gente não brinca – "Então, andaram meses a dizer para vir[mos] ao *'Todos'* e agora não entro?"

JC - "E está a acontecer no meu bairro e eu não vejo?"

MA - Exactamente. Portanto, o público sabe do *'Todos'* nos bairros, vai pelas vias das instituições. O povo que não sabe, é porque também não fizemos um grande esforço para que ele soubesse. Porque se toda a gente da Graça soubesse que havia aqueles espetáculos, se assim não sabendo, já tenho o livro de reclamações com reclamações, imagina se soubessem, matávamos o festival.

JC - Mas, para além dessas reclamações que têm a ver com a entrada no espetáculo, ou sem ser no espetáculo, há outros efeitos que as pessoas, nos inquéritos, digam como negativos... ? "Não gostei que fizessem"…

MA - Não, as pessoas são muito generosas.

JC - A perceção é boa?

MA - É, as pessoas gostam muito do *'Todos'*. Vamos cá a ver: uma coisa que eu aprendi em teatro, porque em termos de públicos, aí está, muitos estudos de públicos, [agora até vamos ter uma moça a fazer uma pós-graduação em Madrid], os museus têm feito imensa coisa, mas isto tudo na realidade vai sempre parar à causa e à vontade, outra que não a cultural; quer dizer, cultural é, mas não artística que está na subconsciência ou na consciência perfeita das pessoas, que há a alínea A, a alínea B, e depois o espetáculo e ainda, para mim, normalmente há a alínea C. São as causas que te motivam [...] O grande público do nosso festival é um público burguês, com poder de compra, instruído, e que acha *cool* participar num movimento que podia ser uma manifestação; isto mais que um festival, podia ser uma manifestação, um campo de afirmação do direito do outro.

JC – Uma espécie de *statement*.

MA - É, basicamente é isso. Depois, episodicamente - e este episodicamente pode ser 30/40% do nosso público - são pessoas que vão aos espetáculos em concreto. Tenho muita gente que foi ver a Capicua e as Mulheres da Lusofonia, que não os vi noutros espetáculos. Sendo que vi muitas pessoas na [Mulheres da] Lusofonia, da Capicua, que vão ao *'Todos'* desde sempre. Há caras que eu já conheço e que até me vêm falar, muito simpaticamente, e não sei quê. Mas, a grande maioria daquele público foi para ver a Capicua por 5€.

JC - Isso é um público um bocado indiferenciado, não é? Não é este que vai ao *statement*...

MA - Esse não vai pelo festival, esse vai pelo espetáculo em concreto - a Orquestra de Macau, 50% daquele público só foi ver a Orquestra de Macau. Agora, o público que vai à rua, que passeia com o mapa na mão, que vai à Internet, que nos manda bocas sobre a dificuldade, onde é que pode arranjar o programa impresso que aquilo lido pela internet aquilo é uma dor de cabeça, não consegue imprimir aquilo para se orientar, o público que vai lá de propósito buscar o programa, ou porque vai lá de propósito fisicamente comprar os bilhetes e fazer as reservas, esse público todo é o público que se identifica com esse *statement*; acha importante participar numa ação militantemente…

JC - Mas que não é necessariamente morador nessas zonas, é da cidade.

MA - Não, nada! É da cidade! Muitos vêm da Mouraria, muitos vêm do Campo de Santana... Há sempre um público que vem desses bairros…

JC - Mas como é que sente [...] se os moradores aderem ou não? Ou seja, quando há um público, vocês percebem quem é que vive na zona, quem é que não vive, se não é uma preocupação vossa?

MA - Não, nada. A questão do *tricot* ao bairro é uma questão técnica, a universalidade é o princípio geral - nós trabalhamos para todas as pessoas que estejam disponíveis, a serem sensibilizadas para a interculturalidade. A técnica da proximidade é para sensibilizar aqueles que, se não for pela proximidade, nunca vão estar, ou muito dificilmente vão estar despertos para estas situações. Ou que até tenham tropeçado por elas - como essa D. Conceição. Nem valorizaram até nós valorizarmos. Essa senhora passou de um acto de vizinhança para um acto agora de afirmação da importância da vizinhança; deixou de ser uma coisa que lhe aconteceu, e ela de repente pensou "Ah, isto que me aconteceu pelos vistos é importante".

JC - Ela aí viu o *statement*…

MA - Exactamente, completamente. E, por exemplo, [...] uma senhora que já foi voluntária nossa no ano passado e este ano, a D. Rosa. Este ano - no ano passado não fez esta aproximação - esteve a estudar-nos; este ano, voltou como voluntária, fez parte do *atelier* com os refugiados e veio-me pedir se nós todos podíamos dar força ao Movimento "Amigos da

Quinta do Ferro", que é uma espécie de não-lugar que existe ali na Graça, e essa associação está a querer promover a urbanização daquilo que já tem um BIP-ZIP, que nos apoiou para um projecto de arquitetura mas aquilo está empancado na Câmara [Municipal], sendo que 70% daqueles terrenos são da Câmara, e nós vamos dar gás à Quinta, são moradores do bairro. Portanto, são muitos os imigrantes que trabalham connosco nos restaurantes que moram na Graça. O senhor do restaurante indiano mora ali, a Rubi Machado, que é da nossa orquestra TODOS, a cunhada dela e o irmão têm uma lavandaria na Graça... [...] Mas as pessoas não têm que estar ali, não têm nenhum privilégio por morar ali. Fizemos, por exemplo, duas sessões em Santa Engrácia e foram pessoas de Santa Engrácia dizer que temos de ir para Santa Engrácia porque é uma vergonha tudo acontecer na Graça; a Junta de Freguesia não liga nenhuma a Santa Engrácia.

JC - Mas é curioso as pessoas identificarem isso, o território também fala.

MA - As três Juntas [de Freguesia] nunca se conseguiram unir...

JC - Agora existe uma, mas as pessoas continuam a designar os territórios como os identificavam.

MA - Por isso, no ano passado a presidente da Junta [de Freguesia] pediu-nos para começarmos o festival não na Graça, mas em Santa Clara. Porque, precisamente, toda a gente diz que tudo acontece só na Graça e nada acontece no resto do território…

JC - Nomeadamente em Santa Engrácia.

MA - E nós este ano era para irmos para Santa Engrácia; só não fomos porque o João Brites preferiu a Graça, porque estava com uma fisgada na entrada do Quartel da Graça, mas não conseguimos. Aí está, não conseguimos. Se fosse [com] o António Costa teríamos conseguido.

JC - O exército não…

MA - Não, o processo está no Turismo.

JC - Eu pensava que era do Exército...

MA - Não, aquilo já foi vendido…

JC - Eu vi uma notícia de que havia plano para transformar aquilo...

MA - Já está a acontecer o concurso. Mas, por exemplo, não tenho dúvidas nenhumas que nesse estado de impasse em que aquilo está, em que está entregue à Direcção Geral do Turismo, se fosse o [António] Costa presidente e a Manuela Júdice a pessoa que está com o

[festival] *'Todos'*, o [António] Costa teria telefonado para o Ministro da Economia e teria dito "Epá, empresta o Quartel da Graça", porque ele perceberia a importância que tinha para a população da Graça entrar naquele quartel e de perceber o que é que ali vai ser; mas as pessoas não percebem, preferem sonegar egar informação à pessoa e atiçar especulações imbecis, do que mostrar que isto afinal não tem nada para defender… Isto afinal não tem interesse - tirando o claustro - isto não tem interesse nenhum, porque já foi tudo estragado.

JC - Desmistifica, não?

MA - Está ali aquilo com ar [de] "O que é que lá se passa dentro?", "Ninguém vai lá dentro...", "Vão fazer daquilo um hotel..."... E as pessoas dizem que parece que vão transformar a igreja num hotel, alto lá! O que vai ser transformado, que interesse é que tem...

JC - Pois, o que é que tem? Tem pinturas, azulejos?

MA - (...) Nada, só tem um certo misticismo! (...) Mas a verdade é que não conseguimos, porque, como estava em concurso, até aos jurados decidirem [que] depois falássemos com quem ganhasse o concurso. Quer dizer, isto passou-se o tempo, não é...

JC - Está a decorrer desde quando, este concurso?

MA - O concurso devia ter sido concluído em Maio. Não se sabe nada até agora, mas em Setembro ainda não estava decidido (...) A avaliação é muito feita por nós de acordo com os objectivos a que nós nos propomos.

JC - A Academia de Produtores, são vocês que fazem os inquéritos de rua, os inquéritos online...?

MA - Sim, isso aí trabalhamos por interesse próprio, ninguém nos pede esses resultados. Por exemplo, o número de espectadores - eu aprendi com a polícia municipal, eu consigo mais ou menos ver quantas pessoas estão nos concertos porque eles fazem - nos primeiros anos eles faziam essas estimativas comigo. Eu trabalhei super bem - aí está, é à vontade das pessoas. Como o Comissário era uma pessoa interessada, também a fazer um doutoramento em interculturalidade ou algo assim, ele estava muito estimulado por essas questões, e portanto bateu na *mouche*, e ele quis que os próprios polícias fossem sensibilizados para estas questões, para respeitar os imigrantes (...) Nós, até se quiséssemos ser aproveitados para más intenções, nós entramos em casas de pessoas em que a polícia não entra… porque eu quero fotografar o netinho da senhora; nenhuma assistente social nem nenhum polícia terá entrado na casa daquela velhinha. Mas eu, na Mouraria, entramos em imensas, para fotografá-las com os netos… de pureza absoluta. O fotógrafo que era francês quis fazer isso (...) [e] ele estava a fazer as fotografias e eu estava a olhar para o resto da casa - começas a perceber que há ali coisas […] - e tu pensas "Se eu agora desse essa informação à polícia..." [e] começas a

perceber que aquela velhota é que é traficante de droga, e que aqueles putos de 4/5 anos são correios de droga. Desarmaste o esquema todo.

JC - Sim, consegues ler uma série de modos de vida.

MA - E vês logo que ali não são os desgraçados dos refugiados, nem dos imigrantes, nem das prostitutas que andam ali a fazer economia (...) Porque é que é tão difícil resolver os problemas de droga? porque só se tirasses dali algumas famílias ancestrais…

JC - As pessoas que vivem lá, sim.

MA - São as velhinhas, não são os turistas, (...) nem os imigrantes. São os autóctones com 400 anos de geração ali. Eles é que são os donos do negócio.

JC - E que se calhar – não estou a dizer muito bem – mas, se calhar, não têm outras formas de substituir…
MA - Aqui a leitura é só perceber porque é que há, de facto, algum problema. Porque é que não se resolve o problema da droga ali, não é ali mudando as pessoas... É todo o processo, certas condições de vida...

JC - Exactamente. Socialmente, esse trabalho pode ser feito?

MA - Eu até nos primeiros anos costumávamos brincar, eu e a Manuela Júdice, é que o [festival] *'Todos'* é a escavadora que vai à frente, estudando de uma forma muito informal, muito descomprometida, a realidade social; para depois intervir culturalmente. Agora, sempre na perspectiva do intercultural - não havendo nada para trabalhar na interculturalidade… -, mas há sempre coisas para trabalhar na interculturalidade, porque aquelas pessoas todas estão, como todas as outras, sensíveis, maduras ou não, mas terão que ser sensibilizadas para a questão do diálogo com os outros. E, nomeadamente, respeitar em territórios - então ali era mais óbvio respeitar os imigrantes, sobretudo os indianos, os paquistaneses, chineses... mas depois também podemos ver o outro lado: quem é que está a trabalhar com essas comunidades, para elas, por sua vez, também se tornarem recetivas ao outro?

JC - Tem que ser mútuo?

MA - E nós só trabalhamos a parte dos brancos, e quem é que trabalha a outra parte?

JC - Quando planeiam um espetáculo com miúdos, filhos de nepaleses nascidos cá ou já…

MA - … Sim, mas tu não trabalhas com as famílias do ponto de vista da tolerância religiosa deles ao catolicismo…

JC - Não, eu digo só o facto de eles estarem a participar num espetáculo que é integrado num festival de brancos e assistidos também por brancos, será uma forma de…?

MA - Sim, isso faz, mas é pouco. Isso é lateral, não é central.

JC - Sim, percebo. Não é essa a questão...

MA – Exactamente, aquilo acontece porque tem de acontecer.

JC - Pode ajudar, mas...

MA - Mas depois falta o outro acompanhamento mais profundo.

JC - Tinha que ser com mais recursos?

MA - Portanto, é uma vontade estratégica. Quer-se afirmar Lisboa como a cidade intercultural porque fica bem ou porque se vê nisso uma riqueza? Se se vê uma riqueza, então vamos ver todos os problemas que estão a obstruir que essa riqueza se desenvolva - isto para pôr em linguagem económica, parece que é aquela coisa que as pessoas mais percebem. Já nem estou a falar sequer da parte humana, nem humanista da questão, nem poética, nem de outras narrativas de felicidade e afins, mas do ponto de vista mesmo económico. Se se vê num imigrante o recurso protetor da tua velhice, a segurança social que eles vão poder pagar e que os filhos dele, em vez dos nossos, etc, então tem de se investir em políticas municipais e nacionais, e isto passa a ser um plano estratégico nacional, ou pelo menos municipal, neste caso.

JC - Implica vontade…

MA - Senão é só uma bandeirinha.

JC - Mas também recursos, não? Senão é uma bandeira, pois.

MA – E recursos aparecem quando a estratégia está delineada e faz as prioridades aparecerem. Portanto, depois optas por uns espetáculos e não outros... Quando eu opto por um espetáculo e não outro, não tem nada a ver com a qualidade só do espetáculo, dois espetáculos que eu considero extraordinários. Digo a um "Olha, tu és muito bom, gosto muito do teu trabalho, mas não se enquadra neste objectivo que agora estou a cumprir".

JC - "Este pode ter mais efeitos na interculturalidade"?

MA - … do que o teu não tem... [é] mais difícil ter... ainda que o teu seja, se calhar melhor"

JC - Plasticamente, pode ser mais interessante do que o outro, ou o que seja...

MA – Pois, isso é a grande dificuldade de programar o *'Todos'* - eu tenho que encontrar projectos que tenham algo a ver com a narrativa da interculturalidade, que sejam capazes de apresentar em espaços não convencionais - não vou construir teatros, não é, na rua, em casinhas particulares, em escolas, etc - e depois de ter a disponibilidade dos artistas e dos recursos financeiros, olhando para os espetáculos de boa qualidade. Portanto, isto é um leque de restrições complexo quando andas 'às compras', digamos assim, não é assim tão óbvio [como] possa parecer.

JC - E olhando para trás, mudaria alguma coisa na abordagem a determinado território ou edição? Pensando "Ali não devíamos ter feito assim, teria sido mais eficaz isto ou aquilo"...

MA - Não, a única coisa que eu acho é que, de facto, para o bem e para o mal, criámos uma identidade estética muito forte que, do ponto de vista académico, eu penso, não é o mais correcto. Ou seja, acho que devíamos, de cinco em cinco anos, mudar; os programadores devem mudar nestes projectos; como acho que de cinco em cinco anos os diretores dos Teatros Principais devem mudar, e os das Galerias devem mudar, e não só, até os técnicos. Porque criam-se em dez anos vícios de olhar, vícios de cumplicidade…

JC - Na própria abordagem…?

MA - (...) Ou seja, o que sei é que se mudasse de cinco em cinco anos os conteúdos seriam outros, não sei se melhores ou piores, mas seria diferente. E eu acho que essa diferença pode incomodar um bocadinho os críticos, os jornalistas que defendem uma certa estética e não outra... Mas do ponto de vista do trabalho, a meu ver, como deve ser de baixo para cima feito, se calhar é melhor variar mais de programadores, porque há mais possibilidade de debater, em alternativas de artistas, e de gostos, e de tendências, do que quando estás só com um núcleo de programação. Digamos que aí, que a seguir a equipa vencedora não se mexe, esta máxima, um bocado também de preguiça. No sentido de "Isto bate bem, estamos a mudar o quê?" - as pessoas esforçam-se, os conteúdos são bons, o público está criado… Mas, do ponto de vista contrário, analisando do sociocultural e não do cultural para o social, e partindo dos princípios da base para o topo, se calhar é importante mudar de cinco em cinco anos... (...) Eu fiz isto porque eles [programadores: M. Victorino e G. Scalisi] foram embora, não foi por uma iniciativa minha - a preguiça estaria lá mais este ano. Mas já que teve que ser, então agora criei um conselho de programação. Convidei o Bando por dois anos, o Bruno Cochat por dois anos, e de dois em dois a coisa vai mudando - nem sequer dou os cinco anos, dou dois anos, sendo que eu penso que cinco anos passa para três nos territórios em que estamos, digamos assim. Como estamos três anos num território... Sendo que eu, muito sinceramente, acho que o [festival] *'Todos'* muito provavelmente acaba com esta próxima edição que vem. A não ser que, pronto...

JC - Parece-lhe que será um ciclo que se fecha e não há mais...?

MA - Sim, porque há eleições, e havendo eleições pode tudo acontecer. Até este presidente pode não ganhar, portanto eu não vou dar [...] Eu poderia dizer "Não, todos os partidos votam sempre favoravelmente o *'Todos"*"... Se ganhasse um presidente do PSD, teria alguma coisa contra o *'Todos'*, eu acho que ninguém teria nada contra, mas…

JC - É imprevisível.

MA - ... e depois é esta questão muito política portuguesa de querer sempre criar coisas novas para deixar a sua marca. E por isso eu sinto, se calhar estou a ser injusto, mas às vezes parece que isto ficou na Câmara [Municipal] como o festival do [António] Costa e da Manuela Júdice e não tanto da cidade pela cidade; e esse salto de orgulho da cidade no *'Todos'* exigiria não mais comunicação presencial, mas mais comunicação de reconhecimento, o *'Todos'* estar mais presente na agregação de várias outras plataformas…

JC - Como se quem viesse, tivesse vindo a seguir [e] dissesse "Isto é obra deles. Continua, mas não vamos investir mais"?

MA - Pois, em vez de dizer [que] já [não] há ninguém... Porque é verdade, a ninguém interessa, já ninguém sabe que é do [António] Costa ou [que] deixou de ser do Costa, nem da Manuela Júdice.

JC - Muito menos ali à senhora que vive ali…

MA - Isso é aquela vaidade dos políticos e dos artistas que nós, produtores culturais, não temos. Claro que nós temos necessidade de afirmar a nossa existência, de quando em quando, para que, até te digo, para dinamizar o mercado. Eu fico um bocado naquela de acharem que o festival é dos programadores e vão contratar, e se quiserem fazer em Faro, vão contratar os programadores em vez de falarem que nós é que criamos o projecto que levamos aos programadores.

[*interrupção …*]

Eu acho que um festival como o *'Todos'* demonstrou que, se quiserem, de facto, mudar um território, a nível de higiene urbana, a nível do espaço público, a nível da arquitetura, a nível do perfil do comércio, a nível da ocupação dos tempos livres das pessoas e da mobilidade física, trânsitos, relações com imigrantes, com turistas, um projecto como o *'Todos'* bem feito, muda em três/quatro anos a paisagem de uma cidade - só tem é que haver vontade política. [...] É uma metodologia sociocultural, quer dizer, está mais que escrita, está mais que descrita, estará mais que narrada. Portanto, se não se faz, é porque não se quer, ou não se sabe... Mas então se houvesse vontade ia-se (…)

JC - Pode ser desconhecimento ou falta de vontade, ou uma mistura das duas?

MA - Mas, por exemplo, é aí que o António Costa... Muitas coisas [de] que falávamos, ele dizia "Pois, eu não sei", mas ouvia, ponderava e decidia. Não se espera que o político saiba tudo, por isso é que há técnicos. Agora, também é preciso que o político confie nos técnicos e não só confie nos políticos que são lhe próximos por razões políticas, que eles estão sempre a dar o amén, porque querem um tachinho, ou porque querem não sei o quê. Eu não sou nem da direita, nem sou da esquerda, os meus clientes são de todos os quadrantes, faço um trabalho técnico e este trabalho técnico está mais que demonstrável, porque eu posso demonstrar fotograficamente o que era antes e depois… e podes dizer "Ah, mas foi o *'Todos'* que fez, não foi a [Associação] Renovar A Mouraria, não foi os comerciantes..." - claro que foram eles que fizeram, eles é que estavam lá. [...] E quem é que fez o fator de mudança? Foram os artistas, foram as associações locais, ou foi um pensamento estratégico que tem a ver com a programação cultural? Eu sou muito - e com os produtores culturais - defensor do olhar do produtor cultural do que do programador e do artista, porque o programador e o artista aparecem depois. Isto tem muito a ver com a noção também da nossa associação, a Academia de Produtores Culturais defende, afirma e não consegue passar essa mensagem porque é perfeitamente boicotada permanentemente pelos artistas que têm outra voz, que a arte, o acto criativo tem esta dupla face: a mediação e a criação. E a criação do artista é uma parte que não existe sem a mediação. A criatividade tanto pode ser impulsionada pelo desejo (…) poético do artista…

JC - Sim, individual (…)

MA - … seja o que for, como pode começar precisamente por um grito dilacerado de um cidadão, que é aquilo a que nós, produtores, nos inspira. E é a partir daí que vamos pensar em projectos que se tornam criativos e depois de sendo criativos, podem ser mais ou menos artísticos. Podem ser criativos tecnológicos e que também são artísticos; ou artísticos, [no] campo artístico, e aí vamos procurar os artistas que têm qualidade, mas para além da qualidade, em estrito senso, têm outras qualidades: a empatia, capacidade de diálogo com as populações, humildade para descer…

JC - E não impor (…)

MA - E não impor gostos e não sei quê...

JC - Porque o [festival] *'Todos'* foi essa metodologia que pôs o território a mexer…?

MA - Eu é que fui escolher os programadores; não escolhi a Madalena [Victorino] e o Giacomo [Scalisi] que me apeteceu, não é, houve uma estratégia. Aliás, a estratégia aconteceu, eu até a ia convidar uns programadores argentinos, porque em Portugal há poucas pessoas, poucos artistas e programadores artistas que tenham essa competência, essa capacidade, essa

dedicação. Agora há mais, mas há 10 ou 11 anos atrás havia muito poucos. E, portanto, o teatro e as artes sul-americanas, sobretudo [da] Argentina, trabalharam desde há muitos anos muito bem - os teatros comunitários e pronto, e têm muito trabalho feito e bem feito. E, aí está, depois é acelerar partículas; tens a técnica, sabes como aquilo - depois é um babá, a gente segue uma cartilha, não é nada de extraordinário. Agora, isto que acontece em Vila Velha de Rodão começou há 30 anos, o que eu fiz em Vila Velha de Rodão há 30 anos, é o mesmo que estou a fazer agora, isto não tem grande alteração: é chegar aos territórios, é demarcar territórios, é identificar rua a rua, prédio a prédio, pessoa a pessoa e começar a mexer. [...] Eu eu era do teatro - a minha profissão é ator, e depois é que comecei com a produção, ainda que a minha formação base "base" seja jurídica, portanto foi Direito. E ao factualismo da coisa…

JC - Uma objetividade…

MA - Sim, acho que é muito essa parte que me ficou e dá sempre a chance ao outro. Ninguém é completamente inocente, nem ninguém é completamente culpado. E então, de facto, essa metodologia levou-me a ver que daquela gente em Vila Velha [de Rodão] está muito mais disponível para a dança, ou para coisas sem palavras, do que para teatro. E, portanto, eu não fui fazer uma peça de teatro porque era ator de teatro e queria fazer uma peça de teatro - se as pessoas estavam mais ligadas para a dança e para a música, eu fui levar dança e música. E foi aí, aliás, que conheci a Madalena Victorino. Depois pensei "Mas quem é que eu conheça da dança, que não seja ballet clássico nem dança contemporânea Gulbenkian que possa ter pachorra para ir para uma aldeia?".

JC - E trabalhar com as pessoas.

MA - Pronto, e eu liguei ao António Pinto Ribeiro que eu conhecia da [Fundação Calouste] Gulbenkian- "Então António, conheces alguém da dança que eu possa…" e ele disse "Olha, há uma rapariga que veio agora de Londres, uma tal de Madalena, que esteva a estudar no Laban Centre, eu acho que ela faz esse tipo de trabalho, deve ser com ela…" e eu marquei uma reunião com ela n'A Brasileira e foi assim que ela foi para Vila Velha [de Rodão], trabalhou com a comunidade - e depois no ano seguinte já convidei o Alexandre de Sousa e lá fizemos o "Auto da Sibilia Cassandra" do Gil Vicente, mas com 2000 espectadores, foi um sucesso fabuloso, enquanto que este da Madalena [Victorino], aí está, foi uma coisa muito mais particular, ainda a apalpar terreno, depois um ano depois já podemos estender, envolvendo os ranchos folclóricos de Vila Velha e do Fratel. Os figurinos foram costurados pelo senhor que fazia os figurinos do rancho, mas o design foi de uma estilista aqui de Lisboa; foram oito atores de Lisboa, e depois o resto foram atores locais, os jovens, os idosos, etc., porque o "[Auto da] Sibila Cassandra" foi escolhida porque é um Auto de Natal a que encerra a peça, deu para meter aquele povo todo. Portanto, houve para aí cento e tal pessoas envolvidas - sem o padre não tínhamos chegado às pessoas, portanto, é sempre encontrar as pessoas no território. O presidente da Câmara [Municipal] - que era de lá mas tinha vivido toda a vida cá em Lisboa,

que era um homem muito mais instruído do que a maioria da população ali - era pai do José Nuno Martins da rádio, portanto também tinha outra visão para as artes muito mais abertas

[…]

E quem nos apoiou para o arranque deste Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas foi precisamente a [Fundação Calouste] Gulbenkian, que nos deu um subsídio (…). De resto, depois o "[Auto da] Sibila Cassandra" já foi com subsídio daqui - concorri aos subsídios pontuais - só que aquilo, pronto, na altura eram cinco horas e meia de caminho daqui até Vila Velha de Rodão. Só que eu depois conheci a Graça Passos, que era produtora aqui da Galeria Monumental, e é uma mulher super activa e disse-lhe se ela não queria trabalhar na Cá Se Faz e ir para Vila Velha [de Rodão], e ela achou um máximo ir para o campo - ela é bióloga - deu aulas de biologia, passou, pediu transferência para a escola de lá, conhece o dono da quinta que era o meu amigo de infância que me convidou para fazer este projecto que é o trabalho de tese dele final de curso, era como transformar o espaço rural num espaço artístico. E eu criei este projecto do CENTA, só que depois entusiasmei-me com aquilo, e ele também, começamos, sendo que aquilo a médio prazo até seria sustentável pelos lucros do azeite e não sei quê. (…) Exactamente, toda uma cadeira de desenvolvimento. E hoje prova-se que o CENTA faz aquilo que é fundamental na produção cultural, que é criar capital social, e a Graça [Passos] foi para lá, conheceu esse meu amigo...

JC - [Ela] continua lá?
Como é que se chama o…?

MA - Herdade [Tapada] da Tojeira. O primeiro projecto chama-se "Projecto Tojeira", e portanto… Mas isto não nasceu nem dos artistas, nem nasceu da programadora Graça [Passos], nem nasceu da Madalena [Victorino]. Claro que nada seria o que era sem esta gente, como é óbvio. também o mundo não era o que era sem as pessoas que lá estão, mas há pessoas que- e o produtor cultural é aquele que não tem um compromisso, não está comprometido, nem com artes plásticas, nem com música - está comprometido com tudo, até com o desporto se for preciso. Se ele quiser arrancar com os miúdos a jogar à bola, como é que à tua volta… E isso de facto é uma metodologia muito própria da ação cultural sul-americana, que em Portugal se perdeu. Quem faça estudos de cultura percebe que em Portugal se perdeu toda a dinâmica de ação, que agora se chama "comunitária", mas que é ação cultural, com a questão do 25 de Abril. Porque nós aqui - a ação cultural ficou muito refém do Partido Comunista. E portanto tudo o que era trabalho com a população, passou a ser muito ideologicamente marcado e realmente foi uma estratégia do PC. O Partido Comunista fez essa estratégia política de desenvolvimento de povos culturais através de milícias, de militantes de ação cultural/comunitária, e esse conceito ficou agarrado a uma ideologia. O teatro independente desenvolve-se sem as casas de cultura que em França se desenvolveram. Portanto, nós trazemos a ideia, o modelo do teatro subsidiado *à la française*, porque a maior parte dos nossos encenadores tinha estado exilado em França e achou aquele modelo perfeito - mas esqueceu-se da parte que não lhes apetecia fazer. (…) Uma quantidade de artistas sem nome, que fazem ação comunitária nas Casas de Cultura de França, sendo que também é um

modelo que não funcionou por razões de hierarquização [...] mas era uma coisa integrada; não só o Teatro Independente - era o Teatro Independente, a Rede dos Teatros Municipais, os Teatros Nacionais e as Casas de Cultura, o [André] Malraux organizou aquilo bastante bem. Agora, aqui chega-se ao Teatro Independente, os grupos independentes, o subsídio ao teatro, portanto só a voz dos artistas sempre. Só agora - nós já temos esta Associação de Produtores há 20 anos, começou em 1999, mas só agora é que algumas pessoas começam a perceber um bocadinho que a produção cultural nunca se abastardou como os programadores se abastardaram, porque teoricamente os programadores culturais deviam fazer a mediação entre aquilo que o povo, o cidadão sente e eles podiam ser os representantes desses cidadãos, programando para eles de acordo com as velocidades, as competências, as capacidades dessas pessoas. Mesmo que fosse para ser repetido, mas com base nessas pessoas.

[…]

Mas os programadores tornaram-se autores, os críticos tornaram-se autores, tudo é 'autor'. Portanto, é tudo a excluir em vez de incluir. Os programadores têm outra vontade, que é realmente fazer capital financeiro - portanto temos os programadores que querem ganhar dinheiro e que estão noutra associação que não é nossa, que é a Associação dos Empresários e Produtores de Atividades Artísticas- mas pronto, esses promovem os artistas para faturar e estão muito bem, não há problema nenhum. Depois há aqueles que promovem a cultura focada no cidadão e [que] vai procurar a resposta onde calhar, e que faz a tal avaliação dos territórios, das pessoas e de conceitos que são muito mais transversais à vontade do próprio artista. E depois, claro, vamos procurar artistas que nos pareçam saber servir essa causa com qualidade, com honestidade... mas que têm de ter outros fatores que não apenas a qualidade de palco - não te chega isso. Para isso há a produção artística.

JC - Vocês são uma associação cultural?

MA - Somos uma associação de profissionais; mas mesmo a minha produtora, a Cá Se Faz é Cá Se Faz: vídeos, espetáculos e publicações culturais - nunca foi d artísticas, está no cultural. E é assim há 35 anos, só que há 35 anos então é que não fazia distinção nenhuma - tudo o que era cultura era artes, tudo o que era artes era cultura, e essa diferença continua [há] muito tempo; a opinião pública confunde a cultura com tudo…

JC - Facilmente.

MA - Com as artes; e depois vêm pôr que se tudo é cultura, então nada é cultura. Mas aqui estamos num equilíbrio entre o que são direitos fundamentais, direitos à afirmação, identidades, tudo isto. E, portanto, os nossos associados são produtores que não são- ninguém está a fazer espetáculos comerciais por serem espetáculos comerciais, não temos nada contra, mas não é essa a nossa linha. Para isso fazemos produção artística, e nesse caso até fazemos mais a nível, no nosso caso da Cá Se Faz, e depois todos têm outras variáveis, outras empresas e outras coisas. Mas quando estamos na Academia, aquilo que nos une e aquilo que

consegue capitalizar esforços, inclusive financeiros, é [o] desenvolvimento de territórios, que não se fazem sem o desenvolvimento de pessoas. Os territórios são as pessoas [...]

JC - Claro, tem uma dimensão humana. Não é só uma questão física...

MA - Não é uma paisagem lunar. O território sem vida não serve.

JC - (…) nós mudamo-los, estamos sempre a mudá-lo.

MA - Mas realmente tem que ser pensado com as pessoas, a base da arquitetura- agora também o Siza Vieira estava a dizer que acabaram os arquitetos ao todo, portanto têm de ser funcionais nesse sentido. Mas é verdade, as pessoas têm de ser pôr ao serviço das pessoas.

Entrevista a **Ana Estevens**

[…]

João Concha (JC) - Qual o envolvimento, em que condições, com o PEDRAS e com aquele território?

Ana Estevens (AE) - Então... estava a dizer que toda aquela dinâmica que estava a acontecer naquele território era muito intensa e era uma série de mudanças assim muito rápidas num espaço muito circunscrito. Então, já estava a acompanhar o que é que o [festival] PEDRAS estava a fazer, porque, como a Sofia [Neuparth] te disse, não é um trabalho… Ou seja, não é uma mostra (…) - naquela altura até estavam a acontecer as 'limpezas performativas', que era um encontro semanal no sítio do bairro e aquilo era bastante curioso, porque vinha o polícia dizer "O trânsito...", e as pessoas "Que bom, que estão aqui a limpar, que isto está tudo sujo, está tudo cheio de lixo..." (…) envolvia assim uma série de dinâmicas muito particulares. Mas depois, ao mesmo tempo, acompanhar aquelas obras todas no bairro era muito intenso e, às vezes, muito duro porque vias-
Eu não ia tanto, não acompanhava esse trabalho…

JC - As rotas todas…?

AE - As rotas, sim [acompanhava]. Agora o trabalho de ir a casa das pessoas, por exemplo, [eu] não fazia isso. Fui uma ou duas vezes a casa da D. Piedade, que entretanto já faleceu, mas que aquilo era- E agora pensando o que é a Mouraria actualmente, e olhando para a casa daquela senhora, é um susto, porque agora em qualquer buraquinho se enfia um *Airbnb*, e a casa daquela senhora era de facto muito pequena, e depois com as obras aquilo ficou tudo cheio de problemas e buracos. Mas a casa dela era uma casa de não sei quantos imigrantes, onde vivem não sei quantas pessoas.

JC - O que é interessante é que o discurso de algumas pessoas, de alguns festivais, ou de algum tipo de projectos que estão no terreno, usam isso para dizer que "Coitada de pessoas como a D. Piedade, realmente não são casas para as pessoas viverem, mas já um turista não se importa de ficar ali dois ou três dias naquele buraco", portanto aquilo... Ou seja, é uma espécie de discurso de legitimação da turistificação…? as condições de vida, de habitabilidade…?

AE - Sim, mas de facto é que as condições de vida do bairro, agora estou curiosa por saber os resultado dos Censos de 2021, porque as condições de habitabilidade eram bastante más, não é, havia casas sem casa de banho-

JC - E o próprio espaço público…?

AE - Claro que agora sofreu uma transformação grande, em alguns casos, ok, melhorias, que aquilo não era nada. Mas, por outro lado, o que é que foi fazer, não é? Aquelas técnicas utilizadas no Intendente, que são muito frequentes, de abertura de esquinas, amplas... Não sei qual é a tua formação, mas os arquitetos têm-

JC - Em arquitetura.

AE - Pronto, então sabes do que é que estou a falar, não é... O equipamento, o mobiliário, todas essas coisas que são muito pensadas.

JC - Mudam a imagem e isso muda o uso, não é?

AE - Claro. Eu nunca tinha pensado sobre isso, de facto, só depois de estar em Barcelona é que percebi que eram coisas muito bem pensadas e reproduzidas...
(…) Mas depois vamos ver o uso prático do sítio...

JC - A verdade… é muito mais mudar a cara, mas esse mudar a cara às vezes também parece implicar mudar outras coisas, não é? No sentido em que isso traz outras mudanças possíveis... No Intendente…

AE - Está tudo diferente, mudou completamente.

JC - E isso faz mudar as pessoas, e, portanto, o lugar muda porque as pessoas mudam?

AE - E tudo começou assim com essa mudança. Mas depois acompanhar o PEDRAS, antes de ser o acontecimento de festival, não é, fazer esse trabalho continuado, é que faz depois perceber o que é que é aquele festival. E depois também uma coisa: a certa altura também participei com (…) o chafariz. E havia uma coisa muito… o trabalho diário, que a certa altura não conseguia estar lá todos os dias, e a Sofia dizia "Mas tu não estás lá todos os dias, tu não vais conseguir fazer com que aquilo aconteça". Ou seja, a coisa da prática, de estares ali, das pessoas te conhecerem, de saber que não és um estranho àquele lugar... E eu acho que é nisso que o trabalho do c.e.m. (centro em movimento) tem também muito valor, essa prática diária - não é "Ok, agora, um mês antes ou uma semana antes do festival acontecer, vou aqui ver quem é que são as pessoas A, B ou C".

JC - Sim, os espaços e e as pessoas?

AE - E avançamos... não é isso. Por isso também é difícil, acho eu, colocando-me nesse lugar, para quem não conhece o festival nem as práticas diárias do trabalho do c.e.m. de perceber o que é que é aquele festival… porque senão porque é que "Ai! Aquela senhora que saiu daquela

porta está a conversar com a bailarina, ela não devia estar só a dançar?", ou coisas deste género.

JC - Uma coisa que me ajudou a perceber o que é que era o PEDRAS foi ver os documentários, porque, mais do que ler os programas ou as coisas que se escreveram no *blogue* ou (…) mas mais do que tudo isso foi ver os documentários, no sentido em que vi quais eram exactamente as práticas e como elas aconteciam, não é, aquilo regista- Claro que não é a mesma coisa certamente do que fazer o trabalho acompanhado, aquilo só documenta aqueles dias, mas percebes que há ali um trabalho de ligação àquelas pessoas que é anterior e continuado.

AE - Sim, é isso mesmo. Não há um isolamento daquela acção, é algo que tem ramificações e que também não é só naquele tempo, já vem de trás, e isso aí parece-me que é particular, daquele tipo...

JC - É o que o distingue do trabalho de outros que também procuram intervir com a cidade?

AE - Sim… eu não sei se o PEDRAS ou o c.e.m. estarão a intervir com a cidade… acho que não.

JC - Achas que não?

AE - Eu acho que não, porque acho que o que acontece, acontece na cidade, não é uma intervenção propositada, se ela acontecer.

JC - Mas esse acontecer na cidade, achas que altera, muda, ou seja, potencialmente transforma os bairros onde o trabalho está a ser feito?

AE - Eu acho que a presença de cada um transforma sempre, não é, a nossa presença num determinado lugar, acho que transforma e que nos transforma. Nesse ponto de vista sim, mas acho que não tem o objectivo de transformar, não é como está na missão do [festival] *'Todos'*, por exemplo, que o objectivo é "X". E é muito curioso ver isso porque eu pensei que fosse alguma coisa, e às vezes até pensava que era a minha cabeça que podia- mas depois quando me apercebi "Não, está escrito, está lá escrito" que um dos objectivos é promover a dinâmica daquele território… na Colina de Santana, está lá bastante claro "de acordo com as orientações" (…) na comunicação do *'Todos'*. O objectivo foi abrir aqueles espaços para que aqueles espaços pudessem ser vistos e, não sei, comprados, vendidos.

JC - Isso também aconteceu no Poço dos Negros (…) uma das preocupações foi falar com as imobiliárias que tinham, que estavam a arrendar os espaços de pisos térreos para perceber se poderiam ceder temporariamente ao festival, e sensibilizá-los, para arrendar a artistas, a pessoas que realmente fossem ocupar aquilo e não a lojas X ou Y, e, segundo eles, isso

funcionou, ou seja, o festival foi uma espécie de dinamizador… na área do comércio. Ou seja, isso era um objectivo e foi cumprido em São Bento, isto ainda em 2012.

AE - Foi o segundo sítio, não é?

JC - Sim, sim... Portanto foi no quarto ano.

AE - O que eu achei nessa altura curioso era que os espaços coincidiam com os espaços do PEDRAS. Então, apesar de, claro, terem objectivos e dinâmicas diferentes, havia ali uma certa coincidência territorial. Nessa altura, há ali uma residência na Rua da Boavista, ao pé da Galeria da Boavista - não sei se ela ainda existe - e o c.e.m. tinha um desses apartamentos; havia a exposição na Galeria e depois o *'Todos'* também veio para aquele sítio, que agora está completamente diferente do que é que ele era.

JC - Esse território foi completamente transformado…?

AE - E o Poço dos Negros também...

JC - …Sim. E como é que foi esse envolvimento, como é que conseguiste estar, de facto, o mais diariamente possível para participar então naquela edição [do PEDRAS], no Chafariz [do Benformoso]?

AE - Aquilo coincidiu com uma série de coisas pessoais mais difíceis, que eu tive de ir gerindo, que me obrigava a ter naquele momento uma disponibilidade mental bastante grande. Mas a verdade é que consegui. Aquilo não era uma ideia só minha, era também da Carolina; foi a Carolina que me apresentou o Centro em Movimento. E depois foi isso, eu conseguia acompanhar as rotas. Foi assim que surgiu a ideia do Chafariz, e depois também surgiu no ano a seguir - não tenho a certeza se foi no ano a seguir - uma acção na exposição, houve assim- Depois um ano mais tarde, numa outra intervenção no Rossio. Ou seja, fui conseguindo fazer coisas, mas era deste acompanhamento das rotas.

JC - E a escolha do sítio, a proposta do sítio, era qualquer coisa… partiu de ti? [a escolha] do Chafariz?

AE - Sim… Quer dizer, partiu de mim e não partiu, porque o Chafariz era o sítio das limpezas, também, e era aquela coisa - a ideia era perceber as dinâmicas, ou perceber ou de qualquer maneira representar, mas era[m] aquelas vivências das mulheres imigrantes, que ali estão muito invisibilizadas. Vês, de facto, que há mulheres nos estendais das roupas, e se leres o texto é um bocado sobre isso, e as cores, mas depois aquilo está tudo… está no interior da casa. E era trazer aquilo para a rua, e era muito isso, era encher o Chafariz de azulejos de tecido; era essa um pouco a ideia.

JC - E esse trabalho, de alguma forma, queria contrariar essa invisibilização ou apenas referi-la?

AE - Sim, a ideia não era contrariar, era só que ela aparecesse. Era porque a presença daquelas pessoas é importante naquele território - e elas aparecem: aparecem quando trazem os miúdos à rua, quando vão buscar os miúdos à escola, há assim uma série de aspectos em que elas aparecem. De quem cuida da casa, mas depois ficam fechadas-

JC - Sim, uma coisa se calhar muito mais ligada ao universo doméstico, pelo modo de vida que têm...

AE - E foi um pouco trazer, mas sem nenhuma pretensão, depois como aconteceu, não é, de encher as paredes de panos, não era isso… Era uma coisa muito pequena que se punha e que se tirava naquele momento, acho que deve estar em algum documentário ou imagem- Era para cada um, se quisesse colocar um daqueles azulejos durante aquele período e depois…

JC - Uma coisa que eu não percebi no documentário, nessa intervenção específica, e isso foi uma das coisas que também falei com a Sofia, quem é que está presente [público] naquele momento? Ou seja, são as pessoas que trabalham no festival, ou são outras pessoas também que moram, ou são ainda outros que podem passar e ficar curiosos…?

AE - Sim, ali era uma coisa muito fácil, porque era só mudar aqueles quadrados na parede. E foi bastante engraçado; eu tenho algumas imagens de fotografias repetidas de alguns dias… acho que foram três dias…

JC - Não tinha a certeza disso, foram três dias?

AE - Acho que foram três dias, já foi assim há… parece uma eternidade (…) E aquilo era engraçado, porque passavam os miúdos e achavam piada… passavam as pessoas que passavam àquela hora, estavam lá… Depois estavam as pessoas que são *habitués* do c.e.m. e algum festival, não sei. E depois aquelas pessoas daquelas lojas sabiam que aquilo ia acontecer…

JC - Conversa-se sobre isso, já havia trabalho anterior…?

AE - Sim, aquilo de estar naquele sítio e das pessoas já nos conhecerem não é uma novidade, e isso aí faz com que "Olha, lá estão eles outra vez", não é "Ah, hoje é dia de Portugal"... não, é uma coisa que acontece.

JC - E que às tantas faz mesmo parte das suas vidas - faz tanto das vossas como das deles.

AE - Sim, é por isso que eu estava a dizer. Não sei se transforma porque já está na cidade, não é uma coisa que não vá acontecer, aquilo já- estás ali como- vir para aqui ou ires para casa, faz parte.

JC - Mas a verdade é que antes do c.e.m. estar lá e do PEDRAS fazer esse trabalho, não estava. Ou seja, esse "estar com", como é que é o teu entender disso afeta as pessoas, afeta-lhes as vidas, na prática? Elas vão falar convosco e não falariam de outra forma se o festival não estivesse lá? vão cruzar a rotina delas com a vossa, de maneira mais inesperada, eventualmente, mesmo que já vos conheçam… Há coisas que acontecem que não aconteceriam sem o festival, ou sem o festival entendido como aqueles meses todos, claro?

AE - Sim, de certa forma, acho que sim. Acho que me cruzaria, passar naquele sítio, sim, mas numa permanência maior acho que não.

JC - Muito menos se calhar intervir no espaço?

AE - Sim, mas de facto eu nunca pensei muito sobre isso. Acho que a coisa foi acontecendo, acho que se criaram condições para que acontecesse. Nunca foi minha intenção apresentar uma proposta para um festival… não, não era de todo isso, ao pensar muito, não. "No mês tal vou"-

JC - Vou fazer aquela atividade...

AE - Não foi bem isso, acho que foi alguma coisa que foi acontecendo...

JC - Quase naturalmente…?

AE - Sim, naturalizar a coisa é…

JC - … também é perigoso?

AE - É, sim... Quer dizer, eu acho que é mesmo desta prática, esta prática faz com que - agora afastei-me - mas que foi uma coisa que acontece, não foi um afastamento propositado...

JC - Estás concentrada noutras coisas?

AE - Sim… essas coisas todas fizeram com que não houvesse um acompanhamento tão por dentro de todo o processo. Mas quem consegue acompanhar o processo todo até pode ser um desafio divertido, quando começarem as rotas, não sei, no próximo ano poderia ser um desafio interessante para os primeiros sete meses do ano, perceber como é que essas dinâmicas se formam, e mesmo as próprias discussões do grupo que faz acontecer…

[…] E claro que há um trabalho muito grande que a Cristina [Vilhena] tem que fazer na produção, estou para aqui a falar parece que isto é tudo…

JC - Eu apercebi-me disso. A Cristina estava lá e disse "Não, é preciso fazer uma série de contactos, pesquisas, é preciso preparar o trabalho na rua…"

AE - Sim, para aqueles dias em particular. E mesmo... uma coisa das 'limpezas performativas', acho que ninguém iria impedir que houvesse alguém a limpar o chão naqueles dias, se virmos a coisa desse modo. Agora, o trabalho que a Cristina fazia antes de isso acontecer, claro que é importante, há uma série de contactos que precisam de ser feitos para que não chegue lá um polícia e nos diga "Têm de se ir embora daqui", como podia acontecer. Nessa altura, lembro-me [que], num dos dias, usava um carrinho de compras que não tinha o cesto, então tinha duas caixas e usava as rodas e punha as duas caixas em cima, e estava com a Carolina nas Escadinhas da Saúde, estávamos aí sentadas só com o carrinho que tinha assim uns pedaços de pano de fora, aquilo era uns panos coloridos e não sei quê. E vem um polícia ter connosco de manhã, não estávamos a fazer nada, estávamos sentadas à conversa, e vem um polícia de manhã ter connosco a perguntar o que é que nós estávamos ali a fazer e nós estranhamos a pergunta e ele "Ah, é porque têm aí essas caixas…" - "Sim, mas estas caixas são nossas." - "Ah, mas não é nada para vender e não sei quê?", "Não..." e não era, aquilo era o que nós íamos levar depois para o Chafariz, para perceber como é que podíamos trabalhar... Mas são este tipo de coisas que podem acontecer a qualquer momento. A questão do som, se alguém tiver som, apesar de agora o ruído na cidade ser outro debate. Ou seja, há uma série de trabalho… porque a Cristina que parece que é invisível mas há muito a acontecer, que ela faz acontecer, e depois proporciona esse espaço…

JC - Depois permite, não é?

AE - Sim, sem constrangimentos: a polícia, as licenças com a Câmara [Municipal], com a Junta [de Freguesia], a Agenda Cultural, isto e aquilo e o outro que ela tem de pensar, mas é desta prática. Depois o que é que cada um de nós precisa, onde é que as pessoas se podem sentar para ver, sentar-se ou estar em pé ou... era assim coisas muito específicas deste trabalho. E depois também há uma outra coisa que é quem tenta entrar no festival sem perceber esta dinâmica, pode achar, não sei se é pode achar… É que houve uma altura, num dos festivais, em que havia uma antropóloga que queria acompanhar, e o que ela fazia era fotografar; só que aquilo era tão intrusivo. Mas ela não chegou a perceber porque é que as pessoas se zangavam e diziam "pára de fotografar". Era era essa coisa, a falta de compreensão do que se está ali a fazer. Quando nós chegamos a um festival qualquer ou a um concerto de música, toda a gente está com os telemóveis e não está a fazer nada, acho que ali era mesmo essa coisa. Claro que vês pessoas a fotografar, pessoas do c.e.m. e pessoas que filmam, mas não é isso - é como é que consegues estar naquele sítio sem uma exposição tão visível…

JC - Não te queres anular, não é? Tu estás lá mas não podes perturbar os outros…

AE - Sim, de facto perturbava, mas não sei se é perturbar, porque uma fotografia... E agora que as pessoas estão todas fartas de serem fotografadas e estar sempre- Acho que era..., não, é uma intromissão. E não é que aquilo fosse…

JC - … intencional?

AE - Não era do artista. Mas era uma coisa... tu não estás a perceber o que é que está a acontecer, mas tu queres captar isto tudo, mas só que não vais perceber nada, não largas essa máquina. E porque é que eu estava a dizer que é difícil às vezes alguém que não está dentro, perceber o que está a acontecer: porque às vezes é mais do que uma *performance*, ou mais do que uma dança, ou mais do que uma exposição...

JC - O que é que é esse mais?

AE - É que isso também é difícil de explicar, parece-me. Que é esse trabalho tão micro com cada coisa, que é difícil de explicar o que é que é esse mais…

JC - É difícil de perceber e de explicar?

AE - Acho que é mais de explicar ao outro o que é que é. Porque antes de tu viveres, tu consegues perceber. Só que...

JC - Se calhar algumas pessoas que tentaram, como essa antropóloga, se calhar não chegaram a perceber. Há sempre essa-

AE - Ou às vezes de transpor para palavras, não sei bem. Eu não consigo explicar, de todo, também é uma dificuldade.

JC - E o que é que essa experiência continuada e as participações com as intervenções em edições específicas, o que é que isso em ti, como é que isso mudou, por um lado, a tua perceção daquele território - se é que mudou - e como é que mudou a tua relação, quotidiana ou não (…) com aquele território?

AE - Agora quando olho para aquele território e para aquilo que ele era antes, as transformações foram gigantes. E na altura precisei de afastar-me, que aquilo era muito difícil e muito duro, mas achei que também para o processo de investigação, que normalmente é muito curto, que aquele tempo mais demorado nos lugares era importante. Normalmente não se faz... e nesta perspectiva crítica de investigar, acho que um tempo mais longo é importante. Isso foi das principais coisas que me chamou à atenção e acho que me fez mudar um pouco, porque é exigente de uma determinada velocidade, em que eu não quero entrar, mas dificilmente não se entra... Eu estou a dar aquela história, já sabemos - ou seja, é um pouco da resistência a isso,

mas que naquele tempo foi possível resistir. E também era a pergunta dos outros "Mas o que é que tu vais todas as sextas-feiras fazer para aquele sítio?" e quando eu dizia "Não vou fazer nada", aí ainda era muito pior, não é? Queres explicar o que é que eu não ia fazer, eu ia, mas não ia - melhor eu ia mas não ia fazer nada, então era isso. Então era um conhecimento muito maior daquele território, porque esta perspectiva é mais demorada no tempo, este tempo mais longo que agora me traz essas memórias, cada vez que passo lá. Porque, se naquela altura, mesmo não tendo contacto direto com muitas daquelas pessoas, a questão de fazer as rotas todas as sextas-feiras e daquelas pessoas, com uma base comum pequena ou maior, não sei. Ou seja, aquele grupo nuclear, conheceres todas aquelas pessoas traz outra perspectiva e isso é curioso.

JC - Pode-se dizer que aprendeste aprendeste coisas sobre aquele lugar e aquelas pessoas?

AE - Eu acho que se não tivesse sido através, não teria… se não tivesse sido dentro deste processo, eu não teria aprendido nem feito as mesmas coisas.

JC - Ok, a tua investigação teria… não seria como foi?

AE - Não, não.

JC - Sobretudo em relação à Mouraria?

AE - Sim, e também não teria este tempo mais longo e de acompanhamento mais próximo de todo o processo, não tinha.

JC - É interessante referires essa mudança territorial porque toda a gente a refere, independentemente do grau de envolvimento no festival A, B ou C - toda a gente refere essa mudança naquele território específico - Mouraria; Martim Moniz, Intendente. Ou seja, parece ser aquilo em que toda a gente concorda, e eu tenho feito esta pergunta… que diferenças entre essa Mouraria de quando estavas envolvida diariamente no PEDRAS, que diferenças é que há entre essa Mouraria e a Mouraria de agora quando lá passas?

AE - Bem, aquele território marginal em que se via antes era um território com muitos problemas que continua, em parte, a existir, porque o processo limpou-lhes a cara mas não resolveu grande coisa. Essa ideia de marginalidade, por um lado, e pobreza, de facto. Mas a pobreza na Mouraria como a pobreza em Alfama, não é, porque parece que há um imaginário de uns bairros típicos e populares como se aquilo fosse o ideal - está muito longe [disso]. Essa coisa romântica de se dizer o "bairro popular", o "bairro tradicional", agora com o turismo perdemos a "tradição" é muito perigoso, eu acho. Há que ter cuidado porque estamos a falar de contextos empobrecidos, não estamos a falar de um popular, de uma classe média-alta, não, não estamos a falar disso. Estamos a falar, como eu disse no início, de casas sem casa-de-

banho, muito más condições, muitas vezes sobrelotadas, com problemas de alcoolismo, toxicodependência, baixa escolaridade.
(…) E houve uma série de coisas que não se resolveram; muitas delas foram afastadas e isso agora também é curioso, é passar naquele sítio, por exemplo, no Intendente: era um sítio que eu passava, e antes daquilo ser o que é agora, havia um conjunto de mulheres que eu ainda hoje conheço, quando me cruzo com elas- porque já não estão no mesmo sítio, obviamente, não podem estar porque tem o hotel, tem as esplanadas, tem a polícia, elas foram afastadas daqueles lugares.

JC - Foram dispersadas de alguma maneira?

AE - Sim, há ali uma parte que ainda, muito pequenina já, na verdade, na Rua dos Anjos, ali onde era o MOB, mais ou menos na frente do Serigaita agora, mas é um território muito pequeno, quase que nada, aquilo mais dia menos dia também desaparece. Ou seja, as pessoas saíram dali e foram empurradas tanto para a Rua do Bem Formoso, para o início… mas também a Rua do Bem Formoso também já está… Ou seja, há esse contexto muito pobre e duro que mudou. Claro que, possivelmente, essas pessoas não deixaram de ter os problemas que tinham, os problemas estruturais não deixaram de existir, têm uma relação direta com a transformação, mas não está na mão do QREN mudar... quero dizer, se calhar até estava, numa escala mais micro, numa escala mais macro será difícil, sem serem medidas mais gerais. E depois aquilo coincidiu com uma série de coisas, alterações da lei das rendas, os vistos *Gold*, e por aí em diante, e isso fez com que a dinâmica do bairro mudasse em parte, mas depois outras coisas vês que estão no mesmo sítio. Essa coisa de reconhecer caras, as pessoas (mesmo os moradores, alguns possivelmente já morreram, não sei, ou foram mudados para outros sítios), essas mulheres. E depois, os lugares do tráfico que continuam a existir no mesmo lugar…. A Sofia possivelmente também falou disso e do Beco da Amendoeira e não sei quê. Por mais que o bairro mude, aquilo continua ali naquele sítio.

JC - Isso é uma das coisas que me intriga, as questões que dizes - a marginalidade, a pobreza, uma série de coisas que são estruturais - e também me disse, as questões de tráfico, etc., que são localizadas e identificadas e…

AE - Que toda a gente sabe.

JC - Isso parece não mudar. Ou seja, o que é que muda realmente?

AE - Sim, ou para quem é que muda?, também colocaria aí o "quem". Não sei, aquilo foi de uma grande violência, aquelas mudanças todas. Assumindo a palavra, o conceito de "violência", porque para além das questões económicas e do empurrar de todos aqueles processos…

JC - Achas que essas mudanças se concretizam no expulsar pessoas que lá estavam?

AE - Eu acho que também expulsou, mas as mudanças do Intendente foram muito grandes.

JC - Estás a falar das mudanças do espaço físico, é isso?

AE - Sim, a mudança do espaço físico em que mudaram… Era o que estavas a dizer no início, ou através da questão da arquitetura, aliás. Em entrevistas que me deram, um dos responsáveis por uma das associações dizia-me "Ah, estas matrafonas da Mouraria, claro que não querem ir para o mercado de fusão", que era o do Martim Moniz. Claro que aquelas pessoas não querem estar naquele sítio porque não é o 'seu lugar', ou melhor, nem é não ser o seu lugar. Até é o seu lugar, aquilo é o bairro delas, só que perante comportamentos e consumos tão diferenciados dos delas, como é que tu te podes sentir pertencer àquele lugar? É difícil, não é? Do mesmo modo acontece a qualquer um de nós. Agora, quando há esse quase desprezar daquelas pessoas… "aquelas matrafonas" acho que diz tudo. É assim, algumas memórias com as quais eu fiquei- pessoas que estavam implicadas, não é, como é que tu olhas o outro dessa forma? Ou então em relação aos imigrantes: há um discurso muito forte, que é de exotização, da imigração, as suas cores, os sabores, o não sei quê... Mas depois é sempre 'o outro', o lixo que eles fazem, eles não se sabem comportar, só são homens... Há sempre esta aproximação muito instrumental, talvez.

JC - Achas que estas mudanças físicas no espaço público - muda-se o pavimento, o mobiliário, as lojas mudam, leva-se mais qualquer coisa... -, essas mudanças físicas que também trazem mudanças à paisagem humana, são… elas são feitas com boas intenções, não é, a ideia de qualificar, limpar... achas que é consciente essa vontade de mudar dali aquelas pessoas, e portanto vamos começar pelo espaço físico?

AE - Eu acho que é intencional. Aquilo que aconteceu; aquilo já vinha de trás, na verdade, de quando foi o processo todo do Casal Ventoso… as pessoas tinham sido empurrados para fora do Casal Ventoso. Mas o problema não tinha sido resolvido, pensando que tem uma solução, ou pelo menos que se consegue encontrar um caminho. E agora o que vês, mais uma vez, é o empurrar daquilo para outro sítio. Ou seja, não parece que estas dinâmicas sejam muito diferentes daquilo que acontece noutras cidades, e, pelo que percebi em Barcelona, acontecia de modo mais ou menos semelhante: é só replicar. A minha pergunta é: estás a replicar coisas que já percebeste que não funcionam, ou melhor, funcionam com essa intenção, mas se olhares para outros aspectos têm [mantêm] problemas. Não é "Ok, vou limpar", é como se tu vais varrer a casa e pões debaixo do tapete e depois logo vês quando resolves, mas não é agora. (…) O que interessa é limpar a cara, ficar tudo bonitinho e depois logo se vê, sem resolver … limpas tudo, mas o resto fica lá.

JC - E como é que vês, quer dizer, já falaste do trabalho do PEDRAS e como o distingues dos outros, mas pensando também noutras coisas que vês a acontecer, noutros festivais… Como é que tu vês essa, quero dizer, por aqui percebo que é uma perspectiva crítica sobre isso, sobre

o papel que muitas vezes é dado às artes, ou ao festival de artes, como forma de uma espécie de motor, de transformação. Achas que o festival em geral, o fenómeno, a ferramenta, é sempre tão impactante no território? Ou seja, ele muda, de facto, as coisas?

AE - Eu acho que a questão da mudança, acho que é importante mudarmos. Às vezes quase que parece uma coisa, um discurso muito conservador, mas não é contra a mudança, não é - É contra determinados tipos de mudança e aí também é importante distinguir, e quando não pensamos nas consequências sociais ou económicas ou políticas que uma determinada mudança vai criar, é logo questionável à partida. Eu acho que existir num território um acontecimento isso vai mudar alguma coisa, nem que seja aquelas pessoas que vão ficar a conhecer um livro novo, um filme novo, não sei... Era o que eu dizia, se eu não tivesse conhecido o c.e.m. desta forma, iria passar-me completamente ao lado, tal como tu que também não sabias o que é que neste festival acontecia. Agora, olhando para os objectivos de cada coisa é que fico, por vezes, um pouco preocupada, pela forma como se utiliza, se instrumentaliza, também as pessoas e os próprios artistas. As intenções de alguns dos projectos que tiveram implicados na mudança, alguns projectos artísticos e culturais, certamente não eram más - o que queriam era envolver a população. Mas depois o período destes projectos é muito curto - mais uma vez, estamos a falar de tempo. Como estamos a falar de tempo e deste período curto, ao fim daquele período curto, aquelas estruturas já estavam a pensar era "Como é que eu vou pagar a renda para me manter aqui?" E como é que era? Era chegando ao ponto a que eles não queriam chegar: era alugando os seus espaços para turistas. E depois aquilo vai andando em círculo [agentes culturais]: "eu não quero fazer parte daquele processo, mas eu acabo por fazer parte" (…) ou a questão da gentrificação, que agora é todo um debate, mesmo dentro da comunidade artística. Então, claro que qualquer pessoa no limite vai chegar a um sítio, nem que tenha maior capital cultural e vai ser 'gentrificador', mas depende do que é que estamos a falar. Se eu não tenho relação nenhuma com o meu vizinho do lado, se eu não falo com ele, se eu não utilizo o comércio do bairro, se eu entro na garagem e saio... Não sei, é algo diferente de as relações serem mais horizontais. Mas, ao mesmo tempo, acho surpreendente que haja casos assim, e o *'Todos'* assuma isso, que têm um objectivo tão claro: que é essa mudança no território.

JC - Portanto, aí só podemos perceber que é calculado, intencional, programático?
A questão é se as mudanças ou os impactos negativos que referias, portanto, se os festivais, ou o *'Todos'* ou outros festivais as reconhecem e querem evitá-las?

AE - Sim, possivelmente alguns nem pensaram nisso. Outros com maior dimensão diria que sim, que está tudo como o arquiteto pensa "Que banco é que vou pôr aqui…?"

JC - Achas que é programático, nesse sentido? Vamos revalorizar também o solo nesta zona da cidade, por exemplo, ou outros efeitos?

AE - Eu acho que acaba sempre por valorizar aquele território - um acontecimento artístico (…) Aliás, em Marvila, Beato, é o que está a acontecer agora, não é? A parte de baixo, os armazéns das fábricas estão todos a ser utilizados por indústrias criativas, e é isso.

JC - Que, apesar de tudo, é outra perspectiva, ou é outra ferramenta, que pode ser feito com a mesma lógica. Mas é outra ferramenta, é uma espécie de sector, as indústrias criativas, a tecnologia, a criatividade; apesar de tudo, é uma espécie de outra abordagem…?

AE - É, mas o objectivo está lá, não é? Porque o que vai fazer é que vai transformar aquele território noutra coisa; e aquele solo. Ou seja, aquelas pessoas estão quase que a ser usadas para valorizar o território…

JC - …Os artistas?

AE - Sim, os criativos, os (…) E depois aquele solo vai valer muito mais e eles vão ser todos postos dali para fora, não vão ter dinheiro para pagar a renda e aquilo vai ser outra coisa. Agora, se vai ser só turismo ou se vai ser só para uma determinada classe social, é que não sei. É também a pergunta "Até quando é que o turismo em Lisboa se vai aguentar desta forma?", não é? "Porque é que se estão só a construir hotéis quando há…" (…) "Porque é que há tantas casas que foram compradas se valem muito dinheiro e estão vazias?". Há toda uma cidade (…) para não ser vivida. Mas alguma dela está bastante reabilitada...

JC - Sim, é estranho.

AE - Sim, só que não está lá ninguém. O sítio onde eu vivo, ali na Colina de Santana, esta coisa de "bairro popular", "tradicional", com uma série de problemas sociais, económicos. O prédio à nossa frente, as casas custavam um milhão e não sei quê; a minha pergunta é sempre "Mas quem é que vem, quem é que compra, ou melhor, quem é que tem um milhão e meio de euros e quer viver neste sítio?". Ninguém, certamente. Uma pessoa com um milhão e meio compra uma casa *xpto* não sei onde, não precisa de investir… (…) não se vai enfiar numa rua de sentido único onde para entrar na garagem precisa... Não sei, é uma pergunta que faço muitas vezes a mim própria: "Quem é que quer viver aqui por este valor, se não é uma coisa especulativa?". E a verdade é que as obras acabarem e não vive lá ninguém, mas aparentemente o prédio estava todo vendido. Portanto é assim, a longo prazo, neste tempo longo. E aí acho que os festivais potenciam não estas vivências, que são vazias, porque não existem, mas novos usuários daquele espaço, os estrangeiros, ou os [alunos de] Erasmus ou... são potenciais utilizadores destes territórios.

JC - Uma espécie de potencial angariador? A imagem com que estou a ficar é quase como se o festival de alguma maneira funcionasse ali como um intermediário, ou seja, "alguém", um acontecimento que vai mostrar "Olha aqui esta zona, olha estes imóveis?". Será isso?

AE - Sim, mas o *'Todos'* no início, agora não posso falar, mas o que ele fez na Mouraria e na Colina [de Santana] foi um pouco isso. Na Mouraria, foi logo "Olha, estão a ver um grande espetáculo", aliás, um espetáculo de ópera, "como é que vamos fazer um espetáculo de ópera num bairro de uma Mouraria?" Ou seja, eles não queriam que os habitantes da Mouraria fossem ao espetáculo de ópera, obviamente. O que se queria era trazer novos utilizadores…

JC - Ou seja, trazer a ópera para a Mouraria era trazer quem gosta de ouvir ópera para a Mouraria, para eventualmente viver ou trabalhar…?

AE - Sim, e para lhes mostrar "Olhem, estão a ver? Este território é assim decadente, mas nós vamos pô-lo bonitinho". Foram assim que começaram as obras da Mouraria, com um espetáculo de ópera. E há uma banda desenhada, não sei se a conheces, não sei se está aí... [...] há uma banda desenhada crítica.

JC - (…) De quem?

AE - Agora não te sei dizer os nomes [....], que saiu logo na altura, que era bastante crítico daquele… Como é que dois espetáculos vão abrir as obras neste bairro e um deles é de ópera? Não quer dizer que as pessoas do bairro não gostassem de assistir a um espetáculo de ópera…

JC - [Que] não tenham o direito de poder ver ópera, partindo do princípio que, se calhar, não vão pagar um bilhete no [Teatro] São Carlos.

AE - Sim, porque não podem pagar esse bilhete. Mas não deixa de ser curioso, não é? como é que… Por isso é que eu acho que não é, de facto, muito bem pensado e sabe-se muito bem quais é que são as consequências de todo este processo. Não é ingénuo.

JC - Pois... E assim numa perspectiva também crítica sobre, se é que é possível, estando envolvido - acho que é sempre possível… Estando no PEDRAS, e participando nele, em que é que te ocorreu em determinados momentos fazer as coisas de modo diferente ou algumas coisas? Ou seja, "Porque é que eu não fiz assim?" ou "Será que eu podia fazer de outra forma ou estar de outra forma, o festival em alguns aspectos estar de outra forma?"

AE - A questão do tempo foi uma das coisas principais de mudanças. A outra talvez a procura de um maior pormenor. Quando estás a fazer uma investigação… enfim, há certos aspectos mais específicos que… Acho que duas das coisas: esse pormenor maior, não é?essa coisa do estares a limpar uma pedra, para quê…? Vais estar a limpar a pedra… e depois essa questão do tempo. Isso aí acho que influenciou e que me deixou uma marca.

JC - E o que é que eventualmente não te fez sentido naquele tipo de procedimento ou prática? Se é que alguma coisa não te fez sentido…

"Mas porque é que fazemos isto assim?" ou "Porque é que o PEDRAS faz isto assim? Será que podia fazer de outra forma?"

AE - Eu acho que ao longo do processo havia sempre um questionamento. Então isso foi sendo resolvido, não era nada estanque, era esse contínuo… e era nesse contínuo que aparecia o questionamento e a vontade de (…)

JC - Auto-crítica? (…) Pensamento crítico?

AE - Sim, eu acho que quando havia, depois mais para a frente e mais próximo do festival, começava a haver reuniões de preparação e mais específicas, e aí sim, tu percebes as conversas, a questão do trabalho, e do que é que não é trabalho, e o que é que é trabalho, pagar e não pagar, sei lá... isso aparece. E nesses casos também apareceu. Depois também aparece no trabalho artístico, porque é que os artistas…? Como se as pessoas não tivessem que comer todos os dias, ou pagar as contas ao fim do mês, parece que é uma coisa…?! Ou os investigadores, é mais ou menos igual. São pessoas que gostam do que estão a fazer e por isso fazem…
[...] E isso foi sempre aparecendo, não é? E depois é compensatório olhar para o que está a ser feito da forma e perceber que, se calhar, esta é uma melhor forma de se contribuir para esse pensamento crítico, para essas reflexões maiores e mais demoradas (…) Claro que depois de dizer isto, eu precisei de assumir estas coisas todas porque precisei de me afastar, porque já não dava para estar mais tempo naquele território e estar a escrever… não, foi mesmo preciso sair: (…) "agora vou ali, depois volto mais tarde". Foi mesmo preciso isso.

JC - As edições em que estiveste mais activa foram quais, lembras-te dos anos?

AE - Não, mas aqui acho que…

JC - Eu tenho ideia que referes...

AE - Sim, são três ou quatro…

JC - São três, se não me engano.

AE - Anos seguidos. Depois vou estando pontualmente, organizamos o livro todos os anos, depois comecei a fazer uns seminários de investigação lá no c.e.m., que depois são apresentados (o resultado final) no PEDRAS. Ou seja, também é uma coisa que acontece ao longo do ano… E este ano também apresentamos mais um livro do seminário, é um pouco- Ou seja, eu nunca me desliguei completamente. Eu vou às aulas da Sofia sempre que possível (…)

Entrevista a **Mário Caeiro**

[…]

João Concha (JC) - Eu tinha um interesse especial nas questões dos impactos das iniciativas, nomeadamente de Lisboa Capital do Nada, Marvila 2001…

Mário Caeiro (MC) - Eu acho que suscita… (…) era um processo ou uma questão ligeiramente inusitada, isto tem a ver com, se quiserem, o campo, digamos, de uma certa comunicação urbana. Portanto, quando se faz uma coisa num sítio onde não se costuma ir, mas com uma escala que não costuma ser aquela, usando os mecanismos específicos interdisciplinares e ainda uma filosofia transdisciplinar, o que é que acontece? Aquilo, de repente deflagra como uma bombinha, é uma bomba, porque depois está lá a gente da geografia, da sociologia, da antropologia, do *design*, da arte…
Portanto, a partir daí, está explicado um bocado o impacto, que é: qualquer pessoa tinha a ver com aquilo, qualquer cidadão… aliás, isso está nos documentos mas não dito assim. Mas, qualquer cidadão minimamente responsável, se gostar do território ou da paisagem ou da estrutura verde ou da dimensão social ou… são tantas áreas.
Eu lembro-me que o livro foi parar logo no início, foi parar logo na Fnac aos guias turísticos; está explicado. Ou seja, a gente estava a mexer com coisas que ninguém percebia que aquilo era arte, sequer, ou que a base era arte, ou que a base era o urbanismo. Portanto, eu acho que o impacto foi esse. Foi, como diz a Catarina Campino na sua reflexão na *Anamnese*, o impacto foi dar algumas certas condições, portanto, uma grande "liberdade", o *briefing* era mesmo muito amplo e apenas coordenámos a inscrição das coisas, a implementação… Portanto, e isso foi aquilo que ela chamou um "salto sem rede" ou um "salto no escuro", prometia-se às pessoas um certo risco. Acho que esse foi o lado, digamos, mítico, que foi muito imediato. As pessoas perceberam, muitas logo, que aquilo era diferente. Com os anos, eu penso que também algumas pessoas já refletiram sobre isso, mas eu penso que, com os anos, abriu-se ali uma espécie de caixa de Pandora da cidade. Já tinha havido eventos obviamente inovadores em todo o lado, há eventos inovadores… Mas talvez ali, todos juntos, o pacote de experiência incluía tudo, estava bem estruturado e bem orquestrado para funcionar como um "vamos ver este pedaço de cidade", integrado, vá, integrado… desde a sinalética, como sabem, até a encontrar uma pessoa local a participar na coisa mais mínima, mais nano, mais 'nada' que é possível.

Ricardo Lopes (RL) - Que fosse dar a mão à pessoa do lado…?

MC - Precisamente. Portanto, escalas, âmbitos, discursos, tudo. Essa máquina, esse mecanismo. E, portanto, acho que isso permitiu uma certa linguagem. É bom dizer que essa linguagem, mais uma vez, já existia antes; a gente não inventou nada. Inventámos foi a possibilidade, ou inventámos uma maneira de fazer que, entretanto e em parte, ninguém fez;

aquilo envolveu todas as pessoas, todas ficaram muito marcadas por isso. Uns até muito no sentido de "não quero fazer isto outra vez", não porque não tenham gostado de fazer, é só "não tenho capacidade para isto outra vez" ou…
Portanto, só para dizer o quê? Falamos de um *modus operandi*. No *modus operandi*. Mas atenção, esse *modus operandi* tem outra qualidade que é: não é repetível. E, aí, nós felizmente - não sei se felizmente ou infelizmente, para os políticos, se calhar, infelizmente - mas, felizmente, percebemos que é bom fechar os projectos. Se querem mais… tanto que houve a seguir um outro mais pequeno muito simbólico que é o *'Sinais, A Cidade Limitada'* que ninguém fala desse, mas esse é o projecto que dá corpo ali, uma primeira sinalética que eu saiba no mundo que é feita com as pessoas.
Portanto, ou seja, fomos coerentes, sempre em relação aos meios, às situações. E depois também não acho que seja uma lição do [festival] Lisboa, Capital do Nada, mas eventualmente inspirou as pessoas, definitivamente não prometemos mais do que tínhamos para dar. Portanto, é muito claro no programa que eles são artistas, são *designers*, meia dúzia de arquitetos, "estamos aqui, estamos convosco". E depois como tudo é muito à base do local, do sítio, eu acho que essa é a lição. Depois qualquer um pode fazer, pronto. O evento em si era também uma atualização de outros eventos, como eu digo algures, já não me lembro onde, que é "a ideia de recomeço". Portanto, tinha essa energia do "agora é que é!".

JC - E também por isso é que não se podia repetir. Uma segunda edição, noutros moldes, era impensável?

MC - Exactamente. Estamos há anos a discutir, os três ou quatro membros principais, digamos, há anos, de vez em quando mandamos um *email* "Epá, é agora? Vamos fazer agora?", e depois passam quinze... "Não…".

JC - Mas há vontade disso?

MC - Nós temos demasiado respeito por aquilo. Ou seja, aquilo teve de tal modo uma certa, como se diz… posteridade –

RL - Quase como se fosse um mito, uma referência…

MC - O mito cresce quanto mais a gente menos fizer, mais cresce, o que é uma estratégia como outra qualquer, não para nós, mas para o próprio sítio. Que é para agora não contaminar todo aquele esforço.

JC - Mas por isso é que ele poderia ser reproduzido, feito noutro território, por exemplo?

MC - Claro que podia, e tentámos fazer. Tentamos fazer um na Holanda, por exemplo.

RL - E, por exemplo, uma coisa que me interessa muito, em termos de uma lógica de pensamento crítico sobre essas lógicas de intervenções, nas quais eu também me revejo e na maneira de fazer como, e tornando-se quase como uma diretriz, uma moda. Que à época, eu percebo, qual é o caminho que se faz para se fazer aquilo daquela forma e é um caminho que eu gosto muito (...)

MC - Muito orgânico, também.

RL - (...) em termos da lógica, da arte e como é que a própria arte vê noutras lógicas de envolvimento com o espaço urbano e com os próprios territórios, uma outra forma, não nos cânones só do que se passa nas galerias, etecetera. Ou seja, como é que se chega aí é um percurso com o qual eu me revejo muito, mas, entretanto, passados estes dezasseis, dezassete anos criou-se uma coisa completamente diferente, que é, só é apoiado quem é participativo, só é apoiado quem vê comunidades, só é apoiado quem… E, de repente, parece que se perde.

JC - Como se fosse uma obrigação, não é?

MC - Está escrito. Discute-se isso, eu venho de uma reunião de um conselho pedagógico. Portanto, tudo agora é muito mais, passa por muito mais... estamos no planeta *Excel*. Por acaso, o Lisboa, Capital do Nada ainda apanhou o início disso: "Porque é que não devo concorrer ao Programa Operacional da Cultura?". Foi uma dor de cabeça que eu não desejo a ninguém.

JC - O financiamento era por essa via apenas, ou era partilhada com…?

MC - O financiamento chegou... a maior parte era esse.

JC - Porque dizia lá "co-financiado pelo Programa Operacional da Cultura".

MC - Sim, mas eles é que viabilizaram, não há outra maneira de o pôr. Só que o viabilizaram quando já tínhamos tudo no terreno. Se tivessem dito que não, tínhamos todos falido logo ali. Portanto, há uma dimensão mista de responsabilidade perante o conceito; tipo, agora não desistirmos, e irresponsabilidade, que é do género "que mentalidade que se tem agora... Pessoal, parou tudo!" - esquece, anula, não se faz. Mas isso já não estava em causa, mas a pergunta era mais…?

RL - Não, ou seja, no sentido que era, aquilo que se fez naquela altura também se calhar muitos tentam não fazer hoje, mas ele já não pode ser da mesma maneira, porque o caminho que foi feito até aqui já não é o mesmo. Quem utiliza esses instrumentos será que devia já ter outra consciencialização?

MC - Eu respondo a isso com uma dimensão perfeitamente científica. O que eu sei hoje do *Capital do Nada* não tem nada a ver com o que eu sabia na altura. Nem eu, nem provavelmente ninguém que estava na equipa, isto é, aquilo tinha algum conhecimento operativo. Portanto, éramos todos algo, vários arquitetos, etecetera, mais ou menos recém-formados, stamos todos … "vamos fazer coisas" e todos aderiram a um conceito; isso aí eu acho que é determinante. O conceito era outro, não era o mesmo evento- Portanto, a forma de ser "nada" foi o que permitiu ser aquilo que é "tudo". Agora, a partir do momento em que - eu estou a tentar responder, eu estou a tentar-me perder, espera aí - que era a questão outra vez...

RL - A questão é que a lógica…

MC - Ah, se pode ser repetido. Então, e na altura, não sabíamos o que sabemos hoje em que sentido? Uma certa dimensão teórica, nomeadamente a teoria crítica e do pensamento sobre o que chamo Estudos Urbanos. (...) Pronto, e então o que é que retiro dessa experiência? Que um conceito como "arte contextual" ou a noção de "contexto" é determinante, porque a gente fez o que pode e o que quis naquele contexto, reagindo muito interessantemente àquele contexto. Provavelmente, fazendo tantos erros como coisas boas, no mínimo. E estou a ser vaidoso, na volta foi tudo um erro.

JC - Mas que erros é que... por exemplo, o que é que pode ser tido como erro?

MC - Um erro é pôr uma obra no sítio errado, que custa bastante dinheiro e está no sítio errado, é um erro urbanístico, claro.

JC - E que só no sítio errado se percebe "Ok, este não era o sítio".

MC - É a famosa peça do Vasco Araújo, uma peça belíssima de um ótimo artista, mas um sítio completamente errado, todos assumimos. Nós, o artista, toda a gente... Acho eu, é perguntar a ele.

JC - E a escolha desse sítio, por exemplo, neste caso como é que aconteceu?

MC - "Vaidade" dos dias projetistas que nós só depois aprendemos. Agora, obviamente, artistas mais treinados - e aí temos que puxar o chapéu a um [José] Maçãs de Carvalho - dominam tão bem a linguagem da urbanidade e da urbe... "Mário, eu quero é um sistema todo dos MUPIS, não quero um horário", "Epá, Maçãs, isso estás-me a tirar comunicação", "Mário, vai por mim. Porque se fizeres assim, fica o evento todo na história e não uma porcaria de comunicação", e eu disse "Está bem". Portanto, artistas que dominam a linguagem da cidade, dominam antes, como agora, como em qualquer altura. Artistas que não dominam, as peças podiam funcionar melhor ou pior, algumas tiveram epifanias fantásticas, outras...

JC - Sim, a comunicação... O trabalho do José Maçãs de Carvalho tornou-se quase a imagem de comunicação do evento.

MC - Completamente. É genial. Mas só para dizer o quê, mas em relação ao contexto - eu estou a falar ainda do contexto - ou seja, o problema é que esse contexto vai mudando. Portanto, *Capital do Nada* só tem uma coisa a dizer, [que] é "A gente fez aquilo assim, ali", qualquer pessoa em cada nova geração, incluindo eu e qualquer um de nós, a cada novo momento, a cada novo contexto, tem que pôr a mão na consciência e dizer assim- consciência e no coração, há aqui um dado novo, coisa que não sabíamos tanto nessa altura, eu falo por mim. Pomos a mão no coração e na consciência e dizemos: "Espera aí, então e agora, qual é o novo contexto?"… "Ai o contexto é cidades criativas, ai o contexto é orçamento participativo, ai é este o contexto? Então vamos retrabalhar, o que é que a gente pode fazer? A realidade é isso". O tempo muda e eu acho que as pessoas também gostam do *Capital do Nada* por estarem a olhar para o passado; como vinha a ouvir agora Deep Purple no carro e a pensar "Mas porque é que estou a ouvir Deep Purple? Porque também estou a gostar". É agradável pensar num tempo em que a i*nternet* não era tão importante, não tão pervasiva.

RL - Então, estávamos a discutir há bocadinho uma questão que se tem discutido muito-

MC - É uma estética, estão a perceber? Torna-se uma estética, e isso é que é perigoso. Tentam copiar o *Capital do Nada* pelo superficial, tipo: "que giro".

RL - E eu vejo o próprio território. O próprio território tornou-se uma charneira de tudo o que é intervenção, teve lá a participação, é naquele território-

MC - Mas quem é que está…? alguém está a decidir isso.

RL - É isso que a gente estava a discutir.

JC - É essa a pergunta.

RL - Porque isso é uma pergunta que não é muito concertável, ou seja, não há uma concertação entre as diferentes lógicas de investimento dos artistas ou dos promotores ou dos produtores, para ser tudo concertado nesse sentido e está a acontecer.

JC - E a questão é se alguém decidiu ou se um conjunto de decisões não articuladas, foi acontecendo…

MC - Não, evidentemente que alguém decidiu. Quando um Presidente da Câmara [Municipal] se muda para o Intendente, há decisões que são absolutamente estratégicas, específicas, e correspondem a gestos - gosto muito da ideia de gestos...

JC - Sim, tem um valor simbólico.

MC - É um valor simbólico. E se alguém disser "Agora vamos todos para Marvila", e quando um Cabrita Reis se muda para Marvila, quero dizer... é natural que exista uma dinâmica. Mas, entretanto, acontece a bomba turística de Lisboa, e onde é que é barato e se está bem. Para ti, *Capital do Nada* nem sequer sinalizou a coisa. Estávamos lá, e a gente… já deixei de comer carne praticamente mas comi lá muito bem, a gente- está no livro também, cortou-se lá o cabelo. Ou seja, a gente viveu o sítio de uma maneira...

RL - Que já não é possível hoje?

MC - E não só isso, era a maneira porque estávamos envolvidos com o sítio, pronto. Durante aqueles meses, estamos a ouvidos com o sítio. Ora bem, nestas lógicas, se calhar, novas de Programas Europeus e isto, que eu não sei se isso é a mesma coisa, até para começar porque a pessoa- Porque nós estávamos lá de peito aberto e sem grandes compromissos, como uma relação de paixão.

RL - A ver o que dará…

MC - Claro. E quem apoiou, se formos a ver, a pessoa determinante é o Presidente da Junta [de Freguesia], porque ele é que recebe o nosso telefonema e diz-

JC - Isso era uma das coisas que eu queria saber.

MC - Ele recebe o nosso telefonema e diz, eu lembro-me como se fosse hoje: "Senhor Presidente, estamos a ligar daqui de uma associação cultural, porque gostávamos de fazer qualquer coisa nessa zona da cidade, mas não é fazer rotundas!". Para não pensar logo que era obras públicas, levava logo outro patamar... Ele disse aquilo de uma maneira que está algures gravado, mas "tudo o que se trouxer é bom". Ou seja, a disponibilidade num sítio, de um presidente absolutamente visionário, acho eu...

JC - Quem é que era na altura?

MC - António Augusto Pereira, acho que é assim.

RL - Mas, por exemplo, havia uma sensibilidade…

MC - …Que depois obtém unanimidade na votação lá da Junta [de Freguesia] para fazer isto.

RL - Mas havia uma sensibilidade dele em relação ao que podia ser o projecto ou...?

JC - Estavam sedentos de qualquer coisa?

RL - Não, tudo o que acontecesse na freguesia era interessante (...)

MC - Era tudo, venham, venham coisas.

RL - (...) Continua similar com o que se passa hoje.

MC - E eu acho que ele depois ficou bem surpreendido por aquilo que nós fomos responsáveis.

RL - Mas, por exemplo, há uns tempos, agora na última reunião - precisamente - da Junta [em] que eu estive [pública], basicamente a grande discussão era [que] o objectivo é transformar a imagem do bairro. Já havia essa sensação à época?

MC - Já, então isso era o…

RL - Mas não se discutia os impactos que isso pudesse ter, em termos de transformação económica do território, não era a preocupação? Não havia essa preocupação [...] ou, pelo menos, não estou a dizer que ela existisse por parte da Junta [de Freguesia]-

MC - Voltamos ao contexto. É muito engraçado estarmos a falar nisto e, realmente, eu espero que isto seja das últimas. Reparem só, o discurso muda muito. Ou seja, a perspectiva de como estamos a olhar para trás é tão mais complexa, estamos a falar aqui com doutorados e tal- Na altura nem havia cá doutorados. Muito pouco. Portanto, tínhamos uma doutorada connosco, sim, mas, portanto, o que eu me lembro é que a preocupação deles era uma coisa como, por exemplo, um filme chamado "Zona J" e dizer que era o contexto. Portanto, logo aí, começava tudo no zero. Portanto, o contexto era "bairros com nomes de letras", temos que acabar com isso. Dois: "Chelas", temos que acabar com isto. E nós descobrimos incongruências. De facto, se a cidade tinha zonas com nomes bonitas como Marvila, bonitos no sentido que implicava a ideia até desde maravilha, Marvila, "maravilha", até "mar" e "vila", e ainda havia mais uma terceira, "Marvila do Ribatejo", se não me engano. Portanto, havia ali uma riqueza narrativa e eles "Chelas". Se calhar não por ser Chelas que até é bonito, descobrimos Chelas é "conchas", não há problema, mas isso é agora. Na altura, Chelas... Ou seja, as coisas entram e saem de moda. Portanto, eles estavam preocupados, sobretudo, ou uma das principais preocupações era a estigmatização, ou o estigma da zona, por causa de coisas como o nome e filmes violentos com pistolas, e a gente sentiu essa violência.

JC - Estamos sempre a falar de mudar a perceção.

MC - Era um exagero, mas essa coisa existia, não tinha era o peso que tinha, e então eles estavam contra isso. Portanto, por isso é que aceitaram tão bem o projecto *Sinais*, porque foi precisamente "vamos lá mudar isto" e passa a Amendoeiras, passa a não sei quê do Condado, portanto, vamos rapidamente mudar a imagem disto. Coisa que depois se não é seguida pelos

poderes principais, ou seja, não sei se ainda hoje as placas viárias - não se esqueçam que isso é que é sempre a grande questão - como é que... era muito um sistema integrado noutro sistema. Portanto, o *Capital do Nada* tinha subsistemas: tinha o seu sistema, digamos, artístico, tinha uma dimensão infraestrutural através da própria maneira de implantar, tinha tudo pensado, de vias, tínhamos arquitetos, etc, o Samuel Rosa Fernandes, portanto isso tudo estava pensado- E o Luís Seixas, estava pensado para também se integrar depois no sistema viário, mas a gente tinha a ideia- Os nossos limites, há aqui um limite que era as portas da cidade, daquela zona, como os meios que já não temos para lá ir, então podíamos bem chamar àquilo Marvila, que se a placa da autoestrada disser "Chelas" continua a ser cem vezes mais pessoas a ver aquilo, e não muda assim grande coisa. Bom, mas muda localmente as reivindicações, e aí acho que contribuímos. As pessoas passaram a ter outra consciência do que é que é um espaço verde, do que é que é uma vista, a peça do Emanuel Brás é brilhante [...] Portanto, é mais por aí, a consciencialização das pessoas do seu próprio território, isso sim. Agora, se isso teve impactos a seguir não sei, porque entretanto nós, corajosa ou cobardemente, saímos do palco. (…) Mas não saímos completamente, porque ao fazendo o segundo projecto, graças à visão notável do Presidente do Centro Português de Design, ele diz: "Querem fazer mais um projecto lá? A gente consegue pôr isto em andamento". Então muito bem, fizemos o segundo projecto. Agora, perguntem-me lá porque é que uma Junta de Freguesia, isto sem ressentimento nenhum, mas eu pergunto, porque aí deve ser o mesmo que em todo o lado, como é que uma Junta de Freguesia tem este capital de conhecimento acumulado e porque é que não pegam, por exemplo, no nosso projecto, que tinha um impacto enorme de sinalética, por exemplo... Aí escapa-me. Ou seja, devem ser coisas políticas e aí entramos, agora sim, se calhar, na verdadeira resposta a isto tudo. Se os políticos não tiverem - não é só mangas arregaçadas para os cartazes - mesmo disponibilidade para ouvir e articular comunidades, interesses, então isto continua sempre a ser uns floreados, uns *fait-divers* giros, ótimos para as carreiras dos artistas.

RL - O que eu acho que é uma coisa que eu acho que é muito curiosa, que eu acho que se extremou ainda mais isso; eu acho que os últimos programas que têm sido feitos, numa lógica de descentralização dos campos das artes e da própria dessacralização também de como é exibida…

MC - Bom, não exageremos, mas uns tornaram-se anedóticos eventualmente. Agora a gente não sabe, mais uma vez, a gente não sabe se um ou outro vai ter impacto, porque eu não sei agora como é que está, eu desconheço como é que está organizada a Câmara [Municipal] de Lisboa neste momento face a essas questões. Porque eu vejo, por exemplo, estou aqui parceiro de uma coisa na [Associação] Renovar a Mouraria: fui ao *facebook* da Renovar a Mouraria... imensas atividades locais, mas sem parar! Então, quem sou eu para julgar? Acho que há muita coisa a ser feita, ela não tem é o impacto e o charme artístico do *Capital do Nada*, porque o *Capital do Nada* jogou esse jogo. Nós falamos nisso - a gente jogava o jogo da arte.

JC - A linguagem e o discurso.

MC - Sim, jogávamos esse jogo, é uma coisa que fica também por aí. Agora, esse jogo tem duas coisas, que é um preço a pagar, que é quando uma coisa é arte coloca-se já uma grande barreira para muita gente e, por outro lado, distância - o que vocês estudam da distinção cultural do que já é arte, pronto, "já não sei se vou lá, vou lá mas vou só ver, que aquilo deve ser…". Cria logo ali uma distância. Mas não esquecer que nós tínhamos uma outra mensagem, e passo a dizer: nós queríamos mesmo, e continuo a querer, isso eu não mudei nada, democratizar a arte. Ou seja, o artista também é cidadão e, portanto, sempre considerámos - isto é a lengalenga que eu digo sempre -, o artista foi ali também considerado como um cidadão que, já que é artista, faz arte. Não tem que descer - e aí fica aqui o recado para esses ditos projectos - não tem que descer o seu estatuto, que nem é alto nem baixo, é o que ele sabe fazer. Aquele discurso, aquelas ferramentas…

RL - … para que seja um processo participado e…?

MC - Pois, e isso a gente nunca caiu nisso, nunca caiu nisso. E tivemos lá coisas impressionantes como, por exemplo, e coerentes, como a gente vê lá o Tiago Pereira a fazer uma coisinha minúscula e hoje é o "A Música Portuguesa a Gostar Dela Própria". Portanto, é isso que eu aprecio. Agora já estou a misturar assuntos, mas o que eu quero dizer é: não descer, não ser paternalista - aí não fomos. E como um bom pai, se quiserem, ou filho, não sei, tínhamos que sair por essa mesma razão. Um bom pai não é o que anda agora ali "Ai, coitadinhos de Marvila" - não! A gente fez o que tinha a fazer, e até reforçámos, até conseguimos um milagre e foi bom, porque senão aí eu teria mais dúvidas. Sinceramente, só o *Capital do Nada* sem o *Sinais*, corria muito o risco. Tanto que, Capital do Nada - arte com um pouco de arquitetura e *design*; Sinais - *design* com um pouco de arte.

JC - Será que a perceção, não digo dos moradores sobre o seu próprio lugar, mas será que a perceção do lisboeta ou dos lisboetas mudou sobre aquele território, depois dessas duas iniciativas? Ele foi impactante...

MC - Voltamos ao contexto, os contextos mudam tanto. Desde as redes sociais, aos jornais que as pessoas leem, portanto, eu não sei. Porque a forma como eu podia aferir isso logo a seguir, como é que eu comparo com quatro ou cinco anos depois? A importância destas coisas é serem feitas.

RL - E eu acho que há uma certa inocência de quando são feitas, que eu acho que é uma coisa que eu não sinto agora, que é trabalhar com uma série de pessoas, é isso que me irrita muito…

JC - Há uma grande autoconsciência do que é que está a ser feito.

RL - Não... ou seja, sim, e tudo é pré-programado, não há aquela coisa em que se acredita...

JC - De certo modo, podemos utilizar a palavra "experimentar", vamos fazer e...

MC - Experimentar, absolutamente essencial.

RL - Não, o experimentar e [o] instrumentalizar também. Por exemplo, aquilo que a gente falava há bocadinho...

JC - Mas eu não sei se a palavra "experimentar" agora tem muito lugar, sabes?

RL - Não, agora a instrumentalização é que eu acho... Por exemplo, eu gosto da palavra "instrumental" porque ela pode atingir vários sentidos. Obviamente, quando se faziam aqueles grandes jantares em Nova Iorque nos anos 60, aquilo havia lá uma instrumentalização das pessoas, o pessoal queria ver como é que ali iam socializar. Havia uma instrumentalização de um público que deixava de ser público, etc.

JC - E uma consciência sobre isso.

RL - E uma consciência sobre isso, e não precisavam de andar lá a dizer às pessoas...

MC - Mas a agenda é mais aberta, digo eu.

RL - Pois, claro que sim, e não precisavam de andar lá a dizer às pessoas "Olha, a gente está aqui a analisar-vos, está bem?", e agora a sensação que eu tenho é que estes projectos, mesmo a forma como os concursos são lançados, em que há uma objetivação do pobre ou do contexto.

JC - Quase uma manipulação?

RL - Uma manipulação.

MC - Mas eu não... Reparem, eu não estou contra isso num sentido em que cada um faz o que tem a fazer, vamos lá ver. É se calhar mais grave a demissão que os artistas têm do que os políticos quererem ter... É o trabalho deles, já pensaram bem nisto? Nós também fomos manipulados pelo Presidente da Junta [de Freguesia], que era do PC e não era do PS, ou vice-versa. Agora, nós fizemos, isto é que é cidadania, negociar. Então como é que é- houve coisas que tivemos que discutir, agora a verba vai para ali, isso é que é cidadania- agora, se isto agora é tudo... Como sabem, vamos agora considerar que o poder vai gastar uma fortuna para pavimentar isto, depois não sei quê para aqueloutro, e depois sobra um dinheirinho assim pequenino para dar a um projecto participativo…?

RL - Fazer uma festa.

MC - Epá, aí... é que, lá está, o *Capital do Nada*... Então aí podemos pensar assim: o *Capital do Nada* teve apesar de tudo esse impacto, porque furamos o esquema e tivemos apoio do Programa Operacional da Cultura, que não foi desenhado para associações. Se se lembrarem, ou forem estudar isto, aquilo era para os grandes museus. Só por uma...

RL - … achou interessante e vai.

MC - Era porque na altura o diretor, se não me engano, era de Geografia. Um geógrafo percebeu que isto aqui-

JC - Uma sensibilidade para...

MC - O primeiro telefonema... eu tenho que dizer isto, isto parece anedota. Eu tenho que dizer isto, é anedota, mas as anedotas contam-se: o primeiro telefonema que eu faço à Direcção Geral das Artes, creio eu, a memória pode começar a falhar, mas era alguém que era daqui de Lisboa, foi "Ah, mas vocês são de Almada?, o que é que vêm fazer a Lisboa?". Portanto, ouçam... guetos! "O que é que vêm fazer a Lisboa?", quer dizer... Portanto, isto está mesmo segmentado. Na altura, se calhar, um tipo de divisão, agora há outros tipos, acesso aos programas, profissionalização também dos agentes. Portanto, tudo isso é muito bonito, mas enquanto não houver ou quando não há essa tal alegria de fazer, que tem a ver com situações de plataforma, que era o que aquilo era, mas com regras muito claras… Mas era um jogo, com regras muito claras, "vamos jogar e ver o que dá"… Aí sim, a arte torna-se uma instrumentalização tão pobrezinha. Eu dou sempre é, por exemplo, dou sempre um exemplo de um orçamento participativo que me impressionou, por graça é - pela sua limitação e, ao mesmo tempo, visão -, é quando ali as pessoas, não sei quem ali à volta da Universidade [de Lisboa], Faculdade de Letras e [Faculdade de] Direito, decidem trazer a peça e ser atirada para ali. Eu acho... isso é orçamento participativo de uma forma muito consistente, aquilo estava num sítio a fazer lixo, põe-se aqui, o homem é homenageado aqui porque ele é dali.

