

o

público

vai

ao

teatro

teatro meia

volta e

depois

à

esquerda

quando eu

disser





o público
vai

ao
teatro

encontros

sobre
governança
cultural

participativa

Itinerários para uma
governança cultural
participativa

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 16 | Diana West | 24 | João Teixeira Lopes |
| — | Introdução: entre a responsabilidade e a esperança - políticas para a interdependência | — | Itinerários da democracia cultural |
| | | 34 | Ania González |
| | | — | Direito da cultura, uma caixa de ferramentas para a governança participativa |
| | | 46 | Daniel Granados |
| | | — | Direitos culturais “con altura” |
| | | 56 | Michel Bauwens |
| | | — | A cultura dos comuns num tempo de transição civilizacional |

Experiências
em governança cultural
participativa

- 92 Diego Garulo
— **Harinera ZGZ: explorando novos modelos de governança cultural participativa**
- 102 Gabriella Riccio
— **O que os trabalhadores da arte podem: governança cultural participativa para os comuns e novas instituições participativas: L'Asilo, Ex Asilo Filangieri, em Nápoles**
- 116 Magda Henriques
— **A polinização como campo de possibilidades — entre singularidades e comunidades**
- 126 Sara Duarte e Viviane Almeida
— **A Comissão de Público**
- 146 Vânia Mendonça e Clifford Newton
— **Museu do Traje e Amigos do Museu — Percursos na gestão cultural partilhada**
- 156 Joana Simões Henriques
— **Novos modelos de governança participativa — As perspetivas e os ensaios do maat — Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia**
- 168 Cláudia Pato de Carvalho
— **Governança cultural participativa: prática artística e investigação**

O Público Vai ao Teatro é um projeto de mediação cultural e artística, desenvolvido pelo *teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser* e coordenado por Alfredo Martins, Anabela Almeida e Sara Duarte. Este projeto teve início em 2011 e, desde então, conta com várias edições em diferentes instituições culturais públicas portuguesas.

No contexto deste projeto, realizou-se, nos dias 25 e 26 de outubro de 2022, no Atelier-Museu

Júlio Pomar, em Lisboa, a segunda edição dos Encontros *d'O Público Vai ao Teatro*, dedicados ao tema da governança cultural participativa. Esta publicação pretende dar continuidade ao debate ali iniciado, procurando reunir

contributos de diferentes agentes do sector artístico, bem como de outras disciplinas, e convocando entendimentos e práticas emergentes que nos devolvem novos olhares sobre a gestão dos bens culturais.

Em 2019, foi editado o primeiro volume dos Encontros, que reuniu as reflexões partilhadas no âmbito dos Encontros sobre Políticas da Recepção e Envolvimento de Públicos no Contexto das Artes Performativas (2018, São Luiz Teatro Municipal). Este é o segundo volume do que gostaríamos que se constituísse como uma coleção, uma coleção de Encontros.

Introdução:

Diana West

entre a responsabilidade e a esperança — políticas para a interdependência

El arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso.

(García Canclini 2010, 12)

Em outubro de 2022, o *teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser* retomou os Encontros iniciados em 2018 no âmbito do projeto *O Público Vai ao Teatro*. Nesta segunda edição, sob o tema da Governança Cultural Participativa foram convidados diferentes agentes do sector cultural português e internacional para mostrarem, discutirem e debaterem o surgimento e posterior desenvolvimento de experiências colaborativas que desafiam os modelos tradicionais de governança cultural e ajudam a pensar a gestão dos bens culturais.

Esta publicação pretende dar corpo à reflexão iniciada no Atelier-Museu Júlio Pomar nos dias 25 e 26 de Outubro de 2023. Nela estão mapeadas algumas iniciativas, experiências e reflexões que se constituem como sólidos argumentos no debate que tem atravessado grande parte do sector cultural nas últimas décadas, isto é, a vontade de procurar o lugar da iminência, de poder contemplar o que poderá ou deverá significar produzir arte e cultura num mundo contemporâneo simultaneamente tão interligado quanto fragmentado. Como antecipar o rumo, com itinerários e mapas que resultam mais de uma “navegação à vista”, como explica Joana Henriques Simões neste volume, e sem destino marcado. Os debates iniciados no encontro exploram criativamente a arte e a cultura enquanto ferramentas para transformar o modo como podemos e devemos habitar o mundo. Partem de uma lógica comum, a de entender a cultura como um recurso coletivo e um direito humano. Recorrem a práticas colaborativas e modelos de participação cívica, redefinem organizações não hierárquicas e tantas outras possibilidades que nos permitem expandir a compreensão desse futuro que se vem enunciando lentamente.

Duas questões foram reconhecidas desde logo: a primeira, saber que as políticas culturais públicas, historicamente enquadradas, a partir dos anos 50 do século XX, como políticas de democratização cultural e de acessibilidade ao consumo cultural se revelaram insuficientes e diminutas no cumprimento dos direitos culturais da grande maioria dos cidadãos. A segunda, consequência da anterior, identifica a necessidade de uma transição paradigmática para uma democracia cultural e para processos mais democráticos no seio das organizações e da administração pública, sem no entanto o fazer através de um corte radical. Reconhece-se que são itinerários simultâneos e múltiplos os que povoam o campo da produção cultural contemporânea.

No primeiro bloco, a que chamamos *Itinerários* estão reunidos os textos que se debruçam sobre a dimensão política da cultura numa escala mais abrangente, a da cidade, ou acima disso. No segundo bloco de textos, apesar da presença do lugar, o enfoque recai na dimensão institucional, como se têm reconfigurado (por vezes ao longo de décadas), sem modelos prescritivos, para serem *comuns*, isto é, espaços de pertença coletiva que reconhecem as singularidades de cada um, como bem descreve Magda Henriques a propósito do trabalho desenvolvido pela companhia de teatro Comédias do Minho.

São mapas de possibilidades, mas são feitos de caminhos concretos. Espaços em que a criação de uma política ativa de transformação institucional leva à reconfiguração do seu papel no seio de uma comunidade, e sobretudo transforma o modo como a comunidade se relaciona com ela. Os exemplos que nos trazem Gabriella Riccio, de Nápoles, Diego Garulo, de Saragoça, e Vânia Mendonça, de São Brás de Alportel, são paradigmáticos disso, apresentam-se como processos de compreensão, negociação e diálogo, nem sempre fáceis ou consensuais, que produzem espaços e modos de criação cultural e artística em que a governança é feita por contaminação mútua entre a administração pública, as autarquias, os trabalhadores da cultura e os cidadãos de cada território abrangido. São também por vezes terrenos de luta e resistência, como nos relembram a *Comissão do Público* ou Gabriella Riccio neste volume, no caso dos trabalhadores da arte, contra a precariedade, a concorrência e a instabilidade laboral que permeia todo o sector cultural, tanto em Nápoles como em Portugal.