RL - Parece uma peça mesmo interessante.

JC - Verdade. Naquele sítio em particular.

MC - Tornou tudo... e então o que é que eu acho?, daí eu ter posto no meu livro que isso é arte pública. Ou seja, e daí o *Capital do Nada* também ser arte pública. Não é só arte pública porque era objeto feito, era arte pública. Estamos a falar, se fica bem - tínhamos reuniões com a população, chamávamos agentes inusitados, e envolvíamos as pessoas. Portanto, agora, se o envolvimento agora for muito segmentado e muito [**JC:** Direcionado] pode ser considerado mais, olha, ter resultados mais diretos, mas não vai ter, dificilmente vai ter, dificilmente vai pôr o contexto a falar. É o que dizes bem, vai instrumentalizar, mas não vai deixá-lo falar. E nós fomos ventríloquos da cidade, aí fomos: Marvila falou através de nós, a

forma como os fotógrafos fotografavam, aquilo tudo era muito pouco egótico, era mais... Uns deixavam o espaço falar, outros as pessoas, já viram bem, a própria sinalética é toda… quero dizer, era pouco impositivo. Poucas ideias feitas, mais um dar a ver, dar a mostrar e ouvir. Portanto sim, no futuro podia-se considerar, ou no futuro imediato, na altura podia-se ter considerado formas mais estáveis de continuação. Mas vocês podem ir a essa aula ou dar essas questões, não é, eu defendo e é claro que trabalhamos no 'efémero', no 'cíclico' e no 'permanente'. Arte pública do 'permanente' já se sabe no que é que deu: normalmente, dá rotundas, dá estátuas... quer dizer. O 'cíclico' deu na festivalização, tudo bem, mas deu aí. Quero dizer, eu vou todos os anos a Sines, mas aquilo é mais um ritual que outra coisa. Portanto, depois há ali uma série de fenómenos também esquisitos. Portanto, o 'efémero' é onde aquelas coisas muitas vezes acontecem com uma garra...

RL - Eu ando super fã de coisas de uma hora, que duram duas horas...

MC - E duram só uma vez.

RL - Se gera esses bilhetes...

MC - Como o *Lisboa Fora de Horas*. Portanto, coisas que ficam ali.

RL - Quem foi, foi. Quem não foi, imagina.

MC - Esse imaginar é que-

RL - É que é super forte.

MC - Exactamente. Aliás, ninguém ia a Marvila, isso é uma coisa que eu posso dizer. Ninguém ia lá, ninguém foi lá.

JC - As pessoas que estavam, ou seja-

MC - Mas vi lá o diretor da [Fundação] Gulbenkian. Foi quem tinha que ir, mas muito pouco público.

JC - Quem é que mais ia? Que público é que era?

MC - Local. Mas há muitos eventos que não eram para público, eram assim para falar. A gente se quiser contabilizar-

RL - Era todo um processo, sem ser para saber o que é que está a passar.

MC - Mas voltamos a essa ideia; há aí uma fulana que está a escrever, que é a Isabel Babo, "Participação e Público", algo assim. Nós darmos postais em cinco rotundas consecutivas, à mão, a certas horas do dia, eu posso dizer que tivemos um público gigantesco. Aí, desculpem, é bastante irrelevante neste contexto porque no primeiro concerto dos Sex Pistols estavam quantas pessoas no primeiro concerto? Onze! Sabem a história? Mas estão lá os Joy Division, os [The] Clash, os-

RL - Naquele ambiente muito específico.

JC - Naquele momento.

MC - Aquilo é tudo, e eu acho que isso tem a ver com o colocar no público uma certa responsabilidade de viver o momento. Agora, se o público está mais, se há mais redes sociais, que é uma coisa que não existia praticamente, mais difícil a participação deste género **-** "então vou desligar o telemóvel para estar três dias a fazer não sei o quê, ou fazer a maquete da cidade?".

RL - Uma alienação que hoje em dia é mais complexa...

MC - É isso que eu diria, isso explica essa questão. A alienação tornou-se mais pervasiva, mas também a participação mais...

RL - Por exemplo, isso eu partilho com o [Malcolm] Miles, quando ele defende que já não dá para ter a inocência que se tinha quando nos anos 90 estava a fazer projectos com a cultura, não dá mais. Ele tem um artigo que é a 'Cidade pós-Criativa' (...) Essa cidade pós-criativa basicamente e que ele partilha com uma série de outros pensadores muito anglo-saxónicos que é esta a nossa ilusão, que a arte valia só pela transformação e pela transformação da arte em si própria...

MC - (...) "Building Narratives" é muito bonito. Porque a ideia é trazer cá, já cá está, [o] Malcolm Miles, que quando eu liguei ao Miles, eu fiquei amigo do Miles e ele disse que temos de… [...] E há os 3 livros do Krzysztof Nawratek, "City As A Political Idea", "Holes in the Whole" - que é totalmente a cidade como dispositivo de vazio e de *hole*, buracos -, mas o último arrebenta com tudo, é um livro fininho chamado... Tem a ver com o Ersnt Jünger... No fim, é a teoria do criador ou do cidadão como *partisan*; o que é *partisan*? Ele é um terrorista, ele está a cooptar tudo o que existe, faz o que pode, porque o poder ainda não chegou. Mas ele tem uma missão e o *partisan* - estás a ver um resistente *partisan* mas tem uma narrativa já pronta a ir. Ele sabe muito bem, o *partisan* francês, porque sempre sabe que pode estar na França ocupada mas ele sabe [que] quando vier a libertação- mas ele também não está à espera de lugar nenhum. Muito giro esse conceito. Ele diz isso e eu... pronto. O outro livro do Nawratek agora não me lembro do nome dele... "Total Urban Mobilization". E ainda para não baralhar aqui o esquema,

um arquiteto que é das essências que é o Renato Rizzi... Não se pode dizer que é político, é o que é. Então esse é o seminário que eu ajudei- e vou lá estar na mesa.

JC - Na [Universidade] Católica, ok.

MC - E vamos também... pronto, vai ser engraçado. Vocês se pudessem...

JC - Sim, sem dúvida.

MC - E, se calhar, como alunos e tudo, se calhar nem pagam nada. Espreitem essa coisa. Aliás, é uma oportunidade para estarem com o [Malcolm] Miles um bocadinho.

RL - Nós convidámo-lo para um evento em 2011.

MC - Sim, já? Que maravilha.

RL - Era outra discussão. E aí ainda estávamos a discutir como é que a mobilização cultural podia ser um bom processo de informação da cidade…

MC - Mas começaste por isso e a gente não falou muito disso da cultura.

RL - Sim, mesmo o próprio trabalho com esta área começa muito da parte da mobilização de pequenas intervenções, sobretudo na esfera pública - uma equipa toda a discutir o conceito de esfera pública -, mas como é que as intervenções, sobretudo da esfera pública, têm impacto na transformação dos territórios.

MC - Mas eu ia dizer outra coisa. Eu gostava de terminar já agora com uma nota para onde é que estou a ir, no sentido em que isto tudo também- as coisas vão para mim, para qualquer pessoa, temos que ir conhecendo como é que a gente mexe nisto? Eu, por exemplo, agora estava a ouvir e pensei assim "Esfera pública? Olha, mais interessante é memória pública", percebes? Às vezes há discursos que se esgotam, a gente começa a falar muito de esfera pública, de participação- então agora vem um novo jargão, se calhar mais próximo da filologia, presença...

RL - Eu ando muito para a perceção, a perceção é a minha questão.

MC - Como é que a gente...? Mas a gente...

RL - Como é que nós percecionamos as coisas e o que é que isso influencia-

MC - Mas ao percecionar alteramos a nossa narrativa.

RL - Mas depois isso como é que isso também faz, que não é sempre a mesma, é conforme os contextos, a narrativa transforma-se conforme os contextos onde nós nos transformamos, é uma lógica muito cameolónica, e como é que isso depois influi sobre a nossa articulação com os territórios onde nós nos movimentamos.

MC - Ah, isso é muito bom.

RL - Isso é aquilo que eu ando a tentar, só que...

MC - ... É que há uma construção de narrativas aí, a narrativa é importante. Porque, repara, no *Capital do Nada* havia uma narrativa, havia uma questão na mesa, "o que é que é o "nada"?" e tal... É uma narrativa em aberto, mas é muito importante para pôr as pessoas a criar, a pensar, a reflectir.

JC - Também fica expresso naquela publicação depois o "Nove Vezes Nada".

MC - Sim, por exemplo. Aí já é deflagrar a coisa. Mas eu quando digo esta coisa mais de memória ou isso, é porque a dada altura as nossas ferramentas para intervir na cidade, se mudaram, então os discursos também vão ter problemas. Por exemplo, uma cidade que se tornou totalmente turística...

RL - Não se pode estar a usar os mesmos instrumentos.

MC - Estás a ver? Aquele modelo lírico da cidade "vamos todos participar", agora é mais "como sobreviver à avalanche?". Mas não falámos também de ética. Portanto, um evento, uma coisa que depois com o tempo percebi é que há eventos que criam públicos e outros emque o público só lá vai picar a coisa. Portanto, resta saber se esses projectos em que estão a falar estão a conseguir criar públicos. Eu acho que a Renovar a Mouraria talvez esteja, não estou lá para avaliar. Mas o [festival] TODOS está a criar. A questão é saber- por exemplo, o TODOS é interessante, o facto de mudar de sítio, esse do género.

JC - É um dos meus casos de estudo, o TODOS.

MC - E o TODOS foi ao *'Capital do Nada'*, isso eu sei.

JC - Eu fiz essa ligação, de facto. Fez sentido ter os dois.

MC - É verdade, mas deu um pulo, e deu um pulo para o turismo – *Capital do Nada* é local e o TODOS a contaminar bairros diferentes...

JC - O *Capital do Nada* tinha a participação da Câmara [Municipal], não?

RL -Tinha.

MC - A primeira parte da participação foi o nosso *dossier* desaparecer sem nunca lá entrar.

[...]

MC - Isto parece anedota, mas é a verdade. Desaparecia sempre que eu ia para lá. (…) No final um bocadinho, simbólico. Mas não estavam satisfeitos com a coisa porque não achavam graça, de certeza. Capital do Nada...

RL - É como a história de quando a ZDB (Galeria Zé dos Bois) faz "O Império Contra-Ataca", que inaugura no mesmo dia da EXPO'98. Há um trabalho muito interessante no livro da Sandra V. Jürgens, em que ela... Eu já conhecia, pronto, o Natcho [Checa], é um dos trabalhos que o Natcho gosta muito…

MC - E fazia como a mediação narrativa e discursiva, aí sim a cultura tem que surfar ondas. Agora falam nisto, não sei quê. É a forma de resistir…

RL - E aquilo, inauguram a exposição que era um tema na época nem se debatia muito, que é toda criada uma EXPO'98, "Portugal e o Mundo", já não era "Portugal e as colónias", ainda era o "Portugal e o Mundo", e, de repente, eles fazem uma coisa que é "O Império Contra-Ataca", que era uma lógica quase como discurso colonialista novamente, a dizer que-

MC - Complementar só uma última ideia - também tenho a sensação que nessa altura a gente ainda tinha muito um discurso da resistência, era uma coisa mais na cabeça e hoje está tudo já a perceber que é um discurso mais da resiliência, temos que ser mais resilientes e encontrar formas das associações trabalharem umas com as outras, os discursos são não sei quê...

RL - A resiliência é um conceito de crise, que é como se sobrevive.

JC - De um contexto de dificuldade.

MC - Mas os agentes culturais não estão a pensar nisto, estão a pensar na sua coisinha.

RL - Porque vêm da escola da resistência, vêm de uma escola de uma lógica cultural...

MC - Ou então já de outra escola…

RL - Se nós andarmos cinquenta ou sessenta anos para trás, há uma nobilitação da classe cultural. Quem estava na cultura era uma série de pessoas com uma capacitação financeira diversa.

MC - Já não é tanto, pronto, ainda bem.

RL - Há toda uma classe de jovens-

MC - E agora imagina, eu mudei-me agora para Caldas [da Rainha] e é impressionante. Quero dizer, eu pergunto a um amigo de repente o que é que eu posso fazer e o que achar de uma coisa, hoje não há nada, "mas olha, espera aí, aqui em São Gregório tens…"

RL - Uma descentralização.

MC - E mais, e estrangeiros. Ou seja, felizmente também já há mais redes culturais, não há só uma. Houve um tempo em que era muito... Uma coisa que poderá ter feito, não sei se teve impacto ou não, às vezes as coisas que não têm um impacto negativo, ou seja-

JC - Mas o impacto também pode ser negativo…

MC - Ou pelo negativo que é, apesar de tudo, nós monumentalizamos aquilo [Lisboa Capital do Nada, Marvila 2001]. Tínhamos a noção, até tínhamos portas, tínhamos um projecto de movimento... Ou seja, uma ideia de estilos juntos, coisas assim, e nesses projectos muito locais, eu não sinto muito o povo...

JC - Há projectos que recusam, há projectos que ainda continuam talvez a apostar nessa lógica, mas há outros que recusam por completo ideias como a monumentalização. Estou a pensar no C.E.M, no [festival] PEDRAS.

MC - Mas isso é o campo da performance, [**RL:** E da informalidade] Eles precisam disso, dessa respiração. Mas quando estamos a falar de perceção da cidade, *my friends*... É arquitetura, é forma urbana...

RL - Por exemplo é muito engraçado-

MC - As colinas...

JC - De outra forma, não há alteração?

RL - É muito engraçado em relação à questão do nome que da Zona J passava- as pessoas hoje em dia querem chamar "Zona J"…

MC - A sério?

RL - Uma série de transformações que começaram a acontecer no território nos últimos anos,

que não tinham nada a ver com a mudança do nome, aliás Condado era o nome da quinta...

JC - Pois, de facto havia uma razão para se chamar "Condado", naquele contexto.

MC - A sério? Não me espanta. Mas a razão tinha um peso que se calhar outra geração já não quer ou precisa. Lá está, o contexto.

[…]

Entrevista a **Dinis Beringuilho**

[…]

João Concha (JC) - Para já, pergunto o motivo pelo qual estás interessado nestas coisas de trabalhar com o lugar e as pessoas… Tem a ver com o sítio onde vives ou...?

Dinis Beringuilho (DB) - Tem a ver com o sítio onde vivo actualmente, mas tem a ver com aquilo que eu sou e tenho sido enquanto pessoa. Como cidadão, penso à escala pequena, não penso à escala grande e acho que, para termos impacto, temos que começar em pequeno, com o que está à nossa volta, aquilo que nos rodeia. Com os nossos vizinhos, com o nosso bairro, do bairro para a cidade, depois da cidade para o país e para o mundo. Em pensar em escalas mais pequenas, mas que pode ter um impacto real. Esta foi a razão por que é que comecei a intervir aqui no Intendente e Mouraria, e nas zonas adjacentes… Graça, por aí.

JC - E como é que… ou seja, como é que tu pensaste essa intervenção; foi acontecendo...?

DB - Foi acontecendo naturalmente. Eu era uma das pessoas, dos primeiros 'gentrificadores' aqui no Intendente... Já há treze, catorze anos que vivo aqui, quando o Intendente não existia, quando a Mouraria…

JC - … quando ninguém da classe média queria viver no Intendente.

DB - Comprei casa porque era maluco, decidi apostar e acho que apostei bem. Foi um risco mas muito calculado. E foi numa altura em que isto começou… Aliás, este movimento no Intendente começou primeiro nos Anjos, ali com o SOU [associação], o festival *'Ao Gosto'*, e depois mais tarde... isto era um bairro pequenino, abriu as Joanas [café], depois é que abriu o *'Largo Residências'* e, então, nós conhecíamo-nos todos uns aos outros e começamos a trocar informação e a trocar ideias "O que é que podemos melhorar o bairro, o que é que podemos para melhorar o bairro?". Aí surgiu a oportunidade, em conversa com a Marta, de fazermos primeiro o *'Dia I'*, depois as *'Noites I'*, e depois então o *'Bairro Intendente em Festa'*, foi este o plano. Depois houve outros eventos pelo meio, o festival *'Ao Gosto'* também...

JC - Sendo que isso foi em…

DB - O primeiro? 2015, talvez. Não, antes...

JC - Deve ter sido antes...

DB - 2013, por aí. O primeiro foi em 2013. Antes destes festivais, houve o festival *'Todos'* aqui, [em] que eu também colaborei, depois houve também uma outra associação que é a *'Renovar a Mouraria'*…

[…]

JC - E como é que tu te envolveste no [festival] *'Todos'*?

DB - No *'Todos'*... já vivia aqui, e depois começou "conversa puxa conversa" e acabei por estar a ajudar, a participar, a divulgar. Mas a parte em que estive mais ativo foi já com as [iniciativas]*'Noites I'*, *'Dias I'* o com o *'Bairro Intendente'*.

JC - E dirias que, em relação ao *'Todos'*, eras parte do *'Todos'*, público do *'Todos'*...?

DB – Não, era público do *'Todos'*. Era público, não fazia parte do *'Todos'*.

JC - Porque podias ter ajudado...

DB - Ajudei, mas não fazia parte.

JC - Mas como é que se ajuda, não fazendo parte? Isso é que é interessante para mim.

DB - Ajudas a divulgar, ajudas em parte administrativa...

JC - Contactos com pessoas...

DB - Contactos com pessoas, comunicação... Agora, o *'Todos'* é fechado, é uma estrutura fechada. Um dos *handicaps* que eu acho com estes festivais que podem parecer que surgem naturalmente têm é o "usa e deita fora" as pessoas - é a 'reciclagem' de pessoas. Bem-vindos ao capitalismo, ainda que encapotado pelo bem...

JC - Sim, interessado pelos valores (?)

DB - Na comunidade e tudo mais, mas sempre com grande base de voluntariado, chega a um ponto em que também não dá… dá trabalho, e chegas a um ponto "num ano sim, dois anos sim, três anos já não"...

JC - E quando… o facto de viveres aqui era importante nessa ligação, não é?

DB - Era fundamental.

JC - Que tipo de... ou seja, o *'Todos'* era possível sem pessoas como tu, de que alguma maneira estavam cá e estavam interessados em ouvir e fazer algo?

DB - O primeiro não, os outros, sim. A Madalena [Vitorino] e o italiano... [Giacomo Scalisi]. Primeiro foi aqui, eu tenho dúvidas que a coisa se tivesse aguentado se não fossemos nós à volta. Mas pronto, é o que eu digo, é "usa e deita fora", é triste.

JC - Quando dizes "usa", falas das pessoas?

DB - Usa as pessoas que vivem aqui, ou mesmo que não viviam aqui mas que estavam interessadas em colaborar, mas é "usa e deita fora"…

JC - E a ligação com os artistas? Isso é uma coisa que me intriga muito (…)

DB - Não, não existe.

JC - Há uma programação, a Madalena e o Giacomo como, por exemplo, nessas edições que pensam em quem "contratar"…

DB - São só os amigos.

JC - E essas artistas amigos vêm e fazem...

DB - O que eu estou a dizer aqui, já lhe disse pessoalmente.

JC - Portanto, esses artistas vêm e fazem a sua coisa?

DB - Fazem a sua coisa.

JC - Independentemente de quem cá vive? Ou seja, que ligação é que pode existir entre a criação e o trabalho comunitário…

DB - Há sempre nestes festivais, é uma experiência que tentam sempre que haja uma ligação com a comunidade, com quem habita o espaço. Mas, assim como os voluntários - quem colabora e *marketing*, o que quer que seja -, também os residentes, os locais, os autóctones são usados e deitados fora. Tivesse sido no Intendente com os toxicodependentes, algumas prostitutas ou com os moradores, que os levam ao palco durante um, dois, três dias e as pessoas acham que têm impacto na vida das pessoas, mas esquecem-se do dia seguinte.

JC - Porque a seguir não acontece mais nada?

DB - Não acontece nada.

JC - O impacto para essas pessoas é nulo?

DB – É nulo, sim. Passado uma semana, tudo volta ao mesmo. Voltam a ser drogados, voltam a ser prostitutas, e é uma ilusão. Quem vive aqui, viveu muito isto, que é estes festivais do 'usa e deita fora', usa, deita fora...

JC - E como é que ficou a relação, agora o *'Todos'* já está noutro sítio...

DB - Agora está na Graça.

JC - Como é que ficou a relação das pessoas com essa memória do *'Todos"*?

DB - A memória foi boa, aquele momento.

JC - Ou seja, gostaram de ter o *'Todos'* aqui?

DB - Gostaram de ter o *'Todos'* aqui a acontecer, sim, o impacto que teve, foi o primeiro de todos. A questão é agora, depois à distância, as pessoas - não estou a falar de mim - sentiram-se abandonadas, sejam da comunidade islâmica, comunidade africana; foi usada, deita fora, não há um acompanhamento. Seja no *'Todos'*, em que fizeram exposições fotográficas com as pessoas, com os moradores, com quem só ocupa o espaço, não necessariamente habitantes, mas na primeira vez nós acreditamos. Na segunda, já não acredito porque tu vês que não há um acompanhamento, ou seja...

JC - Ou seja, o *'Todos'* acontece, mas antes e depois podia haver ali uma ligação mais...

DB – Antes existe um bocadinho.

JC - Sim, para o festival ser possível.

DB - Mas depois não há acompanhamento nenhum, não há o dia seguinte. É de lamentar.

JC - Pois, isso de alguma maneira interrompe um processo…

DB - As pessoas sentem-se como que, na minha opinião - e até falei com vizinhos daqui -, sentem-se abandonadas. Tu não dás uma esmola, ou melhor, acenas com uma cenoura mas depois não está lá a cenoura porque no dia a seguir… era só uma ilusão.

JC - Isso deve ser...

DB - Frustrante.

JC - Frustrante, sim. Por isso é que, se calhar, também deixaste e outras pessoas deixaram de se ligar...

DB - Sim, várias pessoas. Naturalmente, há interesses políticos.

JC - Achas que o festival é um instrumento político?

DB - Sim, completamente.

JC - Com que objectivos?

DB - Os objectivos que tem, na minha opinião, eu acho que se mascara de ser contra a gentrificação, é um festival inclusivo com participação de vários membros do bairro, seja aqui no Intendente, seja na Graça, onde quer que seja. A verdade é que depois o fundo que as pessoas tiram é muito residual, é mesmo muito, muito pouco; e acho que é político porque estes festivais começaram a acontecer quando houve, quando era PS, quando era o António Costa presidente da CML: criou liberdade e apostou nesta zona aqui do Intendente e Mouraria e tudo mais. A questão é: serviu? Havia um projecto de inclusão, mas que serviu para as pessoas ganharem dinheiro, a verdade foi esta, e para os amigos ganharem dinheiro. A verdade foi esta.

JC - E teve uma série de efeitos, não é? Intencionais ou não, mas o espaço público mudou…

DB - E foi ocupado e foi alterado.

JC - As atividades, comércio, etc, também mudaram-se de alguma maneira?

DB - Não naquela altura. (…) Muito tempo depois, muito tempo depois.

JC - E achas que a mudança do gabinete...

DB - …do António Costa para aqui foi fundamental, foi fundamental.

JC - Muito, mais, menos do que o festival?

DB - Muito mais, muito mais. O António Costa fez toda a diferença, foi o elemento chave para o Intendente deixar de estar abandonado, foi ele, e os meus parabéns pela iniciativa que tomou, foi ele que fez o Intendente mudar.

JC - Então foi uma espécie de...

DB - Isto foi um laboratório aqui, e correu muito bem.

JC - Mas foi mais uma mudança de imagem ou uma mudança realmente social?

DB - De imagem. Social estamos a assistir desde há dois anos. Agora, no momento em que aconteceu o primeiro [festival] *'Todos'*, nada aconteceu. Tanto do lado A, como do lado B, ou nos Anjos ou no Benformoso, como no Largo do Intendente. Na altura nada aconteceu, não foi por o *'Todos'* existir, ou ter acontecido, que alguma coisa mudou. Quem pense isso, vive na ilusão. Assim como não foi os *'Bairro Intendente [em Festa]'*, ou os *'Dias I'* ou as *'Noites I'*.

JC - Por si só?

DB - Sim, não, muito longe. Aliás, não foi esse o objectivo.

JC - Mas fizeram parte de um movimento de mudança?

DB - Fez parte de um movimento de mudança no Largo do Intendente, só. Um dos meus cavalos de batalha sempre foi ver o Intendente como um todo. Não sei se sabes, o *slogan* do Bairro Intendente é "De um lado mas só um bairro". Fui eu que criei, porque para mim, foi... e o nome "Bairro Intendente" é meu, ainda me devem direitos de autor, por isso é que eu saí (…) Um dos meus cavalos de batalha sempre foi olhar para o Intendente, não como sendo só o Largo do Intendente, mas como desde do início da Rua dos Anjos até ao cruzamento da Rua do Benformoso, porque é isto, é um espaço que não existe. O Tiago Pereira d' *'A Música Portuguesa a Gostar dela Própria'* agora está com um projecto que é *'O Intendente é um Lugar Psicológico'*, e é verdade, mas mais uma vez está a fazer exactamente o que outros fizeram, está a aproveitar os habitantes para fazer um espetáculo.

JC - Achas que o elemento "espetáculo", seja no [festival] *'Todos'*, ou nesse projecto ou noutros, achas que o elemento "espetáculo" tem que depois de fazer uma espécie de produção ou apresentação, achas que é o que pode estragar a coisa?

DB - Como assim?

JC - Ou seja, o ter que ser um espetáculo…

DB - Uma exposição ou o que seja...

JC - Sim, o que seja, achas que isso em si é prejudicial?

DB - Não, se houvesse... Das duas uma, ou as pessoas têm noção que estão a participar e que tem um princípio, meio e fim...

JC - Achas que às vezes não...

DB - Não, não. As pessoas não têm essa noção, e também estamos a falar de, se tu vais tirar fotografias às prostitutas daqui, passado quinze dias, passas por elas e não lhe dizes um "Olá", as pessoas sentem-se abandonadas. O que aconteceu aqui, seja com o *'Todos'*, seja com outros projectos que existiram e que ainda existem, exactamente, as pessoas são usadas, deitam fora e depois há um distanciamento muito grande.

JC - É mais a questão da continuidade…? Podia haver um espetáculo, uma orquestra, uma exposição, mas depois tinham que existir outras coisas…?

DB - Não tem que existir, ninguém tem que ser levado ao colo. Mas tem que existir, na minha opinião, um acompanhamento, porque tu não podes simplesmente levar X pessoas ao palco, que nunca estiveram num palco e depois "Adeus, vai embora", e eu acho que estes festivais pecam exactamente por isso. Acho que têm uma mensagem muito positiva, muito inclusiva mas depois não se concretiza, o que é de lamentar.

JC - Agora pensando nisso de não querer levar as pessoas ao colo, como é que esse acompanhamento podia ser feito, por quem? Câmara [Municipal], associações [locais]...

DB - Câmara, associações... Porque não esquecer que estes festivais são organizados pelas Câmaras [Municipais], Junta de Freguesia e associações locais. E o que é que acontece é exactamente o contrário, as pessoas utilizam exactamente os festivais, partem muitas vezes das próprias associações ou de projectos para os festivais, mas depois as associações locais não fazem o acompanhamento devido, então não dá em nada.

JC - Estou a pensar que associações, e não é uma questão de apontar o dedo, é mesmo de pensar…

DB - Quais?

JC - Sim.

DB - Quantas queres?

JC - Aqui, por exemplo.

DB - *'Largo Residências'*. Usa e deita fora. Aliás, das pessoas que vivem aqui praticamente ninguém fala com ninguém de lá, já ninguém vai lá beber café, desde há uns dois anos.
Sim, porque as pessoas aperceberam-se de que eram utilizadas, tirando uns desgraçados que ainda continuam a participar nestes eventos, no projecto do Tiago Pereira, do Intendente, mas são os mesmos que eram há uns anos, que são desgraçados que… dá-se uma esmolinha, um

bocadinho de atenção. Porque o que as pessoas querem muitas vezes é só atenção, mas, na minha opinião, não interessa dar atenção durante uma semana, levá-las para o Teatro [Nacional] D. Maria [II] e estarem num palco e depois a seguir tu vê-las a dormir na rua e a passar fome.

JC - Mas então, se calhar, o acompanhamento também tinha que ser...

DB - Pela associação local, neste caso a *'Largo Residências'*.

JC - E mesmo vocacionado para problemas sociais que existem e continuam?

DB - E muitos agravaram-se nos últimos anos. Há vários casos aqui, há pessoas que eu conheço, conheço há quase quinze anos, daqui que muitas pessoas acharam que isto ia mudar, que achavam que estavam a participar e que estavam a melhorar... não, não aconteceu. O [*imperceptível*], que nós vimos aqui, é um senhor baixinho, careca, há dois anos esteve no palco do [Teatro Nacional] D. Maria [II], há três anos, aliás. Há três anos, a fazer espetáculos, e, passado uma semana vê-lo a dormir na rua, percebes?

[…]

Para mim não faz sentido. Há um outro aqui que era um bailarino que trouxeram para aqui - hoje em dia é um drogado que anda a pedir esmolas e que dorme na rua. O que é isto? Estou a falar no *'Largo Residências'* e outros. A [associação] *'Renovar a Mouraria'* tem outro aspecto, tem outro objectivo, não é um *'Largo Residências'*. O *'Largo Residências'*, na minha opinião, tem a melhor das boas intenções, mas não tem impacto na comunidade, não teve impacto. Ajudou uma pessoa, a Luísa, a cozinheira. Mais ninguém. E quem disser o contrário está a mentir.

JC - Ou seja, as ajudas são mais aparentes do que efetivas?

DB - Sim, as ajudas só são aparentes, longe de serem efetivas. Acho que não dão vida, se calhar não dão vida ao longo destes anos, se calhar só a duas ou três pessoas.

JC - Se calhar muda-se mais o espaço do que as pessoas, é isso?

DB - Sim, mudou-se o espaço mas também é (…) dizer que nunca houve vontade, nomeadamente o *'Largo Residências'*, não quero estar aqui a pôr ferro, em alargar o espaço de intervenção para os lados sem ser o centro, o Largo do Intendente, seja o lado A Rua dos Anjos, seja o lado B Rua do Benformoso. Nunca houve esse interesse, nós tentámos e eu tentei muito nomeadamente nas *'Noites I'* e no *'Dia I'*, fazer espetáculos de rua e concertos dentro dos bares, mas estamos a falar de acontecer uma ou duas vezes, o resto era tudo no Largo. E nos anos seguintes, também não havia vontade e depois aí (…) desisti. Para mim... se de um largo nasceu um bairro, é um bairro como um todo, não é um largo. Ainda hoje em dia tu estás aqui no Intendente, se fores ali para a Rua dos Anjos, tu vês os drogados e as

prostitutas na mesma. Igual ao pior do que há uns anos atrás, com facadas, com violência física, verbal a toda a hora.

JC - E pensando nisso tiveste esperança que com as *'Noites I'* a coisa pudesse mudar?

DB - Eu achei que sim, achei que faltou vontade política e das associações [locais] e da Junta [de Freguesia] em mudar.

JC - Eu não tenho é presente é quantas edições…?

DB - As 'Noites I' foi só uma semana, três ou quatro noites, com concertos, palestras e dentro dos bares e na rua, isto das *'Noites I'*, mas antes das *'Noites I'* houve o *'Dia I'*, e depois daí... Primeiro o *'Dia I'*, depois *'Noites I'* e depois *'Bairro Intendente [em Festa]'*.

[…]

Isto que se passou aqui foi muito feio, ninguém imagina... Então, as *'Noites I'* foi em 2013.

JC - Era a ideia que eu tinha. E porque é que achas que não teve verdadeiro impacto e continuidade?

DB - Porque não houve interesse.

JC - Da Câmara [Municipal], da Junta...?

DB - Das associações. Estavam focadas no seu espaço que era o Largo do Intendente.

JC - E como é que conseguiste, como é que conseguiram fazer, mas como é que se descentraram do Largo? Pensaram como, que espaços ocupar?

DB - Que espaços ocupar, que bares é que estavam interessados em receber - imagina, eu conheci um artista, conhecia um músico e tudo grátis. Porquê? Porque isto foi tudo no experimentalismo, primeiro o *'Dia I'*, foi experimentalismo...

JC - Foi um ensaio das *'Noites I'*?

DB - Foi... não. O primeiro ensaio foi o *'Dia I'*, foi durante o dia, correu bem, foi espetacular e o Intendente não parecia o que era - mesmo com o *'Todos'*, o *'Todos'* foi uma amostra do que depois se tornou isto, o *'Todos'* foi muito pequenino. Depois o *'Dia I'* deu origem às *'Noites I'*, e depois em 2014, surgiu o *'Bairro Intendente em Festa'*, aí já com uma estrutura e aí já com dinheiro e apoio da Câmara [Municipal] e da EGEAC.

JC - E como é que se fizeram as *'Noites I'* sem…?

DB - Era [com] amigos. Eu tinha um amigo meu, imagina, que tocava, o Nathaniel Melo, tinha um amigo meu que cantava, um amigo meu era pintor... Nós tivemos que [ir] remodelando os espaços, os bares, pintamos.

JC - Para acontecerem coisas.

DB - Sim, para ter outra aparência. E a verdade é que muitos dos bares que estavam aqui, os dos proprietários, estavam metidos em certas coisas menos boas, mas o que esperavam era que houvesse uma continuidade e que... Volto a dizer, ninguém é pai de ninguém, mas quando tu estás a tentar abraçar o Intendente como um todo, não podes focar só no Largo. Quando falas com o dono do bar X, Y ou Z e propões que aconteça uma série de eventos, não pode ser ali […] e as pessoas depois apercebiam-se que "Ok, mas então é só isto? Foi só esta semana?". E, a seguir, há outro evento e é só outra vez no Largo, então e outra vez, passado dois meses, outro evento e é só no Largo, percebes? As pessoas desmotivaram-se mesmo.
[…]
Aqui foi muito feio, foi muito feio, muito feio.

JC - Achas que há uma perceção disso por parte das associações e da Câmara [Municipal]?

DB - Não interessa... Das associações, sim.

JC - E esses exercício crítico acontece ou...?

DB - Não, eu acho que tem... acho que não, sinceramente, acho que não. Eu tive discussões graves exactamente sobre isto, e as pessoas não têm essa capacidade de auto-análise porque, mais uma vez, é um jogo político, é um jogo de interesses. O que interessa é arranjar a minha casa, o que está à frente da minha casa, não é arranjar a casa do vizinho que está ali ao lado e isso aconteceu aqui no Intendente.

JC - Achas que a saída do Gabinete também...

DB - Não, a saída do Gabinete não teve aspecto negativo, não.

JC - Fez falta por um tempo e cumpriu o seu efeito?

DB - Cumpriu o seu efeito, os quatro anos que esteve… esteve cá quatro anos e tal e cumpriu a sua missão, sem dúvida nenhuma, os meus parabéns. Obviamente que quando veio o Fernando Medina ninguém estava à espera [de] que ele viesse para cá, não. Mas, tanto que depois conheci o António Costa e veio a Junta de Freguesia para aqui, para o espaço que eles estavam a ocupar. Ou seja, o poder manteve-se no espaço, mas nem a Junta [de Freguesia] nunca teve interesse em mudar a Rua dos Anjos. Aliás, nem a Polícia, nem ninguém tem interesse em mudar.

JC - E nas coisas que tu fazes no trabalho, seja as *'Noites I'*, seja depois o que se continuou mais informalmente, sentes que a Junta [de Freguesia] nas suas várias encarnações te ajuda, está interessada?

DB - Não, agora já não. A Junta, em termos de festivais e eventos, neste momento só é vista [como] uma entidade com quem trabalha, que é o *'Largo Residências'*. De resto, não há nada. Tu sozinho, se quiseres propor o que quer que seja, como aconteceu com algumas coisas, nem te respondem a *e-mails*. Tu não tens direito... Tu podes ter iniciativa, mas não tens apoios da Junta, não te dá abertura para isso. E mesmo projectos que tu tendes a apresentar ao *'Largo'*, a menos que sejas amigo, não tens qualquer oportunidade.
[…]
… aqui as coisas acabaram por morrer e várias associações... Só para teres noção primeiro, o *'Bairro Intendente em Festa'* contava com a participação de todos os bares, cafés, lojas, associações aqui à volta. Este ano, 2019, é só o *'Largo Residências'*, mais nada. Isso é público, não é a mania da perseguição, mas é público. Também estamos a falar de entidades que não prestam contas a ninguém, que são cooperativas que têm de ter as contas publicadas e que não têm, nunca tiveram.

JC - Pois, isso também complica um bocado…?

DB - As coisas não são transparentes. Imagina, porque é que eu te pago a ti quinhentos euros para ires fazer um espetáculo pontual e porque é que outro qualquer que ajudou no espetáculo, durante o festival todo, antes, durante e depois recebe cem euros? Porque é amigo. As coisas sabem-se e as pessoas depois acabaram... Actualmente o Intendente, quem vive, que também já somos poucos, já somos muito poucos...

JC - Eu ia perguntar isso... Como é que o Intendente mudou nestes anos?

DB - O Intendente já não existe, agora é alojamento local, é...

JC - … mas ele passou por várias fases, não é? Quando tu vieste para aqui era o Intendente…

DB - Mau, puro e duro, com camiões, com prostitutas em todo o lado...

JC - Depois houve a fase António Costa e [festival]*'Todos'*.

DB - António Costa, de positividade, do *'Todos'*, que achava que isto ia correr bem e que ia melhorar. Depois o *'Todos'* fez o seu trabalho, o António Costa fez o seu trabalho, depois as associações locais aproveitaram a energia e agarraram - fizemos o *'Dia I'*, as *'Noites I'* e o *'Bairro Intendente [em Festa]'*. Mas o Intendente, esse Intendente de há doze, treze anos, já

não existe, já não há velhinhas a morarem aqui, tirando duas ou três, já não há velhinhas a morar aqui.

JC - Quem é que vive aqui agora no Intendente?

DB - Poucas pessoas. Vivem, se calhar dos antigos, se calhar não mais que dez.

JC - Mudou completamente?

DB - Completamente. A malha, a paisagem humana mudou completamente, radicalmente. Nós tínhamos costureiras que viviam no prédio, tinha uma costureira que vivia lá que nos ajudava. No prédio ao lado também havia velhotas a viver e famílias, e isso acabou. As pessoas foram expulsas. O alojamento local, que veio da [Assunção] Cristas...

JC - Agora a maioria é só..

DB - É alojamento local, sim.

JC - E casas vazias, também?

DB - Não.

JC - Está tudo ocupado?

DB - Está quase tudo ocupado, caríssimo.

JC - Alojamento local, então...

DB - Alojamento local ou então os estrangeiros a viverem, alguns, sim. Franceses, belgas, alemães...

JC - Que vivem mesmo cá?

DB - Que vivem cá.

JC - Não é uma segunda casa…?

DB - Não, que vivem cá. Há outros que têm cá uma segunda casa, mas a maior parte vive cá, mas têm o seu negócio de alojamento local.

JC - Isso é interessante, [porque] na prática está habitado, se calhar mais do que há quinze anos.

DB - Sim, está mais habitado... agora, já não é bairro. Porque eu hoje saio do meu prédio e conheço, tirando as mulheres do prédio à frente e do prédio ao lado, o resto ninguém... muito poucos.

JC - Vives mesmo junto ao Largo?

DB - Eu vivo aqui já na travessa ao lado.

JC - Aqui nesta?

DB - Não nesta, lá à frente ao pé da Rua dos Anjos. Sabes onde é que é *'O Gambuzino'*, o [restaurante] vegetariano? O meu prédio é o cor-de-rosa. Este é *'O Gambuzino'* aqui, eu vivo aqui, no prédio cor-de-rosa. É em frente àquele [prédio] que está a ser reconstruído.

JC - É interessante, porque eu vim ver aqui uma casa para aí em 2012, e quer dizer, o Intendente já 'limpo', já tinha acontecido o *'Todos'*...

DB - Já estava muito melhor.

JC - Mas havia muitas casas vazias.

DB - Na altura ainda havia, porque houve muita obra.

JC - E os valores não eram proibitivos.

DB - Não, de longe.

JC - 2012.

DB - Não, não era. Tanto para alugar como para comprar.

JC - Mas hoje o valor é muito diferente.

DB - Não queres falar disso. A minha casa vale quatro vezes mais do que o valor que eu comprei. Eu comprei por setenta mil [euros], já me deram trezentos mil [euros].

JC - Achas que essa mudança de valores era o objectivo ou foi uma consequência lateral?

DB - Acho que foi uma consequência, é a gentrificação. A questão é…

JC - Achas que ninguém, Câmara [Municipal], associações e pessoas, esperavam isso?

DB - Acho que esperavam e era desejável. Não na quantidade massiva que foi, que isto foi expulsar os residentes...

JC - Acho que se calhar aí entrou a questão do turismo pela qual não se contava.

DB - Não, acho que ninguém esperava tanto turismo.

JC - Foi uma gentrificação "turistificação"?

DB - "Turistificação" ou um aproveitamento dos prédios que estavam abandonados, que foram recuperados e isso é bom. A questão é - foram recuperados para *hostels* e para alojamento local, pronto. E, mesmo os que estavam ocupados, fizeram obras e expulsaram quem vivia aqui, seja famílias, seja velhinhas e velhinhos.

JC - Mas continuas a gostar de viver aqui?

DB - Continuo a gostar muito de viver aqui, apesar de me irritar muito, às vezes.

JC - Por um lado, com as outras que não correm bem e, por outro, com o facto de isto estar mais desertificado das pessoas que viviam? Outros motivos?

DB - É o pior porque, por exemplo, em 2012 eu saía de casa e via pessoas jovens a viver aqui, pessoas com trinta/quarenta anos, na minha faixa etária, e tu tomavas café n'As Joanas, tomavas café no Largo, era um bairro. E era mesmo um bairro. E, hoje em dia, não. Hoje em dia vês alemães… eu não estou a dizer isto sem qualquer interpretação, de xenofobia, longe. Mas tu sais de casa e vejo só *trolleys*, turistas ou então quem vive cá ou são franceses ou alemães ou belgas...

JC - E essas pessoas, os franceses, alemães...

DB - Não ligam. Têm os negócios deles, seja cafés, uns têm cafés aqui, restaurantes... Mas não se dão com os que já cá estavam, os naturais que já cá estavam há dez anos.

JC - Isso é estranho, porque é que isso não…?

DB - Também é assim. Nós que já cá vivemos há muitos anos estamos calados, eu já não tenho vontade de fazer amigos.

JC - É de parte a parte?

DB - Sim, eu já não tenho vontade de conhecer muita gente aqui. O ponto de encontro que era [o café O D']As Joanas e o *'Largo Residências'* deixou de ser, eu hoje venho muito mais aqui à *'Josephine'* do que para ali.

[…]

… é o que eu digo, o Intendente já não é um bairro, o Intendente agora é um sítio de passagem para [_]. Porque a quantidade de cultura...

JC - Mas isso significa que se cumpriu aquela ideia do 'Todos', ou não?

DB - Não, porque, por exemplo, a comunidade islâmica do sudoeste asiático foi expulsa, já não vive aqui. A comunidade africana já não vive aqui….

JC - Os mais fracos, de alguma maneira, os mais pobres...

DB - Sim, os mais fracos, os mais pobres, foram expulsos. Hoje em dia vivem noutros sítios. Mesmo quem vivia na Mouraria foi expulso. Ok, sim senhor, não estou a dize… obviamente, a comunidade do Bangladesh e tudo mais, esses vivem cinquenta numa casa, não é por aí, e não fazem mal a ninguém. A comunidade africana que havia aqui estava muito envolvida em droga, ok? E com o bom ou com o mau, a verdade é que era esta a realidade. E a verdade é que estas pessoas foram expulsas daqui e tu vês pessoas que hoje em dia dormem na rua. Isto é… para mim é um escândalo.

JC - Mas elas continuam cá, mas não têm é casa… não têm abrigo?

DB - Não têm casa! Sim, não têm abrigo. Ou há uns que desaparecem durante uns meses, depois aparecem outra vez..

JC - E consegues fazer esse *link* direto - as casas onde eles estavam foram vendidas mais caras ou estão em alojamento local.

DB - Sim, sim. Sem dúvida, sem dúvida. Na minha Travessa, ali em Travessa da Bica aos Anjos, quantos é que viviam lá, no rés-do-chão e no primeiro andar… e agora é tudo alojamento local. Eu acho que não se pode dizer que o [festival] *'Todos'* cumpriu a missão, não cumpriu. Cumpriu a missão naqueles dias que esteve cá, deu visibilidade ao espaço. Mas não teve impacto na vida das pessoas.
Seja esse, seja outros festivais. O *'Vamos'*, seja o *'Gerador'* também.

JC - Pois, mas é que são outros…

DB - Porque aí já há muito dinheiro envolvido, há outras coisas...

JC - Mas é curioso como a coisa vai sempre…

DB - O processo é semelhante.

[…]

O *'Gerador'* também era, e é, um projecto interessante, mas, hoje em dia, quer dizer, já tem escolas, já não está aqui no centro da cidade – está no Lumiar, deixou de existir. Este ano houve na Quinta das Conchas, mas… *"poof"*. O outro também houve em Telheiras, no ano passado, mas... não tem qualquer elemento agregador de…

JC - Estive no de Lumiar.

DB - Eu passei lá também, mas não me chama. Passando a expressão, parece o festival dos agrobetos. E mesmo aqui estes festivais no Intendente, do *'Todos'*, enquanto que, antigamente, havia um envolvimento muito maior dos habitantes, estes… estou a fazer o paralelo entre o primeiro [festival] *'Todos'* e este *'Bairro Intendente [em Festa]'* 2019 – já não vês os habitantes aqui, já toda a gente está farta de concertos, de música e de dança, e isso tudo. Porque primeiro, já não é feito com os locais, agora é aproveitar – ainda que pouco, felizmente – os locais, mas já não há o envolvimento da comunidade. Mesmo na Graça…

JC - Mas também há menos 'comunidade', agora (pelo que dizes).

DB - Também, mas aí vão buscar a que está escondida. E a que está na rua tiram fotografia e metem em exposições.

JC - E tu tens acompanhado o *'Todos'* nos outros sítios? Enquanto público, vais ao eventos...

DB - Enquanto público, sim, sim. Este ano para mim foi um escândalo.

JC - Vais a um evento para…

DB - Vou a um. Vou a um, só. Se tiver curiosidade para ir a mais, vou. Não tenho problemas nenhuns em ir.

JC - Já não estás sempre como estavas quando foi aqui…

DB - Não, não… Aqui, quando foi aqui, quando foi há dois anos, se não me engano, foi no Campo Mártires da Pátria, também ainda fui algumas vezes. Na Graça também fui…

JC - A vários eventos…

DB – Mas, para mim, o *'Todos'* mascara-se de bons objetivos, mas não. É um jogo de dinheiro, é um jogo de dinheiro. Acho que é um festival que podia ser muito melhor.

JC - Achas que o *'Todos'* também se transformou?

DB - Sim, sim. Perdeu… não, manteve a identidade mas perdeu a missão. Não sei se me faço entender. Perdeu, e a missão que se propôs no início não sei se algum dia atingiu. Do meu ponto de vista, não atingiu. De longe, com pena minha.

JC - Achas que é mais fácil trabalhar naqueles, quer na Colina de Santana, quer agora na Graça e na Santa Engrácia ou é muito difícil? São realidades muito diferentes, não é?

DB - Mais difícil, como assim?

JC - Se achas que é mais difícil trabalhar naqueles sítios, fazer um festival naqueles territórios?

DB - Não, porque há três anos fizeram ali na zona de São Bento…

JC - Há mais (anos).

DB - Sim, há quatro anos.

JC - Catorze. 2014.

DB - Há catorze…? Sabes, tu tens noção de que aquela zona de São Bento não tem assim tantos… e aquilo mascarou-se como sendo da comunidade africana e da comunidade do sudoeste asiático quando as pessoas não vivem lá e faziam tudo numa mercearia e num armazém. Há, na minha opinião, um aproveitamento das pessoas e dos espaços. Para se mascararem de globalização e de […] quando não é, de todo. Quem está presente e quem acompanhou o *'Todos'* ao longo de estes anos, seja o *'Todos'* seja outros festivais locais, percebe o que está por trás daquilo e fica triste.

JC - Se tivesses que resumir assim, o que é que está por trás… afinal de contas, o que é?

DB - Dão-te dinheiro para organizares um festival. Tu tens uma série de diretrizes do teu projeto, que se mantêm ao longo dos anos, tanto que, na minha opinião, se tu queres fazer um trabalho local e acompanhado, na minha opinião, tu não podes andar sempre a saltitar todos os anos. O mínimo é dois, três anos num espaço. Portanto é com espírito de missão e de acompanhamento. Não é o *'Todos'* durante uma semana, e usa, deita fora, pronto…
Esqueci-me da pergunta…

JC - O que é que 'está por trás'? Na prática, a que é que se resume o festival – esses festivais. Ou o *'Todos'*, ou... se quiseres generalizar.

DB - Eu acho que é… Tem um espírito de missão, de inclusão, mas têm o dinheiro. Eu se tivesse dinheiro também fazia um festival. Ia buscar os amigos, e pagava aos amigos, e pagava favores aos amigos, e pronto, e é isto. E depois aproveitam-se de X espaços, de X pessoas, para com a máscara da inclusão, e temos aqui os moradores, e temos aqui a comunidade – e este ano, o *'Todos'* com o Teatro "O Bando". O que é que "O Bando" vem fazer para cá? Porque é que não foram, por exemplo, buscar o Chapitô? Digo eu! Dentro do género… porquê?

JC - E achas que isso depois faz com que as pessoas não… já não se liguem às coisas?

DB - Não. De todo, de todo. Mesmo amigos meus que não vivem aqui no Intendente acabaram por se desligar disto, seja do *'Todos'*, seja do *'Bairro Intendente'*. Agora surge um festival interessante que é o festival… o *'Chapéus na Rua'*, há dois ou três anos, aqui, que é uma coisa muito pequenina, que é com palhaços e com atos circenses.

JC - Por acaso, vi uma referência a isso no ano passado.

DB - E é fixe! Porque é muito mais pequenino, percebes? E é feito definitivamente com pessoas que trabalham na rua, que vêm do mundo inteiro, que vêm apresentar as suas artes aqui. Mas é na rua…

[…]

Aí, contratam as pessoas, as pessoas são pagas, acho que é muito mais transparente do que um *'Todos'* que convida a comunidade a abraçarem um projeto, e depois defrauda a expetativa das pessoas. Uma palavra que define a viagem destes festivais aqui em Lisboa, estes pequenos festivais em Lisboa, é… estou a falar do ponto de vista enquanto morador, e espectador também. Enquanto espectador, consigo desfrutar do espetáculo, ok, gosto, acho interessantes as propostas que apresentam. A questão é, o *'Todos'* não é um festival de espetáculo só. É um festival que tem uma missão.

JC - Lá está, a missão é mais do que isso.

DB - Ok, enquanto espectador eu consigo gostar dos espetáculos. Agora, enquanto morador de Lisboa, e sabendo o que está na missão do *'Todos'*, acho que a palavra é "defraudar" as pessoas. E é um jogo de dinheiro, o que interessa é o dinheiro. E eles recebem bem, tu alguma vez foste ver os dinheiros que recebem?

JC - Estás a falar dos artistas ou [d]o orçamento do festival?

DB - Do festival.

JC - Sim…

DB - Vai ao *portal.gov.pt*, tens lá os contratos todos. Vês lá os contratos todos da EGEAC com eles todos. Já me dei a esse trabalho.

[…]

JC - Só tens valores?

DB - Só tens valores. Há lá um tópicozinho, pronto, nos dois, três primeiros parágrafos de qual é que é o objetivo, mas depois em sítio algum te dizem qual é que é o objetivo, qual é que é o projeto, quem é que vem.

JC - E isso nas reuniões de Assembleia Municipal também não fica… Esse é um documento interno, não é?

DB - É um documento interno, e quando há as reuniões das Assembleias Municipais, tu vais com X perguntas, e se tu fizeres perguntas inconvenientes não tens direito a falar.
[…]
No geral, não tens direito a falar. Tu tens que antecipar também… saber propores-te a fazer uma pergunta mas, se não for aceite, não vale a pena ires lá. Eu tentei participar em duas e não fui aceite.

JC - O que é que querias colocar nessas…

DB - Na altura, era exatamente sobre o *'Bairro Intendente'*, e depois sobre a prostituição e tráfico de droga aqui no Intendente, mas não tive voz.

JC - Achas que em relação à prostituição e ao tráfico de droga, isso não se resolve aqui porque não há vontade, ou…

DB - Não há vontade.

JC – Ou porque é difícil de resolver ?

DB - Não é! Basta pôr polícias na rua durante seis meses. Agora, é difícil quando o polícia-estás em casa, fazes uma queixa, ligas para a polícia e o telemóvel de um traficante toca lá em baixo e eles bazam todos.

JC - E como é que…

DB - É um grande esquema, é.

JC - É um grande esquema? E as pessoas que estão a viver aqui e que vivem da prostituição ou do tráfico [de droga], se tu lhe tirares isso, mas não lhe deres…

DB - Nada, vão-se agarrar…

JC - Elas vão para outro sítio fazer o mesmo, não?

DB - Vão para outro sitio. Há uns anos atrás, aqui esteve melhor, e então os drogados – toxicodependentes – foram para a Alta de Lisboa. No entanto, como não houve acompanhamento devido, voltaram. Voltaram, estão cá todos na mesma. A Vanessa está cá na mesma. A sério, eu conheço-os todos, eles falam. Eu vivo no último andar –

JC - E as pessoas que traficam, isto é uma curiosidade minha, porque noutros sítios não são…

DB - Não são daqui.

JC - Não são daqui?

DB - Não, não são daqui. […] Na Mouraria são, mas na Mouraria fazem uma coisa bem, que é: vendem, mas qualquer pessoa está proibida de consumir lá, e aqui não fazem isto porque não vivem cá. Conclusão…

JC - Aqui [Intendente] são de fora, portanto vêm para aqui, e…

DB - Vendem e não tomam conta de nada. E o que, na altura do *'Todos'*, muita gente pensava é que o problema estava nos moradores. Que o tráfico de droga tinha a ver com os moradores. Não, o tráfico de droga tem a ver com o espaço, um espaço com vida e são espaços fechados, mal iluminados, mal policiados. Isto é terra de ninguém. O que eu vejo do meu terceiro andar…

JC - Isso nunca te afastou. De a qualquer altura pensares "estou farto disto, quero-me ir embora".

DB - Não, não. Sair daqui, não, nunca. Não, porque eu acho isto – isto é quase um bastião meu. E fiz muito por mudar isto, tenho pena que não tenha resultado. Acho que foi um projeto defraudado.

JC - Quer dizer, mudar mudou, mas não foi…

DB - Mudou, mas não foi... O que é que mudou? O que é que mudou foi o Largo [do Intendente]. Se tu fores à Rua do Benformoso agora, a esta hora, que são… Sete, sete e dez–

JC - Está provavelmente igual ao que estaria há dez anos?

DB - Não, está melhor, muito melhor. Mas ali a Rua dos Anjos está igual ou pior, ou pior.

JC - Sendo que os interiores das casas têm outro género de habitantes, isso mudou.

DB - Sim, isso mudou. Mas quem está na rua, quem ocupa o espaço, são os mesmos. Toxicodependentes, drogados…

JC - Sim, isso é curioso. Há uma dissociação entre usos e paisagem humana na rua, no espaço público?

DB - Quem está na rua não tem nada a ver com quem vive cá.

JC - E já estava.

DB - E já estava.

JC - Pois… isso é interessante.

DB - Ok? Há dez anos –

JC - Eu não tinha essa perceção por completo. Tinha ideia que os interiores, sim, já… as pessoas que cá vivem são outras. Mas… que o exterior, o espaço também…

DB - Basta saíres daqui, vais só na Rua dos Anjos–

JC - Não, isso sim, nota-se, não é.

DB - São… Quinze metros, e tu estás noutro mundo.

JC - É verdade.

DB - Parece que estás na Picheleira, ou…

JC - Porque é que achas que aquele bocadinho ficou para sempre igual?

DB - Não foi aquele bocadinho. Foi desde o início do Largo, até lá acima àquele bocadinho da Rua dos Anjos, porque nunca houve interesse. E aqui, neste lado da Rua do Benformoso, também ninguém fez nada por mudar. Só que os espaços comerciais mudaram. Isso, obviamente, obrigou a uma mudança de quem ocupava os espaços e a rua, só por isso. Mudou agora há dois meses um sítio, voltou a ser [um] bar, já está outra vez a mesma merda. Por isso, não há vontade política de mudar os espaços. Posso dizer que o escândalo é alguns dos espaços pertencerem à Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

JC - Os espaços comerciais?

DB - Sim, que 'apoiam' o tráfico de droga. Já mandei quinhentos mil *e-mails* para o provedor da Santa Casa, mas não adianta.

JC - É porque ainda por cima aí há uma – está numa propriedade de uma entidade, não é? Uma instituição… é mais fácil. Se pensares que cada um é de um privado, aí a Câmara [Municipal]…

DB - Ali na Rua dos Anjos, o sítio onde eles traficam, os dois espaços são da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. E ninguém faz nada, ninguém vê dinheiro com isso.
[…]
Eu tenho esperança [de] que daqui a um ano ou dois, porque há ali umas obras a acontecer, e que ele mude. Mas é a minha esperança, e também tive esperança há uns anos atrás, em 2014, 2015, que as coisas mudassem, e nada mudou. Nada, nada. É isto.

JC - Enfim.

DB - Não é fácil.

JC - Pois não. E eu estou nesta coisa de estudar os festivais, os efeitos […]

DB - E têm efeitos colaterais. Eu acho que só estudando os espaços, seja o primeiro *'Todos'* aqui no Intendente, seja… por exemplo, há três anos, que impacto é que o *'Todos'* por exemplo teve no Campo Mártires da Pátria ou, aliás, na Colina de Santana? Nenhum! Nenhum! Que impacto é que tem tu convidares a senhora que é cabo-verdiana fazer um almoço ou a senhora que vem do Bangladesh fazer um almoço? O que é que isso interessa? Interessa, é giro. Mas, não sei se sabes, as pessoas não são pagas. As pessoas vão de espírito aberto. O mínimo que eu esperava –

JC - De boa vontade?

DB - Sim, mas o mínimo era alguma compensação, pelo tempo que estão a perder. E depois tu vês os artistas, os amigos dos organizadores a encher o bolso. E eu acho que isso efetivamente não passa. Eu há uns anos atrás tentei falar com o Corvo… Não quis.

JC - Ah (?)

DB - Sim. O Samuel. […]
Ele não quis. Não quis… Depois, mais tarde, vim a perceber porquê. Tenho provas do que se estava a passar aqui, e ele não quis. O que é que... Para mim, o Corvo fez um excelente trabalho de reportagem aqui, jornalístico, em Lisboa - já o acabou o ano passado, se não me engano. A verdade é que também só dava notícia daquilo que lhes interessava muito ligado a

uns certos partidos. O que não interessava, não divulgava. E eu dei ao Samuel todas as ferramentas. Dava um grande artigo sobre aqui e a Mouraria, para aparecer no jornal.

JC - Pois (…)

DB - Fui ter com ele ao Tati, e estivemos horas, estivemos horas a conversar – que também já fechou.

JC - Sim, ainda ontem estava a pensar nisso.

DB - Eu adorava o Tati. Vai ser um *hostel* (hotel?), mais um. E o Samuel não quis fazer o trabalho. Eu há bocado estava a lembrar o site mal. O site é *www.gov.base.pt* , assim é que é. Tem os contratos públicos todos. Seja do *'Todos'*, seja do *'Bairro Intendente'*...
[…]
Está lá tudo. Está tudo, está tudo. Contratos da EGEAC, tudo, tudo, tudo. Consegues ir ver quanto é que custou o primeiro festival na Mouraria, o *'Ao Gosto'*, consegues saber quanto é que custou o primeiro *'Bairro Intendente [em Festa]'*…

JC - O que pode ser aqui… estava a pensar ainda no que me perguntaste ao bocado, desculpa. O que pode ser aqui perverso é um festival ser criado, ter uma missão – e não estou a falar de nenhum específico – um festival ser criado, ter uma missão, ter um orçamento, e ainda assim não cumprir…

DB - Quem é que vai inspecionar?

JC - Isso é uma das coisas que a minha tese levanta, que é: não há uma avaliação de impactos. E isso não permite perceber se o festival deve continuar ou não, ou que efeito é que está a ter. Positivo, negativo, colateral, intencional, não intencional.

DB - Ninguém estuda isso.

JC - Mas isso é uma pergunta…

DB - Era fundamental!

JC - (…) É essencial um festival com determinados objetivos e financiamento público, seja por via da Câmara [Municipal], ou (…)

DB - Vives no mundo da Alice no País das Maravilhas.

JC - Mas as políticas públicas mudam-se, não é? Têm que se mudar. Logo… alguém que está a investigar isto tem que dizer que se o objetivo é intervir no território e na comunidade, isso tem que ser avaliado em cada edição.
[…]
Porque senão, garantidamente, o festival na edição seguinte não é eficaz.

DB - E não melhora! A questão é essa. O *'Todos'*, na minha opinião, cada vez se tem mascarado mais…

JC - […] se os festivais não fazem essa avaliação de impacto (…)

DB - Mas eles fazem.

JC - Mas no ponto de vista socioeconómico, é como se não…

DB - Não há impacto, não há impacto.

JC - Artisticamente, é válido.

DB - É válido, é muito bonito, é interessante. Não tem é impacto no território.

JC - No território, na comunidade?

DB - Na comunidade, em ninguém. Em dez… mais de dez anos... Vá lá, doze, treze, catorze anos que estou aqui já vi 'ene' festivais a acontecerem aqui, e a consequência que isso aconteceu… nenhuma. Ok, sim…

JC - Bem, há mudanças de perceção.

DB - Perceção, urbano…

JC - Há mudanças no espaço... o comércio dinamiza ou muda?

DB - Eu acho que foi mais o comércio que mudou do que mesmo os próprios festivais. Com os festivais, na minha opinião, não mudou. Não mudou. Se calhar até posso dizer, até o primeiro *'Red Bull O Santo Vertical'* mudou mais, pôs o Intendente aqui 'a bombar' e ninguém esperava que a *Red Bull* apostasse cá…

JC - Mas aí, se calhar, trouxe também ajudou a trazer os turistas, os estrangeiros?

DB - Não, mas o que é curioso, não. Hoje em dia, tu vens aqui ao Intendente, tu vês muito mais turistas do que vias há cinco anos atrás, ou mesmo há dez anos atrás. Porque, hoje em

dia, os portugueses ou os lisboetas já não vêm tanto aqui porque já sabem que é para turista. Ou seja, a missão destes festivais desvanecem-se e perdem-se. Para quem morava cá, ou para quem mora, não houve impacto. E para quem não vive cá, com o tempo apercebeu-se que isto é feito… é fogo de vista. E que não houve ou não há consequência. Houve várias associações mais pequeninas que existiram aqui e que simplesmente tiveram de fechar portas, ou então mudar de espaço. Várias, várias… Pelo menos assim umas três ou quatro.

JC - Que deixaram de existir?

DB - Deixaram de existir.

JC - Associações culturais...

DB - Culturais, de educação, de apoio à comunidade, seja a miúdos... Por exemplo, havia uma que era a *'Crescer'*, que existe mas –

JC - Sim, ouvi falar nessa associação.

DB - Mas agora está noutro espaço. Aqui era a *'Crescer 3G'* ou *'4G'*.

JC - Não sei qual era a missão (?)

DB - É mais com crianças, e eles aqui tinham um projeto muito giro, que era… Imagina, tu és pai, trabalhas no que quer que seja, passas dificuldades – mas isto é para locais, era para locais – imagina, vives nos Olivais, vinhas cá pôr a tua criança ao final do dia, não. Em vez de ir para um ATL, óbvio que não tens dinheiro para pôr os filhos num ATL, eles ficavam a tomar conta do puto, ok? Da comunidade africana e indiana, do Bangladesh, e era muito giro. E fechou, fechou…

JC - Isso era uma oportunidade para, de alguma maneira, educar para outras coisas (?)

DB - Era, era os primeiros passos, para, na minha opinião…

JC - Até porque se tu mostras um determinado livro a um miúdo, ou uma atividade, ou um jogo, nem que seja a um miúdo de seis anos, se calhar ele provavelmente não ia lidar com isso se não passasse por aquele espaço.

DB - Não, não ia. Eles mantiveram-se aqui durante três anos e depois, por chatices também, desistiram e agarraram nas malas e foram para outro lado. Várias, mesmo. Várias. Isto… foi… na minha opinião, o que se passou aqui, tu olhas para este sítio urbano e vês "É bonito". Mas se tu fores analisar o crescimento e o que se passou aqui nos últimos quinze anos... Eu

enquanto morador, para mim, é um escândalo o que se passou, o dinheiro que passou aqui, João… O dinheiro. Centenas de milhares de euros. Ok… milhares e milhares de euros.

JC - Sem que a realidade socioeconómica tivesse propriamente mudado? (dizes que não há impacto…)

DB - Não, essa não mudou. A realidade socioeconómica manteve-se; agora, mudou desde há dois anos, devido a uma série de situações, pronto, mas -

JC - Com a vinda dos estrangeiros…?

DB - Com a vinda dos estrangeiros para viverem cá, aqui no Intendente e na Mouraria. Mas é que não foram os festivais que deram nome ao espaço. Se calhar destes festivais que passaram por aqui neste espaço que é o Intendente, o que deu mais nome foi o *'Bairro Intendente [em Festa]'*. E mesmo esse, quem vive aqui, já está desejoso que isto acabe. Já está tudo farto, já não temos paciência.

JC - Isso também não pode – fazendo de advogado do diabo, isso também não pode querer dizer, por exemplo, que o festival, os vários – inclusive esse – teve o seu papel, mas que o festival é um instrumento que se calhar é para usar um, dois anos, três anos…

DB - Já vai em quatro anos.

JC - E cumpre a sua [missão]… esgota-se…

DB - Não, porque a ideia é manter.

JC - Muda a perceção, limpa a imagem, pode ajudar a mudar o espaço, mas depois se calhar não é como festival, é com… outros instrumentos,?

DB - O *'Bairro Intendente'*, no início, era um festival organizado pelo bairro, para o bairro e para todos. E tornou-se num festival onde [era] organizado por uma associação para os amigos, ainda que depois daí venham…

JC - Achas que se esse festival tivesse mantido esse modelo, a maneira como era feito no início, continuava a ter sucesso ao fim de quatro anos?

DB - Sim, sim, sim. E era muito mais interessante.

JC - Isso é interessante…

DB - Era mais, era mais acolhedor.

JC - Mas isso é uma… é uma réstia de esperança, não é? Os festivais, se forem feitos da maneira certa, não é? São um instrumento...

DB - Sim. Se for feito por locais, e se mover verdadeiramente a comunidade local, eu acho que têm impacto na comunidade.

JC - E impactos positivos?

DB - E impactos positivos na comunidade. Agora, quando tu fazes um festival um ano, num espaço, envolves a comunidade durante três semanas – como eu disse há bocado – usas e deitas fora. Não é impacto real. Quando fazes coisas sustentadas e com trabalho – ainda que seja voluntariado, ok, tudo bem, não é por aí – mas quando tu consegues mover a comunidade para um bem comum e para um objetivo comum, tu tens impactos positivos e a longo prazo na comunidade. Enquanto que, tal como as coisas têm sido feitas até então, na minha opinião, que é: envolves a comunidade no primeiro ano, e cada vez te vais desligando mais dela, e tens outros interesses sem ser a comunidade local. Então aí, já não… na minha opinião, não podem ser considerados festivais locais. É como o *Rock in Rio*. É um conceito que viaja de cidade em cidade. E o que é que acontece? O *Rock in Rio* mudou alguma coisa em Chelas? Não. Então pronto… Não muda!

JC - Só que o *Rock in Rio* - …tem a ver com aquilo que estavas a dizer - é que o *Rock in Rio* não promete mudar a cidade… mas estes…

DB – Prometem. E não muda. Na minha opinião, não mudou ninguém. Seja o primeiro em 2009, seja o último agora em 2019. E ainda acho que está para vir o festival que tenha (…)

JC - E o festival (…) mas se tivesse sido um projeto feito de outra maneira como, por exemplo, as outras primeiras edições, aí tinha potencial para mudar e ter impactos maiores?

DB - Eu acho que sim… Eu acho – ok, estamos em 2019, quase em 2020 – vivemos num mundo globalizado. E nós somos uma gota no oceano, mas se várias gotas no oceano se juntarem… E, por exemplo, eu há bocado, comecei esta pequena conversa a dizer que eu acredito que a mudança tem de partir de nós e do nosso bairro, que nós não podemos pensar em grande. E se nós, bairro, eu, o meu vizinho, e a minha vizinha, e o amigo da minha vizinha que vive duas ruas ao lado nos juntarmos, e além dos nossos trabalhos que temos, que precisamos, mas se nos juntarmos para mudar o nosso bairro, de uma forma sustentada e no tempo, as coisas podem efetivamente mudar. A questão é, as associações locais não fazem esse tipo de trabalho. Na minha opinião, deviam envolver muito mais as comunidades, e não apenas em curtos espaços de tempo. Porque se envolverem verdadeiramente a comunidade, como aconteceu aqui no *'Bairro Intendente'* e até no primeiro [festival] *'Todos'*, as coisas têm impacto. Agora, a realidade é que efetivamente não, não é isso que acontece. Deviam-se juntar

X pessoas, uns vizinhos com espírito, com iniciativa… Obviamente que isto implica associações não partidárias e mais comunitárias. A questão é… hoje em dia, se tu não és ligado a um partido, quase que é difícil. Ou então és anarca.

JC - Mas se as associações, ligadas ou não a um partido, quiserem fazer uma iniciativa cultural com esses princípios que tu estás a dizer…

DB - Eu acho que esse é o caminho!

JC - Se conseguirem orçamento, fazem?

DB - Sim! Eu acho que esse é o caminho! Eu quero acreditar que no futuro há-de surgir uma oportunidade, seja em Lisboa, seja no Porto, seja em Coimbra, em Faro ou em Aveiro, em que os moradores, quem ocupa o espaço, quem vive o espaço, quem habita a cidade, *etc* – ou então mesmo nas aldeias!

JC - Sim… é que há exemplos no espaço rural, também.

DB - Sim. Eu sou de Monsanto, e a verdade é que ainda hoje se mantém a tradição dos Festeiros, que é quem organiza as festas, e eu nunca fui, mas a minha irmã gémea já foi…
[…]
A verdade é que, se, tal como nas aldeias pequenas, em que existe os festejos mas existe um projecto – e as pessoas passam um ano inteiro quase a organizar uma festa! E este ano sou eu, [no] próximo ano és tu. Mas todos sabemos, a comunidade toda está envolvida na festa da Nossa Senhora da Azenha, na festa da Nossa Senhora do Almurtão. E isso tem impacto, porque as coisas melhoram, as pessoas conversam. Aqui também acho que também tem muito a ver com o facto de ninguém querer ganhar dinheiro, porque quando as pessoas… quando eles querem ganhar dinheiro, e precisam destes festivais para ganhar dinheiro, perde-se um bocadinho o espírito da comunidade. E depois há um aproveitamento das pessoas. Mas eu quero acreditar, voltando um pouco atrás, que tal como nas aldeias, existem os festejos – juntos, os vizinhos fazem a festa – gosto de acreditar que um dia, em Lisboa – neste caso, a cidade que eu habito – exista a possibilidade de um dia os vizinhos se juntarem e organizar um evento, um festival, que perdure no tempo, e que deixe marcas não só na malha da cidade, do local que ocupa, mas como também nas pessoas que o habitam, e eu acho isso fundamental, e acho que isso se perdeu e nunca foi concretizado, na minha opinião.

[…]

JC - É uma possibilidade?!

DB - Sim, é uma possibilidade, ela existe.
Onde é que ela está? O Tiago agora quer montar um festival –

JC - O Tiago Pereira?

DB - O Tiago Pereira.
… Moimenta da Beira, ou o que é… Para o ano, em 2020. Mas o que é que vai acontecer? Ele também – o que vai acontecer é que vão não sei quantos ranchos para lá, e grupos e vão ocupar o espaço que já existe naturalmente. Mas eu ainda não sei tudo sobre o projeto. Eu acho que pode ser positivo, mas a questão é, envolver a comunidade que lá está. Pedir à senhora que faz os adufes, ao senhor que passeia – não sei, envolver a comunidade ali durante uma boa parte do ano, mas é ter mais do que uma edição programada. Tem que haver…

JC - Continuidade.

DB - Tem que haver continuidade, sim. Então falando em cidades, que são várias aldeias dentro da cidade, a verdade é que não há oportunidade de criar impacto com um festival que se propõe, como o *'Todos'*, o *'Bairro Intendente'* e o *'Gerador'* ou não sei quê, de ter impacto na comunidade ou mesmo na cidade, se não continuar no tempo e no mesmo espaço.

JC - Eu acrescentava a isso, se não for avaliado.

DB - E avaliado. Fundamental.
[…]
Mas tu sabes que, quando foi no fim do *'Todos'* e quando foi no fim do *'Bairro Intendente'*, uma das minhas questões, e das *'Noites I'* e do *'Dia I'* era exatamente fazer a análise. O que é que correu bem e o que é que correu mal. E ninguém queria saber. Ninguém. Eu pedi contas e ninguém – nunca vi contas, João.

JC - Estás a falar das contas do *'Bairro Intendente"*?

DB - Nunca as vi… E eu estava dentro da organização.

[…]

DB - Podes ir buscar… podes ir buscar fundos europeus, podes ir buscar quinhentas mil coisas. Mas estamos aqui a falar de festivais, mas eu posso dar-te exemplos de movimentos de cidadãos, dos quais eu fiz parte – dois deles – e o interesse é dar dinheiro, não era mais nada. "Geração à Rasca", "Movimento 12 de Março", "Academia Cidadã", foi o quê… eram instrumentos dos partidos, supostamente eram apartidários e a realidade foi outra… quem esteve por dentro, e quem acompanhou – não foi nada daquilo. Eu gosto de política, gosto muito de política, mas mete-me nojo. Uma das coisas que –

JC - Isso é porque a maneira como muitas vezes a política entra, não tem a ver com política, nem com ideais, nem com valores, nem com objetivos. Pronto… tem a ver com isso que dizias há pouco.

DB - Não tem a ver com – é o voto. É fazer festivais para ganhar o voto.
[…]
Conseguir chamar à atenção de – marcar a diferença durante *X* tempo…

JC - Construir o seu lugar, também…

DB - Sim. Estes movimentos… tirando uma pessoa, que é a Manuela Júdice, é a única que se mantém fora. O resto já está tudo metido noutras merdas. (…) Então, fui à acampada do Rossio – não sei se acompanhaste em dois mil e… Estive lá e fui muito mal tratado, apesar – eu tenho esta voz. Uma voz grave, sou bancário. Então imagina o que é um gajo bancário, partidário, falar mal do capitalismo ou se indignar com certas coisas. Eu era… mesmo aqui, no Intendente. No *'Todos'* e no *'Bairro Intendente'*. "E porque é que este gajo se está a envolver nisto? Porquê?". E eu disse, "envolvi-me porque quero o bem comum, e eu acredito que o bem comum passa, também, pelo meu bem, e o meu bem –

JC - Por isso é que é comum, não é? (…) Compromete-te, de alguma maneira?

DB - E eu sou sonhador. E a questão é, seja nos festivais, seja nos movimentos, olham-te sempre de lado. És sempre ostracizado, desconfiam. Toda a gente pensava em política, que eu era polícia. Ok?...

JC - "O que é que ele quer?"

DB - "O que é que ele quer? O que é que ele está a fazer aqui?". E isto estamos a falar durante um, dois, três anos. E chegas a um ponto em que tu pensas "Ok, mas queremos uma coisa comum ou queremos ajudar o X a arranjar trabalho?". A verdade é que as coisas se perderam todas, hoje em dia o que é a "Geração à Rasca", o que é o "[Movimento] 12 de Março", o que é a "Academia Cidadã"? Não é nada, desapareceu do mapa.

JC - Sim… Mas como é que tu vês – mudando um bocado – a [associação local] *'Renovar a Mouraria'*, como é que tu a vês, hoje?

DB - Ah, deixou de existir, é quase que –

JC - Mas é estranho, porque…

DB - O espaço continua lá. A moradia foi renovada e estão abertos na altura do Santo António, até pedem-te o dinheiro para organizar…

JC - …para participar nas festas?

DB - Para participar nas festas de Santo António. A questão é, por exemplo, nem a *'Renovar a Mouraria'*, nem agora quando foi daqui para o jardim Martim Moniz, nem aí se manifestou. Eu conheço pessoas que estão ali intimamente ligadas ao *'Renovar a Mouraria'*, ene, mas depois o meu… agora já não, que eu já sei de tudo. Mas o meu espanto foi, imagina: estamos aqui os dois, e estamos num projeto. A Câmara [Municipal] pagou a ene pessoas para trabalhar na *'Renovar a Mouraria'*, que eram, como é que eles se chamam… não sei quê sociais. (…) Integradores sociais, dinamizadores sociais… Pronto, que estavam… Eram funcionários da Câmara [Municipal], que estavam a trabalhar na *'Renovar a Mouraria'*. E na *'Bairros'*. Aqui no Largo do Intendente, não. Mas o meu escândalo quando duas ou três pessoas… mas, (…) mas tu fazes isto na vida? Mas tu és funcionário da Câmara? Mas isto passado meses. Ok, és voluntário, ou fazes parte da *'Renovar'*…

JC - Não, da '*Renovar'*… mas podia ser alguém da associação, não?

DB - Não, não, não. É pessoas que a Câmara [Municipal] designa, a trabalhar nas associações.

JC - E a associação aceita porque…

DB - Sim, recebem dinheiro, recebem fundos, e vão cumprindo a sua missão de englobar, e é alguém que está ali disponível e trabalham, pronto. E que não te estraga o dinheiro. A *'Renovar [a Mouraria]'* nisso tem contas muito mais limpas do que qualquer coisa aqui do Intendente. As contas são públicas, por exemplo, e recebem dinheiro, sim, mas não tem nada a ver com estas coisas aqui, nada mesmo.
[…]
E se tu hoje em dia olhares para a *'Renovar a Mouraria'*, tirando o Santo António, o que é fazem? Nada. Têm aulas de… para…

JC - …estudo acompanhado?

DB - Para o Estudo Acompanhado, integração de imigrantes, visitas turísticas… Mas o impacto que tem, tirando o Moin, do Bangladesh, que eu conheço, que é meu amigo, que agora já está a trabalhar lá e já trabalha – aliás, ele trabalha na Câmara. Ele trabalha na Câmara, sim. Foi uma pessoa, é uma pessoa. E é essa mesma pessoa – por exemplo, o Moin já esteve no *'Todos'*, esteve no *'Bairro Intendente'*, está na *'Renovar a Mouraria'*, está no projeto do Tiago Pereira de *'A Música Portuguesa a Gostar dela Própria'*, aqui do *'Intendente É um Lugar Psicológico'*, mas são sempre os mesmos. A Rosa Maria, aqui também… são os mesmos, sempre. São os mesmo sempre! Mas a verdade é que as pessoas se aproveitam disto para… não sei se conheces a Artéria…

JC - Sim, sim, conheço.

DB - Gosto muito delas, e tinham um projeto muito interessante aqui, que era a *'Avenida Intendente'*. Foi um projeto muito giro… Morreu. Fizeram umas instalações ali e aqui, supostamente era para haver continuidade… desapareceu. Porquê? Não sei. O porquê não sei… não sei, não sei dizer. O que é que aconteceu? Não sei. Eu posso dizer que só tive – eu tive duas grandes discussões, com a Marta tive várias. Várias, várias… muitas. Hoje a gente ainda não se fala, já há muitos anos que não nos falamos. Passo por ela, não lhe falo. E com o Tiago Saraiva. Conheces o Tiago Saraiva?

JC - Sim, conheço.

DB - É que um dia disse-lhe – não, mentira, foi num *post* que eu escrevi no meu Facebook. E o gajo… eu disse-lhe, "como é que cooperativas não têm contas públicas que se mascaram do bem da comunidade", e 'pumba, pumba, pumba', então não… bloqueaste, e eu não estou para isto!
[…]
As pessoas nem sempre são aquilo que aparentam. Eu acho que ele é um amor de pessoa, mas pronto… ele, vá, ele é elemento do *'Largo Residências'*, por isso… eu sabia que estava a tocar nos pontos certos.
[…]
…eu só tenho pena que – sejam os festivais, sejam os movimentos – a desaparecer, desapareceram.

JC - É interessante, que no tempo em que eles fazem falta, que tenham acontecido, cresceram aparentemente, e começaram com força e tenham perdido…

DB - Força? Eu acho que as pessoas também se desmotivaram. Eu falo por mim, que eu desmotivei. Ao fim de –

JC - Eu acho que nunca é fácil, porque estamos a falar de coisas que implicam disponibilidade, tempo, compromisso, entendimentos, consensos… nem sempre é fácil. Tudo isso aponta para um sentido coletivo, que hoje…

DB - É quase inexistente, as pessoas não têm muito esse sentido.

JC - E se pensares que, muita gente que vivia aqui já não vive…

DB - Já não vive, tu não tens noção –

JC - Se a comunidade enfraquece, como é que os movimentos coletivos nessa comunidade hão-de se fortalecer?

DB - Não fortalecem!
[…]
Eu daqui desta zona – Anjos, até à Mouraria, tirando o RDA, é o sobrevivente. O RDA é o sobrevivente, João. Não há mais um que tenha sobrevivido. Fechou tudo! E mesmo assim o RDA… eu agora já não vou tanto lá, acham sempre que sou polícia. A sério… Eu vou com o Miguel, certo? Eles viam-nos lá quinhentas mil vezes.

JC - Mas porque é que sentes isso, que eles acham que tu vais lá…

DB - Porque já me disseram!
[…] É muito esquisito. Ainda vai este ano, no Santo António, eles metem-se de costas, começam a mandar bocas e não sei quê. Muitas vezes, estes movimentos também não são muito inclusivos, ok? O RDA não é inclusivo, João.

JC - Mas eu acho que qualquer… aí, tenho de ser um bocado crítico. Qualquer grupo, qualquer associação, qualquer ajuntamento de pessoas, muitas vezes tende a ser…

DB - Fechado.
[…]
Eu acho que vivemos tempos… eu achava que não. Eu participei na "Geração à Rasca" em 2012. E eu tive… eu achava que efetivamente íamos fazer a mudança. E daí, depois também apareceu os projetos aqui do *'Todos'*, do *'Bairro Intendente'*, tudo mais. Mas depois tu chegas ao fim de um tempo e tu vês, "ok, isto não teve impacto em nada", e tu desmoralizas. Tu olhas para o que é que tu fizeste, e o quanto tu te entregaste nos últimos anos…

JC - Mas há mais gente a pensar, a sentir isso (?)

DB - Há muita, muita, muita.

JC - E isso afasta essas pessoas de se entregarem, darem outra vez para um projeto do começo, não?

DB - Quantos?! Há muito interesse…

JC - Eu acho que também não é fácil… estar preparado para não ver frutos.

DB - Eu não estava. Eu contra mim falo, eu não estava preparado para isso.

JC - Foi como tu disseste há bocado, os frutos é de trabalho continuado, no tempo, etecetera, e quem sabe assim, no futuro…

DB - Sim, mas todos juntos. Isto é um bocadinho como… na minha opinião, isto poderia ser sustentável se todos déssemos as mãos. Todos juntos, somos mais fortes e conseguimos fazer a mudança. E a verdade é que – mas não é dar as mãos uma vez. Temos que dar as mãos durante muito tempo, para conseguir efetivar a mudança.
[…]
Mas temos que confiar, também. E eu acho que devemos, em tempos, que as pessoas partem… olham para os outros, a desconfiar.

JC - Tem a ver com o sentido do individual, e isso é mais forte do que o coletivo (?)

DB - Eu trabalho num banco, ok?... E, no banco, eu olho pelos interesses do banco. Na minha vida pessoal, eu zelo pelos meus e pelo interesse comum, pelo bem comum. Eu acredito mesmo que, se o bem comum estiver bem, eu vou estar bem.

JC - Às tantas também há formas diferentes de continuar… continuas a viver aqui, continuas interessado no que se passa, acompanhas ainda que à distância, não te envolvendo.

DB - Sim, sim. Mas prefiro não me envolver. Prefiro… mesmo, outros projetos artísticos – agora já não falando de festivais – em que participei, na Galeria Boavista… isso desapareceu tudo, também! Havia, há uns anos… em 2014, existia aqueles *open calls* para artistas emergentes, desapareceu tudo. Tudo! Não sei efetivamente o que é que aconteceu. Se houve uma mudança da política? Provavelmente sim. Ou se efetivamente também foram as pessoas todas que se cansaram, de…

JC - Uma conjugação disso?

DB - Mas foi muita coisa junta.

JC - Porque é feito de vontades e das pessoas, não é? Portanto, as duas coisas…

DB - Há uma bailarina que eu conheço, que é a Vânia, que fez parte de uma associação, e ela lutou, lutou, lutou, até um dia que disse, "não…".
[…]
"Vou mudar isto. Chega, chega". Tenho uma amiga minha também, a Sónia, que lutou, lutou, lutou, ela é mais ali na Mouraria, "não, não consigo mais". Não adianta estar a lutar, para ir contra os poderes instalados, contra os interesses instalados.
[…]
Não consegues. Como é que tu ultrapassas a falta de dinheiro? Não ultrapassas! Não consegues, como é que consegues? Podes ir buscar financiamento europeu, ao estrangeiro,

mas é muito difícil. E a questão é, se as identidades locais, Câmaras [Municipais], Juntas [de Freguesia], e até lojas, não te ajudam, como é que consegues organizar o que quer que seja? Não consegues! E eu acho que houve um desinteresse – ou melhor, a Câmara mantém os mesmos interesses que mantinha há uns anos, por exemplo, o *'Todos'* ainda existe, e o *'Bairro Intendente'*. Isso mantém, mas é só imagem, ponto. Porque, como tu estavas a dizer, se não houver um estudo de impacto socioeconómico real, ninguém pode dizer que vale a pena a Câmara, ou aquele dinheiro público, ter sido gasto daquela forma. E a mim, eu creio, que não valeu muito a pena porque são espetáculos performativos, para fora, e não para quem está dentro.

JC - Apesar da ideia, inicialmente, nas primeiras edições – nestas aqui – ter sido trazer o dentro para fora, não é? Levar as pessoas à casa dos outros, ver o interior…

DB - Ver o que se passava aqui. Mas isso perdeu-se tudo.

JC - Eu acho que isso pode ter impactos, sabes? Que isso tem impactos. Não são é… necessariamente a longo prazo. Há um impacto imediato, que é mudar a face de um bairro ou de uma zona, mudar a perceção...

DB - A perceção, sim…

JC - …das pessoas sobre esse lugar. E isso, indiretamente, vai trazendo outras mudanças. Agora, [não] são impactos diretos? Vai trazendo outras coisas. Eu acho que o comércio – as atividades comerciais… isso mexe.

DB - Isso mexe. Isso mexe, ok.

JC - A longo prazo, o imobiliário como um todo, também –

DB - Também mexe.

JC - Também mexe. E isso são grandes impactos, não é?

DB - Sim, mas…

JC - Mas não estamos a falar das pessoas que lá vivem?

DB - Aí está. Ok, melhora a malha urbana, melhora a imagem – a perceção pública – mas daí, a mudar –
[…]
Não ajuda. Não houve consequências…

JC - Mas eu acho é que – e aqui estou um bocado em opinião [especulação] – …tudo o que os festivais levantam… são uma espécie de… sacodem, levantam muita (…) acho é que depois tem de haver quem pegue naquilo que fica ali exposto…

DB - E fazer o acompanhamento.

JC - Que não é o festival, se calhar?

DB – Não.

JC - …a Junta [de Freguesia], a Câmara [Municipal], a associação [local] –

DB - …que não faz, e a questão é isso. Não fazem o trabalho de casa.

JC - É que o festival é aquilo…

DB - É pontual, é sazonal.

JC - Mas depois… faltam pontas, não é, que não são os programadores, nem são –

DB - Tudo bem, mas qual é… na minha opinião pessoal, eu tinha vergonha na cara.

[…]

JC - Mas é curioso que no *'Todos'*, as pessoas que já entrevistei, criticavam isso. Faziam o exercício da autocrítica.

DB - Faziam? E tinham essa noção, que não havia consequências?

JC - Não na Câmara [Municipal], mas em quem produzia.

DB - Ok, mas…
[…] ou seja, as pessoas têm noção que o impacto que têm é muito pouco?

JC - Que [existe]… que é limitado. E que as questões que levantam – sociais, sobretudo – para aquelas, das pessoas que lá vivem, seja na Colina de Santana, seja aqui, depois não têm um acompanhamento. E deviam ter, e aí apontam o dedo à Câmara [Municipal] e à Junta [de Freguesia], por exemplo. No sentido em que o *'Todos'* é uma iniciativa pública, e a Câmara, depois de o fazer, não quer saber das informações que lhe podiam chegar e ser úteis, sobre a pessoa A, B ou C.

DB - Na minha opinião não é a Câmara …

[…]
Eu acho que tem que ser […] as associações locais, seja a associação B, a A, a C ou D, que o *'Todos'* acontece, é sempre com várias associações à volta, e o *'Todos'* integra-se...

JC - É uma iniciativa pública, mas com colaboração de vários privados e…

DB - …privados, e associações culturais, e comércio, e cafés, e restaurantes, bares. E a questão é essa malha, esses pontos, fazerem o tal acompanhamento no depois do festival. Porque depois …

JC - Todos se envolverem?

DB - Todos se envolverem, e não apenas com o motivo do festival, porque depois- senão volta ao igual ao que acontecia aqui no Intendente que é: as pessoas voltam a ser, mais uma vez, usadas e jogadas fora. Não podes achar que fazes um espetáculo, levas os desgraçados todos para o palco [do Teatro] D. Maria [II], e epá… e que isso, até psicologicamente, que afetou muitas pessoas aqui. Porque achavam "Ok, isto é uma oportunidade que me estão a dar… Estou no D. Maria, estou no D. Maria, isto só vem a melhorar", e depois, passados quinze dias, estão aqui a dormir na rua. A mim doía-me o coração, o coração… porque pensava "Ok, mas… estão a dar migalhas às pessoas".

JC - …achas que a perceção de quem produz, programa os festivais...

DB - Não quer saber.

JC - Não quer saber? Ou seja, têm perceção disso, mas não querem saber?

DB - Não digo todos, mas alguns…
[…]
Apercebem-se perfeitamente. Se quiseres falar destes festivais locais, o primeiro, eu desculpo. O segundo, terceiro, quarto, já não desculpo, porque aí falta aquilo que estavas a dizer, que é o tal estudo de impacto socioeconómico no local e no bairro onde se fez. Porque, como é que eu sei que estou a fazer o trabalho certo se ninguém analisa o meu trabalho, ou se eu próprio não o analiso?

JC - E há muitas maneiras de fazer isso. Não é fácil, mas…

DB - Tu podes fazer –
[…]
"Gostaram?", "E sugerem?".

JC - No fim do festival, ou passado um mês do festival ou…

DB - Um mês, logo não.
[…] Fazer um balanço.

JC - "O que é que esperava, o que é que obteve?".

DB - "Correspondeu à expetativa?".

JC - "O que é que não obteve, o que é que precisa?"

DB - Mas não é feito, João, mas isso não é feito. Isso não é feito…
(…) Seja na… em qualquer um, mas não é mesmo feito. E nos vários festivais [em] que eu participei, na organização deles, às vezes em que nos juntávamos depois dos festivais acabarem, ninguém te queria ouvir. Porque não querem saber, porque já estão a pensar no próximo ano.

JC - As próprias pessoas que estão a fazer o festival?

DB - Sim.

JC - Não querem ouvir a crítica?

DB - Não querem, não. Não querem saber. Correu tudo bem, os amigos estão satisfeitos. É verdade. Mas não interessa saber se a vizinha gostou. A vizinha que, ao final da tarde, foi para lá todos os dias, ou que esteve sentada não sei quantas horas a fazer *crochet*, ou que foi alvo de uma entrevista, ou que tiraram não sei quantas fotografias…

JC - Uma das coisas que a C.E.M critica em relação ao *'Todos'* é a exposição da imagem, da fotografia, pura e simples.

DB - Eu concordo, eu concordo. Não há um (…)

JC - E quando falavas há pouco, por exemplo, da divulgação, há uma certa vontade de invisibilidade, no sentido de eles poderem continuar a estarem com a senhora sem fazerem disso um espetáculo. Ou seja, eles têm vindo cada vez mais a não querer que o festival seja um espetáculo…

DB - Mas se calhar nos dias de hoje, e se calhar em termos de impacto, se calhar tem mais impacto do que um *'Todos'*.

JC - Ou mesmo que não tenha, acreditam que aquele é o trabalho certo.

DB – Pronto, é legítimo. Mas pelo menos não se pavoneiam de…
(…) inclusivos…

JC - Sim, até porque ali não... Os objetivos nem são bem esses, é mais estar com…

DB - Com as pessoas. Ponto.

[…]

Aqui não. Estes festivais são festivais de espetáculo, ponto. Em que ninguém pode dizer – se perguntares: o *'Todos'* teve impacto? Teve. Foi o impacto correto naquela altura? Sim. Podia ter sido muito maior? Podia. Mas… perdeu-se. Seja aqui, seja na Colina de Santana, seja em São Bento. Depois o que é que fica? Fica um *graffiti*. Percebes? O que fica é um *graffiti* na rua e é de lamentar. Seja o *graffiti* em São Bento, com as mulheres, seja o *graffiti* aqui na Colina de Santana com os rostos das várias pessoas das várias comunidades. O que é que isso vale? É *show-off*, para mim! Eu não gostava de ver a minha cara ali escarrapachada, exposto, seja fotografado ou seja pintado, durante não sei quanto tempo. Acho indecente. Acho indecente mesmo! Mas assim como esses, há coisas mais pequeninas, que ainda acontecem aqui no Largo do Intendente, que o que se passa é exatamente um aproveitamento das pessoas. Obviamente que numa escala muito menor, mas acontece! Às vezes é feio viver aqui, sabes? É feio, desagradável, no sentido em que tu falas com a tua vizinha, que já tem oitenta anos, e que anda aqui, e que nos primeiros anos achava que isto ia melhorar, e tinha uma rede aqui à volta dela e depois acontece-lhe alguma coisa…

JC - Está sozinha?

DB - Está sozinha, e sou eu que lhe dou umas batatas, sou eu que lhe dou uns ovos, sou eu que dou umas couves, percebes? Mas eu sou eu, o Dinis, eu não faço parte de uma associação… mas faço o meu trabalho de ajudar o outro.

JC - Só por curiosidade, quando estavas ligado ao festival aqui, ao *'Bairro Intendente [em Festa]'*, estavas também em teu nome?

DB - Estava em meu nome. Em meu nome, não estava ligado a nenhuma associação. Eu fazia o *marketing*, a publicidade e a comunicação toda do *'Bairro Intendente'*.

JC - Mas acho que é interessante que tenham aceite, não? O que tu propuseste…

DB - Não, surgiu.

JC - Aconteceu?

DB - O *'Bairro Intendente'* surgiu de conversas.

JC - Mas como é que isso depois te…

DB - O gatilho? Eu estudei *marketing*.

JC - Não, não. Como é que depois a coisa… Porque é que saíste? Não estavas a gostar da maneira como estava a ser feita?

DB - Porque eu pedi contas.

JC - Foi essa questão?

DB - Foi.
[…]
Porque eu pedi contas… eu pedi contas. Porque chegou o primeiro ano...
[…]
E quando estou a dizer contas, não estou a dizer me pagarem. Porque felizmente eu não precisava dele. Mas eu não gosto disto, eu quero saber.

JC - Claro, eu percebo, terás o teu trabalho.

DB - Tenho o meu trabalho, ganho bem, estou bem na vida. Mas… quero saber, porque é que um *cameraman* que está aqui durante uma semana ganha dois mil euros, e porque é que um artista que é meu conhecido ganhou duzentos euros. Porque esse *cameraman* andou um ano inteiro a fazer trabalhos de graça e tem que ser compensado? E as coisas para mim, não podem ter dois pesos, duas medidas.

JC - E, ok, pode ser um festival feito na informalidade, mas…

DB - Mas transparente.

JC - Até porque depois a dada altura, tinha os apoios? Os apoios eram da Câmara [Municipal]?

DB - Da Câmara, da EGEAC. Por isso é que no primeiro, ainda houve uma envolvência da comunidade – no primeiro e segundo ainda houve. A partir daí, esquece, não houve mais nada. Neste momento, o *'Bairro Intendente'* só é o *'Largo Residências'* e a Marta. E mais ninguém, ninguém, ninguém. Estamos a falar de mais de cem mil euros, assim. É muito dinheiro envolvido. Enquanto foi o primeiro –

JC - É bastante. Mesmo comparativamente com orçamentos do *'Todos'*, os dois ou três que eu vi, mesmo assim é bastante dinheiro (…) Isso é mais do que o *'Pedras'* [c.e.m].

DB - Ah, não tenhas dúvidas! Mas muito mais. Então aqui só um palco custa quarenta e cinco mil euros! Isto é caríssimo. A questão é… imagina, estás numa reunião, pedes contas. Primeiro, já tinha pedido contas de quando não havia dinheiro, ninguém se chateava. No primeiro ano, depois eu disse, "Ok, pois o nome *'Bairro Intendente'* de que é que surgiu?" O *'Bairro Intendente'* surgiu porque eu dizia, ok – houve uma série de opções, que era… deixa-me lá pensar. Olha, o João Meneses, da Câmara [Municipal], tinha dado que era… houve vários, tenho lá num caderno tudo anotado. E eu disse "Não, Bairro Intendente". Existe o "Bairro Alto", existe o "Bairro do Amor", existe o "Bairro Azul". Isto não é um bairro, mas é o "Bairro Intendente". BI, BI… o Bairro Intendente. O Intendente cresceu, já tem BI. Do Largo, nasceu um bairro. E exatamente essa questão de bairro. Na altura em que o "Bairro Intendente" foi criado, isto antigamente era um bairro. Ainda que sem as suas paredes, sem estar definido, era um bairro. Mas depois quando tu pedes as contas, e depois aquilo surgiu, votaram, e depois a Marta não queria o nome. Eu disse "Ok, tudo bem, mas estamos em maioria", e ela não gostou, mas depois pronto. No segundo ano, eu aí pedi mais contas, e eu disse "Ok, então não dá", e foi muito feio. Foi feio, foi feio. Foi muito feio, porque aí já me pagaram –
[…]
Com 41 anos, na altura tinha 38, 37, chegas a um ponto em que já não papas grupos. E eu fecho os olhos uma vez, fecho os olhos duas vezes, à terceira já não… Eu felizmente não preciso disto para viver, não preciso.

JC - A partir daí, não fizeste mais, não participaste mais?

DB - Não […] Eu na altura, posso dizer que eu fiquei deprimido, porque eu senti que me tinham arrancado um filho. Imagina, tu acordas, e de repente, todo o teu projeto que tu tens ali [desaparece]…

[…]

Por exemplo, muitas vezes eu digo "Ok, eles fazem o festival, levem lá o dinheiro, mas um dia se eu quisesse chatear, ainda tinham que me pagar os direitos de autor". Mesmo do logo, do nome…

[…]

Da imagem. Mas é de lamentar que o *'Largo Residências'* se pinte com um projecto, com uma cooperativa comunitária, e a realidade depois é completamente outra.

JC - Mas também é boicotar a hipótese de trabalho com a comunidade?

DB - Porque nunca foi esse o objectivo, nunca foi esse o objectivo. E eles podem dizer que sim, e o Tiago Saraiva pode dizer que sim, mas a questão é quem? Então digam mais do que uma mão cheia de quem é que aqueles que nos ajudaram. Digam-me, por favor, quem. Que eu conheça só existe uma pessoa, o resto está tudo igual ou pior antes de existir o *'Largo Residências'* aqui. Se o objectivo era melhorar o espaço, o Largo do Intendente, sim, está feito. Missão cumprida. Se o objectivo é estudar a comunidade, não. E não é com um almoço de

Natal a ajudar os pobrezinhos que tu tens impacto, ou com um projecto lá de *'Bairro Intendente'* uma vez por ano durante três ou quatro dias, não é assim que tu ajudas. Seja só às vezes saber se a vizinha está lá, se está bem. Eu há dois anos morreu a minha vizinha do lado e quem deu por ela morta, estava lá morta durante dois dias, foi a vizinha do prédio da frente. E uma associação que se pinta como inclusiva, de ajudar o próximo... não quer saber. No entanto, quando lhes conveio foram lá a casa tirar fotografias, percebes? Para mim é um choque.

[…]

Não, isto foi... O que se passou aqui, João, foram coisas mesmo graves.

JC - (…) É importante a tua perceção porque és um observador (e morador), o que não quer dizer que outras pessoas não tenham uma visão diferente, mas esta é a tua...

DB - Válida. Mas se tu fores falar...

JC - Foi a tua experiência?

DB - Sim, a minha. Mas se tu falares com outras pessoas, que já estão *outside* disto, a perceção é exactamente (a mesma).

[…]

Por exemplo, isto vale o que vale. Alguma vez o *'Todos'* foi à Rua dos Anjos? Não. A Madalena foi lá ter com uma vizinha ao meu prédio, usou a senhora e depois… usou-a para arranjar umas roupas. O Largo fez um trabalho, uma residência artística que era a costureira, tenho lá o livro e tudo mais, que é a contar a história da minha vizinha, está muito giro, e depois (…) e a senhora até acabou expulsa da casa e foi viver para o Algarve, onde já morreu.

É isto o trabalho de bairro? É isto o trabalho de inclusão? Não é. Voltamos ao início da minha conversa é 'usa e deita fora' as pessoas. É mascararem-se de projectos comunitários, solidários, quando não são e não têm esse impacto. Não têm (…) E mesmo o *'Todos'*, eu tenho muitas dúvidas que tenha tido algum impacto nas várias edições, que teve nos vários espaços que percorreram, que tenha tido algum impacto na vida real das pessoas, tenho mesmo muitas dúvidas, muitas mesmo. Se o *'Bairro Intendente'* já existe aqui há três ou quatro anos e não tem impacto rigorosamente nenhum, a mim custa-me a crer que o *'Todos'*, a saltitar de bairro em bairro, tenha algum impacto. Não tem. O que faz é: aproveita-se daquele espaço, daquelas pessoas e segue para a frente, o que não é diferente do *'Gerador'*, pelo menos é mais honesto. É a minha opinião.

Entrevista a **Luís Seixas**

[…]

João Concha (JC) - Eu falei com o Mário [Caeiro] há duas semanas sobre o Lisboa Capital do Nada e sobre o que foi esse acontecimento numa única edição, e … queria perceber como é que as várias disciplinas - portanto, a arquitetura, a geografia, o *design* - se relacionavam. Como é que, por exemplo, o Luís, como arquiteto - estava na parte da coordenação da arquitetura - pensou a sua participação no Lisboa Capital do Nada ?

Luís Seixas (LS) - (…) Embora a minha formação de base seja de arquitetura, eu quando entro no Lisboa Capital do Nada entro num outro tipo de perspetiva, porque eu e o Mário fomos colegas de um curso de pós-graduação de Design Urbano e, portanto, o que me interessava trabalhar não era tanto a arquitetura, mas sim o espaço urbano e a relação das outras disciplinas com o espaço urbano, até porque, no meu entender, a disciplina 'arquitetura' não está tão presente ou nunca esteve assim muito presente no evento. Teve pontualmente lá alguns arquitetos que colaboraram - Samuel Roda Fernandes e outros – [e] depois tivemos algumas conferências (...) algumas conversas… no café Bomba.

JC - Sim, aparece aqui no catálogo.

LS - A relação propriamente dita da arquitetura não houve tanto… O meu papel no Lisboa Capital do Nada se calhar teve mais a ver com o desenho geral. (...) Houve uma certa preocupação para que os eventos não surgissem como um algo… ou seja, havia sempre uma componente - era algo que me estava a preocupar na altura - que era a questão da participação do cidadão relativamente às coisas, não tanto a parte arquitetural, ou seja, da arquitetura como disciplina. A mim não me interessava muito o resultado final, mas mais a forma como se chegava ao resultado final.

JC - Até porque estamos a falar de uma coisa efémera, não é? Portanto, de tudo o que foi feito, muita coisa não ficou, certo?

LS - Sim, e que as coisas não chegassem, como algo que não pertencia ali, sempre sem licença. Portanto, (...) era mais essa relação de tentar que a comunidade - do espaço que não era um espaço nem tão pequeno, nem tão simples - não visse aquelas intervenções, (...) ou tudo o que se fizesse como algo que estivesse, de certa forma, a invadir (...) o espaço deles, não é? Era mais esse tipo de situação ou eram essas as minhas preocupações - não tinha outras.

JC - E como é que se conseguiu chegar às pessoas, ou seja, garantir que elas faziam parte do processo?

LS - Pois, essa era a parte complicada. (...) Houve uma tentativa… não quer dizer que ela tivesse corrido assim muito bem, mas houve de facto uma tentativa e eu acho que a tentativa para nós era importante. Agora, (...) chegámos a um ponto em que era tanta coisa para fazer em tão pouco tempo e depois as coisas têm que avançar; se calhar houve coisas que, isso também depende. Depois há grupos da comunidade que estão mais interessados, outros estão menos interessados. Os que é mais simples chegar e que facilmente colaboram, e sentimos que são pró-ativos [e] outros que são mais passivos. (...) Houve uma situação em que se calhar a tal participação foi uma participação mais activa; outra foi menos activa (…); outra em que, se calhar, não foi tanto 'participação' mas foi mais uma 'colaboração', porque o que existe depois [são] vários níveis de participação, não é? (...) Não consigo ter ainda o distanciamento para perceber tudo o que aconteceu. Houve alguns projectos em que acabou por haver mais uma colaboração do que uma participação. Agora está muito em moda essa questão da colaboração - não é colaboração, não é tanto a participação.

JC - Sim, processos participativos ou colaborativos.

LS - (...) Mas (...), para mim, há uma distinção - não é só para mim - mas é a minha interpretação. Com certeza vai-se ao dicionário e consegue-se perceber que são coisas diferentes.

JC - Claro, são coisas diferentes.

LS - Aquilo que se pretendia, e que se calhar não foi tão atingido, [que] não se conseguiu, era mais a participação e não a colaboração; o objectivo inicial era a participação. Agora, da parte dos artistas, o que nos interessava era introduzir esse tema: era dizer… portanto, eu acho que isso foi conseguido, depois o artista teve carta branca. Mas (...) nas conversas introdutórias que nós tínhamos com os artistas não era tanto dizer o que queríamos a nível de imagem final, mas sim dizer que [o que nos] interessava [era] o processo de como atingiam o resultado final - e que não o atingissem de forma… e que não fosse atingido de uma forma...

JC - Artificial? Forçada?

LS - Sim, artificial ou unilateral. Porque se chegavam, viam um terreno, um espaço, e entendiam/percebiam o conceito do evento, que era um conceito bastante aberto, dava para muita coisa. Mas aquilo que nós pretendíamos era que, de alguma forma, as intervenções chegassem ao terreno e [que nós conseguíssemos] dar várias redes ou colocá-los em contacto com essas, ou associações, ou grupos, ou movimentos ou grupos de moradores, de forma a poderem pensar qualquer coisa. Era mais isso: era uma carta branca, mas com algumas condicionantes.

JC - E era o artista que escolhia o local exacto? … o espaço?

LS - Mais ou menos. (...) Havia reuniões - eu lembro-me de algumas reuniões - já passaram vários anos (...) e o Mário é, de facto, a mente por trás de tudo. (...) [Ele] dizia que eu era o, vá, o que estava a gritar "Cuidado, não te esqueças disto!"; estava sempre ali a… era o anjo bom e o anjo mau. (...)

JC - O Luís era o mau, o chato? [ri-se]

LS - [ri-se] Não, era o conceptualmente "estar sempre ali a tentar ter cuidado", [mas] não quer dizer que fosse o que estivesse certo, não é? Não era. A minha preocupação era essa, porque a mim não me interessava fazer nada arquitetonicamente; claro que o resultado final dos artistas também não era uma coisa que me interessasse - os artistas [estavam] por eles próprios - nem a mim, e julgo que também não ao Mário ou a ninguém. Agora, o que interessava, de facto, era essa parte, era isso. (...) Eu considerava que, claro, as intervenções iam questionar alguma coisa, não é? Portanto, também me interessava que as intervenções questionassem, quer seja o espaço público, quer seja socialmente, politicamente ou o quer que seja; mas também me interessava que elas não surgissem de uma forma 'sem pedir licença', sem envolver a comunidade. O território de Marvila era e é enorme, e, portanto, o que nos tentamos no início foi (...) criar essa rede, tentar perceber quem é que estava, [e] depois dar os vários contactos aos artistas de forma a eles poderem [...] Mas eu acho que, de uma forma geral, os artistas perceberam bem a ideia. Depois obviamente que o resultado final e a forma como abordavam já teria mais a ver com cada um deles; se achavam que deviam envolver mais ou envolver menos, se achavam que deviam encontrar uma intervenção que não fosse só colaborativa mas que fosse participada, no sentido de todos trabalharem a ideia – [mas] isso acho que não aconteceu, posso estar enganado…

JC - Em nenhum dos casos isso esteve próximo?

LS - A mim não me parece. Eu acho que houve mais a colaboração (...); lembro-me de algumas intervenções em (...) que trabalharam com algumas associações, [e] trabalharam mesmo a localização (...). A Fernanda Fragateiro trabalhou, teve várias reuniões com a associação de moradores do edifício da 'Pantera Cor-de-rosa', mas (...) se calhar teve algumas reuniões para perceber o que é que precisavam, o que é que não precisavam, o que é que achavam, o que é que não achavam. Se calhar o resultado final não teve propriamente mão dos moradores; o resultado final é o resultado artístico e é uma linguagem da própria artista, que ela considerou que deveria ser.

JC - Fiquei curioso com essa questão da multiplicidade de coisas que acontecera. Que questões é que aquele território convocava, quais eram as principais problemáticas, se lhe podemos chamar assim, ou desafios que o território e a comunidade colocavam?

LS - Eu acho que acima de tudo, e aquilo que se tentou, foi que, de alguma forma, houvesse uma ligação entre os vários territórios, para tentar criar eventos (...) porque tentou-se ali unificar... não é?

JC - É um território muito descosido, não é?

LS - É, para além de extenso, é diverso. (...) Mas há a questão social colocada na peça artística do [José] Maçãs de Carvalho, (...) Há diversas… era um bocado trabalhar o território e tentar perceber as questões de cada um dos diferentes locais. De alguma forma, não sei se [eram] mais bem conseguidas, (...) outras pior, mas muito honestamente é coisa que não me lembro muito bem. (...) Depois se calhar algumas me ultrapassavam (...) O que costumávamos ter era muitas reuniões com todos os artistas, iniciais e em grupo, e depois começaram-se a individualizar; mas basicamente as reuniões - a forma como nós trabalhamos o evento foi um pouco assim: eram reuniões conjuntas, já com alguns artistas que nós sabíamos que iam, que estavam dentro e que iam trabalhar, e que queriam fazer; e explicávamos as coisas, aquilo que nos achávamos, como é que era o território; tínhamos mapas, tínhamos coisas, aquilo que pretendíamos. O conceito era bastante abrangente e (...) as linhas gerais eram introduzidas. (...) Claro que conseguíamos coordenar: se um artista estava mais interessado em trabalhar num território, se calhar outro já não iria tanto trabalhar esse território, iria trabalhar outro. Basicamente, era questionar a parte do território, se calhar algumas questões mais sociais ou políticas.

JC - E as relações com as associações, com quem estava no terreno: foram fáceis ou foi um processo complexo e difícil de chegar lá?

LS - (...) Havia situações de associações de moradores (...) ou mesmo moradores, ou outras associações ou coletivos que eram mais simples de trabalhar, e outras que eram um bocadinho mais [complexo]... Ou porque não tinham tanta dinâmica, ou porque estavam mais preocupadas com outros assuntos. (...) Mas de uma forma geral, não me pareceu que tivesse sido assim muito complexo.

JC - Houve assim alguma associação ou algum espaço que tivesse sido essencial e âncora do processo?

LS - (...) Uma coisa que fizemos foi, a uma determinada altura, termos base no território e isso foi fundamental estar lá. (...) Era um espaço ali… não me recordo do nome. Eu tive períodos em que estava mais, outros em que estava menos, mas (...) quem teve muito contacto com as associações nessa altura foi a Daniela Brasil. (...) A Daniela também é arquiteta (...) [e] chegou a um determinado ponto ou altura [em] que o envolvimento da Daniela foi muito importante e fundamental, porque foi um processo ainda longo.

JC - Quando é que vocês começaram - o início do início mesmo dos trabalhos preparatórios?

LS - Eu comecei mais ou menos no início, e depois houve ali um intermédio [em] que eu saí um pouco e a Daniela Brasil esteve mais por dentro. Depois estive na altura da execução - mas também não assim muito - mas acho que a Daniela Brasil, a um determinado momento, foi a pessoa que mais acompanhou e que pode ter essas noções mais exatas…
É (…), foi uma peça fundamental.

JC - Uma das minhas perguntas (…) é perceber que tipo de efeitos negativos ou positivos, colaterais ou intencionais, é que este tipo de iniciativa e de projecto pode ter. Assim à distância, qual é a perceção sobre isso, que efeitos é que eventualmente a iniciativa teve na e que continuaram… ou não, se se esgotou ali?

LS - Se calhar é uma das falhas do projecto, uma das falhas do evento. (...) A nível da relação com as associações, se calhar, depois não houve [...] Ou seja, é sempre a tal história: parece que se fez, envolveu-se e depois deixou-se…

JC - A questão da continuidade?

LS - Da continuidade. Mas (...) acho que não é só um problema do Lisboa Capital do Nada, é um problema da maior parte dos projectos. (...) Eu acho que o projecto só foi possível porque houve um grande envolvimento da Junta de Freguesia, porque se não houvesse o envolvimento tão forte da Junta de Freguesia, eu tenho algumas dúvidas que o projecto pudesse ter ido à frente. (...) Claro, depois houve o apoio financeiro, que surgiu no último dia do evento! [...] Mas fora isso, a Junta de Freguesia colaborou em muita coisa, conseguiu arranjar o espaço para nós podermos estar, esteve sempre disponível e portanto foi isso com que fez que o projecto avançasse.
[…] [o Presidente da Junta] Era uma figura, era um senhor espetacular. Nós tínhamos ali o senhor, [ele] estava sempre, estava... pronto, acreditou - ele achava que era uma coisa interessante.

JC - Sim, e isso não é pouco, não é?

LS - (...) De ali da Junta [de Freguesia], sempre que precisávamos de alguma coisa, (...) eles lá arranjavam forma de nós (...), e da Junta de Freguesia surgiram os contactos.
Mas voltando à questão que estava a colocar, que é a dos efeitos… Este tipo de projecto, para o bem e para o mal, traz as suas coisas: retira determinado tipo de situações da invisibilidade, torna visíveis… Mas lá está, para o bem e para o mal, alerta para determinado tipo de situações que existem no território, mas se calhar provoca outras, porque se calhar há (...) um algum determinado tipo de interesse; pode trazer outro tipo de interesses que não beneficiam em nada o território. Há sempre consequências negativas. Agora, o grande problema talvez tenha sido mesmo, embora tivesse havido e houve não de uma forma, porque (...) era tudo muito precário, não estamos a falar dum projecto que desde o início tivesse um orçamento e

um financiamento, isso não existia. Basicamente éramos três ou quatro pessoas que estávamos ali: o Mário teve quase a tempo inteiro, eu dando… não ganhávamos nada. Estivemos ali meio ano, um ano, (...) e eu acho que podíamos estar melhor se o projecto tivesse sido um projecto financiado desde o início; se calhar poderia ter sido tudo melhor programado - mas não aconteceu. O que aconteceu foi que estivemos no território, no lugar, muito tempo, a preparar o projecto, mas depois dele concluído rapidamente saímos - e aí, se calhar, é um ponto negativo.

JC - Eu achei interessante que, apesar dessa saída, depois há ali uma secção no catálogo que é o "Observatório" e há reflexões posteriores…

LS - Sim, mas… Há reflexões, mas… eu essa parte depois não acompanhei, mas eu julgo que o "Observatório" ainda menos tem a colaboração e participação da comunidade. É uma coisa quase institucional, porque se cria ali um observatório, mas é uma coisa institucional.

JC - … quase exterior ao projecto?

LS - Sobre essa parte não comento, até porque não estava presente. Se bem que, volto a dizer, não quer dizer que não tivesse corrido tudo bem a preparação e a execução. A parte da participação ou colaboração que estávamos a iniciar, [que] achávamos que conseguíamos fazer, [mas] depois o tempo falha. Quer dizer, o tempo no sentido de não termos tempo e as coisas têm que avançar, é tudo assim. Outra coisa interessante é que o projecto sempre foi aberto, nunca foi um projecto fechado; (...) o que nós queríamos era fazer o melhor. Sempre foi um projecto com alguma abertura, era aberto! Não quer dizer que tivesse aberto...

JC - Não era aberto a tudo, não é? Porque queria ler e intervir e debater o território…

LS - Sim, mas (...) mesmo a organização e os objectivos estavam abertos, quero dizer, nada estava fechado. Mesmo nas reuniões íamos com um determinado tipo de "Ah, porque era bom que fosse assim ou não sei quê", mas se calhar chegávamos à reunião e estávamos a falar com os artistas (...) e achar "Ah, mas não", e percebíamos que não era assim [e] que devia ser de outra forma. Portanto tínhamos essa abertura, não tínhamos um pré-conceito. (...) Havia o título Lisboa, Capital do Nada e depois ainda por cima o 'nada': o que é que é o 'nada'? E, portanto, também havia essa abertura.

JC - E em termos de público, ou seja, só quando o festival ou a iniciativa, só quando as peças começaram a acontecer no terreno, é que vocês eventualmente começaram a perceber se os moradores aderiam realmente, ou não?

LS - (...) Eu não acredito que toda a gente soubesse o que é que se estava ali a passar, muita gente foi apanhada desprevenida. Até se calhar as próprias associações que se envolveram de alguma forma no processo ou durante o processo (...), também se calhar não tinham noção do

conjunto; ou seja, do final, do conjunto, daquilo que seria o todo, se calhar sabiam que iria acontecer apenas no território delas - isso também falhou. Se formos a ver do ponto de vista da participação e da colaboração, pronto. Não sei, eu acho que a essência e aquilo que eu retiro é que tínhamos ótimas [...] sem pretensiosismo, queríamos fazer as coisas [...] - mas depois pronto como em tudo, há a falta de meios, a falta de [...] as coisas não deram; mas eu acho que isso tem que ser bem assumido. [...] Agora, tinha esse objectivo de envolver a comunidade, o objectivo de intervir no território, obviamente, mas com o apoio ou com a colaboração e participação da comunidade. Aliás, até para conseguirmos entender o que é que estava mal no território, tínhamos que abordar a comunidade e tentar perceber. Agora que isso tivesse sido atingido, os objectivos tivessem chegado ali? não acredito; acho que até estivemos de alguma forma longe. No entanto, eu acho que teve importância porque, tendo isso como objectivo, acho que teve essa importância de 'tentar'.

JC - E se calhar para as associações e para algumas pessoas, alguns moradores, isso teve algum tipo de impacto (?) até na sua relação com o lugar onde vivem…?

LS - Claro, e sentirem que realmente não eram invisíveis, portanto, que alguém tinha essa preocupação, a de tentar perceber ou se gostavam de participar (...) Mas acho que embora o objetivo fosse participativo, se calhar derivou mais numa vertente colaborativa. Eu tenho algumas reservas relativamente a esses processos colaborativos - é uma coisa que não me agrada muito. (...) Mas derivou sem ter esse objetivo, [e] não queríamos que derivasse.

JC - Exacto. Aconteceu?

LS - Aconteceu (...) porque nós se calhar não tínhamos uma equipa tão vasta para que conseguíssemos [...] evitar isso, e chegávamos a um ponto em que […] E também se calhar porque nem tínhamos bem a noção dessas diferenças - a diferença entre o que é participação e o que é colaboração, antes da experiência. Pronto, agora está mais que evidente, há uma série de processos e intervenções...

JC - Está muito mais experimentado hoje, não é?

LS - Muito mais. Mas uma coisa que é certa é que, para nós, ele surgiu, não como que eu acho que agora é, que, basicamente, é um 'negócio' - há muito negócio nessa área (...) - não surgiu porque, de facto, teve a ver com um contexto em que nós saímos… eu e o Mário do curso de Pós-Graduação e, portanto, foi nesse contexto...

JC - E a escolha do sítio em si, de Marvila, foi…?

LS - Isso foi o Mário. O Mário uma vez chegou ao pé de mim e disse "Olha, quero fazer uma coisa assim e assim" e eu concordei. Portanto, o Mário (…) não pára de pensar.

JC - E como é que era a sua relação com esse território antes do projecto, conhecia?

LS - Não, não conhecia.

JC - E que imagem, ou que perceção, é que eventualmente tinha dele [do território]?

LS - A imagem que eu tinha dele era exatamente a imagem (...) que acho que toda a gente tinha ideia do lugar, do território, portanto até com um determinado tipo de preconceito sobre os lugares, aliás o preconceito que todos tinhamos sobre Marvila, Chelas...

JC - Os bairros sociais?

LS - Depois nós fomos percebendo que, de facto (...), o território é… para além dos vários nomes - tinha a Zona J, a Zona não sei quê [...]. Depois havia outra ideia e tentaram amenizar isso porque as letras não… e pensaram no Bairro do Armador, no Bairro do (…) Mas fiquei surpreendido com a ruralidade que ainda conseguia, na altura, (...) ser notória daquele território e depois da zona mais do Casco Velho, da Zona Velha, e que aí não tinha a mínima noção dos espaços, daqueles enormes espaços, com vias de comunicação e bairros sociais (…) grupos de bairros ou um bairro aqui, depois um descampado, depois outro bairro. Agora já não sei… se for ver é que eu consigo perceber se já houve ali o preenchimento de alguns dos espaços... um bairro aqui, depois outro bairro aqui quase sem [...] alguns sem comunicação entre eles, ou só com as vias a comunicar...

JC - E ainda se mantêm, na verdade, em parte, porque não houve muita edificação. O que houve foi mudança de alguns espaços públicos, algumas ligações, mudança também de nomes de bairros e alguma mudança de moradores, ao que sei. Portanto, houve uma certa renovação e alienação de imóveis por parte da Câmara e uma das suas empresas municipais. Portanto, há ali uma ideia de renovar a população…

LS - A nível social, aquilo que nós percebíamos era que os bairros, mas isso é geral, isto é uma coisa que se percebe bastante e não é só em Lisboa, - (e não é só nos bairros de Lisboa, é também nos bairros do Porto ou outras cidades) - que é, quando as comunidades já coabitam e coexistem, elas, de alguma forma, encontram um ponto de equilíbrio. E não interessa muito mexer porque as coisas estão relativamente… salvo algumas exceções (...) e, portanto aquilo que nós víamos era nos bairros novos - aí sim, haviam questões sociais mais problemáticas, ou derivada a grupos étnicos distintos ou [a] grupos de pessoas. Mas porque estavam há cinco anos a viverem juntos, ou há dez anos, e ainda por cima [um bocado] isolados. Portanto, quando nós íamos para Chelas, aí havia uma paz [por ser] a Zona J ou [outra] zona, e não sentíamos nada de especial, sentíamos que as coisas coexistiam.

JC - Mas é curioso isso: porque é como se o tal preconceito ou perceção inicial [que referiu] se desconstruísse um pouco? Para vocês que trabalharam lá...

LS - Exactamente, e aquilo que nós entendíamos era isso mesmo. [N]os bairros mais antigos não houve [uma] mudança drástica de gerações (...) - já está numa geração que passou para outra, [que] já coexiste, já coabitam e vivem juntos; portanto, depois as coisas estabilizam. (...) Nos bairros novos, com menos anos de existência, aí sim, as situações eram um pouco mais complicadas, socialmente e de questões mais... problemáticas.

JC - E essas pessoas eram público do festival, efectivamente? Público, no sentido de estar lá, ver, assistir...

LS - É assim, eu vi poucas. (...) Mas depende, nós não estávamos lá assim e em todas as obras, portanto...

JC - Havia várias intervenções em vários espaços, portanto era impossível estar em todo o lado ao mesmo tempo…?

LS - Sim, mas, por exemplo, eventos, tínhamos as tais conversas no café Bomba que eram conversas com arquitetos (...) não estava gente para além dos clientes normais do café e do proprietário - o público não era um público de lá, vinha de fora. Depois claro [que] houve obras que estiveram no espaço e que foram respeitadas e outras que não (...) Havia eventos: por exemplo, a Catarina Campino fazia aquelas intervenções, acho que era o piano (...) [que] fez em vários locais, uma no Parque da Bela Vista, outra noutro sítio... e, portanto, ia o carregador de piano, metia o piano, afinava o piano, chegava o cantor, pronto. E eu muito honestamente não vi, a não ser que tivessem a passar por acaso, pessoas de lá ali à espera, de propósito, para ver aquela intervenção. Nesse aspecto consegue-se entender - mas também o território era tão vasto. Neste caso da Catarina Campino, não houve qualquer tipo de colaboração ou participação por parte da comunidade (...) Portanto, depende. Depois também os artistas estavam abertos ou não, ou nós introduzíamos aquilo que gostávamos que acontecesse, porque os artistas podiam fazê-lo ou não [envolvimento].

JC - E porque é que… ou melhor, faria sentido eventualmente repetir ou continuar ou fazer um outro evento concebido da mesma forma ou de outra naqueles territórios?

LS - Eu acho que sim. Espero que melhor, não é? se fosse para fazer igual, não. Eu acho que sim, que faz sentido.

JC - E não aconteceu essa continuidade porque vocês decidiram "é um evento único" ou porque não houve possibilidade…?

LS - O objectivo não era dar continuidade, o objectivo não era continuar no tempo. Portanto, podia haver algumas situações que se prolongasse[m] mas (...) foi um processo complicado. Eu acho que derreou toda a gente e isso são coisas que às vezes não vale a pena estar a

tentar melhorar, que às vezes até fazemos pior. Portanto, eu acho que ficou depois também o livro, que é a memória futura, a memória daquilo que aconteceu (…) não sei. - (já não leio o livro há muito tempo, tenho que ler novamente para ver qual era, qual o…) - Já não me lembro, depois teve a parte editorial do Mário (...); mas pronto, como eu lhe digo, na altura aquilo que me interessava era o evento em si, interessava-me a intervenção no espaço público, interessava-me, de alguma forma, envolver a comunidade ou as pessoas que estavam. Pronto, era isso que me interessava. Agora, não me sentia com capacidade também para… muito honestamente, nem sabia muito bem como é que haveríamos de fazer, todos nós até [...] andávamos assim um pouco, e ainda hoje não sei, são processos muito complexos e há especialistas (...) mas acho que também não são assim tantos quanto isso, o envolvimento da comunidade é um processo complexo, não são fáceis e pronto. (...) Eu acho que no fundo (...) foi um bocadinho um *statement* dizer "não, intervimos no espaço público, num território, mas de alguma forma temos que respeitar ou tentar respeitar, dar, prestar qualquer coisa". A comunidade tem de alguma forma intervir e tem que de alguma forma [...] em vez de fazer à margem, num aproveitamento do território, das coisas e das situações; vamos tentar. E era essa a ideia, era "Vamos tentar, vamos fazer, mas temos que ter esse-". E era isso, não era mais nada, não era fazer um evento 'lindinho' [ou perfeito], todo muito bem organizado, pronto, não era essa a ideia.

JC - E essa perspectiva de fazer o melhor, com as pessoas envolvidas, etc, concretizava-se em alguma ideia que fosse "quando nós sairmos eventualmente pode ter acontecido isto ou aquilo de bom para o sítio…?"

LS - Sim, eu acho que, acima de tudo, as pessoas também se sentirem valorizadas. E isso acho que aqueles que se envolveram ou que sentiram (…), as pessoas, enfim, é valorizar as pessoas e não usar. Na perspectiva, não foi usar as pessoas, não era essa a ideia, não era usar para querer dizer qualquer coisa. (...) A ideia era intervir naquele espaço [e] não se autopromoveu dizendo "com a participação..." - como há muitos agora - , portanto, "com a colaboração, participação", como muitos que se autopromovem nessa perspectiva. Não, nunca houve esse intuito de autopromoção, de promover o evento ou de dizer que é diferente nessa perspectiva. Quer dizer, acho que não houve esse discurso, que são discursos. Agora, obviamente, [que] nós tivemos muito discurso mas (...) depois acabou por não se concretizar, ou não conseguimos atingir os objectivos que gostaríamos de ter atingido; mas isso sou apenas eu a dizer (...)

JC - E se calhar a Teresa Alves ou o Mário Caeiro podem ter perspetivas diferentes sobre os objectivos ou sobre os resultados, não é?

LS - Claro, exactamente. Agora, a minha ideia era essa, não interessa, mas eu acho que, de alguma forma, tem que se conseguir chamar as pessoas e não estarmos assim a invadir o território e fazer coisas e com a nossa perspectiva. Quer dizer, "nós chegamos lá, os iluminados, nem moramos lá… analisamos o território, os iluminados, os profissionais;

chegamos lá e conseguimos logo perceber tudo"?! Não, nós tínhamos que perceber o território e a melhor forma de perceber o território é ouvir as pessoas, e perceber as gentes e as opiniões, e discutir com eles. (...) Mas era esse, pelo menos, o meu objetivo e eu acho que também era o objetivo do Mário, mas o Mário naturalmente que terá algo a dizer... E a própria Daniela Brasil. (...) Depois tínhamos lá uns nomes - o Mário era o coordenador, depois havia outros… A Daniela Brasil também lá estava e, de facto, a Daniela Brasil foi uma peça fundamental e ela própria teria os seus objetivos e tem uma visão, se calhar, totalmente diferente daquela que eu tenho.

JC - Mas também é interessante que fosse um projecto que, por um lado, tem essa dimensão de experimentar, arriscar ou tentar, e em que as pessoas - já para não falar dos artistas, claro - tinham ou foram tendo visões diferentes sobre o que ia acontecer, não é?

LS - Eu acho que, acima de tudo, há outra coisa que é (...), mas pelo menos relativamente às pessoas acho eu que não, nós também não tínhamos grandes expectativas, ou seja, não criamos grandes expectativas nas pessoas, e isso também é importante. Acho eu que não houve assim "ah, porque vamos conseguir isto" e prometer mundos e fundos, nunca houve. Aquilo que nós pretendíamos das pessoas era que se envolvessem e, de alguma forma, isso fosse possível e trabalharmos em conjunto. E portanto não havia de dizer "Ai, vamos melhorar a vossa vida, isto vai ser espetacular…" - não, não era nada disso, nem nunca foi. Portanto, eu acho que isso também, a perspectiva e o ponto de vista de trabalhar com a comunidade, também é importante e nós não tínhamos isso, esse diálogo, esse discurso com as pessoas. Isso também é de alguma forma importante ou interessante. É que aquilo que nós vemos hoje em dia, quero dizer, é totalmente diferente. Agora nós não tínhamos grandes- aquilo que nós víamos com o trabalhar com as comunidades, e [com] isso muitas vezes criam-se falsas expectativas e que depois corroem isso tudo (...). Agora, é interessante aquele trabalho do [José] Maçãs de Carvalho com os 'heróis' de Marvila, (...) as pessoas viram-se nos *outdoors* (...) e, portanto, disseram "Não, isto nós em Chelas e Marvila é espetacular" (...) Aquilo que nós dávamos era… nós tínhamos um tipo de discurso e depois os artistas com a sua própria ou aproveitavam- ou queriam saber ou não queriam saber. Agora, da nossa parte aquilo que nos interessava era passar a informação e dizer "nós gostávamos que houvesse de alguma forma uma colaboração, participação da comunidade e que fazer isto, isto…" (…) dizer os objectivos gerais, (...) e depois claro, havia a liberdade do artista e o artista fazia aquilo que entendesse. E eu acho que realmente assim (...) - mas também lá está, mais uma vez, há uma colaboração; vê-se o trabalho do [José] Maçãs de Carvalho: ele imaginou todo o processo, tudo, o resultado final, e depois pediu a colaboração de elementos da comunidade, ou era a dançarina de uma associação africana, depois tinha o campeão de judo ou uma cena qualquer que também era de lá (...); tinha essas pessoas e depois tinha o *slogan.* Mas também não passa de uma colaboração, um processo realmente colaborativo - não é um processo participativo em que estamos ali a tentar… Em geral, a participação das pessoas passou pela colaboração.

JC - Acabou por não ser possível atingir…

LS - Não, não conseguimos porque também é difícil, e ainda por cima não sabendo e não tendo os meios… nem os meios humanos para atingir, tornava-se difícil.

JC - E se calhar envolveria outros mais meios humanos e mais recursos, financiamento logo desde início…?

LS - Exactamente, foi muito [...] Conseguimos espaço, ótimo, vamos para lá! E íamos, e íamos para lá, começávamos a falar, fazia-se contactos para aparecerem, tentar que as comunidades..., depois com as associações para explicar o projecto, tentar colaboração, o que é que gostavam de fazer (...) e era assim. Agora, claro, se calhar houve alguns- quer dizer, houve com certeza associações ou outros que disseram "Então, mas afinal o que é que eles vieram para aqui fazer? Não percebi nada (...)". Pois, não sei, é possível.

JC - E os artistas, que tipo de perceção ou *feedback* que eventualmente, se é que houve, no final ou com as peças já no sítio, que relação é que os artistas (...) ? Queria perceber se, da vossa parte, houve algum tipo de perceção ou algum tipo de *feedback* deles?

LS - É assim, eu acho que, acima de tudo, para um projecto que era teórico (...) e não havendo financiamento, não havia nada - havia uma possibilidade de financiamento. Eu acho que os artistas perceberam bem que não era uma coisa comum e portanto entraram, a maior parte deles inicialmente entrou de coração: "Isto é uma coisa que me interessa, tem coisas interessantes e interessa-me trabalhar e fazer algo aqui." (...) No processo do início até ao fim, qual é a perceção deles e a forma como [...] e o que acham ou como é que correu, pronto, isso [é com] cada um deles... Mas aquilo que me dava a entender, e nas reuniões que tive com vários artistas, ou que tivemos todos juntos, sentia-se um grande entusiasmo em participar, e tentar perceber e conhecer. Mas claro, se calhar havia artistas que estavam à espera de um maior profissionalismo (...). Foi uma tarefa árdua e claro que, sem peças-chave (...) Eu sempre fui um bocado um *outsider* - eu entrava, estava, estive durante algum tempo no preparatório - o Mário tinha um espaço em Almada e, portanto, tivemos várias reuniões e trabalhávamos vários dias a preparar textos e depois ainda estive nessa parte inicial, estive na parte de preparação no terreno algum tempo, depois ali a meio saí e depois voltei quando foi o período da execução, dos acontecimentos.

Entrevista a **Ana Jara**

[…]

Ana Jara (AJ) - Pois, se calhar começar… por dizer como é que começou a relação com a Sofia [Neuparth] e com o c.e.m.. Eu fui ao c.e.m. a convite da Ana Estevens apresentar uma conferência sobre a Colina de Santana naquele ciclo "Criar Corpo, Criar Cidade".

João Concha (JC) - E porquê a Colina de Santana?

AJ - Porque eu há muito tempo que ando a olhar para a Colina de Santana (eu moro na Colina de Santana) e vejo a Colina de diferentes perspetivas, sabendo eu os planos que estão produzidos para aquele território; e também são públicos e já passaram até nos discursos políticos através de várias formas, lendo o [festival] TODOS, o TODOS já lá andou também.

JC - Achas que há uma ligação direta?

AJ - Eu falei no [festival] TODOS, por acaso, nessa conferência. Foi uma conferência que eu preparei mesmo para ir lá ao c.e.m. e portanto quis trabalhar… Eu fiz uns artigos sobre a Colina de Santana, fui fazendo ao longo do tempo vários artigos, mas do ponto de vista político, até porque aquilo tem uma série de hospitais, e seis deles estão na Colina [de Santana] e seis deles vão…

JC - … deixar de estar.

AJ - Passam a dada altura, entre 2007 a 2009, para propriedade da Estamo, que é aquela empresa da Parpública que faz privatização, não da empresa e dos capitais de empresas públicas, mas do imobiliário, da parte imobiliária. Eu andei a conjugar um mapa, durante algum tempo, daquilo que se iria passar por forma a ler aquilo enquanto operação. E então chamei-lhe "A maior operação urbanística em curso na cidade de Lisboa das últimas décadas". (…) Tenho [publicado] no [*Le Monde*] *Diplomatique.* E pronto, estou a olhar para aquilo e então fui apresentar isto, a tentar tocar no chão ou de alguma forma ir ali ao C.E.M, naquele ciclo. Eu consigo ter um olhar político sobre uma operação urbanística e sou moradora da Colina de Santana, mas ainda não percebi muito bem como é que…

JC - O que é que está [a acontecer], o que é que se vai passar…?

AJ - E como é que se juntam estas duas pessoas. A conferência que eu fui fazer foi muito "OK, eu moro na Colina [de Santana], mas eu venho aqui apresentar uma coisa que está a produzir-se na obscuridade e já houve hospitais fechados, o [hospital do] Desterro e o [hospital] Miguel Bombarda, mas os outros ainda estão a funcionar; sabemos isto, não sei quê...", e, no fim da

conferência, a Sofia [Neuparth] esteve atentamente a ouvir… eram muito mapas, planos, pairar sobre a questão, isto era uma *timeline* - tinha uma *timeline* que construí durante algum tempo, em que ia juntando o que é que ia acontecendo nos jornais daquele acontecimento -, comecei a ler aquilo do ponto de vista quase de investigador.

AJ - E pronto, ela no fim fez-me várias perguntas… a que eu não sabia responder: "Então mas e há comunidades aqui? isto vai afetar quem?" ou "como é que as pessoas estão a reagir?" Eu não sei, eu estou a reagir. "Então temos que fazer… então vamos para lá!" E ela disse aquilo "Não não, nós vamos para lá!" e eu não estava ainda a perceber muito bem qual é que…

JC - O que é que isso significava em termos operativos?

AJ - "Não, nós vamos lá e vamos lá para a semana. Nós vamos para lá para a semana". E ela começou a migrar toda aquela…

JC - Isso foi em que altura, essa conferência?

AJ - Eu agora não me lembro, mas está detetada aí na (…)

JC - OK, eu hei-de localizar nas coisas do [festival] PEDRAS.

AJ - Sim e "Criar Corpo, Criar Cidade". Acho que o som está gravado.

JC - Então se calhar até tenho essa info.

AJ - Vais ver, eu estou ali a tentar… um bocado um caminho que ainda não é…vFiquei um bocado até... aquilo provocou-me vária…

JC - …outras interrogações ainda…?

AJ - Completamente, sim. E a forma como o c.e.m. acolheu aquilo e as questões que foram colocadas, para mim eram todas elas sem resposta. Por isso a Sofia [Neuparth] às tantas disse "Pronto, se calhar, vamos lá"; "Acho boa ideia aqui, vamos subir a Colina!", foi mesmo assim. E, na semana a seguir estava toda a gente a subir a Colina [de Santana] e eu também. E, portanto, eu fui, eles iam quase diariamente, mas do género "Agora encontramo-nos no Largo de São Domingos, subir ali a Calçada de Santana até ao Jardim" (…) ficar nos jardins. Aquele 'ser', 'estar', 'permanecer', não é? (…) Furar, ir por dentro dos hospitais, houve uma altura [em] que fizemos um passeio muito giro que eu nunca tinha feito, e que [foi] pelo interior do [hospital de] S. José. Tudo o que era proibido; a Sofia a saltar, pular, etc, lembro-me de uma vez... nós queríamos sair por ali e estava uma cancela e o senhor disse assim "Aqui só saem viaturas" e ela respondeu "Então vá, olhe, eu sou uma viatura!".
[…]

Pronto, aquilo foi uma conversa super engraçada do género: "Então, mas não podemos-" não sei, e depois, claro, a gente a sair todos por ali porque ela entretanto fabricou um momento e o senhor… […] Mas este género de pular os limites e contrapor com outras soluções, fazer ver as coisas de outra forma, não só para quem vai ali, mas para quem convive com aquilo. E, portanto, foram assim experiências muito interessantes do ponto de vista de apreender a realidade, não é o construído, não (…) não é o plano.

JC - Sim, como se houvesse ali uns curtos-circuitos diferentes.

AJ - Sim. E, a dada altura, a Sofia [Neuparth] acha que nós devíamos produzir qualquer coisa: c.e.m. e Artéria; c.e.m. e a Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana] poderiam produzir qualquer coisa. E diz-me algo como "Nós devíamos conversar um bocado, acho que a gente ia produzir qualquer coisa".

JC - Isso ainda no ano passado?

AJ - Sim, no ano passado, antes do [festival] PEDRAS. E nós juntamo-nos, tomamos um café, ela disse "Não, o que era interessante… nós temos produzido uns *fanzines*, se calhar era um bocadinho por aí", e eu "Claro, vamos…". Disse-me: "Até para o teu artigo e não sei quê, porque eu gostava muito de passar esta informação às pessoas". Então surge o *fanzine* número 1, nós decidimos que são 6, e que há um que há-de sair no [festival] PEDRAS. Nessa altura, já tínhamos decidido isto e esta produção… porque ela dizia e até com muita graça e com muita- E é verdade, nós não é que não acreditávamos, até ver, que é assim, nós produzimos muita coisa, nós não sabemos é… "Nós produzimos muita coisa!", porque o nosso problema era "Mas então e quem é que vai escrever isto?" (…) e pronto, de facto, vinham em cada número do c.e.m.… vêm muito mais coisas, mais do que aquilo que é possível orientar, tanto como imagens, como textos; porque os exercícios e as maneiras de olhar para o território são múltiplas e podem ser qualquer coisa.

JC - Até assumir formas diferentes...

AJ - Então isto é uma mistura um bocadinho fantástica, entre aquilo que é produzido… Há aqui em cada número, "secção 6" porque são 6 capítulos, dividimos o texto em seis capítulos (...), o caso da Colina de Santana, o capítulo 1, pronto, cada um tem um hospital, são seis hospitais. Um mapa da operação, portanto, os seis hospitais, o sete e o oito já foram.

JC - Já não estão a funcionar.

AJ - E então estão todos com um ano… funciona, aqui vê-se "Desde…". E depois como eles são todos agarrados, segundo uma denominação "Centro Hospital de Lisboa-Central", desde 2007 (...) são todos organizados como uma unidade só, e depois passam a propriedade toda para a Estamo, que fica a receber a renda destes edifícios públicos. E depois aqui tem as

coisas do c.e.m.; nós organizamos isto… produzimos uns monstros para cada um, depois já vemos aí outro tipo de animais. Mas é muito- este era texto viagem... pronto, depois vai ganhando alguma... Este é o número 1, portanto... mezinhas e "colinárias" com as imagens daquilo que se foi encontrando...

JC - As fotografias da altura? Portanto, quando fizeram as visitas…?

AJ - Sim, começa a aparecer a Colina de Santana como uma espécie de espinal medula de Lisboa, uma serpente ondulante que contorna subidas e descidas. (…) E, de facto, esta Colina [de Santana] é o centro nevrálgico de Lisboa, porque é um centro.

JC - Sim, é verdade. Ela fica ladeada, na verdade, de um lado e do outro, por dois eixos, vales, muito importantes.

AJ - Então esta proposta que o c.e.m. e a Artéria… isto é mesmo uma coisa do c.e.m. e da Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana], e porque é…

JC - Foi concebido e produzido pelos dois, por vocês e por eles?
AJ - Sim, sim. E é uma sobreposição de coisas que aparentemente não fazem sentido e que têm sido cada vez mais uma proposta que nos ilumina outros caminhos, muito mais... Porque isto tudo faz sentido, na verdade.

JC - Claro, são leituras, tentativas de leitura, que depois se calhar crescem…?

AJ - Sim, e que depois crescem, e depois vão para o festival, porque depois já fazemos o festival…

JC - Pois, refletem-se no festival, é isso?

AJ - Sim, que ninguém estava à espera de fazer o festival com o c.e.m. e, de repente... já passamos ali para a questão do festival de uma maneira natural… escorregamos. Não foi nada de "Ah e se...", sem qualquer tipo até de complexos, "O que é que vamos fazer?", "Mas quais é que são os parceiros?" - aquelas complicações. Porque depois nestes processos há um gatilho muito forte e de pertença a isto, ao grupo ou às ideias que são assim geradas, que fura os esquemas mentais do "Ah, espera lá… como é que...?", não é?
(…) ou "Como é que isto dentro do trabalho da Artéria é o trabalho" (…)

JC - Que tipo de trabalho...

AJ - Sim, pronto. E até posso dizer que isto tem tido aqui dentro… porque é uma experiência que nasce de uma forma insólita… tem já uma relação muito forte. Porque as pessoas que

fazem isto - a Jéssica dança no c.e.m. - enfim, está tudo um bocado... eu faço contacto de improvisação, a dança…

JC - Há ligações?

AJ - Sim, já fiz coisas por ali... (…) A Sofia [Neuparth] foi uma fonte também para uma série de pessoas que, neste momento, têm práticas de dança nesta cidade. Já toda a gente passou pelo c.e.m. portanto o c.e.m. está inscrito numa série de coisas que fazem muito sentido para a Artéria, que está a conviver agora. Depois aparece, e quase ao mesmo tempo, o trabalho da "Matéria para Escavação Futura" com a Joana Braga, que também tem uma profunda inscrição neste tipo de práticas, do caminhar, destas leituras da cidade, camadas de indícios de ser, estar, permanecer, de alguma maneira. E, portanto, isto tudo está aqui dentro do caldeirão que estamos a produzir e com o qual estamos a trabalhar há algum tempo.

JC - Eu ainda te queria perguntar uma coisa mais (…) Estamos sempre a lidar, de facto, com território, com planeamento, com uma série de questões, mas como é que isto se reflete, ou como é que isto informa, nomeadamente esta experiência da Colina de Santana… Como é que ela, em concreto, a ti ou vós vos informou nessa leitura e entendimento desse território e do que se poderá lá passar? Nomeadamente, por exemplo, a questão das comunidades, quem é que lá está, como é que…

AJ - Este jornal é distribuído mão a mão. Portanto, eu já andei a distribuir isto em vizinhos e nos sítios, locais de distribuição; leva-se 10, depois percebe-se que dali a dois dias já não há lá nenhum, porque as pessoas pegam nisto e abrem e depois levam, não fica lá, mas, pronto, só esse contacto já é muito interessante. As pessoas já levam qualquer coisa que diz "A Colina de Santana, que é um sítio...". Eu chamo a Colina de Santana, mas muito pouca gente que vive na Colina de Santana diz "Colina de Santana".

JC - É verdade, muitas vezes as pessoas dizem na freguesia em que vivem, o nome da freguesia ou o bairro, a unidade mais pequenina. É como se não existisse, visivelmente, essa ideia de "Colina de Santana", não é?

AJ - Sim. Portanto, isto traz aqui uma região e, até, a partir disso, isto aqui tem uma espécie de um triângulo, depois há uma parte do texto que diz "O *iceberg* da Colina" ou algo assim. E vamos fazer o último que é com os ursos polares e *icebergs*.

JC - Estão cinco, não é?

AJ - Estão cinco, sim, falta um. Então, isto é tudo muito feito de uma forma muito artesanal, muito simples, não é nada- E acho que é até dessa forma que se abrem muitas outras coisas, ninguém daqui é designer, nem ninguém aqui está muito preocupado com "isto é correcto ou não?", é um bocado fazer sair aquilo que for sendo produzido.

JC - Vês isto não como um resultado mas como um instrumento de reflexão vossa? Vossa, Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana] e c.e.m.?

AJ – Sim. Eu agora vou dizer o que é que acho para a Artéria: acho que inaugura uma nova forma de ser, estar, perante a profissão, mais honesta, sem tanta necessidade do artifício, e nós arquitetos sabemos bem o que isso é...

JC - E da distância, de certo modo?

AJ - Exactamente. E aquele artificio de… tu só fazes sair qualquer coisa que já passou por várias águas, e, portanto, esta libertação dessa mensagem mais poética, ou carregada de política, ou tudo misturado, é uma libertação também para um outro tipo de trabalho, também estás a livrar-te das linhas retas e das coisas mais…

JC - Dos produtos acabados… ?

AJ - Sim, e estás a forçar - não é a forçar - estás a deixar que se abra um outro campo, que é um campo artístico, e que é um campo que muito naturalmente produz coisas. Estas sobreposições produzem relações e produzem coisas que não estavam lá, se não fosse um papel dobrado em que se colocam imagens e textos e coisas que são lidas, ou não, ou são intuídas e tens que andar assim, às vezes...

JC - Também com o próprio processo, não é? E (...) implica também distribuir porta a porta, o ir ao sítio e ver uma série de coisas que não verias, o distribuir e perceber a reacção das pessoas ou não… se calhar implica uma proximidade que qualquer outro ato ligado ao projecto não produz?

AJ - Não, não tem mesmo. Portanto, há uma dimensão distinta e nós… logo a ideia era mesmo essa de distribuir na Colina [de Santana]. Nós dissemos "Nós vamos distribuir onde?". Elegemos vários sítios e depois dissemos "Mas isto podia ser não sei quê-, numa sociedade não sei quê, ou numa Filarmónica ou…". Mas não, "Vamos distribuir isto na Colina [de Santana], porque isto vai ocorrer na Colina, nós vamos para a Colina" e, portanto, o que interessa é comunicares e gerares estas relações. A Sofia [Neuparth] no início preocupada "Não estamos a fazer letras pequenas, isto os velhotes não leem!", pronto, este tipo de preocupações estiveram lá, "Vejam lá que isso, o tamanho de letra...", para aquelas pessoas poderem ler. Há já aqui coisas que, se calhar, são menos legíveis mas fazem parte também de não ser tão legíveis… (…) Mas era a preocupação de chegar mesmo à questão e às pessoas.
Aliás, isto que tinha, dissemos 100 números cada um; houve alguns que tiveram para aí 200, andávamos a fotocopiar... Porque já tinham gasto todos… "Já não temos nada! Venham cá…"

JC - É incrível.

AJ - Pronto, um primeiro que era a cores, por isso é que o número 1 está aqui - o primeiro que era a cores ficou caríssimo para o número depois que era necessário de pôr no mercado, não é. Porque pronto, isto também tem o público!

JC - E também tem os custos, claro.

AJ - E isto é gratuito! E, portanto, tínhamos que fazer uma edição do número 1 a preto e branco, porque havia que espalhar o número 1 e a coleção. Depois no [festival] PEDRAS as pessoas que são o público do PEDRAS, que o C.E.M tem, uma série de investigadores, toda a gente a querer ter tudo. Pronto, entretanto tivemos que imprimir tudo para trás, outra vez.

JC - Os cinco números.

AJ - Porque era quase obrigatório dar essa…

JC - A quem ia ao [festival] PEDRAS, não é?

AJ - Sim, a coleção do Colina de Santana.

JC - E ainda antes do PEDRAS, em que é que isto, em concreto, mudou a tua perceção - neste caso a tua ou da Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana], se quiseres - daquele território, do que é que é aquele território, suas características?

AJ - Em que é que isto mudou…? Eu acho que isso ainda é um bocadinho difícil essa pergunta, acho que está muito próximo. Isto está a mudar a minha perceção da cidade, até posso dizer isso.

JC - Mais do que só a Colina [de Santana]?

AJ - Mais do que só a Colina. Não sei, a arquitetura tem maneiras muito objetivas de olhar para a realidade, de maneiras que retiram, ou de formas que retiram muita da realidade... fica muita realidade de fora. Agora, isto é muito pessoal, talvez, mas eu como estou em várias posições em discussão, vou mudando de um sítio para o outro… na política é um discurso (…) muito determinado… e a arquitetura também… portanto, eu tenho que juntar isto, tenho que juntar as coisas. Então, quando juntas se calhar precisas de uma nuvem muito mais consciente destas várias dimensões para puderes operar, porque o discurso político evade-se da realidade. O próprio discurso que eu acho que a arquitetura tem - a Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana] sempre procurou contrariar, mas, de certa forma (…) - e isto é talvez o discurso mais obscuro que liga tudo, não é, que está…

JC - Dirias mais ligado à realidade ou deixando menos coisas de fora? Que tipo de…?

AJ - Eu acho que sim: é mais subjetivo mas é mais real, ao mesmo tempo. Eu acho que o discurso artístico tem essa capacidade, e portanto liga-te a ti também e a um certo crescimento. E eu acho que estou muito ligada a isso, porque tenho tido estes desafios que puxam um bocado "Agora como é que é?", parece que andas sempre um bocadinho entre… entre não seres bem aquilo e depois teres que te formatar, e eu não me quero formatar, não posso deixar, porque senão deixo de ser também produtora de outro sentido. Claro que me faz muito sentido estar a trabalhar com o c.e.m. e estar ao mesmo tempo ali (…), para mim é por aí. É um bocado essa a questão que é "Então, quer dizer, só estou ali, como é que eu faço? Como é que eu articulo com aquilo que está a acontecer? Como é que eu me movimento? (…)"

JC - Como é que se isto também alimentasse a tua capacidade de agir noutros campos, como arquiteta, na Câmara [Municipal de Lisboa]?

AJ - Sim, e como é que tu constróis o contradiscurso, que é produtor de outra realidade, não é? Porque eu acho que o c.e.m. tem muito isso, mas trabalham a ideia e as próprias… A Sofia [Neuparth] no outro dia, nós fizemos aquela coisa do TBA...

JC - Sim, eu nesse dia estive com a Sofia, estive para ir ao teatro e não consegui.

AJ - Mas vais ter gravado o som.
(…) E ela às tantas diz "Nós somos ervas daninhas profissionais", e aquilo é tão verdade... Porque realmente há ali uma dimensão de não querer… ser comida pelos- ... pelas operações que aí estão, mas depois há um profissionalismo. Tu dizes "é um propósito", ou uma maneira de olhar que é muito… não é qualquer coisa.

JC - Há intenções claras e…?

AJ - Sim, e opera de facto, eles operam; em mim têm operado. Em mim tem ocorrido uma mudança de olhar em muita coisa, e que é muito interessante, porque realmente pode construir uma outra realidade, não é só... no meu lugar - sou eleita pelo Partido Comunista -, estás ali e dizes às tantas [que] estás contra tudo? Porque o que está a ser feito não é… (…) Não vais concordar nunca. Concessões, sessões, grandes empreendimentos.

JC - Sim. A começar por um modelo económico a que tudo te parece obedecer?

AJ - Sim, mas é muito difícil tu estares contra aquele discurso se não produzires um outro.

JC - Então é como se isto fosse uma (…) parte (…) de uma alternativa de discurso sobre a cidade?

AJ - Eu acho que é, eu acho que isto é uma proposta de um outro discurso sobre a cidade.

JC - Que pode gerar propostas concretas ou informar propostas concretas para a cidade? Para além do discurso?

AJ - Eu acho que sim, e já está a fazê-lo. Se observares as questões do Martim Moniz e de todas estas circunstâncias que estamos a viver e das reviravoltas...

JC - Sim, do uso do espaço público, não é?

AJ - E este Verão houve um festival, aquele festival *'HabitACÇÃO'*, estavam lá todos os atores, estava o c.e.m., estava uma data de artistas, ativistas, juntando os dois, não é? e que foi- Eu estive a seguir, fui a várias coisas. Porque aquilo para mim é uma bomba que está a ser lançada, não é… e que vai mudar muita coisa na equação. Parece que são poucas pessoas, mas são pessoas muito capazes de produzir coisas, não são só pessoas que estão a manifestar-se contra... aparentemente, pode parecer isso, mas não. São pessoas muito críticas que estão a formar um pensamento que não está nada ao lado da construção de uma alternativa. Portanto, sais do c.e.m. e depois estás naquele enquadramento e tem muita… É a primeira vez que sai esse festival *HabitACÇÃO* e feito pelos movimentos, quase sem dinheiro, portanto é a energia das pessoas e durante um mês está a funcionar, que é uma coisa que eu admiro. E é precisamente sobre a cidade e sobre o futuro da cidade, com as artes a imiscuirem-se nisto tudo. Portanto, eu diria que estamos num momento de que as 'ervas daninhas profissionais' podem fazer... Eu vejo isso, se calhar vejo coisas que podem não ser tão seguras, mas estou a achar que qualquer coisa...

JC - Sim, umas coisas que estão a acontecer de novo, de algum modo? E se calhar por isso é que também é difícil de perceber o que é que ainda pode ser, não?

AJ - Sim. Sim, mas houve quem esteve ali… Eu estive a assistir ao caso do Martim Moniz em vários planos… o plano da política e também escrevi um artigo, outro que escrevi para o [*Le Monde*] *Diplomatique*.

JC - Sobre o Martim Moniz?

AJ - Sobre os vários casos da cidade.

JC - Eu li esse.

AJ - Leste? (...) "A Cidade Frankenstein".

JC - Li, exactamente.

[...]

AJ - E há… "há qualquer coisa aqui..."; eu quando escrevi esse artigo ["A Cidade Frankenstein"] pensei: "Há qualquer coisa aqui que ainda vai fazer virar", em relação ao caso do Martim Moniz. Tive mesmo um bocado essa sensação porque percebi "Há aqui um poder qualquer (...) que é um poder intenso e é um poder que não vai fazer permitir passar um projecto assim…"

JC - E que basicamente emana das pessoas, das associações, dos grupos que elas de algum modo...

AJ - Sim, e que criam uma massa crítica que é metida na cidade, tem aquele... Mas depois passa para os jornais, passa para uma série de... porque é muito potente, é muito criativa, é muito de criar 'alternativas', é muito (…) O jardim do Martim Moniz: começaram os discursos por dizer "Não é possível fazer um jardim no Martim Moniz". Quer dizer, isto depois foi tudo posto...

JC - Uma espécie de discurso técnico…?

AJ - Exactamente. Pronto, e era com que se acabavam as movimentações (…) Depois começaram a dizer "Não, mas isto é só uma ideia, o que nós queremos é discutir o que é que pode ser feito de alternativa, o que nós não vamos querer é um centro comercial a céu aberto, isso não vamos querer. Portanto vamos pensar juntos". Portanto, houve sempre uma contra-resposta muito insuportavelmente verdadeira, honesta, e foi muito difícil…

JC - Sim, e informada…?

AJ - E muito informada, sim, sim. Porque naquele movimento havia muita gente de várias áreas, portanto aquilo foi...

JC - Não é aquele discurso: "queremos um espaço verde só porque sim"?

AJ - Não, de todo. Não vamos com os cartazes e...

JC - Exactamente.

AJ - Então isso é, não sei... é o produto de muita coisa que ocorre nesta cidade. E aí já estavas a ver que "OK, isto não vão poder carregar-" (…) E depois houve uma viragem do discurso político. (…) Portanto, não sei... acho que as coisas estão todas interligadas, não é, um caldo difícil de… (…) Agora vamos ver o que é que vai ser feito ali no Martim Moniz, porque...

JC - Para além desse travão, o que é que acontece realmente…?

AJ - Pois, pois... essa é a questão, porque eu acho que ainda não há uma capacidade de poder realmente discutir o caso do Martim Moniz como ele merece…

JC - Porque é que achas… ou que instrumentos é que não existem? se é que é uma questão de instrumentos para que essa discussão possa acontecer?

AJ - Eu acho que não se acredita nestas questões de uma forma total ou criativa, não sei como é que hei-de pôr a questão. Mas estamos todos a falar de uma cidade com os jargões certos: a participação. Há quem diga ali que Medina não faz participação. "Isto é o mandato mais participativo(…) nós estamos a fazer trabalho de participação em todo o lado", refere o 'uma praça em cada bairro' e tal. E pronto, é verdade. Agora, a questão é que aquilo é uma mera... vamos lá ver, metodologia, a participação: duas reuniões com a população, é isto. Portanto, vão lá, mostram o projecto e está feita a participação. Não devia ser isto (…) uma coisa de verdade, de honestidade, de poder trabalhar com as pessoas, por forma a construir uma realidade que será qualquer coisa muito melhor, e é nisto que nós acreditamos: uma coisa muito melhor do que ficar fechado a incomodar um grande arquiteto, um projecto de arquitetura. É disto que estamos a falar. Portanto, há aqui uma barreira entre aquilo que é o que se considera o modelo e como é que se faz a cidade estável, que é o modelo dominante - há ainda o urbanismo do século passado, eu acho, que também falhou em toda a linha, muita coisa não funcionou, que é disfuncional por isso mesmo -, e o outro lado que é o do trabalho criativo humano, com o contributo das pessoas.

JC - Isto parece ser difícil aceitar… essas outras metodologias?

AJ - É, porque não se sabe como é que se há-de fazer, mas ninguém também sabe como é que se há-de fazer realmente… O problema é que cada caso é um caso e o problema é que isto é preciso ter aqui pessoas aptas para trabalhar e eu acho que não há - toda a gente tem muito medo de ir para novos territórios, abrir a Colina [de Santana], ir para a Colina, subir a Colina, no dia a seguir vamos subir a Colina. Não há uma curiosidade de "Não, mas e como é que isso se faz?", porque isto já se faz noutros sítios do mundo. Não perguntam "Então, mas como é que isso se faz? Então, vamos lá construir uma base de debate…". É tudo um pouco artificial: temos que fazer e vamos cumprir e, com certeza, isto vai ser uma coisa muito melhor do que aquilo que poderia ser. Mas não há lugar ao imprevisto, não há um lugar... (…) O imprevisto é uma coisa tenebrosa, quando pode ser muito bom.

JC - Tem a ver com a ideia de não controlo contrária à da política?

AJ - Sim, e com a ideia de 'não eficiência', que também é uma ideia muito pouco… (…) porque é uma cidade a produtividade, temos de ser todos produtivos, temos que fazer isto e é assim que é possível. E portanto, ficamos já contentes que seja assim, não é, não se pensa muito para além da- É uma cidade que tem direito para o privado, que tem dinheiro, que não nos

outorga direito de pensar coletivamente as coisas. São ideias que ainda estão ausentes. Estão ausentes do poder mas estão presentes na cidade.

JC - E, de algum modo, o Martim Moniz é um princípio dessa…?

AJ - É, é. Agora vamos ver o concurso de ideias, o que é que...

JC - Quais é que são os prazos?

AJ - Não sei, vai sair agora dia- Vamos ter uma reunião dia 28 [de novembro] para discutir outra vez como é que vai ser feito o procedimento.

JC - Como é que vai ser feito o procedimento do concurso de ideias?

AJ - Sim, eu quero ter um discurso o mais criativo possível, no sentido de pôr ali qualquer coisa na engrenagem que não seja o espectável. Percebes logo que um concurso de ideias é pedir… abrir um concurso internacional, não é? Pedir. (…) É interessante quando tens, quer dizer, e podes fazê-lo. Mas então tem que se construir um programa com as pessoas...

JC - Para quem concorre, então, ter uma série de materiais e ferramentas que, à partida, não terá se só se abrir um concurso de ideias...

AJ - Ou abrir um concurso de ideias em que as pessoas possam cá vir e perceber o que é, com três dias de... percebes? Qualquer coisa que não seja só olhar para uma planta vazia, com uma cidade qualquer que nunca conheceram...

JC - Que não seja uma espécie de desenho ou preenchimento de um espaço desenhado…?

AJ - Sim, é isso. Que não seja só desenho, que seja corpo, que seja uma matéria viva.

JC - Pessoas, lugares.

AJ - Sim, e que possa existir também lugar para se pensar numa metodologia ou... Não sei, eu acho que há tantas formas de abordar a questão, acho que nenhumas delas está cá fora, mas há questões aqui importantes que se canalizam, parece que o Martim Moniz é um *vortex* das tensões todas que existem nessa cidade.

JC - E é muito curioso, porque a cidade reconhece isso. Pensar sobre por si própria, quando o c.e.m. ou o [festival] TODOS vão para o Martim Moniz, ou para esta zona de fronteira entre Baixa e Intendente que é o Martim Moniz, há ali de facto um sentido de fronteira, quase. Não é por acaso, as coisas estão presentes naquele espaço, a fronteira, o lugar, o 'não-lugar', o que

fazer aqui, o que fazer com estas pessoas... Há imensos festivais, na minha pesquisa, que vão inevitavelmente escolher aquela zona, entre o Intendente e o Martim Moniz para atuar, invariavelmente. Isto sobretudo naqueles [festivais] do final da década de 2000, aparecem vários interessantes, na segunda metade.

AJ - Eu acho porque são zonas que oferecem uma certa segurança, um certo inacabamento ao mesmo tempo. Portanto, isso é muito sedutor, de certa forma, não é? Agora substituíveis por Marvila e etc, que também têm essa capacidade de tudo ali se fazer, estar mais ou menos consolidado, mas a veres bocados…

JC - Espaços, vazios. De atuação e de... com a grande diferença, de (…) Na minha pesquisa, os festivais estão quase todos concentrados nas freguesias centrais, isso é muito curioso. Tudo muda, quer dizer, as áreas artísticas influem, mudam. Portanto, há padrões e até fiz uma análise um bocado quantitativa (…) E ainda que tudo nos festivais possa variar, o tipo de participação dos públicos, as áreas artísticas envolvidas, há uma coisa que não varia, e isso é muito curioso: a atracção pelo centro e pelas freguesias centrais, por parte dos festivais continua, e isso é muito interessante. E comparando Marvila e Beato com Intendente e Martim Moniz, estas áreas estão no centro, estão no coração de Lisboa. E isso, por tudo o que implica, no plano simbólico e no plano material, imobiliário, etc, é um foco de atracção enorme.

AJ - Isso também... Eu estou-te a ouvir e, pronto, é interessante isso, porque também é um modelo da cidade completamente focado no centro e transformando o resto em periferia, segundo uma ideia de que não há, não pode haver manifestações culturais lá, de monta… ou não se investir nisso, noutro espaço, é uma ideia...

JC - Ainda que os festivais tenham aumentado.

AJ - É uma ideia de cidade. Agora tens até ali a linha circular a afirmar a centralidade do centro. Portanto, já estás aí com infraestruturas, mas está tudo- Eu tenho as reuniões, há umas reuniões da Câmara [Municipal] que eu - são as minhas preferidas - porque são as descentralizadas, e que vais ouvir a população dos diversos lugares da cidade. E aquilo é muito intenso porque tens freguesias, por exemplo, onde vai lá uma vez por ano o Presidente de Câmara e têm "ene" questões. Normalmente, eu já estou ali há um ano e tal e, portanto, já circulei por várias vezes, e já percebo que os problemas são sempre os mesmos e toda a gente "Ah, ainda não tinhas percebido…?".

JC - É muito curioso, mas isso parece persistir.

AJ - E a ideia destas pessoas de que não pertencem à cidade, que é uma coisa...

JC - Isso tem a ver com a perceção interna e do lugar onde vivem, não?

AJ - Completamente! Do género: Santa Clara, por exemplo, que é ali a seguir ao Lumiar. Há uma ideia: "nós que estamos aqui perdidos", parece que estão num sítio qualquer...

JC - Eu vivi na [freguesia] da Ajuda muito tempo e as pessoas diziam "Hoje vais a Lisboa?" - No Beato e em Marvila acontece isto. E ainda que politicamente pareça haver essa vontade de agir, intervir sobre outros territórios - Marvila e Beato são 'o' território agora, parecem ser o território privilegiado (…)

AJ - Sim, é o próximo lugar de transmigração do sector imobiliário. Eu acho que isso anda tudo um bocado a afirmar o centro que interessa, porque se for um centro qualquer em que tu podes, te permites através de uma política cultural que tem a ver com o festival e que tem esse…

JC – E já houve algumas experiências de festivais, não é, há esses, há o de Monsanto, parece [que] quando tu analisas, percebes "OK, já há noutros sítios, mas a maioria continua no centro". E quem diz "centro" diz "sobretudo no centro", quatro freguesias (Santo António, Misericórdia, Santa Maria Maior e Arroios), são estas as freguesias, ainda que haja um proliferar para outras, a maioria está nestes. E depois há ali um eixo que também concentra algumas coisas, que tem a ver com as atividades culturais, com os equipamentos, etc, que vai até Alvalade. Mas a maioria continua a acontecer no centro da cidade, e isso é muito curioso. Como se houvesse uma capacidade de atrair (…) De facto, os festivais...

AJ - Sim, pois, é uma política cultural que não procura fazer nada [outras coisas] pelo território. Ou seja, está-se a abandonar aos ciclos normais de um crescimento, de um desenvolvimento, de uma ideia, de um modelo de cidade que afirma exactamente o que o discurso político diz.

JC - Sim, é prolongar um discurso político sobre a cidade…?

AJ - Completamente! Porque é que não há-de ser Santa Clara, não é? A resposta para Santa Clara é há dois anos a mesma, que é "Nós vamos fazer uma grande via de ligação à Alta de Lisboa - que é uma coisa que a Câmara [Municipal] está a fazer, a expropriar terrenos, é um trabalhão - e vocês estão-se a queixar?!". Não, quero dizer, há outras coisas que se podem fazer para lidar com essa questão… com a sensação que os habitantes de Santa Clara têm de não terem acesso àquilo que a cidade pode providenciar. (…) Pode criar linhas da Carris, duas ou três, que liguem diretamente ao Marquês de Pombal; não há, por exemplo. Ou que venha do Cais do Sodré até Santa Clara. Não sei, quero dizer, há uma série de ações que se podem fazer de outros pontos de vista.

JC - E essas são muito concretas e funcionais, não é? Transportes, o que seja.

AJ - Ou ligar a Benfica! Santa Clara - Benfica. Aquele eixo de…

JC - É uma espécie de coroa à volta do centro…?

AJ - Sim, e começas a ter uma cidade - gosto da palavra dos americanos, do *stroll*, que eu acho que é interessante, porque nós até nos convencemo-nos de que, de facto - eu tenho pensado nisto - estamos um bocado convencidos da inutilidade do *stroll*, mas ao mesmo tempo é democrático. Porque as dinâmicas capitalistas gostam do centro e da densificação de consumidores só num sítio, dá mais hipóteses para porem o mesmo tipo de comércio, lojas e não sei quê. Quando a malta se começa a espalhar num território, a coisa fica dissolvida e há uma espécie de caldo mais igualitário que permite outro tipo de coisas, manifestações mais espontâneas.

JC - De facto, a ideia de igualdade, ela não se colhe muito, inclusive junto da política cultural, a questão é essa. As políticas culturais ainda reproduzem um discurso que tem a ver com uma cidade centrada.

AJ - Sim, o centro... pronto, e os artistas estão a sair do centro, essa é que é a verdade. O que é que isto provoca, não é? É uma das questões... Nós já não temos espaço, aqui as estruturas estão agarradas à última réstia de... Já estamos aqui todos quase sem ar, porque sabemos lá, pode ser até daqui a um ano, não é, toda a gente com contracto a dizer "Olhe, vai ter que sair", "Pois, não posso pagar", "Pois, é isso", então o que é que isto pode provocar, não é? Essa também é uma questão da conversa ou das conversas preparatórias para essa conversa, que é do género "Ou vamos todos à frente do próximo sítio que vai ser tomado pelo imobiliário ou não".

JC - Sendo que, na verdade, os artistas vão todos para Marvila ou para o Beato e a seguir o preço vai aumentar, e os artistas vão sair de lá… já vimos em várias partes, em várias cidades…

AJ - Sim, mas os artistas podiam ir para Benfica, ou para a Amadora, ou para Santa Clara.

JC - É (…) Eu não encontro festivais, não houve festivais em Santa Clara, mas também não encontrei, na minha pesquisa, outras iniciativas culturais significativas visíveis.

AJ - E tu vais lá, é o problema das AUGI's - as Áreas Urbanas de Génese Ilegal - que nunca mais acabam. Portanto, está sempre tudo para se resolver, não sei quê, as pessoas estão organizadas socialmente, e as associações de moradores para resolver o problema e com os problemas, a gente reúne lá...

JC - Isto não será uma questão especificamente sobre as artes e sobre a política cultural? Não será uma espécie de, precisamente, da ideia de desigualdade, a ideia de que há um público A e um público B, e nós, artistas, nós, programadores, nós, diretores de teatro, nós... teremos o público A? Terá a ver com isso?

AJ - Olha, por exemplo, esta questão da Sofia [Neuparth] de ir entregar isto. Ela entrega isto, é um produto artístico, tem aqui questões artísticas.

JC - Mas se calhar alguns artistas e programadores não o reconhecerão imediatamente como tal?

AJ - Eu acho que os artistas trabalham para as elites, uma grande parte deles. Essa é uma grande questão. E trabalhar para as pessoas que não têm essa aculturação ou essa cultura, da chamada alta cultura, talvez seja um trabalho que para a maioria está no eixo do desinteresse.

JC - Ou possa parecer um trabalho menor…?

AJ - Está no eixo do desinteresse, parece que estás alheado ou não estás nos circuitos onde deves estar. O circuito da arte também tem... Quero dizer, eu não se podes, se estás ou não estás, eu acho que podes estar nos dois, acho que seria ótimo. Eu acredito, ou tenho esta postura, e mesmo em relação à arquitetura, a Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana] sempre quis produzir coisas que pudessem ser, de certa forma, de qualidade reconhecível dentro da disciplina entre pares, mas também coisas muito importantes para um certo desenvolvimento das coisas que são necessárias, daquilo que o território te provoca, e que grita, às vezes grita… "queremos isto" ou "queremos soluções". Quero dizer, acho que não são dois mundos que não possam coabitar. Agora, há alguma dificuldade nisto, que as pessoas vivem com a corda na garganta, e eu percebo perfeitamente, de certas posturas e de certas... E querem ter carreiras, e fazerem o seu trabalho. É complexo, eu acho que tinha de haver políticas culturais nesse sentido, é o que eu quero dizer. E não existem. Nesse sentido de juntar essas dimensões, acho que há gente a trabalhar por exemplo em contextos rurais que tem essa capacidade e que junta as coisas muito bem, são coisas mais.... Como há menos densidade de pessoas, tu tens que agarrar todas, quase. Portanto, juntas tudo e isso é muito engraçado. Eu passo o meu Verão no Alentejo, e vou assim, tenho vários primos e não sei quê, vou até Espanha… Jerez de la Frontera, depois Elvas - e em Elvas, este Verão, eu apanhei uma coisa muito gira.

JC - Eu acho que sei o que é.

AJ - O A SALTO [Tomada Artística da Cidade de Elvas].

JC - É feito por uns amigos meus, a Cátia e o João, os UMCOLETIVO.

AJ - (…) É muito bom aquele trabalho, é muito bom.

JC - E que nasce de uma coisa muito concreta que é: a Cátia e o João foram "expulsos" de Lisboa, não conseguiam viver onde viviam, em Alfama, e vão parar a um sítio onde tinham uma casa de família, ocupam-na e percebem que deviam trabalhar ali, com as pessoas… (…)

AJ - É muito bom. Descobri isso na casa dos meus primos: o meu primo que é transmontano e vai parar a Elvas por vias do destino diz-me "Vou-te mostrar uma coisa!" e mostra-me o prospeto do A SALTO. (…) E aquilo chegou, é insólito, percebes que há ali uma série de dinâmicas que… (…) que ligam uma série de públicos e que estão ali a mexer com as pessoas. Portanto, eu acho que isso é um bocado aquilo que em Lisboa ainda não é evidente, talvez a Sofia [Neuparth] mexa com isto do [festival] PEDRAS. Ela faz o PEDRAS há muitos anos, portanto o PEDRAS tem os alunos que passam pelos cursos do c.e.m., têm uma série de pessoas...

JC - Um conjunto de pessoas?

AJ - Têm um conjunto de pessoas que vêm precisamente para o PEDRAS! Estão aqui a semana inteira com ela, a ver tudo! Portanto, vêm completamente para estar naquele momento. E é muito curioso, é muito forte.

JC - Vocês já eram... vocês - a Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana] - já eram público do PEDRAS ou…?

AJ - Eu tinha sempre muita curiosidade com o c.e.m.. Aliás, o c.e.m. e a Artéria tinham-se cruzado naquele programa de desenvolvimento comunitário da Mouraria (PDCM), há muitos anos - aquilo foi muito polémico e a Sofia [Neuparth] saiu logo. O c.e.m…. a Sofia, a Margarida [Agostinho], eram as duas, estavam lá e falavam e imprimiam ali as suas- Porque aquilo aparentemente era um processo participado. E, a uma dada altura, a Sofia e a Margarida resolveram sair, saíram com a sua carga e uma presença muito marcante. E nós saímos dois ou três meses depois, porque também nos apercebíamos do mesmo, que havia um certo pensamento que estava no início a ser de envolvimento e que no momento de "espera lá, o que é que a gente vai fazer?" evaporou-se do mapa e, portanto, estava-se a fazer mais do mesmo e não era isso que nos interessava.

JC - O discurso e a prática…?

AJ - Não era interessante. E havia, da nossa parte, agora da Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana], algum medo de estar envolvidos numa coisa com o qual nós não concordávamos. Se aquilo era para as pessoas, era para as pessoas. E ou era feito com esse envolvimento e com essas preocupações ou… E nós tivemos esse receio, o mesmo que a Sofia [Neuparth], acho.

JC - Quando é assim, é inevitável, pois.

AJ - Sim. Pronto, e acabou por ser um pouco assim, embora em certos aspectos tivesse sido positivo. E há muita coisa que ainda ficou e que é positiva. Mas com a Sofia [Neuparth], eu encontrei a Sofia muitos anos depois, e houve uma vez que ela me disse "Ah, eu pensava que vocês eram daquelas que tinham lá ficado naquela coisa que, meu Deus!" – crítica em relação àquilo. E eu "não, nós ficamos mais dois ou três meses, nós fomos os segundos a sair, eles foram os primeiros", mas ela não sabia, pensava que nós tínhamos lá ficado a girar o prato naquelas direcções, porque aquilo era... Aquilo foram várias águas, era complexo de perceber. Não foi líquido, mas nós sentimos a nossa identidade ameaçada, assim como ela; então vamos participar numa coisa com a qual politicamente nem sequer…?

JC - Pois, aí é complicado continuar.

AJ - Sim, mas depois tens a sustentabilidade da tua entidade - com as pessoas que aqui estão -, e a tua ética. Então, nessa altura pudemos saltar fora porque também éramos muito poucas pessoas e também tínhamos uma... não tínhamos grandes necessidades. Mas outras houve que também não concordavam e que ficaram, que tiveram que assegurar certas coisas. A nossa opção foi outra. Mas pronto, esse foi um grande processo desta cidade.

JC - Mas como público do [festival] PEDRAS, lembras-te da tua primeira experiência? Teve já a ver com este trabalho ou foi anterior?

AJ - Não, não, foi anterior. Espetáculos de rua, vi coisas…

JC - Em várias edições.

AJ - Sim, em várias edições.

JC - E estiveste desde essas primeiras experiências, nesse caso como público, estavas lá, a perceção que aquilo mexia com as pessoas?

AJ - Aquilo [claro que] mexe com as pessoas. Este ano, o [festival] PEDRAS começou da seguinte maneira: foi o enxame 'pedras' e movimentou-se por uma rua interior da Colina [de Santana], portanto miolo de quarteirão, abancou nesta rua - no meio da rua - uma rua que se sabia que não tinha grande hipótese de ser atravessada - e nós ficámos mesmo. A Sofia [Neuparth] levou-os, toda a gente levava coisas e esteve-se ali… e, de repente, aquela rua ficou viva. Tu entravas, parecia um beco, mas ficou viva. Tinha uma porta enegrecida e cheia de coisas. Parecia que estavas numa casa abandonada e, de repente, aquela porta abriu-se. De repente, a vizinha veio à janela, e, de repente, a arte de conversar com estas pessoas todas e de engrenar nesta realidade é uma coisa que o PEDRAS ou que a Sofia também convoca com toda a gente que ela movimenta, não é? Às tantas estava toda a gente [e] a vizinha a dizer "Olhe, eu agora vou ter que ir para dentro que vou ver a Fátima Lopes…". E a Sofia diz-lhe assim "Mas o quê, ela está em sua casa?"; "Não, é a televisão!". (…) É muito

engraçado. Pronto, do género de dar a desculpa que tinha estado ali tipo meia hora a ouvir e a cantar e a despertar para uma outra realidade, "Mas olhe, desculpe lá, mas eu agora vou ver o meu…" (…) Mas está tudo bem, não há...

JC - Não há nenhum juízo sobre isso, não é…?

AJ - Estás a ver? Não. É um bocado isso do que vem, do que aparece, do que acontece, da história que é contada, há muita coisa aqui. De pessoas com as quais se foi falando, que contaram histórias da sua vida - é um território entre ficção/realidade, aquilo que é um território.

JC - Mas que mexe com a realidade, de quem lá está a assistir ou a participar, porque participam na elaboração daquele acontecimento, ou de quem é apanhado naquilo porque mora lá.

AJ - Então, é mesmo isso. De repente aparece-se, aquelas pessoas aparecem e elas movem-se de uma forma muito natural, quase que se engrenam naquela realidade, encaixam. Eu estou a lembrar-me de um espetáculo que foi lindíssimo, que foi feito naquelas escadarias atrás do Coliseu [dos Recreios], lindíssimo, e que, no final… eram dois *performers* que são alunos dos cursos do c.e.m., e no final a vizinha que estava a assistir, sai com um prato de bolinhos para oferecer a toda a gente: "Ai, eu pensava que eram menos e só fiz estes, peço desculpa". Mas saiu com aquilo. Tinha aquilo preparado, sabia que naquele dia se viria fazer algo, ela assistiu aos ensaios, foi perguntando...

JC - Portanto, sabia que no dia X ia acontecer…?

AJ - E saiu com a sua oferenda aos *performers* e às pessoas- E, de repente, ficou surpreendida porque aquilo realmente era muita gente. Mas é engraçado, depois acontecem estas coisas. No fim destas coisas, acontece isto, e tu percebes que "OK, isto não é qualquer-"

JC - Não é uma coisa impositiva ou artificial?

AJ - Não é, é uma relação que se vai construindo de afetividade, também. Das pessoas cuidarem umas das outras, de se ouvirem, de se escutarem. Não é qualquer coisa...

JC - Isso é uma marca muito do [festival] *'Pedras'*, nesse aspecto único. No âmbito dos festivais é um caso singular.

AJ - E não é neste âmbito do paternalismo, do vamos lá, é uma coisa, é muito- Porque isto é difícil, porque este terreno é muito difícil. É preciso teres mesmo aquela orientação…

JC - Não é uma coisa formal, o evento…?

AJ - Funde-se com aquilo que se passa numa rua, não existe silêncio, não exige uma iluminação XPTO "Agora, alto e pára o baile, temos aqui os técnicos que vêm aqui...", percebes? É uma coisa muito mais de se embrenhar com o espaço…

JC - Na vida dos espaços, na vida daqueles espaços dos outros dias?

AJ – Sim, e de embrenhar mesmo, não é uma coisa de (…) Porque isto para mim é uma revelação, atenção. E é essa a minha transmutação dentro do…

JC - Para mim também é uma surpresa, sim.

AJ - …dentro da questão de isto estar a acontecer, para dentro de um *atelier* assim, que achava que estava já a puxar a corda a várias coisas, questões sociais da cidade, reabilitação, reclamar e tal. (…) Isto é um outro canal, é uma outra dimensão, e puxa muita coisa. Ainda nós estamos aqui a carga a meio; agora estamos aqui com uns projectos que são muito mais sérios em relação... Para já, a um debate que tem de estar em vários níveis, no político, nas questões sociais da cidade, mas também no que as artes podem fazer de ligações - uma espécie de líquido que vai e volve as questões de um lado subjetivo, que não vai dar a nenhuma direcção específica, mas que isso é uma exploração que tem que ser feita, não há "vamos acabar assim, não é interessante, vamos acabar de uma maneira qualquer...", e é um *cut*, porque depois continua. É beber um bocadinho, deixar subir as águas do [festival] PEDRAS, porque é uma espécie de festival, mas… Eu, este ano, e a Sofia [Neuparth] ouviu-me sobre isto, eu coloquei um *post* sobre o PEDRAS e disse: "Este é um festival que ocorre um ano inteiro, e agora podeM ir assistir, portanto, aproveitem" - porque elas estão sempre lá!

JC - Exactamente, trabalham durante todo o ano…

AJ - E aquilo já ocorre. Tu sais com a Sofia [Neuparth] e plantas-te nos sítios onde eles estão... os bailarinos e o corpo se pousa(m) e já acontecem coisas! Portanto, aquilo é só o momento do ano em que tu vais abrir aquilo de uma forma mais, vá, pensada, com data/horário.

JC - Dentro da informalidade, é o momento mais formal, apesar de tudo.

AJ - Sim, não é uma coisa de "Ah, agora uma semana, vamos fazer isto...", não.

JC - E o que é que vocês pensaram para aquela semana?

AJ - Olha, para te dizer a verdade, nós não pensamos muita coisa. Pensamos nisto [fanzines], que acho que orientou muito... porque depois as pessoas também tiveram que produzir coisas para aqui, e isto também foi um catalisador de-
(…) Tínhamos que nos enviar, houve ali trabalhos pessoais muito intensos.

JC - Imagem, desenho, texto, montagem…?

AJ – E, nesse tempo, ainda fomos ver várias coisas que estavam - os espetáculos a serem desenhados, do som, do corpo, ensaios, ouvir... O c.e.m. tem uma coisa muito interessante, que é uma instituição que depois- há gente que vai ali, fui ver ainda a Filomena Molder. E, de repente, toda a gente está com as suas próprias criações e está toda a gente a ouvir alguém que vai- Portanto é uma coisa de metodologia contínua, ou nesta coisa tudo serve a tudo e de tudo e para tudo... (…) Isto origina uma coisa que é muito interessante e relevante para nós neste momento, enquanto grupo de pessoas que produz coisas, que é a criação de um chão conjunto. E depois vê-se no festival, aquilo é um chão conjunto, tanto do ponto de vista teórico, como prático. E, aliás, se calhar não há distância nenhuma entre a teoria e a prática.
(…) Porque eles trabalham aquilo ao mesmo tempo - tudo fluí, tudo concorre para a mesma coisa.

JC - Sem essa distinção?

AJ - Completamente. Portanto, aquilo é muito real; o mundo está feito de cisões, aquilo é muito real porque aquilo expõe a toda a carga possível de abordagens. E aquelas pessoas… depois no fim vês aqueles projectos mais individuais e que são todos eles com uma carga muito própria e muito explosiva.

JC - Estou-me a lembrar do trabalho da Ana Estevens, também, que ela me falou a dada altura numa edição anterior que também era muito isso. Quer dizer, partiu do interesse dela, mas teve um impacto no espaço onde aconteceu e para todos os que estavam presentes a participar.

AJ - Sim, e não é para produzir esse impacto, é porque esse impacto é gerado por essa- que é uma coisa que se apreende facilmente com- e a que a Artéria [Arquitetura e Reabilitação Urbana] está ligada. Aliás, é interessante porque isto aparece, e nós já tínhamos trabalhado com a Mónica Calle. Pronto, trabalhámos com a Mónica Calle. E a dança está sempre aqui, de alguma forma, e o corpo esteve sempre aqui. E, quando trabalhámos com a Mónica também houve esse desenhar desse espaço, de ir para a Zona J, que ainda não se corporizou, mas houve já coisas abertas dentro do trabalho do *atelier*, que permitiram, de repente, abordar a questão de uma maneira mais evidente e com tudo isto. E um trabalho com a Clara Andermatt, de corpo, que é possível também que continue agora. Nós estamos muito nesta relação com as pessoas que trabalham…

JC - As questões do movimento e do corpo…?

AJ - Sim, neste momento, pelo menos agora. (…) porque acho que é, não sei, de certa forma, há aqui uma revolução iminente num caminho qualquer de honestidade e verdade.

JC - (…) Como "nós queremos estar, entender, ler, sem pensar necessariamente em metas, avaliações, impactos, objectivos, esse tipo de coisas…"?

AJ - Sim, é o que for. E chegamos onde chegarmos é sempre bom, porque é o sítio onde temos que chegar.
(…) Sim… Olha, eu quando fui fazer a conferência ao C.E.M, levei um discurso do [Fernando] Medina que eu apanhei, porque eu fui ver o [festival] TODOS.

JC - Na Colina de Santana?

AJ - Sim, é uma coisa que está na Internet, um vídeo muito fácil de apanhar...

JC - Eu acho que sei qual é, vi.

AJ - Interessantíssimo, em que ele diz, em que ele tem um discurso sobre o que é que o [festival] TODOS é, na questão desta vertigem de transformação da cidade em propósitos imobiliários, porque ele fala exactamente dessa- Isto começa como uma questão política, passa por uma questão artística e, agora, é novamente uma questão política, porque este território vai ser transformado. Portanto, e eles estão a mostrar precisamente nessa edição, em que abriram todos os hospitais: fizeram a apresentação dos projectos para os hospitais. Portanto, a coisa que vai desaparecer … e acharam que aquilo era adequado; "Que espaços [é] que vão ser vendidos para-"

JC - Era uma espécie de promoção do festival que era uma promoção disfarçada do negócio imobiliário (…)

AJ - É mesmo, completamente.

JC - Mas a questão, a minha questão de fundo em relação ao [festival TODOS, à qual eu não tenho resposta e estas coisas são difíceis de colocar, ou melhor, podem ser colocadas mas são difíceis de demonstrar - até que ponto é que ele não é um instrumento de transformação do território, sobretudo preocupado com mudar a perceção do lugar e desse modo valorizar o imobiliário…?

AJ - É difícil de provar, imagino, mas...

JC - Isso foi acontecendo nas áreas que o TODOS foi ocupado. E falando com algumas pessoas do *'Todos'*; por exemplo, em São Bento, esse era um objectivo - as tais metas, os tais impactos - conseguidos. Eles trabalharam com as agências imobiliárias no sentido de ceder espaços temporariamente para o festival. Quer dizer, há aí uma espécie de moeda de troca...

AJ - Não sabia disso...

JC - Pronto, falaram com uma das imobiliárias, e, portanto, "Vamos falar com as imobiliárias": é uma questão operativa, à partida justificada, precisamos de espaços, poupar temporariamente durante três dias, quatro dias - mas isso também oferece às imobiliárias uma possibilidade de mostrar os seus espaços e de os arrendar a seguir. (…) Portanto, a minha questão é que há festivais que, se calhar, procuram ou há um festival que procura a não eficiência, quase, no sentido em que só quer estar, entender, trabalhar, e o que vier daí virá. Mas há outros festivais que procuram fazer a engrenagem rodar mais depressa (…)

AJ - Sim, acho que, para já, quando aparecem o Presidente da Câmara [Municipal de Lisboa] a apresentar, ir a um festival, à inauguração de um festival, com os vereadores todos principais, está lá o [Manuel] Salgado e tudo, no vídeo. Portanto, é do género "Isto é sério, estas pessoas vão a inaugurações muito específicas!". Aliás, irem todos é uma coisa bastante impactante.
(…) Isto já foi há anos, por isso é que eles ainda diziam estas coisas.

JC - Deve ter sido a primeira na Colina de Santana ou uma das primeiras - houve três.

[…]

AJ - Passou para o coração. Não é para as artes, é para o coração. Nem capturei isto bem, mas é do género - começa com política… e ainda vai para a porta grande da política, com esta edição, dizem eles.

JC - O que, na verdade, é uma visão um bocado distorcida da coisa, pelo que me apercebo. A primeira edição do TODOS não tem este tipo de ambição política assim tão... ou seja, havia ali, apesar de tudo, uma ideia de trabalhar com as pessoas-

AJ - Multiculturalidade…

[…]

AJ - [N]a Colina de Santana foram edições potentíssimas. Vi ali uma mensagem clara de, para já, da ideia da Colina de Santana, que nunca tinha surgido. Mas porque depois ao mesmo tempo estavam a ser feitas, a ser desenhadas as políticas, aquele plano estratégico para a Colina, e pronto, tudo a ser discutido na Assembleia Municipal, toda esta- Pronto, eu tenho essa *timeline* (...)

JC - É porque isso é um momento decisivo também para o TODOS (…) a localização na Colina de Santana, é mesmo inventar um novo sítio na cidade.

AJ - É, visto desta maneira.

(…) E que grande imobiliário, porque isto é a Estamo a querer... é assim, o PDM muda por causa dos projectos da Estamo para os hospitais. Não sei quantos, mas os arquitetos- os arquitetos vão apresentar isto ao TODOS. Há uma sessão desde 2017 em que eles vão, ou 2016, não sei… (…) Em que eles vão para a Galeria Monumental apresentar os projectos. Do género, "Isto é o futuro da Colina de Santana", mas que são projectos todos eles de imobiliário. Portanto, nada daquilo...

JC - Como é que isso se conjuga com a multiculturalidade ou com a culturalidade…?

[...]

AJ - Isto é uma operação... estás a ver? Depois, o que é que joga aqui? Uma data de coisas, são os intervenientes...

JC - … e é de uma escala... pela localização e pela escala, é muito...

AJ - Sim, a leitura é de uma... E quando isto sair tudo, quando houver um hospital, isto esvazia-se tudo, isto tornam-se projectos imobiliários. Portanto, imagina, não é... este terreno, isto é do tamanho da Baixa Pombalina.

JC - Mais uma vez o centro da cidade?

AJ - Completamente, mais um centro. E este é um centro que é mesmo geográfico.

JC - Sim, geograficamente é no coração, é naquele meio, naquele miolo.

[…]

AJ - Portanto, isto está tudo em curso. Portanto, esta revisão do PDM é feita em 2012, o CHLC [Centro Hospitalar de Lisboa Central] passa a integrar a MAC [Maternidade] e o [Hospital] Curry Cabral, que são fora da Colina [de Santana], mas já metem... Passa para o CHLC - Centro Hospitalar [de] Lisboa Central, isto é tudo vendido à Estamo, estes passam outra vez, lançam outro concurso dos projectos para os hospitais (…) Não, aqui aparecem aqueles projectos da Estamo em praça pública, [em 2013]. Portanto, quando é que isto começa a aparecer tudo em praça pública? É aqui, 2012/2013 - até pus 2013 que é o ano-chave. Assembleia Municipal da Colina de Santana já do género "toda a gente em loucura com o processo", é requerida uma sessão especial da Assembleia Municipal, que é… são várias sessões, são quantas?

JC - Dezembro a Março…?

AJ - Para aí quatro, ou uma coisa assim.

JC - Uma em cada mês, pelo menos.

AJ - Agora eu conheço a Câmara [Municipal de Lisboa], é uma coisa do género mesmo, mesmo muito...

JC - Muito singular?

AJ - Muito, onde vão todos os intervenientes. Apresentação pública dos projectos imobiliários da Estamo na Ordem dos Arquitetos, para o [Hospital de] São José, [Hospital de] Santa Marta, [Hospital dos] Capuchos e [Hospital] Miguel Bombarda, em 2013, portanto isto tudo em 2013. Aqui já vamos em 2014. Portanto, em 2013 é quando aparecem os projectos de arquitetura. Depois em 2014 é Assembleia Municipal…

JC - Começa em 13 de Dezembro 2013 e depois acaba em Março de 2014, está entre os dois anos.

AJ - Depois, sai o documento estratégico, depois de apresentar os projectos e de ir à Assembleia Municipal, sai o documento estratégico para a intervenção da Colina de Santana em Dezembro. Vai lá a Inês Lobo apresentar isto, que foi ela que fez. E que é uma coisa-

JC - Ela elaborou o documento estratégico.

AJ - Ela elaborou o documento estratégico. E o documento estratégico começa da seguinte maneira, que é logo do género para nem sequer te relacionares com aquilo. "A Colina [de Santana] é uma península...", é das primeiras frases do género, "foi vista como uma península."... E eu, que vivo aqui, que vivia na Colina, pensei… (…) A lógica é "eu olho para isto como quiser". Isto é do género: "quem ficar no limite da minha península, temos pena".