Em todos os casos, do ponto de vista do itinerário, sabendo que não existem receitas e que cada instituição segue caminhos distintos, parece ser consensual que ter uma base mais ampla e coletiva de sujeitos na produção, consumo, difusão e legitimação do que constituiu cultura é essencial. Como analisa João Teixeira Lopes, só assim se efetiva uma recusa de um monopólio até aqui pouco contestado. Aceder a uma certa multivocalidade é transferir poder para o *lugar* do coletivo (Rodman 1992).

É também no primeiro conjunto de textos que os autores Ania González, Michel Bauwens e Daniel Granados nos situam temporalmente num *continuum*, não apenas ao reconhecerem a dimensão cíclica de alguns dos debates que surgiram no encontro, mas também no ritmo de avanços e recuos que nos faz celebrar o que tanto se avançou para logo de seguida pesar o que tanto há por fazer.

Reconhecer que os direitos culturais têm sido implementados de forma insuficiente ou incompleta, remete-nos, como afirma Ania González, para a urgência de uma renegociação (constante) do contrato social e de uma desinstitucionalização da governança. Também o texto de Michel Bauwens nos ajuda nessa intermitência entre o declínio civilizacional e a compreensão de que os sistemas são evolutivos e têm potencial para mudanças inesperadas (Haraway 2016, 33). É, portanto, um lugar de renegociação e de imaginação, algures entre a responsabilidade e a esperança.

Os autores deste volume levam a sério o convite de Donna Haraway, de tomar a responsabilidade num duplo sentido, o da resposta e o da habilidade para persistir no problema, na esperança de que através da cultura se possam conciliar formas inovadoras de produzirmos 'com' e que esse modo de produzir seja uma expressão do cuidado e atenção que dedicamos uns aos outros.

“In passion and action, detachment and attachment, this is what I call cultivating response-ability; that is also collective knowing and doing, an ecology of practices. Whether we asked for it or not, the pattern is in our hands. The answer to the trust of the held-out hand: think we must” (Haraway 2016, 34).

O segundo conjunto de textos, que nos oferece possibilidades concretas e reais, traz consigo a esperança não apenas de respostas possíveis, mas sobretudo de que estas se tornem ‘culturais’ no sentido do termo que lhe dá Marta Porto (2021), isto é, que se tornem frequentes e regulares o suficiente para serem a manifestação de um valor coletivo, de uma comunidade constituída pela sua operacionalidade do modo de “estar junto” ou interdependência e não uma expressão de base identitária, normativa, capacitista e exclusivista.

Existe um outro sinal de esperança nestes textos, que nos chega pelo seu exercício de imaginação e pelas suas metáforas. *O Olhar da criança, a polinização de possibilidades, os direitos ‘con altura’, a Artéria*, entre outros. Sabemos que as metáforas operam como mecanismos de deslocamento. Em momentos em que o nosso pensamento não pode descansar sobre as classificações que até então o sustentavam, as metáforas ajudam-nos a exercitar esse deslocamento até formas distintas de observar e pensar as coisas. Foi assim que a Antropologia e outras Ciências Sociais foram exercitando a sua aproximação ao pensamento dos seus ‘outros’, alimentando o seu imaginário com metáforas que possibilitavam o encurtamento de distâncias entre sistemas contraditórios ou desconhecidos. Na metáfora, como nos ensinou Paul Ricoeur (2004), a contradição literal pode ser mantida, de forma que o ‘mesmo’ e o ‘diferente’ – apesar de atuarem em conjunto – preservam a oposição. Estas operações metafóricas nascem sobre as ruínas da interpretação literal quando ela já não nos serve, mas conciliam distâncias lógicas entre ideias opostas e expandem os nossos esquemas mentais porque deixam possibilidades interpretativas, alimentam a imaginação e, neste caso, percorrem o caminho entre o que pensamos e o que ainda nem suspeitamos que possa vir a ser.

Foram muitas as linhas de debate que se enunciaram ao longo do encontro e são mais ainda as que surgem a partir de cada um destes textos, quase sempre otimistas e criativas. Ainda assim, trata-se de um otimismo reservado porque, seguindo o conselho de Haraway (2016), importa “continuar com o problema” através de exercícios de pensamento coletivo como o que este volume ilustra.

Bibliografia

García Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

Haraway, Donna. 2016. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press.

Porto, Marta. 2020. *Imaginação: Reinventando a Cultura*. São Paulo: Jandaira.

Ricoeur, Paul. 2004. *The Rule of Metaphor. The Creation of Meaning in Language*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Rodman, Margaret C. 1992. "Empowering Place: Multilocality and Multivocality". *American Anthropologist*, 94, n.º 3: 640-656.

Itinerários para uma governança cultural participativa

Itinerários da democracia cultural

João Teixeira Lopes

*Bebida é água
Comida é pasto
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê?*

*A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida
A gente quer saída para qualquer parte*

*A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida
A gente quer a vida como a vida quer*

*Comida, letra de Sérgio Britto,
Arnaldo Antunes e Marcelo Frommer,
(cantado por Marisa Monte)*

No já longínquo ano de 2007 (uma eternidade em tempos de inusitada aceleração...) publiquei um livro (*Da Democratização à Democracia Cultural*) que se mantém atual e objeto de vivos debates. Aliás, a recente “Carta de Porto Santo”, elaborada no contexto da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia e no decurso da realização da conferência “Da democratização à democracia cultural: repensar instituições e práticas”, aprofunda e afina várias das ideias contidas no livro. Muito brevemente, defini então a democratização cultural da seguinte forma:

- Um conceito de difusão cultural descendente, de cima para baixo, que implica necessariamente partir do património cultural e/ou da criação artística, pertencente a uma minoria de especialistas altamente consagrados e legitimados em ambos os casos levando o espírito dos grandes templos culturais aos espaços de cultura mais anódinos e descentralizados;
- Uma conceção paternalista e arbitrária da política cultural, baseada sobretudo na ideia de que é urgente “eivar o nível cultural das massas”, vistas como beneficiárias ignaras do impulso civilizador e percebidas como consumidoras mais ou menos passivas e não como recetoras potencialmente ativas;
- Uma conceção de cultura fortemente hierarquizada, baseada na tricotomia cultura erudita (A Cultura!)/cultura de massas/cultura popular. A primeira aparece como a única com valor patrimonial, fortemente distinta da alienação consumista da cultura de massas ou da falta de acumulação de poder simbólico da cultura popular, confinada a usos profanos e triviais.