JC - O resto esquecemos, não é? Mas a ideia de península também é ideia de que aquilo pode ser uma coisa isolável.

AJ - Completamente!

JC - Mas isso é apelativo para alguém que vai comprar uma casa de luxo, por exemplo?

AJ - É toda essa ideia. Há fotografias muito bonitas daquele fotógrafo - o filho do Ruy Belo -, o Duarte Belo, cheia de fotografias do Duarte Belo, do [Hospital de] S. José, tudo acabado, ruína, ver a cidade, coisas lindíssimas. Portanto, é este o documento estratégico que, se puderes ver, até valerá a pena olhar para ele. Eu nunca consegui muito porque aquilo para mim…

JC - Mas uma coisa interessante é perceber também qual é o tempo do [António] Costa e do [Fernando] Medina aí, que é...

AJ - Espera... o [Fernando] Medina não o pus aqui, mas já vou pôr, que eu também tive essa questão. Pronto, isto é [o] programa de acção territorial, é uma coisa que aparece a seguir a este documento estratégico, com os TODOS logo a seguir em 2015, 2016 e 2017. Depois isto é [d]os hospitais do CHLC, ganham uma certificação fantástica, mesmo acabados. (...) E depois aqui é que é o primeiro anúncio formal do encerramento dos seis hospitais e [o] concurso para a construção de um hospital - isto aparece a 1 de Agosto de 2017. Até ali, não havia nada de oficial a dizer isto - que foi feito por aquele Secretário de Estado (…) e está aqui: "Lançamento do Concurso para a PPP"... o projecto.

JC - Pois, o [António] Costa foi até 2015.

AJ - Portanto, os ministros … e os ARS, este em particular - já te vou dizer que tem um caso engraçado -, o Fernando Medina, que aparece em 2015. Portanto, quando aparece o TODOS na Colina [de Santana].

JC - Eu acho que há mesmo uma viragem em relação ao festival e ao entendimento do que é que é o festival (…) ele passa a ser outra coisa com o [Fernando] Medina e com... Portanto, nessa altura, tem a ver com a mudança para a Colina de Santana.

AJ - Pois, porque é o primeiro ano [em] que ele é presidente.

JC - Sim, e que não é evidentemente uma área assim muito... multiculturalidade, ela está lá, existe, obviamente, Lisboa tem vários... Mas, pronto, é outro discurso, é outra coisa.

AJ - Pronto, este senhor Luís Cunha Ribeiro, que está no debate da Assembleia Municipal sobre a Colina de Santana em 2013, e isto aqui é ele com o caso recente da Máfia do Sangue. E (…) foi à Assembleia Municipal dizer que era um crime económico não se fazer o novo hospital e não se fechar os seis [hospitais] do CHLC.

JC - Um crime económico em que sentido?

AJ - Porque isto são hospitais velhos, é um desperdício de estrutura... Eles juntaram seis hospitais, e depois dizem que são hospitais velhos que estão a desperdiçar recursos e não sei quê...

JC - E num terreno no centro de Lisboa…

AJ - Claro, obviamente. Porque isto vai ser vendido e vão ser feitos aqui projectos de especulação. Pronto, é isto, é a península - olha aí, o desenho dela, do plano estratégico para a Colina. Isto são os anúncios, que eles foram apresentar… os projectos à Ordem dos Arquitetos, portanto foi mesmo assim uma coisa do género "Isto é para vocês perceberem que

isto é alta arquitetura e que isto é fantástico para vocês...” Foi muita gente da Colina [de Santana] a esta sessão e as pessoas revoltaram-se imenso. (…) Uma carga de arquitetos (…) Inês Lobo, António Belém Lima, o Atelier do Bugio, a Teresa Nunes da Ponte... E depois eles chamaram, houve uma altura em que eles chamaram, isto também vem na programação do TODOS, chamaram “Convento de Santo António dos Capuchos”, Hospital dos Capuchos. Portanto, passaram a chamar aos hospitais “conventos”. (…) é tudo conventos. E depois o Colégio Jesuíta de Santo Antão [é] O Novo Hospital de São José. Onde é que já vai o Colégio Jesuíta de Santo Antão O Novo?

JC - Mas isso é o discurso do património… da valorização…

AJ - Isto era a apresentação do modelo [do] Hospital Lisboa Oriental, o tal Secretário de Estado, no Hospital de Santa Marta. Portanto, ele foi apresentar o Hospital Lisboa Oriental [no] dia 1 de Agosto de 2017/2018?; foi o primeiro anúncio. E foi para o Hospital de Santa Marta, nesta belíssima sala, com azulejos, e aparece a falar sobre isto. Esta imagem [que] eu retenho, porque eu estava de férias a ver não sei quê, e de repente vejo esta imagem e disse “O quê? O Hospital de Lisboa Oriental, o que é isto? Isto nunca foi apresentado!”. (…) “Ele está no [Hospital] Santa Marta!”. Isto é do género... e é o Secretário de Estado, porque é que não é o Ministro da Saúde? 1 de Agosto, que é [quando] Portugal [está] parado.

JC - Não acontece nada, estão todos de férias.

AJ - São as articulações ardilosas… Isto depois já são coisas mais que têm a ver com o Sistema Nacional de Saúde, que tu apanhas muito facilmente - porque vêm o número de camas e está-se a perceber que desapareceram camas. Depois isto, é o Hospital de Todos os Santos, é o primeiro projecto… e o Hospital Oriental de Lisboa já tem mais, porque eles já não puderam chamar [Hospital] Todos-os-Santos por já haver a Clínica de Todos-os-Santos.
(…) E não vão ter especialidades... Tinha assim umas citações sobre: “Nesta legislatura será iniciada a construção do novo Hospital Oriental de Lisboa e fechar o Centro Hospital de Lisboa Central, que só por viverem em sete edifícios envelhecidos, alguns deles centenários (...)”; pões assim uns números, quarenta e oito milhões [de euros], só por ter de trabalhar com várias unidades de cuidados intensivos, prédios muito velhos, muito antigos, que se degradam quando a manutenção é muito cara. Do género “isto é lixo, mas depois já para o grande capital são conventos e maravilhas para venderem...”. Portanto, são paradigmas.

JC - A península.

AJ - E depois isto é um esquema mais de...

JC - … se há menos centenas de camas, X centenas de camas, claro …

AJ - É cortar, acabar com o Sistema Nacional de Saúde e privatizar, que isto tem que existir nalgum sítio. Esta era a profundidade da banca de investimento, das construtoras, toda a gente vai fazer aqui dinheiro...

[…]

JC - É. Essa questão do Serviço Nacional de Saúde eu não tinha a noção, que a mudança do hospital ou concentração de hospitais, e a criação do novo, do tal Oriental, ia gerar isso, ia implicar isso.

AJ - Sim sim, e é desperdício estrutural mas foram eles que o juntaram! Então porque é que aquilo não continuaram a ser unidades? Porque são hospitais nacionais, que servem o país; transplante pulmonar, etc…. vem gente de todo o país. Quer dizer, não é uma coisa que exista...
(…)
É incrível... e isto é uma operação, é complexa. O [festival] TODOS tem parte da equação…?

JC - Sim. Eu acho que o TODOS, a dada altura...

AJ - Mas pode ser que acabe este ano...

JC - (...) instrumentalizado para servir um propósito, não é? Porque o TODOS muda a perceção das zonas da cidade por onde passa, muda. As dinâmicas, a perceção de imagem... portanto, pode ser mais uma peça do plano.

[…]

AJ - Eles percebem o potencial daquilo, a dada altura.

(…) É eficaz. Na questão da Mouraria, que era o anterior, aquilo salta da Mouraria…

(…) Este 2013, 2014 e 2015 são os anos mais quentes da coisa. Depois isto desapareceu, agora está outra vez…

JC - Voltou com a questão dos anúncios, também, dezoito, pois…

AJ - Sim, mas está um bocadinho...

JC - Está uma curva…?

AJ - Está, porque estão a lançar os concursos para o novo hospital e ninguém fala da questão.

JC - Uma fase silenciosa do processo, claro.

AJ - Saíram imagens dos projectos (…) houve imagens a sair, volumetrias por aí por cima da Colina... Tu olhavas e dizias "De onde é que isto vem, o que é que é isto?".
(…) Depois as ideias da Colina do Conhecimento, retiram os hospitais e intitulam a Colina do Conhecimento - hospitais e faculdade, porque aquilo tem a Faculdade de Medicina mas que também sai, vai-se embora. Portanto... o oposto, não é? Foi aqui que começou, foi porque eu fui fazer esta conferência ao C.E.M...

JC - Exacto, [começou] a vossa parceria depois com o [festival] *'Pedras'?*

AJ - Se ouvires o som, vais ver-me a gaguejar e a tentar escapar às perguntas da Sofia [Neuparth], porque eu não sei.

JC - Há muita coisa que é difícil de responder, a determinada fase, depois é um pouco mais claro e, mesmo assim, não sabes responder a uma série de coisas…

AJ - Sim, sim. Mas já tenho mais ideia.

JC - Claro, imagino que sim.

AJ - Está tudo vivo. Estas coisas estão todas vivas, estão todas lá. E são espaços com uma carga para a cidade, e uma carga, uma dimensão, uma energia fortíssima.

JC - São mesmo. E esta mudança do [festival] *'Todos'*, depois em 2018, para São Vicente e Santa Apolónia também... Ainda não consigo perceber muito bem o que é que... porque é que foi para aí, nem quem teve a ideia, mas quero tentar perceber, porque é uma área que também, até certo ponto, confronta com as áreas anteriores. Ela fica ao lado da Baixa e vai...

AJ - Sim, mas está quase a ir para Marvila, também. Meio caminho.

JC - A minha questão é que se o [festival] *'Todos'* acaba, entretanto, como instrumento. Porque, entretanto, já está na divisão cultural, e já não está na vereação que era... (…) E se ele continua, não é? Porque se continuar o caminho natural em Marvila/Beato - Beato, que é onde há presenças mais..., aquela presença do bairro histórico, porque eles agarram-se muito a essa ideia.

[…]

AJ - Mas pronto, mas para já está orientado para o sítio que vai ser o próximo…

JC - Está a deslizar para o Oriente.

AJ - E aliás (…) nós na última reunião com a Sofia [Neuparth] estivemos a pensar onde é que iriamos para a próxima. (…) E estivemos a discutir: "Mas vamos para onde, para onde é que havemos de ir?", e eu disse "Olha, era interessante ir lá para a zona…" e a Sofia: "para Marvila vai toda a gente, não te ponhas aí". E eu disse: "Mas era interessante ir lá para aquela linha porque aquilo está descosido". E eu até disse "A Rua do Vale de Santo António, que é aquela rua que vai da Graça até Santa Apolónia, que é uma rua interessantíssima, íngreme, contínua" (…) que depois têm aquelas ligações, que tem assim umas ruas, uns edifícios modernos incríveis, gigantescos - tem o CAL, o edifício do CAL é uma coisa do outro mundo. (…)

JC - E é bem desafiante.

AJ - Mas desta perspectiva realista, não de ires fazer aquilo um boneco qualquer engraçado... Porque a tendência dessas coisas é olhar para o território como se quer que ele seja e não como ele é, não com as coisas que ele tem, mas com as coisas que nós gostávamos... As instituições todas em... Uma fanfarra, que eu lembro-me do primeiro [festival] TODOS aqui na Colina [de Santana] - era uma fanfarra. Toda a gente de copo na mão. Pronto, parece relativamente interessante porque é 'abonecar' as pessoas também. Porque não é o deixar que as pessoas sejam... como elas são. (…) Eu estou a dizer-te isto porque isto irritou-me, como porta de entrada.

JC - E eu sei que à Sofia [Neuparth] também chateia bastante o facto de haver um festival como o TODOS que fotografa as pessoas, vezes sem conta…?

AJ - Sim, porque ele está... A linha artística cruza-se com a linha de desenvolvimento económico imobiliário, não é? Com todas as lógicas e discursos de 'dinheiro', que são discursos de pôr holofotes nas coisas, não são discursos de deixar a coisa naturalmente como ela é.

JC - Aquela coisa de "Vamos limpar isto e dar uma coisa mais…"?

AJ - Sim, sim - "Eu venho de fora, ponho o holofote sobre si, fica todo contente, ri para a fotografia". E eu como habitante da Colina de Santana senti-me, de repente, com aquela fanfarra… aquilo foi o ponto de entrada, não é? Depois disso, já vi coisas no TODOS e foram coisas até interessantes. (…) Sim, mas aquela entrada… para mim, ofende-me. Porque eu não sei se quero estar ali naquela fanfarra, porque aquele espaço… é o meu espaço, não são vocês que me vêm dizer para eu estar de certa maneira.

JC - Como é que eu estou e para que é que isto serve?

AJ - É. Como *performance* é logo um acto de 'colonização', vá, use-se a palavra, uma espécie…

JC - …instrumentalização?

AJ - Sim, instrumentalização.

JC - Essa sensação é horrível para quem vive? Eu acredito que tenha acontecido ou que possa acontecer em vários festivais e em várias zonas, vários bairros, noutras edições.

AJ - Sim, porque isto tem uma metodologia de abordagem. Também traz consigo isso e carrega logo isso, é evidente.

[…]

AJ - Depois quando tu começas... Isto no discurso político, tu começas a dar argumentos ao outro, o outro produz argumentos. (…) Porque a questão do Martim Moniz… já ficámos todos muito inteligentes, muito mais. Às tantas tu dás argumentos, o outro dá um belíssimo argumento contra, que tu tens muita dificuldade em contrapor porque ele também é um bom argumento. Pode ser falso, mas tu não vais dizer "Você é mentiroso", isto não é um argumento.

JC - E esse argumento, ou esse falso argumento que ele dá, eventualmente colhe junto de determinados sectores?

AJ - Sim! Este do Martim Moniz já é em *ping-pong*, vou fazer um processo... "Mas o que é que quer? Estamos a fazer um projecto participado. Vocês e mais a participação, é o quê, isso" E tu tens que te esforçar por dizer: Isto é uma coisa a sério… estou a pensar em maneiras de ultrapassar esta coisa do "nós já fazemos participação". Porque, para mim, aí tu estás no limite do que é isso, porque é muito difícil dizer ao outro uma coisa que o outro não... que é de outro mundo, que não está dentro das suas lógicas.

JC - Que o outro não quer ouvir, porque contraria a sua posição sobre o assunto e que não conhece e entende…?

AJ - E é do género "O que é que nos vem trazer de tão exótico", não é? Portanto, está fora do esquema mental orientado para a produção, a produtividade, o "temos de chegar ao fim com uma obra" e "temos é que inaugurar isto no mandato seguinte". Portanto, não se complica vida, não é preciso complicarmos a vida. […] E, por exemplo, uma pessoa que está no poder, é do género "Não queremos ir, desculpe, mas isso é uma linha que não vamos cruzar", e tem legitimidade, foi eleito. Mas tu como eleito de um grupo de pessoas que representa, de certa forma, as forças que estão a querer incluir a vontade colectiva dentro de um sistema destes, tens de tentar moldar com bons argumentos e com um bom desenho, para a coisa chegar…

JC - E acredito que seja muito difícil.

AJ - Sim, não é só neste caso. Porque, por exemplo, a coisa do Adamastor, aquilo foi tão triturado lá dentro que ele às tantas disse – ele disse isto numa reunião – depois isto veio cá para fora, parece que é uma ideia dele. Às tantas disse já em discussões acaloradas disto, depois há esquerda e há direita, não são só... Às tantas diz: "Está bem, eu vou avaliar isto daqui a um ano". E toda a gente parou e disse "Vai avaliar isto?", "Sim, é um compromisso que eu assumo!". Porque já-
(…) Saiu, mas isto foi, "Tomem lá!", porque eu não sei se isto vai funcionar, ninguém sabe… Isto é uma decisão muito difícil...
(…) Daqui a um ano, reunião em que passar um ano sob a abertura do Adamastor, eu estou lá a dizer "Passou um ano, vamos avaliar? Qual é a avaliação que se faz?".

JC - E se… se outros não avaliarem, obviamente que…

AJ - Sim, mas já saiu no [jornal] *Público*… a dizer que a avaliação é extremamente positiva.
(…) Também se eu tivesse, por exemplo, aparecido no *Público* a cortar qualquer coisa também dizia "Olhe, esta avaliação é extremamente negativa, porque eu acho que é extremamente negativa. As pessoas não usufruem do espaço quando querem usufruir, não é? e pronto, e o espaço inaugurou". Quando o espaço inaugurou, ele disse "Pensava que me ia dar os parabéns de termos aberto o Adamastor!", e eu disse "Tenha paciência, mas o Adamastor abriu, mas fecha à noite." Portanto, o Adamastor abriu, mas dependendo do horário…

JC - Em condições absolutamente diferentes…

AJ - (…) Ficou toda a gente a rir. Ele também se ri, rimo-nos todos.

JC - E reabriu num regime absolutamente diferente daquele em que funcionou, independentemente dos problemas que possa ter, isso muda tudo.

AJ - Sim, completamente! Se tu retiras o espaço do mapa, obviamente que aquilo deixa de ter problemas, retiraste-o... Agora só comem das tantas às tantas… então, obviamente… não está aberto, parece um estabelecimento.
[…]
"(...) E até fizemos um mercado de Natal que teve não sei quantos visitantes, podem contá-los...", não é? Têm uma entrada...

JC - Exacto, a questão de um espaço condicionado vs. um espaço de acesso completamente livre.

AJ - … Isto é muito difícil de... porque é a conceção. A partir do momento em que tu vês um espaço público, estás a pensar: "Como é que isto vai ser concessionado?". (…) Concessionado, animado...

JC - Sim, nesse aspecto o Martim Moniz e o Adamastor, de modos diferentes…

AJ - Porque depois a EGEAC é que vai lá pôr um palco de música. Portanto, isto também tem a dimensão cultural metida. Isto foi dito algo como: "Ah, nós vamos fazer um mercado, mas nós temos uma programação cultural." Imagina, é ótimo….

JC - Mas a cultura é uma espécie de lavagem ['*washing*']…?

AJ - "Como é que vocês são contra isto? Não estou a perceber. Aqui o PCP contra uma programação cultural, você não tem..."

JC - É que o cultural, e é isso que os festivais... Serve para pôr a coisa bem, não é? Isto tem uma relevância cultural, isto oferece um espetáculo às pessoas. Nós damos isto, é uma espécie de peso na balança, como quem vende um produto (…)

AJ - Sim, porque são manifestações artísticas que movem muito público e que têm, pronto, não é uma mensagem tão…
(…) E agora vais ter todos os festivais, dentro da Capital Verde; ainda ninguém sabe muito bem o que é que é. Mas já há o indício de que todos os festivais, atenção, vão ter essa preocupação verde. Portanto, vai entrar por dentro de uma série de questões da cidade e nomeadamente a questão da cultura com uma força muito grande (…) são exposições, e pagamentos a artistas para trabalharem a questão da Capital Verde. Portanto, é disto que estamos a falar. Vai ser uma coisa… eu quero saber, mas eu tenho algum medo quando souber qual é o efeito (…) Porque parece-me qualquer coisa monstruosa, percebes? Porque é um verdadeiro *greenwashing* na cultura, também. Com o ambiente, o clima… é tudo. A floresta… depois vês a

Tapada das Necessidades a ser concessionada neste enquadramento, e começa a crescer qualquer coisa que é importante que exista, que é para se dizer bem da perspectiva que a Câmara [Municipal de Lisboa] tem sobre o clima e sobre… Mas depois vem absorver...

JC - É a apropriação dos discursos e das áreas? (…) elas são apropriáveis para legitimar operações, políticas dos mais variados género…

AJ - Portanto, vamos ver o que é que vai entrar aí…

JC - Vou ficar atento também, fico curioso.

[...]

AJ - Toda a gente quando se fala da Capital Verde… fica tudo ou alguém pergunta "Ah, mas estão?..." - Pronto, outra vez Santa Clara… Alguém disse "Temos aqui... (…) foi concessionada, manutenção, não sei quê..."

JC - Onde fizeram também coisas das Festas de Lisboa, a dada altura. Foi a única presença [de festas/festivais].

AJ – "Mas desculpem, vocês e agora isto na Capital Verde, como é que é isto? O jardim está todo a secar… E a resposta foi "Não, nós temos isto concessionado na manutenção, a concessão da manutenção não está a funcionar, vamos fazer outra concessão para a manutenção do jardim..." e sem resposta à Capital Verde.

[…]

JC - É estranho, vocês não saberem… estamos no fim do ano, não é?

AJ - Parque Oeste, chama-se Parque Oeste.

JC - Foi onde fizeram algumas coisas das Festas de Lisboa? Foi assim o único … dado a Santa Clara.

AJ - (…) Mas está muito maltratado.

JC - Porque as Festas de Lisboa estão em todas as freguesias, a dada altura. Quer dizer, apoiaram a organização do arraial e das coisas e não sei quê...

AJ - Sim, umas coisas, sim.

JC - As Festas [de Lisboa] são também outro… considerei as Festas [de Lisboa] um festival.

AJ - Consideraste? Também há muita coisa para se dizer sobre esse.

JC - Não escolhi como caso de estudo (…) É complexo de analisar. Faço uma análise muito qualitativa, do que é, e justifico porque é que considero um festival, tem coisas positivas e interessantes - na verdade, é uma certa apropriação do trabalho das instituições (…) trabalho que é feito por toda a gente, uma coisa informal, associações de bairro, etc, que depois levam um selo e uma marca e uma organização [EGEAC], é uma espécie de - como lhe chamo - megafestival. Porque abrange festivais que a EGEAC criou e faz, e atividades que não são festivais mas, que todas conjugadas são eventos numa programação chamada 'Festas' [de Lisboa], isso tem ligação. Portanto, há várias coisas chamadas "Festas" que eu considero festivais. Agora, esse é um caso específico, é um mega-festival e é interessante que aconteça em todo o lado… e tem umas coisas que, mesmo que não existissem Festas de Lisboa, aconteceriam na mesma porque as pessoas fariam aquilo.

AJ - Pois, as pessoas fariam aquilo, não é nada de unificador…

JC - A unificação é a marca e a comunicação.

AJ - Pois, é isso. Mas a capacidade de se resumir uma coisa cultural e uma manifestação… há muita baixa capacidade de fazer, por exemplo, o que a Sofia [Neuparth] faz, que é, permanecer no território, perceber o que é que há.

[...]

AJ - Podes levar estes fanzines (…) O percurso das Ribeiras Invisíveis era dos cursos de água, daqui do Largo Almirante Reis, que tem o Regueirão dos Anjos, como para o lado da Rua de Santa Marta.

JC - Que é o eixo da avenida.

AJ - Portanto, são os cursos de água que deixam a Colina de Santana também… Portanto, foi um percurso um bocadinho pelo negativo da Colina, que foi muito bonito, porque… isto aqui é uma imagem do Regueirão dos Anjos nas cheias, porque tu ias vendo. Para já, ele começou nos chafarizes que estão secos.

JC - Sim, já reparei.

AJ - E depois fomos caminhando, uma coisa muito artística - fomos buscando com bocados de coisas, com água a pedir água, nas lojas e não sei quê, e atravessámos a Colina [de Santana] para o outro lado. Portanto, foi assim uma coisa... é falar sobre esta questão das

invisibilidades, e às tantas isto faz tanto sentido. Isto está lá, esta energia está lá, do território natural, das coisas como elas...

JC - … Ainda no outro fim de semana tive na Raia, o Regueirão dos Anjos... Quer dizer, tu percebes...

AJ - Completamente, está submerso. E é aquilo porque tem aquela carga (…)

JC - E a identidade daquele sítio é isso.

AJ - É isso. Aquelas coisas estão ali, permanecem. Não há maneira de tu as retirares.

JC - Pois não.

AJ - A cidade é muito mais do que- Tu podes trabalhar a partir de um sítio qualquer, está lá.

JC - Conceitos abstratos com península, mas…

AJ - Pois, não há nada que... E ninguém poderia construir casas aqui no meio destas avenidas, porque é óbvio que tem de haver… são leitos, as águas confluem para ali. E o Álvaro [Fonseca] fez isto de uma forma muito engraçada.

JC - Performativa, também?

AJ - Portanto, nós quisemos tê-lo aqui, estão aqui as pegadas do percurso que se fez e até os descobrimentos de outros edifícios que não só são os hospitais, estão muitos mais edifícios que estão em crise, que são da Estamo.

JC - Eu pensava que eram só [os] hospitais e [a] faculdade.

AJ - Sim, da operação dos hospitais, sim. Mas aqui cresce.
(…) Pronto, acresce aos hospitais. Portanto, nós pusemos a lista dos hospitais e mais outros edifícios.

JC - O quartel, claro.

AJ - Convento da Encarnação, Palácio Silva Amado, Quartel de Cabeça de Bola, o ex-quartel da GNR, que também é da Estamo, por acaso aqui não está. (…) O [Convento] Santa Joana Princesa é uma coisa que também está vendida. (...) Está todo em obras, já. (...) Era um quartel que estava lá, a Divisão de Trânsito e tu ias lá… E estava lá uma divisão da Polícia. E com a curiosidade da Estamo, [de] se localizar ao lado deste edifício que está a ser todo intervencionado para ser um hotel, um programa desse género. Portanto, a Estamo, o

headquarters da Estamo, é na Rua de Santa Marta. (…) e tu estás num percurso, era o Álvaro [Fonseca], não sei quê, e depois "Olha, agora, a Estamo" lá escrito em letras e ele a dizer: "Sabias onde é que era a Estamo, não sabias?", e eu "Não, eu achava..." - a Estamo para mim era uma autoridade absolutamente... podia estar num sítio qualquer.

JC - Sim, abstrata? podia estar num sítio qualquer…

AJ - Mas está localizada no centro da cidade de Lisboa, num edifício novo…
(…) Incrível, incrível. Pronto, e não é uma coisa fictícia. Portanto, este percurso foi muito, cheio de... foi o percurso que eu me- Pronto, que eu recordo mais, também tem mais a ver com arquitetura, portanto, está aqui na capa que foi proposta da Artéria [Arquitetura e Reabilitação Humana].
(…) Tínhamos que ter o percurso das Ribeiras Invisíveis, porque é também um- Pronto, e depois as Ribeiras Invisíveis, a água, estas ligações todas, entramos nos hospitais, ver onde é que está o sítio da água, tem os fontanários... pronto, foi tudo à volta de coisas mais invisíveis da cidade. O Álvaro [Fonseca] levava fotografias de como é que eram os sítios antigamente, falava da forma como as pessoas… de como a água era um bem público, como a água... Ele fala aqui também, o texto é bonito também por causa disso. E como as pessoas podiam ir abastecer-se de água e era uma coisa-

JC - Os chafarizes nisso tinham esse papel, claro.

AJ - Claro. Encher os cântaros, não sei quê... está aqui uma do Chafariz do Andaluz, que é esse onde nós começámos, que tem uma bica...

JC - Mas esse também está seco?

AJ - Está seco. Em que isto houve aqui uma transformação a dada altura, puseram-lhe um cano, e esse cano canalizava para várias bicas que tinham a altura do cântaro, para as pessoas poderem- Várias pessoas poderem-se abastecer ao mesmo tempo. Portanto, as transmutações... é incrível! E a cidade mudou muito. Agora a água é encanada, agora a água é paga. É um bem público, mas a água é paga, antes não era.
(…) É incrível essa... está tudo... e as ribeiras estão mesmo invisíveis, estão todas debaixo da terra. E ninguém sabe muito bem qual é a estrutura hidrológica. Pronto, depois isto são conversas...

JC - Pois, exacto. Porque uma coisa é a localização, outra coisa é depois perceber como é que ela muda, por exemplo, ao longo do tempo, não é? Porque há variações, certamente.

AJ - Sim. Esta reflexão da hidrologia da cidade é uma coisa- Pronto, eu vejo os projectos imobiliários... E tu vês que a cidade cresce para cima, mas a cidade também cresce para baixo. Tens cinco, seis caves...

JC - Isso é uma das coisas que ouço há anos; Até o [Gonçalo] Ribeiro Telles, todo esse discurso, não é?

AJ - Todo esse discurso é forte… mas que é do invisível!
[…] Mas isto, hoje em dia, a força do capital só não vai para cima porque as pessoas veem.

JC - Mas vai para baixo, porque na verdade há planos-

AJ - Não há plano hidrológico. Aqui não pode mexer, por exemplo.

JC - Sim, que é uma coisa que em determinadas áreas…

AJ - Portanto, as Ribeiras Invisíveis têm toda essa força, para nós aqui do *atelier* [Artéria Arquitetura e Reabilitação Urbana] há toda essa carga de nós termos ido a esse percurso e percecionado a coisa de uma maneira- isto é muito violento, de repente, mas está cá, só não vê quem quer. Quem está no Regueirão [dos Anjos], senta-se no Regueirão, e, do género, começas a ver quase que parece, estás dentro de um leito. Tens as paredes, com aquela quase marca da água, de vegetação, de *grafitti*… Começas a ver e as pessoas estão naquele paradigma, não é? Nós comunicamos ali de uma forma qualquer... transforma-nos...
(…) E tens ali umas portas para as inundações...

JC - Sim, desniveladas.

[...]

AJ - Para o *Atelier* [Artéria Arquitetura e Reabilitação Urbana], estas coisas que se passaram ali no c.e.m., e que, do ponto de vista deles, tem uma carga "outra" para a arquitetura (…)

Entrevista a **Filipa Leal**

[…]

Filipa Leal (FL) - Na verdade, tudo aquilo que eu disser, do ponto de vista científico não terá tanta importância, mas como já falaste…

João Concha (JC) - É a tua experiência, quer estejas a ajudar a produzir, quer enquanto público.

FL - O que é que é curioso, nesse aspecto, é ter uma visão de uma pessoa que vem de fora da cidade; foi a Manuela Júdice que me trouxe para Lisboa para trabalhar nesse ano. Eu estava no Porto, o *Primeiro de Janeiro* [jornal] fechou, e foi a Manuela que me trouxe para Lisboa a convite para trabalhar no gabinete de Lisboa *'Encruzilhada de Mundos'*, quando se tornou vereadora, no qual o [festival] *'Todos'* foi um dos projectos principais. Portanto, o que é que é curioso para mim, vinda do Porto, é que eu não conhecia a cidade bem e, no fundo, o que é giro é que acompanhei – eu, na verdade, estava mais na produção, escrita -, estava como se está sempre num gabinete deste género na sombra, tinha os coordenadores que eram o Miguel Abreu, a Madalena Victorino... Portanto, havia uma equipa que realmente estava com as mãos na massa; nós estávamos no *backstage*: a Margarida Lage, que era chefe do gabinete a tratar de mais da produção, nós a darmos todo o apoio, eu escrevi vários textos de *press-release*, de coisas sobre o *'Todos'*, e, portanto, acompanhei todo o processo. Mas, para mim, o que ficou mais da experiência no *'Todos'* foi ver nascer o festival, que, eu percebi logo, apesar de não ser de cá, que estava a mudar absolutamente uma zona da cidade. A primeira vez que eu fui com elas ao Intendente para se perceber se, - fui com a equipa -, para se perceber se era possível fazer lá o Concerto da Orquestra *'Todos'*, chamava-se 'Orquestra do Todos', que era aquela orquestra maravilhosa…

JC - E continuou.

FL - Exactamente - com músicos de vários países, de várias nacionalidades, em que um deles, se não me engano - não sei se é politicamente correcto ou não dizer isto -, um dos elementos da orquestra, julgo que era um homem que vivia na rua e que tocava na rua, foi muito impressionante vê-lo subir ao palco naquela noite. Lembro-me bem de termos lá ido e de eu sentir um certo arrepio, de perceber que aquela zona não era uma zona onde se iria em Lisboa. Eu era do Porto, mas percebi que era uma zona onde nunca nenhum amigo me tinha dito para lá ir numa circunstância; ainda por cima era um quadrado fechado; portanto, dava uma certa claustrofobia e era-se olhado um bocadinho de lado, "porque é que estás aqui?". Lembro-me da Madalena Vitorino, mas ela poderá confirmar-te isso e contar que…algumas mulheres com quem falou dentro daquela zona, eram de facto, mulheres de 'faca na liga', ali no sentido (…) estavam, de facto, armadas, com medo. Ou seja, talvez prostitutas, penso eu, mas

que andavam, de facto, com uma faca, com uma navalha, com medo de que alguma coisa lhes acontecesse a elas, também. Portanto, era uma zona de muito - pareceu-me na altura -, muito delicada, também pelo perigo que eles próprios poderiam passar, muito deles ilegais, uma data de outras situações que tinham acontecido na cidade, que estava ali fechado naquela zona onde ninguém ia, pareceu-me.

JC - Onde não se tocava.

FL - Não se tocava. Lembro-me muito bem de uma coisa, eles depois confirmar-te-ão destes dados, porque eu sou (…) e ao fim de sete ou oito anos, enfim; depois fiquei em Lisboa para sempre, como vês. Mas, nessa altura, pensei que vinha por um ano para Lisboa, para esse projecto.

JC - Mas é interessante vires, e eu tenho perguntado a toda a gente que participou nos festivais, seja como artista, como produtor, como programador, como público, qual era a relação com aquela parte da cidade onde o festival ocorre. E é interessante que tu não tenhas essa relação prévia. Foi por causa do *'Todos'* que conheceste o Intendente.

FL - Completamente. E lembro-me de termos ido, por exemplo, a uma reunião com a polícia para se definir o plano de segurança da noite do concerto no Intendente e lembro-me que uma das coisas que me impressionou imenso é que fomos a equipa, o gabinete, a uma reunião e eles a explicarem quantos polícias havia à paisana, quantas pessoas haveria, qual era o plano de fuga dos recantos. Ou seja, apesar de não ter havido absolutamente nada, não aconteceu nada de mal, foi uma noite absolutamente maravilhosa...

JC - E estava tudo prevenido.

FL - Estava tudo prevenido e pensado para que não invadisse e não invadíssemos aquela- também não invadíssemos - isso eu achei muito bonito no *'Todos'*; ou seja, o Miguel Abreu, a Madalena Vitorino - as pessoas que estavam no terreno, de facto, foram acompanhando as pessoas durante vários meses, para que eles também não se sentissem invadidos na sua praça, digamos assim, e, portanto, depois, como saberás nessa primeira edição, houve desde os cabeleireiros, aos barbeiros, às mercearias, às lojas de produtos de comida, tudo aquilo tinha coisas a acontecerem, envolveu absolutamente a população daquela zona, e, para mim, foi absolutamente fascinante, porque eu no Porto também não tenho conhecimento, mas não acredito, pelo menos há sete anos houvesse (…)

JC - (Foi em 2009 a primeira edição.)

FL - Exacto, eu vim em 2008, e depois começamos a trabalhar para isso em 2008, começou em 2009 o *'Todos'* e eu não me lembro que no Porto houvesse nenhuma zona tão cosmopolita, digamos assim, ou antes com tanta diversidade cultural e com esse tal perigo iminente também

que isso acarreta, que para eles também… E, portanto, para mim, foi muito fascinante, conheci logo uma Lisboa absolutamente diferente daquela que eu previa.

JC - E uma Lisboa vedada a muitos lisboetas.

FL - Eu penso que não, que não iriam. Portanto, quando as pessoas me falam do *'Todos'* hoje em dia, eu tenho imenso orgulho de ter assistido, pelo menos, como não fui eu que programei, mas ter estado perto de ver as coisas a nascer, porque vi, não sabia que era possível que um festival mudasse uma cidade, uma zona de uma cidade. Pensamos na EXPO'98, que não foi um festival, é um mega evento que muda, que até arquitetonicamente uma zona da cidade, que eu não me lembro antes da Expo como é que era, mas isto é apenas um festival de cultura, não construiu nada de arquitetónico.

JC - Isso é uma das premissas da tese. É, já há muita investigação sobre o plano urbano, se muda fisicamente o espaço, claro, que a cidade naquele lugar muda. Mas e uma coisa efémera, pode mudar e deixar marcas, não é?

FL - É isso. E o que eu senti foi, sinto agora, porque depois entretanto ao fim deste- acabei por ficar em Lisboa, fui para o 'Câmara Clara' no ano seguinte, também me envolvi ali no meio do processo. Portanto, era para voltar para o Porto e fiquei até agora. Mas, depois nos anos seguintes, quantas vezes fui ao Intendente assistir a cinema ao ar livre, à Casa Independente jantar, à [A] Vida Portuguesa comprar qualquer coisa ou sei lá. A partir daí, o Intendente passou a ser uma zona da cidade.

JC - E achas que foi porque a tua perceção daquele sítio mudou ou porque o sítio mudou?

FL - Eu acho que o sítio mudou, absolutamente. Eu lembro-me das primeiras vezes de ter lá ido - quero dizer, o sítio, fisicamente, está igual. Eu acho que as pessoas, o que eu senti, de uma forma quase poética, é que as pessoas perderam o medo de um quadrado desta cidade, sabes, havia um quadrado. De facto, ainda por cima o Intendente é fechado, ou seja, não é uma praça aberta da qual pudessem existir muitos pontos de fuga. Portanto, ainda por cima parecia uma espécie de gueto.

JC - É, bastante limitado.

FL - E, na altura, muito vazio e muito despovoado de pessoas que fossem lá por lazer, penso eu. Portanto, teriam lá os seus negócios, obscuros, escuros ou claros, não sei, mas era entre eles. E isso, acho que te posso dizer com certeza absoluta, é que mudou absolutamente, porque eu percebia também pelos meus amigos que ninguém lá ia e, de repente, passamos a ir. O *'Todos'* foi uma festa incrível, o Martim Moniz cheio de gente, as pessoas puderam passear por ali e eu acho que perderam o medo. Mas acho que é importante, imagino eu, que a grande - não sei se posso dizer isto absolutamente -, mas eu acho que o grande segredo do

'Todos' foi o tempo que se deu, que a Manuela Júdice felizmente deu à equipa que escolheu, e acompanhando ela todo o trabalho para que as pessoas se envolvessem com a comunidade, para que sensibilizassem a comunidade, para que envolvessem sobretudo a comunidade, para que eles sentissem que era uma festa deles também.

JC - E como é que sentes que isso pode ser feito, ou seja, que "metodologia"?

FL - Eu penso, a Madalena Victorino dir-te-á, mas pelo que eu assisti, eu acho que é só indo ao terreno, ou seja, a história do jornalismo feito por fora não é a mesma coisa (…) É quase, penso eu, em todas as áreas. E eu acho que tem de se ir lá. O que eu achei bonito é que…

JC - … quase porta a porta, não é?

FL - Em oito meses, eles foram porta a porta, explicar, apresentar-se, mostrar que não tinham medo e não terem medo, de facto, tentando que os outros perdessem o medo também das pessoas que iriam, um destes dias, invadir uma praça para fazer um concerto de meia hora e o que poderia, penso eu, também, interferir com os negócios deles que não eram claros muito deles. Ou seja, poderia causar ali um barril de pólvora, e imagino que um projecto como o *'Todos'*, que muda tão radicalmente uma zona tão, penso eu, problemática, - não sei se posso dizer isto - da cidade, quer à época, só pode funcionar se as pessoas se envolverem também. Claro que sei, penso, pelo menos é do que me lembro, que houve comunidades que foi muito mais difícil chegar a elas: por exemplo, a comunidade chinesa, que era muito mais fechada [...] Lembro-me, do que eles contavam era que, por exemplo, a comunidade chinesa foi praticamente impossível contactá-los e fazê-los envolver.

JC - E teria a ver com a língua, não tens ideia?

FL - Claro que isto depois precisasses de um antropólogo para te responder a essa parte. Parece-me que, de facto, são uma comunidade mais fechada. Pelo que percebi, seria culturalmente mais fechada, e seria mais difícil de acesso e, portanto, não estariam tão interessados em envolver-se no lugar onde estavam, percebes? Penso que não foi tão fácil assim; eu lembro-me que houve vários… nós criámos a apresentação praticamente entre as culturas que habitavam aquela zona da cidade, e tenho ideia - mas a Manuela [Júdice] poderá confirmar-te isso, que algumas das coisas que terão sido feitas depois, através também de Embaixadas e de movimento de outro género -, mas eu penso que a primeira parte foi toda ela feita também com as comunidades, percebes? Através das comunidades e o porta a porta, mercearia a mercearia, cabeleireiro a cabeleireiro, que eu penso que é um trabalho que a Madalena Victorino tem vindo a fazer desde sempre com a dança e, naquele caso, ou com a coreografia, e outros processos, penso que é isso, e como programadora no CCB, mas eu acho que foi muito, muito importante terem envolvido a comunidade assim, sabes? Porque nós quando fomos depois assistir, tinhas também pessoas a assistir que eram eles, não éramos só nós a ver uma orquestra de estrangeiros. Eram os estrangeiros a verem-se uns aos outros.

JC - Quem é que foi o público do *'Todos'* nessa primeira edição?

FL - Do que eu me lembro, eram todos público do *'Todos'*. Talvez mais público lisboeta.

JC - Lisboetas que estavam curiosos e que foram, não é?

FL - Sim. No fundo, o público de qualquer coisa cultural acaba por ser um bocadinho o mesmo. Naquele caso, se me lembro, também porque havia coisas na rua a acontecer, feitas por eles. Eles, falo de estrangeiros, de outras culturas.

JC - Mas, se calhar, então, os moradores também seriam público, também estariam como parte.

FL - Eu penso que sim, pelo menos é essa a memória que eu tenho.

JC - E tu sentiste-te público? Apesar de estares envolvida e trabalhar naquilo, foste público para os vários eventos?

FL - Absolutamente, até porque depois consegui, depois nesse dia, nos dias em que a festa decorreu, nós já não tínhamos que estar exactamente no gabinete e, portanto, e a família veio visitar-me, as minhas sobrinhas, que eram mais miúdas, já foi há bastantes anos, que não conheciam bem Lisboa, e que muito menos conheciam uma hipótese de uma zona do país tão cosmopolita e tão viva, andámos por ali, por todo o lado, por toda aquela zona que tinha sido inacessível durante tanto tempo. E a sensação que eu tive, - e eu não vivia em Lisboa, como te digo - mas a sensação que eu tive de um ano para o outro, de todo o tempo de *repérage* que fizemos até à festa, foi que se abriram os portões de uma cidade, como se fosse uma nova cidade. Como se fosse uma coisa metafórica, como se quase abrisses os portões e as pessoas pudessem finalmente estar umas com as outras. Foi muito, muito, muito especial. A memória que eu tenho, não é por ter estado envolvida, porque é, como eu te digo, não programei nada, mas foi um privilégio para mim ter assistido…

JC - E ter sentido isso, não é? Estar lá e ver o festival a acontecer...

FL - E ver, por exemplo, a curiosidade das minhas sobrinhas sobre aquelas culturas todas ao mesmo tempo, que eram crianças, não é, e vê-las a ver pessoas de todas as nacionalidades, todas as raças, com festas de… podias ver *Bollywood*, podias ver teatro ou alguém a coser camisolas. Quer dizer, tudo aquilo tinha a ver com pequena e grande escala, sabes? Também acho que foi muito importante haver os encontros de grande escala, ver duas ou três coisas mais grandes, e as pequeninas, porque talvez as pequeninas nem toda a gente tenha coragem de entrar ou de se aproximar, é preciso ter algum, penso eu, hábito cultural para teres um tanto à vontade para entrares, imagino eu, em pequenos eventos. Mas havia um bocadinho de tudo

e eu, quer dizer, eu isso tenho a certeza, que depois entretanto o *'Todos'* já está fora do gabinete…

JC - Estiveste em que edições?

FL - Eu estive na primeira.

JC - Eu tinha a dúvida se era na primeira e na segunda ou só a primeira.

FL - A segunda foi ainda no Martim Moniz.

JC - Ainda, aconteceu em 2010.

FL - Pois, em 2010 já não estava com a Manuela [Júdice]. Pronto, entretanto eu estive um ano só naquele gabinete e, depois, fui para o "Câmara Clara". Portanto, depois já estava a assistir como jornalista, mas continuei a participar, continuei como público a frequentar o *'Todos'* e depois, passado uns anos, quando o *'Todos'* passou aqui para São Bento, foi muito giro porque a Madalena Victorino - Aliás, nesse ano em São Bento, a Madalena chamou-me como *diseur* -, portanto, depois estive na segunda fase que foi participar no *'Todos'*, aqui na livraria Palavra de Viajante.

JC - Eu estive numa das sessões, com o Daniel Jonas e contigo (?)

FL - Era com o Daniel Jonas?

JC - Se calhar eram duas sessões diferentes... talvez.

FL - Eu acho que eram duas diferentes, porque eu estava-

JC - Mas sei que foram no mesmo dia, se não me engano.

FL - Talvez...

JC - Porque houve um dia em que eu vi-te a ti e ao Daniel [Jonas].

FL - Eu estava com um Pedro, era um músico muito giro... E com um tradutor árabe...

JC - Sim, estive nessa sessão também.

FL - Eu dizia em português, ele dizia em árabe. E era numa salinha da [livraria] Palavra de Viajante; aliás, a Madalena [Victorino] pôs-me a testar os meus limites, agora do outro lado, que era as pessoas entravam e eu deitava-me no chão, a ler, e depois as pessoas seguiam-me

e eu entrava para a salinha com eles e foi uma experiência muito gira, estar no lado de dentro do *'Todos'*...

JC - Participaste em várias…?

FL - E depois participei (…), e depois o Miguel Abreu convidou-me para um projecto que depois não sei se seguiu, se andou para a frente, isto era supostamente a edição um, isto deve ter o ano aqui... Em que ele, a certa altura, teve a ideia de criar uma marca *'Todos'*, de sabores, em que envolvesse os produtores também do Cais, e os restaurantes, e as mercearias, e tudo isso, também podes ver. E, então eu fiz, produzi, fui para o terreno outra vez, mas, muitos anos mais tarde, e entrevistei o Rui Machado e o Moin Ahmed, ambos participaram na primeira edição do festival *'Todos'*, com danças Bollywood e etc., e falei com eles. Portanto, depois isto foi feito pela 004, com a Patrícia Reis, o folheto, e o que eu fiz foi, partindo dos produtos… nós fomos aos sítios descobrir quais iam ser os produtos principais que eles vendiam nesta zona do Intendente, Martim Moniz, tudo mais, e depois tentei perceber quais eram as características dos produtos com eles, com os vendedores, e depois pedi receitas feitas com estas - [...] Portanto, isso já foi para aí há três anos, já não sei.

JC - Mas, de facto, há esta referência no *site*, ao projecto Saberes e sabores culturais.

FL - Foi uma ideia do Miguel [Abreu], já bastante mais tardia, e quando - portanto, isto em São Bento - e também participei numa altura em que foi, eu julgo que foi o *'Todos'* também, na zona daquele jardim ao pé do [Hospital] Dona Estefânia, também esteve lá o *'Todos'* a certa altura, não esteve, ou não?
[…]
Não... aquele que tem galinhas, isso é surreal. Ao lado de uma galeria de arte... Não, desculpa, isso foi o Dia da Língua Materna, foi organizado pela Manuela Júdice.

JC - Mas aí já na Colina de Santana.

FL - Exactamente. A Manuela [Júdice] fez, também, depois o Dia da Língua Materna (…) mas acabei por ir, também, no dia ler poemas, ajudar na seleção de poemas que eu ia ler, ou seja, na Casa da Galiza, ainda fiz também, mas aí já foi o Dia da Língua Materna.

JC - E também houve umas coisas na Galeria Monumental...

FL - Era esse o museu que eu estava a falar. Mas, no fundo, o *'Todos'* deixou imensas raízes. A coisa mais próxima do *'Todos'* que eu organizei, isto só como um à parte, mas como são as várias sementes que estavam a acontecer ao mesmo tempo nesse ano, que foi um ano incrível, e trabalhamos com a Manuela [Júdice] nesse projecto, e que eu também trabalhei, foi depois quando foi a Feira do Livro de Lisboa; a Manuela [Júdice] pediu-me um projecto para a Feira do Livro e eu, no fundo, inspirada pelo *'Todos'* e por aquilo que estávamos a fazer no

'Todos', propus um pavilhão, e penso que foi a primeira vez que aconteceu na Feira do Livro de Lisboa, um pavilhão de troca de livros. Então fizemos uma coisa que, em que pedimos, conseguimos livros, as pessoas levavam um livro de casa e levavam o que quisessem, então dois ou três e levavam os que quisessem e deixavam lá uns e… em todas as línguas, e em *braille* também. Tínhamos livros em chinês, tínhamos livros- Ou seja, também para ser uma coisa para chamar à Feira do Livro de Lisboa com livros em português, geralmente, para ter um pavilhão que era da Câmara [Municipal] de Lisboa em que houvesse livros de todas as línguas e que, ainda por cima, não tinham que ser pagos, as pessoas podiam ir...

JC - …era inclusivo nesse sentido.

FL - E foi um pouco antes. Portanto, isto foi antes de se falar da grande crise que começou em 2012, antes do *boom* da crise, mas, mesmo assim, era já uma maneira de as pessoas trocarem, e de trocarem entre culturas; ou seja, de trocarmos livros e de podermos ter livros em outras línguas e as pessoas poderem ir…

JC - Que não passasse pela compra.

FL - Sim. Foi muito bonito, também. Chama-se "Encruzilhada de Livros", porque o gabinete que era em Lisboa era uma "Encruzilhada de Mundos" e, no fim, os livros que sobraram … contactei a comunidade de *book crossing*, que na altura estava muito…
Hoje em dia fala-se muito menos de *book crossing*...

JC - Mas eu acho que continua...

FL - Continua? E eles alinharam nisto. E, portanto, depois [o que] nós fizemos foi… os últimos livros foram entregues em vários pontos de *book crossing* e houve uma libertação massiva em jardins, em bancos de jardim da Feira do Livro de Lisboa. Houve vários eventos que ligámos, mas em várias línguas também. Ou seja, para várias culturas e para tentarmos... Portanto, o *'Todos'* acabou depois por deixar outras sementes, que nós fomos explorando noutras coisas.

JC - E que, certamente, também parte do facto de teres trabalhado em várias, não só trabalhar, tu trabalhaste com o *'Todos'*, acompanhaste o *'Todos'*, participaste como poeta ou *diseur* no *'Todos'*, e eras público do *'Todos'*. Portanto, há essas visões todas.

FL - E não era daqui. Tu sabes que eu tinha estudado em Londres e tinha sido o único lugar no mundo onde eu tinha visto tanta gente diferente, como depois percebi que existia em Lisboa uma zona assim. E, portanto, de facto, acho que o António Mega Ferreira que dizia, na altura, que aquela zona do Martim Moniz era a zona mais cosmopolita de Lisboa. E, de facto, é: tens um centro comercial onde tens produtos de todo o mundo, dois, aliás, um de cada lado, não é, ter zonas com coisas... é muito impressionante. E, pronto, a partir daí, começamos a habitar

aquela zona e comecei a ir lá muito, agora já tens *rooftops*, não é, no cimo de um dos centros comerciais...

JC - Muita coisa mudou entretanto nessa zona, não é? De alguma maneira, esse abrir daquela cidade proibida para muitos, trouxe, também, outras coisas, se calhar, não expectáveis.

FL - Depois as coisas começam a surgir ali à volta, não é? Para mim foi uma surpresa enorme aquele país. E vinha, apesar de tudo, da segunda cidade.

JC - Não, e que é muito de Lisboa e daquela zona de Lisboa...

FL - É mesmo. Para mim, foi uma experiência incrível, digo-te. Não sei se ajudei em alguma coisa naquilo que tens de fazer pesquisa...

JC - Até porque essas perspetivas múltiplas são interessantes. E eu até te ia perguntar se sentiste que, de alguma maneira, neste caso como público, ou mesmo participando neste projecto dos Sabores, se sentiste que o *'Todos'*, o próprio *'Todos'*, mudou ou mantém o mesmo espírito... O que é que tu sentes, estando agora de fora?

FL - Essa é uma ótima pergunta. Na verdade, eu penso que essa também era a grande inquietação da Manuela [Júdice] e do gabinete. No fundo, a pergunta que se podia fazer, acho eu, [é] "Haverá mais lugares da cidade que precisem tanto de ser mudados?". E, na verdade, tão radicalmente não… não é mudados no sentido de não os mudamos, é integrar toda a gente de habitar na mesma zona. Talvez não existisse exactamente em Lisboa, não sei se existe ou não, penso que não, numa zona não díspar e, na altura, uma zona tão problemática. Mas, no fundo, eu acho que foi boa a aposta de vir para uma zona tão mais elitista [São Bento], se quiseres.

JC - E invisível, talvez, não é, a Colina de Santana.

FL - Não, mas a seguir não veio para aqui?

JC - A seguir veio para aqui, e, depois foi para a Colina de Santana.

FL - Primeiro, até te ia falar de São Bento, na verdade - Por exemplo, eu não era de cá, não é? Eu penso que as pessoas que vinham com hábito aos antiquários, talvez passeassem mais nesta zona, mas o que não seria talvez também não fosse uma zona onde as pessoas viessem com muita frequência. E a mim parece-me que, em zonas, digamos assim, mais nobres - está perto da Lapa, perto da Estrela... Quer dizer, já pensando em questões quase socioeconómicas, eu acho que o trabalho foi diferente, não tens o factor 'perigo' ou lutar contra, mas há um fator 'perigo' de as pessoas ficarem ignorantes muito importante, contra o qual também tem de se lutar. Portanto, eu imagino, não sei se a opção tem a ver com isso, se tem a

ver também com o facto de trazer, de os antiquários também terem uma questão quase metafórica que é preciso, se calhar, trabalhar e voltar a chamar à atenção para a reutilização… Quer dizer, há outras questões políticas talvez que estejam por trás disso; políticas, no bom sentido, ou seja, não comprar tudo, mas também respeitar o senhor velhote da loja de velharias, porque aqui tens, nesta rua, antiquários com coisas a cinquenta mil euros, e os velhotes, que eu já conheço...

JC - A viver com 300€ de reforma.

FL - E mesmo aqueles que são vendedores, alguns deles estão a vender umas coisinhas muito…

JC - Tens razão, as lojas mais "pobres" aqui ainda são isso.

FL - São isso, lojas de velharias ainda com senhores que estão lá a ler o jornal, que provavelmente vivem por cima. E eu claro que te estou a falar por intuição, apenas, porque eu já não estive envolvida na produção quando passou para aqui.

JC - Mas acho que um dos objectivos foi esse, o de dinamizar o comércio local na zona.

FL - Eu acho que isso pode ser importante. Na verdade, eu acho, eu imagino… Quer dizer, ter estado envolvida, eu acho que o *'Todos'* é muito importante que não esteja só a tentar recuperar, e acho que foi isso que foi feito, e sempre achei muito interessante, depois que tenho sido escolhido assim, zonas mais desfavorecidas, digamos assim, mas também alertar para as pessoas que vivem em zonas mais favorecidas para a cultura, porque nós também precisamos muito disso. Quer dizer, na Foz, por exemplo, no Porto… a Foz não tem uma livraria. Isto é chocante. Na zona supostamente mais privilegiada do Porto não tem uma livraria? Não podes comprar um livro? A não ser que vás à papelaria ou a tabacaria da esquina- E, portanto, falo-te do exemplo do Porto. Agora penso, espero eu, que vá começar a ter, também porque o Porto também mudou muito nestes sete anos, e está em mudança.
Mas parece-me, mas isto é tudo intuição e opinião pessoal, nada disto é fundamentado, posso estar a dizer montes de asneiras, mas a mim parece-me que pode ter futuro sempre desde que… o *'Todos'* precisa de escolher zonas, sempre que precisem de alguma coisa. Eu acho que o *'Todos'* precisa de zonas que precisem dele, isto é como eu vejo de fora. E eu acho que há muitas zonas da cidade que precisam. Acho que, no fundo, todas as zonas da cidade precisem que todos possam ir a tudo, e, de certa forma, nesse aspecto, numa forma democrática, até do ponto de vista da cultura, não direi que haja zonas em que não haja um único estrangeiro em que o *'Todos'* faça tanto sentido, porque, na verdade, eu penso que o *'Todos'* também parte dessa mistura, mas porque não vamos lá? Ou seja, da mesma forma que nós fomos ao Intendente fazer o concerto, porque não pegar nas pessoas, e foi isso que eu acho que o *'Todos'* seguiu, a partir daí, percebes? Foi mudar-se, mas mudar-se com os seus convidados, digamos assim. Porque, por exemplo, o tradutor árabe (…) esqueço do nome…

JC - …sim, trazer pessoas.

FL - Sim, trazer também os habitantes do Intendente, digamos assim, porque aquilo parece um mundo à parte, a São Bento. E esse trabalho foi feito, e, portanto…

JC - De alguma maneira, isso também é ligar lugares a pessoas, que, à partida, estão desligados.

FL - Sim, porque, no fundo, criam-se guetos nas cidades em que as coisas não comunicam.

JC - Por acaso, pela minha perceção, eu falei com o Miguel Abreu sobre isso, mas pela minha perceção, além do que ele disse também, confirmou um bocadinho isto, esses primeiros anos, esses primeiros dois lugares, tem a ver com a ideia de, algum modo, de 'gueto', com muitas aspas nisto. De sítios relativamente fechados, invisíveis. E alguns problemas sociais que pudessem precisar de atenção.
Mas uma das autocríticas que ele faz, autocríticas, não é ele, é autocríticas ao festival, é depois não conseguimos acompanhar as pessoas… e isso é interessante. O que várias pessoas dizem e têm dito é "Nós somos um carro vassoura que vai à frente e levanta imensos problemas, e depois não conseguimos fazer com que a Câmara [Municipal] ou as associações que estão no terreno continuem o trabalho agarrado àquelas pessoas que nós vamos descobrindo." Porque fazem o seu trabalho, que têm que fazer. Há informação que se perde, sendo um festival de artes, o objectivo é programar e fazer uma série de eventos, mas colateralmente há ali informação que fica, conhecimento, que depois não é aproveitado.

FL - Sim, eu isso imagino que sim. Isso, no fundo, eu acho que, provavelmente, num festival deste teor, que, de facto, não é só um festival artístico…

JC - Sim, é mais que isso.

FL - É um festival em que se pretende envolver comunidades… Claro, olha, se quiseres, mudar o mundo naquela ótica um bocadinho difícil de conseguir. Mas, realmente, eu imagino que num festival destes seria muito importante que depois toda a força política, Câmara [Municipal], Juntas de Freguesia, e tudo mais, continuasse a dar acompanhamento e continuasse a programar ali e continuasse, de facto... Eu tinha ideia, por acaso, que tinham surgido do *'Todos'*, mas tens que confirmar isso, algumas associações…

JC - A Manuela [Júdice] falou nomeadamente da "Renovar a Mouraria", que começou antes do *'Todos'*, mas é um processo mais ou menos paralelo ao vosso, porque começou em 2008, e que com o *'Todos'*, e a par do *'Todos'*, foi crescendo e é uma associação importante ali na zona da Mouraria e [do] Martim Moniz.

FL - Não me lembro de mais nenhuma, mas tenho ideia que há mais… não há também uma cozinha comunitária?

JC - Precisamente, mas acho que também é apoiada pela "Renovar a Mouraria", há ali uma ligação. Mas sim, é outro projecto e apoiado.

FL - Sim, eu isso concordo absolutamente com o Miguel [Abreu]. Eu acho que, no fundo, em todas as coisas culturais que mexem com as pessoas, obviamente tem que haver uma continuidade…

JC - Sim, fazer um evento, e depois desligar daquelas pessoas.

FL - No caso do *'Todos'*, houve alguns anos em que foi ali. Portanto, pelo menos, eu não sei quantos anos foram…

JC – Exclusivamente ali foram três, e depois houve um que foi partilhado entre lá e aqui. Portanto, o primeiro ano que veio para aqui foi com um pé cá e um pé lá, a tal ligação. E depois continuou aqui mais dois anos, e depois, então, passou para o Campo de Santana, onde esteve três anos, também.

FL - E agora?

JC - Está na Graça e São Vicente. Portanto, os dois últimos já foram aí. Este e o ano passado. No próximo [ano], também será aí e depois não se sabe.

FL - Não é a Manuela [Júdice] que está ainda com o *'Todos"*?

JC - Não. A vereação mudou, portanto ele está com a Cultura e a Relações Internacionais, com Catarina Vaz Pinto, e passou mesmo para a Divisão da Acção Cultural. No ano passado, foi a primeira edição assim, coincidiu com a mudança de local, do Campo de Santana para São Vicente.

FL - Eu imagino, João, que nunca mais vá ter o impacto que teve, porque talvez não houvesse, não haja em Lisboa, se calhar, tantas zonas não inclusivas mais. Penso eu, não sei, agora conhecendo um bocadinho melhor a cidade. Mas eu acho que há muito que se pode fazer ainda, como te digo, até com as elites. Até no meio de levar as pessoas a, não digo a confrontar-se, mas, sei lá...

JC - A conhecer, não é?

FL - Eu acho que a cultura também tem de ser feita, não é apenas entre estrangeiros e muito bem, incluindo toda a gente, mas entre os portugueses também, misturando as pessoas, não

sei. Essa seria a sugestão que lhes daria se lá estivesse, mas não te sei dizer. Agora, por exemplo, eu não sei se no Porto, por exemplo, temos uma comunidade tão grande de estrangeiros que permitisse ter tido uma orquestra Todos agora, se calhar, talvez sim, mas à época não havia!

JC - Pois, porque são pessoas que tinham capacidades, que tinham de ser depois trabalhadas... Mas, então, o *'Todos'*, e é isso que te queria perguntar e já me estava a esquecer: de algum modo, sentes que também foi um instrumento de capacitação… achas que isso é um efeito colateral ou era um objectivo?

FL - Eu espero que sim, porque, por exemplo, o caso daquele músico de que te falei, que tocava na rua. Eu imagino, não sei, quase poeticamente, imagino que um homem que normalmente está a tocar na rua e a quem se calhar, infelizmente, as pessoas não reparam nele, ou mesmo a sua própria comunidade - eu imagino que, quando ele sobe ao palco, também deve receber da sua própria comunidade um respeito diferente. E eu acho que o *'Todos'* o que teve também foi, por exemplo, esses rapazes que dançaram as danças de *Bollywood*, pessoas que eram mais desintegradas na sociedade, na nossa, e na deles até, porque estavam recentemente em Portugal, pareceu-me, que houve algumas pessoas que estavam mais desenraizadas dentro do seu próprio lugar e da sua chegada a Lisboa recente, que tiveram um lugar seu, como era desejável, e que eu espero que isso também lhes tenha dado outro respeito, tanto da comunidade deles, até pelo lado artístico, porque, às vezes, as pessoas e nós sabemo-lo em todos os meios e todos os lugares, que muitas vezes é difícil ser-se um artista. E, sendo um festival de artes, eu acho que, de repente, um homem pode subir ao palco em vez de estar a tocar na rua, ou o rapaz que, na verdade, nunca teve oportunidade de dançar as danças do seu país e, de repente, está a dançar danças de Bollywood e a ensinar em *workshops* danças de Bollywood a portugueses e a estrangeiros, imagino eu que mesmo para a auto-estima das pessoas que estão desenraizadas, isto possa ter sido um passo importante, espero eu que sim. (...) São pessoas que, apesar de tudo, penso eu, sentiram que nós que reparávamos neles e isso, para mim foi uma experiência muito tocante, mesmo do ponto de vista humano, porque eu não conhecia o mundo assim em Portugal, como te digo. Em Londres, claro, vivi lá e tinha-… eu própria fazia parte, eu era eles.

[…]

Portanto, a minha única experiência desse género era o contrário: era eu estar mais desenraizada, apesar de ser um país europeu, mas de não falar tão bem inglês como os meus colegas, estar ao nível universitário um bocadinho no banco de trás... E, portanto, imagino que seja importante tudo aquilo que se pode fazer para que as pessoas também se sintam bem dentro da sua própria comunidade, que sintam que estão a contribuir qualquer coisa. Agora, claro que isto tudo é por intuição que te digo. A minha experiência, de facto, o que ficou foi de assistir… e disso eu tenho a certeza absoluta, isso foi um facto, não sei se é medido, se vai ficar na história da cidade, mas, para mim, foi absolutamente óbvio a mudança de um lugar onde se ia com medo e onde, de repente, tens uma praça repleta com gente a tocar, de todas as nacionalidades, até o senhor que tocava na rua, sabes. E isso, de repente, estar numa

praça repleta (com polícia à paisana - mas isso não se notava, ainda por cima… portanto não era uma coisa hostil). E penso que o maior medo não era tanto de nós sermos, digamos assim, maltratados, era de a comunidade se sentir invadida. "Por que razão é que nos ignoraram estes anos todos e que agora vêm para aqui fazer um concerto e nos vêm ocupar uma praça?" […] A fazer barulho e etecétera. Por isso, é que eu acho que foi muito bem gerido por parte da equipa do *'Todos'*, sempre com a supervisão da Manuela [Júdice] e contacto permanente com a equipa... eles foram extraordinários, porque eles foram, de facto, porta a porta.

JC - E achas que isso, sair de um território e ir para outro, é importante… não ficar ali, ocupar e tornar aquilo só nosso?

FL - Não sei, eu tenho um bocadinho de pena… Pois, pode ser para não ser invasivo, não é, porque, de repente, podia tornar-se um lugar como já era o Sambódromo do Rio de Janeiro.

JC - E não ser paternalista, "Vamos deixar isto não ser uma festa todos os dias, e agora vamos para outro lado"...

FL - Essa pergunta terias que fazer à Manuela [Júdice], porque eu não estava na parte da decisão. Mas, de facto, se pensar no assunto, imagino que, de repente, não podes tornar um Sambódromo do Rio de Janeiro numa zona [permanente], onde vivem estrangeiros só porque é giro, é muito bom irmos ver estrangeiros. A ideia era estarmos todos em conjunto e, depois, realmente, tens razão, deixá-los em paz, de alguma maneira, penso que sim. E depois é um bocadinho como dares a cana de pesca, depois de dares algumas sugestões, numa zona que te deixe sair e, nesse aspecto, claro que, politicamente, é importante e eu acho que seria desejável que houvesse uma sequência, digamos assim, mas também eu acho que se deu, e sobretudo com a formação que a Madalena [Victorino] foi dando, e o Miguel [Abreu]... Ou seja, eles estiveram tanto em contacto com as comunidades, fizeram concertos com eles, fizeram *workshops* com eles, fizeram coisas de teatro com eles, nos lugares deles, nos espaços deles, que eu acho que, só esse trabalho, já deve ter sensibilizado tanto aquela comunidade. Pode não ter sido o suficiente, mas, certamente, terá deixado as suas sementes para eles poderem também repetir e sentirem que têm esse direito, e que não é só o comércio e o negócio, que é o que se podia fazer ali, sabes? Portanto, eu tenho uma visão muito optimista em relação a isso; eu acho que, a partir do momento em que deixas pelo menos numa pessoa, ou em duas, ou em três, de uma comunidade, uma semente, essa, se calhar, daqui, se calhar este Moin Ahmed daqui a uns anos está a dar aulas de Bollywood por sua própria iniciativa, se calhar já estará, não faço ideia.

JC - E a fazer outras pessoas chegarem à sua cultura?

FL - Exactamente, porque o que foi bonito também foi isso - foi que não fomos lá impor o folclore minhoto. Fomos para lá perceber o que é que eles tinham para dar também. Eu nunca tinha visto nada assim na minha vida, juro-te nunca tinha visto, e já tinha visto muita coisa,

apesar de tudo porque eu conheço muita coisa, mas acho que tinha visto sempre tudo mais de costas voltadas. E digo-te uma coisa, acho que no mundo de agora, como o mundo está - eu sou muito pessimista em relação ao momento actual - acho que a era Trump veio inaugurar, veio recuperar tudo o que tínhamos ultrapassado durante centenas de anos em tão pouco tempo. Tudo o que era, já felizmente politicamente incorreto pelo menos dizer-se, percebeu-se que toda a gente continuou a pensar.

JC - Mas que voltou a entrar no discurso político e mediático?

FL - Eu estou preocupadíssima, sinceramente, e, como mulher, tenho voltado a sentir machismo, os piropos ordinários na rua, tudo aquilo já tinha deixado de existir, e que em 40 anos, eu me lembro de isto acontecer, eu tinha treze [anos] e de ficar horrorizada, também ver os miúdos- Ainda havia os homens que abriam as gabardinas, ainda ouvias as mulheres a dizerem que tinham de ir para casa... Ou seja, ainda havia todo um discurso que está a voltar. E vou-te dizer, eu acho que o *'Todos'*, hoje em dia, volta a fazer mais sentido do que nunca.

JC - Isso é interessante, era também uma das perguntas…

FL - Eu acho que volta a fazer mais sentido do que nunca, e, neste momento, eu acho que até é importante, quase, que o *'Todos'* se "instalasse" na Assembleia da República. Aliás, instalou-se: nós, na época já não estava, mas quando eu fiz essa leitura na 'Palavra de Viajante', já como convidada, não sei se te lembras que houve uma exposição humana de fotografia nas escadas da Assembleia [da República], com estrangeiros com o seu próprio retrato na mão, foi uma coisa super arrepiante, bonita, e acho que até depois até aconteceu dentro da Assembleia [da República]. Mas, quando eu digo isto é, eu não sei já, não sei o que o Miguel [Abreu] e a Madalena [Victorino] e enfim os…, vão escolher fazer a seguir, mas eu acho que neste momento é importante, ou seja, o *'Todos'*, neste momento, já temos que ser nós também.

JC - O *'Todos'* ainda mais alargado?

FL - Mulheres, homossexuais, todas as minorias já também... Brancas lisboetas, ou negras lisboetas, mas já lisboetas, ou seja, não que chegaram há meia dúzia de meses e que não falam…

JC - Não estamos só a falar da pessoa que migra.

FL - Exacto, não daqueles que, às vezes, chegavam e que não sabiam falar português.
[…] Mas eu ia-te dizer que eu acho que, neste momento, o *'Todos'* já não é só para a inclusão do estrangeiro, é para a inclusão das próprias comunidades locais. Acho que, de repente, entrámos num estado do mundo em oito anos, o mundo mudou tão depressa - não sei se tem a ver, acho que também tem a ver com o cada um ter o seu ecrã…
[…]

E, se tu reparares, a tecnologia que tem a ver com o ecrã individual de cada um, ainda por cima é olhar para baixo, nunca olhas para cima, não andas assim na rua. Portanto, as pessoas não olham mais. E, nesse aspecto, acho que o *'Todos'* pode vir a ter um papel importantíssimo na inclusão de nós mesmos, todos [...] Neste momento, voltamos ao tempo em que eu tenho medo de dizer coisas em voz alta, porque tenho medo que, ao lado, esteja um fascista do pior, ou um machista do pior, ou um racista do pior, ou … E, portanto, a partir desse momento, o *'Todos'* somos nós todos. Eu acho que chegamos ao tempo em que já não é só para incluir as comunidades estrangeiras, acho que Lisboa inclui muito bem as comunidades estrangeiras, ao fim destes anos, penso eu.

JC - E onde é que poderia ser esse lugar para trabalhar esse *'Todos'* mais abrangente, que já não é apenas o multicultural, é o *'Todos'* lisboetas?

FL - Sim, e eu acho que, a partir daí, já tinhas que estar, quer dizer... Imagina: pensa, por exemplo, no número de mulheres que estão a ser mortas este ano. A partir daí, se calhar já tens que ir da Lapa a Chelas, digo eu. Eu não sei se estes são os…

JC - Estás a falar dos extremos, não é?

FL - Os estereótipos, claro. Eu aí acho que o *'Todos'*, neste momento, pode vir a ter um trabalho, pode vir a ser uma ferramenta muito interessante, penso eu, para a inclusão de nós próprios, dos artistas, dos escritores, do direito à arte, do direito à literatura, do direito a ser homossexual, a ser negro, a ser anão ou a ser gigante. Acho que temos de tomar... Claro que agora também há as questões das migrações, e isso também pode ser muito importante, mas elas já cá estavam, portanto, foi por aí que começou.

Entrevista a **Laurentina Pereira** (com participação de Miguel Abreu)

[…]

João Concha (JC) - Relativamente a uma orientação estratégica para o [festival] *'Todos'*, poderá ter mudado alguma coisa? Ou seja, como é que a nova vereação, o novo pelouro, vê o *'Todos'* e, portanto, isto numa perspectiva do seu papel na cidade, o papel que o *'Todos'* teve, e também numa perspectiva para o futuro... Que papel terá o *'Todos"*? Haverá mudanças ou não?

Laurentina Pereira (LP) - Bom, eu vou ter que lhe responder do ponto de vista mais pessoal e da minha própria interpretação, porque não sei se é a verdadeira. Porque eu acho que muito o que me está a perguntar é de natureza política.

JC - Sim. Aliás, inicialmente o convite [para entrevista] foi feito à Vereadora da Cultura…

LP - (…) Aliás, o próprio projecto, na minha opinião - e não é a mudança de pelouro, é porque as coisas também têm uma razão no momento em que acontecem e se desenvolvem, e eu confesso que o nascimento do *'Todos'*, no ano em que foi agregado àquele gabinete, que, se calhar, se justificaram reciprocamente... Portanto, há todo um contexto que não é alheio à Câmara [Municipal de Lisboa] que estava, ao presidente António Costa ter acabado de assumir o mandato, e também, aí sim, à estratégia que ele queria por Lisboa. Eu acho que até há um certo bom oportunismo quando ele cria ou acolhe a ideia do Miguel [Abreu], porque acho que aquilo também foi assim um acaso feliz(…) Não é por acaso que ele o acolhe, mas para o fazer acontecer logo naquela zona. Portanto, claramente, aí acho que há [um] objectivo político e estratégico, mas que também que marca mais de uma década já, não há dúvida nenhuma. Que é por isso que o *'Todos'* não só não se perde, como se reforça […] Aliás, as cidades são mesmo isso. Portanto, eu acho que a passagem para a Cultura - …é a minha interpretação - acontece no momento em que se percebe que também já está de tal forma entranhado e que já faz parte de tal maneira da 'marca Lisboa' que fazia sentido estabilizá-lo num pelouro que o abraça, mas que não o esgota, digamos assim. Porque, realmente, o *'Todos'* é mesmo essa marca. Aliás, é muitíssimo feliz, na minha opinião, porque é um nome realmente extraordinário, é, até, a definição do que é Lisboa, porque estamos todos lá, queremos estar todos, quer envolver todos, tanto no próprio território, como para fora, trazer os de fora – mas não fica ninguém de fora – e, realmente, eu acho que é mesmo fruto dessa consolidação e dessa estabilização, mas que não é adormecimento, de modo nenhum. Já está é de tal forma inculcado no trabalho e entranhado neste programa que fará sentido integrá-lo aqui…
Por outro lado, ele casa com a mudança quase no fim do mandato… E repare que há uma revisão do programa de Lisboa, que estabelece muito concretamente o *'Lisboa Aberta'*, que são os eixos onde a Cultura se insere. Portanto, com esses princípios, que me parece que estão claramente estabilizados aí, faz todo o sentido que o [festival] *'Todos'* viesse para a

Cultura. Que, também, por outro lado, não sei se para um caminho que o mundo leva não (...) Tem mesmo muito a ver com esse caminho trilhado, com os resultados apresentados, e como uma aposta, porque às vezes os gabinetes... Lá está, porque deixou de ser estratégico desse ponto de vista político, e passou a ser estratégico do ponto de vista do executivo e do trabalho normal. Por isso, é que vai parar a uma divisão, já está num serviço. Portanto, já está na orgânica da Câmara [Municipal de Lisboa] e não já pendurado num gabinete, que ainda fosse da Câmara e com funcionários municipais, era um gabinete, daquelas coisas que têm prazo - e deixou de ter.

JC - Foi de alguma maneira integrado…

LP - … integrado no plano, digamos assim. E é atribuído a um serviço e todas estas coisas, também dentro do próprio município, levam o seu tempo. Há um tempo de conquista da própria estrutura municipal, que entende, neste momento, o projecto como sendo seu, coisa que leva tempo a conquistar, é um bocadinho... Porque a estrutura da Câmara [Municipal] é difícil, muito complexa e ainda muito espartilhada. Portanto, cada um tem as suas competências, está ali tudo arrumadinho (…), e este desafio que o *'Todos'* também teve para nós, e eu acho que (…) também para o município tem de ser feita essa leitura, não apenas do ponto de vista da cidade, mas o que fez à própria estrutura da Câmara [Municipal], é mesmo isso: é pôr todos numa mesa a trabalhar em conjunto para um fim comum.
Portanto, o serviço público também é um serviço municipal para dentro da Câmara [Municipal]. Portanto, também há um resultado interno que, chegando a esse ponto, já permite estabilizar, e agora já segue em velocidade cruzeiro, às vezes assim um bocadinho mais aos solavancos…

[…]

Bom, também era o que eu queria dizer, que isto é realmente a minha leitura, que me parece natural, as coisas têm o seu caminho natural, e houve realmente o papel que, na minha opinião… o *'Todos'* terá tido aquele papel mais político, mais estratégico, mas que se instalou, muito sinceramente, e faz parte do programa da cidade; aliás, mesmo para a própria Câmara [Municipal] já estamos todos a contar com isso. E, portanto, não quer dizer que, lá está, não quer isto dizer que tenha esmorecido ou que, pelo contrário, porque ganhou… Ainda há bocadinho estive a ler aqueles relatórios que o Miguel [Abreu] nos manda e, de facto, é extraordinário, por exemplo, o salto que este ano o *'Todos'* dá. Não se rende, digamos assim.

JC - Mas isso também tem implicações naquilo que é a vossa estrutura de trabalho, não é? Herdaram um fenómeno, chamemos-lhe assim, uma marca, um evento, uma iniciativa, que, de algum modo, já estava muito bem oleada, claro, e muito trabalhada com a Academia mas que, para vocês, é um objeto…

LP - Curiosamente, para a divisão da Ação Cultural não é.

JC - … particular?

LP - Ah, isso sim, sem dúvida. Claro que é aquela grande iniciativa, até porque o envolvimento da Câmara [Municipal] é total. Portanto, isso não se põe em causa. (…) Para já, logo pela definição das competências da Ação Cultural, mas também porque nós realmente já vínhamos tendo um capital, e acho que a Senhora Vereadora também não é inocente nisso, e não sei se mais alguém, mas pronto ao menos ela…
Assim, olhando para as competências, é logo da Ação Cultural, mas depois também há, de facto, um capital que nós vínhamos acumulando, lá está, por isso eu digo- Isto é um casamento realmente feliz, porque o Miguel [Abreu] traz todo um trabalho de território de ligação às Juntas [de Freguesia], tudo aquilo que define o *'Todos'* - aquele trabalho de campo, os objectivos que definiu e tudo isso, mas nós levamos para o Miguel também a experiência que tínhamos daquilo que é o pôr toda a gente à mesa e a funcionar, porque temos essa natureza transversal à Câmara [Municipal] e que não nos era estranha, e, portanto, basicamente, acho que ninguém sentiu o salto, quero dizer, a diferença. Porque nem o Miguel, penso eu, nem nós aqui, e nem os serviços que tínhamos que envolver.

JC - Eu ia perguntar isso mesmo, se o *'Todos'* mudando para aqui, se o *'Todos'* em si, enquanto objeto de trabalho, beneficiou, ou seja, com o que está a ser feito aqui por vós?

LP - Sem dúvida. Para já, porque é logo, desde logo, um grande privilégio e uma grande honra termo-nos sido atribuído um *dossier* que estava centralizado num gabinete que dependia diretamente do Senhor Presidente. Portanto, isso para nós é um privilégio imenso, mas também é um desafio e uma oportunidade sempre. Porque também o trabalho do Miguel [Abreu], envolvendo as Juntas de Freguesia, é outra vertente que nos interessa muitíssimo. E que, lá está, essencialmente nós vemo-lo como mais uma extraordinária oportunidade e para nós, para a divisão, é um dos maiores privilégios em ver acontecer, ver o resultado, ver o realizado, e ver ali o que acontece e conseguir apreender logo o retorno que têm estas coisas.
E isso, para nós, fundamentalmente - bem, não queria falar muito do Miguel em particular, mas o Miguel realmente tem um perfil que é uma pessoa extraordinária para se trabalhar, acho que alinhamos bem nisso, e da forma como nos revemos nas coisas e no espírito que pomos nas coisas. E, de facto, este servir, este serviço público, entender as coisas, apostarmos para alguém, para o outro, é, foi extraordinário. Portanto, para nós foi um desafio, porque há algumas dificuldades que o Miguel também nos coloca que, internamente, são um desafio, mas (…) Tem muito mais... aliás, não tem de mal na realidade, muito pelo contrário. Para nós, é um crescimento extraordinário e poder receber este projecto no estado em que já está, com a importância que tem, e com o potencial que tem, porque também esta lógica…
Eu achei graça porque até pus "a terceira é de vez, a terceira semana", esta lógica de "temos ainda muito território para andar". E a evolução que sempre acontece, e também esta permanência de não deixar ir lá só uma vez e vir embora.

JC - Tem sido sítios mais ou menos de três anos, não é?

LP - Exactamente. Portanto, esta continuidade deixa realmente marca e é um investimento com muito retorno para a cidade e para o município, não há dúvida, porque tudo o que se ganha lá perdura. Ganham-se relações, ganham-se afetos... Mas é uma verdade que isso é o mais importante, é aquilo que nos une. Claro, a parte do alinhamento, dos objectivos e daquilo que nós bem sabemos, e da forma como o *'Todos'* se move no território, sem dúvida nenhuma que toca a vida das pessoas, e isso é muitíssimo importante.

JC - Há pouco, eu dizia "particular" e "singular" como adjetivo para o *'Todos'* porque, também, é uma componente social muito importante, parece-me, da qual, aliás, falei com o Miguel, e tenho falado com pessoas que têm sido público do *'Todos'*, ou participado como artistas ou … E era isso que eu lhe queria perguntar: na Divisão da Acção Cultural essa dimensão social que o projecto também tem, pode, de alguma forma, ficar prejudicado, ou, pelo contrário, se é algo que estão atentos e no qual querem investir?

LP - Bem, estas fronteiras entre o social e o cultural são extraordinariamente difíceis. Por isso é que a cultura é um "tudo cabe", acaba sempre por tocar a maior responsabilidade nisso. Às vezes, até lhe digo, é mais difícil o lado aqui na Câmara [Municipal]- muitas vezes, o que é mais difícil é conseguirmos, porque eu acho que a cultura é um mediador por excelência, está sempre no olho do furacão para o melhor e para o pior. É aquilo que toda a gente diz mal, mas é aquilo que toda a gente procura, está ali intrínseco.
Às vezes, na Câmara [Municipal], o mais difícil é, até porque, depois a causa social é extraordinariamente complexa e difícil, e, às vezes, as prioridades que se colocam no dia-a-dia, as mais imediatas, acabam por ofuscar um pouco aquele mais, aquele trabalho, se calhar como este, que face aos inúmeros problemas que se tem, há muitos deles de emergência e de urgência absoluta. Portanto, é mais difícil para nós chegar, ou pôr os direitos sociais – que, como sabe, é a designação que agora se dá, até porque direitos sociais é uma coisa brutal, pesadíssima. Às vezes é mais difícil… portanto, o que é que nós… vamos pelo lado da GEBALIS ou vamos pelo lado… mas somos muito mais...
Mas, lá está, eu acho que tem mesmo exclusivamente a ver com os muitos desafios que esta, e cada vez mais, nesta área se colocam. Portanto, às vezes é mais difícil ter o retorno- a disponibilidade é muita, a vontade imensa, mas depois aquilo não chega a todo o lado. Sinceramente, não me parece que esteja em causa porque, lá está, nesta lógica mútua [de] compensação e complemento, o Miguel [Abreu] faz muito bem isso e acaba por… mas é uma área talvez mais, não sei se frágil, mas aquela que é mais difícil de…

Miguel Abreu (MA) - Não tem uma orçamentação muito, para a continuidade que é mais difícil.

LP - E depois, lá está, este projecto também essencialmente é um programa cultural, com essas vertentes todas, mas é…

JC - …sim, é uma iniciativa cultural.

LP - E a tendência- Nós somos assim mesmo, os humanos arrumam tudo nas gavetas, portanto, isto está no cultural, lá vai buscar umas inspirações mas é da cultura. Pronto, e é muitas vezes difícil arrastar, porque depois há aquelas- Eu não queria, tenho medo de dizer o que vou dizer, mas, de toda a maneira, há aquela parte às vezes mais visível da causa social, que é o sem-abrigo, ou (…) e depois, é este trabalho mais de recuperar as pessoas, de fazê-las voltar à vida e à participação e tal, porque, realmente, as causas sociais neste momento são um mundo. Eu não acho que fique para trás, acho que fazemos a nossa parte, muito sinceramente.

JC - Se calhar, eventualmente com pontes com outros serviços, não sei?

LP - Sim, seguramente, isso sempre. Aliás, nós movemos, ainda por acaso não fiz esse levantamento, mas fizemos, nós movemos provavelmente em serviços cá oitenta a noventa por cento, tirando o Urbanismo e aqueles- Mas até o Património, portanto, até aqueles mais inesperados são chamados. E é uma verdade que nenhum tem dito, mesmo até do Património (…) e tudo isso. Agora, esse realmente é um trabalho que é mais difícil à Câmara [Municipal] desenvolver, e fica mais do lado do Miguel [Abreu] projetar, e não é fácil, nunca é fácil esse tipo de…

JC - Pois, acredito. E, depois, também tem a ver com orçamentos... Eu não sei, (…) queria confirmar convosco, neste caso consigo, se estas duas edições [2018 e 2019] tiveram o mesmo orçamento que edições anteriores, ou se foi aumentado...

LP - Não, houve um orçamento diferente no ano passado, nos dez anos, porque teve a ver com a edição de um livro. Mas tem sido estabilizado.

JC - Foi exactamente a mesma coisa, há uns anos? A minha dúvida era se teria havido alguma alteração nestas duas edições, ou noutra edição…

LP - Não, isso não houve. Mas, também, é uma verdade porque lá também não houve aumento de verba afecta, isso não. Mas é um orçamento que, aliás, já nos vem expresso mesmo sem nós… chega-nos das Finanças totalmente definido.

MA - Eu agora vou falar com a Vereadora, vou pedir dinheiro para projectos pontuais de capital social. Sim, porque, se quiser desenvolver parcerias de-
Amanhã vou reunir com o pessoal do *'Aqui'*, a Filipa Francisco da Gil Vicente [escola], está toda interessada. Tem os meios todos infraestruturais, os meninos, os teatros... Mas é preciso dinheiro para pagar pela Francisca, aos bailarinos e, quer dizer, pronto, aí a continuidade do orçamento do festival não dá, ou, então, tem que alinhar mais cultura e menos social, ou, então, o social é uma continuidade do ano inteiro. Agora, não pode ser no abstracto, não é? Portanto, há a Orquestra *'Todos'*, há a parte do *'Aqui'*, há a parte do '*Zebras*', há várias sementes que ficaram lançadas e, agora, é preciso ver se realmente estas estruturas que estão

disponíveis a trabalhar têm suporte financeiro ou não, sendo que a Câmara [Municipal] também não tem fundos e mundos… não é? Portanto, também pode não ter esse dinheiro e portanto- Mas essa é a questão sempre difícil, mas até noutra instituição que não tenha nada a ver com a Câmara [Municipal], também (…) na realidade, entre dar dinheiro para o festival ou comprar uma cadeira de rodas, o que é que o senhor acha que eu faça? Quer dizer, eu fiquei com aquela pergunta… dinheiro para o festival?

LP - Pois, está a ver? A propósito-

MA - Aquela pergunta "Mas afinal estamos a discutir o quê?", quer dizer...

LP - Mas, no fundo, tem essa coisa da facilidade e da-

MA - E então, e é isso que às vezes a cultura continua a ser vista neste país pelos políticos todos e pelas instituições todas. Quer dizer, a cultura parece que é sempre o fim e rapidamente falam que é ao princípio, mas depois, em termos de financiamento...

LP - É no fim.

MA - Porque o tempo que demora, nunca há resposta rápida, que é o que as pessoas todas estão sempre nas emergências.

LP - É isso mesmo, e a Social tem muito a ver com isso. Eu acho que é fácil...

MA - Eu fiquei estupefacto com aquela resposta, não é, quer dizer... Então, [estão] a pedir uma reunião para discutir cadeiras de rodas, quer dizer...

LP - Mas, infelizmente, chegamos a isso.

MA - Não pode estar a baralhar isto, ele é que sabe o orçamento que uma coisa há-de ter com outra. Se não lhe interessa cultura...

LP - Mas, a propósito agora aquilo que o Miguel está a dizer - mesmo em termos de Câmara [Municipal], como sabe, são pelouros distintos e pessoas distintas -, nós apoiamos financeiramente… Os apoios financeiros na área da Cultura são geridos aqui pela divisão, e nós chegamos à conclusão (...) que havia a entidade que nós apoiamos, que fazia muito mais sentido saírem dos dois orçamentos, ou irem pelos dois pelouros e ficam identificados até um conjunto de entidades que era um conjunto muito vasto. Mas de entidades fomos lá, eu não fui, mas o gabinete estava a falar com os assessores do Senhor Vereador, e foram lá dizer: "Olhe, nós estamos aqui", entre eles posso dizer-vos a Apoiarte, quer dizer... não faz sentido nenhum, não é? Quer dizer, parece que estamos a subsidiar o teatro, estamos a associar a Associação do Apoio aos Artistas?

MA - Pois, que é completamente social.

LP - O Azularte que faz aquele trabalho todo... Havia assim uns quantos que recordo-me de uns dez, vieram todos de lá e nós é que continuamos a apoiar… Inclusivamente, a cultura não só despendeu como reforçou em alguns casos; a Apoiarte é uma entidade incontornável. Quer dizer, é impossível ouvir aquelas pessoas e depois ficar…

JC - … e dizer que não.

LP - Mas para dizer que, lá está, aqueles programas, é muito mais as urgências e as emergências e a visibilidade, com o devido respeito, ouça, não estou aqui a pôr em causa... mas este trabalho de sapa não há…
Noutro sentido… se calhar, até me vai criticar, mas, no outro dia, eu achei muita graça porque nós também apoiamos o *'Lisbon Week'*, que também é uma coisa, tem assim uma característica de projecto autónomo mas de forma totalmente diferente do *'Todos'*, evidentemente. E a produtora, que é a Xana Nunes, veio a uma reunião e estava chocadíssima, porque foi lá ter com os patrocinadores que só lhe perguntavam: "Então, mas quanta gente é que vem? E a Cristina Ferreira? Quais são os notáveis?". E ela estava em choque porque eles não queriam saber de mais nada! Quer dizer, queriam saber se lá estavam as televisões, se lá estão os notáveis, e não sei quê...

JC - É a rentabilização do visível.

LP - Exactamente. Portanto, agora é tudo muito bonito...

MA - Sim, o mecenato deixou de fazer parte do imaginário desta nova geração de gestores.

LP - Absolutamente... nada!

MA - Ou são números enormes, ou então é componente social. E a cultura ou é empurrada institucionalmente, são casos [o Teatro Nacional] Dª. Maria [II], ou então não tem nem resposta...

JC - … que consiga mover outros…

LP - É mesmo isso. Agora, o que é triste, na minha opinião, e daí a vantagem de ter o '*Todos*' connosco, que, até para a divisão é um prestígio enorme, acredite, e é bom ter com quem connosco faça, que é isso que me parece importante, é que se trilhe este caminho, porque a Câmara [Municipal] sozinha não conseguia, nem tem meios, nem tem perfil, nem tem a missão, não tem competência.

MA - Nem tem capacidade financeira. Às vezes, a questão da tesouraria…

LP - E não é só isso, Miguel.

MA - E aí há um estudo a fazer sobre parcerias público-privadas, como é que se podia definir isso, já que é um conceito tão aberto e tão pouco fechado. É paradoxal, mas ninguém o fecha, que, de facto, é tão mal visto, mas na realidade…
Eu lembro-me de ter um professor de Direito Administrativo, não me lembro do nome do senhor que foi substituir o Rui Machete (…) e o outro era um fantástico professor e eu não me lembro do nome dele, um homem exemplar.
[…]
E ele sempre me dizia, isto em 1981/82, que Portugal é suficientemente pobre para só se poder desenvolver com parcerias público-privadas, e dava o exemplo, mas ninguém falava disso, não é, não era um conceito, era uma expressão. E dava o exemplo da construção da igreja, a paróquia, a Câmara [Municipal] dava o terreno, os fiéis agregavam-se em quotas e a igreja acontecia. Porque, se fosse só a igreja sozinha, e se fosse só a Junta [de Freguesia] ou [a] Câmara a fazer, também não havia nada. E aquilo ficou-me sempre. Agora, a questão é da atitude - se uma pessoa trabalha no privado e no público para o serviço público, ou se trabalha no privado e no público para o serviço privado, que há muita gente no serviço público a aproveitar-se para interesses pessoais, de promoção…

LP - Infelizmente. Aqui, mais uma vez, acho que foi mesmo um casamento feliz. Portanto, eu defendo muito a ideia de que, lá está, é uma oportunidade, tem a ver com as pessoas, tem sempre a ver e não é aquele discurso, agora isto falado, sobretudo, para as pessoas, mas não é verdade. Aqui realmente é genuíno, e, portanto, para nós é, sem dúvida, uma oportunidade única. Também é uma verdade, até dentro da Câmara [Municipal] ganharmos algum estatuto e de, realmente, nesta lógica absolutamente genuína, verdadeira, sem outro interesse que não seja o fazer o festival e fazer com os meios que temos e, lá está, se a Câmara não tem... E até quando eu dizia, o Miguel [Abreu] depois disse ali outras coisas, mas nem a Câmara tinha competência académica. Não tinha, não conseguia fazer isto, na verdade. Portanto, temos que nos juntar a quem sabe, dando aquilo que sabe e aquilo que tem.

MA - A Câmara é que veio perguntar-nos, não apresentei nenhum projecto à Câmara [Municipal]. A Câmara é que foi bater à minha porta.

JC - Foi à procura desse saber, desse conhecimento.

MA - E, aí, o António Costa, por exemplo, era muito "Não sei. Explique lá, explique-me lá como é que deve ser". E depois tomava a decisão, ouvia várias frentes…

LP - Com certeza, mas isso é totalmente claro. E à Câmara, que também não cabe isso, na verdade. Em princípio não cabe isso. Portanto, é mais em que fazer com quem sabe e ter essa

oportunidade. E, para isso, estamos obviamente muito agradecidos ao Miguel por este caminho, nós estamos com ele há dois anos só, mas realmente…

MA - Mas também eu lembro-me, logo nas primeiras reuniões do *'Todos'*, estávamos lá.

LP - Estava lá toda a gente, sim.

MA - Portanto, há muitos serviços da Cultura que sempre acompanharam o *'Todos'* desde a primeira edição. Nas reuniões, eram para aí umas trinta pessoas dos serviços *'Todos'*, sendo que as pessoas da Câmara [Municipal], alguns serviços eram renitentes à externalidade. Eu lembro-me de ver pessoas da Câmara...

JC - Isso era outra questão sensível, mas que eu queria…

LP - Mas o Miguel acaba de dar a resposta ao que é que eu comecei por dizer, que é, de facto...

MA - Mas ao fim de um certo tempo estava [CML] completamente empenhados.

LP - Isto já é sentido na Câmara [Municipal] como nosso, de todos, e, aliás, sente-se isso. Portanto, o *'Todos'* já faz parte do calendário municipal, e é importante assumir como tal, totalmente, por todos. E torna-se muito mais fácil e chega-se a um ponto - e eu, este ano, do meu lado já fui sentindo isso, é que as coisas se resolvem por telefonemas e por não sei quê, porque é preciso é conhecer quem na Câmara [Municipal], e saber quem na Câmara, faz. Portanto, isto tudo ganha uma dinâmica...

MA - Sim, isso é toda uma rede de possibilidades. Eu digo "possibilidades" nem que só as pessoas é que fazem mesmo a diferença. Mas como tudo na vida, de facto.

[…]

LP - Mas a Câmara [Municipal] de Lisboa é muito difícil, é muito complexa a Câmara de Lisboa. E tem uma dimensão brutal e tem muita vida. Portanto, é preciso saber...

MA - Eu acho que, às vezes, os serviços públicos não gostam tanto destas parcerias com os privados, com pessoas com a minha personalidade, por exemplo, que digo o que tenho a dizer. Respeito os clientes, porque a Câmara para mim é um cliente como um todo, mas eu digo o que tenho a dizer sobre... E portanto, há serviços que, onde eu chego… Foi o [Teatro] Maria Matos, quer dizer, eu descobri ali uma data de redes de vícios de funcionamento, e acho que as pessoas devem mudar - isso é a minha opinião e escrevi, fizeram relatórios, alguns até foram publicados... Portanto, e aí algumas pessoas ficam com medo de mim, nesse sentido.

Outras, antes pelo contrário, valorizam. Tem tudo a ver com as pessoas, com o que estão a esconder ou com o que não estão a esconder.

LP - Mas o Miguel já é da casa. Aliás, ele sabe.

MA - Sim, trabalho com a Câmara desde [19]85.

LP - Há coisas a que ele nos poupa porque trata diretamente com os meus colegas, que já o sentem e isso é aquela conquista e nós, de facto, eu sou muito municipal, sabe? Entranhadamente municipal, como eu costumo dizer. E, de facto, tenho um grande orgulho da forma como nós trabalhamos e como ainda se encontra realmente muitas...

MA - Mas eu noto uma diferença grande entre uma falta de ética dos mais novos em relação aos mais antigos. Ou seja, quer no estado municipal, quer no estado central. A nova geração não tem nenhuma preparação de serviço público, isso é um facto. As pessoas usam as coisas… a única coisa que continuam a ter, porque isso é uma pressa em ir para o Estado, portanto tem todo um discurso alternativo...

LP - Mas depois apanham-se lá...

MA - *Hiper* tudo o que é contra o sistema, mas estão mortinhos para entrar no sistema. Só que antigamente entravam no sistema com humildade em relação ao sistema e com a ideia [de] que vão servir o cidadão e, neste momento, não. Estão com a ideia de se aproveitar do cidadão.

LP - É, mas é a filosofia do mínimo.

MA - E acho que isso, sociologicamente, é um perigo para a democracia. Nunca estive com a consciência tão clara da malícia do sistema actualmente, e, infelizmente, por rapazes e raparigas que não têm os quarenta anos, porque não tiveram nenhuma... Olha, eu que sempre fui todo contra o serviço militar obrigatório, acho que na verdade não houve nada que substituísse isso em termos de coesão de relações, em termos de apoios infraestruturantes emocionais e de proteção das pessoas, não houve […] são egoistazinhos e de subsistemas que é uma coisa muito característica desta época, mas muito preocupante.
[…]
Sinto a falta de valores, e esta geração é muito mimada e os paizinhos que não lhes passaram os valores com medo de ofender os meninos…
[…]
Ainda no outro dia, o Siza Vieira estava a reconhecer que tinha dado uma educação tão liberal aos filhos que não devia ter dado. É uma geração, ele atormentado, uma geração super violenta, pais super austeros, está todo arrependido.
[…]

Pois, eu vi na RTP. Pronto, e hoje é interessante, que é um homem tão presente e tão fora do sistema antigo…

LP - E vir a reconhecer isso.

MA - E eu também sinto isto em relação a um conjunto... E na Cultura, a questão não é tanto do dinheiro, é mesmo o poder do egocentrismo onde não há espaço para o outro.

JC - Pois, tem a ver com as pessoas e as relações entre elas.

MA - Exactamente. Em relação aos *micro-statements* que criam, completamente fechados sobre si próprios...

LP - Mas também é o culto da malta nova agora que eu - desculpe, você é muito jovem.
[…]
Esta coisa da juventude que é uma coisa irritante à brava. Agora aparece tudo, é uma aberração.

MA - Mas até contra eles, porque aos trinta anos estão-se a queixar que já perderam a vida.

LP - Mas eu, qualquer dia, também acho que as pessoas ainda não nasceram e já estão velhas, porque isto é tudo uma pressa, um disparate... Tudo tem um tempo, eu também acho. É preciso vida para algumas coisas e com o mérito que tem a juventude, é suposto terem...

[...]

LP - (…) Mas queria fazer uma pergunta...

JC - … sobre o *'Todos'* ainda. Portanto, com esse entusiasmo deduzo que seja um projecto para continuar, continua a ser algo no qual a Câmara [Municipal] está a apostar em continuar, continuar a investir.

LP - Sim, eu não tenho- Bem, quer dizer, a este nível...

MA - Eu ainda sou tão confiante quanto a Laurentina.

LP - Parece-me que o risco de terminar teria consequências muito sérias, porque isto, de facto, já faz parte. É como, sei lá, outro evento que marca o calendário. Eu não queria compará-lo a nenhum, porque me veio logo à cabeça os festivais não sei do quê e pronto, a gente já está à espera que aconteça.

JC - Também não queria comparar com as Festas de Lisboa, porque é outra coisa.

LP - Sim, isso é outra dinâmica, por favor, não.

JC - Mas já há muita gente que já marca aquela altura do ano para ir ao *'Todos'…*

LP - Mas já faz parte, toda a gente sabe que, até porque… exacto. É como a Feira do Livro; a Feira do Livro, em princípio, toda a gente já sabe que é em Maio que acontece, e é ali.

MA - Sim, há uma parceria também da Câmara com a Associação Portuguesa de Editores e Livreiros.

LP - Exacto, e é também uma parceria… exactamente, aliás, por isso a Divisão; a Divisão da Acção Cultural é que também trata da Feira do Livro, também lá está, por isso só ficou mais este voto de confiança, porque a Feira do Livro já vinha um bocadinho de antes, mas é um bocado isso. Ela faz parte do programa cultural, já ninguém o tira de lá. E, para além disso, tem outra coisa que politicamente também pesa, que é esta ligação ao território e às Juntas de Freguesia, que, na reorganização administrativa, ganha aqui um peso que…
Eu sinceramente acho que o trabalho do Miguel [Abreu], em relação ao que acontece, e onde acontece e como, tem muito mais a ver, ou melhor, é muito mais tutelado, digamos, pela freguesia - faz todo o sentido que seja assim - do que propriamente pela Câmara [Municipal]. A Câmara não tem o menor interesse, penso eu, em agora deixar o trabalho a meio, digamos assim, porque tanto agora se fala em território, tanto agora se fala em proximidade, tanto agora se fala em interculturalidade, tanto agora tudo na lógica da pessoa, da memória (…) eu acho que nós estamos demasiado cativos deste projecto.

MA - E politicamente é um projecto apoiado pelos partidos todos, não no sentido em que tem sido, mas eu vou ser muito cético em relação aos políticos: acho que, de um dia para o outro, podem completamente acabar com tudo, mesmo que seja uma coisa dos serviços, mas chegam aqui e acabam com a Divisão da Cultura. É essa falta de avaliação - eu, apesar de tudo, sinto alguma orfandade do ponto de vista da Vereação, em termos objectivos mais claros para o festival: é um voto de confiança imenso mas, quer dizer, não sinto o festival como uma coisa minha, estás a ver? É a tal ética. Eu não sinto que deva ir para onde me apeteça ir sem antes consultar… é um acto da Vereação. Mas o que é que quer fazer mais? É mais cultural e mais social, porque o dinheiro não vai dar para tudo. Os custos técnicos estão a aumentar, isso é uma coisa que para o [festival] *'Todos'* é interessante porque tem a ver com a oferta que há neste momento. Há imensa procura de equipamentos, há imensa procura de recursos técnicos, portanto há um aumento nestes dez anos, do custo da técnica, por razões da dinâmica da cidade. Nunca houve tanta- pela primeira vez tivemos colapso de quadros elétricos, a Câmara não conseguiu dar-nos…

LP - Exacto, é verdade. E isso tem a ver realmente com os políticos e com isso.

MA - É um sinal de que a cidade está hiper cheia - em Setembro, pelo menos - de atividades com recursos a equipamentos da Câmara [Municipal] que não é capaz de dar resposta, e o mercado reage… Os técnicos são caríssimos, para além de não haver - uma questão é dinheiro e outra questão é que mesmo que tenhas dinheiro não encontras.
[…]
Estamos alinhados, porque é uma constatação. Portanto, eu não posso, ao fim de cinco anos, estar a ter o mesmo, sendo que eu até estou a fazer espetáculos… Se formos ver as fichas técnicas, são cada vez menores e os custos são cada vez maiores, paradoxalmente (…) Este ano quase não usei técnica e teórica...

LP - Mas isso tem a ver realmente com o mercado. E depois há pouca gente, porque isto de repente deu um *boom*, está tudo a acontecer em todo o lado, isto é um cansaço.

JC - Mesmo a nível dos festivais, só dos próprios festivais, na minha pesquisa, todos os anos o número de festivais aumenta.

LP - Aumenta, e o público também.

JC - De todo o tipo, festival de música ou de cinema...

LP - O que é extraordinário é que o público também aumenta.

MA - Já viu aquele livro do Jean-Yves Loude *Lisboa, na Cidade Negra*, que saiu há uns anos? Ele também já fala que Lisboa é uma cidade de festivais, e então agora não sei o que é que ele diria…

LP - Mas eu acho que o Miguel [Abreu] também diz e o que nós sentimos muito, mas isso também não é uma coisa-

MA - Mas deve ter a ver com os hábitos de consumo também das pessoas. As pessoas vão mais facilmente a um festival do que a eventos pontuais. A inércia do público e [o] mobilizar famílias, mobilizar grupos é para o festival. Muito mais facilmente se mobilizam do que ir para ir ver um espetáculo de teatro ou a um concerto.

JC - […] O efeito de concentração atrai...

LP - Sim, a nossa vida, nós despachamos aquilo numa hora e está feito.
[…]
Eu acho que o Miguel, de toda a maneira, estava a referir uma coisa importante e, lá está, isso é o que eu digo, é que os serviços esperam, o que a Câmara [Municipal] espera, mas a Câmara tem depois alguém que a comanda, digamos assim. E, na verdade, o problema maior

deste país [são] os ciclos políticos, que toda a gente que vem a seguir, normalmente o que faz é renegar tudo o que está para trás, e agora (...)

JC - Deixar a sua...

LP - (...) a assinatura... O problema da assinatura é tremendo! E essa é que é a questão, e que ninguém está disponível para ter a humildade que o Miguel [Abreu] estava a falar.

MA - E isso é também o problema da Cultura.

LP - Sem dúvida!

MA - As pessoas estão todas a querer assinar mais do que fazer… e depois criam-se conflitos. Quer dizer, às tantas estamos a trabalhar para quem? Para o prestígio do programador, para o prestígio do artista ou para o cidadão à velocidade a que ele está? E que tempo é que temos para lhe dar colo? E isso é uma... E depois realmente as culturas dos Serviços Sociais não estão muito treinadas para... Eu já trabalho com a Acção Social da Câmara [Municipal de Lisboa] também há imensos anos, desde a Maria Calado, desde [19]98. E todo o discurso das pessoas da Acção Social é um discurso onde esta questão da Cultura não lhes é familiar, quer dizer...

LP - Era o que estava... Lá está, nós estamos, de facto, a dizer...

MA - As pessoas, é um bocadinho como os computadores, o *software* e o *hardware* - toda a gente percebe, mas eu quando me dizem *software* ou *hardware*, eu tenho de parar e pensar o que é que é o *soft* e o que é o *hard*. Eu percebo, mas aquilo não é como um miúdo que lê aquilo naturalmente. E a Acção Social percebe, mas não percebe - a Cultura para eles é aquela coisa de entreter, a fazer… aquela coisa do técnico...

JC - Uma coisa aparentemente fútil comparativamente com aquilo que são as necessidades imediatas?

LP - Sim, e o esforço tem que ser maior (…) O esforço, lá está, quando eu há bocado lhe dizia é isso mesmo, é que nós é que temos de ir ao encontro e esforçar-nos por isso. Com o devido respeito, lá está, mas é outra dimensão, a preocupação maior é realmente...

MA - É tudo: a forma como discursam, como falam, como pensam, aquilo faz tudo sentido mas não vai para o território. E, então, aliás, até na Santa Casa [da Misericórdia], agora vi a atualização das tabelas salariais dos Técnicos de Animação Sociocultural, só agora há um ano ou dois é que deram um pulo, estavam debaixo da tabela toda, portanto eram mesmo quê? Fazer aqueles trabalhinhos com os velhinhos...
[…] E não como (…) devia ser.

LP - É, isso também me parece. E, portanto, o esforço... mas eu acho que é também, lá está-

MA - Pois, é a pedagogia cultural também é em relação a isso.

LP - A nossa missão é sempre de ir a correr atrás. Toda a gente sabe - é o que eu lhe disse, toda a gente que está lá sabe que nós estamos lá sempre, mas realmente o trabalho é muito em esforço, é muito de ir à procura, muito de ir ter com-, de provocar, de incentivar, muito de manter o incentivo, mas pronto isso também nos-
[…]
E aqui o peso é cada vez maior e está a ser muito difícil gerir tanta... E, realmente, o sector está a crescer imenso em tudo, porque depois ainda por cima isto nem sequer é uma coisa estranha que se arrume (por áreas) (…) Não, isto cada vez mais é um caldo maior, não é. Portanto, isto... E não se consegue avaliar...

JC - Isso era uma das questões que eu tinha, como é que isto se pode... Como é que este tipo de coisas, algo como o [festival] *'Todos'* se pode avaliar? Porque a Câmara [Municipal] à partida não faz essa avaliação, não é? Se os objetivos são cumpridos ou se os impactos são estes ou aqueles...

LP - Esse é um problema, não é? Eu tenho alguma... Pronto, lá está, também com um bocadinho de formação eu só tenho algum medo da medição, tenho algum medo da avaliação dos impactos.

JC - Podem ser impactos qualitativos, não necessariamente quantitativos.

LP - Pois, esses então... Porque, realmente, eu costumo dizer que o número faz-se dele o que se quer, e isto é tão perverso... Eu quando vejo coisas com gráficos fico logo com urticária, mas pronto, é uma maneira, tem que se medir. A leitura e interpretação, isso nós realmente não fazemos. O Miguel [Abreu] apresenta-nos sempre um relatório muitíssimo detalhado, mas de facto a Câmara [Municipal] não tem meios... Por exemplo, quando se criou o *'Lisboa Film Commission'*, a razão de a ter agarrado à economia era precisamente porque sabia fazer as avaliações de impacto e tal, e nunca se fez. Realmente nunca [se] chegou a aperceber o que é que valia a pena esse... Quer dizer, acho que toda a gente percebe que vale a pena, mas isso não está registado, lido, interpretado, analisado, nada. Em relação ao [festival] *'Todos'* também não... Isso não se procura.
Eu, pessoalmente, enquanto estou aqui a exercer este cargo, eu não me preocupo muito com o ter essa leitura de dados, porque, pronto, isto pode parecer romântico, não é, se calhar muito ligado à minha formação e à minha maneira de estar na vida. O que me vale é ir no dia da abertura ou ir lá durante os espetáculos, e olhar para aquelas pessoas e perceber "o impacto está dado ali". O "valer a pena". Claro que isto não serve para estudo nenhum… ninguém escreve isto, mas realmente ver- Nós percebermos no terreno, o que é que é o olhar, maneira

de estar ou interesse ou disponibilidade, isso está feito, não é? Pronto, agora para memória futura se me disser "Não, isso realmente não está feito", quer dizer, temos os dados dos públicos, (…) os dados daquilo, mas quer dizer, a leitura integrada disso tudo não, não está. Mas também não sei se cabe à Câmara [Municipal], lá está, pronto...

MA - Eu faço bastante avaliação, nós fazemos...

JC - Pois, tínhamos falado disso.

MA - Nós falamos com os comerciantes, falamos com as pessoas, temos a noção perfeita da dificuldade...

LP - Nós ficamos à espera que o Miguel...

MA - Agora em Santa Engrácia neste território...

JC - O próximo ano é Santa Engrácia, em 2020?

LP - É, ainda, é o último.

JC - Partindo, exactamente, dos tais três ciclos e depois para onde é que o *'Todos'* poderá ir? Que zonas é que poderão fazer sentido ainda em Lisboa?

LP - Eu por acaso não sei como é que… como é que tu chegaste aí?

MA - Foi a Vereadora que-

LP - Falou ali [daquela zona].

MA - Falou porque nós também lhe dissemos que havia uma grande disponibilidade/interesse da população da Graça pelo *'Todos'*, porque nós todos os anos vamos distribuir materiais de divulgação e as pessoas do bairro recebiam todos…

JC - …e aqui, não é?

MA - E perguntavam "Então nunca mais vêm para cá? Não vêm para cá?', portanto, pareceu-nos um território e foi muito afável.

LP - E depois há uma coisa que o Miguel também, desculpa, que tem a ver com esta, a propósito da reorganização administrativa, é que o *'Todos'* também tem esse papel, lá está. Porque as freguesias desapareceram, muitas agregaram-se numa só e, de facto, este trabalho que o *'Todos'* faz, de criar comunidade- Para as Juntas de Freguesia tem um interesse

extraordinário, porque realmente a questão do bairro, que fica toda a gente "Ai os bairros…", mas depois há realmente fronteiras nos bairros, as pessoas não vão ali, vão acolá.
Portanto, esta leitura da freguesia, de abraçar a freguesia, o território, numa leitura só, portanto também é muito… por isso é que eu acho que o *'Todos'* dificilmente acaba, porque isto tem, serve às freguesias também. É o trabalho que as Juntas [de Freguesia] têm vindo a fazer, porque, que eu me recorde, a reorganização administrativa tem quê? Seis anos. Ora, é muito, muito pouco. Portanto, o *'Todos'*- lá está, mais uma vez o nome realmente é muito feliz, porque é uma leitura global.

MA - E nós sentimos perfeitamente no ano passado os inquéritos que fizemos de rua que Santa Engrácia se sente completamente *out*.

LP - Exacto. Portanto, trazer essa zona...

MA - … em relação a São Vicente... Agora, esse é o trabalho difícil de fazer, de juntar um território. Ou seja, é uma Junta [de Freguesia] contranatura territorial. Eu acho que quando estudaram a junção das Juntas…

LP - … aquela ficou ali.

MA - Pecaram por, se calhar, olhar mais para questões de pessoas [dos eleitores] do que territórios. E, de facto, há coisas que são naturalmente assim porque o território é obrigado a ser assim. E a [freguesia de] Santa Engrácia se calhar devia estar lá em Marvila. Santa Engrácia está muito mais perto de uma ligação do Beato do que está com a Graça, ainda que esteja nas fronteiras da Graça. Mas a inclinação daquele território, aquela dificuldade de, se calhar, às tantas eles descem mais facilmente pelo Vale de Santo António para o Convento da… para a parte da ponte... Quer dizer, parece que aquela ponte faz uma divisão.

JC - …estabelece ali uma fronteira, é verdade.

MA - Ou então aquela junta, aquele território de facto é um bocado 'não própria', porque aquilo tem outro tipo de… Aliás, até as pessoas são, neste momento, são bastante diferentes, e os preços das casas é diferente e aquilo tem um potencial de atrair gente nova porque ainda se consegue habitar.

JC - Isso é interessante que parece que há uma certa vontade de caminhar para o Oriente outra vez. Beato e Marvila estão com agentes culturais…

MA - Sim, desde a EXPO'98 que estão ali com essa vontade, só que a distância...

JC - É, mas nunca descolou, realmente?

MA - Pronto, porque é como tudo na vida: ou há vontade ou não há vontade. Mas há outras vontades, há outras prioridades, e as coisas vão-se ficando mais...

JC - Mas eu diria que, da parte da Cultura, curiosamente, parece-me pelos sinais que tenho visto, uma vontade de ir para aquele território, tem havido uma série de apoios a agentes culturais que estão lá agora...

LP - Sim, no fundo é um bocado ser arrastado e arrastar, não é? É sempre nesta lógica.

JC - Tem a ver com uma vontade dos agentes culturais, as companhias…?

LP - Sem dúvida nenhuma, aí também tem muito a ver com a especulação e com o sítio onde há espaço e ainda se consegue fazer alguma coisa.

MA - O espaço que havia barato na altura, ainda havia ali disponibilidade...

LP - Exactamente, e houve todo um movimento para ali, Marvila é agora o… só se fala nisso… e está muito perto...

MA - Mas já quando eu estava na EXPO['98], o Festival Dias do Futuro já estava ali a investir imenso nos Armazéns Abel Pereira da Fonseca, mas depois aquilo não virou propriamente...

JC - Exactamente. Pois, porque havia ali uns núcleos, não é? O Teatro Meridional, a Companhia João Garcia Miguel…

LP - Ainda há, o [Teatro] Ibérico também está lá…

JC - Mas esses núcleos nunca conseguiram alastrar, não é? Porquê?

MA - Porque o que traz dinâmica são as indústrias criativas, porque é o que traz dinheiro. Isto é como tudo… o que vai ser o grande pólo é agora aquela parte toda do antigo... do *hub* do Beato…

LP - Ah sim, aquilo vai levar ali, aquilo vai alavancar.

JC - Sim, aliás, fala-se muito mais no Beato e em Marvila por causa disso.

MA - Mas quando se fez [o festival] *'Lisboa, Capital do Nada'*, por exemplo...

JC - Que é também um dos casos que eu estou a investigar.

MA - É um bom exemplo de um festival que foi uma pena não ter continuado. Podia ter feito uma grande diferença naquele...

JC - … e foi um festival que durou um mês...

MA - Sim, e podia ter durado toda a vida. Aquilo tem...
[…]
É, tinha pouco impacto do ponto de vista dos artistas. Aí está, faltava-lhe ali um 'micro', teve muito 'micro' e faltava-lhe o 'macro', mas se calhar faltou-lhe financiamento para isso, provavelmente. Porque, na realidade, é um padrão de desenvolvimento... Quer dizer, estes padrões estão politicamente definidos, isto vai sempre parar à vontade, ter vontade de optar e ter algum dinheiro, porque não tem nada de...

JC - E faria algum sentido o *'Todos'* ir parar a esse lado? Ao Beato, a Marvila, não?

MA - Sim, também pode ir parar a qualquer lado. Quer dizer, não tem nenhuma rota...

JC - Não estou aqui a querer revelações, não é de todo isso. É perceber, como é que a seguir a Santa Engrácia, que local, que características é que vai ter?

MA - Podia também ir até para a Alta de Lisboa, é uma zona completamente de ir...

LP - Olhe, estava a pensar nesse, Miguel, estava a pensar precisamente em Santa Clara.

JC - Santa Clara é absolutamente...

LP - Santa Clara é um exemplo, eu iria para Santa Clara.

MA - Depende muito, por isso é que eu acho que é muito importante a posição política. Depende muito se se quer o tal impacto da visibilidade e da notoriedade dos jornais e da classe artística do *statement*, se se quer muito estar num nicho de sair nas páginas do Público, e páginas da Cultura do Expresso, e toda a gente a dizer que o mundo da cultura, que isto é tudo muito bom porque saímos nos jornais principais. Se é isso que interessa, então há que canalizar mais investimento para isso e menos para o social, porque estamos a chegar a esta fase do estrangulamento, em que... E pronto, eu tenho as minhas opiniões, mas posso dizer três pacotes de opiniões ao cliente, o cliente decide, não é? (…)

JC - E será essa a proposta do Miguel, apresentar-lhe duas ou três opções [para 2021], e depois a vereadora escolher?

MA - Pois, se quiser escolher.

LP - Agora ainda temos esta edição, que está...

JC - Agora esta é só Santa Engrácia, sim. 2021 é que será noutra zona.

LP - Sim, em 2021, ainda por cima é um ano...

MA - Até porque já é a última edição desta vereadora.

LP - Exactamente, [era] o que eu ia dizer. É um ano de absoluta viragem, porque é o último ano da... e que vai determinar os outros dois, se se mantiver… Eu pessoalmente vou-lhe confessar, Santa Clara era um dos tais que eu diria lá.

MA - Eu sei por exemplo da... é um território... Agora, aí todo o trabalho social é muito mais forte e tem que haver muito mais investimento…

LP - E é uma freguesia que nasce...

MA - Não dá para fazer, é só territórios completamente órfãos de infraestruturação humana, porque aí tens que trabalhar um bocadinho como nos primeiros 'Todos' [Mouraria], aí tens que trabalhar o ano todo, de Janeiro a… [Setembro].

LP - Não, e isso é um desafio tremendo.

MA - Agora, para isto é preciso (…) dinheiro, e é preciso equipas artísticas que têm que ser renovadas, porque depois as pessoas têm mais que fazer, não é, quer dizer... Olha, lembro-me perfeitamente [de] uma vez de se pôr a ideia de fazer um restaurante lá no Martim Moniz com a Madalena [Victorino]. E então, depois estás cá tu o ano inteiro no restaurante, quer dizer... Não vou criar um restaurante para depois tu ires fazer coreografias para outro sítio qualquer, porque a realidade é que tu és artista. É que isto é tudo muito giro no fogo da paixão, mas depois o que fica destas coisas, como é que é? E esse equilíbrio das pessoas… é que às vezes há um discurso, esquecem-se que o seu discurso é artístico e criativo, e, portanto, a coisa chega ali a uma altura [em que] já lhes apetece fazer outra coisa, não é?
Mas até em relação às companhias de teatro (…) às vezes queixam-se da estabilidade das companhias. Uma companhia de teatro por si, é uma coisa instável. Uma coisa é teres uma produtora, tens uma infraestrutura de produção, isso pode ser para a vida. Eu posso ter a "Cassefaz" a viver cem anos, não precisa de mim para nada, se a infraestrutura estiver criada como os telefones, é isso, não é? Agora, as companhias são elementos sociológicos, são grupos... Quer dizer, agora, de repente, tens uma companhia, envelhecem todos juntos, depois só fazem peças para atores com oitenta anos, onde é que isto acaba? Não tem... (…) Pronto, nós, o [festival] *'Todos'* ou é uma companhia que vai andando que nem um circo de terra em terra e faz a sensibilização e depois quem estiver no terreno se houver, que se desenrasque,

mas para isso é preciso que a Acção Social, o Urbanismo, estejam atentos às sementes que se lançam e depois outros departamentos acabarem (...)

LP - É, mas eternamente exige esforço.

MA - (...) Ou então, se é para criar infraestruturação, tem que ser com artistas já infraestruturados, por isso a questão este ano do 'Bando' (Teatro o Bando) se quer continuar porque já está a fazer um trabalho… este, o 'Zebra' eles estão a fazer em Setúbal, faz parte dos planos deles de fundos comunitários, podem também fazê-lo se quiserem... Quer dizer, não é uma coisa que tenham criado por causa daquele território, é uma metodologia que já... Pronto, esse tipo de coisa é que dá confiança... Porque senão depois, quer dizer, não vou pedir a nenhum artista que agora trabalhe toda a vida nestas características…

JC - Num território específico?

MA - Se depois quer ir para o Teatro Nacional [D. Maria II], ou se quer ir para outro, que é completamente legítimo…

[...]

JC - O meu receio com o *'Todos'* vir para a Cultura - não menosprezando de todo o vosso trabalho, não é de todo isso - é que precisamente a componente social ficasse, pudesse ficar para trás, ou seja, se calhar que a escolha do sítio a seguir não fosse Santa Clara, porque essa tem outro tipo de implicações e, eventualmente, de orçamentos e dificuldades.

LP - Lá está, mas para mim faria muito mais sentido, e realmente Santa Clara…

JC - Mas é interessante ouvir isso precisamente da parte da Cultura.

MA - …quando se está ligado ao gabinete do Presidente, parece que os serviços poderiam ser mais transversais, não é?

JC - É nesse sentido que falava.

MA - Porque, na realidade, esse é o problema de todas as autarquias, a incapacidade da transversalidade. E nas terras mais pequenas, e grandes também, a transversalidade só existe à beira da mesa do Presidente. E, portanto, onde estava o Presidente em duas inaugurações, já faz logo com que os mecenas desapareçam, não têm noção... A maior parte das pessoas que deram trocos ao *'Todos'*, porque o máximo que tivemos foi 7,500€, são uma espécie de esmolas simpáticas para ter ali um almoço com o Presidente...

JC - É uma forma de chegar...

MA - Não estão nem aí para avaliações…

LP - Querem lá saber, pois claro.

JC - E face ao orçamento global, é um valor residual…

MA - … até às vezes torna-se ofensivo para nós. Agora não sei, eu gostava que o patrocinador fosse mais presente.

LP - Como o Presidente realmente determinou, tu sabes, isso faz a diferença; este já herdou o festival (…)

Entrevista a **Vasco Araújo**

[…]

Vasco Araújo (VA) - Eu lembro-me, sobretudo, da inauguração, porque depois o processo em si… o meu foi estranho, já explico porquê. Não foi estranho, foi difícil, aliás.

João Concha (JC) - Dá para se subentender isso no catálogo, quando se fala da adesão das pessoas à peça, da escolha do local, que era para ser num e depois foi noutro, etc.

VA - O local sempre foi aquele…

JC - Era? É que é referido que, eventualmente, pensou-se noutro local, que era num dos bairros sociais e depois afinal foi naquele-

VA - Não, no meu caso não. O que não houve foi outra coisa, mas já explico porquê, mas pergunta, por favor.

JC - Para começar (…) que relação prévia tinhas, ou não, com aquele território? E, não tendo, que perceção é que tinhas dele?

VA - Não tive nenhum, eu nem sequer cresci em Lisboa. Quero dizer, nasci fora de Lisboa, mas em Carcavelos, noutro contexto totalmente diferente, muito mais, enfim, protegido, de certa forma. Quero dizer, não era… porque, na altura, havia bairros - os chamados bairros de lata -, que eram lá e eu estudava numa escola pública. Estudei sempre na escola pública, na Preparatória numa que tinha ali o Bairro das Marianas, muito conhecido, e depois numa Escola Secundária que também tinha… e depois fui para São João do Estoril, também numa escola pública, que tinha perto o Fim do Mundo. Tudo isto... Quero dizer, não era colado, este não era colado - com As Marianas sim, colado à escola -, mas todos eles [estabelecimentos de ensino] tinham miúdos desses bairros. Portanto, havia sempre um confronto, mas claro que há, como enfim, até hoje se passa, tudo isto havia uns e havia os outros. Portanto, isto para dizer que eu não tinha relação nenhuma com toda aquela zona, a Zona J... O Mário [Caeiro], na altura, fez uma coisa muito interessante, porque quase todos nós não tínhamos relação - aliás, eu acho que nenhum artista tinha relação -, com aquele sítio, diga-se de passagem, assim que eu me lembre, e nós fizemos todos uma visita aos vários sítios...

JC - Em conjunto?

VA - Em conjunto, sim, isso eu lembro-me. Não sei se fomos num autocarro, acho que havia um autocarro... No dia da inauguração havia um autocarro, mas já não me lembro como é que foi, por acaso não. Eu não sei se foi todos em conjunto, porque eu não me lembro de tudo.

Lembro-me que fui eu, o João Pedro Vale, a Catarina Campino, nós os três fomos juntos, disso tenho a certeza absoluta. E eu imediatamente fiquei interessado naquele bairro, porque- naquele bairro, aquilo é um sub-bairro dentro de um grande bairro.

JC - Quando dizes naquele bairro, no Prodac?

VA - No Prodac. O Prodac é uma coisa, é um sub… (…)

JC - Uma espécie de ilha.

VA - Uma espécie de ilha. E isso interessou-me logo, porque aquilo tinha um ar de aldeia, que, aliás, também foi logo uma das coisas que me impressionou, que ainda há um bocadinho isso, mas já muito diferente de toda aquela zona, até por causa daquelas estradas todas.

JC - Pois, cortam aquele território.

VA - Eles cortaram aquilo tudo, mas eu nunca me tinha apercebido que em Lisboa havia uma zona campestre, muito mais que até Carcavelos, por exemplo, que também tinha. Do centro de Carcavelos até à Praia era uma quinta gigantesca. Portanto, era campo. E havia animais e, portanto, interessou-me uma ideia... quero dizer, primeiro ser um bairro operário, e depois também a questão daquele submundo muito específico; agora já nem existia a fábrica. Portanto, aquelas pessoas todas ficaram ali a viver.

JC - Um espaço à parte. E tinhas alguma perceção, ou seja, aquela identidade que é Marvila, não tendo uma relação com aquele lugar, qual era a tua imagem ou a tua perceção?

VA - Nenhuma.

JC - Nem sequer um cliché do que é que...

VA - Nada de nada. Ou seja, eu nem sequer vivia em Lisboa, na altura, ainda, portanto eu não estava-

JC - Não fazias associações de ideias com nada?

VA - Zero. Das coisas que mais me impressionou foi o bairro da Pantera Cor-de-Rosa, aquele edifício, porque eu nunca tinha visto um sítio com tantas grades e, quer dizer, nós não temos essa questão da segurança em Portugal. Por exemplo, já fui várias vezes ao Brasil e aquilo é… quero dizer, aquilo não é nada comparado com qualquer casa brasileira, ou qualquer edifício no Brasil. E, portanto, havia aquela coisa de que nós não podíamos… "Ai, agora quero ir ver não sei quê...", diziam-nos "Não podes, não podes!".

E, nesse sentido, não tinha, de facto, nenhuma relação [com o território] e mais, e para mim era um sítio hiper distante, o que era bizarro. Depois, outra coisa que também achei bizarra era: aquele bairro tinha duas coisas que, para mim, eram completamente estranhas. Tínhamos a Pantera Cor-de-Rosa, depois tinha aquele bairro do não sei quê, depois aquelas imensas estradas de terra de ninguém com hortas, e com isto, e com aquilo e não sei quê, e, depois, uma escola, que era supostamente a escola mais queque, vá, de crianças bem nascidas, o que é que isto quer dizer, também a acontecer ao lado. E, depois, ainda o Parque da Bela Vista, que era outra coisa que também não fazia ideia que existia. E, de facto, isso foi assim uma espécie de "Bom, o que é isto?". Sobretudo também porque, à época, não se falava destas coisas em Portugal - não havia cá o pensar o que é que era um bairro, o que é que eram pessoas de outras etnias, o que é que era toda a questão do pós-colonialismo era uma coisa muito velada. Havia uma única artista que trabalhava o assunto em Portugal, que se chama Ângela Ferreira, enfim (…) Portanto, havia meia dúzia de pessoas, talvez mais em Antropologia ou Sociologia que falassem sobre o assunto, mas falavam entre eles. E nem sequer falavam de um ponto de vista da inserção, de que estas pessoas precisavam- Ou seja, este discurso, agora todo que está vigente no mundo inteiro... Ninguém pensava no assunto.

JC – E, nesse contexto estranho para ti, porque é que o carácter do Bairro Prodac te atraiu?

VA - Era por ser diferente, porque estava tudo … por ser uma espécie de uma espécie de bairro fantasma - bem, não era porque estavam lá pessoas a viver e era bastante ativo, até, das zonas mais ativas, onde mal entrávamos víamos as pessoas, havia um café, havia não sei quê. E, depois, tinha a ver com o meu projecto. O meu projecto era um palco, que, supostamente, enfim, na época eu trabalhava muito mais sobre toda a questão da música, da ópera, de todas essas coisas. Marvila tinha acabado de ganhar pela primeira vez as Marchas Populares, o que era uma grande coisa. Outra coisa que também não tinha relação nenhuma, que era essa questão dos bairros e das Marchas, mas que me interessou logo como identidade, como é que um sítio é posto num mapa através da música e de um evento performativo, e muitas daquelas pessoas que viviam lá naquele bairro, faziam parte da Marcha e, portanto, eu achei logo que aquilo era o sítio. Até porque, pelo carácter que nós sabemos das nossas aldeias e vilas, que têm sempre um coreto (…) Portanto, o meu projecto que se chama "Palanque", portanto... "Palanque" era uma espécie de área … e de dar uma maior importância a um palco. Portanto, é o oposto do que era, do que seria um palco. Ou seja, o palanque é o sítio onde estão as pessoas importantes, portanto, era essa a ideia.

JC - E que estão a observar, supostamente, o que está a acontecer.

VA - Exactamente. E a minha ideia era que as pessoas ativassem, que fossem lá as Marchas, por exemplo, cantar a música que cantavam, enfim, toda essa parte. E, portanto, nesse sentido, aquele bairro não era uma terra de ninguém, porque eu sempre achei que aquilo era tudo uma terra de ninguém. Hoje em dia não é tanto, mas, à época, aquilo era nada. Havia um conjunto de edifícios aqui, depois caminhávamos ou andávamos de carro durante dez minutos,

aparecia outro. E aquele, como eu disse, era uma ilha, era uma coisa que "Ah, pronto, aqui é um sítio urbano"...

JC - Acontecem coisas, tinha uma vida. Tu andavas à procura desse sentido urbano e ali encontraste?

VA - Sim. Para mim, para aquilo que eu trabalhava à época e tudo isso, interessava-me essa parte. Vou-te confessar que, não sei se era tão consciente como é agora, até porque já vou fazer a *mea culpa* do projecto, que acho que não funcionou tão bem. Uma parte, por minha culpa; outra parte, por culpa da organização. Não é organização, enfim, tanto faz, também não há culpas. Era o que era na época, mas, de facto, foi imediata aquela coisa…

JC - A adesão àquele sítio?

VA - Sim, mas neste sentido de procurar um sítio onde houvesse uma identidade, onde houvesse já estabelecido… em que eu percebia logo que era possível que alguma coisa acontecesse ali.

JC - Era esse o critério?

VA - Que não fosse uma coisa posta ali-

JC - "Vamos fazer no meio do nada o palanque"...

VA - Sim, porque tinha a ver com uma questão que, para mim, era muito importante, e que tem a ver com arte pública, e que continuo a achar que é importante, que é: eu não queria nunca fazer uma coisa que chegasse ali e impusesse às pessoas qualquer coisa e as pessoas não tinham nada a ver com aquilo. E, portanto, já impondo, então que as pessoas tomassem aquilo como delas. Ou seja, um objeto que lhes fosse minimamente útil ou do ponto de vista… claro que, neste lado [artes] em que não é nada útil, como é óbvio, que é...

JC - Útil e inútil.

VA - Sim, mas a arte é um bocado isso.

JC - Sim, já o Oscar Wilde [e] a ideia de que toda a arte é perfeitamente inútil.

VA - Sim, nós estamos na última linha do consumo, ninguém precisa daquilo para nada. Dentro desta ideia capitalista.

JC - Exacto (…) Noutros tempos, se calhar…

VA - Noutros tempos serviu para educar pessoas, serviu para "civilizar" pessoas, por aí fora.

JC - E nesse sentido aquele sítio atraiu-te?

VA - Comunicar, também. Continua a ser, supostamente.

JC - Sendo que não é comunicação no sentido que às vezes empregamos. Mas nessa tua atracção por aquele local, de escolha de local, como é que - e isto tem a ver com o Lisboa Capital do Nada… como é que isso aconteceu do ponto de vista dos artistas? Como é que depois o processo de começar a trabalhar aconteceu? A aproximação àquelas pessoas, às associações, aos grupos...?

VA - Pronto, isso foi a parte que correu muito mal, e, agora faço *mea culpa* dos dois lados. Ou seja, vou dizer exactamente o que é que se passou. Eu desenhei o palco e, entretanto, quando pedimos orçamentos aquilo era caríssimo e não dava. E até um mês antes, ou menos, nem sei se foi menos, nem me lembro, confesso… mas eu sei que foi assim.

JC - Muito em cima…?

VA - Não, foi em cima- Foi o Mário [Caeiro], liga-me e diz-me assim "Vasco, temos palco? Daqui a uma semana está lá montado". Porque a Contubos, ou não sei quem fez, patrocinou aquilo tudo e foram lá e montaram e fizeram... De repente, ele conseguiu o patrocínio e eles fizeram- E aliás, como muitos projectos, por exemplo, como o do João Pedro Vale, que não aconteceu, ficou só um desenho, houve muitas coisas que não aconteceram, ou não aconteceram como os artistas projetaram, tudo por falta de dinheiro. (…) Mas o que… como eu não fiz nada, eu não ativei nada. Também porque confesso que, à época, eu acho que nem estava a perceber o que estava a fazer, propriamente, confesso mesmo.
Ou seja, e isso aliás o texto do José Fernandes Dias diz isso, que o projecto faltou-lhe essa parte, e faltou, de facto, faltou a parte de eu ir para lá- Quero dizer, eu ainda tentei, depois naquelas duas semanas, ainda fui lá. Mas claro, as pessoas... De repente, apareceu-lhe um mamarracho… aconteceram várias coisas interessantes no meio daquilo tudo, e é por isso é que eu acho que o projecto acabou por não ser um projecto falhado.
Já vou contar o que é a parte positiva, mas estou só a contar o negativo: porque eu ainda tentei mas, claro, que depois eu chegava, imagina, às duas da tarde, não estava ninguém em casa, ou estavam duas senhoras já a dizer "Ah, está bem!", ninguém quer saber. Portanto, eu não tive tempo de ir para o café, para uma associação, para- Ou seja, toda essa parte de envolver verdadeiramente as pessoas (…) ou, por exemplo, de dizer assim: "Olha, eu estou a fazer este projecto, assim, interessa-lhes? Acham bem?", eu não pude fazer esta..., eu não fiz essas perguntas porque eu estava à espera de um orçamento, da viabilidade do meu projecto, e nunca o alterei. E disse ao Mário [Caeiro]: "Não, o meu projecto é este, vocês não têm dinheiro, acabou-se, não se faz.", e ele disse: "Pronto, então não se faz. Fica só os desenhos e, pronto, fica só a intenção, quando for o catálogo depois aparece".

Pronto, o que é que aconteceu de positivo? Naquelas semanas, eu acho que foi só uma semana, eu estou a dizer isto, não tenho- O Mário [Caeiro] se calhar saberá, ou alguém da produção saberá melhor isso. Naquela semana eu fui lá e foi muito interessante quando cheguei. No dia em que eles foram montar, houve um senhor que limpou o terreno todo. Aquilo não era terreno, na realidade, no fim do bairro havia uma laje de betão, mas de betão onde cresciam ervas. E o senhor, o senhor com outros- foram dois senhores reformados -, limparam tudo.

JC - Sem ninguém lhes…?

VA - Não, ninguém pediu. Eu expliquei e depois dissemos "Olhe, vai ser no dia tal", e eles limparam tudo, foi incrível. E depois aquilo tinha, portanto, era um palco oval e tinha esta estrutura, como vês, e a estrutura era uma coisa como se fosse aquela dos cortinados (…) eram daqueles cortinados como se fosse da casa de banho. E tinham um oleado vermelho, gigantesco.

JC - Devia ter um peso... não é?

VA - … Estamos a falar de uma coisa que não era muito alta, tinha para aí dois metros. Portanto, qualquer pessoa fazia assim, com duas argolas, onde as coisas tinham umas anilhas e qualquer pessoa- E aquilo são metros e metros de oleados. Roubaram tudo! Não, roubaram tudo do *'Lisboa, Capital do Nada'*. Tudo menos o meu oleado. Ou seja, a Contubos, no fim desmontou aquilo tudo e levou de volta, intacto, como nada se tivesse passado.

JC - E achas que teve a ver com o ser no Bairro do Prodac?

VA - Acho que teve a ver com o ser ali, acho que tem a ver com o facto de aquelas pessoas terem tomado aquilo como delas. As crianças iam para lá trabalhar, houve umas pessoas que ainda fizeram uma festa lá, isso eu sei, porque fui lá num fim de semana, perguntei "Ah, se-", porque depois, quero dizer, quando aquilo foi em cima… claro que eu depois podia ter ativado aquilo tudo, mas eu tinha vinte e tal anos, não tinha um tostão furado, tinha de vir de Carcavelos para lá de carro ou de comboio até ao Cais do Sodré, depois de autocarros, para chegar lá e eu não sabia- A própria Lisboa Capital do Nada estavam lá envoltos em tanta coisa, que eu disse várias vezes ao Mário [Caeiro]: "Oh Mário, arranja-me alguém para trabalhar comigo", e ele disse: "Não tenho ninguém, não tenho ninguém". E, portanto, nunca eu desenvolvi… porque depois aquilo teve não sei, quanto é que teve o *'Lisboa, Capital do Nada'*, mas ainda foi bastante tempo.

JC - Foi um mês e tal.

VA - Pois, portanto, eu podia nesse mês e tal podia ter ativado aquilo tudo.

JC - Mas como é que agora, olhando retrospetivamente, o que é que poderias ter feito diferente? Estás-me a dizer que é o ter ativado aquele objeto que está ali, como é que isso se fazia?

VA - Acho que podia ter feito, primeiro que tudo, devia ter antes...

JC - Ok, um trabalho preparatório com as pessoas?

VA - Sim, devia ter ido. Eu nem lhes perguntei se eles gostavam da forma, se eles queriam uma cortina vermelha ou preta ou cinzenta ou amarela… não. Também na realidade a cortina vermelha nem pensei, foi a que havia, foi... eu projetei sempre vermelho, mas seja como for...

JC - Mas por acaso tinham, não é? Aconteceu ser...

VA - Sim, porque podia ter sido azul. Isso eu acho que devia ter feito isso tudo.

JC - Mas é curioso que, aqui no texto, esse lado, para este projeto e para outros, a natureza colaborativa está sempre a ser chamada aqui ao texto, é interessante.

VA - Claro, não existiu. Tenho pena, eu isso acho que... Ou seja-

JC - Houve, portanto, uma consciência clara da natureza colaborativa, do trabalho a realizar, desenvolver ações que possibilitassem que isso acontecesse, mas…

VA - Sim, *a posteriori* eu tentei.

JC - Com a peça lá.

VA - Com a peça lá. Mas quer dizer, hoje eu sei (…) Primeiro, eu era miúdo. Depois, não tinha dinheiro porque nós... nem sei quanto é que nos pagaram de honorários, mas não dava para nada (…) Também estou a dizer isto, eu não tenho a certeza, nem sei se recebemos. Confesso que já lá vão tantos anos que não faço ideia. Mas foi muito difícil…

JC - Sim, não permitiu o investimento pessoal…?

VA - Eles não tinham dinheiro para nada porque o Mário [Caeiro]... é um homem maravilhoso, no sentido em que é um idílico. Tudo aquilo: "Vamos fazer e aquilo vai ser"... Por exemplo, eu fiz agora uma performance no MAAT, na exposição, que era um projecto que era o *'Lisboa, Capital do Nada'* em Roterdão. Eu apresentei o projecto, ele convidou-me, acho que fui o único... Era eu e outro artista dessa seleção do *'Lisboa, Capital do Nada'* em Lisboa... pois, depois nunca aconteceu… Aquilo nunca aconteceu porquê? Porque não havia um único tostão. Eu disse assim: "Oh Mário, mas isto não dá...", "Então mas nós vamos para lá...", "Mas eu vou

para lá como?", "Então e as viagens e a estadia e isto e aquilo?", "E o maestro que vai fazer isto?". Tudo isto tem que ser pago, quer dizer, as pessoas não vão e trabalham- Eu até posso eu oferecer os meus honorários, mas...

JC – Mas, de qualquer modo, há custos com viagens?

VA - Claro, em tudo o resto. Quer dizer, uma pessoa tem que continuar a viver. Pronto, e nesse sentido falhou essa parte, percebes? Eu não estou a dizer isto com desculpa que o meu outro projecto falhou por causa disso, falhou também porque eu falhei. *A posteriori* tentei, fui para lá, fazer e dinamizar, fui lá dois fins-de-semana, de facto, havia o dia das crianças e depois cantavam, houve uma família que fez lá uma festa de anos de uma miúda, enfim. Mas, para mim, que não tem nada a ver com o projecto, a coisa mais positiva foi que aquilo estava protegido e ficou protegido até ao fim. Não houve um rasgão, não houve uma pintura, não houve nada, nada de nada - e aquilo estava ao ar, e ainda por cima estava no fim do bairro com uma encosta que tinha umas escadas. Portanto, qualquer pessoa...

JC - Era acessível, pois.

VA - Não estava lá nenhum polícia, nem estava lá ninguém de plantão com uma espingarda.

JC - Mas é curioso que as pessoas tenham, sem grande trabalho antes de preparação, tenham adotado aquilo como seu.

VA - Exactamente. Ou seja, eu nunca fiz essa pergunta, tenho pena hoje em dia, porque é que eles tiveram essa reacção, porque é que eles acham que não roubaram nada, porque é que acham que não-

JC - Aquilo não foi estragado.

VA - Tenho pena de não ter feito isso para ter percebido, mas enfim, não fiz. A questão é muito interessante para mim é que é isso, porque podia ter acontecido isso tudo, mas eles adotaram aquilo como deles. E de certa forma, para mim, o saldo é positivo por causa disso, porque podia ter acontecido precisamente o contrário.

JC - Uma rejeição.

VA - Ou que aquelas pessoas, até inclusivamente, não quererem ao ponto de não se conseguir montar, porque isto também de impor assim é complicado. E só para tu teres a noção, portanto, havia por Marvila- a organização fez umas setas em alcatifa vermelha para as pessoas saberem depois como circular. Pois, mas no dia a seguir roubaram-nas todas, não havia nem uma. Com isso, eles fizeram outras sinaléticas, fizeram coisas- havia pequenas intervenções de coisas- Por exemplo, o André Guedes tinha um projecto, tinha um palanque, que as

pessoas sentavam- desapareceu tudo. O meu foi o único que se manteve, do princípio ao fim, com uma coisa que era... estamos a falar para aí mais de vinte metros de oleado.

JC - E que era fácil tirar, puxar.

VA - Nem é puxar, era tirar assim e levavas metros e metros de oleado. E, portanto, nesse sentido- quer dizer, acho que foi isso, as duas coisas em conjunto, a boa reacção das pessoas. Claro que ficou um trabalho por fazer, há qualquer coisa que ficou por fazer.

JC - Isso é interessante... E como é que achas que poderias ter ativado: era estando lá durante ou pensando coisas para...?

VA - Acho que devia ter feito uma coisa, primeiro de tudo, que era chegar lá com os desenhos, que era sempre foi a minha ideia era fazer isso mas depois por não haver dinheiro, eu pensei: "Vou para lá fazer o quê? Vou estar a ter horas de trabalho com estas pessoas e depois afinal não acontece?"... Quer dizer, ainda é a maior frustração, tanto para mim como para eles.

JC - Porque a peça podia não acontecer, podia não chegar a ser montada.

VA - Aconteceu por milagre, aconteceu por milagre. Porque eu lembro-me perfeitamente do Mário [Caeiro] dizer "Temos peça!" ao telefone, "Temos peça, a Contubos vai montar!". Eu até fiquei meio assim, porque pensei assim "O quê?"... a uma semana…

JC - E era também mostrar às pessoas e fazê-las participar desse processo, mostrar, dizer e não acontecer, também seria uma espécie de traição?

VA - Claro, traição e frustração.

JC - Sim, criar expectativas…?

VA - Exacto. E depois imagina que não acontece- eu até tinha alterado e ia alterar para outra coisa e eles já diziam "Não, isso então eu não quero".

JC - Afinal é outra coisa, sim.

VA - Pronto, o que é que acontece? O que eu acho que devia ter feito, se tudo tivesse corrido bem, se houvesse o dinheiro, acho que o processo deveria ter sido este, que era: eu chegar lá com a minha ideia, explicar, perceber se eles concordavam, se queriam, se achavam interessante, se não achavam interessante...

JC - Mudar alguma coisa?

VA - Mudar tudo o que tivesse que mudar para que eles achassem que aquilo era deles. Porque eu acho que a arte pública, mesmo a comemorativa sobre uma pessoa, um evento, ou o que for, tem que ter isso, porque senão nós estamos, enfim... Já nos chega a paisagem da natureza, que temos que levar com ela, a gente não sabe porquê, quanto mais tudo o resto. E então, um ato celebratório em que se gasta rios de dinheiro ou não sei quê, ou as pessoas se identificam ou então aquilo não está lá a fazer nada, não interessa para nada. E, portanto, nesse sentido, pronto, era nesse sentido que devia ter sido desenvolvido e depois, ainda por cima, como era um projecto muito especifico, no sentido que eram as pessoas daquele sítio ou de outros, tanto faz...

JC - Podiam vir de outro bairro.

VA - Sim, eles até podiam dizer "Nós conhecemos a Associação da Música não sei onde, vamos perguntar se eles querem vir cá tocar" ou um tem um amigo que tinha uma banda que podia lá ir lá tocar...

JC - Mas isso depois, lá está, tinha que ser proposto e com contactos, etc…

VA - Isso tinha que ser com muitos meses de antecedência, exactamente. Eu tinha que conhecer as pessoas, eu tinha que ir fazer imensas perguntas, eu tinha que... Ou seja, eu tinha que entrar dentro da casa das pessoas, o que também é complicado. E, à época, era complicado porque aquele bairro todo tinha uma grande violência, portanto as pessoas não estavam propriamente para aí viradas. E isto teria que ter sido através das associações, através de todas essas coisas, que também não havia propriamente esses contactos no Lisboa Capital do Nada. Havia uma associação, isso eu lembro-me que nós visitamos, mas, quer dizer... não havia este carácter colaborativo. Pronto, portanto, eu acho que era isso que devia ter sido feito e depois se ia acontecer programação ou não, isso já era completamente indiferente. Ou seja, claro que seria maravilhoso e acabou por acontecer num ponto de vista...

JC - Informalmente?

VA - Informal, e que as pessoas adotaram aquilo e os miúdos iam para lá brincar e etc (…), mas isso já não era importante. Para mim, o importante teria sido este processo ao nível de perceber se as pessoas queriam uma coisa lúdica ou não queriam uma coisa lúdica. Se isso era importante para a vida delas, se não era importante. Se a intervenção de um artista num bairro é relevante ou não é relevante na vida das pessoas.

JC - E havia aqui uma outra coisa que eu te queria perguntar, mas que tinha a ver com o que estavas a dizer (…) que tinha a ver com esse tipo de... com a comunidade. Ou seja, apesar de tudo, nesses dois fins de semana, conseguiste perceber quem eram aquelas pessoas, quem eram as pessoas que estavam ali?

VA - Não.

JC - Que tipo de lazer, que tipo de vida...

VA - Não consegui perceber nada porque eu fui como espectador. Porque eu não tinha contacto nenhum com ninguém, portanto eu ia para lá... Ainda falei com duas ou três pessoas, mas não lhes fui perguntar que tipo de trabalho é que tinham, porque achei tudo isso tão...

JC - Mas é pena que esse trabalho...

VA - E confesso que não tinha essa consciência.

JC - … por parte de quem estava a fazer o evento não tivesse acontecido, porque isso informava-vos do que é que, de quem eram.

VA - Eu penso sempre que os outros não fizeram mas eu devia ter feito. Não fiz porque não tinha essa consciência, porque não tinha essa maturidade...

JC - E este tipo de preocupações não era tão...

VA - E porque não tinha me apercebido de uma coisa, talvez do meu privilégio sobre todos os outros. Ou seja, esta palavra que agora toda a gente usa mas, na realidade, é verdade. Ou seja, a nossa sociedade não estava acordada, se ainda não está acordada de todo, à época então... Ninguém perguntou às pessoas daquele bairro se queriam... E de tal maneira não perguntou que, no dia a seguir, estava tudo roubado [outras intervenções]. E nós não sabemos se era roubado ou se era mesmo do género "Não queremos isto aqui". Nós assumimos que era roubado, porque é um bairro violento, mas ninguém perguntou se não era porque nós queremos sinalética neste sítio, nós não queremos ter evidência, nós não queremos ser expostos.
Eu vou-te contar um episódio, não tem a ver com isso mas que tem a ver com isto ao mesmo tempo que é: eu sou voluntário, aliás, criei o grupo de voluntários de uma coisa que se chama "CheckPointLX". Tinha um amigo que trabalhava lá, aliás, vários amigos meus, mas sobretudo o diretor e a médica - que já lá não está - e eles precisavam de angariação de fundos e eu, foi, enfim, num jantar e assim "Então eu vou fazer, vou criar os voluntários e vamos criar festas e coisas e não sei o quê para vocês terem...".
Logo a seguir percebemos que havia outra urgência maior que era levar pessoas [por]que ninguém ia lá fazer testes. E, portanto, precisávamos de divulgação. Os voluntários, ao início fizemos uma ou duas festas, lá se angariou dinheiro, e depois correu tudo mal, mas não tem importância nenhuma, mas o que nós fizemos, sobretudo de acção, foi divulgação. E íamos para os sítios de *cruising* e por aí fora. E um dos sítios a que fomos, eu e um amigo meu, íamos os dois para o Estádio Nacional, à mata, e lá estávamos no sítio e aquilo tinha uns *flyers*... e eu disse "Mas como é que tu deixas *flyers* numa mata?". Pronto, depois tínhamos uns

cartazes também, ele é altíssimo, eu punha-me nas cavalitas dele, pregávamos nas árvores, pronto. Mas o interessante era os *flyers*, porque os *flyers* as pessoas podiam levar para casa, tinha o telefone... (…) Ninguém agarra no telemóvel e… nem sequer os telemóveis à época, que nós fizemos isto, também já foi há uma data de anos…

JC - Não era tirar a foto e estava feito, pois.

VA - Não, não. E então resolvemos, eu, enfim, como artista plástico e inventivo levei umas pistolas de agrafos e então toca de agrafar milhares de *flyers* nas árvores, que as pessoas arrancavam e levavam. Houve um dia que fomos- bem, íamos todos os meses, uma vez por mês, portanto era ali, era na Costa de Caparica... depois havia outro circuito que era o dos bares do Bairro Alto, depois era[m] as *sex shops*, as casas de banho públicas, enfim, uma data de sítios. Tudo era, tinha coisas: uns eram autocolantes, outros era não sei quê, conforme os sítios. Mas então neste, fomos uma primeira vez com essa coisa, passado um mês fomos e vimos milhares de papéis no chão, milhares! "O que é isto, o que é que se está aqui a passar?". Bom, voltamos a pôr nas árvores, apanhámos aquilo tudo, deitámos para o lixo, também depois pusemos sacos porque era o chão repleto de preservativos, enfim. Também pregámos uns sacos de plástico para as pessoas deitarem, por aí fora, e fomos embora. Fomos até almoçar, era um sábado, depois voltamos. Quando voltámos estava tudo no chão, logo, imediato. Portanto, percebemos que eram pessoas que não queriam aquilo. Nunca mais fizemos, claro, tivemos que adotar outro tipo de estratégia, [e] foi aí que passamos a pôr os cartazes, cartazes grandes, e levamos, as pessoas não tinham hipótese de subir, ele tem um 1,90m, mais comigo em cima, portanto aquilo ficava a dois metros e tal, os cartazes eram bastante grandes, portanto fazia o mesmo efeito - estava a divulgação, está feito.
Mas é muito interessante isto, que é, alguém que não quer esta informação sabe-se lá porquê, nem vale a pena especular, e, portanto, rejeita. E com a *Lisboa, Capital do Nada*... até hoje, nós achamos que roubaram mas nós não sabemos…

JC - Se rejeitaram simplesmente aquilo?

VA - Portanto, e eu sempre pensei: "Bom, se o meu não foi rejeitado, então já valeu". Mas é nessa perspectiva que eu acho que o meu resultou, é nessa perspectiva, percebes? Porque eu tenho a certeza que aquelas pessoas não roubaram para ter dois metros de alcatifa, uma lista assim, quer dizer, quem é que quer aquela porcaria?

JC - Nesse sentido, o oleado não cortado ainda, de não sei quantos metros, seria muito mais útil? Fazias coisas com aquilo.

VA - Imagina, num bairro de lata, cobres milhares de barracas, por exemplo. Sei lá, ou outra coisa qualquer, ou tanto faz, não sei para o que é que se usa o oleado.

JC - Achas que se fosse - é um bocado especulação -, mas se fosse noutro bairro, noutra zona ali de Marvila, eventualmente, podia ter sido rejeitada [intervenção] ou roubado [o material]?

VA - Sim, tenho a certeza absoluta. Tenho a certeza absoluta que, se fosse, por exemplo, perto daqueles prédios que são completamente impessoais, [onde] vivem milhares de pessoas que nem sequer se conhecem, por aí fora, não era de certeza a mesma coisa. (…) E até para mim, eu nem fazia sentido nenhum ir lá fazer aquilo. Nesse sentido, eu acho que dos projectos todos que eu me lembro que mais teve, que foi mais interessante e que cumpriu esta coisa que eu também, que como eu, que teria que ter cumprido foi o da Fernanda Fragateiro, porque ela sim trabalhou com as pessoas, fez lá jardins, as pessoas fizeram as atividades com ela… E por exemplo, a Catarina Campino era uma imposição, pronto, tinha piada para o tema do "nada", mas quer dizer... Era uma imposição, tinha um camião, tudo aquilo com um aparato, sai o piano, vem o afinador, ou seja... o mais alto grau da cultura europeia.

JC - Achas que era uma *performance* ou uma peça inentendível pelas pessoas que viviam naquele...?

VA - Não, acho que ninguém percebeu nada e não havia nada para perceber. Aquilo é uma imposição - tenho muita pena, adoro a Catarina, mas aquilo era uma imposição. Aquilo sim é que é uma imposição sua - do artista, particular, numa coisa, quer dizer... que não faz sentido. Para mim, não faz sentido. (…) Tinha piada de tão alucinado que era, mas era uma coisa alucinada, não era... Não servia para ninguém, mesmo que tu quisesses estar a ouvir e que gostasses muito, não sei o que é que aquilo altera a vida das pessoas, não altera nada. Como, por exemplo, o do Miguel Palma...

JC - Sim, o *'Festival Aéreo'*... era o nome, acho eu.

VA - Sim, era uma coisa que lhe interessava a ele.

JC - Mas achas que a tendência foi - e essa era uma das perguntas - a tendência foi essa, o artista tinha uma ideia e depois...

VA - Acho que só havia três projectos assim, que eu me lembre, só havia três projectos que realmente tiveram uma preocupação social. Nem todos foram bem sucedidos, pronto, como já disse. E o meu é um deles, não foi bem sucedido. Havia três: o meu, o da Fernanda Fragateiro e do João Pedro Vale - tinha também um parque lúdico que, pronto, apesar de tudo, tinha uma questão que era muito focada nas questões *gays*, mas tinha uma coisa do que se chama hoje "politicamente correcto", mas que esse então nem sequer passou de um desenho…

JC - Não aconteceu, foi um desenho, pois. E o da Fernanda [Fragateiro], como é que tu sentes que aquilo funcionou? Ou seja, como é que aquilo, de facto, impactou a vida daquelas pessoas?

VA - Eu não sei em que é que impactou, porque eu não estava lá no dia em que aconteceu. Sei de falar com ela e de ver coisas…

JC - Era uma das pessoas, por acaso, com quem eu gostava de falar.

VA - Sim. Eu acho que o que é interessante é pensar que era dar brilho a um sítio que não tem, que, se calhar, as pessoas não tinham sequer uma coisa que achavam que aquilo lhes pertencia. Nós temos nas cidades, temos... Enfim, no campo é diferente, as pessoas estão mais ligadas à terra ou... Quer dizer, em zonas rurais digo [que] estão mais ligadas à terra e, portanto, têm sempre um bocado de terra, portanto sabem que aquilo lhes pertence - nós não temos isso, o que nos pertence é isto. Ninguém se preocupa dali da porta para fora. Eu acho que o da Fernanda [Fragateiro] tinha isso, percebes? Que era como é que um bairro que aparentemente é feio, que não tem nada de especial, como é que se pode trazer as pessoas, elas saírem de casa, irem para ali e fazerem daquilo um jardim, que eles depois um dia vão dizer "Olha, fui eu que plantei isto", "Olha, esta árvore fui eu que plantei", "Olha, estas flores fui eu que-". Até porque, por exemplo, nós nem sequer temos muito essa política como há em França ou Inglaterra ou não sei quê, que é ter flores na rua, os parques serem de realmente umas coisas cuidadas e para as pessoas usufruírem...

JC - A nossa cultura de espaço público é...

VA - Exacto, nós vamos para a praia e abusamos da praia porque achamos que o mar leva tudo. Pronto, hoje em dia já há mais cuidados, mas durante anos foi assim. E, portanto, nesse sentido acho que o da Fernanda [Fragateiro] é, de longe, o mais bem sucedido... Quer dizer, para aquilo que eu entendi o que é que era a Lisboa Capital do Nada... porque, para mim, o que me interessava quando eles me convidaram era a questão da arte pública, que nós, que eu tinha acabado de sair das Belas Artes e nós tínhamos feito dois anos de projectos de arte pública. Portanto, levamos uma lavagem cerebral do que é que era - ou seja, tu não podias fazer um monumento só porque te apetece.

JC - E esse da Fernanda [Fragateiro] é curioso porque segue à risca o mote, o subtítulo do festival *Lisboa Capital do Nada* que era "Ler, debater e intervir no espaço público".

VA - Não, isso a Fernanda [Fragateiro] já tinha isso muito claro, e era uma artista muito mais experiente, já tinha não sei quantos anos de trabalho, portanto... E já tinha feito isso na EXPO ['98], enfim, uma série de coisas, portanto, sabia muito o que é que estava a fazer, não é? Nós éramos uns miúdos, eu não sei, isto foi em 2001, não foi?

JC - 2001, sim.

VA - Em 2001 eu tinha 27 anos.

JC - É interessante porque depois no texto diz-se assim, isto para terminar, "Estas dificuldades de mobilização e de integração da população, que também fazem parte da obra, devem ser analisadas e avaliadas atentamente". Sentes que, por parte da organização, essa avaliação aconteceu?

VA - Não. Posso estar a ser muito injusto, confesso. Passado estes anos todos não me lembro, mas eu creio que não.

JC - Mas é a tua perceção, e tu próprio não tinhas os instrumentos para fazer essa avaliação, obviamente…

VA - Imagina o que é que é um miúdo de 27 anos que não tem relação nenhuma com aquelas pessoas, aterra ali de carro...

JC - Claro, não podia fazer inquéritos porta a porta ou…?

VA - Não, era o que eu devia ter feito, era o que eu devia ter feito. Eu devia ter batido porta a porta, explicar, ou, então sei lá, criar um documento onde punha primeiro e depois ia lá... Há milhares de estratégias, só que eu não tinha, confesso, não tinha maturidade para isso e também ninguém da organização me alertou para isso. Porque eu acho que eles também não estavam acordados para isso, porque senão metade destes projectos não podiam ter sido...

JC - E eventualmente alguns se calhar nem teriam sido concebidos assim, ou mudavam em face desse envolvimento.

VA - Eu acho que não houve uma curadoria atenta a isso, confesso que acho que não houve. Ou seja, o evento foi interessante porque era dar a ver um sítio que era altamente desconhecido e, portanto, eu lembro-me de, por exemplo, na inauguração- para já, houve uma coisa linda de morrer, que era um cordão de pessoas que nós andamos, que a maior parte dos artistas não foram...

JC - Que envolveu escolas e etc. Sim.

VA - Todas as escolas... Não estás a ver o que era, era uma coisa absurda. Nós tínhamos umas t-shirts vermelhas, aquilo tinha um impacto do ponto de vista…

JC - Na paisagem?

VA - …da paisagem, incrível. Porque era mesmo muita gente, não sei, eram para aí umas trezentas ou quatrocentas pessoas, mas isto tudo assim é incrível. Mas, lá está, é um bando de gente, hoje em dia, é um bando de gente privilegiada a intervir num sítio... mas para que é que

aquilo interessa? Hoje em dia a quem é que aquilo interessou? Mas, ao mesmo tempo, também interessou porque também nunca se tinha feito nada assim.

JC - É uma das coisas que o Mário [Caeiro] diz, algo como "Nós não sabíamos o que é que ia acontecer, estávamos a experimentar".

VA - Exacto! Portanto, de certa forma, também acordou uma série de coisas. Tenho a certeza absoluta - nos artistas, nas pessoas que viram... Por exemplo, eu lembro-me que aquilo havia um autocarro, nós chegamos ao sítio para esse coiso do cordão e estava o Manuel Costa Cabral, que era da [Fundação Calouste] Gulbenkian, que tinha dado dinheiro. Estava assim uma série de pessoas... eles nunca tinham ido àquele sítio. O Manuel, por exemplo, eu lembro-me de ele dizer assim "Isto é fascinante!". Pronto, mas era sempre nesta coisa de ir ver, nesta coisa quase de exotismo sobre o bairro, a diferença. Não, mas sobre um bairro social, sobre uma zona que era toda de bairros sociais, quase tudo, por aí fora.

JC - É interessante que o mote fosse "nada", quando na verdade aconteciam ali coisas, e uma das coisas que te atraiu naquele sítio foi isto é um bairro, vivem aqui pessoas.

VA - Viviam ali pessoas. Pois, é que não era bem nada, aquilo era uma realidade bastante...

JC - É tudo menos uma folha em branco, aquilo.

VA - Nada, nunca foi. Aliás, o próprio bairro tem uma importância histórica incrível. Quero dizer, um bairro operário… portanto, tudo aquilo...

JC - Por último, se por absurdo, o Mário [Caeiro] ou outra pessoa te diz "Vamos fazer uma Lisboa Capital do Nada com outro nome, o que seja, noutro sítio, vamos envolver a população, vamos ter este tipo de preocupação", tu entrarias nesse projecto?

VA - Não sei, não tenho a certeza. Não tenho a certeza porque acho que ao fim destes anos todos, e até por muitas coisas do meu trabalho e por aí fora...

JC - Pois, também o teu trabalho evoluiu numa linha…

VA - Não, nem tem a ver com o sair fora do meu trabalho, isso não tem nada a ver com isso. Tem a ver com uma questão que é "porque é que nós temos que intervir?".

JC - Ok, tem a ver com uma dúvida de fundo…

VA - Sim, porque é que nós temos que... o que é que é mais interessante, não é? Por exemplo, no CheckPointLX, agora fazemos uma coisa, isto em resposta à última coisa, uma coisa que é por causa de, enfim, de novos contágios, enfim, números absurdos de novos contágios, as

principais razões é- uma das principais é o 'amor', que é assim uma coisa... coisa horrorosa, que é dois homens ou enfim- pronto, isto é sempre com dois homens. (…) mas é por amor porquê? Porque são dois homens que se conhecem, começam por ter relações onde se protegem, depois passado ali um tempo não sei quê, resolvem que já não se protegem, mas ninguém se testou. Pronto, e havia um que estava infetado, pronto, portanto infecta o outro, e isto é em cadeia. Ou, então, a segunda coisa é por uso de drogas, álcool e … Mas esse já é- (…) Mas, pronto, o do amor é que é assim do género "Como é que se controla isto"? Quer dizer, controla-se com informação, pronto. E eu, pronto, depois os voluntários depois acabaram, deixou de fazer sentido a divulgação e não sei o quê, eles também não tinham dinheiro para mais divulgação, e já tinham números absurdos de gente a fazer testes, portanto já não fazia sentido, e criamos um pequeno grupo que tinha a ver mais com ativismo do que propriamente com-, que era precisamente levar esta informação às pessoas.
E eu escrevi uma carta que é uma história, portanto, é como se fosse uma carta, imagina- contar uma história de amor, não tem género, portanto tu nunca percebes se são dois homens, se são duas mulheres, se são um homem ou uma mulher, enfim, por aí fora. E, pronto, esta coisa que se conhecem, não sei quê e acaba uma frase qualquer a dizer: "E agora estamos os dois infetados com...", já não me lembro o que é que era, não interessa, "...mas somos felizes". E aquilo é impresso, quer dizer, são fotocópias em papel cor-de-rosa, faz-se um rolo e nós distribuímos, e vamos para o metro e enfim. E distribuímos assim duas mil cartas, três mil cartas. E não fazes ideia o que é que é a repercussão que há disto, é absolutamente incrível. Desde... pela primeira vez que fomos, esse então foi assim, mágico, tínhamos imensas expectativas, superou todas as expectativas porque fomos para o metro do Campo Grande, que tem o terminal dos autocarros a seguir. Porque isto também era para chegar a pessoas que, como, por exemplo, toda a população negra, população cigana...

JC - Esse era o sítio.

VA - Por aí fora... Porque não há números de negros e ciganos e não sei quê a fazerem testes de HIV, independentemente da sua sexualidade, do seu género ou do que for. E tu não fazes ideia o que é que foi, o que é que era, desde, por exemplo, pessoas à espera do autocarro... Mas estamos a falar de trinta pessoas, todas a ler, e o que tu achavas normal era que amachucassem e deita[ssem] para o chão ou para o caixote do lixo. Nem um, não havia um papel no chão, um que fosse, nem nos caixotes do lixo. Fomos ver a seguir, não havia um. Desde pessoas a voltarem para trás a dizer "Por favor, vocês conhecem estas duas pessoas? Digam que não sei quê-"... não, uma loucura. Também outra vez na estação do Rossio-

JC - Isso é impacto, de facto, é essa a palavra.

VA - Sim, uma vez na estação do Rossio, tive uma história- essa aí até me arrepio cada vez que penso. Estava a distribuir, estávamos em duas zonas, mas eu estava sozinho numa zona, e dou a um miúdo, ele leva e, de repente, ele vem com os olhos em lágrimas a tremer "Quem é

que são vocês?". Eu pensei "Ai meu deus, pronto, agora este ainda me vem bater", "Mas quem é são vocês e não sei quê... obrigada por este trabalho, obrigado..." e foi-se embora.
Passado, não sei, umas quatro ou cinco horas, já estava em casa, isto é sempre ao fim da tarde, portanto era[m] para aí nove da noite telefona-me o João do "CheckPointLX" e diz assim: "Vasco, olha, eu não devia fazer isto mas tenho que fazer porque isto acho que...". Eles têm, fazem parte de um... há um pequeno grupo de apoio a pessoas que estão, que ficaram seropositivas recentemente, e este miúdo fazia parte. E chegou e leu a carta. O João, corriam-lhe as lágrimas pela cara abaixo, dizia assim "Mas isto é incrível!", e eles ficaram todos maravilhados, pronto. E eu isso, por exemplo, se me convidassem para fazer uma coisa qualquer, eu teria que perceber o que é que era o problema daquele sítio, ou um dos problemas daquele sítio, ou o que é que valia a pena... Claro que continua a ser a minha visão enquanto homem branco, privilegiado... a viver no centro de Lisboa, sem problemas, à partida, enfim.

JC - Sim, mas terias que, de alguma forma, perceber se o teu trabalho ali ia fazer um sentido.

VA - Só faria este trabalho, porque não quero nunca mais fazer coisas, sei lá, uma esculturazinha, uma intervenção como esta que fiz... Quer dizer, que eu não acho que ela esteja completamente errada, mas enfim… […] Fica para a vida daquelas pessoas. Tenho a certeza [de] que, se chegares lá ao coiso e "Lembra-se?"... ninguém se lembra de nada. Ou se se lembram, não têm memórias. Aquilo não alterou a vida delas, enquanto que esta carta altera, por exemplo.

JC - Isso é interessante, porque na minha tese, eu tenho casos de estudo diferentes e alguns que, nitidamente, pela maneira como são feitos alteram, isso é muito curioso.

VA - Claro que alteram.

JC - E muitas vezes alteram conscientemente...

VA - E a energia que tu pões nas coisas.

JC - E os processos, as metodologias, aquilo de 'como' fazes?

VA - Sim, por exemplo, eu fiz as Galerias Municipais aqui da EGEAC, convidaram-me para fazer [n]o ano passado o serviço educativo das Galerias e que tinha que ser aqui com uma escola- o escritório é aqui e tinha que ser aqui com uma escola, pronto, um liceu. Aqui há um liceu de classe média... há dois, há um que é pior do que outro, mas este era o pior de todos nesse sentido... mas pronto, lá fomos. E eu inventei uma coisa- o tema geral da EGEAC era a acessibilidade e o meu titulo é "Acessibilidade: Como construir uma identidade". E o que eu fui fazer era ensinar as crianças, os adolescentes, a organizar uma manifestação e fazer uma manifestação. No sentido que, quer dizer, para mim estou-me nas tintas para a manifestação,

mas também ter essa noção de que... ou seja, tudo era para criar neles um sentido que eles podem intervir na sociedade, que eles têm uma voz na sociedade, que eles devem ter uma voz na sociedade, têm que ter consciência que realmente o que é que, mesmo nesta idade, o que é que para eles é importante, então têm que se manifestar de uma forma coerente, com conteúdos, com não sei quê...
Tinha quatro exercícios preparatórios, um chamava-se "Cidadania", outro "Fronteira", outro "Género" e o último chamava-se "Reconhecimento", [em] que eles tinham que fazer um exercício, que era fazer o seu próprio retrato. Ou seja, do que é que eles queriam ser, ou como é que eles se viam, por aí fora. Bem, não te passa pela cabeça o que é que é as reações da "Fronteira", que tinha a ver com os imigrantes, bom... Isso foi um horror, um horror, uma luta horrível que eu deixei de ser educador, passei a ser ditador e dizer assim "Não, isto aqui não se vai passar!", porque, enfim, fiz uns exercícios [em] que eles tinham cadeiras de um lado, cadeiras do outro, depois havia uma linha, depois eu dava um enunciado do género que "iam entrar não sei quantas pessoas para um país"... As reações... horríveis.
Pronto, e depois fizemos a manifestação. Eu tenho a certeza, até do ponto de vista, por exemplo, nesse da "Fronteira", houve miúdos que estavam em dúvida sobre a questão do que é que é ser imigrante, do que é que se foi- Esta coisa do que é que é ser refugiado, da realidade do que é que é um refugiado e não sei quê, eles levaram um bocadinho de lavagem cerebral; claro que é a minha visão, que é uma visão muito esquerdista e, pronto, é o que é, tive críticas enormes da diretora do Serviço Educativo da EGEAC "Ah, não podes...", e eu disse "Olhe, desculpe, mas posso. Quero cá saber, eu sou artista, faço aquilo que eu quero".

JC - Se não houver essa autonomia...

VA - Não, eu não quero ouvir miúdos, do género, um miúdo que era completamente doido a dizer "Não, porque os sírios são todos criminosos...", e eu, os professores e toda a gente rebateu aquilo tudo e ele, no dia a seguir, vem com uma coisa que tirou da *Internet* da Alemanha a dizer não sei [o] quê e depois o professor, por sorte, começa a pesquisar coisas e era um *site* de extrema-direita. (…) "Ai (...) meu deus, isto é a loucura!", percebes? Portanto, tu tens que... E depois, bem, aquilo ficou tudo arruinado e já nem fiz mais exercícios, e disse "Olha, há isto, isto, isto e isto…" […] E, portanto, eu tenho a certeza que aqueles miúdos não passaram... E depois fizemos a manifestação mesmo ali na praça, com os cartazes e eles gritaram, e fizeram, e não sei quê...

JC - Eu acho que até vi imagens disso algures.

VA - Sim, eu devo ter posto no *Facebook*, e agora vai sair um livro porque eles quiseram fazer um livro com isso. Mas isto para dizer que estou muito mais interessado se, num dia, me convidarem para alguma coisa, para este género de ações que essas é que são do "nada", são coisas...

JC - E feitas, na verdade, com muito pouco em termos de...

VA - Nada, nós não gastámos dinheiro nenhum.

JC - É interessante que uma fotocópia com uma carta distribuída...

VA - Pronto, isso tem algum custo, são cinquenta euros cada vez que a gente vai distribuir, que é o papel.

JC - É interessante que, escrever uma carta e fotocopiá-la ou trabalhar com miúdos seja mais impactante do que propriamente construir, conceber, pôr lá uma peça de arte.

VA - Não quero mais, não quero mais.

JC - Mas como é que, para terminarmos, como é que tu vês o papel da arte nesta vertente social...

VA - Acho que tem a maior das importâncias. Acho que a arte tem sempre, eu tenho sempre como definição de arte que é "mostrar a realidade de outro ponto de vista". Seja como se nós agarrássemos aqui num objeto e o que os artistas fazem é torcê-lo, e esta torção permite a quem vê um questionamento. Porque a arte não pode afirmar nada. Qualquer obra de arte que afirme qualquer coisa está totalmente errada, no meu ver. Porque é uma imposição. Logo quando ela questiona, seja "gosto", "não gosto", "quero ter" ou "não quero ter" ou, eu prefiro esta, "quem sou eu perante esta realidade", ou "quem sou eu perante isto". Por exemplo, o meu trabalho, uma parte do meu trabalho que é extremamente agressivo e...

JC - Sim, sobre questões duras.

VA - Duras, da escravatura e … que tenho sido muito atacado ultimamente, porque eu não posso fazer porque sou um homem branco... (…) Não, tudo bem, também está certo. Mas ele continua a funcionar sempre, eu aprendi que continua a funcionar sempre, porque o que ele está a fazer é a questionar, o que está a fazer é as pessoas estão a ser obrigadas a tomar uma posição. De um lado e do outro, é incomodativo porque incomoda um sítio e o outro: a quem herda a herança do fazer e a quem sofreu os males todos de quem fez. E pronto, e é isso, aliás, com a nova deputada, a gente percebe o quão isto ainda está tudo por fazer. E, portanto, eu acho que é isso, a arte... E, então, a arte pública ou social ou como lhe quiserem chamar tem essa coisa que é mesmo só que se não provoca questionamento, tem que pelo menos alertar para qualquer coisa, senão não existe. Não existe, é mais um mamarracho, é mais uma porcaria qualquer.

JC - Por muito bonita, ou bem construída, ou tecnicamente perfeita que seja…?

VA - O gosto...

JC - Terá só a ver com gosto?

VA - Sim, só que o gosto não tem avaliação. Porque o que é bom gosto para ti, pode não ser para mim, e nós podemos estar o resto da vida a discutir isso e isso não tem critério. Não tem critério mesmo. As questões estéticas… claro que os artistas sabem fazer coisas bonitas. […] Mas, quero dizer, esteticizam sempre, porque fomos educados para isso e temos esse olhar sobre o 'belo', o que quer que seja…

[…]

Entrevista a **Álvaro Fonseca**

[…]

João Concha (JC) - (…) Quando estive a fazer a pesquisa... estando eu a estudar três festivais (…) e o PEDRAS já deixou cair o 'festival', mas chamava-se assim...(…) Aliás, já tinha lido uma série de posts seus no blogue do Pedras. E depois a Ana Jara mostrou-me...

Álvaro Fonseca (AF) - Conheces a Ana?

JC - Sim, conheço (…) e depois ela mostrou-me o jornal das Ribeiras Invisíveis, que eu também já tinha visto num post, e fiquei curioso. E estou a falar com pessoas que estão lá, que fazem acontecer o PEDRAS (…) como é que chegaste lá para colaborar?

AF - Sim. A minha ligação com o c.e.m. e com o PEDRAS já acontece há uns bons anos... Creio que desde de 2012, mas... (…) E, é interessante porque... eu não venho das Artes Performativas, venho da área das Ciências da Vida, mas de repente cruzei-me com o c.e.m e com o PEDRAS através de uma amiga comum, do c.e.m e minha, na altura, que era professora também no ensino secundário de ciências naturais, e que também já colaborava com o PEDRAS, que é a Graça Passos, e que já tinha estes interesses relacionados com a cidade mas... Esta coisa da cidade e do espaço natural. Esta relação um pouco às vezes problemática, mas com questões interessantes, e eu que estava ali num processo nessa altura de questionamento de uma série de temas, sempre relacionados com a pergunta "o que é a natureza?", "como é que a cidade se relaciona com isso?", o que às vezes chamamos natureza... e que era uma questão que ela própria, era uma questão que ela própria também tinha e que usava até na escola, um motivo para fazer um bocadinho incursões no espaço fora da escola, e ali no PEDRAS, há esta descrição muito simples que é "práticas com pessoas e lugares". E que realmente faz um questionamento: sim que pode vir a partir do corpo, mas é esta coisa do corpo na cidade. O corpo para mim, obviamente não está desligado da cabeça, embora, de facto a prática académica seja muito a cabeça desligada do corpo. Ok, portanto, ou seja uma cabeça muito... do pescoço para cima… […] Um exercício muito racional, e achei interessante essa coisa do que é que é o corpo, como é que nós podemos a partir do corpo, refletir. Portanto é usar a cabeça, mas em que o corpo está enraizado. […] E que traz essas questões de relacionamento com o 'lugar' e com as pessoas, obviamente. Para mim, as pessoas e os lugares estão intimamente relacionados. E a Natureza para mim é uma componente adicional do lugar, do território, e que também me trazia muitas questões sobre essa relação entre pessoas e território, inclusive através deste conceito de Natureza, que tem, enfim, muitas nuances, muitas variações ao longo do tempo e do espaço... E pronto, e essa pergunta, foi uma pergunta que trazia e que ao princípio eu não percebia muito bem porque trazia... Porque foi também a estranheza do encontro com o c.e.m.: perceber o que são aquelas práticas, mas depois de repente perceber que havia ali uma permeabilidade relativamente à possibilidade de fazer perguntas que não vêm só do corpo da dança nessa

forma, mas de facto, de questionamentos. De abrir perguntas sobre isso. O que é que é isso de estar num lugar, estar com pessoas, estar com a cidade... E pronto, e foi a partir daí que esse diálogo começa a surgir, de uma forma até... muito orgânica nesse sentido de perceber quais é que eram as perguntas que aquelas pessoas estavam a fazer...

JC - Se também tinhas interesse em juntar as tuas perguntas? Quais?

AF - Pois, pois. E finalmente começa a aparecer então essa possibilidade de participar no PEDRAS, em particular, e realmente as primeiras participações no PEDRAS são em colaboração com a Graça e… trazem essa coisa da presença e de como trazer perguntas que têm a ver com olhar para a natureza, para dentro da cidade. Portanto, é engraçado que a nossa primeira proposta se chamava "O Bosque na Cidade"… (…) Acho que era… qualquer coisa assim. E que tinha a ver com uma experiência da Graça na escola dela. Foi levar os miúdos, sair da escola para um bosque, enfim uma área com características fortes de presença natural, e era... fizemos uma instalação, ali na Rua do Benformoso (…) em que trouxemos uma série de exemplares de plantas e de alguns insetos e livros... E era aquela coisa: de repente, num espaço muito... hiper-urbano, em que, enfim, ali quase não há elementos naturais...

JC - E denso [em termos urbanos].

AF - Sim, e denso. E com aquelas cargas todas, enfim, aquela Rua do Benformoso, com aquelas características muito multiculturais, e tal, com aquela... E foi uma experiência engraçada, de ver o que é que era isso de trazer, de repente, ali um bocadinho de curiosidade num espaço hiper-urbano..

JC - E num espaço público?

AF - Sim. Num espaço público. Foi engraçado porque houve uma interação quer com crianças que apareceram ali, muitos deles filhos de migrantes que trabalham ali ou que passavam ali na zona, mas também com algumas pessoas que acompanham o PEDRAS. Como sabes, o PEDRAS tem essa coisa de que há um grupo de pessoas que acompanha as diferentes práticas que vão acontecendo; portanto há ali um grupo de pessoas que acompanha mas depois também há este cruzamento com as pessoas que passam. E teve esse lado engraçado... De repente, misturar um pouco as pessoas através de uma conversa com as coisas que nós trazíamos... Tinha ali também um lado um bocado improvisado, não é...

JC - E porquê essa rua em concreto? Ou a escolha desse espaço?

AF - Pois eu não me lembro exatamente porque escolhemos aquele espaço em particular... Talvez tivesse a ver um bocadinho com o tipo de... ou mais ou menos com o percurso do PEDRAS naquele ano... Portanto, a questão como é que ti encaixas as diferentes propostas de modo a que as pessoas possam acompanhar. Não pode ser assim uma num local e outra noutro porque senão...

JC - Têm de estar articuladas… [para o festival]?

AF - Sim, exatamente. Creio que depois aquilo pareceu um bocadinho... Porque era um espaço que permitia... Era numas escadinhas da rua do Benformoso com… com uma rua que vem do Largo do Terreirinho, e há ali uma pequena escada e um chafariz… […] Um chafariz decapitado! Porque ele foi... durante algum tempo chamava-se o chafariz decapitado porque ele realmente estava sem a parte de cima, nem sequer funcionava... Pronto. Mas tinha ali aquela escada, e portanto permitia as pessoas estar sentadas , pudemos instalar ali uma plataforma... pudemos instalar ali uma série de coisas, pronto. Proporcionou-se esse espaço para podermos estar ali um bocadinho a conversar. E depois, no ano seguinte, na continuação dessa primeira coisa, fizemos uma outra a que chamámos "Saída de Campo" e que tinha a ver exatamente com o exercício de quando se faz numa saída de campo, que é olhar as coisas que estão e não sei quê, mas na cidade, dentro da cidade. Portanto nós fizemos um percurso, experimentámos esse percurso durante algum tempo, fizemos ali uma pratica, quer dizer, fizemos um percurso e estar um bocadinho atento aos elementos naturais, mas também à presença de elementos naturais na própria arquitetura, nos materiais que são usados. De repente começaram a aparecer, começou-nos a surgir toda essa diversidade de formas... que às vezes não vemos, esta coisa do que está, e desta coisa do exercício do olhar. Portanto, como é que nós vemos ou não vemos as coisas que estão à nossa frente. Portanto, algumas eram mesmo plantas que crescem, outras eram mesmo os elementos, as representações, ou às vezes… portanto, a pedra de lioz, que é uma pedra muito usada em várias coisas em Lisboa, que está cheio dos fósseis de protistas. Portanto, foi de repente todas estas coisas, que acabaram por enriquecer o percurso e que tinha a ver com essa coisa de ir convidando as pessoas a olhar para estes diferentes elementos. E depois nos anos seguintes já foram propostas já foram propostas minhas, que já não foram em colaboração com a Graça, mas que no fundo prolongaram um bocadinho essa pergunta, do que é que é, de que maneira é que a natureza está ou não está presente na cidade... E no ano seguinte, foi uma proposta que eu chamei "Refúgio", creio... e que teve a ver com uns percursos que eu fiz, curiosamente na mesma zona, na zona da Mouraria, e de uma estadias um bocadinho mais prolongadas num sítio particular que é o Beco do Alegrete, e que é, pronto, um sítio muito particular, e eu fiz esta... Fiz esta ligação do conceito de 'refúgio' que é um conceito da Ecologia, e que fala sobre estas zonas com uma fauna ou uma flora peculiar e que às vezes, podem ficar isolados do restante e podem funcionar como refúgios de biodiversidade no sentido que retêm uma diversidade… e que depois essa diversidade eventualmente se as condições mudam, pode novamente (…) Isso é muito típico nas glaciações… por exemplo, a zona aqui da Península Ibérica foi considerada uma Zona Refúgio de determinadas espécies que na última glaciação; com o gelo descendo até uma determinada ponta, mas as espécies que entretanto forma desaparecendo, enfim... as condições eram... acabaram por ficar localizadas assim nas zonas que depois, quando houve o degelo, puderam reocupar. Esta coisa do Refúgio, e brincando com essa palavra, um pouco porque eu próprio sentia esta necessidade de me refugiar numa zona... ali, um bocadinho para me proteger eu próprio de todas estas coisas da cidade, estes processos todos, mas claro, que apesar de estares ali, aquela zona tem… tinha ali umas características muito peculiares, claro que estava lá presente também o resto da cidade. E

pronto, e também foi ali uma proposta de estar nesse local, e as questões que me foram surgindo, portanto foi ali convidar as pessoas para estarem... Ainda por cima aquele Beco do Alegrete tem ali uma mesa com umas cadeiras à volta, que tinha a ver com o convívio das pessoas daquele beco, que entretanto foram desaparecendo, as pessoas, enfim, ou foram morrendo, ou foram saindo, e substituídas por...

JC - Por outros habitantes?

AF - Por outros habitantes, exatamente. Mas aquele espaço depois tem ali alguém que cuida daquilo e que ali uma série de elementos vegetais… com flores e… algumas comestíveis, pronto. (…) Tem uma grande bananeira logo à entrada, que é assim um dos *ex-libris* do Beco do Alegrete, mas depois tem um abacateiro, tem uma papaia, tem uma nespereira... bom, e senhor depois plantava... plantou um chuchu naquele arco, que vinha por cima… (…) Estas coisas que têm depois este carácter curioso de lá estar, da relação das pessoas com o espaço. E desta coisa do cuidar do espaço.

JC - (…) Não sei que relação é que tinhas com aquelas zonas antes… essa experiência mudou a tua perceção daqueles espaços ou daquelas zonas, daqueles bairros?

AF - Sim, claramente. Essa coisa da 'demora', que é uma prática que o c.e.m faz realmente, é uma experiência interessante porque, de facto, essa coisa de estar ou de voltar a um determinado… ou passar algum tempo num determinado espaço, realmente vai mudando a forma como tu vês esse espaço e como vivencias esse espaço. Como vês e vivencias, portanto, essa coisa de estar, de habitar, de ficar, da demora, de perceber o que é que se passa, e realmente é algo que curiosamente também tem a ver um bocadinho a ver com essa possibilidade do olhar do investigador, do cientista, não é? E pronto, e são estas coisas, lá está, que têm a ver com perceber que, no fundo, a forma como nós fazemos as coisas… há paralelismos interessantes entre as diferentes práticas das diferentes áreas do conhecimento. Mas que realmente mostram que as abordagens têm claros paralelismos, e a forma como fazemos ou não fazemos as coisas muda completamente a própria prática. Investigação científica ou artística, ou seja o que for. Portanto essa coisa da prática, e que foi algo que eu também, no fundo, ganhei ao acompanhar o c.e.m nestas práticas, foi realmente esse enriquecimento da própria experiência… e também o corpo é afetado por essa forma de estar. (…) Realmente as propostas que fui fazendo ao longo do tempo partiam de perguntas que, no fundo, têm ali um contínuo, mas que se foram modificando e enriquecendo...

JC - E elas aconteceram, essas perguntas… são tuas e ao mesmo tempo acontecem naquele contexto, são do festival?

AF - Sim, e são retro-alimentadas um pouco pelas próprias perguntas do c.e.m..
(…) Os temas que atravessam os diferentes PEDRAS trazem diferentes questões, a partir do nome às vezes que é dado a cada um dos anos, mas também as questões que atravessam e esse diálogo que se estabelece entre as diferentes propostas e as questões que vão surgindo,

tem sido realmente também esse processo de ir moldando e ir aprendendo e reabrindo perguntas e aparecendo perguntas novas… É esse processo, lá está, que nunca... que nunca acaba. Quero dizer, não é que nunca acaba, mas que vai evoluindo, pronto. Que evolui nesse caminho. Realmente é engraçado porque depois, este ano, este percurso das "Ribeiras Invisíveis" [2019], curiosamente resulta de um diálogo entre uma prática que eu comecei a fazer fora do c.e.m., que foi com um artista plástico com quem eu comecei a fazer umas caminhadas, não ali naquela zona, mas fora, portanto as caminhadas foram entre Campolide e Monsanto, e que no fundo era uma prática que esse artista começou a fazer, que era o Francisco Pinheiro, e que vinham de uma pergunta dele, à qual eu me juntei a dada altura, porque entretanto encontrámo-nos e percebemos que tínhamos ali uma série de afinidades; e eu trouxe também um bocadinho a prática do olhar do c.e.m para atravessar estas coisas. Quero dizer, ele próprio já tinha a sua, mas depois fomos dialogando e enriquecendo um bocadinho mutuamente essa própria experiência do caminhar num espaço que faz uma ligação entre uma parte urbana e uma parte florestal de Monsanto, mas que tem uma travessia em que depois há… (…) E é uma zona cheia de questões interessantes. E de repente, essa prática depois acabou por evoluir para um outro projeto no qual nós estamos agora, em que estou a colaborar com o Francisco e com outras pessoas de áreas artísticas…

JC - Não percebi bem o nome?

AF - Francisco Pinheiro. Sim. Ele tem... Ele trabalha vários tipos de materiais, sim, em artes plásticas faz desde assim instalação, com *performance* um pouco também, está aqui uma mistura de coisas, e eu colaborei com ele, pronto, nessas caminhadas, depois também colaborámos numa coisa que tinha a ver com um trabalho que eles já tinham começado e que tinha a ver com aves e sons de aves, e aves como espelho de mudanças na paisagem e nos territórios de várias das atividades humanas, e portanto olhar para o território através das aves, mas depois também aqui experimentar várias formas de como trazer esse tema... e pronto, e a partir daí surgiu esta coisa mais recente que tem a ver com paisagens ribeirinhas. Que é um projeto que começou de facto este ano, exatamente este ano, que se chama "Guarda-Rios", e então, de repente, a partir dessa prática de caminhada e da questão dos rios e das paisagens ribeirinhas, de repente apareceu esta coisa de... havia esta ideia de um território para o qual o c.e.m começou a olhar no ano passado, aliás, desculpa, este ano, a Colina de Santana, em 2019, de repente a questão dos rios e não sei quê, apareceu esta coisa da Colina de Santana...

JC - … da própria geografia?

AF - Exatamente, exatamente. Com dois vales da cidade, portanto, há aqui dois vales, que foram cavados supostamente por duas ribeiras que entretanto desapareceram. Quero dizer, não desapareceram, provavelmente estão subterrâneas, mas pronto, e a nossa pergunta foi onde é que estão, por onde é que iam, pronto e foi a partir daí que começámos a fazer uma trajetória… de caminhada, à procura dos percursos das ribeiras.

JC - Isso é interessante. Que hoje estão mais ou menos invisíveis?

AF - Não exatamente, mas que curiosamente têm uma face visível que corresponde a ruas que provavelmente corresponderiam talvez ao trajeto original das duas ribeiras. Que é... há uma ribeira do lado oeste que é a Ribeira de Valverde, ou de Santo Antão, acho que é assim que se chama, e a Ribeira de Arroios do lado este. E de repente quando começámos a fazer isso percorremos as ruas que pareciam estar na cota mais baixa dos dois lados. Foi a Rua de Santa Marta, que depois é a Rua de São José e depois Rua das Portas de Santo Antão, mas que tem um trajeto de facto muito curioso, muito sinuoso, e que de facto, é mais baixa que a Avenida da Liberdade. E a partir daí, de repente, começámos a caminhar, começámos a encontrar várias coisas, ainda por cima depois começou a cruzar com algumas das coisas que já estavam ali, por causa da Ana, e enfim, foi engraçadíssimo, e depois esta questão da água, de estar visível, de não estar visível, como é que é, e o Francisco também já trazia algumas coisas de práticas que ele tem, do som, por causa daquele trabalho das aves que eles desenvolveram alguns instrumentos que tem a ver com a passagem do ar para fazer som. O ar é um fluido também como a água, enfim, pronto, começaram aqui a surgir possibilidades, de cruzamento entre várias questão... pronto, e o percurso tinha uma coisa a ver... tinha um percurso, de facto, mas depois tinha coisas também de experimentar e... na Rua de Santa Marta entrámos para dentro do Hospital, antigo convento, e encontrámos um claustro que tem uma fonte no centro e fizemos ali uma prática com alguns daqueles instrumentos exatamente, através da água... pronto... para fazer sons, enfim... foram coisas que foram aparecendo (…) E depois havia esta coisa de como transitar de um lado para o outro e então, enfim, percorríamos parte do... ah! E depois houve a questão dos chafarizes, dos dois chafarizes que encontrámos... bem, um que ainda existe e que, enfim, de alguma forma ainda lá está, do lado de Santa Marta, que é o Chafariz do Andaluz… (…) E do outro lado de Arroios, havia o chafariz de Arroios que entretanto foi demolido, mas que curiosamente tem histórias muito curiosas de semelhanças que fomos encontrando ao longo… à medida que íamos investigando sobre aquilo, enfim, que são uns chafarizes antigos, século XIV, tinham a ver, enfim, com o acesso à água... O chafariz do [Benformoso…?] que ainda lá está, embora tenha sido mudado de lugar, ainda lá tem elementos do chafariz original, nomeadamente umas placas, uma inscrição, uns símbolos, enfim, o símbolo nacional, depois o símbolo da cidade de Lisboa, que é engraçado porque viemos a descobrir que afinal a Nau dos Corvos, a representação foi depois recuperada já no século XX, é retirada, é retirado, por exemplo, destes elementos como este chafariz. […] As coisas, à medida que tu andas ali, de repente vão aparecendo todas... E do lado de Arroios, portanto, do lado da Almirante Reis, a Rua de Arroios e a Rua do Regueirão dos Anjos, são as duas...

JC - … a do Regueirão é muito mais baixa.