Democracia cultural

Ao invés, a acumulação contracultural de finais dos anos sessenta e setenta do século passado disputou a hegemonia deste modelo, insistindo em propostas que questionavam o monopólio de consagração das instituições culturais legítimas e legitimantes, abrindo as veias da contestação à suposta

estabilidade e homogeneidade do conceito de cultura. Assim, foi-se forjando uma ideia e prática de democracia cultural assente nos seguintes pilares:

- A reivindicação do direito à cultura, tanto individual como coletivo, devido a uma conceção de serviço público centrada na própria ideia de diversidade, de justiça e de emancipação;
- A dignificação social, política e ontológica de todas as linguagens e formas de participação cultural, alargando os repertórios e campos de possibilidade, como condição *sine qua non* para a livre expressão e escolha;
- A colocação dos públicos no centro do furacão. Este conceito implica a destruição sistemática do conceito mítico de público, no singular, uma espécie de comunidade imaginada ao serviço de uma coletividade de liturgias e práticas rituais, particularmente fundadas na integração e coesão social sob o manto diáfano da ideologia dominante.

Convém perceber os contextos histórico-sociais dos dois paradigmas. A democratização cultural irrompe em França, nos anos 1950, como resultado de uma revitalização identitária de um país atordoado pela perda da sua importância no mundo, atolado na questão colonial (Indochina, Argélia) e engajado, ainda, na crença messiânica e contraintuitiva de que a sua missão civilizadora permanecia incólume e grandiosa. André Malraux, ministro da Cultura do Presidente De Gaulle, cada vez mais entrincheirado em posições de soberba nacionalista, foi o seu mestre.

A democracia cultural, por seu lado, é filha do Maio de 68, dos novos movimentos sociais (ecologia, feminismo, anticapitalismo, pacifismo) e do seu desejo de combater a lógica hierárquica opressiva e tecnocrática de um mundo então julgado obsoleto e alienado.

Herbert Marcuse representa o ícone desta viragem, clamando pela libertação do jugo da tecnologia como dominação e pela reinvenção da negatividade antissistémica, vigor que já não encontrava no universo operário, integrado na sociedade de consumo e nas indústrias culturais, mas sim nos novos heréticos (estudantes, colonizados, marginais).

É possível (diria mesmo: é desejável) que, numa fase de transição, os dois modelos possam coexistir. Não menosprezo as potencialidades descentralizadoras da democratização cultural, nem a sua preocupação com o acesso à cultura. Contudo, hoje, mais do que nunca, as pessoas (artistas, públicos, mediadores, instituições) devem participar na confeção do cardápio e não apenas na degustação do prato do dia. Os gostos discutem-se, fazem-se e desfazem-se, não se impõem. O poder conquista-se e partilha-se. As regras do jogo alteram-se.

Itinerários do possível

Destes pressupostos acerca da contraposição entre democratização e democracia cultural é possível percorrer vários itinerários. Um itinerário, bem entendido, é um percurso e implica mais do que um somatório de momentos.

Longe de ser linear, está sujeito a encruzilhadas e regressões. Exige, além do mais, reflexividade, isto é, capacidade de se pensar enquanto se percorre o caminho.

A qualidade é um consenso provisório e não se pode fugir ao debate

A democracia cultural implica o alargamento dos agentes (individuais, coletivos e institucionais) autorizados a falar sobre cultura, bem como dos circuitos de produção, difusão e receção cultural. Ao romper com o monopólio dos mecanismos de instauração de uma crença unívoca, criam-se as condições para uma certa *multivocalidade* no campo cultural, onde a dominação se vê ameaçada por circuitos alternativos de legitimação e por uma multiplicidade de “sistemas de crença”, para o que muito contribui a proliferação de “lugares da cultura”, a emergência das periferias (territoriais, sociais e simbólicas) e os movimentos sociais mais ou menos autodidatas que se outorgam o direito de ocupar o espaço público (a rua, a praça, a estação de metro...). Assim, perceber-se-á melhor que a qualidade, longe de ser um atributo essencialista ou atribuído por personagens do Olimpo, seja uma disputa permanentemente inacabada e em reconstrução. Tal como é referido na “Carta de Porto Santo”:

“O sistema de qualidade não pode ser usado para manter um *status quo* de desigualdade e diferenciação social.

A compreensão de que a qualidade é uma construção cultural deve ser estimulada e debatida. Engajar-se em tal debate é uma forma de estimular a participação democrática.”

A democracia cultural altera as “regras do jogo” ao permitir a emergência, com igual dignidade e visibilidade, de propostas contraditórias e conflituais, o que só pode existir com uma *redistribuição tendencialmente igualitária do capital cultural*. De certa forma, *transforma o campo cultural em várias esferas públicas* onde os argumentos circulantes são sujeitos a contraditório e a acordos dialógicos e provisórios. É certo que este desiderato exige concatenações com princípios de justiça social que estão a montante e a jusante do campo cultural. Mas este, não sendo um mero reflexo, tem algo a dizer nos mecanismos de produção da mudança e pode iniciar o diálogo! Como refere Esquenazi (2003), essa é a consequência da *diferencialidade* dos públicos, que introduzem princípios de interpretação divergentes (ou até paralelos, sem se tocarem) nas dinâmicas do campo cultural, transformado, em crescendo, numa esfera pública: “Assim, os diferentes quadros interpretativos utilizados pelos membros de um público constituiriam um campo polémico: a escolha ou o emprego de um quadro de interpretação seria também um ‘corte’ no campo social, uma maneira de reivindicar um lugar ou uma posição.” (Esquenazi 2003, 109)

Se, num primeiro momento de consciencialização, se promove a identificação das principais desigualdades sociais estruturais na produção social do gosto e na composição dos públicos, logo a seguir procura-se superar

o preconceito legitimista, considerando uma vasta gama de práticas “profanas” e quotidianas, a complexificação dos perfis de gosto e de prática cultural e, ainda, a recomposição das normas da legitimidade cultural (Fabiani 2007; Coulangeon 2005) através do convívio bastardo de códigos e cosmovisões, aos quais é possível aceder através de *programas sistemáticos de familiaridade*, isto é, de quebra da vergonha cultural e de conquista popular (não populista, não panfletária, não simplista) do espaço público e das instituições.

Partilhar o bolo e conhecer a receita

Sem esquecer o autor (não é preciso matá-lo...) e as características materiais e simbólicas da obra (evitando resvalar para visões exclusivamente formalistas e imanentes), a democracia cultural é como um piquenique em que todos são convidados a provar o bolo. Diria mesmo: a fazê-lo, partilhando a receita. As desigualdades sociais profundamente enraizadas (de classe, género, etnia, orientação sexual...) que estruturam as visões do mundo e as (im)possibilidades de reconhecimento, comunicação e descodificação podem ser lenta mas inexoravelmente mitigadas com a socialização dos códigos de fruição cultural, que assim perdem o seu valor distintivo e ostentatório. Os luxos culturais das aristocracias de toda a espécie combatem-se com a *interdição do segredo*

sobre a criação cultural e a sua transmissão.

Familiaridade, uma vez mais, construída através do tempo e de um íntimo cruzamento entre processos de envolvimento formais e informais, dentro e fora, a favor e contra as instituições.

Esqueçam as boas maneiras

Qualquer ato de interpretação situada requer atenção às regras do jogo impostas pelo contexto (as instituições são ricas em prescrições de comportamento ou pistas implícitas sobre os “modos” de fruição cultural), ou mesmo à troca linguística e paralinguística de interação. Essas regras dizem-nos como cocriar um mundo de compreensão comum, pleno de tipificações e de inteligibilidade partilhada – o mundo da vida, nos termos da fenomenologia social, *taken for granted*. Perturbar a ordem de interação difundindo *maneiras outras* de criar, apresentar e receber as obras culturais (sem os silêncios sacramentais, atirando o corpo para a luta ou inventando novas gramáticas artísticas), envolvendo as pessoas, desafia o cardápio da criação e receção bem-comportada.

Há tantas maneiras de ser público: novos públicos (conquistados por formas de formação, mediação, educação – formal ou informal); públicos iconoclastas que desafiam o hipnotismo larvar das instituições fechadas e do pós-modernismo despolitizado, higienizado, abstrato e conceptual; públicos «ilegítimos» que mobilizam um capital cultural popular; públicos intermitentes; públicos híbridos (*online/offline*). No mundo da cultura entram “as incoerências, as incompreensões, os anacronismos e as apropriações múltiplas” (Fabiani 2007, 11).

O espectador é ativo

O espectador (leitor, ouvinte, *voyeur*) é sempre um ente ativo, alguém que, no local e momento da receção, se apropria, recria, compõe, decompõe e produz uma apresentação/representação de si próprio e desse processo. Sempre, evidentemente, no quadro dos recursos (económicos, mas sobretudo culturais e simbólicos) que acumulou e em maior consonância ou dissonância com o cenário e interação concreto em que decorre o processo de fruição. Mesmo que não participem na esfera primária da criação, mesmo que não sejam profissionais ou especialistas, os públicos não são “marionetas culturais” – há sempre algum grau de agência, atenção, informação e envolvimento. A *relação social de público* mobiliza dimensões que são simultaneamente cognitivas e emocionais, mentais e corpóreas, reflexivas e sensoriais, num rico intrincado de disposições que mobiliza biografias e contextos de experiência. *Os espectadores são “estranhos” tornados menos “estranhos” pelo envolvimento mútuo na relação com os mundos da arte e da cultura.*

As instituições promovem as zonas de fronteira

A democracia cultural é indissociável de uma transformação das instituições, tarefa árdua que se tem revelado muitíssimo incompleta, por falta de projeto político, de formação técnica adequada (quantos centros interpretativos existem nas organizações culturais? Quantas pessoas trabalham no seu departamento educativo? Que conhecimento têm dos seus públicos? Que tipo de proatividade e cumplicidade desenvolvem com as populações e o território?). Sem promover uma multiplicação das zonas de contacto e de (des)encontro institucional, a democracia cultural será débil, porque a informalidade dos movimentos sociais precisa de âncoras. É preciso perceber que todas as culturas atuais são culturas de fronteira, liminares. Daí a importância de trabalhar a partir dos processos de “atravessamento”, “transgressão”, “passagem”, “tradução” e “mediação”.

Os espaços públicos ganham centralidade

A democracia cultural implica uma aprendizagem partilhada das potencialidades dos espaços públicos, lugares de comunicação face a face, abertos à estranheza, à *serendipidade* e ao conflito. Espaços vividos (e não submetidos à lógica especializada, monofuncional e fragmentária dos “peritos”) que, pela sua intersticialidade, desafiam os usos monolíticos, estandardizados e comercializados do urbanismo liberal. Neles, a perspetiva contra-hegemónica da democracia cultural favorece a politização das práticas socioespaciais, denunciando os limites da cidade-empresa e as encenações da “cidade mentirosa” (Delgado 2007). Não há espaços sem contra-espacos, usos que dispensem contra-usos (Leite 2004), públicos sem contra-públicos, na produção disputada da cultura.

Para além do consumo e do entretenimento

Já se terá percebido, pelo que foi insinuado nas linhas anteriores, que a democracia cultural não se coaduna com uma versão pós-moderna festiva de “tudo é cultura”, “tudo se nivela” e os “valores são todos equivalentes”. Sigo, aliás, as preocupações do sociólogo francês Philippe Coulangeon (2005) quando constata que as instituições culturais preferem manter públicos habituais (a chamada *fidelização*) do que entrar em terrenos “selvagens”. É muito mais difícil (e de retorno incerto) insistir no alargamento e na criação de cumplicidades produtivas com públicos afastados, desconhecidos ou mesmo ausentes. A máquina hipertextual e os algoritmos do entretenimento parecem uma fatalidade que reduz todas as energias alternativas a um marketing diferenciado.

Por outro lado, os poderes instituídos reclamam-se, eles mesmos, da democracia cultural; organizam eventos multiculturais e festivais da diversidade; glorificam e domesticam as culturas de rua; adocicam a transgressão em doses familiares e apoiam com subsídios os grupos iconoclastas, esvaziando o potencial crítico das suas propostas.

A *grande transformação da economia em cultura* associa esta última a uma espécie de supermercado de estilos de vida, cada vez mais individualizados e incommunicantes. Com a aceleração da modernidade tardia, urge acumular experiências a um ritmo cada vez mais rápido, pois elas são a principal fonte de capital social, lubrificante das trocas e dos laços sociais. Assim, medra a associação entre lazer, consumo e arte, num ambiente neoconservador de reinvenção da tradição e da autenticidade (com citações e reciclagens várias), de navegação flutuante num urbanismo genérico e de fantasia, numa “disponibilidade absoluta”, enfim, para consumir e ser consumido (Crary 2018).

Como é difícil a prática da democracia cultural! Não é, decididamente, para principiantes ou para profetas das emoções *instagramáveis*, ubíquas e destinadas ao esquecimento. A democracia cultural só resultará se deixar marcas: nos corpos (novas disposições e competências), nos territórios (recursos) e na política (novas legitimidades). Sem a criação de esferas públicas locais, não se passará de uma primavera de flores de retórica: a diferença é mesmo uma dialética e não um efeito de marketing ou *branding*. Fazer cultura, fazer cidade e fazer lugar (fazer sentido do lugar) obriga a transcender a simplificação identitária do bilhete-postal urbano ou do evento catártico. *Não é business as usual. É mesmo a doer.*

Bibliografia

Carta de Porto Santo. 2021. <https://www.culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2021/05/carta-do-porto-santo/>.