AF - Sim, sim. Essa rua ainda tem. Essa rua foi a rua mais forte em termos de uma memória do que é seria uma ribeira que cavava ali, que até a dada altura estaria visível, e a passar mesmo, a cidade já existia e a ribeira estava lá, não é, mas a dada altura ela terá sido tapada e pronto, mas o Regueirão realmente, é claramente a artéria que retém mais essa memória de uma

passagem da água... Ainda por cima tem mesmo… um arco, ali ao lado daquilo que é agora o Anjos 70...

JC - Exatamente, sim.

AF - E pronto, foi um bocadinho por aí, foi feito um processo de investigação e depois a dada altura fez parte do roteiro do c.e.m. e apareceu...

JC - Eu achei muito interessante esse percurso. E este *flyer* aqui. Eu já tinha visto o PDF, mas foi falando com a Ana... naquilo que foi o percurso, e fiquei mais curioso. E depois fui ler com atenção os textos e uma das minhas curiosidades: obviamente que isto parte muito da vossa própria curiosidade de querer perceber, ler o território de alguma maneira, ler a cidade, mas isto também... também para outros, para quem estava no percurso por exemplo, lê isto, é uma maneira de apresentar, ou explicar, ou dar a ler, ver a cidade?

AF - Exatamente.

JC - No que tem de natural, ou artificial, ou cultural?

AF - Exatamente.

JC - E como é que... como é que isso depois acontece? Essa passagem? Quem é que estava convosco no percurso [o público], por exemplo…?

AF - Pois. Essa é sempre por acaso...

JC - Imagino também que seja difícil perceber para quem está a fazer perceber...

AF - Claro, no sentido em que nós delineamos um percurso, e depois aquilo que acontece obviamente vai depender muito da dinâmica que se estabelece com as pessoas que vão aparecendo. Portanto é sempre uma incógnita. Há um lado claramente de improviso e de estar ali um bocado atento ao... à própria dinâmica... claro que depois aquilo tem uma questão temporal, obviamente, portanto a gente tem de ter ali um bocadinho de... também não sabíamos à partida qual o número de pessoas, e aquele percurso até... apareceu um número de pessoas que não estávamos à espera, portanto isso até acabou por...

JC - Curioso, um grupo grande?

AF - Sim, um grupo grande, e até logo a primeira dinâmica que se fez foi um bocadinho...

JC - Quantos? Vinte, trinta?

AF - Sim, sim. Foi para aí trinta pessoas. Mas depois aquilo foi diluindo...

JC - Como a água, que também encontra assim uns...

AF - Houve uns que foram ficando pelo caminho, mas pronto, foi engraçado, porque a primeira dinâmica foi no chafariz no Largo de Andaluz, ao pé do chafariz, aproveitou exatamente de repente aquele magote de gente ali; foi engraçado porque o Francisco teve ali um... porque nós tínhamos pensado fazer algumas coisas mas depois claro, de repente com aquele grande grupo, e agora? Pronto, mas lá está, fomos encontrando ali uma forma… íamos os dois... Depois, enfim, quando começamos a caminhar obviamente o grupo alonga-se, e portanto tu estás ali um bocadinho um mais à frente o outro mais atrás, e vamos, pronto, interagindo com as pessoas de alguma forma, parando nalguns sítios para, enfim, para falar de alguma coisa, para focar nalguma coisa, e fomos fazendo algumas paragens pelo meio, uma lá no meio do claustro do antigo convento de Santa Marta, hoje o hospital, um dos hospitais que está em vias de ser vendido e privatizado, enfim, mas pronto, aqueles projetos todos, mas ainda ali está, pronto e essa experiência... Também não estávamos ali seguros... De repente apareceu ali um grande grupo... aquilo é um hospital público, mas não houve problema... por exemplo na Universidade Autónoma, que é um bocadinho mais acima nós também tínhamos previsto entrar no pátio que tem um poço no meio, mas o segurança não nos deixou entrar, por exemplo, porque éramos um grupo muito grande, lá está...

JC - é interessante que isso também aconteça informalmente... Tem os seus... potencialidades e os seus limites?

AF - Mas pronto. É isso. Um bocadinho moldando... e deixando um bocadinho a coisa acontecer, não estar com aquela coisa do "tem de ser" (…) Sim, "vai ser assim", pronto. Aquela coisa do controlo e tal... E também é uma prática do próprio... também aprendemos um bocadinho com o c.e.m, que essa coisa de fazer as coisas acontecer na rua, no espaço público tem esta incógnita que é sempre quem está, o que é que vai acontecer, como é que está o tempo, enfim, todos aquele imponderáveis. (…) E depois foi essa coisa do atravessar a colina, que é sempre assim uma coisa mais complicada... Estávamos a descer a Rua de Santa Marta até ao início da Rua de São José e subimos a colina para passar para a outra ribeira... E até esse percurso foi curioso, lá está, já não estávamos num leito de uma ribeira, estávamos a fazer a colina, mas pronto, foram surgindo mais outras coisas, também é um sítio da cidade com imensas mudanças, atravessa-se o Campo Santana, depois há ali mais uma série de lugares assim um bocadinho mais fortes até, a Travessa do Paço da Rainha para o outro lado, e depois lá chegámos ao Regueirão e depois ainda fizemos um pouco...

JC - Essa Rua do Paço da Rainha é bastante estranha, não é? Parece um...

AF - É, de repente tem ali uma coisa militar...

JC - Há ali uma sensação de fronteira, não é?

AF - É, há, há. Depois de repente, passas ali... quando atravessas o Paço da Rainha todo, chegas um bocadinho mais ao fundo, há um quartel da GNR, que já foi desativado, a Rua das Barracas, e essa própria rua depois também tem o seu quê… depois há ali o Beco do Félix, lá

está, esta coisa do pequenos mundo que vais atravessando quando fazes aquilo e que também tem o seu... E lá voltámos ao outro leito, da Ribeira de Arroios e fizemos um pouco do Regueirão… E pronto, e foi realmente uma experiência interessante e claro que muda sempre que a fazemos. E acabámos até por fazer depois uma... após o PEDRAS, voltámos, foi com a Ana, porque a Ana Jara não pôde fazer naquele dia, então acabámos por fazer um outro percurso com ela...

JC - Parecido?

AF - Sim, parecido, não foi exatamente igual mas sim... e pronto, e com um grupo muito mais pequeno, tudo isso, realmente são coisas que fazem logo mudar a própria experiência e aquilo que as pessoas, que a própria pessoa traz; sim porque também trazem eventualmente algumas coisas e essa interação também, digamos, contribui…

JC - E que... Isto é uma curiosidade minha que eu tenho em relação a estas iniciativas, e em particular, com o PEDRAS. (…) Quem são aquelas pessoas que fazem o grupo, que faz o percurso, seja no todo ou na parte, quem são? Que perguntas é que elas trazem? O que é que... há pessoas que seguem o PEDRAS portanto imagino que haja uma parte importante que seja quem já está ligado ao PEDRAS, mas que se calhar também há outras pessoas que aparecem pela primeira vez, ou só para aquele percurso…?

AF - Sim, exatamente, exatamente.

JC - Que público participante é esse?

AF - Portanto, há um núcleo duro, se quiseres, que são pessoas que normalmente já estão a fazer... vêm da parte de formação que ocorre durante o ano no período anterior ao PEDRAS. Existem ali várias práticas de investigação e de formação... há uma coisa que é a FIA, que é uma formação intensiva, e depois há o Risco da Dança, portanto há ali vários nomes de formações... formação e investigação, esse misto, e são geralmente pessoas que vêm do universo do corpo e da dança. Mas ao entrar no c.e.m. já vêm ali com uma abertura, digamos, e uma disponibilidade para experimentar outras formas de investigar, sim partir do corpo, sim, eventualmente com essa possibilidade de performar a partir do corpo, mas também atentas a outras camadas de perguntas, que tem a ver exatamente com essa prática de estar na rua, de perguntar o que é que é isso da relação com a cidade, como se... e, portanto, tem esse núcleo de pessoas que já vem das práticas, tem aquelas que se juntam especificamente para o PEDRAS, que vêm de propósito, muitas vezes são pessoas que já passaram pelo c.e.m, ou que vêm ao Pedras, mas depois há aquelas pessoas que às vezes vêm para uma coisa específica. Por exemplo, no meu caso, no percurso das Ribeiras Invisíveis, houve alguns convites que foram feitos quer por mim próprio, quer pelo Francisco, e essas pessoas, algumas eventualmente só acompanharam aquele percurso e não outro do PEDRAS. Há essa flexibilidade e essa maleabilidade que é também uma das... que é uma das coisas que não é... não há esta coisa que aquilo é para "x", é para este "público-alvo", não há ali uma definição

evidente do que é que é esse público-alvo, aliás é uma pergunta com que eles próprios brincam, e já brincaram nalguns Pedras, o que é que é isso do "público-alvo"… E portanto como há esta pergunta muito aberta, e a presença no espaço público realmente... a coisa tem ali um lado que é muito pouco... que é menos habitual. Muito pouco porque realmente já há várias áreas artísticas que tem a ver com isso, de estar no espaço público, enfim, essa... mas realmente, parece-me que há ali qualquer coisa que tem muito a ver com a prática do PEDRAS. E com a prática do c.e.m., que às vezes tem um carácter um pouco... às vezes, aquela forma de estar, é tão estranha que há muitas pessoas que não se sentem convidadas ou não… ou pelo menos hesitam, ou não fazem porque não sabem o que é que... Tem esse lado também, não é? Que há ali qualquer coisa... não há normalmente uma preocupação de descodificação e, portanto, as pessoas que se aproximam, das duas uma: ou já vêm com essa disponibilidade ou então não entram, ou então ficam demasiado perplexas e não conseguem...

JC - … não estão como outros estão?

AF - Embora, normalmente haja essa preocupação de levar folhetos, ou não sei quê, aquilo muitas vezes tem ali um 'acontecer', nem sempre está a olhar quem é que vem, não é? Às vezes... há também essa coisa que quem vem, das duas uma: ou consegue ter um bocadinho de ginástica e faz essa coisa de 'ficar', ou então, pronto, passa e vai. Portanto. E a cidade tem muito isso, tem esta coisa do atravessar que é um atravessar sem ver... que as pessoas passam... tanta coisa a acontecer que hoje em dia, realmente, o que atrai o olhar, ou a atenção das pessoas é muito variado! Não é evidente o que é que capta...

JC - E quem é atravessado (entre-aspas), vive, ou vivia no beco onde tinhas a outra intervenção que estavas a referir, ou, mesmo nestas ruas, quem é atravessado pela tua experiência sente-se convidado a perceber o que é? Tem curiosidade? Integra o grupo?

AF - Isso é uma boa pergunta.

JC - Questiona-se?

AF - Pois. Isso parece-me que é uma coisa muito difícil de responder, exatamente porque me parece que é uma decisão muito individual, não é óbvia, eu próprio às vezes também fico a perguntar se o convite está aberto ou não está. Nem sempre eu sinto que o convite está aberto. Às vezes, parece que há ali uma certa opacidade, curiosamente... Embora nunca exista, porque...

JC - Por natureza, qualquer pessoa se pode juntar? Não vai ser recusado…?

AF - Exatamente! Mas ao mesmo tempo, por vezes, tenho essa pergunta, faço também essa pergunta. Mas pronto, mas lá está, eu próprio, que já tenho uma certa curiosidade, também demorei um bocadinho de tempo a...

JC - Pressupõe estares várias vezes…?

AF - Exato. Não é uma coisa que é imediata. Bem, para algumas pessoas pode ser! Para algumas pessoas até pode ser.

JC - Para ti essa continuidade foi…?

AF - Para algumas pessoas a adesão pode ser uma coisa de momento (…) Mas para mim, por exemplo, demorou. Mas curiosamente, há de facto também na prática do c.e.m. essa coisa de que a 'demora' faz a diferença na forma como tu olhas e como é que tu vivencias e como é que tu... E, portanto, dar-te tempo para fazer isso é também um desafio. E de certa maneira eu acho que isso também é 'a' coisa que está lá....

JC - O segredo (entre aspas)…?

AF - [ri-se] de certa maneira, acho que é. Não sei...

JC - E uma outra das coisas que eu quero sempre perguntar - e não é que o PEDRAS se proponha a 'mudar' a cidade, mas… - se a perceção dos espaços muda um pouco? Como e em que é que o PEDRAS muda a cidade? Se é que muda? Ou uma rua, ou um bairro? E muda temporariamente? E muda por mais tempo do que o passeio [rotas]?

AF - Sim, bem eu... Eu acho que o processo de mudança é um mistério, não é? E aliás, estamos a viver esse tempo, não é? E que parece que vem aí uma mudança e não sabemos muito bem como é que ela vai acontecer, e quem é que a vai fazer, nem como vamos fazer, portanto estamos assim um bocadinho "à rasca" para usar uma expressão um bocadinho popularucha, mas estamos um bocadinho nesse sítio, não é? É engraçado porque no fundo, de certa maneira, essa dificuldade de perceber se faz a mudança, como, etc, no fundo está a espelhar uma pergunta que está aí. Mais ou menos explícita, mas que estamos a vivê-la, de certa maneira. Portanto essa coisa do que é que é a cidade, e enfim, há agora tantos grupos e movimentos sociais a perguntar o que é que isso da cidade, o direito à cidade, a cidade para quem, que cidade é que queremos, todas estas perguntas que o próprio c.e.m. também vem acompanhando de alguma forma, porque também faz essa pergunta, mas eu diria que realmente há diferentes maneiras de as fazer, não é? E há pessoas que... das duas uma: ou são aquelas que já pensam muito nisto e têm as suas próprias ideias e eventualmente até já têm propostas e soluções e tudo, não é? [ri-se] E às vezes é já uma coisa tão construída que há pouco espaço para a maleabilidade. Portanto, "nós é que já sabemos o que é... que cidade é que vai ser". E então, tomem lá…! (…) "Adaptem-se ou vão-se embora, pronto". Um bocado essa coisa. E há aqueles que enfim... que mantêm essa pergunta e que percebem que esta coisa do que a cidade é… ela não é, ela vai sendo. Uma expressão que o c.e.m. também... cada corpo não é, ele vai sendo. Cada um de nós é esse processo em devir, que nunca acaba. Estamos vivos, é isso, não é? É esse processo do devir, não é? Aliás, é uma das perguntas também com as quais eu gosto muito de brincar, porque ela fala muito... ou ajuda-me muito a pensar várias questões, incluindo essa, sobre a cidade, e o que é que ela pode ser, e como é que ela pode evoluir; para mim realmente a Biologia, de certa maneira, faz perguntas que são

muito pertinentes e que se relacionam com... a Ecologia para mim é realmente um conceito que eu acho um dos conceitos-chave, e que, enfim, às vezes há muitos mal-entendidos e tudo o mais com estas palavras - que às vezes são desvirtuadas ou descontextualizadas, mas que são palavras, são conceitos importantes porque têm a ver com essa possibilidade de uma construção coletiva, de uma coexistência, porque é exatamente isso que acontece na Natureza, é essa possibilidade de coexistência. E a vida só continua com uma coexistência. Portanto, e com uma possibilidade de mudar e de se adaptar, o ecossistema é uma coisa viva, é uma coisa que está sempre a mudar as suas relações, mas essas relações são o que constroem essa coisa. Mas pronto, isso é sujeito de facto a este processo de mudança, em que não há, digamos, um comité central (…) que determine "agora vai ser assim e este vai ser parasita, e este vai ser assim…" e pronto. Não, realmente aquilo é... E a cidade para mim é também algo que tem esse carácter vivo, embora parece que há pessoas que não querem que seja assim: acham que aquilo é demasiado... Isso é demasiado descontrolado e querem é controlar e determinar como é que vai ser, e "isto está bem e isto não está", portanto "agora vamos renovar, vamos reabilitar", portanto todos estes... estas palavras que são usadas para caracterizar esses processos... dizendo às pessoas que "sim, isto é que é bom, isto é que vai ser bom para todos", mas sem convidar as pessoas a pensar o que é afinal bom para todos... não é? Já vem o pacote feito, pronto a utilizar. Isso é brutal. E não está a correr bem, quanto a mim. Embora pareça que sim, mas não está. Porque há muitos sinais, muitos sintomas, é preciso é vê-los, não é? Pronto. Mas realmente, a cidade muda com estas práticas? Eu acho que sim, ela muda sempre, porque o micro e o macro estão... uma coisa é o espelho da outra, elas estão ligadas uma à outra, quero dizer, às vezes os espelhos são tão até impressionantes: vês coisas à escala macro e micro e "eh pá, mas isto é a mesma coisa"...

JC - Sim. E até do ponto de vista da compreensão do que se passa… ?

AF - Exatamente. Esta coisa do dentro e do fora, que é uma coisa que é... que está muito presente nas perguntas do c.e.m., não só nesta coisa do corpo, da membrana, da permeabilidade, do encontro, o que é que é isto do encontro... e portanto há essa incerteza nesta processo de construção que requer qualquer coisa que tem a ver por um lado com uma prática que dá espaço para que haja essa possibilidade de encontro, essa possibilidade de... de as coisas não serem rígidas, que temos membranas permeáveis, permeáveis à diversidade, por um lado, mas que essa diversidade seja uma fonte de confiança e não uma fonte de desconfiança, e pronto, para mim essas questões são aquelas que realmente me interessam e que eu vejo que no fundo… se eu puder continuar a acompanhar este processo, dá-me uma satisfação muito grande. Muito maior do que era aquela quando eu estava dentro daquelas quatro paredes... e pronto, lá está, sem querer dizer que há um preto&branco e que aquilo é bom e isto é mau...

JC - Tem a ver com a tua experiência…?

AF - Claro, claro. Onde é que tu sentes... que fazes parte, que aquilo te faz algum sentido. De fazer sentido. Essa coisa do 'fazer sentido' para mim é super importante até por uma questão

de bem-estar pessoal! E não estar num sítio em que parece que estás sempre a remar contra a maré, estás sempre... parece que estás sempre deslocado relativamente àquilo que está à tua volta, pronto, estás sempre a questionar... sim, eu questiono muita coisa, mas quer dizer, tenho de encontrar um mínimo de diálogo, de poder concordar nalgumas coisas para conseguir avançar, se não às tantas aquilo é um desgaste.

JC - (…) Para terminar ainda te queria perguntar uma última coisa... que era a questão da mudança na cidade: se o PEDRAS também é… (…) se ele também pode funcionar, ou se para ti eventualmente tem funcionado como uma espécie de ponto ou posto de observação do que também tem acontecido na cidade nestas zonas, não é? Porque há mudanças. Evidentes. Não sei se ao longo das edições foste sentido isso?

AF - A maleabilidade que o c.e.m. tem é a sua força e a sua fragilidade, mas é aquilo que ele vai sendo, a membrana é tão permeável que ele está realmente a sentir tudo isto. E, portanto, há também desconfortos, há momentos de tristeza, de frustração... e portanto, tudo isso acontece ao mesmo tempo, não é? (…) Por mais que haja essa consciência... por um lado, sim, aquilo que se está a fazer é relevante a partir do momento em que tu sentes que aquilo te faz sentido, mas, ao mesmo tempo não quer dizer que tudo esteja fechado na tua bolha só para fazer sentido… […] Há essa permeabilidade que faz com que sim, aquilo que está a acontecer afete o c.e.m.. E afeta as pessoas, obviamente, mas há também ali outra coisa tem que a ver com resiliência e com […] e com um acreditar, de que aquela escala, aquela forma de fazer as coisas é o sítio que eles querem ser, é aquilo que eles... percebes? E é um coletivo que é também ele próprio maleável. Sim, há pessoas ali que já acompanham que são pessoas que estão no c.e.m. há muito anos [ri-se], mas o c.e.m. também muda nesse aspeto, há pessoas que vão entrando e saindo, mas nota-se que há ali qualquer coisa que é um percurso, que é uma coerência, que é uma resistência, que é uma resiliência! E que é impressionante. Isso para mim… eu respeito imenso e acho uma coisa fantástica... porque sim, às vezes precisamos de adaptar, mas essa coisa da adaptação é muito perigosa! Porque eu já vi muitas pessoas que têm esse dom de adaptação, mas depois quando dão por si, já são qualquer coisa... que já nem elas próprias sabem o que são. Mas adaptaram-se e... no fundo já estão a fazer uma coisa que foi toda imposta de fora... mas pronto. Mas lá está, acho que isso depois... é essa coisa de nós ainda temos alguma capacidade de escolher o que queremos. Eu acho que essa possibilidade existe sempre. Sim, é verdade que há pessoas que sim, que têm maior capacidade de fazer escolhas e outras muito menos, obviamente, claro, mas essa possibilidade existe sempre. Podemos sempre dizer que não, podemos sempre escolher o que é que fazemos e o que é não fazemos, portanto essa possibilidade, esse livre arbítrio ainda existe. Claro que somos condicionados. Claro que sim, que somos... que não estamos isolados e não temos essa omnisciência, nem essa omnipotência, claro, mas há essa possibilidade e essa capacidade de decidir, podemos exercitá-la. E é isso que nos dá esse músculo que precisamos para atravessar esta coisa estranhíssima que estamos a viver.

Entrevista a **José Maçãs de Carvalho**

Não foi possível realizar a entrevista presencialmente, pelo que se optou pelo envio de perguntas e receção de respostas por escrito, via email.

João Concha (JC) - Tinha alguma relação prévia com o território de Marvila? Caso contrário, que perceção tinha daquele território?

José Maçãs de Carvalho (JMC) - Nenhuma, a não sequer aquela que me chegava pelos *media*: zona conturbada, do ponto de vista social, problemática e violenta.

JC - A opção por trabalhar com aqueles "heróis" de Marvila, fotografando-os e expondo-os em mupis, concretizou-se numa proposta que se confunde com a imagem ou a comunicação da própria iniciativa LCN…

JMC - Isso foi um acordo que fiz com a direção da Lisboa C do N. O Mário Caeiro entusiasmou-se com o meu projeto e pediu para o adoptar como "marca" do LCN. Imagino que se percebeu que o meu projeto podia ser epítome do LCN, pela forma como se afirmava na cidade e no espaço público.

JC - Como foi feita a recolha de imagens e como decorreram os *castings*? Imperou a adesão ou a estranheza/desconfiança por parte dessas pessoas?

JMC - Foi um processo longo de idas regulares a Chelas. Conhecer o pároco, andar na rua e falar com pessoas. Explicar o que pretendia, criar alguns laços… não senti nenhuma desconfiança, toda a gente aceitou a ideia sem problema. Depois os escolhidos assinaram um contrato em que se comprometiam a não usar a sua imagem em nenhuma atividade pública durante o período do projeto.

JC - Em que medida podemos falar da iniciativa [LCN], e da sua participação em concreto, como um processo colaborativo?

JMC - Absolutamente, foi sempre um processo aberto, inclusivo, quer com os "heróis", quer com a organização. Até na escolha da imagem final, na empena de entrada do bairro, foi feita, de entre cinco, pelo condomínio (condóminos) desse prédio.

JC - Teve *feedback* sobre as chamadas que os fotografados terão recebido no telemóvel que lhes coube?

JMC - No início sim, algumas vezes. Fui sabendo que funcionava.

JC - Conseguiu perceber eventuais efeitos desta experiência junto dos envolvidos (fotografados) e da comunidade mais alargada?

JMC - Pareceu-me que teve efeito na auto-estima dos envolvidos. A comunidade local, especialmente aqueles que conheciam os envolvidos, ficavam satisfeitos. Parece-me que se sentiram bem… respeitados…

JC - E efeitos da iniciativa LCN, como um todo, naquele território?

JMC - Pelo que vi, pontualmente, foi um projeto fortíssimo e com efeitos na comunidade; juntavam-se sempre muitas pessoas, nas atividades.

JC - … Ainda sobre isso, que efeitos de continuidade no território/comunidade poderá ter tido o LCN, isto é, para além do seu período de duração?

JMC - O LCN teve grande efeito na investigação académica (a publicação do Mário Caeiro é um marco). Há pouco tempo mostrei o projeto num seminário no CES, em Coimbra, para sociólogos e antropólogos e foi um *hype*…

JC - Retrospectivamente, mudaria algo na sua abordagem e proposta?

JMC - Gastaria mais tempo na monitorização das chamadas, teria mais encontros com os "heróis" durante a "campanha".

JC - Após a sua experiência da LCN a sua percepção do território mudou? como descreveria aqueles lugares e pessoas?

JMC - Mudou radicalmente. Logo algum tempo depois de começar os contatos com o bairro, mudou… era aquilo que eu pensava… havia gente comum ali, gente como eu, que lutava para fazer coisas com devir comunitário.
E tudo o que estes "heróis" fazem (coisas normais, comuns, que as minhas filhas também fazem), fazem-no com convicção, com empenho, sem pensarem muito na imagem do bairro.

JC - Conseguiu perceber que expectativas (se as tinham) os participantes nos castings e os "heróis" fotografados/expostos relativamente a este projecto? E em relação ao LCN como um todo?

JMC - Difícil de dizer sobre as expectativas específicas… pareceram-me pessoas ativas, que sempre fizeram coisas na comunidade e eu não lhe pedi para fazerem mais do que aquilo que já faziam… com a diferença de se tornarem a face do bairro na grande cidade… em relação a LCN não tenho perceção exata.

Entrevista a **Inês Andrade**

[…]

João Concha (JC) - Eu estava muito curioso para falar convosco. Participei no Serviço Educativo EME, na altura [2012], e fiquei desde logo muito curioso com este projeto e como é que uma associação encontrava um edifício, uma casa, num bairro tão complexo como este. A minha investigação tem a ver com as atividades culturais e artísticas em territórios como este. E, portanto, eu queria perceber como é que na Associação… qual é o papel das artes e da cultura, ou das atividades nessas áreas, e na intervenção que depois fazem com as pessoas deste bairro.

Inês Andrade (IA) - Nós usamos muito a arte e a cultura como ferramentas de inclusão. E depois desenvolvemos uma série de projetos que muitas vezes parecendo... Eu gosto sempre de dar o exemplo das festas. Porque muitas pessoas veem a Associação como tal... foi assim o que lhe deu uma imagem mais visível e alargada a nível de público, foi quando tínhamos os concertos aqui, toda uma programação cultural, os arraiais de Santo António, tudo isso, que mobiliza muita gente, e que são do nosso ponto de vista são instrumentos que para além de terem uma função de garantir, ou de ajudar à sustentabilidade financeira da organização, a questão das receitas próprias é fundamental se queremos fazer outros projetos, são também no fundo momentos em que nós utilizamos para, quer para trazer a cultura às pessoas, quer para fazê-las também participar e dar-lhes visibilidade.
Nós quando tivemos aqui o Projeto Palco Planisfério, foi um projeto que fez mais de cerca de quatrocentos concertos, e na verdade acho que foi o motor também de alguma forma de revitalização do território, porque trazia muita gente para cá, que nunca não tinha vindo, da mesma forma que os arraiais, mas também teve o contributo de lançar uma série de artistas que acabaram por ter... ganhar visibilidade...

JC - Artistas ligados à Mouraria? Alguns deles? Outros não?

IA - Sim. Muitos deles que na altura ainda viviam aqui, agora mais dificilmente... [ri-se]
Mas também não morando, pessoas que frequentavam muito, porque nós fazíamos uma programação de músicas do mundo... Também é um bocado o espelho do que é este território, com esta diversidade de culturas e todas estas migrações aqui. Portanto foi muito importante também, nesse sentido de promoção desses artistas, e também como espaço de receber artistas que estavam em digressão.
Muitos continuam a contactar-nos para virem cá! Nós já não estamos a fazer os concertos, mas ainda hoje... E chegavam-nos pedidos de artistas de parte do mundo assim absolutamente inusitadas, mas que de repente apareciam..., "aah, ouvimos falar..." e tínhamos esse *feedback* muito bom, de que de facto as pessoas gostavam de vir aqui tocar e depois havia também essa questão de serem festas que tinham um ambiente muito caseiro, muito de proximidade, e os

artistas sentiam-se muito bem a tocar aqui. Eram sempre muito, tínhamos um retorno muito bom... Então aqui neste palco, que é um palco muito baixo e pequenino, e criava assim, criava um ambiente de muita proximidade, e efetivamente eles gostavam muito disso.
Lembro-me muito de os unir. Alguns artistas tocaram várias vezes... Alguns no Largo da Rosa no arraial e que depois vinham aqui e diziam "ah, nós preferíamos tocar aqui! É muito mais acolhedor! E as pessoas estão mesmo coladinhas a nós!"
[…]
E isso faz uma grande diferença. Então de facto era muito interessante ver essa dinâmica de bem-estar que provocava.

JC - E que envolvia normalmente as pessoas daqui? As que efetivamente vivem aqui?

IA - Sim. Sim. E depois como também fazíamos... E depois claro, as pessoas que vêm aqui são muito, são públicos muito diversos, daí também nós fazermos programação muito diversa, nós percebíamos perfeitamente quando havia fado na programação vinham os portugueses...

JC - Se calhar uma certa geração…?

IA - Mais velhos, ou os mais novos que também já gostam de fado, e era... é muito interessante fazer esse tipo de filtro em relação àquilo que cada tipo de música responde aos gostos de cada um.

JC - E como é que achas que - essa no fundo é a questão da minha tese -, como é que a arte e a cultura contribuem para a revitalização de uma cidade, de uma parte pequena ou grande da cidade; como é que achas que esse processo, ou seja, como é que a Associação faz parte desse processo?
A Associação procura ativamente promover de alguma maneira essa revitalização?
E o chamar pessoas, em que medida é que promove efetivamente isso? Ou seja, como é que sentiste esse processo a acontecer ao longo do tempo?

IA - Olha, nos primeiros anos, aquilo que nós fazíamos assim com mais impacto eram os Arraiais de Santo António no Largo da Rosa, os três primeiros anos que começaram em 2008... 2008, 2009 e 2010 fizemos lá, e aquilo que sentimos foi... [pausa] Nós conseguimos trazer à Mouraria, naquela época que não era visitada por ninguém, conseguimos trazer muita gente que veio pela primeira vez à Mouraria.

JC - Foi assim um processo de descoberta...Começou por ser isso?

IA - E, fez com que... As pessoas adoraram! Vinham, adoravam, "ah, mas eu tenho de vir cá....! Eu quero vir morar aqui!" [ri-se] Na altura ainda se podia... [ri-se] E portanto foi muito o abrir portas, nessa fase; era um bairro que estava muito fechado sobre si mesmo, não é, portanto, teve esse impacto de abrir o bairro à cidade e também depois teve o impacto

económico a nível do próprio comércio local que começou a ter outra... uma revitalização. (…) Eu diria muito de transformação de mentalidades das próprias pessoas que moravam aqui. Porque estavam nesse fechamento também... E começaram a sentir que as pessoas gostavam do seu bairro, que as pessoas gostavam de vir cá, sentimos uma melhoria imensa a nível da auto-estima... Nós também começámos logo nos primeiros anos, já não me lembro em que ano, por fazer as visitas guiadas, as visitas cantadas com fado, tudo isso foi... foram muito... Foram atividades em que nós sentimos realmente, e não estávamos nada à espera do impacto que teve. Sobretudo as Visitas Cantadas, ou as Rodas das Tascas...

JC - …que poderiam não ter adesão, não é?

IA - Não estávamos à espera do impacto que teve sobre os moradores mais fechados sobre si mesmos. As gerações mais velhas, aqueles ditos moradores tradicionais que são muito resistentes a qualquer coisa que chegue de novo...

JC - E eles davam-vos esse *feedback* diretamente?

IA - Nós começámos... Nós começámos até por percebermos que eles estavam, iam a todas as visitas, e já perguntavam, viam-nos na rua e já perguntavam quando é que há essas coisas, e começámos a fazer outro tipo de atividades em torno naquilo que se fazia nas Visitas Cantadas. Como atividades de rua, temos um trabalho muito interessante de fotografia e ilustração em que havia... Nós tínhamos uma fotógrafa que fotografava os rostos dos moradores e depois fazíamos ateliers de ilustração em que eles ilustravam o... Fazíamos exposições com as fotografias, eles escolhiam as fotografias, e depois ao lado ilustravam... Temos áudios mesmo físicos com isso. Isso teve um impacto incrível. Incrível na participação... Foi a primeira vez que nós sentimos que as pessoas estavam interessadas em participar, em fazer alguma coisa mais ativamente. Estavam ali religiosamente àquelas horas para ver os fados e depois para ir às oficinas da ilustração. E púnhamos os velhotes com as crianças... Foi incrível!

JC - Isso parece-me também que quer dizer que há-de ter favorecido a coesão…?

IA - Claro, claro.

JC - São públicos e grupos muito diversos... Mas talvez, não sei, se isso contribui realmente para que se misturassem…?

IA - Sim. Contribuiu muito. E sobretudo para que as pessoas saíssem, as pessoas que estavam mais pessimistas, mais tristonhas, contribuiu muito para que elas começassem a ter orgulho de ser da Mouraria.
Porque inicialmente nós temos situações de pessoas que nos diziam: "olhe, eu não ponho no meu curriculum que vivo na Mouraria, porque já sei que não me vão escolher."

JC - Havia um estigma mesmo muito forte…?

IA - É… É. E começámos a sentir essa transformação. De uma vergonha a um orgulho. E as pessoas agora orgulhosamente dizem: "Eu sou da Mouraria!" Nós até tivemos um projeto que se chamava "Eu sou da Mouraria"... E sentimos realmente essa transformação. Nestes doze anos é uma coisa...

JC - Duas dúvidas que me estavam a surgir quando te estava a ouvir: quando começaram o vosso trabalho que problemas é que dirias... esse é um deles, a vergonha, o estigma associado ao bairro, mas quais eram assim os principais problemas da população? Do bairro?

IA - Olha eu acho que nós aqui temos uma amostra de tudo! [ri-se]
Continuamos a ter. Agora nestes últimos, eu diria, neste último ano agravou-se muito, muito por conta desta questão do turismo, do turismo noturno e jovem que vem muito parar para aqui...

JC - Alojamentos locais…?

IA - Muito alojamento local, mas agravaram-se as questões do tráfico e do consumo de droga [ultimamente]… porque há muita procura.

JC - Não tinha essa ideia... Ok (…) há mais pessoas, e há mais pessoas que vêm de fora, portanto...

IA - Há mais pessoas, porque há muito aquele turismo noturno dos miúdos que vêm passar aqui o fim de semana porque a cidade foi promovida nesse sentido. Barata…

JC - …viagens *low cost*, etc…

IA - Sim. Isso é um problema geral da cidade.

JC - Mas esse problema já cá estava… de alguma maneira…

IA - Já cá estava mas era assim uma coisa mais... em que nós identificávamos os pontos, já estava tudo muito, uma sociedade muito organizada... [ri-se] de economias paralelas. E agora o que sentimos é que há mais pontos e mais consumo...
[…]
Sim. Mas... agora já me perdi... ah, sim, os problemas! Então: olha, tudo! [ri-se] basicamente!
Assim estrutural, a nível estrutural o que é que existia...? Existiam as casas com a habitação muito degradada, não é, muitas sem condições, sem casas de banho, muita pobreza, envelhecimento, famílias muito desestruturadas, tráfico, consumo, pessoas em situação de sem-abrigo, prostituição...

JC - Era muita coisa.

IA - É assim... [ri-se]

JC - Se calhar a exclusão de quem eventualmente vem aqui parar... Migrantes que eventualmente não tinham nenhuma rede de apoio...

IA - Sim. Embora aqui as migrações aqui de alguma maneira acontecem muito por grupos. Vem um e depois chamam, chamam, chamam...

JC - Ok, portanto não estão desenraizados por completo.

IA - Não, não. Mas…

JC - E com esses problemas todos, havia apesar de tudo a sensação de um bairro, de uma comunidade? Ou as pessoas estavam...

IA - Há sempre duas [comunidades], aliás mesmo para os moradores tradicionais, para aqueles portugueses que já nasceram aqui no bairro, ou que vieram para cá muito crianças, mesmo assim ainda... agora já não há tanto, já não se sente tanto isso, mas havia muito uma questão do que é que era a Mouraria territorialmente.
Porque para as pessoas, a Mouraria era a Baixa Mouraria. A zona da Severa, a zona aqui mais colada ao Martim Moniz... que é a Mouraria mais pobre, mais estigmatizada. Onde o foco de todos estes problemas estão muito mais concentrados aqui. E depois na Alta Mouraria, que é aqui mais a zona de São Cristóvão, as pessoas já não se consideravam da Mouraria. "Aqui não é Mouraria! Aqui é São Cristóvão!" Porque era o nome da Junta de Freguesia. [ri-se]
Hoje... Aliás, quando nós criámos a Associação, as pessoas, era sempre, tivemos de explicar trezentas mil vezes às pessoas, porque elas diziam "mas Renovar a Mouraria? Mas aqui não é a Mouraria!" [ri-se] E agora isso já está... As pessoas já perceberam o que é a Mouraria (…) Eu diria muito que essa questão do estigma levou a essa separação de território físico. E portanto mesmo aí tínhamos esse dois grupos, ainda há um outro assim mais, daqueles mais "velhos do Restelo" que ainda têm essa... [ri-se]

JC - Que ainda fazem essa distinção.

IA - Ainda fazem essa distinção. Mas a nível de portugueses, sim. Depois... Há uma coisa muito curiosa que é: nós encontramos um discurso, em algumas pessoas, muito xenófobo, mas que é só na ordem do discurso.

JC - Ok…

IA - Que a nível da ação, não se... não verificas. A pessoa pode dizer coisas tremendas mas depois, na prática, a convivência é muito amigável.

JC - Pacífica?

IA - São fenómenos bastante curiosos. É uma xenofobia de... É aquela coisa do português, não é? Está sempre a dizer mal de tudo... na verdade não sinto que as pessoas sintam verdadeiramente isso. Aqui é muito da boca para fora…
[…]
Nós… Não há situações de conflito, de... Aliás, agora também com esta [mudança] (…) Felizmente ainda conseguimos ter muitas famílias a morar cá, e as famílias migrantes com muitas crianças, o que faz com que o próprio tecido vá modificando, porque a criança é sempre bem-vinda, não é?

JC - Sim. É verdade. A criança é um elemento de coesão?

IA - Sim. É o elemento.

JC - Isso é interessante.

IA - E nós notamos muito que esta questão de serem famílias, dos filhos, de tudo isso... Há um sentimento de... eu diria até de solidariedade. Ainda no outro dia estavam-me a contar [ri-se] que... precisamente esta... por causa desta questão (…) mas depois no outro dia assisti a uma cena incrível que era precisamente uma dessas pessoas que têm esse discurso mais xenófobo que depois estava a dizer, acho que uns pais - não sei se do Nepal, se do Bangladesh -, precisavam de fazer qualquer coisa e não tinham a quem deixar os miúdos e que essa pessoa "oh pá, mas deixa ali! Não sei quê…" [ri-se] "nós ficamos com os miúdos!" [ri-se] Sentes que...

JC - Pois, quando o outro é concreto...

IA - É. E... eu diria que se nós conseguirmos travar esta questão da adaptação, se conseguirmos manter esta população que daqui a uns 10 anos não se vai notar... É uma questão que me desperta um interesse incrível: como é que será este bairro daqui a 10 anos?

JC - Sim, sim. Porque ele não é o mesmo hoje do que era há 10 anos…?

IA - Não, não. De todo.
De facto, tenho uma curiosidade mesmo, porque imagino... Aquilo que eu imagino que pode ser, é uma coisa assim, completamente fabulosa! Que é quando estas novas, estes miúdos já forem adultos, já, e gostam, e nós também fazemos muito esse trabalho de fazer com que eles apreciem o seu bairro, e que queiram continuar a morar cá, que se sintam bem, acolhidos... enfim, tudo isso, e se estes miúdos fizerem a sua vida aqui no bairro, já empoderados, já com

capacidade de intervenção, tudo isso, eu acho que isto vai ser de facto assim, um estudo de caso incrível. De bom... e a arte a cultura na verdade, na nossa visão, são estruturantes neste sentido, porque...

JC - São uma espécie de ferramenta... prática?

IA - É. Porque nós na verdade... elas são ferramentas de inclusão, são formas mais completas de fazer essa inclusão.
Nós por exemplo, na orquestra que temos, na Batucaria, agora até vamos modificar o... Porque tem sido uma orquestra mais dirigida a crianças e jovens... e muito progressiva, e agora vamos abrir a todas as idades, e com outras valências mais performativas, também nesse sentido de fazer com que haja uma interação entre as próprias famílias como um todo, entre pessoas de várias nacionalidades... Vamos fazer uma coisa mais de 'corpo', mais do sentir. Muito também para contrariar essa coisa do digital, porque as pessoas já não sabem o que é o toque, o que é a presença física. Então vamos utilizar a orquestra como ferramenta para todo este tipo de atividades.
E uma coisa que também trabalhamos é a questão do próprio património material e imaterial, não é, o lugar, o "Rosa Maria" [jornal] também é uma ferramenta para isso, não é, e... Por exemplo, também a questão da sustentabilidade ambiental, em que usamos a questão como estratégia para a inclusão, portanto na verdade, eu diria que se calhar a nossa metodologia base de ação é essa: nós, as coisas são pretexto para trabalharmos com competências emocionais... e fazer com que as pessoas se sintam mais incluídas.

JC - E que desafios é que vês hoje em particular para a Mouraria? Tem a ver com a habitação e o do turismo?

IA - Eu acho que o grande desafio é exatamente a questão imobiliária. A habitação... Mas, não só a falta, mas também a a questão dos preços.

JC - Como é que isso se sentiu no vosso trabalho? Como é que vocês se começaram a aperceber desse...

IA - Olha, sentimos muito com a perda de miúdos. Com as pessoas que frequentavam as nossas atividades e que deixaram de vir porque mudaram de... foram para as periferias, alguns mudaram de país...

JC - Sentiram isso tudo, nos últimos… (…) Quando?

IA - [pausa] 3 anos.

JC - Ok.

IA - 3 anos. Sim. O ano passado muito, o ano passado acho que foi assim o ano mais forte, este ano [2019] melhorou um bocadinho. Também porque houve aquela questão da moratória ao alojamento local, as mudanças na legislação [2018], tudo isso, e houve aqui também um papel muito importante do Presidente da Junta que fez uma grande batalha pela questão da habitação, e conseguiram-se bons resultados em relação a isso.

JC - Achas que o vosso trabalho também pesou nisso? Ou seja, o "se" é sempre difícil, mas não havendo uma Associação Renovar a Mouraria, seria mais difícil sensibilizar o Presidente da Junta...?

IA - Eu não quero dizer isto com qualquer tipo de arrogância ou vaidade, mas eu digo-te que se esta associação não existisse, este bairro era completamente diferente.
Aliás no outro dia, estava num encontro sobre direitos humanos, e estava também a Presidente da EGEAC e ela dizia "(…) eu estou sempre a dizer, cada bairro devia ter uma Renovar a Mouraria!" [ri-se] Nós nem conseguimos medir o impacto que... não temos sequer essa perceção. Às vezes quando vêm as pessoas, que não encontramos habitualmente ou em contextos completamente inesperados, elas dão-nos retornos que nós nem [supomos]…

JC - Pois. Isso era outra das minhas dúvidas: como é que vocês avaliam, trabalham, quer dizer, vocês sabem obviamente, "fizemos x horas, x atividades"…

IA - Sim, sim. Mas a nível de impacto, era uma coisa que nós gostávamos de conseguir ir medir com aquelas ferramentas que existem... mas não temos condições para o fazer...

JC - Claro.

IA - Mas sentimos muito... Eu diria que aquilo que foi... as pessoas nem têm sequer a perceção… Eu agora já não moro aqui, mas morei muitos anos, e morava aqui em cima, vivia aqui [na associação], não é? [ri-se] para cima, para baixo, não saía da Mouraria. E as pessoas... eu vinha levar a minha filha à escola, vinha para o trabalho, era tudo aqui e sempre a encontrar pessoas e elas vinham-me dizer coisas do género: "agora ali na minha rua… há ali um buraco!" [ri-se] quer dizer, nós não...

JC - Não são a Junta ou a Câmara...

IA - Mas na verdade, o que é que leva a que as pessoas façam isto: elas sentiam que de alguma forma aquela coisa do, "temos alguém com quem desabafar", e se precisarmos de alguma coisa, eles [ARM] estão lá. E mesmo que não viessem, isso dava algum conforto.

JC - Sim. Existe uma espécie rede de apoio…

[…]

Ia perguntar, por causa dessa frase, do "devia existir uma associação desta em cada bairro"

porque foi qualquer coisa que eu ouvi - ou parecido - quando falei com a Manuela Júdice, a propósito do 'Todos', e ela dizia-me que foi muito bom o 'Todos' ter começado aqui, e vocês estavam também no início… Ela dizia-me inclusive que seria muito interessante quando o 'Todos' passasse para outros sítios, que foi passando, que uma sinergia de pessoas desse origem a uma associação, que houvesse ali qualquer coisa que nascesse porque isso era importante, em cada bairro. E estava-me a lembrar do 'Todos', e de como é que foi essa relação com o festival, porque vocês estavam mais ou menos ao mesmo tempo, naqueles primeiros anos… estavam a fazer um bocadinho o… bem, trabalhos diferentes mas alguns mesmos objetivos: revitalizar, ou intervir, ou trazer visibilidade.
Como é que foi essa relação com o festival? …que também é um momento importante de Arte e Cultura no sítio?

IA - Claro, claro. Nós continuamos a participar no 'Todos', mesmo não sendo aqui! E foi fundamental. Aquilo que nós sentimos, obviamente que eles, nessa altura, nós tínhamos condições zero...

JC - [ri-se] Pois, nem havia ainda este edifício, não era?

IA - Pois… E acontecer aquele festival, foi... Para já, para nós, sentimos que já estava a mexer. O facto do 'Todos' vir acontecer aqui [significava que] já havia vontade política de mudar a coisa, não é? E isso para nós também foi muito importante, sentes que não estás sozinho. E para nós, para este tipo de organizações, com as fragilidades todas que temos, é sempre muito bom quando vês que estás em rede, que há um conjunto de vontades que são coincidentes. Com os mesmos objetivos, com os mesmos valores, que se identificam com aquilo que nós estamos a defender para o território.
E nessa altura foi também trazer uma programação e uma filosofia de festival que... diferente, não é? E que era aquilo que fazia sentido… para este território. Mas também, nós obviamente que não tínhamos condições para fazer uma programação ao nível do 'Todos', e foi assim uma coisa absolutamente extraordinária, nós estarmos a participar num... indiretamente, mas também em trazer para o território uma série de... e nesses primeiros anos articulávamo-nos muito, nós éramos ali um facilitador, com a comunidade...

JC - Faziam a mediação? De alguma maneira?

IA - Sim. E indicávamos muito... "Olha, era interessante trabalhar aquela pessoa, aquela rua, aquela..."

JC - Isso, por curiosidade, era feito com a Academia de Produtores [Culturais] ou com a equipa do gabinete... Encruzilhada de Mundos?

IA - Deixa-ma pensar... Eu acho que eram os dois. [suspira] acho que era com todos. Mas muito... Acho que era mais com o Miguel [Abreu] (APC). (…)

Já lá vai tanta coisa... já não me lembro bem dos detalhes. Às vezes lembro-me mais das sensações do que do que…
Mas acho que era muito, sim, eu dizer ao Miguel "olha, lembrei-me do Senhor Baguinho" - que é aquele poeta sapateiro -, de dizermos "existe isto e aquilo que é interessante incluir na programação" ...

JC - Vocês abriam uma série de portas para eles depois fazerem o seu trabalho?

IA - Sim, sim. Como muito de nós já morávamos cá há bastante tempo, nós conhecíamos bastante, mesmo antes da Associação (…) já tínhamos essa ligação ao território, não é? Ajuda muito perceber onde é que estão ali os tesourinhos...

JC - Claro, claro! Vocês conheciam melhor obviamente do que alguém que vinha fazer um primeiro trabalho. E achas que... o 'Todos' também teve, nos 3 anos em que esteve aqui, no quarto ano já foi com uma perninha em São Bento...

IA - Eu o de 2011 não acompanhei. Porque foi quando a minha filha nasceu.

JC - Não, o de 2011 ainda foi só aqui. O de 2012 é que já foi cá e no Poço dos Negros…

IA - Eu do de 2011 não me lembro de nada…

JC - (…) Mas achas que o Todos foi uma espécie de ponto de viragem? E não quero comparar o vosso trabalho e o do 'Todos'...

IA - Sim, sim.

JC - Quero perceber as várias dinâmicas que estavam ao mesmo tempo... E é interessante que tenha sido mais ou menos ao mesmo tempo, no início...
E será que o 'Todos' também foi essa espécie de factor de transformação?

IA - Claro que sim, claro que sim.
Foi... eu diria que se calhar o 'Todos' de agora, o impacto que tem nos bairros por onde está, não é tão visível, porque nenhum desses bairros tinha as problemáticas que tinha a Mouraria na altura.

JC - Mas porque depois também falta uma associação ou qualquer coisa que continue, não...?

IA - Exatamente. Mas lembro-me perfeitamente quando foi o concerto no Intendente. Ainda este ano estava a falar com o Miguel sobre isso…

JC - Eu estive lá.

IA - Quando surgiu isso... "eh pá, vamos fazer concertos no Intendente."
"Vocês estão doidos!" [ri-se] E foi de facto transformador. Transformador. E trouxe muitas pessoas. Nós não teríamos capacidade de o fazer porque eles ['Todos'] tinham um poder de mobilização completamente diferente... e visibilidade. Eu diria que o 'Todos' foi assim... um grande motor.

JC - E achas que... um bocadinho o lado negro da questão: trazer gente, dar visibilidade, revitalizar, pode promover aquilo que depois veio a acontecer? Ou seja, estamos a revitalizar para quê ou para quem? Será que não é também promover um bocado a gentrificação? Ou uma certa gentrificação que depois pode tomar outros rumos... neste caso veio o turismo e…

IA - A questão, a questão aqui da Mouraria é... Foi muito não haver a previsão do *boom*. (…) O que é que acontecia: a Mouraria - eu vim morar para a Mouraria em 99 -, isto era um deserto. Os meus amigos tinham medo de vir a minha casa à noite.

JC - Pois. Não (…)

IA - Era escuro, sujo... Era horrível. Mesmo.

JC - E porque é que vieste?

IA - Porque eu... Olha, estava a contar isto a uma amiga minha no outro dia. Eu vim morar para Lisboa em 90, e nesse 25 de Abril eu descobri a Mouraria. No dia em que ela nasceu! (Ela é bastante mais jovem) Foi assim... [ri-se] Porque houve um concerto do Fausto no Rossio, e o palco estava virado aqui para encosta, eu não conhecia ainda nada de Lisboa, tinha chegado em Outubro, conhecia muito pouco, e estava a ver o concerto e a olhar para o cenário de fundo, "o Castelo, isto é... está tudo degradado". E nessa altura, estás a ver, muito pior... e pensei, "(…) que bonito! Tenho de vir conhecer ali aquela parte!" E ficou ali na minha cabeça aquilo... que eu depois viria cá, a explorar... E fascinavam-me estes recantozinhos todos, a vivência de bairro, os miúdos a brincar na rua (…) Comecei a vir, a gostar, gostar, gostar, e depois quando comprei casa, pensei logo: "na Mouraria", também era mais barato (…) mas foi mesmo uma decisão de gosto, sempre tive um fascínio.

JC - E comprar casa é mesmo "quero ficar ali uns anos".

IA - É, sim. E tinha já também no meu imaginário a questão do... por causa dos fados e tudo isso... A Mouraria era assim já um mistério... que eu queria desvendar.

JC - Mas achas que... Desculpa, voltando à gentrificação, como é que vês isso?

IA - O que eu estava a dizer era que nessa altura havia… não havia... havia, se calhar, até

menos moradores do que hoje. Muitos prédios completamente devolutos... a reabilitação tinha de acontecer (…) Eu estou a falar mesmo a nível arquitetónico. Tinha de acontecer senão isto caía tudo, vinha tudo abaixo. Ruía. Isto era uma ruína.
O que não foi feito - e quer dizer, foi muito em consequência da "lei Cristas" [alteração à Lei das Rendas em 2012]… se tivessem sido tomadas medidas para que não acontecesse a expulsão de muitos moradores, isto tinha ficado... isto tinha sido bom. Porque há mais emprego… nós criámos a Rota das Tasquinhas e dos Restaurantes porque o que estava a acontecer é que eles iam fechar. Todos. Praticamente todos os restaurantes. Nós falávamos muito com eles... e tudo isso, e eles estavam... não tinham clientes!
Com exceção do Zé da Mouraria, do Tentações de Goa...

JC - Sim, porque são…

IA - Não tinham clientes! Estes tinham porque já têm um história, tudo isso...
E nós quando criámos a Rota foi precisamente para isso: trazer pessoas para cá.

[…]

Olha, se isto tivesse fechado, se esse comércio tivesse fechado, tudo isso... estás a ver, empregos... era mais deserto, mais estigma... Então isso inverteu. Hoje nós vamos a esses restaurantes que há meia dúzia de anos diziam que iam fechar e agora estão cheios, têm o dobro das pessoas a trabalhar lá, como são pequenos negócios dão emprego à rede familiar e amigos locais, portanto a esse nível a coisa funciona muito bem... [pausa] O bairro está mais bonito! As pessoas têm mais orgulho... Portanto de uma forma geral, tudo poderia estar melhor.

JC - Dirias que, só um parênteses, tudo está melhor? Apesar de tudo?

IA - [pausa] sim (…) acho que sim. Sim...

JC - Mas?

IA - Mas, não há mundos perfeitos! Sim (…) era terrível! Eu andava na rua a olhar para o chão para... agora é por causa dos cocós de cão, na altura era por causa da seringas...! era horrível! Tu vias os putos a brincar com as seringas...

JC - Eu não vinha para aqui quando vim para Lisboa. Eu vim em 99 (…) Contornava-se. Baixa, e depois...

IA - Claro. Nem ninguém. "Ah não vás para ali!". Aliás, ainda hoje, chegam aqui pessoas, que dizem - muitos estudantes Erasmus, sobretudo - "olha... disseram-me para não… que não devia entrar pelo bairro" (…) "vais só ali até à Associação e depois não te metas lá para dentro!" [ri-se] Ainda hoje, portanto...

JC - Isso é curioso, porque hoje em dia já muita gente atravessa, não é?

IA - É. Mas ainda há muito... os estigmas não desaparecem assim.

JC - Mas achas então que no imobiliário foi a questão da "lei Cristas" que…

IA - Foi muito. E depois foi (…) o turismo que levou ao... A maioria desses prédios devolutos... imagina... até posso dizer o seguinte: a Câmara tinha aqui imenso património que vendeu. Se calhar não era preciso fazer nada a nível do privado, bastaria que a Câmara não tivesse vendido o seu património e reabilitasse para habitação.

JC - Percebo (…)

IA - Depois foi a loucura imobiliária...

JC - Muito estimulada para tentar atrair turistas…?

IA - Exatamente. E claro a Mouraria tendo entrado no mapa… isto para os investidores era a cereja no topo do bolo. Porque era tudo ainda muito barato... e foi... (…) Eu às vezes... isto é muito complicado de perceber… quando queremos analisar isto, esta transformação como um todo, é muito difícil (…) Eu quando me lembro... às vezes gostava de ter conseguido fazer um registo fotográfico de todos os cantinhos do bairro...

JC - Sim, das várias fases...

IA - E ir comparando. Porque eu lembro-me de ruas em que não havia uma pessoa a habitar. Era assustador...! Estes prédios, tudo cinzento, as janelas partidas, tudo fechado...

JC - E em 2007, 2008 ainda seria assim?

IA - Sim, sim. Sim, quando nós começámos era assim.
E portanto essa questão da gentrificação... ela era necessária, porque senão isto vinha abaixo tudo, não é? Foi importante essa... a questão de ser um bairro, quando ainda tinha rendas baratas e tudo isso, atraiu muito artistas para virem morar cá, porque era mais barato, aqueles fenómenos normais de processos de gentrificação...

JC - E depois dão lugar a outros quando o preço sobe...

IA - Exatamente. Agora… O que nós estamos a sentir é que a coisa está a abrandar... A nível do turismo, a nível de preços...

JC - Dirias no último ano, dois anos?

IA - Nos últimos meses. É uma coisa recente [2019].
[…]
Os preços estão a baixar, e há muita gente que já percebe que se calhar o alojamento local não é assim tão interessante. O que acontece é que depois arrendam por preços muito altos, não é... Portanto também ainda não temos assim, como é uma coisa muito recente... Ainda não temos dados (…) muito concretos.
Mas enfim... por exemplo este beco, este beco é um estudo de caso! [ri-se] Só o beco! Porque continua a ter imensos apartamentos vazios, aqui deste lado, só moram senhores, aqui temos este prédio de luxo, [ri-se] que não parece muito mas é, de pessoas classe-média alta, que não têm qualquer vivência no território, que chegam aqui...

JC - Chegam de carro?

IA - A entrada é pela Rua da Madalena, tem garagem...

JC - Sim, sim. Sei qual é.

IA - Vêm para sua casa mas não entram para o território.
E agora temos esta requalificação toda que está a ser feita aqui, que são com projetos bastante interessantes, e que quando... estando terminados vai criar uma nova dinâmica aqui no beco. Mas para teres uma ideia, neste beco moravam, nestes prédios todos que agora estão a dar lugar a outras atividades, moravam, 3, 7, 8, 9... [conta baixinho] 11 pessoas.
[…]
Estava tudo vazio. [pausa] E isto é mais ou menos o retrato daquilo que era.

JC - Sim, sim. O beco pode ser um espelho do bairro, não é?

IA - Exato. A utilização do parque habitacional era muito baixa!

JC - Além de que a degradação dos edifícios também favorece depois tudo o resto, não é?, a má perceção, o tráfico... a desqualificação do espaço público...

IA - E as questões de saúde das pessoas.

JC - Sim, sim, questões de salubridade, também…?
Então, se... de alguma maneira, pensando na ideia de desenvolvimento ou de revitalização, dirias que ela inevitavelmente tem aspetos que não são positivos. E que isso aconteceu também aqui na Mouraria. É isso? E são inevitáveis?

IA - Eu acho que com um bom governo territorial, em que fosse possível prever o que é que... fazer um planeamento de intervenção a nível integrado, isso era possível de evitar, obviamente. Nada do que está a acontecer aqui é novo... Toda a gente sabe o que já

aconteceu. Aqui e na cidade como um todo, nada disto está a acontecer pela primeira vez no mundo! Já há mil e um exemplos, já há mil soluções, e coisas a evitar, está tudo mais que... Portanto se houvesse de facto essa capacidade de governar com previsão integrada dos contextos e das transformações... obviamente que se conseguiria evitar uma série de problemas.
O problema é que não há.

JC - E que implicaria o governo central e o governo local...?

IA - Eu diria que tinha de ser Câmara e Junta. Câmaras e juntas a fazer esse desenho de planificação.

JC - Falaste há pouco na Câmara não vender o seu património edificado aqui, como uma das medidas que permitiam controlar um bocado esses fenómenos…?

IA - Exatamente.

JC - Que outras? Por exemplo, pergunto isto porque estás aqui, tens uma ideia muito concreta…
[…]
Para ti que conheces bem, além dessa ideia, por exemplo, que outras coisas é que poderiam ter sido feitas, sem dificuldade e que poderiam ter contido (…) estes fenómenos?

IA - …A questão do alojamento local, podia ter sido travado mais cedo, não é?
[pausa]
E depois acho que deveria haver um tipo de preocupação com... (…) por exemplo, as casas regionais, todos os equipamentos que de alguma forma contribuíam para... a coesão do território... para um poder de fortalecer a sociedade civil, fortalecer as pessoas, deveria ter havido um cuidado em preservar esses equipamentos.
Temos os Amigos do Minho, a Casa da Covilhã, o palácio do Grupo Desportivo da Mouraria também está à venda... Portanto esse tipo de coisas... E aquilo que nós sentimos muito é que há uma série de associações que precisavam de espaços para desenvolver o seu trabalho, que não têm, e que aqui é impossível, nós próprios estamos com imensas dificuldades de espaço, porque tínhamos aqui umas salas ao lado que já não temos, e muito trabalho fica comprometido, e que não se consegue fazer precisamente por falta de espaço físico. E a Mouraria podia ter sido tomada... Aquela vontade que nós vimos no António Costa de fazer da Mouraria um bairro exemplo e tudo isso, que depois se perdeu um bocado com o Medina (…) [ri-se] Podia ter sido... Efetivamente... Podia ter feito com que as coisas fossem bastante diferentes.
Há muitos destes equipamentos que se tivessem sido... se houvesse interesse estratégico de os manter, de atrair novas associações para trabalharem aqui, de atrair... a questão de trazer os criativos, trazer uma dinâmica associativa mais forte, mais... mais espaços abertos ao

público para criar também uma sensação de segurança, tudo isso... Teria sido estrategicamente muito importante por parte da Câmara. E não foi.
Eu acho que se o António Costa tivesse ficado mais um mandato a coisa também teria sido bastante diferente.

JC - Achas que... quer dizer, vamos sempre parar ao imobiliário?

IA - É. Porque é básico.

JC - Porque as associações e os equipamentos saem porque o imobiliário...

IA - Claro, porque a especulação...
[…]
Eu acho que pelo menos... [António Costa] ter-se-ia esforçado. Em algumas situações. Acho que situações como os Amigos do Minho, como o Sport Clube no Intendente... A própria... a própria utilização de alguns espaços como o Centro de Inovação da Mouraria, embora esse agora, eles já estão mais abertos. Já estão mais recetivos a dinamizar ali coisas, porque inicialmente não estavam de todo, mas... mas... eh pá, eu penso que com o Costa tinha existido outra sensibilidade.

[…]

JC - Mas é curioso dizeres que este ano já se sente aqui uma... Terá haver com a regulação? Com um certo tampão ao alojamento local? Ou as pessoas aqui...

IA - Eu acho que não é só aqui. Acho que é uma questão geral da cidade.
[…]
Eu acho que há redução de turistas.
[…]
Embora não pareça! [ri-se]

JC - Ok. Não, isso é interessante, porque é um factor externo…?

IA - É. embora não pareça, o turismo diminuiu bastante [2019].
[…]
Não sei quais são os números, mas nós sentimos isso.

JC - Isso é interessante. E como é que vês o trabalho da Associação agora, ou seja, com esses desafios todos, e com estas diferenças todas, quer dizer, todos os dias, vocês estão aqui, não é? Como é que vocês planeiam o trabalho em função destas... daquilo que conhecem e daquilo que não podem conhecer, porque vai acontecendo?

IA - Sim (…) uma das coisas que nós queremos fazer é, que achamos que tem de ser fundamental, é (…) aquela coisa de muitas vezes (…) termos vontade de fazer muita coisa, depois prejudica para teres o tempo para fazer, para refletir, para perspetivar, para planear… Porque estás sempre a fazer. Queres fazer, queres fazer, queres fazer e o tempo de reflexão não existe. Não existe porque estás sempre tomado. Estás sempre tomado (…) Não tens tempo de prever. Estas a remediar, a remediar. (…) Depois até a Associação cresceu muito, tanto a nível de atuação tanto a nível de áreas, e nós não estamos a dar conta do recado. Claro. Ficas com menos tempo para... E então aquilo que estamos agora a pensar fazer é focarmo-nos mais no território e não querer chegar a todo o lado. Porque a gente tem muita vontade de fazer coisas! [ri-se]

JC - Em que é que isso se traduz? Ou seja...

IA - Nós temos de estar com menos... Menos dispersos e com mais foco no território. Há muita coisa por fazer aqui. E se não for agora, nunca mais vai ser. E de facto temos de (…) fazer mesmo um planeamento de acupuntura para ver onde é que a gente... qual é o nosso papel com aquela pessoa em particular, com aquela, com aquela, com aquela, para os manter cá. E isso é a grande urgência. É fazer com que as pessoas fiquem. Não sabemos como... mas é pensar...

JC - Ia perguntar como, mas imagino que deva ser difícil, não há uma receita...

IA - É mesmo fazer um trabalho de proximidade. Com este, com aquele. Porque às vezes estamos aqui (…) assoberbados…

JC - Pois, (…) querer chegar a todos…

IA - Não chegas bem. Chegas só um bocadinho. E depois não consegues evitar uma série de coisas. E acho que o nosso papel tem mesmo de ser voltar àquela ideia inicial de estarmos mais a trabalhar aqui, não termos tanto desfoque. E tem de ser muito esse trabalho. Tem de ser… muita articulação com a Junta, nós trabalhamos bastante bem com eles...

JC - Esse trabalho com a Junta, em que é que... como é que ele se articula, como é que se concretiza?

IA - Temos vários projetos com várias equipas da Junta e com a própria Comissão Social de Freguesia, também tem vários grupos de trabalho, e é muito de... tentarmos complementar as ações, não é? E... eu acho que é mesmo assim "vocês já estão a fazer isto, por isso a gente vai assim, como é que nós podemos unir esforços..."

JC - Sim, não sobrepor, nem repetir esforços?

IA - Sim, não sobrepor, nem repetir...

JC - Ainda sobre o 'Todos', há bocadinho estava a pensar noutra coisa… (…) Nunca houve nenhum tipo de... (…) sobreposição, ou de... Porque foram ainda três anos, quatro anos, portanto o último cá e lá, em São Bento, nunca houve essa sensação de sobreposição? Não digo competição, mas sobreposição de papéis?

IA - Não, não. Pelo contrário. O 'Todos' tinha uma atuação muito específica e sempre fomos muito de articulação, não é?

JC - Há pouco disseste também que continuavam... não sei se percebi bem, a colaborar com o Todos, mesmo noutras zonas.

IA - Sim, sim.

JC - Como é que isso se faz?

IA - Este ano tivemos uma visita guiada no nosso projeto 'Migrantour', que começou aqui. Foi daqui até à Graça. E uma *performance* também com os guias do 'Migrantour' que aconteceu no... acho que foi no Gil Vicente, sim.
[…]
A ligação também tem muito a ver obviamente com as temáticas das migrações, e também pelos cruzamentos dos territórios, não é? Porque nós não podemos fechar a fronteira aos quilómetros quadrados. A escola de Gil Vicente, é uma escola... é a escola que recebe as crianças, os miúdos da Mouraria. Nós trabalhamos também com (…) a Gil Vicente, com o agrupamento d o agrupamento Passos Manuel. Mas a maioria está no Gil Vicente. Portanto, os nossos miúdos estão na Graça. Portanto, há uma relação natural entre os territórios.

JC - Mas é curioso porque me aprece que o 'Todos', eventualmente e como disseste, não terá tido o impacto ou visibilidade que teve aqui na... numa zona como aquela, não é? Se aqui e em São Bento foi transformador, dá-me ideia que lá, onde já está há dois anos…

IA - Na verdade é porque ali já não há uma necessidade de intervenção como havia nestes dois territórios, não é? E aqui teve mais impacto por isso. Não se passa nada na Mouraria e de repente vem para cá isto.
[…]
Além disso é também... eu acho que tem também influência o facto de nesse tempo não se passar nada nesta cidade, culturalmente [risos]. E agora há milhões de coisas a acontecer. Hoje os impactos disso dissipam-se mais…

Entrevista a **Fernanda Fragateiro**

[…]

João Concha (JC) - Como é que é feito o convite e mais concretamente a escolha do espaço para a intervenção?

Fernanda Fragateiro (FF) - Ou seja, o convite para participar neste festival, é feito pelo Mário Caeiro. E depois é-me dito que essa associação de moradores, a "Tempo de Mudar", contactou o Festival no sentido de perceber se algum artista podia ficar com o espaço público do Bairro dos Lóios… da Pantera Cor-de-Rosa [conjunto edificado]. Porque era um bairro que tinha na altura problemas de um certo abandono do espaço público, e a Associação Tempo de Mudar era uma associação de moradores que não só englobava este bairro, mas outros bairros onde viviam pessoas mais de classe média, e portanto queriam criar ali uma espécie de... um coisa mais uniforme de qualidade de espaço público, enfim. E achavam que aqui havia [nessa zona específica da Pantera Cor de Rosa] necessidades... Até porque o Gonçalo Byrne no projeto dele tinha uma série de espaços ajardinados, muitos deles tinham sido ocupados pela população e tinham sido plantados, mas havia alguns que estavam abandonados. Isto foi a primeira... o primeiro passo.

JC - E como é que foi, de alguma maneira, trabalhar com essa sugestão? Porque houve um espaço sugerido...

FF - Eu acho que de certo modo eles lançaram... eu penso que isso foi lançado a alguns artistas e eu fui a artista que disse que queria ficar com esse projeto, até porque já tinha um historial de trabalhar com espaços verdes, jardins, interessava-me essa dinâmica. Depois... o que é que aconteceu? aconteceu que, portanto o Santana Lopes era o Presidente da Câmara, havia… eu percebi que havia um projeto da Câmara Municipal de Lisboa de requalificação do espaço público do Bairro dos Lóios, que tinha como objetivo desenvolver uma série de projetos na qual se inseria a Praça Raul Lino, e isto era um estudo que estava a cargo da divisão de projetos da estrutura verde da Câmara, pronto.

JC - Que já estava a ser feito?

FF - Que estava em projeto, sim... [pausa] A minha ideia no princípio de me envolver nisto era realmente a de plantar os canteiros que estavam abandonados, que não estava plantados.

JC - Portanto requalificar o que já lá estava... 'requalificar' os canteiros…?

FF - Sabendo que havia problemas complicados de, por exemplo, fornecimento de água, ou seja… não faria... ou seja, porque é que eu entro em contacto com a Câmara? Porque percebo que plantar canteiros que depois não podiam ter manutenção, mesmo que a manutenção fosse feita pela população, se não houvesse acesso à água era uma coisa inútil. E, portanto, foi

quando entrei em contacto com a Câmara e percebi que havia um projeto grande de iluminação, mobiliário urbano, papeleiras, bebedouros, havia uma operação, uma operação grande. Depois percebi também que no projeto da Câmara havia uma proposta um bocadinho de higienização do lugar, o que não me pareceu muito acertado, do meu ponto de vista... porquê? Porque havia alguns, dois grandes canteiros que, eu acho que até tenho aqui uma imagem, que estavam a ser tratados por... [imagem] Eram estes dois grandes canteiros que aqui já aparecem sem vedação, mas que estavam todos vedados com uma vedação muitíssimo precária, e com muito mau aspeto, quero dizer, que até parece... com vários bocados de madeira em grade...

JC - Sim, sim, improvisada...

E estes dois canteiros, que eram dois canteiros iguais (…) Porque a minha proposta ao princípio era plantar estes dois que não tinham nada, não é? E depois percebi que havia estes dois canteiros que estavam super plantados com coisas completamente... uma mistura inacreditável, e que eram cuidados por um senhor que vivia aqui nuns prédios, que era o Senhor João, que tinha sido em tempos... Ele tinha feito parte de um projeto da Câmara, que acho que foi da altura de João Soares, em que era atribuído uma função a pessoas que não eram funcionárias da Câmara, mas que podiam ser uma espécie de guardiões do espaço público. E a Câmara ldava algum apoio, para o fornecimento da água... Havia ali uma estrutura muito de... que eu achei muito interessante mas que entretanto com a mudança da Câmara, aquilo tudo foi desativado. E este Senhor João que tinha sido um tal guardião do espaço, pronto, ficou sem função, mas manteve... E com o projeto da Câmara Municipal o que é que ia acontecer: um arquiteto paisagista, que até é conhecido e era amigo porque fui professora dele no curso do Centro Português de Design do Espaço Público, portanto eles tinham... Ele nunca tinha ido sequer ao lugar... quero dizer, era daqueles projetos que eles fazem porque... uma coisa a partir das plantas, não é? E então era a plantação de uma série de amendoeiras que foram de facto plantadas e depois aqui havia... sei lá, umas aromáticas... e pronto. E era retirado tudo, porque isto era... havia palmeiras, havia nespereiras, quero dizer, tudo ao molho. Qual é que foi aqui o meu papel neste projeto? Isto mudou um bocadinho o âmbito, não é, não era só então plantarmos o que estava por plantar, mas era em articulação com a Câmara, tratarmos estes dois grandes canteiros, abrindo-os à comunidade, ou seja retirando as vedações, tirando uma série de espécies que estavam ali em conflito, criando uma zona mais de relvado e com algumas... Deixar algumas áreas plantadas e retirar o que estava em excesso e colocar então nos canteiros que estavam abandonados e completar essa plantação com outras espécies que a Câmara tinha e que os jardineiros da Câmara aconselharam. Portanto, o projeto mudou um bocadinho e teve essas duas vertentes: por um lado fazer a ponte com a Câmara Municipal de Lisboa e convencê-los também a alterar o projeto deles, portanto, tornar o projeto um bocadinho mais flexível, e depois trabalhar com o Senhor João - foi uma pessoa incrível que se disponibilizou completamente para retirar tudo, mas que para isso ele precisava que de certo modo a população, sobretudo mais jovem, se envolvesse um bocado, para depois não estragarem tudo, não irem para lá... estragar, destruir. Portanto houve essa vertente de trabalhar com a Câmara Municipal de Lisboa com o departamento de

Espaços Verdes no sentido de adaptar o projeto deles e não ser uma coisa tão...

JC - Tão desgarrada…?

FF - E ser uma coisa mais de aproveitar o que havia e replantar noutros sítios, portanto não deitar nada fora e sobretudo também usar coisas que eles tivessem em excesso nos viveiros e pudessem ser plantados aqui. Relativamente aos jovens, o que fizemos foi envolver... Aqui neste prédio, falta aqui a imagem, estava instalado um gabinete da Santa Casa da Misericórdia, que trabalhava com os jovens, que dava o apoio pós-aulas, o pós-escolar, pelo que através desse gabinete da Misericórdia eu entrei em contacto com um treinador - Tiago, não me lembro do nome dele, não sei se... acho que era o Tiago -, que treinava uma série de miúdos, treinava futebol com uma série de miúdos, e penso que miúdas também, do Bairro dos Lóios e de outros bairros ali à volta, e portanto tinha um grande grupo de futebol e ele era mesmo um líder, era assim um miúdo com 20 anos, e os outros eram pequenos...

JC - Mas ele era uma referência?

FF - Mas ele era uma referência, uma pessoa que… super comprometido com os miúdos em atividades, e pronto. E então, foi com esses miúdos que se fez a plantação. Eu acho é que eu não tenho imagens das plantações... mas, já não me lembro…

JC - Por acaso havia aqui uma referência assim mais genérica às espécies, ou ao tipo de...

FF - Pois, estás a ver, isto era tudo vedado, tinha umas cercas...

JC - Eu por acaso tenho aqui a preto e branco, mas estão... É precisamente dessa perspetiva...

JC - Ah é... Tu tens cópias do catálogo...

Tenho. É porque eu não consegui o catálogo. Ele é muito difícil de...

FF - Pois. Eu também só tenho um. Estás a ver, isto já é, isto é o projeto dos paisagistas. A plantação destas árvores...

JC - E como é que, era uma curiosidade minha, como é que a Câmara recebeu essas... essa espécie de... não entendeu como uma intrusão?

FF - Não. Recebeu muito bem. Primeiro porque eu conhecia o José Luís, o arquiteto paisagista, e também na altura o diretor dos Espaços Verdes, não me lembro do nome dele... Eles também me conheciam porque eu estava... tinha feito o Jardim das Ondas na EXPO'98, trabalhava em alguns projetos de espaço público e, portanto, havia uma confiança, não é? O projeto em si foi também muito longo, porque eu entretanto, eu estava grávida e penso que... eu depois adoeci (…) Porque quando este processo começa, quando eu começo a ir para o sítio, a fazer fotos, falar com as pessoas, ter reuniões, aliás, há uma série de reuniões com a

Comissão de Moradores e com a população, que acho que também vem aqui no catálogo... Deves ter isso, também?

JC - Sim, todas estas imagens… [catálogo do evento]

FF - Todas estas... Que aqui, o que é se faz, a Câmara vai apresentar o projeto, o projeto da Câmara, com as tais plantações e não sei quê... Isto é o Senhor João, o jardineiro, pronto isto também são... Este é o José Luís, o da Câmara, o arquiteto (…) O "José Eduardo Luís", não, isto está mal [legenda no catálogo do evento].

JC - Ah, sim. Deve estar enganado…

FF - Sim, sim. Isto está mal [legenda no catálogo do evento].

JC - E como é que... Como é que a população recebeu a... Por exemplo a Câmara? A apresentação desse projeto, e depois como é que acolheu as suas ideias para aquela zona?

FF - É assim... Quando nós falamos de população, falamos de um grupo muitíssimo restrito que se envolve, não é? Aqui quem se envolveu mesmo muito foram os miúdos. Aí houve mesmo um envolvimento e um trabalho incrível com eles. A população, quer dizer, neste bairro, eu lembro-me, nós estarmos a plantar e haver pessoas a atirar garrafas de cerveja para os canteiros... Portanto, acho que no documentário... na entrevista que está aqui documentada e que depois te passo, lembro-me de eu dizer isto, que é, tu tinhas uma população, que é a população que vai para lá viver no final dos anos 70, e que portanto nesta altura, em 2001, já são pessoas de idade, não é?, e que são pessoas que estão em casa, e são tranquilas e cuidam o que podem, que é o caso do Senhor João, que cuida daquele jardim. Depois há uma população mais jovem; há de tudo, não é? Que são pessoas desempregadas, pessoas com problemas de alcoolismo, de droga, misturado com crianças que estão na escola pública e que portanto estão completamente inseridas, portanto isto aqui tem de tudo e mais alguma coisa, tem comunidades, que eu penso também que houve algumas que foram realojadas aqui, na Pantera... Portanto isto é... Portanto tens de um lado, de uma janela tens um casal que vieram do Norte trabalhar para Lisboa nos anos 60 e que ali estão, na sua vida... os seus filhos já se foram embora e uns são engenheiros, pronto, o que seja... e depois tens homens com vinte e tal, trintas, quarentas, desempregados... quer dizer, desde violência doméstica, quer dizer... Tudo. Neste bairro há de tudo. Como há em todo o lado. Só que aqui está concentrado. E isto é uma espécie de palco, não é? Tem esta grande praça, este grande cenário, tem aquele... Portanto, vê-se as varandas, veem-se as janelas, à noite vê-se as atividades das pessoas dentro da casa, portanto uma coisa altamente cenográfica, e cinematográfica até...

JC - E como é que... Como é que as pessoas ocupavam..? Portanto, antes da apresentação deste projeto, aquilo era uma espécie de recreio, ou... Terreiro...

FF - Era um espaço fantasma, era um espaço vazio.

JC - Como é que as pessoas usavam? Como é que?

FF - Com uma liberdade fantástica. Aliás, quando eu comecei a fazer este projeto, e a ir lá e a falar com a Câmara, existe um dia que há uma visita do Santana Lopes ao espaço. Não me lembro porquê... E em que ele vem falar comigo e eu explico o que estou a fazer e que ele me encomenda uma escultura para a praça. (…) E eu explico que não estou nada interessada em fazer uma escultura para pôr no centro da praça, não é?, porque a praça é para estar livre e aberta, e o que eu proponho é fazer qualquer coisa para os miúdos, portanto fazer um... Na altura eu acho que até esse projeto foi entregue... eu não sei disso, eu não sei desse projeto Era um parque... Era uma espécie de escultura que podias usar quase como *playground*, sim. Porque os miúdos brincavam numa... O *playground* dos miúdos era... Eles foram arrancando as pedras... Ou houve uma obra qualquer que parte do pavimento saiu e ficou uma areia, e os miúdos brincavam no meio das pedras e da areia.. Eh pá, eu acho que era um bocado perigoso, aquilo... Mas pronto. E depois era muito giro porque existe também , não sei se te posso dar o contacto, de um cineasta que é o Luís... (já te mostro o Luís) Que filmou, filmou... fez dois documentários: um pequeno documentário sobre a plantação do jardim, que eu não encontro em lado nenhum, mas que ele tem, e depois ele... Ele estava a fazer o documentário sobre o meu jardim, sobre o meu projeto, e entretanto eu adoeci, mesmo muito gravemente. E tive um cancro e portanto... As pessoas... Com um bebé, estava... Tive um cancro, tive hospitalizada muito tempo, e começou a haver um rumor de que eu podia patinar... não era? … e então o Luís, que é uma pessoa muito muito sensível, como forma de lidar com o assunto, ele continuou a filmar na praça. Sempre. Durante meses. Eu não estive lá e ele continuou a filmar. E disso nasce um documentário de uma hora que se chama "A Praça". Em que tu aí vês mesmo a dinâmica das pessoas na praça. E a forma como se foram relacionando com ele.

JC - Portanto, a presença continua, não é? Havia alguém que estava lá e...

FF - Ele estava lá sempre, foi filmando... Eu não sabia, não é? Portanto quando eu depois fiquei boa, voltei ao projeto, e voltámos a filmar, e depois completei, fizemos a ação da plantação e ele filmou essa ação e fez um pequeno filme. Não encontro nada... não sei onde estão as coisas... pronto. Mas há-de existir alguma coisa, isto são só as imagens do desenhos de apresentação... [procura os ficheiros]

JC - E numa perspetiva crítica, portanto, estando a intervir naquele território, e vendo a apresentação daquilo que era a praça proposta, o arranjo para a praça, parecia-lhe que era interessante aquilo que estava a ser proposto? Ou espaço vazio como ele estava tinha uma série de possibilidades que...?

FF - Eu penso que... Não, não, o que depois o José Luís acabou por fazer, a praça ficou vazia. O que eles fizeram foi: iluminar...

JC - Exato. Tinha a ideia que tinha havido a instalação de mobiliário urbano...

FF - Sim, mobiliário... Que eu também não achei a coisa certa com os banquinhos, mas enfim. Mas basicamente, o que eles fizeram foi plantar árvores, plantar uma nova... plantar árvores, limpar o espaço, fazer o pavimento, que estava todo destruído, acho que não tenho imagens disso, mas estava tudo arrancado, e... E arranjar os canteiros. Ainda foi uma intervenção grande que eu lembro-me das obras na praça, para além de vagamente um período complicado em que muita coisa desapareceu... Mas... Portanto isto é antes das obras de intervenção, isto depois foi tudo arrancado, com... Ou seja, a ideia era que este espaço ficasse o mais livre possível, não é? Com os relvados, tudo o que foi retirado daqui, houve árvores até que foram plantadas noutros sítios, nas traseiras e até fora do bairro, e depois estes canteiros aqui é que foram todos plantados com flores e com espécies que a Câmara, que os jardineiros da Câmara trouxeram, e que foi muito giro porque os jardineiros trabalharam com os miúdos, ensinaram os miúdos a retirar, como é que se tirava uma árvore, ou como é que se tirava um arbusto, como é que se tirava uma planta, como é que se salvava os bolbos e depois a plantar também.

JC - E apesar de ter sido esse pequeno grupo, face ao que são os moradores do bairro, o facto de terem sido as crianças a... Eventualmente pode ter favorecido depois o... a conservação daquilo que estava feito?

FF - Eu nunca mais voltei.

JC - Era isso que queria perguntar: se tem ideia…?

FF - Eu nunca mais voltei ao bairro. Porque foi também um período muito complicado. Eu tinha um bebé pequenino...

JC - Sim. E após um período de doença...

FF - Sim, foi muito complicado... Eu não voltei, portanto quando tempo durou... Quero dizer, passei, duas ou três vezes, uns meses depois e lembro-me da cor das flores, isso deve estar no filme do Luís...

JC - Mas é interessante que seja, ao contrário da maioria dos projetos no "Lisboa, Capital do Nada", um projeto que trabalhe o tempo. Porque pressupõe tempo, de integração, de envolvimento, de compreensão do que é que as pessoas que estão ali podem, como é que elas podem participar, e pressupõe tempo no sentido em que se está a fazer qualquer coisa que pode ficar. Um mês, um ano, cinco anos, mas que é para ficar, não é? Quando na verdade todas as intervenções, a maioria, é efémera, são acontecimentos.

FF - É efémera, pois [a maioria]. Não, mas isso a mim nunca me interessou muito. Isso a mim não me interessa... Não faz muito parte da minha prática artística fazer o 'acontecimento', são coisas mais... alterar qualquer coisa, contribuir com qualquer coisa, levar qualquer coisa para o espaço, ou retirar qualquer coisa do espaço, e dessa forma tentar contribuir para que o espaço fique mais liberto, ou que fique mais amável, ou que fique mais inclusivo, ou que fique mais...

JC - De alguma maneira isso também transforma o... pode transformar as dinâmicas, não é? Que se geram entre aquelas pessoas e o espaço?

FF - Sim. No fundo estes bairros, não é? qualquer coisa que se faça que tenha a ver com 'qualificado' é sempre incrível porque isto são sítios que... que estão muito abandonados e não são só os sítios que estão abandonados, são as pessoas também estão um bocado e portanto... Eu acho que na altura foi (…) Depois houve coisas terríveis: o Senhor João morreu, foi atropelado por autocarro durante o processo, houve assim muita coisa difícil. Que neste... É. Foi terrível... Porque ele foi... Nós estávamos ainda antes de plantar, da plantação, estávamos no processo todo e há um dia que eu vou lá e... Isto implicou muitas idas ao bairro... E ele tinha morrido. Portanto... Ia a atravessar a estrada, tinha sido um condutor da Carris, que tinha perdido a mulher, tipo três dias antes, e que estava muito perturbado, e que atravessou, aquilo era assim uma reta, e que não viu à noite, aquilo também tinha pouca iluminação, sítios mal iluminados, mal protegidos, e que ele a atravessar a estrada, foi... Morreu. Também foi assim uma coisa que me criou uma dificuldade...

JC - Quem é que depois herdou essa tarefa? Foram os jardineiros da Câmara?

FF - Ninguém. Ninguém. Isto depois ficou... Depois... Eu já nem me lembro se os jardins foram plantados... Os jardins só foram plantados depois da praça feita já. Isso está aí tudo no filme do Luís.

JC - Mas ainda em 2001? Ou terá sido mais tarde?

FF - Não. É assim: o projeto é feito em... quando é que é a "Capital do Nada"?

JC - Em 2001.

FF - Eu acho que isto já foi depois.

JC - Pois. Para o tempo de construção da praça...

FF - Isto deve ter sido feito em 2002, porque... Bem, em 2001 estive mesmo *out*, só em 2002...

JC - Pois, porque os eventos foram em Outubro, sobretudo em Outubro, Novembro de 2001...

FF - Não, o meu projeto, a plantação foi mais tarde de certeza.

JC - Isso é interessante. Porque é uma coisa que começa bastante antes, não é? E depois continua para além do festival...

FF - Espera lá, eu acho estranho não ter nada... Não tenho nada! Quer dizer, se eu for ver, montes dos meus projetos estão super, super bem documentados e esta coisa não tem nada! Não tem... é impressionante, uns desenhos em *dwg* que são da Câmara, nem sei o que são os

pcb's, estas são as coisas da Câmara, portanto não interessam... E não tenho nada! Não tenho um texto, não tenho...

JC - É o que está no catálogo, sim. Que aliás remete para o "Nada". A ideia que não acontece nada, é um paraíso, ou pode ser um paraíso...

FF - Tu leste aqui isto da Associação Tempo de Mudar? Que eram incríveis, era uma associação fantástica...

JC - Isso é que é interessante, porque pode-se pensar que não acontecia ali nada...

FF - Não, não. Estavam, estavam. Esta associação, era muito interessante, porque esta senhora, a presidente da Associação, eram duas pessoas, aliás, eu mantive-me em contacto com um deles, agora já não me lembro do nome, durante muito tempo... Eu acho que ele morreu entretanto... Mas eu lembro-me de eu estar internada e ele ligar-me e falarmos, e depois eu acho que ele também teve um problema de saúde grave, e eu liguei-lhe... Portanto eram basicamente duas pessoas: eram um homem e uma mulher, ela era a dona da farmácia do Bairro dos Lóios, eu acho que ela era do Bairro dos Lóios da farmácia, portanto ela era a farmacêutica, era a pessoa em quem as pessoas confiavam. O facto de ela dizer e propor certas coisas, criava...

JC - Uma garantia?

FF - Sim. (eu nem sei quem é que escreve isto... sinceramente nunca mais olhei para isto)

JC - Esse início é assinado pela Extra Muros, não sei se pelo Mário Caeiro... Mas é mesmo só o início. Depois há um texto…

FF - Portanto, "aceita a proposta feita pela Associação." Exatamente.

JC - E antes desta... desta intervenção naquela zona concreta, a Fernanda tinha uma relação com aquele território?

FF - Não. Não conhecia.

JC - Qual era a perceção que tinha? Antes da primeira visita, ou numa primeira visita?

FF - Não tinha... Não tinha nenhuma. Sinceramente isto era uma... Eu tive uma relação com a parte, com a zona oriental de Lisboa, durante a EXPO, não é? Porque também era uma zona com muita baixa densidade...

JC - Sim, bastante esquecida?

FF - Eu morava em Monsanto, portanto aqui na floresta de Monsanto, vinha para a Baixa, mas

não tinha nenhuma relação com aquele lado da cidade. E esta zona aqui então, desconhecia completamente. Lembro-me de, a primeira vez que fomos à praça, sentámo-nos no meio da praça e eu estava com as pessoas do Tempo de Mudar, da Associação, que era a farmacêutica, um outro senhor e um professor, que era professor de uma escola, que agora também não sei onde, mas em Marvila?, na zona de Marvila, e lembro-me de haver um grande desconforto porque... Eles não eram moradores do bairro, eles eram moradores de um bairro que foi feito através de uma cooperativa, eu não em lembro do nome desse bairro... Haverá um bairro junto, perto, que acho que é um bairro de prédios brancos...

JC - Acho que sei qual é.

FF - Pronto, era um bairro com mais uma classe média baixa, professores... E que compraram aquilo e fizeram uma cooperativa e entraram com dinheiro. E portanto eram essas pessoas que estavam muito interessadas em que o Bairro dos Lóios também tivesse alguma atenção que era para não haver ali problemas. Mas eles estavam muito desconfortáveis. E eu lembro-me de me sentir muito confortável no bairro. Estar sentada, aliás, estava grávida nessa altura quando fui visitar, e lembro-me de me sentir mesmo muito bem, porquê? Estava numa grande praça, não há praças assim em Lisboa, não se encontram grandes praças, sobretudo em território que não é centro histórico...

JC - Estávamos aqui a falar da Associação e de como a Presidente da Associação suponho, a pessoa da farmácia, estava desconfortável...

FF - Não era ela. Era o professor. Ela não estava... Não. Era um professor que eu não me lembro o nome... Deixa-me só ver se tenho aqui alguma coisa. [procura documentos] que eu produzo sempre muita coisa... Até os próprios desenhos, não sei onde é que eles estão... Os desenhos originais desse projeto... [procura documentos] É muito estranho mesmo... Também foi uma altura complicada... Não.

JC - E como é que se chamava o realizador?

FF - Luís Alves de Matos. (…) Posso lhe dar o telefone. O Luís fez um filme, que também não sei onde está, sobre mim, que chamou "Lugares Perfeitos" e que nem sequer consta aqui da biblioteca... Nem sei onde é que isso anda. E fez um filme que é "o Bairro"... [procura documentos] Há aqui qualquer coisa... Ele já uma vez me deu esse filme... Mas... Não sei onde está... Na verdade até deve aparecer aqui... Porque ele apresentou isto em... [procura no computador] "A Praça". [Lê do site do realizador] "Num bairro social da zona oriental de Lisboa (Chelas), uma praça sofre obras de requalificação que se estendem ao longo de três anos." Portanto, estás a ver, isto foi um processo longo. Eu é que já não me lembro... "Neste espaço pensado em cor de rosa, vive uma comunidade deprimida, concentrada no seu dia-a-dia, mas cada vez mais indiferente ao destino de intermináveis obras." O parque infantil e o mercado que a população tanto deseja, não fazem parte do plano, e os dias continuam". "A Praça", "Fernanda Fragateiro – Lugares Perfeitos" Ah, isto foi também porque ele fez... Agora o outro

filme pequenino... Portanto ele tem este meu filme, que é um documentário de uma hora, "A Praça", estás a ver? Com o... aparece esta imagem do cãozinho deitado na areia, pessoal a trabalhar... Isto tem uns 90 minutos: ”A Praça"...

JC - E que ele finalizou então em 2004?

FF - Pois… Se calhar... em 2004, exatamente. Mas isto, pronto, ele depois continuou porque tinha material incrível, foi uma das pessoas que incentivou... Agora, o pequeno filme que ele fez sobre a plantação é uma coisa de 12 minutos (…) Esse filme está de certo modo também dentro d' "A Praça", eu acho que ele faz parte ou aparece uma parte, porque é uma fase do processo, portanto terá isso. Eu posso dar o contacto dele e depois falas com ele.

JC - Quando… retrospetivamente… foi um período difícil, claro, com todas essas circunstâncias. Mas olhando para trás, mudaria alguma coisa na abordagem, ou na forma como trabalharia esse projeto?

FF - O que eu acho é que estes projetos depois precisam de um acompanhamento, ou seja, continuidade, e isso para o artista é muito difícil porque de repente já estás a fazer outro projeto, portanto, ou seja, parece que cada projeto podia ser o projeto da tua vida e tu podias ficar lá para sempre, porque são coisas que precisam de... Desse tempo, não é? E ali havia muita matéria para trabalhar e para... e senti isso. Mas isso é o que acontece em muitos outros projetos: tu tocas e depois não podes ficar... Para ficares tens de ficar ali, para fazeres uma coisa consequente, tens de ficar ali a tua vida... Não digo inteira, mas tens de ficar uns anos...

JC - E sentiu que... de alguma maneira já estamos aqui a falar de algumas coisas: estamos a falar num projeto seu com a Lisboa Capital do Nada, a requalificação da praça, o Luís também a filmar e a estar lá, aconteceu muita coisa, não é?

FF - Sim. Aconteceu muita coisa. E o Luís acabou por ser até um ponto de ligação muito grande com a população, porquê? Porque as pessoas também queriam ficar num filme, não é? E então aproximavam-se. Há lá uma cena no filme incrível que não me esqueço, que é uma senhora, praí com os seus sessentas, setentas, que andam sempre com as batas, aquela bata apertada assim à frente, e que elas sentavam-se ali enquanto ele estava a filmar, iam todas lá para os banquinhos sentar-se... e ele... Porque depois o Luís filmou mesmo as casas das pessoas, filmou lá dentro, portanto ele criou mesmo... Ele é que teve, ele é que fez ali um trabalho incrível, mas lembro-me de ela estar e a câmara está de frente para ela e ela começa a abrir as pernas, ali a abrir, a abrir, a abrir, a abrir! [ri-se] portanto há um... É assim um bocado metafórico. Mas há uma... enquanto que comigo a relação foi mesmo mais com os miúdos e não com os crescidos, pronto querem lá saber de um canteiro... Acho que devem pensar como é que vão pagar a luz ao fim do mês...

JC - Sim. Têm outros problemas. Mas será que estas coisas todas a acontecer não terão mudado coisas? Ou apenas mudado o espaço?

FF - Eu acho que sim. Em termos da parte da requalificação da praça, obviamente trouxe ali... requalificou aquilo, quer dizer, passou a ser, a ter uma maior visibilidade à noite, a estar iluminada, a estar... Se calhar até a própria limpeza tornou-se mais fácil. Havia muito lixo, porque as pessoas atiravam o lixo das janelas, sim. Sacos de lixo, mesmo. E portanto isso implicava... aliás quando se requalificou também passou a haver uma atenção... e se calhar também as pessoas alteraram alguns hábitos, não posso dizer se alteraram ou não. Pelo menos foi um momento feliz! O momento da plantação e da... foi um momento feliz no espaço. E houve ajuda. Houve muita gente que ajudou... houve uma dinâmica, que depois houve pessoas crescidas que também vieram ajudar os miúdos, e pessoas ali dos vizinhos, mas ao mesmo tempo havia uns que… que atiravam coisas.

JC - Continuavam a atirar lixo? (…) Será que isso afeta, isto é uma das minhas questões de fundo, em todos estes processos, por um lado qual é a natureza verdadeiramente participativa ou colaborativa, como é que isso acontece? Normalmente é parcial e um grupo restrito. E por outro, em que é que isso muda na noção de identidade ou na perceção que os próprios terão do seu espaço, do seu bairro? Não sei se a Fernanda como artista estando lá durante algum tempo e depois voltando depois no ano seguinte, se conseguiu perceber como é que essa perceção se construía? E se mudou ou não?

FF - É assim, a perceção que eu tive do antes é de que as pessoas sentiam que os espaço estava abandonado, não é? … que havia um abandono do espaço público. E queriam coisas para aquele espaço público: queriam um parque infantil, queriam limpeza, queriam luz, essa coisas eram, queriam segurança, portanto isso era um desejo. Que de algum modo eu acho que foram trazidos com o projeto que a Câmara fez com a requalificação. Aliás, isto acaba por ser quase um exemplo *avant la lettre* do que depois o Manuel Salgado fez como vereador que era uma praça em cada bairro, não é? Que era a requalificação das praças, estes lugares de encontro, lugares de espaço público, não é? A Câmara fez uma série de projetos nesse sentido. Portanto eu acho que isto já foi assim uma, um primeiro...

JC - Uma espécie de teste?

FF - Foi um primeiro passo. E que eu acho que tinha muito a ver com as pessoas que estavam na Câmara na altura. Com esse João, que eu não me lembro como é que se chamava, não sei se ele ainda está nos Espaços Verdes… João Rocha e Castro. O João é arquiteto paisagista, portanto é uma pessoa já mais... sensível a estes temas, os espaços verdes nas praças requalificadas em Lisboa. Portanto esta ideia que a requalificação da praça não tinha de ser só nas matérias duras, nos pavimentos mas que era preciso também despavimentar de alguma maneira e trazer os canteiros, e os espaços, a terra e a água, isso já vinha um bocado dele... Eu acho que sim, que tinha a ver com ele e com a equipa dele. Eu conhecia muitas pessoas que ainda estão na Câmara (…) gente com muita qualidade na Câmara Municipal de Lisboa no Espaço Público e Espaços Verdes. Obviamente que aquele exemplo que eu dei , de que o Santana Lopes chega e o que ele quer para ali era uma escultura com o meu nome… um objeto…

JC - Como se o objeto embelezasse e portanto ficava...