Coulangeon, Philippe. 2005. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris: La Découverte.

Delgado, Manuel. 2007. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del «modelo Barcelona»*. Madrid: Catarata.

Esquenazi, Jean-Pierre. 2003. *Sociologie des publics*. Paris: La Découverte.

Fabiani, Jean-Louis. 2007. *Après la culture légitime*. Paris: L'Harmattan.

Leite, Rogério Proença. 2004. *Contra-Usos da Cidade – Lugares e Espaço Público na Experiência Urbana Contemporânea*. Campinas: Editora Unicamp.

Lopes, João Teixeira. 2007. *Da Democratização à Democracia Cultural*. Porto: Profedições.





Direito da cultura, uma caixa de ferramentas para a governança participativa

Ania González

"As ferramentas do amo nunca desmontarão a casa do amo."

Audre Lorde

"A finalidade da arte não é legislar ou reinar, mas, em primeiro lugar, compreender. Por isso, o artista, no final do seu caminho, absolve em vez de condenar. Não é juiz, mas defensor, é o advogado perpétuo da criatura viva, porque está viva."

Albert Camus

* N.T. *Más compañías*.

** N.T. *Micropolíticas, cartografías do desejo*.

Defender o que está vivo, como diz a filósofa Marina Garcés no seu último livro, *Malas compañías** (Garcés 2022), é o exercício de uma compressão que encontra uma verdade da qual ninguém se pode apropriar, nem sequer o artista. É por isto que, embora o direito e os seus agentes tenham sido tradicionalmente percebidos como um instrumento de poder triste, no sentido de impedir a realização das nossas potências como comunidade cultural, o exercício da advocacia, enquanto expressão do direito de defesa posto em relação com o corpo vivo que é a cultura, é uma ferramenta útil para o alargamento dos canais da democracia no interior das nossas sociedades dominadas.

No seu livro *Micropolíticas, cartografía del deseo*** (Rolnik 2003), a psicanalista e crítica

cultural Suely Rolnik formula uma pergunta interessante: “Como organizar, dispor e financiar processos de singularização cultural que desmontem os particularismos atuais no campo da cultura e, ao mesmo tempo, os empreendimentos de pseudodemocratização da cultura?”

Nas últimas décadas, assistimos a uma intensa crítica dos programas públicos e projetos privados de democratização cultural centrados numa cultura patrimonial, cuja criação, produção, conservação e propriedade pertencem unicamente à administração pública enquanto esfera isolada da comunidade social, ou a determinadas classes sociais que, por terem poder aquisitivo ou cognitivo, seriam as únicas legitimadas para a sua gestão e para a sua democratização mediante a promoção do consumo de cultura pela sociedade. Esta visão é apenas uma das muitas formas do legado que ainda hoje estorva as nossas práticas em cultura, e que não é senão a velha divisão entre alta cultura e cultura popular que historicamente legitimou, juntamente com o trabalho, a separação de classes sociais. Convertendo-se, além disso, durante o auge do capitalismo cognitivo, num potente acelerador químico do incêndio neoliberal. Muito se escreveu acerca da superação teórica desta distinção através da arte de massas e da indústria da cultura das

últimas décadas do século XX, mas a realidade é que os efeitos desta divisão continuam presentes nos programas e políticas culturais do nosso contexto.

A democratização cultural situa-se num lugar mais próximo ao de um programa de propaganda e instrumentalização política da cultura do que numa ação pública de garantia do direito de acesso à cultura. O direito de acesso à cultura, enquanto direito humano consagrado nos instrumentos normativos vinculativos mais importantes do direito internacional, concretiza-se no direito de qualquer pessoa a participar de maneira individual ou coletiva na vida cultural. Este direito partilha com os demais direitos humanos as notas de universalidade, progressividade, indivisibilidade e interdependência. Ou seja, pertence a todas e a cada uma das pessoas, deve desenvolver-se através da implicação obrigatória de meios e recursos até alcançar a sua efetividade plena de forma interdependente e indivisível com o resto dos direitos humanos, tais como o direito a um trabalho digno, à igualdade ou à vida. Todo o ato que seja contrário a estes princípios e, portanto, viole o direito de acesso à cultura – em todas ou em cada uma das suas facetas relativas ao acesso ao património cultural material e imaterial, à participação de todas as pessoas, de forma individual ou coletiva na tomada de decisões dos poderes públicos e à liberdade de criação artística e difusão do que é criado – poderá ser impugnado, seja

perante os tribunais de cada país como diante do Comité de Direitos Económicos, Sociais e Culturais da ONU, por meio do recurso criado pelo Protocolo Facultativo do Pacto Internacional sobre Direitos Económicos, Sociais e Culturais da ONU vigente, em vigor desde 2013. Assim, é neste último sentido que devemos entender e reivindicar os itinerários a seguir na construção de uma

verdadeira, e porque não, radical democracia cultural.

A cultura enquanto matéria viva não pode ser reduzida unicamente a um ativo patrimonial cujo consumo é suscetível de ser democratizado entre a sociedade. Ao invés, a cultura, que sim, faz parte do património coletivo da humanidade, ainda que contendo em si mesma a propriedade intelectual que cada uma das autoras, artistas, empresas de produção, editorias e entidades de radiodifusão possuem sobre as suas obras e produtos, é um bem comum que nos pertence a todas, não sendo propriedade exclusiva de nenhuma de nós.

E, como dizíamos, é isto que converte o regime de propriedade intelectual num tipo de propriedade suave que, apesar de conferir aos seus titulares o direito exclusivo da sua gestão, reserva sempre, e em todo os lugares, determinados atos e direitos cuja defesa, gestão e exploração devem obrigatoriamente realizar-se de forma coletiva, através das entidades de gestão de direitos que, em cada país, beneficiem da necessária habilitação governamental.

Tanto é assim, e a conceção do que seja a cultura – e o regime de direito que deve afetar as suas obras e produtos – está tão distante da mera condição material ou patrimonial, que o próprio Comité de Direitos Económicos, Sociais

e Culturais da ONU, na sua Observação Geral n.º 21, com a data de 20 de novembro de 2009, ao tratar sobre o direito de todas as pessoas a participar na vida cultural, consagrado no art.º 15 1.a) do Pacto Internacional sobre Direitos Económicos, Sociais e Culturais, diz:

“A cultura abrange os modos de vida, a linguagem, a literatura escrita e oral, a música e as canções, a comunicação não verbal, os sistemas de religião e de crenças, os ritos e as cerimónias, os desportos e jogos, os métodos de produção ou a tecnologia, o ambiente natural e o produzido pelo ser humano, a comida, o vestuário, a habitação, bem como as artes, os costumes e tradições pelos quais pessoas, grupos e comunidades expressam a sua humanidade e o sentido que dão à sua existência, e configuram uma visão do mundo que representa o seu encontro com as forças externas que afetam as suas vidas. A cultura reflete e configura os valores do bem-estar e a vida económica, social e políticas das pessoas, dos grupos e das comunidades.”

A cultura é hoje reconhecida pela comunidade internacional não só como um fator essencial da expressão humana, mas também como um dos elementos integradores da definição de Estado contemporâneo, junto aos clássicos identificados pelo jurista G. Jellinek na sua Teoria Geral do Estado – poder, território e povo –, já que a cultura reflete e configura, como vimos, os valores do bem-estar e a vida económica, social e política das pessoas, dos grupos e das comunidades. Enquanto elemento integrador do Estado, deverá ser plenamente efetivo e estar completo nos nossos ordenamentos jurídicos, através da integração dos direitos culturais enquanto direitos humanos fundamentais. Direitos culturais concretos, e já conhecidos desde a Declaração de Friburgo, de 2017, que podemos enumerar e resumir como o direito: i) de toda a pessoa a participar e contribuir na vida cultural; ii) à liberdade, diversidade cultural, igualdade de género, pluralismo, coesão social, acessibilidade e desenvolvimento sustentável; iii) a escolher a identidade cultural e a expressar a diversidade cultural; iv) à liberdade de opinião e de expressão; v) ao acesso livre e equitativo à cultura; vi) à produção e criação literária, artística, científica e técnica; vii) a participar na vida cultural; viii) a participar livremente nos processos de tomada de decisões; ix) ao acesso ao património cultural; x) ao conhecimento das culturas tradicionais e populares; xi) a recuperar a memória cultural e histórica; xii) a receber toda a informação relevante para o exercício efetivo de direitos; xiii) a produzir e difundir informação cultural; e xiv) à proteção e gozo dos direitos irrenunciáveis das produções.

A conquista destes direitos exige uma ação pública decidida, mas também um exercício responsável por parte da cidadania, ou – como diria a filósofa e zoóloga Donna Haraway – uma respons-habilidade coletiva, uma resposta hábil (Haraway 2019), capaz de conseguir, no exercício ativo dos seus direitos, o

reconhecimento moral, social, jurídico e legislativo dos mesmos.

Devemos denunciar as lesões dos direitos culturais e exigir o seu cumprimento efetivo pelas administrações e empresas do nosso entorno. Só assim conseguiremos transformar o velho Estado de Direito num possível Estado de Cultura, no qual a ordem e a razão de ser dos nossos governos não seja a *potestas**, mas antes a *auctoritas*** , a criação de formas de vida suficientemente artísticas, como diria F. Nietzsche. Dito de outro modo, só assim conseguiremos transformar o poder dos nossos governos na potência de uma governança participativa. Contudo, ainda longe deste objetivo, na gestão pública quotidiana da cultura, na maioria dos casos, resumiu-se o campo de atuação ao âmbito mais concreto e abarcável dos produtos culturais. Assim, os principais responsáveis por assegurar os direitos culturais desviaram o seu poder ou competência para a programação, contratação e aquisição de bens e serviços culturais. Um dos maiores problemas práticos na aplicação deste tipo de programas e políticas públicas é a correta objetivação do serviço público de cultura, a falta de definição de procedimentos e protocolos administrativos eficientes e eficazes que nos permitam debater com armas próprias a instrumentalização cultural a favor de interesses personalistas, partidistas e corporativos. Esta alimenta-se da grave dissociação entre a subjetividade e a materialidade, isto é, entre o desejo e o poder em matéria de cultura, especialmente aguda no âmbito da administração pública, mas também generalizada no espaço comunitário.

Assim sendo, em relação à experiência do caminho percorrido em matéria de democracia cultural, apresentam-se como imprescindíveis no âmbito das políticas públicas em cultura a não-discriminação e a igualdade de tratamento, a criação de medidas que corrijam a crescente desigualdade ou a proteção e o desenvolvimento do direito à participação na vida cultural. Merecem especial atenção realidades como a migração, a integração, a assimilação global e a identidade, que exigirão programas definidos e dotados materialmente para impedir que a diversidade cultural de certas minorias e grupos desfavorecidos seja um fator de desigualdade. Existe, além disso, de acordo com o que foi consagrado na Observação Geral n.º 21 do Comité da ONU supracitado, a obrigação, por parte das administrações públicas de velar, por via da aprovação de medidas concretas, contra a exploração simbólica da cultura, bem como de promover, proteger, respeitar e dar a conhecer os direitos culturais. Os nossos governos devem igualmente garantir a plena liberdade de criação e produção, com pleno respeito pela investigação, tanto no âmbito artístico como no científico. Tudo isso, num enquadramento que proteja a dignidade das condições, a difusão e a conservação das criações.

Adicionalmente, deve velar-se pela dimensão individual e coletiva do direito, a sua plena efetividade, tal como pela correta educação, informação e comunicação cultural, procurando, para isso, a necessária harmonização

* N.T. Latim: Poder.

** N.T. Latim:
Cumprimento, realização,
aquilo que tem autoridade.

normativa e o envolvimento da sociedade civil nos projetos legislativos concretos. Isto sem esquecer que, dentro da comunidade cultural enquanto generalidade social, existe, além do mais, uma comunidade profissional concreta dedicada à cultura. Com a qual se deve trabalhar na correta e clara delimitação do âmbito cultural e comercial, de maneira que se possa planejar uma estratégia de financiamento eficiente, equitativa e eficazmente distribuída, de uma forma que contemple linhas de fomento ou subvenção e promova, simultaneamente, a necessária autonomia material e subjetiva no âmbito da criação cultural.

Algumas experiências de tradução de direitos culturais em políticas públicas

Em 2015, no momento em que as iniciativas políticas municipalistas conseguiram, por vitória eleitoral, o governo de algumas das cidades da Comunidade Autónoma espanhola da Galiza, entre elas Corunha, tive a ocasião de trabalhar para a Vereação de Participação e Inovação Democrática da Câmara Municipal da Corunha, na proposta de um plano metodológico de desenho de um processo participativo para a criação de um novo instrumento de participação cidadã, o Comité Técnico de Planificação Participativa (CTPP).

Este processo devia contar, como é óbvio, com a participação, de forma plenamente efetiva, da cidadania na tomada de decisões para o trâmite administrativo concreto da reforma do Regulamento Orgânico de Participação Cidadã da cidade da Corunha. Neste caso, a Vereação de Participação e Inovação Democrática apostou, como método, no conhecimento, na atuação e na

transformação, ou seja, pelo método conhecido nas ciências da educação e na sociologia como Investigação-Ação Participativa (IAP). O objetivo, para além da constituição concreta do CTPP, era conseguir transformar um modelo de governo local burocrático e, em alguns casos, administrativo, num modelo de governo relacional, no sentido dos novos modelos de governança democrática nos quais a administração ocupa um papel de gestão e mediação entre os diversos atores e agências sociais.