FF - Quer um objeto... quer um objeto, ou seja, o que é requalificar e dar qualidade ao espaço: é colocar um objeto de uma artista… (…) Eu lembro-me que na altura o que eu queria propor não era necessariamente no centro da praça obviamente, mas era que se criasse ali um... Pronto que existissem alguns equipamentos, algumas coisas que os miúdos pudessem usar, porque de facto aquilo era um sítio fantástico! Os pais das janelas podem ver os miúdos, portanto era um sítio... Claro que tinha a estrada que era perigosa, como se comprovou com a morte do Senhor João, porque era uma estrada, é uma reta, os autocarros passam ali relativamente rápido e os carros e portanto a praça não tem essa proteção. Mas como é tão grande, tu podes ficar ali sem ter de atravessar a estrada, e os miúdos também desses bairros estão habituados, quer dizer... Não estão habituados a estar sempre fechadinhos numa... com grades, não é? E depois as traseiras do Bairro dos Lóios, não sei como é que está agora, mas eram só lixo... era um bocado… (…) Eu lembro-me que na altura o que me interessou desmistificar um bocadinho, era aquela ideia de que estes projetos de arquitetura brutalistas que são "nestes sítios só vivem criminosos…". E não era, mesmo. Era um sítio onde vivia todo o tipo de pessoa e que tinham de conviver com... eventualmente com um vizinho que era alcoólico ou com uma vizinha que… Porque também aquilo era... aquilo é enorme! Tem muita gente.

JC - Claro. Tem muita gente. É um grande complexo.

FF - E portanto e também, uma coisa que muita gente dizia "ah não, é esta própria arquitetura que fomenta e que... " , não é verdade, não é? Aquilo até está muito bem pensado, acho eu... O problema é que depois as pessoas foram deixadas muito ao abandono, o espaço foi deixado muito ao abandono, e as vidas das pessoas foram deixadas muito ao abandono, não é só o espaço, e portanto as pessoas foram criando barreiras, muros, grades...

JC - Pois. As pessoas foram segmentando os seus espaços. À frente da casa portanto.

FF - Sim. Sim. Por questões de segurança, e porque as pessoas... Também não houve ninguém a fazer uma gestão daquilo... não sei como é que está agora, mas na altura... Havia também o problema porque as rendas tinham aumentado, aquilo eram rendas, portanto eram... aquilo pertencia ao Instituto da Habitação, que depois entretanto foi desmantelado... Agora não sei muito bem como é que aquilo está... Sei que na altura havia muitos problemas, pessoas que queriam... De repente viram rendas a ser aumentadas, casas em que não eram feitas obras de manutenção... Mas olha, eu gostei muito, eu tenho que ir lá agora um dia ver o bairro.

JC - Para terminar, como pessoa que intervém, como artista que intervém no espaço público, esta questão da natureza colaborativa e participativa do trabalho, como é que a vê? Inclusive hoje?

FF - Pois, na altura nem foi uma... No fundo... Ou seja, nem foi, não foi uma proposta minha, foi

mais alguém... Achei incrível que uma associação de moradores quisesse trabalhar com uma artista, portanto achei logo que isso era muito...

JC - Ainda bem que existe.

FF - Sim. Achei logo um presságio incrível. E portanto fiquei logo muito interessada em perceber... E depois eu tenho mesmo uma curiosidade em perceber como é que os lugares funcionam, como é que as pessoas funcionam, como é que é a vidas nos sítios, como é que as pessoas podem ter uma voz e isso interessa-me muito... Acho que... Surgiram circunstâncias e contingências que eu não... de alguma forma não controlo, portanto, se calhar impediram que o projeto fosse mais profundo, não é? (…)

JC - Mas ainda assim ele aconteceu, não é?

FF - Realmente isto já foi há alguns anos não é? Não se falava muito nestes...
[…] É muito difícil a parte... eu acho que é muito difícil a colaboração e a participação e é como tudo na vida, quero dizer, há momentos em que tu encontras alguém, encontras uma pessoa ali. Havia o Senhor João, que era uma pessoa incrível, que tinha uma generosidade imensa, um senhor que cuidou destes dois espaços e que, depois de tratar deles durante, pelo menos que mais de quinze anos… ele de certo modo sabia que se não o fizesse a Câmara chegava ali e arrasava com tudo!, mas ele podia ter dito "então não me chateiem... façam o que quiserem", porque ele sabia que aquilo não era dele. Ele sempre disse: "Isto não é meu. Eu só... em vez de andarem aqui a estragar eu pelo menos tenho aqui uma coisa que está... pronto, que se pode ver que está mantida e que está verdinho e que…" Portanto essa pessoa, de facto, foi importante. A associação… obviamente sem ela não teria sido possível fazer isto, nem sequer me teria ocorrido, nem conhecia o bairro... O tal núcleo da Misericórdia também tinha pessoas bastante interessantes, que tentavam com os poucos meios que tinham fazer qualquer coisa com os miúdos. E depois aquele miúdo, o Tiago, de facto, era um miúdo de dezoito ou vinte anos, acho que ele era mesmo muito novinho, e que teve ali um compromisso no sentido de ajudar, de agarrar naqueles miúdos, porque sabia que a maior parte deles… o que iriam fazer nos tempos livres? É que os pais estão a trabalhar...

JC - E se calhar com horários difíceis, vidas complicadas...

FF - Exatamente Os miúdos estão em casa fechados ou então estão à solta. E ele agarrou aqueles miúdos e era uma pessoa que tinha mesmo um talento, um dom... Depois o próprio Luís... Pois, o Luís... Eu acho que eu não o conhecia... Foi convidado pelo Mário, e eu conheço o Luís na praça, por causa do projeto... deste projeto. E depois disso é que ele faz o filme sobre mim. (…) Portanto, eu não o conhecia. [pausa] Eu estou a lembrar-me se há assim algum projeto... Estou envolvida em alguns projetos de espaço público e de reabilitação de espaço público, e falo sempre muito na necessidade de envolver as pessoas ou pelo menos de saber comunicar o que é que se está a fazer. Mas são processos… processos difíceis. E muitas vezes as próprias pessoas aquilo que querem é um bocado o óbvio, não arriscam

muito, portanto é preciso mesmo um tempo para conversar. E acho que o envolver os miúdos é muito importante, porque eles são muito mais abertos e depois podem passar a informação. É mais fácil começar com um grupo de miúdos da escola primária ou do secundário, do que começar com uma comunidade, cada uma com as suas sentenças. Lembro-me de nestas reuniões havia as pessoas a falar do tapete da entrada, que a Câmara não tinha mudado o tapete, não sei, não sei quê... coisas ridículas focadas em coisas privadas... Este sentido comunitário de partilha é muito difícil. Não há esse hábito, não há essa educação. E as pessoas estão muito na minha coisa... e colocar assim temas para discussão ou para análise, que sejam temas de interesse comum, é muito difícil. Mas é o que temos. Olha, aqui até está a senhora da farmácia, é esta. [imagem]

JC - Eu vou procurar se a associação ainda existirá porque gostava de perceber se...

FF - Eles eram muito fortes! Tinham junto da Câmara... A Câmara tinha um bocado... Não era medo, mas ouvia… "Tempo de Mudar" para o Bairro dos Lóios, dois mil e... Isto já é um bocado antigo.

JC - De qualquer maneira há um número de telefone. Eu vou contactar.

FF - Pois. Eu acho que a Junta de Freguesia deve conhecê-los. Na altura também o presidente da Junta era uma pessoa também interessante...

JC - Entretanto as juntas também mudaram de... O mapa das juntas mudou, mas sim, há uma ligação.

FF - Pois, estava a ver se... Pois, este era o senhor que eu não me lembro o nome dele, que era o outro da Associação Tempo de Mudar. Era este, esta e depois um professor mais novo.... mas que eu não me lembro... não o vejo aqui. Pois, porque o catálogo foi feito antes da minha intervenção.

JC - Isso foi uma das coisas que eu estranhei.

FF - O catálogo...

JC - Não haver imagens da operação...

FF - Pois, porque foi depois. (…) E eu não percebo também como é que eu não tenho… devo ter algures, não sei... Mas no filme do Luís, ele filma a plantação.

Entrevista a **Luís Alves de Matos**

Não foi possível realizar a entrevista presencialmente, pelo que se optou por um depoimento telefónico (não gravado) e elaboração de um ficheiro de notas.

Ligação pontual à iniciativa Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001.
Desenvolvimento na área do cinema: filmagem, com mais duas pessoas, participando acima de tudo como realizador (articulando essa operação de filmagem) e depois na montagem final que documentava a iniciativa.

Com a intervenção de Fernanda Fragateiro (Praça no B.º dos Lóios) acabou por conhecer o espaço e lidar com as questões que este colocava, mas sempre com algum distanciamento.

A praça, enquanto espaço físico, "quase cenográfico", tornou-se objecto de interesse enquanto cineasta, levando-o a acompanhar os trabalhos de requalificação: obras durante quase três anos.

As filmagens decorriam "sem que as pessoas fossem propriamente personagens", mas sim "figuras em fundo"; o personagem/protagonista era o espaço da praça propriamente dito.

O projecto de F. Fragateiro, de algum modo, "agitou as águas" e fez com que a Câmara se envolvesse mais; decorreu a apresentação do projecto delineado para a praça, na qual se tentaram (LCN, via Fernanda Fragateiro) discutir possibilidades de desenho e de uso para a praça, nomeadamente um parque infantil, ou melhor, alguns elementos lúdicos (escultórios) que funcionassem como baloiços e outros equipamentos.

Envolvimento também nesse processo da Associação Tempo de Mudar.
A existência de uma associação de moradores foi essencial para o processo de mediação LXCN / Fragateiro e população. O trabalho da associação era esse mesmo, o de "mediação", neste caso entre a CML e a população, procurando ultrapassar um certo "esquecimento e invisibilidade daquelas pessoas".

O cineasta estava sobretudo interessado no sentido plástico e fílmico daquele espaço, não tanto nas vidas das pessoas que ali viviam e que pouco interagiam com quem filmava.
A princípio houve desconfiança, mas com o tempo (e talvez pelo facto do cineasta usar uma câmara bastante pequena) criou-se alguma confiança, ou melhor, aceitação; uma certa indiferença ou naturalidade em ver alguém a filmar as obras e o espaço.

As filmagens para o documentário *A Praça* demoraram vários anos, com regulares interrupções tendo em conta a inactividade das obras e as mudanças inexistentes, procurando "registar aquele tempo específico", e "lento", das obras.

Entende que aquelas populações estavam bastante esquecidas. E isso reflectia-se na não manutenção dos espaços e daquela praça. O Sr. João (referido por F. Fragateiro) era quem cuidava dos canteiros e ainda foi ponderado como eventual personagem do filme que estava a começar a ser imaginado pelo cineasta, mas tendo morrido pouco depois (ainda em 2001) essa ideia foi abandonada.

A perspectiva do cineasta é muito mais a do artista interessado naquele espaço do que propriamente na vida das pessoas que ali vivem, embora tenha conseguido entrar nos edifícios e filmar alguns espaços.
Não houve propriamente um "envolvimento nas questões mais sociais" ou ligadas ao papel ou possível impacto das actividades culturais desenvolvidas no território.

Havia uma certa franja de população (mais jovem, e que se concentrava num café da praça) que não foi filmada; possível relação mais conturbada com a ideia de uma filmagem e registo (problemáticas associadas como o tráfico de droga ou outro…).

O documentário *A Praça* é de 2004 (finalizado).

O autor não acompanhou posteriormente a ocupação da praça e não visita o local há alguns anos.

Entrevista a **Teresa Alves**

[…]

João concha (JC) - Na perspectiva dos efeitos no campo artístico, também gostava de ouvi-la…

Teresa Alves (TA) - Portanto, eu acabei por fazer uma lista dos artistas participantes e tentar perceber qual tinha sido o percurso deles até aí. [Para] alguns deles é mesmo o início. O Vasco, é um caso.

JC - Sim, sim. Por isso também quis falar com ele.

TA - Depois há outros que já tinham alguma coisa relevante. A Fernanda Fragateiro, já tinha, claro, Maçãs de Carvalho era conhecido, era um indivíduo que já tinha uma obra muito regionalizada, mas que eu acho que ganhou projeção muito relevante, mas há outros jovens que tinham vários... que no espaço, sei lá, de cinco, seis anos, ganharam uma visibilidade enorme. E um deles é o João Pedro Vale, que já tinha coisas, mas que, realmente, ali aquilo marca, inclusivamente porque ele depois faz uma peça, já para o Luzboa, que ganhou um prémio, que era um barco cheio de fitinhas da Senhora do Bonfim, ele fez isso já no âmbito do Luzboa, mas... e ganhou um prémio, prémios internacionais e tudo isso... pronto, eu acho que foi uma forma de dar visibilidade a um conjunto de pessoas que na altura estavam a começar a sua carreira. Depois, há um conjunto de outras pessoas, que já eram artistas perfeitamente confirmados, e eu aí, aconselho a falar com o José Manel, o fotógrafo, que vive em Évora… Primeiro, é o único fotógrafo que até hoje foi Prémio Pessoa. E isso revela alguma coisa, não é? Mas nem é isso. É o facto de haver, de sentirem necessidade de... Não é o prémio em si, é o sentirem necessidade de dar o prémio a um fotógrafo, que é uma coisa que nunca mais aconteceu... e provavelmente não se repetirá tão cedo. A outra coisa que eu acho que é muito interessante, e que pode ser... mas eu estou a dizer estas coisas (…)

JC - Não, mas é muito interessante ouvir isso! Porque é outra perspetiva…

TA - Não! Diga-me qual é a sua perspetiva e como é que eu o posso ajudar?

JC - Não, esta informação é muito importante.

TA - Começo-lhe a arranjar outras teses.
[…]
O Fernandes... como é que se chama? O Fernandes que era diretor de Serralves...

JC - O João Fernandes.

TA - O João Fernandes fez, numa determinada altura, questão de guardar um espólio que nós tínhamos das reuniões, da maneira como organizávamos...

JC - Que interessante.

TA - O Mário não lhe falou disso? Pois, é porque acabou por não se concretizar, sabe? Porque ele mostrou interesse nisso e portanto, depois o que é que aconteceu: o Mário tinha um atelier que era um espaço que ele usava como atelier e que onde estava este material e eu acho que ele depois foi obrigado, repentinamente, a vender o espaço. E portanto eu não sei o que ele fez ao material.

JC - Bem, é pena se se perdeu...

TA - Mas há muitas fotografias. Há muitas fotografias do processo.

JC - Só este catálogo é um documento importante. Porque há iniciativas culturais e festivais de arte e bienais que não têm essa...

TA - Nós tínhamos sempre um princípio: repare, a nossa formação é uma formação muito heterogénea, não é? E, havia uma preocupação... O Mário vem das Letras. Eu sou do Território. E o Samuel, que entretanto já faleceu, era arquiteto, ligado também ao Urbanismo, Território. E agora como é que mexemos no território? E para nós, o catálogo, o haver um documento escrito, que fica... Porque isto é efémero! Tudo isto é efémero! E era uma coisa assumida que eram obras efémeras, e portanto, na nossa lógica, só fazia sentido que fosse assim porque... O Samuel às vezes dizia uma coisa com piada: "vocês imaginem o que é que era, enchermos o espaço público de estátuas como no Saldanha, às páginas tantas, não havia mais espaço!" Realmente aquilo fica como uma referência no urbanismo, mas hoje não faz sentido. (…) Nós realmente hoje temos muito mais produção. Temos produção de muita qualidade, e portanto, as obras efémeras, podem ser tão valiosas como as obras permanentes.

JC - Claro que sim.

TA - Agora se não houver uma memória elas perdem-se mesmo. E portanto, essa foi a filosofia do catálogo.

JC - Sim, sim. É muito interessante de facto, porque há uma documentação para outros festivais até mais recentes eu não encontro. Há testemunhos, obviamente, de quem esteve, de quem participa, mas, não existe uma publicação assim.

[…]

TA - E agora no dia 16, portanto é amanhã, tem uma coisa para lá no IGOT! Vá, porque tem a ver com um projeto, e é um projeto muito *sui generis* porque o orientador do projetor, o coordenador do projeto, morreu a meio. E portanto, digamos que, depois ficou nas mãos dos mais jovens fazerem, portanto, levarem a bom porto, continuarem aquele projeto. Portanto acho que é muito muito interessante. Pelo menos vê, conhece as pessoas, depois pode falar com elas... as Artes ao Encontro da Cidade. (…) No IGOT. Vá, que pelo menos fica com outra

ideia, que é a ideia dos geógrafos, mas que...

JC - … que é muito importante. Quero dizer, esta tese está um bocadinho entre perspectivas. É um Doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, mas…

[…]

TA - E aqui o que influencia a nossa vida nos territórios, é muito mais que os edifícios! Claro que os edifícios também nos influenciam...

JC - Sim, condicionam ou...

TA - Mas nós... É assim, sobre os edifícios conseguimos intervir pouco. (…) Mas sobre criar eventos que... Eu viver num sítio e querer que o sítio, ou eu conhecer um sítio e querer que esse sítio ganhe uma vida que se ligue a criar qualidade de vida para as pessoas, está na nossa mão como cidadãos, muito mais do que dizer "aquele mamarracho daquele edifício que construíram ali...!"

JC - E aí pode passar precisamente pelo efémero, pelas relações que estabelecemos, por uma série de coisas que têm a ver... o papel das artes também... Portanto, é essa a minha tese.

TA - Ótimo! Ótimo!

JC - E um dos casos de estudo são as iniciativas da Extra-muros… o Luzboa e o Lisboa Capital do Nada, porque me interessa mais em particular...

TA - É assim, o Luzboa eu acho que foi muito interessante, foi fazer uma coisa totalmente sem rede.

JC - Sim, um projeto muito arrojado?

TA - Sim, muito sem rede. Nós não tínhamos dinheiro, nós não tínhamos... Acabou por ser um projeto de boas-vontades. Inclusivamente, se não houvesse a participação da Embaixada Francesa que ajudou a trazer imensos artistas franceses, que fizeram obras fantásticas, nós não tínhamos conseguido. E acho que teve um papel importante na formação de jovens, que vieram, uns a dedicar a sério, mas noutros que desapareceram completamente. Porque é uma forma de arte que requer do ponto de vista técnico, conhecimentos e portanto não é o Vasco Araújo que pega num conjunto de peças e que lhes faz, e que realmente constrói aqueles mundos... E ele constrói-os sem necessitar, ele próprio os faz com as mãos dele, não precisa de ter uma equipa técnica, não é? Porque com equipas técnicas são poucos que têm isso à sua volta, não é?

JC - É verdade, a Fernanda [Fragateiro] terá mas há poucos artistas que conseguem reunir essa equipa.

TA - A Fernanda interviu também numa escala... E realmente é assim, confesso que, Pedro Cabrita Reis, que deve ser o mais bem pago da artes em Portugal, ele pensa naquelas obras mas ele não as faz. Ele não suja as mãos. O próprio Rui Chafes, de que eu gosto muito, gosto muito, mas o Rui também é... são poucas as obras...

JC - Claro, claro. Até porque algumas delas, mais até do que Cabrita Reis, o tipo de tecnologias que usam, ele não as domina ou dominará…

TA - Claro. Portanto... Ou uma Joana Vasconcelos, de quem eu gosto, de quem eu gosto, eu não tenho nada contra a Joana Vasconcelos, aliás, acho que se não tivesse tido sucesso... Uma vez a falar com ela, perguntei-lhe: "Joana, como é que foi para isto?" E ela disse-me: "Olhe, sabe, eu não sabia e toda a gente... não sabia o que é que ia ser o meu futuro, e depois um dia comecei a fazer umas coisas e as pessoas começaram a achar piada." Eu ganhei o primeiro dinheiro da minha vida a fazer bonequinhos. De pano. Que vendia numa loja, que era a única loja em Lisboa que vendia coisinhas mais de artesanato, que era a Violino Toca Piano. Que é um nome fantástico. E a minha primeira inspiração foi num filme, que é *Dillinger Morreu*, com o Piccoli, em que eles fazem umas... Ele brinca com umas cobrinhas de pano e eu comecei a fazer coisas dessas, e realmente aquilo depois foi crescendo, ao ponto de... eu entrei na universidade, e eu tinha dinheiro para fazer a universidade, tinha dinheiro de lado para fazer a universidade. (…) E eu perguntei à Joana Vasconcelos se ela por acaso nunca tinha brincado com alguns dos nossos bonecos, não é?, e ela "não…". Portanto, eu descrevi-lhe qual era, para que é que tinham evoluído, e ela "não, não me lembro…". E eu pensei, "também se não tivesse tido sucesso na universidade e nos estudos, se calhar também tinha continuado a fazer coisas…!". Que era a mesma lógica, a partir do *patchwork*, depois evoluí para outras coisas. E pronto, e ainda hoje gosto muito de tudo o que tem... Portanto, para mim o artista tem de sujar as mãos. Tenho muitas dúvidas sobre as artes que se fazem… acredito que sim, eu sou completamente fã do Anish Kapoor, mas é evidente que o Anish Kapoor também não poderia... não era possível! Portanto, há formas de arte em que não é possível, mas há outras em que eu acho que realmente há uma delegação excessiva do artista.

JC - É verdade.

[…]

TA - E se estivermos a falar do efémero, ainda mais!

JC - Claro…

TA - Se estivermos do efémero, ainda mais. Portanto, no Lisboa Capital do Nada, realmente nós experimentamos uma coisa que nunca se tinha feito: que é pegar... ter um orçamento, que era um orçamento limitado, dar um *x* dinheiro a cada artista, e o artista tinha a liberdade de produzir para o sítio que quisesse. Pelo catálogo vê a heterogeneidade de intervenções e coisas que nem se conseguiram realizar…

JC - Eu ia pegar por aí, não é? O efémero foi tão levado ao limite que em alguns casos não foi depois possível concretizar naquele mês e portanto ficaram em projeto e não...

TA - Ficaram em projeto. Mas continuaram a ter o valor daquela proposta, da proposta... E depois por exemplo em relação ao Vasco Araújo e ao 'efémero', lembro-me tão bem de numa ocasião nos termos encontrado e ele ter proposto uma coisa que eu quando o vejo pergunto sempre: "Quando é que vais fazer isto?" Que era um contentor... Estávamos naquele período, em que voltámos a estar, dos imigrantes que vinham em contentores, e ele tinha um projeto que era um contentor e as pessoas entravam, ficavam todos às escuras lá dentro e ouviam o Coro dos Escravos do Nabucco. E depois saíam. E como é que as pessoas saíam? Portanto era esta a proposta, com a ligação à ópera e essas coisas todas. E ele nunca realizou esse projeto. (…) Eu espero que um dia… O projeto tinha era um problema que para mim... que eu penso que foi o maior obstáculo, arranjar o contentor e... isso não seria nada difícil, mas é que ele queria traduzir o coro dos escravos para as várias línguas. E isso é que era um grande entrave. Isso era diferente. Depois tínhamos de fazer gravações. Mas pode ser que o Vasco um dia ainda volte a esse projeto! Mas isto em relação ao efémero. As intervenções... Por exemplo o caso da intervenção do Vasco Araújo [em Lisboa Capital do Nada], foi fazer aquele palanque que as pessoas depois ocuparam. E utilizaram. Portanto aquilo deu um significado àquele espaço, que antes não tinha, e que eu acho que pode ir lá ao bairro, e ver como é que foi utilizado… Portanto, como é que aquilo é utilizado? Se é utilizado... Pode fazer uma coisa... que é tentar falar, e isso é uma das pessoas que eu acho que é fundamental que entreviste, com o Presidente da Junta de Freguesia da altura.

JC - Que eu não consegui ainda…

TA - Ah, mas isso consegue-se! Através da Junta de Freguesia. Porque eu estive lá...

JC - Eu contactei-os, mas…

TA - Porque agora é PS. Mas ele era PCP e continua a ser membro da Assembleia Municipal. Da Assembleia de Freguesia. E não há muitos anos... Eu vou muitas vezes passear para ali, porque adoro aquela área... Andava a passear, e vinha um velhote, e gosto de meter conversa, e comecei a falar com ele e depois perguntei-lhe se ele se lembrava do Lisboa.. E ele assim: "Então não me lembro! Eu estava na Junta de Freguesia e fazíamos e não sei quê…". Portanto aquilo para essas pessoas…
[…]
As pessoas que se lembram do Lisboa Capital do Nada, querem aparecer para recordar e até convence o Mário a fazer uma projeção de imagens, porque como há muitas fotografias de imagens, até se podem reconhecer. E isso tem um efeito muito muito interessante. E no que quiser eu também o ajudo.

JC - Obrigado.

TA - Porque eu tenho muitas imagens digitalizadas... Porque repare, na altura, portanto estávamos em 2001, foi quando começaram a aparecer as primeiras câmaras digitais, e eu tenho ainda muitas fotografias, que nem nunca foram editadas nem nada disso, da máquina. Portanto eu posso procurar e envio-lhe com todo o gosto. Porque depois há outras coisas que vão acontecer, e que realmente com estas marcas das pessoas, da... Por exemplo, o "Cordão Humano", eu acho que é uma coisa...

JC - Toda a gente refere isso.

TA - É uma coisa que tem de ser contextualizada. Porque na altura, é a altura da crise de Timor. E nós fazíamos cordões humanos por Timor. E portanto faziam-se cordões humanos por várias questões. Nunca se tinha feito um cordão humano por nada. E portanto a lógica mais... Os meninos do Colégio Valsassina, talvez ainda consiga encontrar pelo nome algumas das pessoas que movimentaram isso, pela primeira vez puseram os pés fora do pavimento do... Porquê? Porque houve dois professores de Religião e Moral, que resolveram trabalhar com as turmas, no sentido de conhecerem 'o outro'. E não sei se conhece o Valsassina, os meninos entram na carrinha, ou entram no carro do pai, e depois o que existe à volta, tem uns muros enormes, tudo à volta não existe (…) E eles pela primeira vez vêm cá fora, dar as mãos com meninos de outras escolas, que vivem nos bairros ali à volta, e afinal de contas eles… nem lhes fizeram mal. Isto do ponto de vista social é fantástico. E também tem aí de certeza absoluta referências aos docentes envolvidos. Era interessante, contactando o Valsassina, a ver se eles ainda estão lá. (…) Em termos do impacto social, é um dos casos que eu acho que é mais marcante. Que é, pela primeira vez, aquelas crianças saíram de fora... um pé fora... e realmente nós não temos cidade se as pessoas não se habituarem a andar no espaço público.

JC - Pois não. Mas essa é uma questão que é preponderante nisto, não é? Porque, no fundo, muitas destas iniciativas escolhem ocupar o espaço público, não é? Noutros casos que eu tenho, o espaço privado também lá está. Claro, salas fechadas, recintos, etc., mas no Lisboa Capital do Nada é muito evidente que é no espaço público.

TA - É. É onde as pessoas estão. Ou então dar uso a espaços que ninguém valorizava.

JC - Sim. É resgatar esse nada e esse invisível, não?

TA - Por exemplo, uma das pessoas que fez uma intervenção, que é a Catarina Campino, ela depois fez um documentário sobre as hortas, que acho que ela não foi muito honesta, nunca referiu a experiência dela, do Lisboa Capital do Nada, sem ter feito o que fez para o Lisboa Capital do Nada ela nunca teria feito aquele documentário, que é sobre as hortas informais, e ela acabou por ganhar depois uma projeção inclusivamente internacional, outras pessoas que tinham projetos interessantíssimos que não chegaram a ser concluídos porque não havia dinheiro, um dos casos é encontrar companheiros para aquelas duas palmeiras... as duas palmeiras continuam lá, e espaço continua lá vazio, os postes que nós conseguimos que uma empresa de construção nos emprestasse e pusemos simbolicamente, depois tiveram de ser

devolvidos, claro, foi temporário, foram devolvidos à empresa de construção, portanto, há uma... Mesmo assim, há uma permanência de muitas das coisas que aconteceram naquele espaço, e há muitas coisas que não mudaram. Mas há coisas que mudaram radicalmente!

JC - Essa é uma questão que me interessa em particular. O que é que, ou seja, todo esse conjunto de efémeros, que aconteceram, não é? A vossa presença, os diálogos, as reuniões, e depois as intervenções, o que é que ficou disso?

TA - Na minha opinião, por exemplo, as hortas urbanas. Todas aquele espaço estava ocupado por hortas clandestinas. Que as pessoas tinham receio de no dia seguinte chegarem à horta e já não terem a horta. Veio o *bulldozer* da Câmara e deitou tudo abaixo. E hoje o que é que tem: tem *ene* hortas já formais, continua a ter *ene* hortas clandestinas, mas a própria Câmara Municipal foi obrigada a internalizar a necessidade de criar espaços, espaços onde as pessoas possam ter hortas, isso também poderia dar origem a um trabalho muito engraçado, que se eu recuperar destas coisas todas, não sei se recupero, porque estou a... quer dizer... e uma das coisas que eu tinha pensado fazer com estas hortas é que... era muito interessante perceber quem é que está nas hortas. Porque quem está nestas hortas, eu quase que aposto, e esta é a minha tese, eu quase aposto que não são as mesmas pessoas que faziam as hortas clandestinas. Mas também é uma... é algo que eu acho que é decorrente do Lisboa [Capital do Nada]. O Lisboa pôs Marvila no mapa por questões positivas. E se ler o meu texto é aquilo que eu bato... Pronto. O Lisboa pôs por questões positivas no mapa uma área que para as pessoas em Lisboa era um buraco negro. Era um buraco onde as pessoas não iam, as pessoas tinham medo de ir a Chelas...

JC - Era esse o 'nada', era muito...

TA - Era um nada, nem era o espaço vazio, o nada é o nada. Era o buraco na cabeça dos...

JC - Tem muito a ver com a perceção.

TA - A partir do momento em que há um evento que leva as pessoas a passear em Marvila, rompemos o nada para muitas pessoas. Foram àquele espaço. E se vir há um processo recente não só de construção de habitação já com outro tipo de... O que é que eles fizeram? Eles acantonaram o realojamento. Sempre que se fez o acantonamento de realojamento criaram-se tensões complicadas, e portanto, depois quando quiseram fazer os prédios para conseguir (…) já havia uma massa tal de casas, de realojamento, que depois já se torna complicado. No entanto, se for a Marvila, mesmo os prédios de realojamento, os sucessivos bairros que foram feitos, que tinham os nomes das zonas... que era um estigma extremamente negativo que nós rompemos... Nós rompemos. E se vir a sinalética hoje de acesso já não tem os nomes com as letras, porquê? Porque nós pela primeira vez demos nome: é o Bairro das Amendoeiras... Porque é que as pessoas ricas vivem na Quinta do Lambert e vivem na Quinta das Mouras, e vivem em Telheiras, porque é que esses têm direito a nomes dos locais das quintas e as pessoas pobres não têm? Nós pusemos o dedo na ferida. É uma coisa que

mudou. E o presidente achou fantástico. Tanto que a seguir há um projeto que é o "Sinais", em que se cria uma sinalética, uma sinalética para se dar o nome. Se for lá, ainda existem os postes dos sinais, o que significam que eles foram feitos com muita qualidade e com a intervenção das pessoas. Portanto como feito com a intervenção das pessoas elas não os destroem. Não há vandalismo.

JC - Tem a ver com a dimensão colaborativa, ou participativa?

TA - Participativa. É algo que é deles. Deu o nome ao meu bairro. O meu bairro já não é a Zona J, o meu bairro já não é a zona não sei quê, o meu bairro é o Bairro das Amendoeiras, agora já nem me lembro dos nomes, mas é uma temática que do ponto de vista de cidade, é fantástico! E fomos nós que pusemos o dedo na ferida, e claro, imagine o Presidente da Junta de Freguesia quando consegue ter um conjunto de pessoas que lhe dizem isto, ele: "mas é isso mesmo! É isso mesmo! Muda a imagem!" Portanto, como se mudou a imagem do bairro, e começa-se a mudar a imagem com o Lisboa Capital do Nada acabando por organizar visitas, idas, os artistas levavam os seus amigos, portanto, houve muitas pessoas que foram pela primeira vez àquela área.

JC - … se calhar a maioria do público...

TA - Nunca tinha entrado ali. E portanto, o que é que acontece: acontece que, hoje quando vai às hortas, vai encontrar pessoas que não são as pessoas que vivem em Marvila. Quase de certeza! É essa a minha tese. Mas pessoas que se não tivesse havido um acontecimento, o Lisboa Capital do Nada, nunca se predisporiam a ir para uma horta em Marvila.

JC - Percebo.

TA - E depois foi também acabar com os nomes negativos. Marvila, Chelas, não é? Chelas continua a ser Chelas, mas pronto. Mas Marvila, ninguém sabia o que era Marvila! As pessoas pensavam que Marvila era a faixa entre o comboio e o rio! O Poço do Bispo, associavam ao comércio de vinho... Quando é tudo até cá acima ao Relógio! A freguesia, é uma das maiores freguesias do município de Lisboa, vai desde a Rotunda do Relógio, é circundada pela Marechal Gomes da Costa, e depois vem cá abaixo até ao Beato, há ali uma reentrância que é a Freguesia do Beato, e vem até ao rio! É umas das maiores freguesias de Lisboa!

JC - É verdade.

TA - Quando fizeram a reestruturação das freguesias de Lisboa…
[…] Mas era tudo Marvila já. Era. As outras freguesias é que estavam todas segmentadas. Aquela reestruturação...

JC - Tinha ideia que apesar disso os limites tinham mudado...

TA - Não. É uma das poucas que não mudou! (…) Não sei se cá em baixo no Beato há algum

acerto, não lhe sei dizer, portanto, não sei se há algum acerto, porque às vezes os limites passam por ruas e tem o problema da rua é de uma freguesia e de outra e pode ter havido certos acertos. Mas não um ajuste como foi juntar as freguesias todas da Baixa em Santa Maria Maior, que é uma coisa que as pessoas não se identificam! Pergunte a alguém onde é que vive, vive no Castelo, na Sé, na Mouraria...

JC - Pois. É verdade. Porque em Santa Maria Maior temos a Baixa Pombalina, temos o Castelo e ainda temos ali… Há ali realidades muito diferentes.

TA - E depois tem, por exemplo, situações em que São Vicente de Fora, que vem... Deixou de existir, já não lhe sei dizer... a Penha de França, é que vem até ao Tejo, que é uma coisa...

JC - Mas também existe ainda São Vicente, só que… quer a Penha de França, quer São Vicente, no mapa são faixas. O próprio Beato também é, embora já com as tais irregularidades depois para Marvila. Mas são ali três tiras que...

TA - Têm muita população. E o critério teve a ver com a população. Porque por exemplo a Freguesia da Sé, lembro-me por exemplo uma vez de ter feito uma entrevista ao Presidente da Freguesia da Sé, eles tinham duzentas pessoas. Está a ver o que é que é uma freguesia com duzentas pessoas. E depois ele dizia uma coisa giríssima que era: "Eu não preciso de nada. Só precisava que recuperassem os prédios para quando as pessoas regressam do hospital, terem aqui uns prédios, para onde pudessem vir, com uma assistência acompanhada." Portanto era uma freguesia à beira da extinção. Claro que depois veio todo o processo do turismo, que alterou tudo.

JC - Essa é uma das questões com que eu me cruzo também aqui, que é, nomeadamente em relação ao TODOS, mas em relação a outras iniciativas, até que ponto é que... a arte tem o seu papel no sentido de ativar os territórios, mudar a perceção, gerar um sentimento de pertença, mas até que ponto ele é eficaz depois para...? Porque depois se não existem pessoas... ou se a ideia é atrair outras pessoas...

TA - Eu tenho neste momento uma pessoa a fazer uma tese de doutoramento sobre o turismo no centro de Lisboa. E a grande conclusão é: aquilo que seria um dos grandes fatores que torna Lisboa atrativa, é o facto das pessoas irem para alojamentos locais mas continuarem a ter as pessoas, e ter a rua viva, e não só com turistas! Ter pessoas! Quando desaparecerem essas pessoas, aquilo é um parque temático, sem interesse nenhum, e que não tem... mataram a galinha dos ovos de ouro! Em determinadas áreas ainda temos pessoas!

JC - É verdade. O que é interessante é que o Lisboa Capital do Nada é quase uma experiência, um laboratório, não é? A própria Luzboa abrange muitas áreas ali no centro, também, assume-se como uma bienal, portanto é uma experiência efémera e de fruição da arte para todos no espaço público, mas … até que ponto é que eles não são mais um instrumento... mesmo que não intencionalmente, conduz a uma certa gentrificação, uma certa turistificação,

ou não? Porque mudar a perceção de um local, serve exatamente... É positivo em si, mas serve para quê?

TA - Não. No caso de Marvila e no caso do Lisboa Capital do Nada, mudar a perceção do local era mostrar que ali vivem pessoas iguais às outras. E que, portanto, não fazia sentido haver a estigmatização sobre aquele território e sobre aquelas pessoas. Eu dou-lhe um exemplo: houve um ano em que eu resolvi levar os meus alunos do primeiro ano ao Parque da Bela Vista. Não havia Rock in Rios aí. Quando eu falo em Parque da Bela Vista, ninguém sabia onde era o Parque da Bela Vista, e quando eu falo na estação da Bela Vista do metro, onde nos iríamos encontrar, ninguém sabia onde é que era. Com exceção de uma aluna que era de Chelas. E eu vi na cara dela, quando ela disse que morava em Chelas, que "descaí-me". Tinha uma certa vergonha. E eu claro que peguei nisso para mudar completamente e disse: "A não sei-quantos (já não me lembro como é que ela se chamava) vai ser nossa guia, porque vocês são uns ignorantes, não conhecem a cidade onde vivem…". No dia em que fizemos a visita com os alunos reunimo-nos na estação de metropolitano de Chelas; quando eu cheguei há um grupo de alunos que já lá estava e veio ter connosco, e disse "ó professora, o fulano dos bilhetes está em pânico. Está em pânico! Porque ele nunca viu tanta gente a reunir-se aqui na estação!" E eu fui falar com ele, e o homem, coitado, estava mesmo em pânico. Ele disse: "ai, eu estava... nunca vi! Esta estação é um deserto". É um deserto, não passava ninguém, estavam a construir ainda aquele centro comercial, aquelas torres, os meus pais a primeira vez que saíram, porque quando abriram as novas estação, os meus pais iam sempre visitar, então quando conheceram a Boa Vista, eu lembro-me perfeitamente, eu estava em Inglaterra, e eles telefonaram-me a dizer: "Ó filha, saí num sítio que é um deserto! Nem sei onde é que estou!". Depois lá encontraram os elementos de referência, porque, era um deserto. Portanto aquilo foi construído ali com o objetivo de criar novos empreendimentos imobiliários que não foram... que não tiveram muito sucesso. E depois o homem, "bem, nas estatísticas, isto vai ser uma coisa anómala", eram cento e tal alunos de primeiro ano...

JC - Pois. Eram várias turmas?

TA - Era. Porque nós no primeiro ano, isto era de métodos quantitativos, que eles tinham de ter conhecimento do território para ver como é que se mede o território. Bem, depois saí da estação, e conseguir ir até ao Parque da Bela Vista. Tinha de se passar por cima de vias rápidas, tinha de se saltar *rails*, portanto, nada tinha sido pensado para aquilo ser utilizado! Portanto as pessoas que viviam no bairro em cima, que eu penso que é das Amendoeiras, para conseguirem vir até à estação que era à porta de casa, tinham de andar a saltar o *rail*, atravessar... não, baldios nem era! Eram só vias rápidas! Porque aquele território está todo cortado por vias rápidas! E a circulação pedonal, só muito recentemente, é que houve a preocupação de criar uma ponte... Mas de um modo geral, é má. Resultado, quando chegavas ao Parque da Bela Vista, eles ficaram fascinados! "Que coisa fantástica! Um parque destes!", houve logo uns que me disseram que faltava um sítio para beber umas cervejolas, e não sei quê, essas coisas habituais, e o que é certo, é que fizemos ali o percurso, depois descemos para a Avenida Gago Coutinho, a avenida do aeroporto, e fomos para o lado de Alvalade, que

também se tem uma vista fantástica porque quando se está no parque da... que é o José Gomes Ferreira agora, tem uma vista que parece que não existe aquela avenida cá em baixo e então parece um contínuo verde! Pronto, foi muito engraçado, e realmente foi muito fácil levar os alunos e dar-lhes a conhecer um território onde eles nunca ido, nem sabiam onde é que era! Pronto, e isto, com o Lisboa Capital do Nada foi isso que se fez. Que é levar um conjunto de pessoas, pôr Marvila, por boas razões, na imprensa...

JC - Sim… Teve bastante divulgação.

TA - E portanto, tentarmos mudar a imagem. Portanto, o que é que fica do efémero? Fica uma mudança da imagem, um mostrar uma parte da cidade que as pessoas não conheciam, o mostrar que ali vivem pessoas que são iguais às outras... Aliás, se quiser consultar uma tese de uma colega minha, que já é muito antiga, mas que eu acho que é um espelho fantástico, que é sobre a criminalidade declarada em Lisboa, que é da Alina Esteves, talvez de '93, é a tese de mestrado dela que depois não continuou e acho que fez... Ainda não consegui ter nenhum aluno quisesse pegar naquilo a sério, é a criminalidade declarada, é diferente da criminalidade. Então é engraçado porque os sítios que têm criminalidade declarada grande, é o os sítios ricos. Nos sítios pobres não há criminalidade. Roubar o quê? Ou oportunidade de roubar o quê? É Campo de Ourique, é Alvalade, é Telheiras, é o Lumiar. Mas também os órgãos de comunicação não querem dar má imagem desses sítios.

JC - O impacto mediático, não é?

TA - Porque os arrastões que existiram foram em Telheiras no *Carrefour*.

JC - Não sabia. Isso não sabia.

TA - Que não faziam nada! Eles chegavam lá, passavam as mãos nas prateleiras, tiravam as coisas das prateleiras, e quando isso, quando os próprios jornalistas dos órgãos de comunicação que viviam nestas áreas começaram a perceber que isso desvalorizava o valor do seu imobiliário, nunca mais ouviu falar!

JC - Isso é interessante. Como é que os *media* e a questão económica… Mas isso também é outra questão que se cruza aqui nisto: até que ponto é que, volto ao TODOS mas podia ir a outros casos, até que ponto é que pôr um local no mapa, para umas zonas é desejável e para outras, não sei se de verdade, para fazer subir o valor imobiliário?

TA - Ok. Acho que sim, acho que sim. Pode precisamente contrabalançar as duas coisas. E pode, e tem dados muito objetivos para mostrar o que é que tem sido o processo de mudança num sítio e no outro. (…) Porque a área construída em Marvila depois de 2001, não é assim tão significativa como isso!

JC - Embora tenha acontecido a alienação de imóveis municipais. E isso é uma coisa curiosa.

TA - Mas isso é outra história. É outra história. Aí sim, mostra que há uma valorização. Eu conheço, houve vários alunos meus, jovens em começo de vida que compraram casas nesses moldes. E mesmo o surgimento de prédios novos. Por exemplo... (…) Também lhe arranjo contactos para fazer entrevistas a pessoas, e dou-lhe um caso de um casal, que são colegas do meu filho, que quando foram para Marvila, mas foram não para uma coisa... Foram para uma coisa nova que foi construída, com um preço muitíssimo mais baixo, e portanto como jovens também foi o sítio onde eles encontraram uma casa em Lisboa por um preço muito mais baixo, mais razoável (…) ele quando saía à rua para passear o cão à noite tinha o cuidado de não levar nenhum bem, de não levar nada. E hoje passado cinco anos, o filho vai à rua com a mãe com todas as descontrações, porquê? E isso tem a ver com duas coisas: tem a ver que por um lado a maior parte das imagens que as pessoas criam sobre a insegurança no território são ficções, criadas por órgãos de comunicação, construídas com base… e outra coisa é a experiência. E se as pessoas habitam um determinado sítio, conhecem o território, por exemplo, não quer dizer que não haja perigos, mas aprendem a conhecer o que é que pode suscitar alguma dúvida de perigo. E portanto, não fazer determinado percurso, estão lá determinadas pessoas, e isso é o domínio do território. E era isso que por exemplo se devia ensinar aos miúdos em geografia no liceu.

JC - Pois. Pressupõe saber ler, estar no...

TA - Ler o território, estar no território. Porque problemas acontecem em todos os lados, mas se as pessoas não andarem mergulhadas no telemóvel, ou com uns auscultadores no ouvido, e conhecerem a realidade que os rodeia, sentem-se seguros. Eu lembro-me que em determinada altura saía de casa de uns colegas meus em Benfica, íamos dar notas até às cinco, seis da manhã, e eu saía de casa deles, olhava para o outro lado e não sei quê, e depois chegava à minha rua e sentia-me em casa na rua. E realmente é que eu dominava o território onde eu vivia e não no outro. E portanto, digamos que, o chamar as pessoas para o espaço público também é isso. E portanto...

JC - É quase promover uma espécie de educação, para o espaço público, não é? (…)

TA - É outra das coisas que eu acho que nasce destes pretextos que... Criar pretextos para que as pessoas vivam no espaço público. Mais importante do que se calhar construir umas coisas no espaço público que depois as pessoas não usam. (…) Por exemplo, agora a moda é aquelas coisas para fazer desporto.

JC - Agora há equipamentos desses em todo o lado, sim.

TA - Esses equipamentos… Sabe donde é que veio isso? Em 2007 eu fui à China e uma coisa que me impressionou a passear num jardim, foi chegar a um espaço, onde havia dezenas se não centenas de idosos à espera de vez para fazer fisioterapia naquelas coisas. E cheguei cá, havia uma amiga minha que era vereadora da Câmara de Odivelas e eu mostrei-lhe as fotografias, e o primeiro sítio onde aquilo foi instalado foi em Odivelas. Depois tornou-se uma

moda!

JC - Se calhar há zonas em que funciona e outras não...

TA - Eu num dos anos em que fiz trabalho com os alunos sobre parque... Sobre áreas verdes em Lisboa, espaços públicos, portanto, parques, áreas verdes em Lisboa, por exemplo há um é que é no Vale Fundão lá em Marvila, que eu cheguei lá, e para espanto meu, estava a ser utilizado! Depois falei com as pessoas. Não eram de lá, eram pessoas que faziam um percurso diário, eram um casal já de uma certa idade, reformados, e que vinham de Alvalade, faziam a mata de Alvalade, subiam a Bela Vista, que agora não se pode subir porque eles vedaram-na, não é? E eles têm de vir pela estrada, vinham até ao Vale Fundão, onde sabiam que havia um equipamento que ninguém usava, faziam os seus exercícios e voltavam! Portanto, isso não é mau! Haver pretextos para que a pessoa vá! De todo... Mas... Realmente... Se calhar há coisas que se colocarem em determinados sítios não fazem sentido! Mas...

JC - E também, o uso não tem de ser intensivo...

TA - Não, não, não! Mas melhoramos a qualidade de vida das pessoas. Porque provavelmente o facto de haver ali aqueles senhores a fazerem ali aquilo mostra às pessoas ali à volta, "olha, uma coisa que eu posso fazer!" e que não sabem, não é? Também nunca houve essa pedagogia, não é?
O Vale Fundão é assim para mim uma das coisas mais...

JC - Há dois anos, se não me engano, havia alunos a trabalhar essa zona... no ISCTE, alunos de Arquitetura. A propor uma intervenção para esse parque.

TA - Nós estivemos num seminário para os fulanos do ordenamento do território fazerem estudos sobre espaços públicos em Lisboa e um dos espaços também foi esse. Que claro, mais uma vez os alunos não conheciam, não sabiam...

JC - Eu acompanhei uma dessas visitas e havia... Era um grupo de dez, porque eles depois iam em grupos e sub grupos, havia uma que conhecia.

TA - Pois! Portanto as pessoas... O grande problema para mim do espaço público é a falta de conhecimento do espaço público. Há mudanças, com a bicicleta, com a... melhorar a circulação... Porque há sítios que são pertíssimo uns dos outros e as pessoas não podem fazer o percurso a pé porque não há condições para fazer o percurso a pé. E eu acho que o exemplo mais pragmático é entre Sete Rios e a Cidade Universitária. Onde é que vive?

JC - Eu vivo aqui perto. No...

TA - Consegue ir a pé?

JC - Com alguma dificuldade. Há ali uma zona difícil depois de atravessar.

TA - Pois. Portanto há sítios que são muito... E essas incorreções...

JC - Cruzado por demasiadas vias... há ali umas zonas que não têm ligação fácil ao resto da cidade.

TA - Mas a arte efémera pode ter um papel importantíssimo em levar as pessoas ao espaço público. E depois não é preciso lá ficar. Porque se calhar até fica a estragar. Há outra que se calhar faz sentido ficar...

JC - Sim, sim. Pode condicionar em excesso o uso daquele espaço?
[…] Eu queria perguntar sobre essas questão do 'efémero', na questão do Luzboa, sobre a qual tenho tido muita dificuldade em falar… quando falo com as pessoas envolvidas, é-me mais difícil perceber exatamente que papel é que esse, essa iniciativa, pode ter no âmbito da cidade?

TA - Essa iniciativa é uma importação. É uma importação, não é? E ela surge porque precisamente pela Embaixada Francesa e o adido cultural… e que foi a pessoa que sempre teve um papel importante, portanto...

JC - O Marc Pottier?

TA - O Marc Pottier. E bom... Ele começou nos a falar de intervenções e uma que nos fascinou completamente foi a de Lyon. Se tiver oportunidade, vá. É uma experiência única na vida! (…) Eu acho que é uma das coisas mais fantásticas que eu já vivi! (…) Quando ele nos começa a mostrar imagens de Lyon, e começa a mostrar imagens de obras de sobretudo de dois fulanos que para mim são marcantes: que é o... claro que me vou esquecer do nome... o fulano que faz a iluminação dos edifício de Jean Nouvel. Portanto, não há nenhuma obra do Jean Nouvel que não tenha a componente de iluminação artística que é feita pelo... já lhe digo o nome. E depois é um outro indivíduo, esse é o homem de Lyon, é ele que está à frente da escola de arte, portanto porque eles têm mesmo investigação e desenvolvimento… (…) Portanto, ele é o diretor do festival, não sei se ainda continua a ser... Eu estive lá em 2008, ele em 2008 ainda era o diretor do festival, todos envelhecemos, não é? E que tem uma coisa fantástica nos arredores: que é um jardim, um jardim que ele criou, que é o Jardim Lumiére… só é suscetível de utilização o Jardim Lumière de noite, e apesar de nós estarmos lá em Dezembro, portanto anoitece bastante cedo, fomos perseguidos pelos guardas, que eles queriam fechar o parque. E eu dizia: "Mas como é que vocês querem que as pessoas usufruam do parque, se o fecham?"

JC - Claro.

TA - E então, nós insistimos que queríamos ver o parque e então andávamos e vinham os guardas atrás de nós, para quando chegarmos à porta fecharem, não viessem aí outros vândalos a entrar! Esse é o Laurent Fachard. Houve toda uma série de pessoas que graças à Embaixada Francesa e ao Marc Pottier em particular, vieram cá e que fizeram *workshops*, que

foram preparando as pessoas, os artistas, os planeadores, e os *ateliers* tiveram um papel muito importante, para sensibilizar as pessoas para o evento. Nomeadamente, para pessoas que estavam ligadas a outras formas de arte se interessarem de alguma forma a fazerem intervenções. Como nós não tínhamos dinheiro nenhum no primeiro Luzboa - era o Santana Lopes o presidente da CML -, aquilo era uma coisa completamente caótica. Mas tinha realmente um vereador da Cultura que era uma pessoa muito honesta e nós explicámos-lhe o que é queríamos fazer, e ele dizia "eu não vos posso dizer que temos dinheiro, nós não sabemos que dinheiro é que temos nem o que é que vai acontecer, mas disponibilizamos toda a mão de obra possível da Câmara Municipal para fazer as intervenções". E, portanto, nós conseguimos fazer um projeto que teve a visibilidade que teve, a importância que teve, com pouco dinheiro. Depois no fim lá se conseguiu dinheiro para pagar aos artistas...

JC - O Mário [Caeiro] também me referiu isso, no fim é que se conseguiu então...

TA - Ter dinheiro. No segundo foi pior. Foi o primeiro ano do Rock in Rio. E como foi o primeiro ano do Rock in Rio o dinheirinho todo estava aplicado no Rock in Rio o que faz com que eu tenha um ódio profundo à 'privatização' do espaço público. (…) Que é aquilo que eles fizeram. Tanto que nós tínhamos intervenções no Lisboa Capital do Nada, naquela fachada, nunca mais conseguimos fazer nada lá, e portanto há uma privatização do espaço público com o Rock in Rio e há um desvio do dinheiro e do trabalho dos funcionários camarários para aquele evento...

JC - Para aquele evento e não para outros que tenham mais a ver com a cidade?

TA - Tinham mais a ver com a cidade. Digamos que o segundo [segunda edição de Luzboa] foi muito duro. E foi muito duro por não termos dinheiro, por não termos o apoio da Câmara que tínhamos, mas pronto, conseguimos fazer, muito à mercê de boas-vontades…

JC - Pois, o Mário [Caeiro] também referia isso, precisamente.

TA - Muito a mercê de boas vontades, a maior parte de nós nunca recebeu um tostão, de nada, do que fizemos. Portanto são intervenções completamente gratuitas, eu ainda paguei impostos por um dinheiro que se recebeu e que eu doei à associação para se poder fazer alguma coisa, e portanto está a ver os moldes... E realmente, no fim do segundo Lisboa, estávamos todos muito arrasados, cansados, e não é por acaso que todos nós temos tido problemas de saúde graves, não é? Porque nos envolvemos em coisas... de uma forma... muito exigentes, mas que realmente, qualquer uma delas foram extremamente gratificantes. E aí, também, eu sugiro-lhe que veja a imprensa...

JC - Sim, sim. Eu fiz uma recolha...

TA - Porque há muita informação! E é muito engraçado que nas primeiras entrevistas que fazem, quando nós fazemos um percurso com o RGB, portanto com as cores, fazemos um percurso na cidade, a primeira reação é: "Diminuíram a iluminação! Vai aumentar a criminalidade!". Enfim, os receios e, depois no evento, quando falam com as pessoas: "Não! É

tão giro! Tem vindo imensa gente! Há muito mais pessoas!"

JC - Isso é muito interessante. Essa diferença, não é? Os receios ou uma perceção falsa, e depois a experiência.

TA - E foi muito interessante. Porque realmente tivemos muitas pessoas na rua a fazer percursos que noutras circunstâncias também se calhar não os faziam...

JC - E se calhar, tendo em conta que são zonas diferentes, e percursos diferentes, o público também é muito diferente, não?

TA - É.

JC - Acredito que muito público, turistas, e pessoas que passam, transeuntes, etc, tenham participado no Luzboa…?

TA - Tenham ficado surpreendidos...

JC - Estamos a falar de um público, em termos numéricos, maior do que o de Lisboa Capital do Nada?

TA - O Lisboa Capital do Nada foi para as pessoas de lá. Nós queríamos...

JC - Vocês levaram também as pessoas lá, os artistas também...

TA - Os artistas lá, mas queríamos, acima de tudo, que aquilo beneficiasse as pessoas de lá. Dando realmente motivos para falar sobre aquela... aquele espaço, de formas positivas. Colocar aquele território nos órgão de comunicação pela positiva. E portanto, repare, se eu levo uma pessoa que gosta... portanto, digamos que, nós não estávamos a contribuir para a revitalização urbana do centro de Lisboa. Que nessa altura, na realidade, tinha muitos problemas.

JC - É verdade… uma série de problemas. A reabilitação arquitetónica ainda não tinha começado bem…

TA - Sim, nada disso. Portanto foi trazer as pessoa a Lisboa à noite. Eu tenho um filho, que tem trinta anos agora, e que é, desde criança, que é um fã de teatro. E nós íamos muitas vezes e ele ia connosco ao Nacional, até que um dia de repente, começámos a ver que ele não queria ir. E nós achámos aquilo estranho. Porque é que não queres ir? Por causa que ficava completamente impressionado com um indivíduo que estava no Rossio… (…) E ele não queria, porque lhe fazia muita aflição ver o indivíduo. Sabe que o Rossio, numa determinada altura… há uma pessoa que foi diretora do Teatro Nacional, que é a Maria João Brilhante, e que como diretora do jornal resolveu convidar as pessoas que residiam no Rossio. E chegou à conclusão que não havia um único habitante no Rossio a não ser os sem-abrigo. E ela convidou os sem-

abrigo que residem no Rossio a irem ao teatro. Diz que foi a experiência mais fantástica da vida dela, depois vê-los como eram mal tratados, nomeadamente pelo indivíduo que era concessionário do café do teatro, que lavava aquilo à agulheta para eles não estarem ali, não ocuparem ali aquele espaço, pronto, levou realmente a um envolvimento de boicote sistemático ao café porque realmente não tinham respeito nenhum pelas pessoas, que eram as únicas pessoas que havia (…) Portanto, digamos que nessa altura Lisboa também estava a precisar de algo que motivasse as pessoas a sair e a circularem por ali. Por exemplo, há um sítio onde nós, que é nas Escadinhas de São Cristóvão, que estava... Tudo prédio abandonados, em que se fez uma intervenção que era música que saía de dentro dos prédios, e em que as pessoas se sentavam ali a ouvir fado, foi das coisas assim mais agradáveis, mais simpáticas, mais...

JC - Pois. E é mudar mais uma vez o espaço público, o seu uso, através de qualquer coisa que é efémera, não é? Que liga e desliga, nesse caso.

TA - Pronto. Também teve... Tem esta componente efémera, tem uma componente mais tecnológica que requer outro tipo de logística, de qualquer forma, de qualquer forma... Pronto. Foi, eu acho que foi muito interessante. Porque conseguiu trazer pessoas que àquelas horas da noite não andariam a circular. E para mim, tudo isto foi interessante, porque depois a partir daí comecei a preocupar-me em estudar os territórios à noite. E portanto, quando fiz a agregação, fiz sobre a geografia da noite. Precisamente, porque realmente esta experiência, a experiência do território à noite é totalmente diferente da experiência do território de dia. E se nós não temos uma cidade planeada para ser vivida de noite, temos uma cidade amputada, não é? Num espaço que é cada vez mais relevante! Porque nós temos pessoas a trabalhar vinte e quatro sobre vinte e quatro horas, cada vez mais. E, portanto, se não tivermos esta preocupação com a iluminação, com a vivificação do espaço público, nós criamos problemas graves em termos de circulação, segurança e em termos do bem-estar das pessoas.

JC - Claro. Sem dúvida. E posso… - fazendo agora de advogado do diabo -, posso perguntar-lhe, por exemplo sobre o Lisboa Capital do Nada. Foi um único evento, portanto a ideia não era fazer um trabalho continuado. Hoje teria sido pensado de maneira diferente? Ou seja, procurando uma espécie de exercício de autocrítica, o que é que podia ter sido feito diferente caso tivesse oportunidade de voltar a fazer uma iniciativa como aquela?

TA - Pronto. Para já não se repetem momentos. É irrepetível. E o Lisboa Capital do Nada, conforme o tempo vai passando, cada vez achamos que foi mais relevante, teve mais impacto na vida das pessoas, e na qualidade de vida daquelas pessoas. Na altura nós pusemos muitas coisas em dúvida, houve muitas coisas em que gastamos dinheiro para nada, que não tiveram impacto nenhum, e tínhamos, se calhar, se tivéssemos apostado em fazer alguns projetos que não se concretizaram e não ter feito alguns que fizemos, se calhar tínhamos tido um impacto diferente. Mas foi uma experiência para todos nós! Foi um laboratório, foi um laboratório. E eu acho que o facto de ser irrepetível leva a que realmente dezoito anos depois, o TODOS foi um primeiro evento que quando nos parecia, no primeiro [primeira edição], pareceu-nos assim: "olha, estão a pegar no Lisboa Capital do Nada e a tentar fazer…". Depois realmente perdeu

aquele impacto que o primeiro teve [primeira edição]. E, sobretudo, como eu até conheço algumas das pessoas envolvidas e sei o que é que elas fizeram depois, nomeadamente revalorizando edifícios que tinham estado ao abandono durante anos e expulsando as pessoas que vivem lá, portanto, desculpem-me, mas pactuar com isto não. Portanto, digamos que há uma ética que nunca nos levaria a pactuar com isto.

JC - Pois. Porque na verdade um evento que possa atuar no território desta forma, pode cair nisso, não é?

TA - Vá ver onde é que foi o primeiro TODOS. E vá lá agora ver o que é que está lá. E no entanto essas pessoas, que até parecem como sendo... foram as mesmas que despejaram, por exemplo, a minha cunhada de casa, que era a casa dos meus sogros! Porque fizeram obras no prédio, onde viviam apenas duas ou três famílias, portanto tinham *ene* frações disponíveis para alugar e fazer turismo...

JC - Mesmo no Largo do Intendente?

TA - Não, mais para o lado das Olarias. E o que é que fizeram? Recuperaram o prédio com três famílias a viverem lá dentro, a suportarem o barulho, a suportarem várias pessoas até à exaustão, nomeadamente fazendo buracos no teto para que se visse para dentro de casa, e depois levámos o processo a tribunal, e o tribunal deu razão à senhoria. E depois nós estamos tão cansados, tão saturados… (…) Não vale a pena. Isso em Portugal não funciona. Enquanto tiver pessoas com aquele perfil à frente, a justiça não funciona. (…) E portanto ainda vivem lá duas pessoas, de origem, mas a casa delas não foi recuperada, não foi melhorada! Portanto essas pessoas resistem lá… (…) pronto, e são estas pessoas que estiveram na origem e que apareceram por trás de nós! E isso é que é problemático! Ali não, ali pronto, isto era trabalhar pura e genuinamente com as pessoas, envolvê-las...

JC - E acha que ser um evento único e irrepetível [Lisboa Capital do Nada], pela não continuidade, nesse aspeto foi benéfico? Ou seja, qual é o significado que isso pode ter tido?

TA - Enfim, eu acho... É assim: eu acho que depois, na altura...

JC - Também poderia ter sido depois um projeto acompanhado…?

TA - Não, poderia-se ter feito outras coisas, nomeadamente com a Junta de Freguesia, o presidente da Junta de Freguesia, continuou com o "Sinais" [Sinais, a Cidade Habitada].

JC - Sim, é verdade. Foi um outro projeto.

TA - É uma coisa diferente mas é uma coisa extremamente importante. É uma coisa diferente, mas na realidade, teve todo um processo de envolver as pessoas, por exemplo: como criar o símbolo para Marvila com o trevo de quatro folhas? Foi com os miúdos da escola, os professores da escola, que eles levaram para casa, discutiram com os pais, havia várias

hipóteses, vários desenhos, e aquele símbolo foi escolhido pela população! Portanto, tem continuidade! Nesse sentido. Claro que a partir do momento que o...

JC - Eu tenho o nome dele aqui… [pausa, ver catálogo]

TA - Mas ele é vereador do PC na Assembleia Municipal.
[…]
Uma das coisas engraçadas foi a mudança do voto em Marvila. Marvila sempre foi PC. CDU.

JC - E agora é PS.

TA - E agora é PS. E tem a ver precisamente com o processo de *gentrification*. Com a modificação das pessoas que residem em Marvila. E isso é um dos sinais do processo de gentrificação.

JC - É verdade. Mais uma transformação que tem ocorrido, que depois reflete-se na população votante...

TA - E portanto, eu tentei, tentei fazer uma entrevista quando escrevi o artigo, tentei fazer uma entrevista com o atual Presidente da Junta, e ele nunca se disponibilizou a falar comigo.

JC - Pois. Eu não tive resposta aos emails. Mas vou arranjar outra forma de contactar diretamente e ainda por cima não me tinha apercebido que o antigo Presidente da Junta está ainda na Assembleia Municipal.

TA - Está na Assembleia Municipal. (…) Deixe-me lá ver aqui uma coisa... Se tem de se acrescentar isto [pausa para procurar no catálogo] Eu acho que encontrei o nome dele indo ao *site* da Junta de Freguesia de Marvila e vê a Assembleia Municipal. Não é municipal, é de freguesia. Eles até têm uma publicação...

JC - Então por aí eu vou encontrar, certamente. Porque era uma das pessoas que eu gostava que estivesse nessa conversa [grupo de foco]…

TA - Porque era uma das pessoas... Sim, porque o Presidente vai lhe dizer que não. E o... [pausa para procurar no catálogo] Veja com calma, veja com calma, porque por aqui consegue encontrar o nome dele.

JC - E se não conseguir, com as pessoas que conheço também ligadas à Assembleia... porque havia uma pessoa com quem eu já falei... Depois há uma série de associações que também estavam no território e eu também gostava de também... Vou falar para a próxima semana com a atual presidente da Associação Tempo de Mudar, que estava no Bairro dos Loios e que acompanhou ou fez a mediação com a intervenção da Fernanda Fragateiro.

TA - E que eu há dias andei lá a fotografar…! (…) Andei… Mas não... está tudo degradado. Porque a ideia da Fernanda era ensinar àquelas pessoas a manter o espaço.

JC - Os canteiros, é verdade. Mas ela disse-me isso: "eu confesso que não voltei ao espaço, perdi ali a ligação, foi um processo muito complicado, mas tenho a sensação que que se voltarmos lá aquilo não estará hoje cuidado."

TA - Não. O espaço é muito fácil de encontrar. É aquele edifício cor-de-rosa, que é a Pantera Cor de Rosa, do Gonçalo Byrne, e isso é outra coisa interessante! (…) Isso é outra coisa também muito interessante em Marvila: é que os arquitetos que fizeram aqueles prédios de realojamento, eram jovens arquitetos. Anos setenta. E que hoje são, alguns deles já reformados como o Gonçalo Byrne, mas os grande arquitetos do século XX! E isso também é interessante. Portanto, um pouco como o Lisboa Capital do Nada, muitos artistas eram jovens inexperientes a quem lhes foi dada a primeira oportunidade de fazer qualquer coisa, não é? Com o projeto de Chelas também é isso! Só que realmente eles não compreendiam para quem estavam a fazer arquitetura.

JC - É verdade. E o Vasco, no caso do Lisboa Capital do Nada, como artista disse-me isso: "Eu hoje teria feito diferente". Os recursos disponíveis também não ajudavam, obviamente, mas…
[…]
Tinha a ver com o seguinte: será que eu podia ter feito diferente?

TA - Podia ter sido diferente…

JC - Mas se calhar os recursos também são preponderantes aí ou…?

TA - A grande diferença que eu acho que... se as circunstâncias tivessem sido diferentes, era alocar mais do que alocámos a projetos que depois não se viabilizaram ou que não tiveram grande impacto e dou-lhe um exemplo (que o Mário não lhe deve ter falado dele): Miguel Palma. O Miguel Palma foi o que recebeu mais dinheiro. Para alugar um aviãozinho para filmar Lisboa e depois, além... quer dizer, não filmou nada porque estava um dia de nevoeiro e chuva! E portanto o resultado não... na realidade não foi aquele que esperávamos! Pelas circunstâncias, pelo facto de naquela altura... Hoje alugar um *drone* não deve custar nada que se pareça com aquilo, mas era uma ideia giríssima. Que era realmente sobrevoar Marvila e fazer um filme sobre Marvila. Claro, podíamos ter mudado, na altura não sabíamos que isto ia acontecer.

JC - Pois. Os resultados das intervenções são sempre inesperados para quem organiza…?

TA - Completamente inesperados. Portanto é difícil nós dizermos: "olha, não vamos fazer isto…". No momento em que está a ocorrer, passado um tempo, nós podemos dizer: "não devíamos ter feito isto". Agora na altura dificilmente teríamos apostado em outras coisas.

JC - Claro, claro. Isso eu compreendo. E depois havia uma questão ainda mais pessoal, mas que... perguntar isto a uma geógrafa é um bocadinho... Mas tinha com certeza, antes de ir trabalhar naquele território, já uma relação com aquele território.

TA - Eu já conhecia o território. Eu gosto muito de passear em Lisboa, eu sou daquelas pessoas que muitas vezes ia da faculdade cansada de dar aulas e ir a pé da Cidade Universitária até um sítio qualquer! Andar pela cidade! (…) De maneira que agora descobri que há uns autocarros, como o 35, que eu apanho ali na Cidade Universitária e que vai até ao Cais do Sodré e que me permitem sair em sítios e eu fazer os percursos, e apanho outra vez o autocarro… Eu não conhecia o território muito bem, mas não era um território para mim muito estranho.

JC - Que perceção é tinha daquele território? Do que conhecia.

TA - O que eu conhecia é que era um território com um grande potencial. E com um grande potencial porque, como era um território onde não acontecia nada, podia acontecer tudo. O que acontecesse, o que fosse a acontecer, seria significativo. (…) E quando o Mário fez a primeira volta com um autocarro em que convidou uma série de pessoas, resolveu convidar-me, ele não me conhecia. E realmente as pessoas que iam, a Fernanda Fragateiro, outros artistas, eles não tinham perceção do território. E foi precisamente o facto de eu mesmo se estiver num território que não conheço, eu consigo fazer uma leitura sobre o território pela minha formação como geógrafa, que o Mário ficou muito interessado em que eu participasse; a base era o espaço público. E portanto, esta orientação para o espaço público e para a questão do 'efémero' no espaço publico, e a relevância do espaço publico nasceu precisamente depois do conjunto de pessoas que acabaram por ficar. Já agora também lhe recomendo que fale com um grupo de pessoas… um conjunto de alunos da Escola de Belas Artes,que tiveram um papel fundamental, que era malta que estava a acabar ou que ainda não tinha acabado, e que se envolveram no projeto... De uma forma séria, quer no Luzboa quer no... E também era interessante como essas pessoas estavam a começar, saber o que elas hoje fazem! Ou como é que isto interferiu no seu percurso? Eu depois vou tentar que alguns que eu ainda tenho contacto... Por exemplo, um dos casos que não foi com o Lisboa Capital do Nada mas foi com o Luzboa: não sei se conhece umas peças da Vista Alegre que se chamam Alma Gémea, em cortiça e porcelana… quem criou isso é uma menina que é a Raquel, que foi uma das meninas que trabalhou connosco. (…) Dessas peças, o primeiro sítio onde isso se vendeu a nível mundial foi no MoMa, em Nova Iorque.

JC - Eu conheço essas peças...

TA - Eu lembro-me que elas iam começar por ser vendidas lá em cima em Serralves porque ela estava a trabalhar na Corticeira Amorim, e foi aí que nasceu a ideia, e eu lembro-me de ir a Serralves perguntar pelas peças e a funcionária dizer: "Ah! Umas peças que vêm do MoMa?" Portanto, está a ver... Portanto era interessante também perceber como é que estas pessoas...

JC - E como é que ela, ou eles, se envolveram no...

TA - Eram as pessoas que estavam lá, não digo vinte e quatro sobre vinte e quatro horas, mas que… (…) Portanto, no Lisboa Capital do Nada, a pessoa que teve o papel se calhar mais

relevante é a Daniela Brasil...

JC - Estou em contacto com ela... Não tem sido fácil porque ela não está a viver cá… Temos trocado emails.

TA - E depois estes, no Lisboa Capital do Nada, que também acho que seria interessante ter uma ideia... Como é que isto foi moldar a vida deles! Quer dizer, pode não ter mudado nada. (…) Eu nisso, nas teses de doutoramento, digo sempre uma coisa: nós temos uma tese, mas se calhar, o refutar a tese que temos, chegarmos à conclusão... é muito importante. Em Geografia isso não se aceitava, sabe?

JC - Isso é uma coisa que no início discutia muito com o meu orientador, e aí estávamos de acordo. Ele dizia: "no limite pode concluir que os festivais tiveram um impacto muito reduzido". Mudaram a perceção ou apenas… Mas é um impacto e posso não concluir sobre outros impactos.

TA - Mas na Geografia não havia essa filosofia. (…) Têm de eliminar hipóteses e demonstrar que não há relação entre isto e isto… Aliás, quantas teses de uma grande amiga de Química Orgânica… 99% das teses é para dizer que não aquilo não funciona. E isso é importante. Que é para não continuar a investigar-se ou pensar naquele caminho.
[…]
Portanto, mas... quis se centrar em Lisboa?

JC - Eu tive que me centrar em Lisboa porque comecei a perceber que me tinha de limitar a minha pesquisa. E a dada altura percebi que após a Expo'98, e no espaço de dez anos, de uma década, portanto entre '99 a 2009, mais ou menos, aconteceram cento e cinquenta festivais de arte diferentes. Cada um com várias edições, portanto estamos a falar de umas seiscentas ocorrências.
[…]
Eu fiz essa comunicação há um ano… no final de 2018, estava para sair o ano passado, mas creio que vai sair agora, as actas desse colóquio, onde eu faço a caracterização desses festivais, portanto... Depois também fiz o tratamento estatístico, como é que eles evoluíram ao longo dessa década, os perfis…

TA - Não, isso é muito interessante! Tenho muita curiosidade em ler!

Entrevista a **Constança Almeida Vaz**

[…]

João Concha (JC) - (…) Fui parar à Associação Tempo de Mudar, falei com a Fernanda Fragateiro sobre a intervenção que ela queria fazer ali, o que me levou também ao Luís, que fez o documentário sobre a praça...

Constança Vaz (CV) - Tem esse documentário?

JC - Sim, sim. E portanto, fui-me cruzando com a associação e com o princípio da associação e apercebi-me que naquela altura muita coisa estava a acontecer. Porque a associação nasce no final dos anos noventa? '98, creio?

CV - Sim. Portanto foi constituída em 1987.

JC - Ah, eu pensava que era '97 ou '98…

CV - Não. '87. (…) Não. Tem toda a razão. '97. Eu também para datas…

JC - Tinha o '97, e o '98 na cabeça, mas...

CV - Em '97 exatamente, foi quando surgiu uma comissão, a comissão *ad hoc* que veio dar origem à ATM.

JC - Ok. Era a ideia que eu tinha.

CV - É. Tem toda a razão.

JC - E que foi fundada por si?

CV - Não. Eu estou desde a fundação, mas não foi fundada só por mim! Não tinha pensado nada e foi... É como diz às vezes, há um conjunto de circunstâncias que... é a chamada tempestade perfeita… (…) Mas, eu não vou falar, porque conhece melhor do que eu com certeza, toda a problemática ligada estes bairros? Era a altura em que em Lisboa se pretendia terminar com as barracas. E esta era a zona de expansão, uma das zonas, mas, a principal, e a Câmara investiu muito em construção de edificado.... Vi outro dia um documentário, não sei se viu na RTP2, o arquiteto... muito interessante. Disse algumas coisas que eu desconhecia por acaso. Que explica um bocadinho também a postura das pessoas. Embora nós todos sabemos essas histórias. E o que acontece aqui, portanto as pessoas, passando por cima dessa primeira fase, as pessoas forma colocadas lá dentro, sem nenhum acompanhamento. Sem infraestruturas nenhumas. Nada. Nem no espaço público, nem… (…) E mesmo, por exemplo, não havia creche, o centro de saúde é lá em baixo ao pé do rio, não é? E as pessoas

sentiam isso. Embora só nos tornamos exigentes quando conhecemos o outro lado. Muitas pessoas não conheciam o outro lado. Nem sequer exigentes eram. Só estavam desconfortáveis. E esse desconforto, esse mau estar, foi muito recebido pela única estrutura que havia aqui e que era o Centro de Desenvolvimento Comunitário da Santa Casa da Misericórdia. A Loja 31. E a diretora era uma pessoa com uma excelente formação sensível e dinâmica, a Doutora Paula Morais, que percebendo esse mau estar, resolveu promover reuniões para as pessoas em conjunto pensarem nos problemas. E foi no resultado dessas reuniões que eu cheguei lá. Eu e os outros elementos da direção!

JC - É interessante perceber essa génese…

CV - Porque, quando eu vim para aqui e abri a farmácia, tinha... em 1985, a farmácia não tinha nada à frente. Eu dirigi requerimentos à Câmara, chamando a atenção, e isso, sozinha, não consegui efeito nenhum. Quando soube dessas reuniões, "não posso deixar de comparecer!"

JC - Claro.

CV - Portanto, o resultado dessas reuniões, nos diferentes núcleos, porque este bairro tinha, como também sabe, diferentes núcleos de costas viradas uns para os outros e até antagónicos. Rivais.

JC - Com conflitos específicos?

CV - Exatamente. Portanto aquela luta Sporting v. Benfica, qualquer dessas. E desse resultado, dessa auscultação das pessoas, essa troca de impressões, que foi muito vivenciada, as pessoas compareceram, ficou decidido fazer um levantamento mais concreto das necessidades. A Santa Casa tinha meios e havia essa vontade e foi feito... Foi um levantamento bastante exaustivo. Dois terços da população respondeu! Havia na altura, nesta zona, cerca de sete mil habitantes. É bastante. E foi feito um levantamento, e então quais eram os principais problemas? Era a falta de infraestruturas do espaço público, era o edificado, com problemas, era a falta de equipamentos sociais, era a Feira do Relógio. Eram os principais problemas levantados. Portanto, quando eu digo falta de equipamentos, o centro de saúde também aparece, aparece a creche... escolas já havia.

JC - Pois, só a escola. O complexo...

CV - Foi feito um abaixo-assinado, as pessoas assinaram, é um número que ficou na minha cabeça, mil e quinhentas assinaturas, nós achámos que era assim significativo, e depois era... Para já, quem é que ia redigir esse... inicialmente quem é que redigia e depois o que é fazíamos com aquela... com aquela situação. Então, foi destacado um grupo, que se voluntariou, era de cerca, na altura, cerca de oito pessoas, mas depois um deles não chegou praticamente a estar ligado, éramos sete, que... muito diversos! Em termos de... Por acaso foi muito interessante, foi uma experiência riquíssima, porque éramos pessoas muito diferentes. Era eu, que era farmacêutica aqui, era o Professor Quintela que era largamente conhecido,

professor no ISCTE, sociólogo, com livros escritos, muito ligado ao movimento cooperativo, era a Doutora Gabriela Granito que trabalhava no Instituto do Emprego e Formação Profissional e com a formação de Economia, era o Senhor Agostinho que era estucador, era o Senhor Arlindo que era polícia, o Sebastião que era contínuo, parece-me, o Gaspar que era bibliotecário no LNEC. Portanto, éramos nós.

JC - Ok, muito diversos estou a ver.

CV - Muito diversos! E também em termos de não só de formação académica mas também mesmo de... em termos políticos e de vivências, muito diferentes!

JC - E se calhar as ideias que tinham sobre as problemáticas do bairro também tinham ali diferenças?

CV - Sim, foi muito giro esse confronto! E então avançando, foi feito o documento e assinado e depois vamos levá-lo à Câmara, ao Presidente da Câmara. Conseguir a reunião com o Doutor João Soares não foi fácil! Mas depois conseguimos, fomos recebidos por uma adjunta, que não me esqueço o nome, a Doutora Dalila, que nos recebeu com uma sobranceria, "quem são estes? O que é que estes querem daqui?" (…) Que chegou a dizer-nos, e nós dissemos, que levávamos as coisas, fizemos uma resenha, mas nós não éramos nada, éramos pessoas daqui...

JC - Eram um grupo de pessoas que viviam ou trabalhavam aqui.

CV - Exatamente. E depois dissemos que de facto o bairro não tinha nada e que queríamos perceber que projetos é que a Câmara tinha aqui para o bairro! Era isso. Até porque queríamos ser parte ativa desses projetos.

JC - Obviamente.

CV - Deu-nos esta resposta que nós não esquecemos: "Projetos são papeis".

JC - Isso é uma visão muito interessante. Para um arquiteto como eu, então…

CV - Quase como quem diz, "que coisa! Que mania querer saber o que é que vão fazer lá!" De maneira, viemos muito pouco satisfeitos e pensámos: "Isto não pode parar aqui. Temos de ter uma outra personalidade enquanto grupo". E foi assim que surgiu. Foi a génese. Constituímos esse grupo, esse grupo constituiu uma comissão *ad hoc*, tivemos sempre o apoio do Centro de Desenvolvimento Comunitário da Doutora Paula e Pedro Queiroga, que também trabalhava com ela... Portanto e depois ela moveu as influências necessárias para que a Santa Casa desse os meios. E tivemos efetivamente apoio quer para constituir os nossos estatutos, apoio jurídico, tivemos... Portanto, à medida que íamos precisando de... tecnicamente como também tínhamos algum tipo de responsabilidade e de formação, não queríamos fazer uma coisa qualquer. (…) Eu na altura depois tive contacto com outras associações de moradores e as

coisas surgiam às vezes de uma forma... Não quer dizer que aqui não fosse também alguma insipiência, mas muito incipiente, porque nós queríamos ser reconhecidos! Porque achávamos que tínhamos razão e que isto não podia continuar assim, pronto. E então, constituí-mo-nos mesmo, fizemos eleições... Por acaso nos papeis que estive a consultar agora para aqui, até é engraçado nos diferentes cafés dizíamos "vai-se realizar a reunião compareça para eleger a..." E daí o nome Tempo de Mudar. Tempo de Mudar. "É tempo de mudar e não sei quê!" E não nos quisemos constituir como associação de moradores mas como associação de desenvolvimento local. O que no meio urbano, não há muitas.

JC - Pois não! Muito menos na altura, não é? Anos noventa...

CV - E não é comum em Lisboa. (…) A Câmara faz as coisas! As pessoas não vão a… (…) É evidente que este bairro teria tido o seu desenvolvimento mesmo sem haver uma ATM. Agora, não tenho a menor dúvida que não tinham andado as coisas... mesmo assim com a prontidão que depois acabou por andar, nem com a intervenção das pessoas. E depois dentro dessa lógica, aliás é engraçado que a primeira mesa, a mesa onde foi eleita a comissão, era constituída pelo padre ali de São Marcos e… o Frei... mão me lembro do nome dele, era a Doutora Paula, e era o Pedro Queiroga que, portanto, eles é que fizeram as contagens dos votos...

JC - Mas foi a sorte também de ter alguém numa instituição como a Santa Casa que apoiou, fez encontrar essas vontades...

CV - Completamente. Os técnicos que trabalham nos locais, fazem muita diferença! Depois é evidente que as pessoas têm de ter a apetência para... E... Mas tem de haver este conjunto. De vontades.

JC - Claro, claro.

CV - Sempre tivemos muito nítido o que queríamos era que as pessoas percebessem que elas tinham capacidade de decisão nas coisas. E aí não nos ligaram nenhuma, como digo, o que é que nós fizemos: comparecemos depois numa sessão pública da Câmara... estava a ver se tinha aqui... Porque é engraçado, tenho aqui...

JC - Não, esse historial é muito interessante não é?

CV - Em noventa e sete, reunimo-nos com a presidência da Câmara, em Outubro, com o Provedor do Ambiente, com o IGAPE, participámos numa assembleia municipal, com a DECO, defesa do consumidor e com o Centro de Saúde de Marvila! [ri-se] Isto em '97. Portanto... Depois... Portanto, fomos à Assembleia Municipal, não sei se nesse assembleia interviemos ou se foi só o nosso primeiro contacto, não me recordo, se falámos alguma coisa, eu tenho a impressão que sim, tenho a impressão que sim, que era... Que a presidente da mesa era do PSD... A Teixeira da Cruz. Paula Teixeira da Cruz! Acho que era ela. E que permitiu... E que nos inscrevemos e que falámos. Por esta problemática. Depois fomos a uma sessão pública da

Câmara, muito interessante, que eu revi e que já nem me lembrava, e então o que é fizemos nessa sessão pública, e foi essa que desbloqueou: estava a ser presidida pelo Doutor João Soares, que também é uma pessoa sensível a essas coisas [ri-se], embora às vezes depois na prática... enfim, mas... então, a direção, que na altura fui eu, teve uma intervenção de fundo sobre... com este género de memorandos, anomalias no bairro, e que viviam aqui aquele número de pessoas já há não sei quanto tempo e que nada estava a ser feito, aliás, entretanto estava já aquele o Bairro das Conchas e dos Lilases, que ainda não tinham pessoas e já tinham uma verba para intervenção no espaço público! Isso para nós, deixou-nos, completamente… E então, depois, inscreveram-se diferentes moradores que nos acompanharam, e todos intervieram. E a intervenção era sempre a mesma. Quando eles se inscreveram, inscreveram-se que iam falar sobre o espaço público. O outro ia falar sobre estacionamento. Não disseram todos a mesma coisa.

JC - Claro.

CV - O primeiro mote era uma coisa diferente, mas depois o texto era todo igual: "somos moradores de Lisboa, mas não temos os mesmos direitos."

JC - Interessante.

CV - Então ao terceiro ou ao quarto, o Doutor João Soares já assim em cima da mesa ria-se e dizia: "pronto! Também é morador do bairro dos Loios, não é?" Portanto, imagine aquela sessão, foi engraçadíssimo. E terminámos com um poeta de cá, o Senhor João Serrado Pires, que leu um verso sobre o tema do bairro. Uns versos feitos por ele. De maneira que foi assim a cereja no topo e o Doutor João Soares disse que ia atuar...

JC - Tomar nota das vossas ...

CV - Exatamente e que iríamos ter uma reunião com o... com o Vasco Franco.

JC - E posso perguntar-lhe que problemáticas eram essas que as pessoas repetidamente...?

CV - Eram estas que eu disse há pouco: em resumo, portanto era o arranjo dos espaços exteriores, era os equipamentos sociais em falta, era o edificado e era a Feira do Relógio.

JC - O edificado… as condições de conservação...?

CV - Exatamente. Porque... é quase... é um bocadinho difícil... e depois isto era tudo muito... muito pescadinha de rabo na boca! Porque a Feira do Relógio realizava-se aqui, nesta zona exterior, na Pardal Monteiro, e depois ela era motivo para justificar a não reabilitação do espaço público. Quer dizer, éramos duplamente penalizados! Para já, todos os domingos, e a farmácia às vezes estava de serviço ao domingo, era incrível que a partir das não sei quantas da manhã, a vender os... a fazerem barulho para instalar as tendas, e aquilo tudo, imagine o que é uma pessoa viver aqui e todos os domingos ter aquilo! Se houvesse necessidade de uma

ambulância, ou até um casamento, não era possível chegar junto do prédio! Completamente! Tudo bloqueado! E depois a feira foi-se estendendo cada vez mais! Portanto... esse era mesmo um problema grave que ficou sem solução durante a vigência do mandato...

JC - Durante anos, não é?

CV - Só foi ultrapassado quando o Doutor Santana Lopes esteve na presidência. Curiosamente. Curiosamente. Várias destas figuras vieram aqui fazer... visitar o bairro. E andar pelo bairro. E é curioso, Santana Lopes tem uma perceção do que é... do interlocutor. E do que é que é prioritário para ir chegar ao interlocutor. A questão Feira do Relógio, ele percebeu-a. Aliás, os estudos estavam feitos! Mas o despacho... e depois aí diziam "ah, o Feira Nova..." que era o Feira Nova, agora é outra coisa... é o Pingo Doce. "Depois tem lá os estacionamentos, depois as pessoas vão comprar à feira não vão comprar lá as coisas, vai pôr problemas! Depois há ali também um lar, que também vai pôr problemas! Há a CERCI..." e então, foi feita uma reunião na Junta de Freguesia com estes interlocutores, e não havia problemas nenhuns! Inclusive, a Associação de Feirantes também estava presente. Eles próprios, e é engraçado porque nós tínhamos uma publicação, uma folha, onde dávamos conta às pessoas dos vários andamentos que o nosso processo tinha, e num destes, está uma carta aberta aos feirantes, curiosamente, mesmo agora lendo, e nós temos sempre um outro sentido crítico, este era o levantamento das anomalias que haviam, e em que dizíamos: "não estamos contra os feirantes, estamos contra a existência da feira aqui. Vocês inclusive estão a pagar..." Porque depois, numa dada altura a Câmara resolveu legalizar, não é bem o termo, mas passaram a pagar uma taxa, os feirantes, na rua, sem condições nenhumas e pagavam uma taxa para terem ali a sua tenda. E, chamámos a atenção dos feirantes sobre isso. "Vocês estão a pagar sobre uma coisa e não vos dão as infraestruturas. Vocês têm direito a ter infraestruturas." Depois... Foi pensado... Nós até propunha-mos uma coisa que havia em Entre Campos, não sei, havia um espaço qualquer...

JC - Seria a antiga Feira Popular? Não.

CV - Já não me lembro qual era o espaço. Eu sei que era um espaço que não tinha dimensão, que depois se chegou à conclusão que para isto não dava. E então a Câmara é que pensou na avenida central de Chelas. Há uma fase também engraçadíssima que nós, digamos, ironizamos, que era... coincidia a realização da EXPO'98, havia o Rock in Rio, havia a Feira do Relógio, e iam arranjar a avenida central de Chelas, a Santo Condestável. E nós dizíamos: "então, vão arranjar, vai haver estas coisas todas, então e a Feira vai para ali?" quero dizer, vai ser tipo parque das merendas?

JC - Pois, como é que funciona, não é?

CV - Ao som do Rock in Rio? Achámos aquilo estranho, mas efetivamente criaram infraestruturas, portanto há saídas de eletricidade para certos produtos, pronto, criaram as infraestruturas e ela está a realizar-se e as pessoas têm muito na feira um ponto de encontro...

a feira é mais do que uma feira. Eu só não entendo, porque já fui a feiras na aldeia, e quando acaba, não há a lixarada que há aqui! Porquê? Eles têm contentores... Mas depois vem uma equipa e limpa. Pronto. Portanto a saída da feira foi conseguida dessa forma. Ficou demonstrado por "a mais b" que ninguém se opunha, e portanto...

JC - Que era possível fazê-lo, e desejável.

CV - Em relação à Praça Raul Lino, ela enquadra-se naquela nossa postura de querer ser intervenientes e então foi indigitado um adjunto... não é adjunto que se diz... pelo... pelo vereador da habitação, Vasco Franco, esse senhor era o Senhor Jorge Trigo, que reunia connosco. E teve várias reuniões... Porque eles depois começaram a perceber, nós já lhe tínhamos dito mil vezes, a perceber em que tinham interesse em tirar de lá os… porque era ter os moradores recetivos ao que eles queriam fazer.

JC - Claro…

CV - E depois tiveram, quer o IGAPE quer a Câmara [Municipal de Lisboa], tiveram atitudes que eu quando leio agora, e li no... Porque acabou por ser este, esta problemática levada à Assembleia da República, foi feita uma petição, e curiosamente quem nos apoiou a fazer o texto foi o Doutor Sá Fernandes, que agora está na Câmara de Lisboa, nunca levou nada, aliás o contacto que tive, e tive bastante, neste aspeto jurídico para nos apoiar, era uma pessoa que gostava de Lisboa e que lhe custava ver Lisboa mal aproveitada! Portanto ele aqui deu imenso apoio, e... Perdi-me um bocadinho... Ah, e nessa petição, que chegou a ser levada à Assembleia da República, tenho aqui um excerto dos diferentes intervenções, e os partidos que estavam dentro do assunto e nos apoiaram, foram o Bloco de Esquerda e o PCP. O PS teve uma posição... era o relator, era o relator e..... E na Câmara é engraçado, estava na altura o PC e o PS estavam em maioria. Lembra-se que foi... Houve uma fase que até foi interessante, pronto. Mas tiveram aquela posição de defesa de dizer "Esse bairro, é um bairro como os outros. Tem carências como os outros têm! Porque é que há de ser tratado de uma maneira diferente?" A postura era esta. Mas nós fomos muito insistentes, e tivemos reuniões com os diferentes vereadores, e de facto, depois daquela sessão pública, foi de facto desbloqueada, muitas coisas já estavam pensadas, nomeadamente as infraestruturas sociais, o centro de saúde, a unidade de saúde, uma creche, e um centro inter geracional, estavam pensados. Já estavam! Havia planos, existia no papel! No papel. E foi após termos reunido com a vereadora, Maria Calado, que ela disse-nos “estava na gaveta” esse projeto. À espera de melhores dias. Que saiu da gaveta! Aliás, temos até imagens quando ela veio cá, e quando as obras se iniciaram, aliás, até teve um inconveniente, porque entretanto a creche, a legislação sobre creches tinha sido alterada, e eles ainda tinham as divisórias antigas e nós para o projeto andar, “é melhor assim”, e depois teve de ser adaptado. Mas, portanto, conseguimos desbloquear isso, e essa construção, a Loja 31, podia, o Centro de Desenvolvimento Comunitário podia ter a sua... o seu espaço de trabalho muito mais alargado, podia haver a creche... nós nunca pensamos gerir uma creche! Nem pensar, essa é outra...

JC - Pois. É qualquer coisa de muito específico, não é? Exige um tipo de responsabilidade, de conhecimento, etc....

CV - E… Foi uma coisa... Todas estas decisões foram sempre tomadas com a população! É evidente, muitas vezes não era a população toda, eram pessoas que ajudassem a pensar, embora fosse aberta.

JC - E como é que se consegui, desculpe interrompê-la, como é que se conseguia…? Porque isso é uma coisa que me interessa muito, como é que se conseguia envolver a população? Mesmo que fosse só um grupo…?

CV - Aí o Centro de Desenvolvimento Comunitário tinha um papel muito grande. Eles estavam aqui desde o início do bairro, conheciam as pessoas, e as pessoas começaram a ver que estava a mexer. Que isto estava a mexer. Inclusive, visitas que foram feitas, depois houve as eleições autárquicas em... Acho que foi em 2001? Não foi?

JC - Sim, creio que sim, 2001 ou por volta disso.

CV - E vieram cá, nós convidamos, convidamos e vieram, e o que é que acontece? As pessoas começaram a ver que afinal estava a mexer alguma coisa.

JC - A acontecer coisas, não é?

CV - A acontecer coisas. E quando foi da... Isto portanto na parte dos equipamentos sociais foi com a Doutora Maria Calado, e desbloquearam, aquele projeto, tomou forma... Vou deixar a creche para falarmos depois, porque em termos temporais e isso só foi em 2003 e os outros eventos de que tem mais interesse em falar foram anteriores. Depois dessa tal sessão pública, foi indigitado então um interlocutor, por parte do vereador Vasco Franco, para falar connosco. Por muita insistência nossa de intervenção nos espaços públicos, eles tiveram um rebate de consciência, e acharam que de facto, porque aqui há três grandes núcleos de edificado: da Câmara, do IGAPE, que era o Fundo Fomento de Habitação e depois foi mudando de nome, e depois cooperativo. Que foi o último a ser construído. Portanto, a zona dos prédios camarários, que é aquela primeira zona de quem vem do Valsassina, na Rua Luís Cristino da Silva, também estava sem arranjo dos espaços exteriores. E a Câmara resolveu ir fazer esse arranjo do espaços exteriores. E intervir também no edificado… que tinha problemáticas. Por exemplo uma das coisas que me estou a lembrar, era... as pessoas tinham feito em sítios que eram canteiros, feito varandas. Uma varanda, com uma pessoa lá em cima, é diferente do que ter uma flor num canteiro, portanto, aquilo ameaçaria ruir!

JC - Por questões de segurança, claro.

CV - Portanto tinham de ser destruídos! Coisa que as pessoas tinham feito para embelezamento. Portanto, chegar junto das pessoas e dizer-lhes "isto vai ser tirado" sem ser à bruta, era bom haver um interlocutor que fizesse de almofada. (…) Portanto, perceberam isso e

nós tivemos essa ação. Ajudamos, inclusive, a que as pessoas se organizassem em comissões de lote, reunimos com os diferentes lotes, promovíamos essas reuniões... Quem é que era o veículo depois de difusão? Era o Centro de Desenvolvimento Comunitário. Que tinha meios para chegar...

JC - Claro, claro, que se aproximava das pessoas...

CV - Não quer dizer que nós não preparássemos a documentação, mas depois... Tiveram uma ação que tinha sido impossível não digo, mas muito mais difícil sem isso, como é óbvio. Foram facilitadores! Aliás, o conceito que a Doutora Paula tinha, que depois eu vim a saber, que nós próprios associação, digamos, de moradores, que não era bem... éramos um projeto deles. Um projeto de organização dos moradores. Pensado e com verbas que depois conseguiu. Na altura acho que era o quadro, o quadro comunitário de apoio dois… (…) Havia verbas que era possível utilizar. E daí os meios que depois foram possíveis disponibilizar à Associação. Pronto. Dentro dessa interação, com o gabinete de habitação da Câmara Municipal de Lisboa, houve a intervenção na zona envolvente aqui no espaço da Rua Cristino da Silva... Nos prédios do IGAPE, a coisa foi mais complicada, e a Praça Raul Lino, o edificado é do IGAPE, ou era do IGAPE, agora não é, agora são condomínios, mas ainda tem... Ainda tem condomínios que pertencem ao IGAPE.

JC - Ainda tem frações que são do IGAPE, eu acho que é, aliás, é do IHRU.

CV - IHRU. Exatamente. Isto era do Fundo de Fomento da Habitação, e IGAPE e ainda teve um outro nome, e agora é IHRU. Portanto, relativamente a isso, essa estrutura, chamemos-lhe IHRU, que era o IGAPE na altura, era como se fosse um mundo dentro de um mundo. Não tinham... O edificado não precisava de licenças de habitação, tinha um tratamento diferenciado. Portanto era uma estrutura quase autónoma dentro da Câmara Municipal de Lisboa. E a Câmara dizia: "quem construiu foi o IGAPE, o IGAPE é que tem de fazer a infraestrutura envolvente." E entretanto o IGAPE tinha vendido os lotes, por preços de facto acessíveis, que nós, e o Doutor Sá Fernandes também nos ajudou a fazer... a justificar, a dar o... Mas as pessoas não seguiram a dizer "não comprem!" (…) Mas querem que primeiro sejam feitas as correções necessárias no lote: "não comprem! É barato mas vai-vos sair caro!". Porque a partir do momento em que são condóminos, depois têm obrigações...

JC - Responsabilidades, claro.

CV - Mas era um valor baixo, e as pessoas... Não conseguimos, de maneira nenhuma. E então, o que o IGAPE dizia "não, as pessoas compraram, eu... pagamos como condóminos, que somos das várias frações, mas não temos responsabilidade nenhuma". Foi uma luta difícil! Inclusive, mas várias reuniões! Inclusive, até me espanta da nossa ousadia...! Inclusive com o presidente do IGAPE, que já faleceu, Carlos Botelho, na altura, que estava presente com os advogados do IGAPE, etc., para nos receber a nós, ATM, nós fomos acompanhados, fomos acompanhados pelo Doutor Sá Fernandes que ele quis, porque quando a advogada começava

a falar aquele júri.. aqueles termos, ele... Mas ele não teve intervenção, era só quando vinham determinados termos mais específicos. De resto, portanto, acabou por dessa reunião, eles assumirem a responsabilidade de facto. Mas não passou à prática e foi a Câmara que teve a intervenção no espaço público, nesta zona aqui de baixo foi uma mudança de qualidade de vida incrível para as pessoas porque entretanto se tinham… vieram a constituir-se em condomínio, nós participámos, nós aí éramos facilitadores, não éramos propriamente nós que íamos constituir o condomínio, mas ajudámos, e davamos os meios, e reuníamos, punhamos as pessoas, enfim, a transmitir experiências...