Para o conseguir, em primeiro lugar era necessário estabelecer alianças sustentáveis e perduráveis, além de superar certos problemas básicos, a saber: i) dificuldades cognitivas da própria administração relativamente aos interesses, necessidades e características de configuração da comunidade cidadã que tem de servir, e cujos comportamentos, capacidades e direitos tem de regular e garantir; ii) a complexidade dos valores, interesses e preferências em jogo dentro do processo participativo concreto; e iii) as dificuldades relacionadas com a autoridade que pressupõe a imposição de determinadas decisões políticas, e outras ainda que são provocadas pelas externalidades derivadas dos efeitos de aplicação de regulamentos e ações públicas sobre sujeitos ou fatores que não foram tidos em conta no processo de tomada de

decisões. Para salvaguardar estas dificuldades, o método utilizado, seguindo os princípios modernos da governança, exigiu trabalhar sobre o reconhecimento, a aceitação e a integração da complexidade como elemento intrínseco do processo político, além de adotar o modelo em rede como estrutura básica de funcionamento.

Uma vez estabelecidas as bases de atuação, a proposta contemplava três fases de trabalho definidas como agregação, alinhamento e codificação. Na primeira fase, levou-se a cabo uma recolha do conhecimento desagregado com o recurso a ferramentas telemáticas, a pessoal perito em mediação, à celebração de jornadas públicas ou à realização de um questionário geral sobre o processo. E a definição do processo de seleção das pessoas que integrariam o futuro CTPP, utilizando um método misto que garantisse a correção de certos privilégios de representatividade, como o detido ocasionalmente pelas associações, foi feito através da nomeação, da seleção e do sorteio aleatório entre a população do concelho. A segunda fase, de alinhamento, centrar-se-ia na capacitação da cidadania com interesses comuns durante a constituição do CTPP, o decurso das sessões de trabalho e o período de redação final de conclusões, implicando a assinatura de um documento de compromisso de participação, trabalho e envolvimento.

Por último, na fase de codificação, transformar-se-iam as decisões tomadas coletivamente em guias de ação concreta para a cidadania, destinados à posterior apresentação do CTPP ao Conselho Municipal, para a sua aprovação. Em todo o processo, o método para a tomada de decisões será o consenso, o qual exige a construção de uma vontade coletiva que

obtenha o apoio ou a aceitação de todas as integrantes, o que não significa que todas estejam de acordo com a totalidade, mas sim que existe um critério geral unificado que se manifesta na ausência de oposição à decisão. O projeto não se realizou, dado que a equipa de governo que o promovia perdeu as eleições seguintes, e embora tenha posto em marcha projetos importantes para a redefinição da participação na cidade, como os orçamentos participativos, entre outros, não conseguiu criar um Comité Técnico de Participação Cidadã como passo prévio e método para a reforma da regulamentação municipal de participação.

Em 2021, tive a ocasião de participar no grupo redator do anteprojeto de Lei da Cultura da Andaluzia, que, por iniciativa da Associação de Gestores Culturais da Andaluzia (GECA), e de acordo com os procedimentos estabelecidos na legislação autónoma da Andaluzia para a iniciativa legislativa popular, foi apresentado por 11 municípios ao Parlamento da Andaluzia. A referida iniciativa foi admitida a trâmite, mas não obteve a aceitação dos partidos políticos com maioria no Parlamento, de caráter conservador e de extrema-direita. Este projeto constituiu uma potente mobilização em torno da capacitação dos profissionais da gestão cultural em redor da redação

e estrutura normativa que possa afetar, já não apenas o exercício da sua profissão – visto que não se tratava, embora isso fosse o que a certa altura se pretendia, de conseguir um convénio coletivo mais ou menos garantista, mas sim de compreender que o direito à cultura e as suas manifestações legais, administrativas, económicas e sociais concretas deviam implicar e dizer respeito a toda a cidadania, sem exceção.

Além disso, na defesa da necessidade da lei face ao argumento político de suficiência normativa, centrada fundamentalmente na proteção do património cultural material, bem como na regulação de determinados âmbitos comerciais de distribuição de produtos culturais, teve lugar um esforço constante por despatrimonializar a legislação em matéria de cultura. Como dizíamos, a cultura não diz respeito unicamente ao património material, mas também às expressões e formas nas quais nos relacionamos, e, portanto, a sua regulação deve ir além da mera gestão ou fiscalização. Seguindo o espírito de outras leis espanholas pioneiras, como a Lei Foral 1/2019 de Direitos Culturais de Navarra, em si, o projeto de redação legislativa – que constitui o grau de dificuldade mais elevado da técnica jurídica – pretendia criar um quadro de reflexão conjunta entre as políticas culturais e os direitos culturais, assim como um enquadramento para as leis setoriais na matéria, que finalmente não se conseguiu alcançar.

Durante os anos 2020 e 2021, fiz parte da equipa consultiva contratada pela Câmara Municipal da cidade de Sevilha, concretamente pelo Instituto da Cultura e das Artes de Sevilha (ICAS), juntamente com a equipa francesa do centro Le Centquatre-Paris e a cooperativa andaluza Zemos98, para a definição dos usos e modelos de governança do novo centro ICC_Magallanes, previsto para o espaço da Real Fábrica de Artilharia de Sevilha. Nesta ocasião, o desenho de uma governança cultural participativa implicava pensar o futuro centro como um centro histórico-cultural, para um futuro sustentável, estruturando assim o futuro com a conservação do património. Fazendo emergir um novo espaço cultural para a arte, a transformação digital e a sustentabilidade económica e microclimática dentro da cidade.

Para tal, tornava-se necessária a provisão de infraestruturas para a rentabilidade económica dos setores culturais e criativos, tal como o desenvolvimento de novos espaços abertos à cidadania, aos quais se somaria um circuito de turismo cultural sustentável que faria parte de redes nacionais e internacionais. As linhas estratégicas da proposta de governança centraram-se na dotação de identidade coerente, nos novos usos para a cidadania, situados na população concreta e na reserva de espaços para a governança participativa através de comissões e da participação direta das pessoas e coletivos envolvidos na utilização do centro nos órgãos de gestão. Propondo, para isso, a criação de uma cooperativa andaluza de serviços públicos que assegurasse uma gestão colaborativa real, ainda que a forma jurídica

concreta da cooperativa não tenha sido, por fim, a que foi aceite pelo executivo municipal.