JC - Exato. Quase uma capacitação para…

CV - E aqueles prédios que... outro dia na reportagem a que aludimos há pouco que foi passada na Antena 2, *Atelier*, não é? *De Arquitetura,* isso, não foi falada aquela zona, mas aquela é igual praticamente à Pantera Cor-de-Rosa, foi outro gabinete, também de jovens arquitetos que fez aquele. Então eram os prédios, eu cheguei a ir lá antes da intervenção, fiquei espantada! Portanto, havia, a entrada dos prédios não tinha porta. Entrava-se na escada. E depois a comunicação entre os diferentes lotes, era por corredores, que ainda é. Mas esses corredores agora muitos deles estão constituídos em salas de condomínio. Curiosamente, foi feito um aproveitamento do espaço. (…) Trazia problemas de segurança, porque as pessoas... Por exemplo: um assaltante muito rapidamente passava por ali! Por outro lado, a individualidade dos prédios também não existia, não é? Havia vandalismo... E depois o espaço exterior, havia pessoas que, todos os dias, para sair e entrar em casa delas, tinham de dar um pulo de meio metro! Havia pessoas encerradas em casa, que não tinham mobilidade… E que não saíam de lá! Isto é completamente impensável! Porque como esteve muito tempo a ser construído, foi cedendo o terreno... Portanto, as pessoas que tinham comprado, "vamos aproveitar também para intervir no edificado". Todos os edifícios neste momento têm infraestruturas, estão... os elevadores foram arranjados, quer dizer, as pessoas chamaram a si essa responsabilidade, o IGAPE pagou a parte dele do condómino, como queriam, e a Câmara fez a intervenção no espaço público, que se pode ver e que está interessante, inclusive um parque infantil ali, e um campo de jogos que não tem dimensões, mas enfim... Em relação à Praça Raul Lino, foi mesmo a experiência mais interessante. Porque, nós também, fui várias vezes a Entre Campos ao Gabinete Técnico de Habitação, os técnicos de lá eram pessoas impecáveis, percebiam perfeitamente, até gostavam deste movimento, do acompanhamento, e eu lembro-me na reportagem que há pouco falámos, uma das coisas que o engenheiro, do arquiteto, não me lembro agora do nome dele, falou... Destes nomes, não é Byrne, era? O que falou [no programa Atelier de Arquitectura] diz que uma das coisas que na altura acontecia, eram outros tempos, era não haver contacto com a população que ia para lá. Portanto, as pessoas eram estatísticas. Não eram elementos reais. (…)
Aqui, na intervenção da Praça Raul Lino, e porque tínhamos esse contacto com o Gabinete Técnico de Habitação, e que eu penso que na altura era o vereador dos espaços verdes, era Manuel Figueiredo, se não estou em erro, que, também esteve presente numa reunião que conseguimos, em que os técnicos do Gabinete Técnico de Habitação trouxeram as plantas que tinham, para intervenção do espaço...

JC - Trouxeram para aqui?

CV - Na Escola número 9 fizemos uma reunião com toda a população mais próxima do problema, não é, obviamente...

JC - E isso já teve a ver com a Lisboa Capital do Nada? Foi em 2001?

CV - Eu acho que isso já teve a ver com o Lisboa Capital do Nada, sim…

JC - Eu tenho essa ideia com a intervenção… [Fernanda Fragateiro].

CV - Porque foi nessa altura que a Fernanda Fragateiro, não sei como, tomou conhecimento, achou interessante intervir... porque este talude tinha plantas.

JC - Exatamente.

CV - E havia um senhor, o Senhor João, que a filha está sempre a dizer que não foi feita nenhuma, nenhuma homenagem, e tem razão... porque esse senhor cuidava do jardim com todo o carinho. Acabou por ser atropelado, precisamente, em frente.

JC - Ela contou-me essa história terrível.

CV - É uma situação... A filha reside aqui e... é nossa cliente, e ela fala muito disso e eu até sinto uma certa... Deveria fazer não sei o quê, mas alguma coisa que pudesse homenagear o senhor que de facto, foi interessado. E a Fernanda Fragateiro teve o cuidado de reunir com ele e de, com ele, digamos, negociar o que ia ser feito de intervenção. Como é que as plantas que lá estavam, que estavam muito concentradas numa zona iriam ser distribuídas, o tipo de plantas, ele sentiu-se parte, ele sentiu-se e foi, parte ativa do processo. E depois o envolvimento das crianças das escolas.

JC - Exatamente.

CV - Que, participaram nessa mudança, nessa plantação de... É evidente que disséssemos assim: "foi um sucesso, e a coisa correu muito bem", correu muito bem enquanto ação. Depois a continuidade de cuidar do espaço que tinha sido criado não existiu…

JC - Claro. A manutenção daquilo que tinha sido proposto?

CV - Exato. E quando passamos aqui, esta primeira parte, que é a tal inicial até está com bom aspeto, mas quando foi para a ATM, se passou por debaixo do arco, vê que aquela parte, está degradada.

JC - Sim, sim.

CV - Aí, eu percebo que cada vez mais, a manutenção de zonas verdes na cidade não é fácil,

principalmente pequenas zonas... Lembro-me de ter sido pensado haver os guardiões. Aquelas pessoas da comunidade...

JC - Exatamente. Tinham esse papel, não sendo funcionários da Câmara.

CV - Exato. Que até a Junta na altura também promoveu concursos das melhores janelas, das mais floridas… Digamos como uma tentativa de envolvimento... o aspeto muito positivo que essa ação teve, na minha opinião e eu não, aquela zona não é uma zona onde eu esteja tanto, até porque há ali uma outra farmácia... portanto, é lógico, embora tenha aqui muito utentes que são de lá, mas... É lógico que há ali todo um... Há um conjunto mais próximo... Mas como as nossas reuniões de ATM eram na Loja 31, no princípio, à noite aquilo era um local muito interessante, portanto, era uma zona com a qual também tive alguma proximidade. E o que me pareceu que houve, devido a esse envolvimento, um maior respeito das pessoas pela aquela zona. Porque sentiram que foram eles que contribuíram, e esse aspeto é o aspeto muito positivo. (…) Assim como, e fugi um bocadinho à questão, quando na Escola Número 9 foram apresentados os projetos, em que as pessoas viram, "ah, vão fazer isto, e tal...!" e havia lá um parque infantil, muito incipiente, daqueles proibidíssimos, que as crianças...

JC - Claro, era perigoso.

CV - E então percebeu-se que era melhor não ficar lá nenhum parque, embora houve quem ficasse contra isso, porque se queria pôr ali palcos quando havia festas. E tinha de haver espaço para isso. Portanto, o espaço foi pensado para ser multiusos. E as festas quando acontecem aqui, a maior parte das vezes não são neste largo, porque é mais aberto, são precisamente naquele, porque é mais fechada. A Praça Raul Lino. E aí, a forma como foram dispostos os bancos, permitir que houvesse um espaço central, onde pudesse ser efetivamente colocado um palco. E foram realizadas várias festas muito interessantes.

JC - Pois, a Sara [Vaz] dizia-me que ainda hoje, a festa comunitária que é feita uma vez por ano, em Maio, é ali.

CV - Portanto, o jardim foi pensado nesses termos de ter esses múltiplos usos, e a intervenção no talude, eu considero que foi muito interessante pelo envolvimento que teve com as pessoas, as pessoas sentirem, para além da ação concreta, porque aqueles técnicos eram pessoas sensíveis, e as coisas que tinham lógica e que as pessoas disseram, eles levaram às consequências necessárias, dentro do possível porque também não eram eles que decidiam, também as próprias pessoas sentirem que tinham uma palavra a dizer. Foi muito interessante. Assim como por exemplo este largo aqui, como estava previsto, era ficar fechado. Esta zona onde está este parque infantil, não estava previsto ter um parque infantil, era prédios a toda a volta e ficava aqui fechado. O que era... Temos o Tejo aqui, e ficávamos aqui… (…) E depois o que é que aconteceu: tínhamos vários gabinetes de arquitetura, nomeadamente aqui por cima, e de engenharia. E esses técnicos apoiaram-nos completamente, aliás, também eram sócios da ATM, e apoiaram-nos tecnicamente.

JC - Com o que foi necessário…? uma consultoria?

CV - Exatamente. Por exemplo uma pessoa que reside cá e que também nos apoiou mais noutras vertentes... Aquele deputado do Bloco de Esquerda...

JC - Ah, sim, sim…

CV - Não recordo o nome, também nos apoiou... Portanto, as contribuições, foram múltiplas. Quer em termos técnicos, de dar o seu... Por exemplo o... É evidente que o professor Quintela, fazendo parte da direção, com a experiência que ele tinha, e ele tinha estado em França, etc., ligado ao movimento cooperativo, era uma pessoa extremamente enriquecedora mas... Mas muito... quem era a presidente era eu. Até curiosamente, podia ser ele, não é? Mas ele era uma pessoa que sabia ouvir e que aceitava muito bem opiniões... Foi muito bom trabalharmos... Aquele grupo foi... Com os seus conflitos, que todos têm...! Foi muito enriquecedor!

JC - Claro, mas isso é natural. Porque imagino que algumas visões fossem diferentes.

CV - Mas chegávamos sempre a um acordo! Não quer dizer que concordássemos todos, mas foi uma vivência muito interessante. E o envolvimento da comunidade é a peça chave em qualquer processo local. E quem não entender isso não está a fazer nada como dirigente. Infelizmente esse processo não me parece... Porque havia o discurso de dizer "as pessoas devem ser chamadas a intervir" mas depois na prática quando íamos, não nos ligavam nenhuma! E depois também nos fez entender que é muito importante as pessoas participarem, mas as pessoas devem saber-se organizar-se. E saber o que é que querem de facto. E quando vão nesta interação com os poderes constituídos, haver uma voz… (…) Pode haver múltiplas vozes, mas é antes! É pensar antes. Quando se vai, há alguém que transporta o que foi decidido em conjunto. Pronto e no fundo é isto, em relação à Tempo de Crescer, à creche, foi proposto o ATM ser... Nós reunimos com as pessoas de cá... E mais uma vez havia uma pessoa que estava ligada à creche que havia no Laboratório Nacional de Engenharia Civil, que tinha experiência, não era esse que fazia parte da direção, era outra pessoa que veio mais tarde a fazer parte de uma outra direção posteriormente, que nos ajudou imenso, que disse que apoiava, portanto depois a Santa Casa também e nós percebemos que fazia sentido porque, no fundo, nós queríamos mudar mentalidades. O tal cidadão... Ali o processo de cidadania ativa ser desenvolvido, então, porque não começar nas crianças? Que influenciariam os pais! A diretora percebeu perfeitamente, a Mónica Mascarenhas, foi a primeira diretora, também uma pessoa que esteve à altura do que se pretendia, percebeu qual era a ideia, e aquela creche deveria estar de acordo com o que estava definido nos nossos estatutos, como missão e como objetivos, que era construir um cidadão com capacidade... Aliás, é engraçado que estas crianças quando depois saem daqui da creche e vão para as escolas, são consideradas muito... Muito ativas. Gostam muito de ter opiniões! Porque elas têm opiniões sobre as coisas!

JC - [ri-se] E são estimuladas para isso?

CV - São estimuladas. Eles têm... Eles é que decidem o que vão fazer, portanto, todo o método, que eu não domino, a Sara sim, eu não... Portanto é no fundo, para ajudar a pensar. Porque é o mal dos dias atuais que concordará, é que as pessoas são quase como esponjas, do que é dito nas redes sociais...

JC - É. Passivamente, aceita-se a informação, não se desconstrói ou interpreta ou critica...

CV - Primeiro porque muitas vezes também não se tem formação. Mas pode não se ter formação mas dizer "Isto não é a verdade absoluta, vou procurar outras verdades!". […] Tanto que atualmente, continua a existir a ATM, neste momento... Quais são depois os problemas que estas coisas levantam? É manter viva a chama!

JC - Claro, claro.

CV - Óbvio, não é? Porque a direção, é uma direção voluntária. Para dar... Para permitir que se tenha... Que se possa construir... Passámos de dois anos, para três anos. Nos estatutos, cada mandato. Portanto três anos da vida da pessoa estar dedicada àquilo, se a pessoa quer fazer bem, exige alguma vontade.

JC - E tempo, disponibilidade...

CV - E tempo. Eu até me espanto às vezes quando leio isto das reuniões, mas como é que tínhamos tempo para tudo? (…) E era diretora técnica aqui e não deixei de ser. Mas pronto, é interessante e portanto, nesse aspeto, continuar a ter pessoas... Normalmente o campo de recrutamento das atuais direções é muito menos diversificado do que era na altura. Acabam por ser os pais.

JC - A Sara falou-me disso mesmo. Que são os pais de alguma maneira com o trabalho, com o reconhecimento do trabalho da creche, acabam por ficar.

CV - E eles envolvem os pais. Eles envolvem muito os pais. E os pais percebem que há necessidade de a problemática de ser... portanto... de manter. A ATM, reconhecem essa necessidade. A parte dos moradores, é difícil. É difícil.

JC - O envolvimento hoje, havendo menos problemas, curiosamente, é menor?

CV - É. É. Mas há problemas.

JC - Que problemas é que ainda há para mudar, para resolver?

CV - Um, o principal, é o edificado. Que é um grande problema!

JC - Mais do que o espaço público, hoje em dia?

CV - O espaço público teve uma intervenção... eu neste momento, muito francamente, acho que é melhor o espaço público. Foram feitas as intervenções necessárias. Agora é a manutenção. Mas também aí se progrediu imenso. Aquela zona ali em baixo, que inicialmente as pessoas queixavam-se porque havia moradores que atiravam para a rua as coisas, que sujavam, tratavam mal os fulanos da Câmara quando vinham fazer limpeza, isso já não acontece. Havia um parque infantil que eram muito... Iam para lá brincar os jovens e estragavam... Não tenho ouvido queixas... Eu também não vou para lá, mas eu não tenho ouvido queixas... Penso que as pessoas já estão, digamos, entre aspas, civilizadas a esse nível e percebem em relação aos diferentes lotes e quando, às vezes, desloco-me lá, e verifico que os edificados estão bem cuidados, o espaço público não me parece que... Como também houve a intervenção no Vale de Chelas, que é um circuito interessante de se fazer, tem lá um parque, tem de skate, que esse acho que está em condições, e depois há um outro parque que penso que está degradado, que é uma zona ali assim isolada. Mas é um circuito que se faz muito bem, que é muito agradável no verão. As árvores é que ainda não dão a sombra suficiente, mas pronto. Aliás, aqui há imenso espaço, assim como Bela Vista, não é verdade?

JC - É verdade. Há quase um contínuo verde, se pensarmos nisto, depois o Parque José Gomes Ferreira, tudo isto forma aqui uma... quase uma correnteza de zonas verdes, não é?

CV - Agora… Depois há a Santa Casa que tem o Centro Intergeracional, que tem um papel muito interessante com as pessoas, que neste momento, eu não estou tão próxima, não posso atualizar muito isso, mas julgo que... está a acontecer, serem pessoas menos ativas, que lá estão. Porque antigamente, inclusive, acho que ainda se mantém, havia um grupo de teatro, e havia um grupo coral, pronto, as pessoas tinham atividades, não era só estarem ali assim como centro de dia. Tinham atividades. E havia a frente... Não querendo... Não tenho tido assim uma grande proximidade com os atuais... Mas sei que a própria Santa Casa também tem uma política diferente com as associações locais. Nós, inclusive, tínhamos, quando foi construído o equipamento, que era para ser a Santa Casa ter a creche, e ia ter o centro de dia. Só que a Santa Casa não quis ter a creche, não quis... e foi quando nos convidaram. Mas nós tínhamos infraestruturas da cozinha, inclusive, e então conseguimos fazer um protocolo... como é que se diz? Não me lembro o nome próprio para dizer que sai fora do que é habitual... Especial, digamos assim, com a Santa Casa, para fornecermos as refeições aos utentes da Santa Casa. Vão lá comer, com a grande vantagem de terem interação com as crianças, inclusive, o tempo dos avós, que eles vão lá contar histórias, portanto, aquela proximidade permite esta interação que às vezes as crianças não têm com os próprios avós.

JC - É verdade. E a creche começou quando? Eu não...

CV - Foi em 2003.

JC - Em 2003. Aí já estava a praça, ou a serem concluídas as obras, ou já com a renovação

concluída.

CV - Sim, parece que sim. É esse dos aspetos que eu às vezes tenho mais... tinha aqui mas...

JC - Mas eu vou anotar. 2003. Eu tinha ideia que seria por volta dessa altura. A minha dúvida era 2003, 2004.

CV - As autárquicas foram em 2001, exato. Ah, é esta revista quando fizemos cinco anos. Em que... Por exemplo, aqui eram as nossas reuniões na Loja 31, estes eram os sete elementos da direção... Nós tínhamos também atividades, havia já um grupo de futebol de sete, parece que era, que depois vieram ter connosco para poderem ser federados e chegámos a ter sete equipes, inclusive duas femininas, a ginástica e... Isto aqui foi quando foi [procura na publicação] depois temos aqui em relação ao parque habitacional... Isto era uma fotografia curiosa para evitar a queda de cimento, e então punham uma redezinha, olhe ali o buraco, a pessoa ia a passar, levava com o cimento julgando que estava protegida! (…) Tem aqui este largo, e pronto, isto é da creche, portanto, isto é de? 2004. Exatamente. Foi em 2004. É isso. Portanto isto é imagens da creche, a abertura do equipamento social à população, exatamente, foi neste ano. É. Pois. Isto era a feira não é, aqui nas ruas...

JC - Sim, sim, sim.

CV - E pronto. Há aqui uma curiosa que é esta, que é daquela, esta e esta, é da tal sessão na Escola.

JC - Ah, que interessante, sim!

CV - Este era o Presidente da Junta, e aqui é o Santana Lopes... Isto foi aqui uma coisa para… Aqui foi uma das festas, que era as Vozes dos Lóios. Aqui não havia estes prédios ainda do outro lado, portanto aqui é o equipamento da creche, e os prédios não existiam.

JC - Pois é, como a cor era diferente! [ri-se]

CV - Exatamente. A Loja 31 mudou de instalações. E aqui foi quando foi assinado com a Nogueira Pinto, quando foi assinado o protocolo de gerirmos a creche e jardim de infância. Que foi um acordo tripartido, em que a Santa Casa nos dava apoio técnico num aspeto, e a Câmara fornecia as instalações e assim. Foi assim uma luta interessante! Uma luta interessante... E pronto. Eu quando começo a falar da ATM é sempre... Têm sempre que me travar...

JC - Não, mas é muito interessante. Porque são um conjunto de processos...

CV - É. Eu até às vezes penso que era interessante ter… quando me reformar… pôr um ordenamento nisto!

JC - Não, porque no fundo é um percurso da Associação e do bairro que não...

CV - E depois é curioso, por exemplo, nessa... Nessa... Nesse tal programa que ocorreu do *Atelier de Arquitetura* e o que estava ali em causa era arquitetura...

JC - Sim, ali era mais o objeto...

CV - Exatamente. Mas em ponto nenhum foi falado esta intervenção dos moradores! Que é curioso... Foi muito importante! Porque as pessoas esquecem! Tem-se a sensação que caiu no esquecimento, pronto. Aconteceu porque tinha de acontecer, não porque ninguém... Porque alguém promovesse isso. E não é verdade. Não é verdade. Quer dizer, não é querer ter protagonismo mas efetivamente foram as pessoas que originaram com que as coisas ocorressem com aquela velocidade. Se não não teria sido.

JC - Pois, a Associação e esse envolvimento dos moradores foi o que de facto permitiu que os problemas avançassem...

CV - E a Associação, contrariamente ao que é habitual, não foi um grupo que disse "vamos criar uma associação". É que foi mesmo de base!

JC - Pois. Aconteceu naturalmente, não é? As pessoas encontraram-se, reuniram-se, e reconheceram problemas e então formalizaram.

CV - E foi ganhando a dimensão que as circunstâncias iam exigindo. Não foi uma coisa previamente pensada, à medida que havia necessidades, nós íamos tentando corresponder. Eu neste momento, e em relação ao principal problema que ainda subsiste, é, efetivamente, a habitação. Que condiciona a qualidade de vida das pessoas! Uma pessoa que habita a Pantera Cor de Rosa, é exemplo disso. É incrível...! Eles não conseguem constituir-se em condomínio! Porque os prédios estão interligados! Eu tive uma vez a ousadia de dizer que tinha sido uma má conceção, e perguntaram-me que qualificações é que eu tinha para dizer isso! De facto é verdade... Mas, qualquer um vê, se eu moro aqui, e que para ir de elevador eu tenho de ir para o prédio do vizinho, passar por um corredor à chuva, quer dizer, isto é uma conceção boa? Podem-me dizer que são as ruas na verticalidade e não sei que mais, mas depois quando vemos o espaço...

JC - Pois. A funcionalidade ou o conforto...

CV - E que ainda por cima, eles foram condicionados a fazer coisas baratas...!

JC - Eu acho que isso foi um dos problemas. O ter de centralizar acessos... para poupar…

CV - E as pessoas... quando as pessoas vivem num espaço higienicamente... com condições de higiene, com infraestruturas... As pessoas moldam-se e a sua postura muda! Se estão num sítio degradado, tendem a prolongar a degradação! E é esta mudança, que nós queríamos, nós, ATM, na sua missão, etc., queria operar! E queria ser, e não no aspeto das reivindicações que tínhamos, fomos sempre, queríamos sempre ser parceiros. Nunca aquele indivíduo que

põe só os problemas e agora resolvam. Não, queríamos ser parte interveniente. Houve alturas em que isso foi mais ou menos percebido, outras nem tanto. Neste momento a conjuntura é diferente, os meios de chegar são diferentes, existem canais abertos para os moradores, etc., portanto...

JC - E os problemas também lá está, mudaram, mantêm-se ao nível do edificado, mas há outros que se resolveram ou atenuaram...

CV - E quando, no início, nesse tal inquérito, por exemplo, as pessoas que residiam nos prédios da Câmara, que eram aqueles que mesmo assim tinham as melhores condições, as pessoas diziam que não tinham problemas nenhuns! Não tinha passeios, não tinham estacionamento... Não tinham nada! E não tinham problemas! Porque as pessoas não eram exigentes! Só nos tornamos exigentes quando conhecemos que as coisas podem ser melhores!

JC - Claro, claro que sim. É mesmo. E como é que vê, para terminarmos, não lhe tomo mais tempo, como é que vê a vertente cultural neste processo todo?

CV - É fundamental. (…) É fundamental. Aliás, há grupos de teatro, nós próprios... continuo a dizer nós, ATM, participámos... a ATM tem participado também, teve... É importante porquê? Porque, inclusive, com a população jovem, é muito mais fácil, do que, chamar a atenção para o perigo de consumos de substâncias tóxicas ou de outro tipo de problemas, sexuais, etc, é muito mais fácil através de uma peça de teatro.

JC - Claro.

CV - Isso tem sido feito. Isso tem sido feito. Havia... Há um grupo de teatro que é o Cepa Torta, havia o... Há aqui grupos de teatro, inclusive, que têm às vezes *performances* que são feitas ali na zona... Naquele edifício da Câmara, que fica no Bairro do Armador, aquele edifício que chamam o Lapas. Não é nesse edifício, é num auditório que é em frente. E sei que nas escolas que também têm feito. Os velhotes aqui da loja... Os velhotes...! Da loja, que era da Loja 31, portanto do Centro de Desenvolvimento Comunitário também, por exemplo, para explorar a questão das relações de vizinhança, "pões ali a roupa e molhas a minha roupa!", tinham uma peça de teatro, que eu assisti, que até foi numa destas festas aqui no largo, em que era um improviso: havia o tema, e mais um, cada um percebia qual era a sua personagem, depois era um improviso e era com um determinado objetivo. Muito interessante! Eles chegavam às pessoas! Portanto a parte cultural para mim é fundamental! Fundamental...! E de tal forma, que numa dada altura, a direção da ATM começou a ter problemas porque reunir com os vereadores e estar a redigir coisas, e ao mesmo tempo fazer festas para a população, quer dizer, não é fácil! (…) E as pessoas querem a festa mas não querem ter trabalho da festa! Há sempre uns quantos carolas que vão algumas vezes mas depois "então sou sempre eu?" Então nesse aspeto a Santa Casa não há dúvida que teve uma ação muito importante. De tal forma que depois a coisa evoluiu, e vieram a constituir o Grupo Intergeracional.

JC - Exatamente.

CV - Portanto, digamos, não é esvaziou, mas, ao ir ao encontro dessa necessidade que a população tinha, e de viajar, e de ter outras, portanto, os cantares, muitas pessoas são da Beira Alta, ali da zona de Viseu... Há muitas pessoas com uma determinada proximidade de origem geográfica, e portanto, e por isso há a Casa de Castro d'Aire e assim, e essas pessoas gostam de se juntar, e fazer festas, e fazer almoços, e a Santa Casa deu apoio, para que se constituísse. Portanto, digamos, a ATM ficou liberta disso. Ao ficar liberta também perdeu a ligação.

JC - Claro, claro. Eu percebo.

CV - E a atual direção, de que a Sara faz parte, que ela acumula a direção e a... Porque entretanto o... E ser diretora daquele equipamento não é fácil. A Sara ia-me ouvindo, portanto a para ela a ATM, era algo que ela conhecia bem! Porque, porque mesmo sem querer, é natural que eu transportasse para casa as coisas, não é? E eles também tiveram de me dar apoio porque muitas vezes, para gerir o tempo, não era fácil. Tem de se perceber o espírito. Porque é muito exigente. Tem de se perceber o que é que se pretende fazer, não é uma escola. Todas as escolas deveriam ser assim, mas pronto. É uma escola especificamente para criar pessoas com cabeça, que pensem para além do seu desenvolvimento tradicional e normal, não é? E não é fácil isso. E depois, na direção são outros pais, que também têm as suas famílias, são fases da vida muito exigentes com as crianças pequenas, e não há também o transporte de outro tipo de problemáticas como nós tínhamos, ou termos o senhor que trabalhava na construção civil, tinham atividades mais aqui, fora, portanto essa experiência não há e depois nas nossas assembleias, como toda a gente se queixa, não têm a participação correspondente ao trabalho que as coisas dão...

JC - E o envolvimento acaba por ser limitado…?

CV - O que também faz com que se crie uma certa... desmotivação, não é?

JC - Pois, imagino…

CV - Exatamente. Para ela é absurdo que se questione. Mas há várias... Não faltam coisas se as pessoas quiserem, e é a tal coisa, não isoladamente, em conjunto a pensar, e eu acho que isso... Não tenho acompanhado, eu resido em Lisboa, mas não acompanho a minha freguesia... Resido na Penha de França. Mas não tenho tido muita ação lá. Há imensas coisas que eu vejo e que digo "isto não se faz, meu Deus!" e que apetece...

JC - Mas é curioso que tenha tido um maior envolvimento e um maior sentimento de pertença aqui, no local... na freguesia onde estava a trabalhar...

CV - Onde estou mais tempo!

JC - Claro. Isso é interessante. E é interessante também que continue a... que a Associação por um lado, e aquilo que está ligado à Santa Casa continuem a ser duas forças a trabalharem em paralelo e às vezes em parceria...

CV - Sim, sim. Às vezes eu talvez seja um bocadinho limitadora atualmente porque não sei o tipo de política que esteja a ser seguido pela Santa Casa, não sei... Mas dá-me ideia que este aspeto de aproximação a estruturas de organização da sociedade, que talvez não seja tão percetível por quem dirige. Parece-me. Mas eu estou fora... E depois torna-se impossível... difícil um técnico conseguir superar isso, não é?

JC - Claro, claro. Pois às tantas tem a ver com quem dirige ou...

CV - É… Porque também sei que na altura, no tempo da Doutora Paula Morais, foi uma luta muito grande também que ela travou e que, sem eles, também não se teria tido o campo de ação e não se teriam atingido os objetivos que formam conseguidos porque havia ali assim uma força que se, digamos, alimentavam-se mutuamente e havia uma grande interação.

JC - Pelo que eu percebi agora, fiquei na dúvida mas não confirmei com a Sara, o Grupo Comunitário é qualquer coisa que, por um lado é da Associação Tempo de Mudar, não é? É alimentado pela Associação mas ao mesmo tempo tem essa ligação à Santa Casa, não é?

CV - O Grupo Comunitário é curioso que... não me pode fazer perguntas porque eu… […] É porque isso do grupo, é engraçado, porque ele começou por ser o grupo Interinstitucional.

JC - Interinstitucional? Ai isso é interessante! Como conceito, não é?

CV - Como conceito. Porque tinha a Câmara, estava a parte da Câmara, a parte cultural, e educacional da Câmara, estava a Polícia, estava o Centro de Saúde, estavam estas instituições… (…) Todas representadas. O que era um grupo muito grande...

JC - Imagino que fosse muito difícil gerir isso tudo.

CV - Ingerível! O que era ingerível, e várias vezes se reunia no fundo para pensar como é que nós vamos conseguir organizar-mos. E as escolas também, as escolas com os seus próprios programas e a querer participar em programas com esta estrutura! Depois... Teve coisas positivas. Eu lembro-me, por exemplo, na interação das escolas com o Centro de Saúde, que queriam que a vacinação fosse uma coisa que abrangesse todas as crianças e foi muito devido àquela proximidade daqueles técnicos de um lado e do outro, que criaram as condições para que isso se fizesse.

JC - E quando é que ele começou oficialmente?

CV - Depois, quando começaram a surgir as associações de moradores, porque depois desta, a situação foi replicada por exemplo na Flamenga, mas aí foi ao contrário, foi-lhes dado

instalações e depois houve pessoas que não se importaram de ser da associação. Foi um processo todo ao contrário. Diferente! Quando começaram a haver organizações fora das instituições, passou de grupo Inter Institucional para Grupo Comunitário. E depois, ainda, abrangia os três bairros, que era os Lóios, a Flamenga e o Armador, e depois chegou-se à conclusão que não podia ser, porque tinham problemáticas muito diferentes. Não era possível. E então, agora é... E porque é que abrangia os três bairros? Porque havia... Por exemplo, a Polícia era comum, não é?, para eles era... A Junta era comum, havia organismos comuns, que era muito aborrecido estarem em três reuniões diferentes.

JC - Exato. Portanto, juntar era uma espécie de pragmatismo. Vamos facilitar. Mas não funcionava tão bem…

CV - E depois agora... O Grupo Comunitário tem vindo a sofrer as suas alterações... a pensar, a repensar... as escolas deixaram de estar tão ativas porque têm imensos programas e coisas que têm de dar resposta e ainda ter mais um... mais ações... é praticamente... É a festa da comunidade e...

JC - Exatamente. Foi o que a Sara me disse. Ele chama-se oficialmente Grupo Comunitário dos Lóios. Pois. Foi esse o nome que...

CV - Portanto, neste momento penso que o motor é a ATM. Já foram as escolas, não me lembro agora do nome da professora que era muito dinâmica, era da Damião de Góis... Não, da escola... Uma escola que foi desativada da Flamenga. E depois passou a ser a Santa Casa, na altura, e agora é ATM. (…) No fundo seja qual for a estrutura, é importante que as pessoas interajam, e que consigam pensar em conjunto os seus problemas. Porque é sempre enriquecedor! É sempre muito mais do que cada um individualmente. E o que se obtém, além de ser partilhado, enriquecido, e vivido, depois…
[…]
Mas… Quem tem, quem tem alguma capacidade tem a obrigação de influenciar. E a parte cultural é uma peça chave.

JC - E como é que... Em relação ao Lisboa Capital do Nada, que é uma iniciativa cultural, como é que ela se fez sentir aqui? Houve a intervenção da Fernanda, de que falámos, com as suas características, mas, o Lisboa Capital do Nada queria intervir em Marvila como um todo, em vários bairros, em vários sítios...

CV - Aqui no bairro eu acho que foi só essa intervenção....

JC - Aqui foi a única. Eu tenho curiosidade de perceber se deu pelas outras intervenções...?

CV - Dei…

JC - E se participou? Como público? Ou de outra maneira?

CV - Só como observadora. Lembro-me perfeitamente de haver uma estrutura em madeira, ali na Estrada de Chelas... havia ali assim uma coisa... Quero dizer, aquilo era uma coisa efémera...

JC - Seria no Bairro da PRODAC? Uma espécie de palco?

CV - Sabe onde é que há aquela ponte que atravessa...? Aí nessa zona? Havia como se fosse uma entrada...

JC - Ah, uma porta. Exatamente.

CV - E era visível e manifesto que as pessoas... o que é que acontecia. Estranheza, não é? O que isto? Questionar... A forma como terão chegado à população não sei muito bem se foi muito conseguida, acho que foi mais no aspeto de causar estranheza. E de pensar "que é isto?" Se depois as pessoas percebiam muito bem o que era ou não e se isso teve algum elemento formador, ou transformador, não sei. Tenho dificuldade em... Aquela pintura ali neste mural, não foi de...?

JC - Não. É mais recente.

CV - É mais recente. Pois. Não, eu sei que é mais recente...

JC - Sim, é outro festival.

CV - É outro festival.

JC - Porque o Lisboa Capital do Nada aconteceu só uma vez. Depois aqui acontece o Festival Muro. Que acontece em Marvila.

CV - Pois. E aquela pintura e... Não foi só em Marvila, foi em Lisboa, em vários murais... impossível não ver e não... E não questionar, não é?

JC - E além desse efeito de estranheza, quer dizer, independentemente de estarmos a falar no mural do Festival Muro ou das intervenções do Lisboa Capital do Nada, para além da estranheza, o que é que a arte, ou uma ainicaitiva cultural (…) o que é que eventualmente pode, uma vez que tem experiência de estar num bairro difícil como este, o que é que pode mudar nas pessoas?

CV - Em relação à intervenção no bairro, que foi do talude, portanto foi uma intervenção paisagística, considero que foi efetivamente importante por aqueles motivos que disse há pouco. Pelo envolvimento da população jovem e das outras. O respeito pelo que já estava e que não foi alguém de fora que veio fazer coisas, aproveitou o que estava, levou as pessoas a participarem. Esse aspeto, as pessoas sentirem-se partes intervenientes. Crianças e jovens colaborarem. Resultou depois num maior cuidado em manter, "não estragues porque nós

fizemos isto", e, uma sensibilidade, aquilo está muito mais bonito! Não é uma zona de lixo, gostamos de viver num sítio bonito. Portanto, estas aqui, sei que se sentiu isso. Noutros sítios não tenho opinião. Lembro-me de passar… (…) De passar, e pensar "o que é isto?" E depois perceber... E depois perante a arte, há sempre aquelas posturas, não é?

JC - Muitas reações possíveis…?

CV - No caso daquelas obras agora...

JC - Sim, que foram vandalizadas…

CV - Arte contemporânea... tem sempre... há até artistas que dizem que eles é que sabem o que é a arte, não é?

JC - É uma pergunta de fundo, uma inquietação minha, quando abordo este tema na tese, que é a preocupação sobre que papel tem ou não...

CV - Ou se é apenas uma expressão! Que aquela pessoa quis ter... o que é legítimo...

JC - Eventualmente se aquilo ajuda a mudar, por parte dos moradores, a perceção sobre o sítio onde vivem. Se eles se sentem mais…?

CV - Eu não querendo ser "Velha do Restelo", em relação às outras manifestações efémeras, posso eu não ter entendido bem, mas não aqueceu nem arrefeceu. Esta, confesso que sim. Confesso que sim por estes motivos.

JC - Por ser um processo participado…?

CV - Exatamente. As outras coisas, não sei se foram... Julgo que não. Julgo que apareceram ali e que eram provocadoras.

JC - Claro, claro.

CV - Às vezes a provocação funciona e é importante. Mas tem de haver quem dê respostas, se não... Mesmo que... A resposta não é dizer "é isto" ou "isto quer dizer aquele", não. É "isto questiona aquele".

Entrevista a **Sara Vaz**

[…]

João Concha (JC) - Ainda antes da Associação no presente, e havendo essa relação familiar, como é que, qual é a relação com este território? Antes de mais, antes de estar na Associação o que é que...

Sara Vaz (SV) - … como é que eu cheguei aqui? Foi através da minha mãe. A minha mãe é farmacêutica. E nos anos oitenta, abriu uma farmácia e andou à procura de sítios. As lojas algumas eram muito elevadas... tinham o preço muito elevado, mas também a perspetiva era sítios com potencial de crescimento. Como Telheiras e como esta zona. E na altura esta era uma zona com grande potencial. Porque ainda não tinha muita habitação mas falava-se em que isto seria... iria ser um polo com muita habitação. E foi assim. Portanto a minha mãe tem uma farmácia, já há trinta e muitos anos, há trinta e muitos também não, mas sim, aqui no bairro. Mais lá para baixo. (…) Portanto, eu era uma adolescente na altura e lembro-me perfeitamente e no início de toda a aventura, porque foi uma aventura, porque afinal esse processo foi mais lento do que se dizia... e isto há quem diga que foi o faroeste, isto era como se fosse o campo na cidade, barra faroeste. Porque o largo... Se for ver o largo agora... essa zona, foi a última a ser requalificada. Eu lembro-me perfeitamente das ovelhas pastarem… (…) Eram terras, eram baldios, ainda havia acampamentos de ciganos, não havia... não havia estes prédios todos, muito menos, portanto isto não tinha nada a ver. A minha ligação vem desde aí. De frequentar a farmácia, aliás, eu cheguei a trabalhar na farmácia, portanto tenho essa ligação. Depois mais tarde, quando nasceu o meu filho, frequentou aqui a cresce e o jardim de infância e foi nessa altura que eu me liguei mais. Já estava ligada à vida da Associação, pertencendo aos órgão sociais, não à direção, e também por ajudar a minha mãe pontualmente...

JC - E entre esse... quer dizer, tendo essa ligação à farmácia, vindo, estando com a mãe e depois trabalhando a dada altura, como é que era a perceção do bairro então? Apesar de a ligação à Associação ainda ser só por essa via. Qual é que era a perceção do lugar?

SV - Em relação ao sítio, e sendo o mais sincera possível, eu sempre vivi na zona centro da cidade, agora vivo ali perto da Graça. O meu conceito de bairro, era diferente deste. Que também é bairro, mas é completamente diferente. Em termos arquitetónicos, em termos de conceito de espaço público, e até de relações de vizinhança. É completamente diferente. Portanto, nessa altura, esta zona, era um choque. Não só pelo desprezo pelo espaço público, pela qualidade de vida, que agora, no sítio onde eu vivo, em termos de qualidade vida, pensando que não há espaços verdes, também deixa muito a desejar, mas há um outro cuidado, mesmo... É o antigo! Não é velho, é antigo, não é? Portanto, isso foi um choque. Lembro-me de na altura... Eu agora não sinto medo de andar aqui, até porque há uma relação, as pessoas conhecem-me.

JC - Claro.

SV - Mas na altura... Nós assistimos a coisas... E ouvia-se tiros... E havia balas perdidas... Coisas que hoje em dia até custa a acreditar que aconteciam porque nessa altura ainda havia ali o Bairro do Relógio, ainda havia o Camboja, portanto havia zonas para onde não se podia ir.

JC - Sim, sim. Também eram focos problemáticos que depois afetavam este bairro, claro.

SV - Sim, sim. Havia roubos... Assaltos nas lojas ao lado muitas vezes... a minha mãe foi assaltada de forma incrível, uma vez com uma picareta... portanto na altura era um choque, eram realidades muito diferentes.

JC - E essa paisagem humana, os problemas sociais, etc, e estando na Associação, tem uma ideia mais concreta disso, mudaram?

SV - Sim. Mudaram muito. O que não quer dizer, que ao nível da empregabilidade, estejamos num ponto... Mas eu acho que mudaram bastante, bastante. É engraçado que nós aqui até notamos, e no outro dia estava a conversar com elas, porque nós temos aqui educadoras e auxiliares que estão desde o início, estão cá há vinte e um anos... Não. Há vinte e um anos não. Já estou a exagerar. Há vinte e um anos é a Associação, há dezasseis. Há dezasseis anos no trabalho com as crianças e elas próprias dizem: a forma de estar das famílias, o reconhecimento pela importância da creche, mudou radicalmente. Radicalmente. Essa... Esse desfasamento que se sentia entre pessoas de um determinado nível sócio cultural e que viviam noutras zonas da cidade como eu dei o meu exemplo, hoje em dia, se fosse, é muito menor. Muito menor.

JC - E porquê? Consegue compreender porquê essa transformação social? O que é que…? E e eventualmente qual o papel da Associação nisso?

SV - Eu acho que o papel da Associação foi muito importante ao nível da cidadania, da mobilização, e de as pessoas terem a noção de que elas fazem parte do processo democrático representativo. Acho que sim. Apesar disso, nós estamos outra vez numa fase de crise, há uma fase de grande mobilização quando há muitos problemas, quando não há muitos problemas as pessoas... os portugueses não estão verdadeiramente mobilizados, ainda não perceberam... Mas eu acho que é porque não percebem como é que o sistema funciona. Acho que é mesmo um desconhecimento e é uma lacuna da escola. Por outro lado, acho que é graças à escola que essa mudança também se deu. A frequência das crianças desde cedo nas creches, tudo isso, eu acho, que é o grande motor da mobilidade social, e desta diferença cultural, desta diferença do estar. Acho que sim. Que isso é a grande diferença.

JC - Em termos económicos, propriamente, podemos dizer que assistimos a uma mudança nos agregados familiares? Ou seja, o emprego, outros problemas que partem mais da família de raiz propriamente, portanto, dos adultos, será que aí também houve uma mudança significativa? Porque eu vou aos Censos, que estão disponíveis, e essa mudança não está

muito, muito... evidente para mim. Em termos estatísticos. O que não quer dizer que corresponda...

SV - Mas está a falar em termos académicos ou de empregabilidade?

JC - Estou a falar de formação e estou a falar também de emprego.

SV - Sim. Eu também tenho dificuldade em responder a isso, aliás, nós próprios gostávamos de saber isso.

JC - De saber, pois.

SV - E, há muito pouca informação nomeadamente em relação à freguesia e ao bairro. Porque os censos, está desatualizado, e não faz a leitura por bairro. Nós até... a Rede Social até tem um diagnóstico, mas está desatualizado. E nós próprios gostaríamos de saber isso.

JC - É porque para a freguesia, as coisas não mudaram substancialmente. Também estamos a falar de um tempo muito dilatado. Os últimos censos são antigos, estamos a falar de há dez anos.

SV - Sim. Estão muito desatualizados, mesmo em termos do envelhecimento ou não... Porque há zonas que estão muito envelhecidas, outras... E isso também é uma coisa importante para nós sabermos, nós também temos muita dificuldade em ter essa informação atualizada. E a freguesia é muito grande! E a realidade é muito diferente de bairro para bairro. No entanto, nós sentimos que, por exemplo em relação à última nossa fase de crise, houve aí uma altura complicada para as famílias. Agora, sentimos que há menos pessoas desempregadas. Sentimos que sim. Continua a haver muita economia paralela.

JC - Pois isso, acredito, claro.

SV - Sabemos que sim. As pessoas têm que... Além de ser uma questão cultural...

JC - Sim. Está enraizada desde as raízes do bairro. Claro.

SV - Do bairro e não só. Do país inteiro. Da cidade principalmente.

JC - Claro. Estou a pensar que algumas pessoas foram realojadas portanto obviamente que traziam também os problemas que já tinham, não?

SV - Claro. E o modo de estar, não é? Mas temos menos famílias em situação de desemprego. Mas também percebo que há essa divisão porque eu falo com colegas por exemplo da Santa Casa, que estão noutros bairros, é evidente que o público delas é diferente. Porque maioritariamente são pessoas em situação de desemprego. E têm imensas pessoas em situação de desemprego. Eu nem tinha essa noção. Nós não.

JC - E em termos etários? Como é que é essa perceção das pessoas que vivem hoje, 2020, no bairro? Como é que é a distribuição, como é que vos parece que é a distribuição etária? É uma população mais envelhecida? Rejuvenescida?

SV - É a isso que eu tenho dificuldade em responder e precisávamos muito de saber. No entanto, está muito envelhecida, é um retrato do país também. Mas, há mais crianças nos últimos anos. Houve, se calhar há uns oito, nove anos, de repente, nasceram muito poucas crianças, agora já sinto diferença. Mas nós não sabemos números. Conseguimos ver por nós porque temos as vagas preenchidas quando no ano passado não tínhamos, há dois anos não tínhamos, portanto acho que houve um *boom* de bebés, e houve muitos bebés a nascer, portanto temos essa perceção, mas não sei se foi um acaso de quererem vir aqui colocar as crianças, se isso significa que efetivamente nasceram mais crianças no bairro.

JC - Claro, claro. E como é que, ignorância minha, como é que é a admissão das crianças aqui? Ou seja, eles têm de ser do bairro, podem ser da freguesia, como é se faz esse processo?

SV - Sim. Nós temos critérios, temos vários critérios de seleção. Um deles... E que tem uma pontuação diferente. Um dos que pontua mais é ser do bairro. Ser da freguesia também. Mas o ser do bairro é um dos que tem uma maior pontuação. Depois estar em situação de vulnerabilidade, ou por outro lado, também contribuírem para a sustentabilidade, portanto há vários critérios, mas o do bairro um dos que pontua bastante.

JC - E portanto, uma boa parte das crianças, eventualmente a maioria será do bairro.

SV - Sim, sim. É.

JC - Porque no fundo acaba por ser uma espécie de tomar o pulso ao bairro, não é? Porque vocês acabam por acompanhar essa geração que depois vai crescendo?

SV - Sim. Que ainda não conseguimos ver, mas já temos crianças filhos de crianças que andaram cá. Vai ser interessante ver daqui a uns anos esse impacto. Não é que o estejamos a medir de forma...

JC - É sempre difícil a medição de impactos. A minha tese está a lidar com essa dificuldade também. Mas é possível observar…

SV - Sim, sim. No outro dia numa reunião de famílias, as pessoas estavam... Até estavam a elogiar o nosso trabalho, e eu às tantas disse "eu devia estar a gravar isto" porque os testemunhos sempre são uma forma de medir o impacto e nós não... às vezes não pedimos um testemunho... Devíamos começar a registar. (…) E há imensos relatos... e as pessoas vão... Sim, mas às vezes não é possível. (…) Vamos fazer uma auto avaliação. As pessoas que usufruem vão avaliar e vamos perceber em que áreas, social, económica, cultural, etc …E que elas próprias... Porque algumas estão em segundos e terceiros filhos e já conseguem fazer

uma avaliação. […] Os filhos já foram para outra instituição, para o primeiro ciclo, e às vezes os relatos até é na diferença de estar que é natural, porque nós somos uma instituição da comunidade. Uma instituição de porta aberta. As outras instituições não têm esta vivência, não é? As famílias ficam do lado de fora e os filhos ficam do lado de dentro. E as pessoas quando de repente são confrontadas com isso é que se apercebem... Portanto essa avaliação já é uma avaliação interessante. Porque... Ou outros que tiveram noutras instituições e vêm para cá e conseguem comparar. Agora arranjar indicadores... E depois tínhamos de ir medir ao fim do primeiro ciclo, nós não conseguimos fazer isso.

JC - E então, as vertentes principais, hoje em dia, da vossa atuação, quais é que são? Ou seja, onde é que estão concentrados os esforços e também os recursos?

SV - Sim. Os esforços e os recursos estão concentrados na creche e jardim de infância. Mas para não dizer isto de uma maneira que parece que estamos a desvirtuar o trabalho inicial, eu acho que há uma transformação que se deu não só no bairro, mas há uma transformação social e seria quase impossível a associação não ter sofrido essa transformação. E mesmo podendo haver quem esteja mais distante agora da associação e que esteja ligado ao presente e que ache que nós agora não fazemos o mesmo trabalho, é a minha visão, mas pronto, eu estou implicada no processo, teria de ser. Não faria sentido, porque nós não somos um partido político, ficar agarrado a dogmas, e ficar agarrado a uma intervenção, quando a própria intervenção, vai mudando. E é muito bom uma associação ter essa liberdade. Às vezes há instituições que não têm essa liberdade. Ou porque não querem, têm a sua linha e querem ter sempre o mesmo tipo de intervenção, e tornam-se obsoletas e às vezes nem dão por isso. Portanto, a nossa intervenção mudou bastante. Mas o bairro mudou bastante. Já não há a premência... Se perguntar a minha opinião, há muita coisa que eu gostaria de mudar, mas a nossa perspetiva não é nós mudarmos. E a maior parte das pessoas que cá vive, não tem as mesmas preocupações que nós! Tem outra prioridade! E é difícil mobilizar as pessoas quando não há esses problemas graves. Se elas não identificam esses próprios problemas. Portanto, ao nível do edificado houve uma grande alteração. Qual é que era a linha daquilo que era a nossa missão para nós que é basilar e que mantemos? São as questões da cidadania. Como é que fizemos essa ponte? No trabalho com as crianças que eu acho que é muito importante e por isso o nosso modelo pedagógico e a forma como trabalhamos com as crianças e com as famílias, é um modelo de apoiar na educação de futuros cidadãos capazes deles próprios terem esse empoderamento e essa capacidade de mudança. E implicando as famílias que são comunidade do bairro. Portanto, fazemo-lo agora de outra forma, não só pelo edificado e pelo espaço público que foi o mote inicial, mas através da educação, mas não da educação escolarização. Educação completa.

JC - Capacitação? De alguma maneira...

SV - Nesta vivência democrática. Portanto temos um modelo democrático, o movimento da Escola Moderna, e trabalhamos a cidadania com as famílias e por outro lado, mantemos o trabalho em parceria, ou seja, eu não faço questão que se saiba que foi a Associação Tempo

de Mudar que esteve envolvida, é mais importante ser o grupo comunitário, e no grupo comunitário estamos todas as instituições, representantes de moradores, moradores a título individual, os que queiram, e nesse trabalho de parceria, tal como pertencemos à comissão social de freguesia, que também tem todas as instituições que trabalham aqui em Marvila, em parceria com a rede social, portanto pensando qual é o objetivo da própria Câmara do diagnóstico social que faz e da intervenção para estarmos todos alinhados e no fundo nós vamos contribuindo numa rede de parceria. Porque o que acontece muitas vezes, por esta necessidade de sobrevivência, é que as próprias associações andam a competir entre si. A ver quem faz mais, para depois também receber mais apoios. E eu estou... É uma crítica, mas eu compreendo, às vezes é uma questão de sustentabilidade, mas não seria o ideal. O ideal seria uma associação ter esta capacidade de ir mudando a sua intervenção consoante a necessidade, dentro de limites como é óbvio, e trabalhando em parceria! E que faz falta, porque senão andamos todos a fazer a mesma coisa, no mesmo território. Às vezes acontece. Projetos que aparecem, a gente não sabe bem como, num território, quando nós, associações que cá estamos não vemos essa necessidade nem sabemos de onde é que essas pessoas apareceram. Dito isto, a creche e o jardim de infância, neste momento tornou-se aquilo que consome mais a nossa energia. Por uma questão até óbvia: todo o trabalho comunitário não exige financiamento. Quanto muito, das cotizações, o financiamento de projetos pontuais. A partir do momento... Porque era uma das respostas sociais que fazia falta e que a comunidade reivindicava e que nós reivindicámos, mas não pedimos para nós, surgiu quando construíram isto era para ser gerido pela Santa Casa e na altura a Santa Casa e a Câmara acharam muito interessante ser gerido por uma associação local. E foi assim que surgiu o projeto. E foi muito giro porque as pessoas reuniram e houve muitas pessoas que estiveram presentes e foram as próprias pessoas que decidiram se achavam que devia ser a associação ou não.

JC - As próprias pessoas?

SV - Da comunidade. Foi uma reunião aberta à comunidade. E muito participada. E havia quem achasse que não...

JC - sso é muito interessante. Ser muito participada.

SV - Na altura as reuniões eram muito participadas. Muito participadas, não vinha toda a gente! (…) Mas comparando com hoje em dia eram muito participadas. Havia quem achasse que não, porque isso ia desvirtuar a ação, lá está, porque ia retirar energia do edificado, da pressão política, e havia quem achasse que sim, até por essa questão de trabalhar desde cedo estas questões da cidadania com as crianças. Agora a partir do momento em que temos uma creche e um jardim de infância, como pode imaginar, com vinte e três funcionários e pensar... Isto agora não é uma brincadeira. A gestão é muito difícil, principalmente porque a área da infância é uma área que está em franco declínio, depois estamos sempre dependentes das opções políticas, e aí passou a ser muito complicado a gestão e a preocupação com a sustentabilidade.

JC - Sendo que... estando a gestão a ser feita por uma associação, ainda assim os recursos vêm da Câmara? E Santa Casa?

SV - Os recursos... Nós temos um acordo de cooperação com a Segurança Social, é quem faz esses acordos com as creches e os jardins de infância, portanto recebemos uma comparticipação que é fixa por criança, que não paga o custo real, e que é igual. Portanto essa não descrimina a vulnerabilidade social, é igual para todos. O cálculo da mensalidade é que no fundo confere essa solidariedade social das IPSS. Que é, quem tem maiores rendimentos paga mais, quem tem menores rendimentos paga menos mas as tabelas são feitas pela Segurança Social, portanto não são feitas por nós. A Segurança Social é que diz quais são os escalões, dentro do escalão há um cálculo do valor da mensalidade.

JC - Portanto, na prática, esse tipo de gestão acaba por ser muito semelhante à da maioria das creches?

SV - Isso é igual. Todas as IPSS têm a mesma regra.

JC - Pensei que eventualmente houvesse uma ligação à Santa Casa ou à Câmara que pudesse ser diferente.

SV - Não, nenhuma. A ligação especial à Câmara, portanto, o edifício é da Câmara, pagamos uma renda simbólica, de resto não temos financiamento. A não ser projetos pontuais. Ligados ao desporto nomeadamente. Mas que são para financiar a própria atividade para que as famílias não tenham de a pagar. Da Santa Casa também não recebemos financiamento, só recebemos da Segurança Social. Agora aqui um dos problemas que temos de sustentabilidade é esta tentativa de justiça de tratamento de todas as IPSS que causa uma situação de injustiça: que é as IPSS que estão em zonas com outro nível sócio económico, não têm problemas de sustentabilidade; as que estão como nós, numa zona mais vulnerável, sendo o financiamento igual, vamos estar numa situação grave em termos de sustentabilidade, não é? Porque se todas as famílias tiverem baixo rendimento e não pagarem mensalidade ou pagarem mensalidades muito baixas, não é possível ser sustentável. Nós ainda por cima temos um problema no jardim de infância, a Segurança Social não financia dezassete crianças, ficámos sempre naquela expetativa de como não havia histórico quando abrimos... depois se houver mais crianças... Quando houve mais crianças, a Segurança Social deixou de financiar o jardim de infância.

JC - Portanto, só financia um número de crianças...?

SV - Temos dezassete fora. E não somos capazes de as tratar de outra forma portanto somos nós que pagamos as propinas.

JC - E onde é que vão buscar esse extra?

SV - Nós temos um protocolo com a Santa Casa, temos um restaurante social.

JC - Isso eu já tinha lido e queria perceber como é funcionava.

SV - Não é uma cantina social exatamente... Por vários motivos: na sua génese também não só uma questão de dignificação das próprias pessoas, e porque a Santa Casa queria dar essa resposta e eles não têm condições aqui e por outro lado também era uma fonte de rendimento para a ATM, e nós temos um projeto inter geracional há muito tempo, portanto também era um momento de partilha, portanto é tratado, por isso é que tem o nome de restaurante social e não cantina social, portanto há toalhas, as pessoas são servidas, é uma forma que também de alguns utentes... Porque não temos só idosos, também temos pessoas com alguma doença mental, de saírem de casa e de conviverem... É diferente de uma cantina social.

JC - Acaba também por tornar-se um ponto de encontro... ? Não digo um centro comunitário ou…?

SV - Mas eles são um centro comunitário. São um centro de desenvolvimento comunitário. Portanto os utentes deles, é com eles que temos esta parceria, o intergeracional, fazemos atividades em conjunto, eles vêm cá almoçar, já temos relação há muitos anos com os utentes...

JC - Sendo que esse edifício é da mesma altura deste?

SV - Sim. Foram os dois construídos na mesma altura. O centro de saúde que é o cor de rosa, foi mais tarde. Mas foram as tais respostas sociais que estavam pensadas para o bairro mas que nunca mais...

JC - E na intervenção cultural como é que vocês se posicionam?

SV - Que respostas é que...? Na vertente cultural, para além das atividades que nós proporcionamos às crianças e famílias, essa intervenção é feita no grupo comunitário. Aliás, é o foco principal do grupo comunitário neste momento, até é essa atividade sócio cultural. Temos um evento que foi algo que também surgiu nuns fóruns comunitários como uma área de intervenção muito valorizada pelas pessoas. E na altura muito importante porque a maior parte das pessoas deste edifício, mas não só, do bairro em geral, mas muito deste polo e dos cinco dedos, vieram da mesma zona, algumas da mesma aldeia. Foram todos para o mesmo bairro de barracas, a Quinta do Narigão.

JC - Mantiveram relações, não é? Ligações familiares…

SV - Era tudo família! A gente às vezes brinca, porque ficamos a saber, entra alguém na creche "aah não, o não-sei-quantos é meu primo!!" por isso a gente na brincadeira diz que são tudo, são tudo família. Mas as pessoas acabaram por ficar separadas. Algumas até porque... Isto não é só neste bairro social, em geral, há muitas questões da mobilidade. Psicológica e física. E efetivamente o bairro foi feito de uma maneira que acho que hoje em dia também já não é assim...

JC - Não seria possível. Até em termos da legislação...

SV - São ilhas! As pessoas, por exemplo, daqui, têm muita ligação com Alvalade porque algumas também vieram de bairros em Alvalade. E dizem "vou à cidade". A pessoa está aqui e diz "vou à cidade".

JC - É como se estivesse no campo, pois!

SV - Diz "eu vou à cidade". E muitas pessoas... Agora já sinto diferença, mas ainda há muito disto do jovens ficam aqui e daqui não saem. Porque também é difícil, às vezes os transportes, parecendo que não, a pé ir daqui até lá abaixo, para algumas pessoas não é fácil. E há pessoas que foram separadas, famílias, porque as casas lá em baixo eram mais pequenas, e acabaram por vir para aqui. Portanto uma das coisas que as pessoas falavam muito, é um bocado como a recriação da festa da aldeia. E então nós fazemos isso todos os anos, que é a festa comunitária, ali na praça Raul Lino, que é o largo aqui do bairro. Houve uma altura que era tão difícil fazer festas no espaço público que fazíamos aqui, mas não tinha o mesmo impacto, e as pessoas começaram a reivindicar e então nós conseguimos em contexto comunitário voltar a ir para o espaço público. E há três anos, ora estamos em 2019...

JC - Já estamos em 2020...

SV - Há quatro, cinco anos, meu deus, candidatámo-nos a um *bipzip*. O grupo comunitário. Nós acabamos por ser os promotores porque é uma instituição com figura jurídica, candidatámo-nos a um BIP/ZIP, e então demos-lhe o nome de "Festival Cultur Loios", mas o Festival Cultur Loios é a festa comunitária. A questão é que nesse ano tivemos vários eventos ao longo do ano, como a noite de poesia, a noite de fados, e depois a festa comunitária em vez de ser só um dia, costuma ser só um dia ao sábado, foi três dias. Mas aí tivemos um financiamento… […] Ainda assim foi muito curto. Não tínhamos qualquer experiência, achámos que aquilo não chegava para nada! Se não fosse a generosidade de alguns artistas que ofereceram, e pronto, e nós que fizemos.. Aquilo acabou por ser... Não tivemos apoio nenhum da Câmara, tivemos o financiamento, mas os palcos e isso tudo, que nós... que habitualmente eles nos davam, também não cederam, portanto aquilo acabou por sair...

JC - Então a Câmara entregou um montante e "façam"?

SV - Sim, sim. Portanto... Nós até fizemos a avaliação que o festival ficou quase em cinquenta mil euros... Ficaria, e o financiamento foi dezasseis mil.

JC - Pois. Não se faz um festival com quinze mil euros. É difícil.

SV - É porque depois nós até fizemos uma parceria com o Festival Muro... aqui uma das empenas foi pintada, mas nós também tivemos um custo com isso, não nos ofereceram tudo, essa parceria não... Não ofereceram tudo. Nós tivemos de pagar só uma espécie de grua para o artista, foi caríssima! Eles ofereceram o artista.

JC - Então tanto numa ocasião como noutra, a logística teve de ser feita por vós, não é?

SV - Sim, mas essa é sempre. É sempre.

JC - Tiveram de trazer o palco…?

SV - Todos os anos, em Maio, e agora mantemos a marca, o Festival Cultur Lóios, fizemos um vídeo... Portanto aqui o objetivo era dinamizar, mas, levar para o exterior, trazer pessoas de fora, haver aqui uma autoestima da comunidade… (…) Trazer mais pessoas e as pessoas... e na altura houve muitas coisas engraçadas, até houve a projeção na praça do filme "o Largo" …

JC - "A Praça", não é?

SV - "A Praça", sim.

JC - Eu falei com ele, com o realizador, há umas semanas.

SV - E ele soube disso. Pois claro, a gente...

JC - Sim, sim. E também com a Joana Braga, que deve conhecer…

SV - Sim, sim. Ela chegou também a fazer parte do grupo comunitário quando estiveram cá... Eles também fizeram coisas muito engraçadas. Todos os anos em Maio, fazemos a festa comunitária, e vamos fazendo algumas intervenções ao longo do ano, nomeadamente uma noite de poesia num restaurante aqui do bairro, também foi uma experiência engraçada... Mas em parceria. Em contexto de grupo comunitário.

JC - Portanto, várias atividades, mas com a grande festa comunitária a ser um momento mais...

SV - Sim. E na festa comunitária depois para além do baile e da animação para as pessoas à noite, é uma mostra do trabalho das instituições que estão cá. Quer seja em termos de trabalho desportivo... O grupo de trabalho... O grupo de teatro, o GTO, Grupo de Teatro Oprimido, também faz uma apresentação, todos nós fazemos uma apresentação, aliás, já começa a não haver espaço só num dia para toda a gente...! Porque já há muitas instituições e muito projetos. Mas portanto, durante o dia é uma mostra do trabalho das instituições, e depois temos os comes e bebes, e depois têm o baile.

JC - E como é que... Isto interessa-me muito porque eu estou a... a minha tese está muito focada na questão da intervenção cultural por si. Como é que essa festa... Ou seja, já é possível ver diferenças no modo de acontecer da festa? Em função destes dados todos, ao nível das pessoas que participam, das que vêm de fora, de como participam…?

SV - Em relação a como participam, em que aspeto?

JC - No sentido em que as pessoas que estão envolvidas nas primeiras edições são ainda as que estão envolvidas agora? Há uma recomposição nesses participantes? Há a capacidade de atrair pessoas fora do bairro? Ou não é esse o objetivo?

SV - Há pessoas do início que são o núcleo duro.

JC - Como convém para que uma coisa possa continuar, suponho.

SV - Senão, provavelmente, já não aconteceria, não é?

JC - Claro.

SV - E o núcleo duro é constituído principalmente pela Santa Casa, nós e o GIN, que é o Grupo Intergeracional Amigos dos Lóios, que é constituído por moradores, já, alguns na faixa etária dos setenta, mas daquela geração cheia de energia e capacidade e normalmente eles até ficam responsáveis pela barraquinha dos comes e bebes, que é o que dá mais trabalho...

JC - São os últimos a ir embora, portanto...

SV - Mas também angariam fundos para as suas atividades. Porque eles fazem passeios a baixo custo. Depois nós somos quem fica a montar, a desmontar, e com o trabalho pesado. Temos dificuldade. Isso aí, é um dos aspetos que até o grupo comunitário está com vontade de mudar a sua intervenção a pensar como é que chegamos a mais pessoas porque as pessoas querem a festa, mas querem que nós façamos a festa, eles mobilizarem-se, é difícil. É difícil. Portanto acaba por ser muito pesado para nós… Ficamos com o trabalho, mas não vou dizer que há uma mobilização... Há, algumas pessoas que sim, lá está, as pessoas que estão ligadas às associações que tratam do evento... Mas admito que também haja uma falha nossa, não é? Nem sempre temos capacidade... Porque implica ir para a rua muito mais tempo, muito antecipadamente começar a mobilizar as pessoas, e isso não é fácil. Houve uma altura em que havia no filme, no documentário aparecia o Fox, que já saiu, não se aguentou aqui, e na altura isso foi muito bom, deu um input... Porque ele próprio arranjou pessoas para nos ajudar a tratar as coisas, porque só isso, a levar o material, nós temos o material comunitário, a aparelhagem está guardada aqui nas nossas instalações, mas é comunitária, mas aquilo pesa imenso! Mas ele ao ir-se embora também levou esses recursos. Que eram convidados de uma forma muito persuasiva, e foram-se embora. E isso é uma dificuldade. Mas isso é uma dificuldade dos grupos comunitários e da intervenção comunitária em geral. E às tantas é uma intervenção dos técnicos, ou dos dirigentes das associações, mas depois a massa comunitária...

JC - É difícil de fixar?

SV - Principalmente as gerações mais novas ou até aquela geração intermédia... Porque vêm aquelas senhoras dos setenta e tal anos mas que coitadas, elas também já não têm capacidade... Mas depois há ali uma faixa etária dos vinte e tal, trinta e tal até quarentenas, que nós não conseguimos mobilizar. E depois é se é ao sábado é porque é ao sábado, que é o

dia de fazerem comprar e estar com a família, se é ao dia de semana estão a trabalhar, se é à noite, é porque à noite e no dia seguinte vão... É muito difícil.

JC - E essa intervenção do grupo... No fundo, quando falamos do grupo comunitário estamos a falar de um conjunto de pessoas, que por sua livre vontade, não é? Decide, de facto, encontrar-se e desenvolver eventos ou iniciativas, pronto, esses momentos de partilha, de encontro... Ou seja, ele baseia-se de algum modo nessa ideia da boa vontade, por um lado, mas também da identidade...? De sermos apesar de tudo um bairro, e de estarmos aqui?
Imagino que sem esse grupo comunitário, apesar de ser difícil fixar as pessoas que o desenvolvem, a identidade local e de bairro seria muito mais difícil…?

SV - Eu acredito que sim.

JC - Qual é a importância do grupo? Esse grupo é só um pretexto ou na verdade ele é qualquer coisa que aumenta a sensação de pertença, a valorização de ser parte do bairro...?

SV - Não, porque o nosso grupo comunitário atualmente, e se calhar no passado, não é um verdadeiro grupo comunitário. Faltam mais moradores a título individual. No entanto, por exemplo o momento da festa, eu acho que é um fator identitário importante. Isso eu acho que sim. Principalmente para algumas pessoas. É evidente, se me disser aqui as [pessoas] das cooperativas, passa-lhes completamente ao lado. Não é... Essas , se calhar, nem valorizam, ou se calhar nós também não conseguimos chegar a elas... Quando foi na altura, por exemplo, do festival, nós fomos falar com os condomínios e isso teve outro impacto e percebemos que eles nem se apercebiam do que é que acontecia! Claro que quem vive aqui, percebe-se porque aquilo é na praça! E por elas... Era o que eu estava a dizer, por elas aquilo era todos os fins de semana! Desde que elas não tivessem de fazer... Alguém fazia. Para elas era todos os fins de semana... Elas acham isso muito importante! Acho que sim. Que para algumas... É muito importante. Tal como, a ATM, para as pessoas hoje em dia também só a creche e o jardim de infância e aqui o CDC, aqui estes... O Centro de Desenvolvimento Comunitário da Santa Casa e nós, Associação Tempo de Mudar, também somos. Também somos duas instituições que eu acho que as pessoas conhecem que já fazem parte da identidade do bairro e que com mais críticas ou menos críticas, são muito importantes. Principalmente a Santa Casa, porque as pessoas também baralham... Acham que nós somos Santa Casa... Portanto às vezes quando falam em Santa Casa, nós ficamos...

JC - Estão a falar de vocês também, ou só de vocês…?

SV - Sim, ou do grupo... Há assim uma confusão de... pronto. E acaba por ficar assim com o carimbo Santa Casa, que é normal, não é? Porque é o que tem mais peso.

JC - A instituição. É sempre...

SV - Mas acho que... eu acho que sim. Acho que sim. Tínhamos que ter um estudo comparativo, com e sem.

JC - Claro.

SV - Mas eu acho que sim. E numa determinada fase foi muito importante. Porque nós, por exemplo, também chegámos a ter um financiamento que permitiu... eu já não me lembro se era um CLDS, se não era... Que permitiu apoiar a organização dos condomínios... E isso foi uma fase muito importante. As pessoas não sabiam organizar-se em condomínios, não sabiam morar juntas... Havia questões, que houve noutros bairros, aliás, que ainda há noutros bairros, as questões do lixo... Então as pessoas atiravam o lixo do seu andar para o fosso...

JC - Cá para fora?

SV - Não! Dentro do seu edifício! Para o fosso do elevador! Entrava-se no prédio aquilo era assim... Era um problema de saúde pública. Portanto houve todo esse trabalho. Até chegar aqui. Algumas pessoas podem esquecer-se, ou podem até ter-se esquecido que a ATM esteve envolvida nisso...

JC - Em que fase é que isso foi? Em que ano?

SV - Isso foi logo no início. Se calhar... Até nessa altura de 2001... e... 2007... até mais tarde. Foi a partir daí. Havia... houve graves problemas aqui neste edifício que se chamava Edifício Bomba, agora já há vários ao lado, que era um edifício, que na altura, até a Câmara avaliou que aquilo devia ter sido implodido.

JC - Engraçado que algumas pessoas continuam a referir-se a ele como Edifício Bomba...

SV - Por causa da questão do gás. Tanto que não tem gás canalizado. Porque desde o início a canalização estava mal feita e não foi possível instalar. Portanto as pessoas têm bilhas, por isso é que tem esse nome. Têm bilhas de gás lá dentro... E aquele prédio... Hoje em dia nós entramos lá dentro e não tem nada a ver... Era lá que se passava essa questão do... O prédio é muito alto, atirarem o lixo... Mas às vezes as pessoas também faziam isso porque havia pessoas que estavam presas nas suas casas porque os elevadores estavam sempre avariados...

JC - Não conseguiam sair de lá, portanto...

SV - Portanto houve todo esse trabalho... A pessoa às vezes esquece... As próprias pessoas que viveram isto, esquecem-se disto. Só quando de repente começam a pensar, como se ouvia o senhor Aníbal a falar lá no programa, isto hoje em dia... Não tem nada a ver! Quem tem essa memória, vê que não tem a nada a ver! Isso tem a ver com esta capacidade de alguns cidadãos aqui do bairro e comerciantes e na altura haver a sorte de haver pessoas chave que foram muito importantes. A minha mãe, que era uma pessoa muito considerada pelo bairro, tinha uma capacidade de mobilização, o Doutor Quintela, também era professor, eu acho que no ISCTE, também era uma pessoa... Foi uma pessoa muito importante, e que, além de ser sociólogo, tinha uma outra capacidade... Outra pessoa, o Doutor Gaspar, que também era uma

pessoa politizada e que... Portanto, houve a sorte... E a diretora, Paula Morais, diretora da altura, foi fundamental. Não foi só a Santa Casa, foi ela. (…) Portanto, foi num momento especial haverem estas pessoas que se mobilizaram e depois haver alguns moradores também...

JC - E alguns moradores também. Pois. Porque sem isso…

SV - Sim. Mas foi muito importante haver 'pessoas-chave' que acabaram por ser o motor...

JC - De todas as mudanças que depois puderam acontecer? Isso ajuda também a criar terreno para depois também uma associação possa também continuar, não é?

SV - Exatamente. Agora, que efetivamente, mesmo ainda no outro dia o professor Roque Amaro dizia que a associação ATM também devia ser um estudo de caso, é fantástico como é que uma associação que começou assim com um grupo de pessoas que foram a uma reunião preocupadas com a falta de condição do bairro, resistiu e dura há vinte e um anos! Isso aí é verdade! Que é muito difícil, é muito difícil angariar pessoas todos os anos quando estamos na altura de passagem do testemunho, andamos a pensar "e agora como é que vamos arranjar pessoas..." porque...

JC - E quem... Era uma outra curiosidade minha, quem é que compõe... Ou seja, eu vi os nomes, obviamente, na ficha técnica, mas quem são vocês, não é? As pessoas que estão à frente? Como é que elas cá vêm parar? Como é que se mantêm?

SV - Neste momento, a maior parte das pessoas da direção, são pessoas... são mães. Algumas já não têm cá os filhos, pessoas ligadas à creche e ao jardim de infância. Está a ser... tem sido muito difícil... Mas é pena, é pena, devia ser mais heterogéneo... Pessoas só ligadas ao bairro, sem ter esta ligação das crianças, portanto, ultimamente tem sido. Nos restantes órgãos sociais há pessoas sem ser ligadas à creche e ao jardim de infância, pessoas ligadas ao passado. Mas na direção, atualmente, são pessoas que tiveram esta ligação à creche e jardim de infância e que depois ficam. Agarradas...

JC - E ainda bem! Que essas pessoas existam, que ficam!

SV - Sim, é verdade... E é bom também serem... Porque é uma das respostas sociais de peso... É um sinal...

JC - E também é sinal que essa resposta funcionou, não é?

SV - Sim. É verdade. (…) Sentem-se mobilizadas por causa disso, e algumas até dizem que é por reconhecimento e querem também contribuir para algo que foi muito importante para elas e que lhes deu, e elas querem também retribuir.

JC - Por isso é que eu queria falar convosco, também por isso. A associação não é o meu

estudo de caso, eu estou a estudar eventos, iniciativas culturais, mas de alguma maneira sem as associações, e neste caso acho que é muito evidente, os eventos também não... Depois não tinham a implantação no terreno. Por exemplo no Lisboa Capital do Nada, a Fernanda Fragateiro falou-me imenso da sua mãe, e disse que sem ela não... a intervenção dela não teria acontecido. Ela nunca teria conhecido o bairro, porque foi uma proposta, foi uma ideia de quem organizou o evento. Portanto, disseram "temos aqui esta associação que começou há pouco tempo e eles gostavam de fazer alguma coisa aqui nesta zona". Portanto, a organização falou com as várias associações, ou grupos, a Junta de Freguesia, etc. , com os vários agentes no território, e portanto acabou por acontecer assim. Depois a intervenção da Fernanda, segundo a própria, acabou por não acontecer da melhor maneira, mas por outras questões mais pessoais (…) mas foi essa ligação, foi a existência de uma associação no terreno que permitiu que viesse uma artista fazer uma intervenção ou pensar uma intervenção para o sítio.

SV - É verdade.

JC - Portanto… Há uma série de dimensões que até nem são muito visíveis, ou muito evidentes, não é? O vosso trabalho, a creche é muito mais evidente, a festa comunitária, mas se calhar... imagino que isto continua a acontecer de outras maneiras,?

SV - Quem conhece a ATM desde o início tem a noção dessa intervenção. (…) E dessa importância. Mas isso que está a dizer é muito interessante, porque ao mesmo tempo é positivo e negativo. Porque, sem dúvida, e não é por ser minha mãe, que a minha mãe foi uma pessoa fundamental e porquê? Porque todas as outras pessoas que compuseram a direção, e que foram pessoas que tiveram a mesma vontade de intervenção, não tinham se calhar o mesmo ascendente. A minha mãe era uma pessoa muito conciliadora. É. E é muito importante haver pessoas não só com capacidade e com vontade, nomeadamente vontade e responsabilidade social, não é? Como é óbvio, senão as pessoas também não desenvolvem. Mas que sejam conciliadoras e que tenham um ascendente porque senão, é muito difícil. A pessoa se não reconhece a competência ou, às vezes até autoridade...

JC - E como é que se... porque é que ela tinha essa autoridade?

SV - Pelo trabalho na farmácia. Pela postura e pela missão da própria farmácia. Eu conheço várias farmácias e é uma postura diferente, nomeadamente na intervenção social. Acho que é por aí. O reconhecimento foi primeiro como reconhecimento profissional e uma postura diferente de estar num negócio que é lucrativo e privado, mas uma postura diferente. As pessoas reconhecem isso na farmácia e na minha mãe. Eu acho que teve a ver muito com isso. E às vezes é importante haver estas pessoas que... Mesmo na própria direção e então no início, que era tudo tão quente, haver pessoas com esse papel, porque se não muitas vezes é impossível. Os conflitos internos... há algumas coisas muito difíceis. Que é natural!

JC - Claro que sim.

SV - Nós vivemos esse problemas mas é o problema da maior parte das direções de associações! Que é, a maior parte das pessoas não se conhecem. Juntam-se por uma causa... Mas de repente quando se juntam, vêem, não estamos alinhados.

JC - É. Veem as diferenças?

SV - Isso é um problema. Mas as pessoas depois não podem só dizer: "Não estamos alinhados. Desistimos". Alguns desistem…

JC - Tem que haver alguém que concilie, claro, claro. A cidade, na realidade, é um território de conflito…

SV - Sim. E depois além da questão de conflito de interesse individual, há falta de cultura do coletivo. E de um bem maior. (…) Quanto a isso, é quando a causa é... Em relação à animação cultural, é mais fácil. É pesado, é cansativo, é bom porque também é a partir daí que se cria relação e sentido de pertença, é uma boa estratégia, claro que sim, não estou a desvalorizar, mas às vezes é difícil sair daí para outras áreas. Porque no nosso caso exigia haver mais pessoas. Exigia sempre mais. Porque senão, torna-se impossível, não é? O dia só tem vinte e quatro horas, e cada um de nós também tem a sua vida pessoal.

[pausa]

JC - E numa perspetiva mais pessoal, estando a viver na Graça, porquê... a ligação a este território foi tal e ao trabalho da associação que, neste momento, está na direção. Porquê? Alguém que podia estar a... a viver no centro histórico e a trabalhar no centro histórico, ou noutra zona qualquer… são dois territórios muito diferentes. Populações muito diferentes, porquê esta ligação ainda ao bairro, não é? Esse envolvimento no grupo comunitários, a direção da associação...

SV - Ah… Não sei explicar muito bem. Eu acho que, efetivamente, por isso é que também são só mães na direção, passa por aqui. Quem é mãe, ou pai, ou funcionário na Associação Tempo de Mudar, na creche e no jardim de infância, mas na Associação Tempo de Mudar, fica ligado para sempre. Acho mesmo. Acho que nós, de facto, não é só sorte, é mérito também, mas temos aqui um ambiente e temos aqui uma forma de estar, que muito... E, e, o meu filho até anda na Voz do Operário, não vou comentar, nós temos aqui algo muito especial. Temos realmente algo muito especial. E somos nós que o fazemos especial e acho que por isso a pessoa acaba por ficar ligada porque as coisas são realmente genuínas! No sítio onde eu moro, eu gosto muito de lá morar, tanto que mudei de casa mas fiquei no mesmo sítio, no mesmo bairro, mas não há... É muito diferente. É muito diferente.

JC - Sente-se mais daquele bairro ou deste bairro? Como cidadã?

SV - Tenho dificuldade em dizer! Aqui como cidadã ativa interventora, aqui sem dúvida, porque eu no meu bairro, às vezes até fico a pensar: "esgoto aqui toda a minha energia..." e depois até

queria ir às assembleias de freguesia, queria ir reivindicar uma série de coisas ou participar, já não dá, não é? Como pertencer à Associação de Pais, já não consigo, e às vezes até há causas que me mobilizariam, mas a esse nível... Embora eu sinta que a ação não é só daqui, não é? Não fica confinada ao Bairro dos Lóios, estes miúdos são cidadãos de Lisboa e do mundo! Portanto eu sinto isso, sinto que o impacto não é só aqui. Mas esse nível sinto-me muito mais aqui, do que do sítio onde eu vivo.

JC - E o impacto, eventualmente, seria maior aqui do que num bairro mais tradicional? Ou seja, a diferença...

SV - Sim. Também acho que aqui há mais essa necessidade. (…) Acho que sim. Até porque no sítio onde eu vivo, já há muitas pessoas mobilizadas. Há vários problemas sociais diferentes, diferentes. Nomeadamente com imigrantes. Mas aqui também já há. Mas há mais pessoas com outra capacidade e que mobilizam... E é mais fácil algumas coisas acontecerem do que aqui. Acho que aqui, aqui é que a minha intervenção até é mais necessária. Também sinto isso. Eu aqui...

JC - Era o que eu imaginava, claro. E numa perspetiva de futuro, ou seja, o que é que... Se as associações e as instituições dependem das pessoas, imaginamos que por qualquer motivo, daqui a vinte anos não está na direção, porque...

SV - Não. Para o ano já não estarei.

JC - Ou na Associação até.

SV - Não posso.

JC - Não estando na direção, continuará ligada à Associação?

SV - Sim, sim, sim, sim.

JC - E ao trabalho comunitário?

SV - Sim, sim. A minha mãe continua... A minha mãe é presidente da mesa da assembleia, não é? Nós vamos... Nós vamos alguns... Algumas funções vão sendo garantidas, porque senão então seria ter de arranjar as pessoas todas de novo... Nem quero pensar!

JC - … e a continuidade da associação como é que a vê?

SV - Em relação à creche e jardim de infância depende se ela se mantiver sustentável. E isso só depende dos governos que se forem sucedendo e da visão que têm. Porque às vezes a maior parte dos governos, seja de direita ou de esquerda e isso é que me entristece, mesmo os de esquerda, não fazem ideia do trabalho comunitário. Não fazem ideia do que é o desenvolvimento local, não fazem ideia do trabalho das associações. E então quando dizem

que o Estado é que tem de dar resposta, fazem-no de uma forma cega. E eu já tive várias reuniões com vereadores, seja do Bloco de Esquerda... tem essa visão, pelo menos aquela pessoa. Tinha aquela visão de: "não há conversa, o Estado é que tem de dar resposta, vocês fecham a creche e o jardim de infância e são assimilados pelos jardins de infância públicos". Que não só é uma aberração, não é verdade, mas o que eu queria explicar é, era: mas o trabalho que nós fazemos...

JC - Tem outras dimensões…?

SV - É completamente diferente! Não tem a ver com abrir mais salas, de creche e de jardim de infância e o Estado dar essa resposta, porque o trabalho que as escolas fazem não tem nada a ver com o nosso! A escola não faz trabalho comunitário! Está fechada sobre si própria! Recebe as crianças e os pais ficam de fora. Quanto mais a comunidade. Aquilo que nós... Nós somos uma instituição que veio das pessoas! E mesmo partidos de esquerda não conseguem ver isso. […] Mas essa é a parte que não só me angustia, me entristece e que pode pôr em causa o futuro da própria associação! Porque a partir do momento em que se perder a creche e o jardim de infância e este trabalho com as famílias, não sei... Não sei. Provavelmente a própria associação... Ou então a associação fica com um papel quase que irrelevante. Ainda por cima havendo aqui um Centro de Desenvolvimento Comunitário da Santa Casa, deixa de haver creche e jardim de infância...

JC - Pois, no fundo aí a associação seria uma coisa que se teria de enxertar muito mais outra vez na comunidade e não tinha esta ponte, que já é, não é? Que é a creche.

SV - Exatamente. Exatamente. E ficaria como algumas associações, ou ficava só uma associação de moradores, que eu também duvido… […] Mas mesmo com uma maior descentralização, nomeadamente para as câmaras e para as juntas de freguesia, isso acaba por não ter impacto. Temos mais contacto, nomeadamente com a junta, este executivo, sem dúvida, temos uma maior proximidade, existe um concelho educativo marvilence, mas não conseguimos ter influência ao nível das...

JC - Decisões? Que a Câmara toma?

SV - Não. A própria junta diz isso! Não se consegue! (…) A Câmara tem reuniões descentralizadas. Eu já fiz esta conversa com o senhor presidente. Já fiz com os vereadores da habitação, e dos direitos sociais... Já percebi que não... Não vou dizer que vou desistir, mas já percebi que não faz efeito porque...! Aliás, já tive esta conversa numa reunião da CNIS... e que disse isso! Ao menos na CNIS, é a Confederação das IPSS, que leitura é que eles tinham? Se já se tinham sentado com todos os partidos políticos e é importante para nós sabermos qual é que é a posição... Aliás, até já estivemos na primeira Conferência de Economia Social, a que os meios de comunicação não deram qualquer importância, porque esteve lá o Presidente da República, e no noticiário apareceu, não deram qualquer notícia...!

JC - Sobre o conteúdo, sobre os assuntos…?

SV - Foi só sobre uma pergunta que fizeram ao Presidente na altura por causa das relações pessoais no governo... Eu fiquei chocada! Dão-se ao trabalho de se deslocar à Chamusca, estar ali... O Presidente está no primeiro Encontro da Confederação Nacional da Economia Social, e não dizem que foi constituída esta... Portanto assim se vê a importância que dão à economia social e à vida associativa em Portugal.

JC - E que terá a ver também com esse desconhecimento?

SV - Ah sim, sim. […] Sim. Nem veem que, não basta dizer IPSS... IPSS é um estatuto. Mas a instituição é mais do que uma IPSS. Há IPSS que nasceram só para dar a resposta, e há outras como nós que são uma associação, que por acaso, a quem propuseram, a creche e o jardim de infância, não é? Há que conhecer estas histórias. E, um Estado que não conhece o que acontece nos territórios, vai ter uma intervenção muito limitada. Portanto, e isso põe em causa a sustentabilidade das instituições e das associações! Porque a maior parte das pessoas até desconhece, e é normal, só quem trabalha é que conhece isso. A quantidade de associações, nomeadamente com resposta cultural e desportiva. Imensas que existem em Portugal! Não só, e em meio rural, a quantidade de...

JC - E muitas vezes é a única resposta?

SV - Sim! Imensas coisas! É claro que se forem perguntar se todas elas têm interesse e se todas funcionam bem, é claro que não. Mas têm um papel muito importante, muitas delas! Tal como o papel... eu não sou uma pessoa religiosa, mas consigo compreender o papel das igrejas e até de algumas igrejas não portuguesas e de outros credos, e o papel importante nos migrantes, por exemplo... Consigo perceber isso, não é? É quase o papel que têm as associações em termos locais, e como é que isso é desconhecido pelo poder político? E pelos decisores, não é? E isso, sim, isso vai pôr em causa a capacidade de continuidade ou não. Claro. Esse é um dos assuntos. É como a questão do estatuto do dirigente associativo. Muitos de nós associações também não conhece, e nem sequer aplica! Não, não aplica. Há muito desconhecimento... Há muita vontade local, mas depois há muito desconhecimento e falta de apoio. Que não é só apoio financeiro! Não passa só por financiamento! Passa por uma questão política... Porque tem de haver um futuro. Não é só: agora, este ano, este executivo da junta tem esta visão... Então e depois?

JC - Nesse sentido, os vários executivos que têm passado pela Junta, pela Câmara, portanto também na Junta, têm mudado muito a visão em relação ao vosso trabalho?

SV - Sim. Muito.

JC - Que fases é que diria que... Se é que é possível definir fases, mas que mudança foi essa? Ao longo destes anos na associação?

SV - Não consigo ir muito atrás, mas consigo ver que o anterior executivo, e durante muitos anos...

JC - Com António Costa na Câmara?

SV - Não teve a ver com a Câmara. Porque a Câmara até teve um papel muito importante nessa altura. A Junta. O antigo executivo que foi, para nós, era uma não relação. Não relação. Nunca tivemos acesso a um autocarro para as crianças, este ano, todos os anos temos várias vezes acesso ao autocarro e durante imensos anos, eram os tais apoios pontuais, assim em projetos, mas de resto não havia... Era uma outra forma de estar.

JC - E porque é que isso acontece?

SV - Não há uma... Enfim, não tem a ver com a ideologia do partido, ou da pessoa que está a ocupar, tem a ver com o envolvimento… Não. O partido era o mesmo.

JC - Portanto, tem a ver com as pessoas…?

SV - Sim. Acho que sim. Tem a ver com uma forma de estar e a visão. […] Portanto, acho que o futuro das associações, vai depender disso, vai depender do papel da Santa Casa, que também tem mudado o seu papel, é cada vez mais assistencialista e investe menos no desenvolvimento comunitário, o que também é uma pena... Depois vai havendo algumas pessoas e algumas associações com uma outra relevância, que no fundo vão dinamizando e que vão mantendo, como o caso do professor Roque Amaro que eu falei há bocado. Ou uma ou outra pessoa que ainda trabalha na Santa Casa... Que são pessoas que ou por convicção própria por causa individual, vão mantendo e vão animando. Não sei quando essas pessoas desaparecerem... E isso faz muita diferença. O professor Roque Amaro quando se voltou, que eu não o conhecia, quando ele voltou há uns anos a procurar até por causa do livro, isso deu-nos um ânimo.. a mim então deu-me imenso ânimo e mobiliza. (…) Portanto, isso faz muita falta. Haver pessoas que de repente nos mobilizam, senão, a pessoa vai desmobilizando...

JC - A propósito disso, já que estamos a falar disto, eu vou em Abril desenvolver uma espécie de grupo de foco, uma conversa com várias pessoas ligadas a este território, ao território de Marvila, portanto não especificamente ao Bairro dos Lóios, e na altura vou voltar a chateá-la, para perceber se tem interesse em participar numa sessão que não demorará mais que uma hora, uma hora e meia… Mas queria sentar algumas pessoas, ligadas a este território, que têm cada uma delas o seu papel, a sua importância, a sua experiência, para discutir um bocado o que é que aconteceu e o que é está a acontecer neste território hoje, e portanto, ponderar as várias vertentes, não é? A social, cultural e económica. Vou entretanto também tentar conhecer, contactar com o professor Roque Amaro porque...

SV - Sim, ele é uma ponte… E ele agora tem uma iniciativa que foi muito muito importante essa tal mobilizadora, que é a plataforma inter comunitária, a PIC, que é uma plataforma que uniu os

vários grupos comunitários da cidade.

JC - Isso é interessante. E com nenhuma das pessoas com quem falei, de qualquer área, ainda nenhuma me tinha falado... É curioso, eu não conhecia.

SV - (…) nós reunimos uma vez por mês, à segunda feira, já não me lembro se é a penúltima segunda feira... E foi muito interessante porque aqui o objetivo... Aliás, já houve o primeiro encontro dos grupos comunitários, foi na Biblioteca de Marvila, o mês passado, ou há dois meses, foi ainda em Dezembro, e foi muito interessante porque pudemo-nos sentar todos à volta de uma mesma mesa, houve uma dinamização, foi durante um dia, depois houve um convívio, e engraçado ver quais é que são as dificuldades dos vários grupos comunitários, o que faz com que não nos sentimos sós, ou até nos sentimos motivados porque os outros já funcionam de uma maneira que nós gostaríamos de funcionar... E ele foi o grande mobilizador agora dessa plataforma e o objetivo foi nós chegarmos a uma problemática comum, não podíamos... a intervenção não podia ser generalizada, e de tudo o que foi falado, esta problemática da higiene urbana foi a que surgiu como mais relevante.

JC - É curioso continuar a ser essa…

SV - E eu na altura, a avaliação até que fiz, aqui do bairro, não achei que essa fosse a problemática, antes pelo contrário, que as coisas estavam melhor... Mas desde que eu disse isto, há um ano, a situação piorou. Mas o que se falou foi é que nos bairros sociais isto é um problema, nomeadamente os ecopontos, é um problema, por vários aspetos, não só de quem vive lá, mas também de quem vem de fora e vai lá colocar o lixo, é um problema de cidadania, mas também é um problema da Câmara e portanto é engraçado, conseguimos reunir com a diretora do departamento da higiene urbana, e, em princípio, vamos conseguir ter aqui uma parceria, um protocolo com a Câmara para nós também podermos apoiar a Câmara nesse trabalho, nomeadamente com a sensibilização da comunidade. Portanto estão pensada uma série de iniciativas, em termos também educativos nós e também uma escola pública também vamos ser... Vamos ter alguns projetos que depois se verá se é para disseminar ou não, mas também está a ser muito interessante... Essa plataforma também acabou por dar um outro incentivo. Portanto acho que ele também tem um manancial de conhecimento até do território em geral, mas aqui de Marvila...

JC - Claro. Em particular.

SV - Sim. Mas sim, estou disponível tudo o que seja reflexão e partilha, desde que eu possa...

JC - A data também seria algo que todos pudessem, por forma a conseguir reunir todas as pessoas que eu gostava que estivessem, não mais de sete pessoas... o que é um bocadinho ambicioso, mas eu acho que os vários *inputs* são importantes. Até porque, por exemplo, em relação ao Lisboa Capital do Nada que vai ser um tópico sobre o qual se vai falar, algumas das pessoas têm ainda alguma ligação, estão a passar vinte anos, portanto é oportuno lembrar

estas coisas... portanto um projeto como este da plataforma Inter Comunitária, também traz questões que continuam atuais, não é? Quer dizer a questão da higiene urbana em bairros sociais obviamente que é premente, nuns mais que outros, mas noutras áreas da cidade, curiosamente, também o é.

SV - Essa foi uma das leituras que foi feita, nomeadamente nos bairros históricos, e também muito resultado dos novos habitantes vindos de outras zonas, com outras formas de estar, e isso teve muito reflexo (…)
Mas uma das coisas que chegámos à conclusão é que há muito desconhecimento! Voltamos sempre à mesma: a questão da educação, e da educação não é só educação formal, da educação para a cidadania! E para a democracia! Não existe...! Nem na escola!

JC - O sentido do coletivo na...

SV - Eu já sou velhota, não cheguei sequer ao 25 de Abril, pnão se falava do 25 de Abril porque não havia distanciamento... Mas eu acho que hoje em dia também não se passa daí! Nem se fala de outras coisa básicas... Aliás, a escola não é democrática, não tem uma vivência democrática, portanto se fossem ter uma disciplina seria sempre uma coisa artificial, não é? […]
Há muita coisa que se podia fazer... Até pensando na própria Igreja! Têm imenso poder em Portugal! E que está muito ligada… […] Eu volto a dizer, não sendo religiosa e nem apologista das religiões, eu consigo ver o papel fundamental, mesmo aqui no território, o Frei Fabricius, nem todos têm a mesma postura. Reconheço a importância! Não da instituição mas do papel no terreno... mesmo com críticas. Mas nem isso é reconhecido. Porque a própria Igreja... há muitas associações ligadas à Igreja aqui em Marvila. Que também são coisas que eu...

JC - Pois. Há algumas que me aparecem referidas aquando do Lisboa Capital do Nada. Duas ou três, pelo menos. Agora não me estou a lembrar dos nomes...

SV - Sim, mas por exemplo São Maximiliano de Kolbe, que fica ali no Bairro do Condado, tem uma associação que também tem creche e jardim de infância, mas tem... Não sei se tem cantina social... Mas existe intervenção no terreno ligada à Igreja...! (…) E com creche e jardim de infância.

JC - Eu não lhe quero tomar muito tempo, mas a Sara falou-me da Graça e se me deixar, queria desviar um bocadinho para aí noutro sentido, que é: vive na Graça há quantos anos, se posso perguntar?

SV - Eu não vivo exatamente... Eu não vivo na Graça. Agora vivo na freguesia de Arroios. O meu filho é que anda na Graça, a minha filha já andava na Graça, portanto tenho uma ligação com… (…) Vivo ali no limite. Eu vivia na rua que vai dar à Rua da Graça, mas vivi muitos anos na Penha de França, agora estou em Arroios, porque de um lado é Penha de França, do outro é Arroios, e do outro lado é a Graça.

JC - Que já é São Vicente, o nome da freguesia.

SV - Sim, sim.

JC - Mas eu não sei se teve contacto com... Isto é uma coisa que eu pergunto porque me interessa perceber a perspetiva de um morador relativamente a várias iniciativas culturais, um dos meus outros casos de estudo é o Festival TODOS. Não sei se esteve como moradora ou como público do TODOS, contacto com essa iniciativa.

SV - Eu não tive, a minha filha sim, mas... mas dei por isso. Dei por isso. E sei que ali o mercado, acho que foi por essa altura que deixou de ser mercado e passou a ser um espaço cultural…

JC - Mas também não teve assim um contacto direto, não é?

SV - Não. Acabei por ter às vezes informal, mas sem estar muito... sem perceber exatamente o fenómeno. (…) Ou até acho que até estive nalguns [eventos] mas parecia que calhou estar ali mas não percebi exatamente... Mas por exemplo, isso noto, isso é uma das grandes diferenças. Tem a ver com o tipo de população, não é? Aquela zona, é uma zona que tem, nomeadamente, muitas famílias ligadas à vertente artística, há uma outra disponibilidade... Não tem nada a ver.

JC - Claro. Pois ainda por cima o TODOS trabalha as artes com as pessoas de várias nacionalidades, os migrantes, etc, portanto, isso conjuga ali as duas coisas, não é? A população com sensibilidade para essas áreas e depois quem é migrante, quem está a viver em Lisboa, tendo nascido ou não em Lisboa…

SV - E apercebi-me no outro dia... Apercebi-me no outro dia de algumas iniciativas, uma delas achei até muito interessante, não percebi em que contexto é que aquilo está, mas até na minha rua, ali no Bairro das Colónias, tinham uns azulejos brancos com testemunhos... Muito giro. Achei aquilo muito impactante. Porque a pessoa tem curiosidade e vai ler, e tem desde esta situação das rendas que dispararam e que as pessoas...

JC - Sim, muitos são sobre o acesso à habitação...

SV - Aqueles até eram todos sobre o aceso à habitação. Acho que todos eles tinham isso. A história das famílias que vivem em quartos... Nós também temos aqui famílias que vivem nessa situação. E achei que uma iniciativa...Não sei que... Aquilo tem um contexto qualquer... Tal como também na escola pública, ali da Praça das Novas Nações, a requalificação daquele jardim, também foi aberta à comunidade essa discussão...