Em modo de conclusão, poderíamos dizer que neste tipo de processos, quer seja por encerramento do turno político, quer seja pela ausência de acordo e pelo travão de outros poderes opostos à autonomia das entidades locais, ou ainda pela instrumentalização da linguagem da participação em prol do controlo participado como garantia da exploração patrimonial dos bens públicos, faltou, em maior ou menor medida, justamente aquilo que se perseguia, a ação coletiva. No entanto, em todos eles, os métodos e o envolvimento das partes revelaram-se altamente transformadores. A comunidade cultural não se corresponde sempre com todos e com cada um dos corpos que integram a nossa sociedade tão desigual, contudo, o nosso objetivo não é identificá-los, mas antes ponderar a definição e a porosidade dos seus limites para atuar a partir da diferença radical na cristalização de novas simbioses performativas e, portanto, vinculantes.

Notas

1. O processo foi paralisado por não obter o apoio político necessário para a sua aprovação.

Aqui, uma notícia: <https://www.coruna.gal/web/es/actualidad/noticias/noticia/el-gobierno-local-propone-la-apertura-de-un-proceso-participativo-y-la-creacion-de-un-comite-tecnico/suceso/1453602427719?argIdioma=es>.

O processo foi interpretado pelos restantes grupos políticos, em concreto pelo PSOE, como um “furto de competências” à comissão de modificação e redação de regulamentos. Aqui, uma notícia: <https://www.elidealgallego.com/texto-diario/mostrar/2323207/marea-intenta-hurtar-competencias-comision-reforma-reglamentos>.

A dificuldade é determinada por uma conceção clássica e unicamente representativa do poder político e do poder legislativo, visão essa que exclui a participação, que é um direito constitucional em Espanha, na tomada de decisões dos poderes públicos que vá além do voto eleitoral, confundindo a participação efetiva com a assunção ou desempenho de funções públicas, como a redação e modificação de regulamentos municipais. Converte-se uma obrigação de garantia (do direito fundamental à participação) numa prerrogativa ou privilégio da função pública.

2. Aqui, toda a informação sobre os laboratórios: https://icas.sevilla.org/programas/interreg-magallanes_icc/laboratorios.

Bibliografía

Camus, Albert. 1957. “El artista y su tiempo”. Conferência. Upsala: Anfiteatro da Universidade de Upsala.

Doniger, Wendy. 1999. *Splitting the Difference*. Chicago: University of Chicago Press.

Garcés, Marina. 2022. *Malas compañías*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Haraway, Donna. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el chthuluceno*. Bilbao: Consonni.

Jellinek, Georg. 2012. *Teoría General del Estado*. México: Fondo de Cultura Económica de Espanha.

Lorde, Audre. 2003. *La hermana, la extranjera*. Artículos e conferencias, tradução de María Corniero. Madrid: Horas e horas.

ONU. Comité de Direitos Económicos, Sociais e Culturais (CDESC). 2009. Observação Geral n.º 21. <https://www.refworld.org.es/docid/4ed35beb2.html> [24 de novembro de 2022].

Rolnik, Suely, e Félix Guattari. 2006. *Micropolíticas, cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.

1
Evola 2027

MARTA FERREIRA
Andrea Franzini
Giulia Dal Poz
New York





Direitos culturais

“con altura” *

Daniel Granados

N.T. Título de canção da cantora Rosalía, significando "com altura". A expressão pode significar igualmente "com conhecimento" (debater com conhecimento do tema), "com elevação" (no sentido de dignidade), ou "com empatia" (pelo/a interlocutor/a).

Originária de Sant Esteve de Sasroviras e formada em escolas superiores de Barcelona, Rosalía recebeu oito prêmios Grammy, entre muitos outros galardões e reconhecimentos. Ela, como muitos outros artistas, é um símbolo absoluto do talento que consegue reconhecimento e triunfo.

As figuras de êxito como a de Rosalía representam um orgulho para todos aqueles que, de uma ou de outra forma, participamos no campo cultural catalão. No entanto, êxitos como este podem provocar falsas interpretações como o cliché “se queres, podes”. Poderia parecer que todos temos a oportunidade de participar da cultura e ascender por igual; que qualquer pessoa pode expressar-se cultural ou artisticamente se sente o apelo das musas. Inclusivamente,

pareceria que, com um pouquinho de esforço e madrugando muito diariamente, o êxito pode estar à tua espera ao virar de uma esquina. Porém, a meritocracia tem sido uma forma de justificar privilégios, como aponta o filósofo César Rendueles no seu livro *Contra la igualdad de oportunidades*. Se a igualdade de oportunidades é um lema atraente, mas repleto de armadilhas, o direito à cultura e a capacidade de participar dela também o são.

Face a estes unicórnios, e como demonstra empiricamente a “Pesquisa sobre a participação cultural de Barcelona” (2019), existem desigualdades no direito a participar na cultura, e os fatores mais explicativos desta desigualdade são o nível de rendimento, em primeiro lugar, seguido do nível de estudos e da origem das pessoas e dos coletivos.

Nem todos temos os mesmos direitos culturais.

E se assim é, o que nos podem oferecer as políticas públicas?

Durante os últimos 40 anos, foram duas as visões que se foram entrelaçando nas estratégias políticas com poder executivo. Por um lado, a programação artística pública associada à excelência cultural cultivou sucessivas relações de poder e hierarquias que foram estabelecendo, a partir de grandes centralidades institucionais, os critérios sobre aquilo que devia ser

consumido por um povo mais ou menos formado e mais ou menos manejável.

Juntamente com estas centralidades culturais fundamentais, que de alguma forma fixavam o gosto e a cultura legitimada, a hegemonia das políticas públicas em cultura esteve muito centrada no valor económico e no seu peso na promoção local e nacional. A partir desta perspectiva, os objetivos das estratégias governamentais centraram-se no impulso de algumas indústrias culturais que assumem valores significativos no Produto Interno Bruto de cidades, regiões e países.

Neste contexto, o estímulo da cultura era repetidamente confundido com o desenvolvimento das economias produtivas da cultura com capacidade de escala e maximização. Por outro lado, e de maneira muito acentuada nos estertores do século XX e princípios do século XXI, o valor capital da cultura irmanava-se com o estímulo das chamadas indústrias criativas e de outras economias alheias à sua idiossincrasia. Um bom exemplo disso foram as recorrentes campanhas de incentivo do turismo, ou os planos urbanísticos que, a coberto do “interesse” ou do “projeto” cultural, justificaram processos de transformação em numerosas metrópoles com os seus posteriores lucros privados e externalidades nocivas. Subida do preço da habitação, atração de capital estrangeiro, expulsão dos residentes e desmantelamento do tecido associativo são algumas das sequelas englobadas nos subseqüentes processos de gentrificação.

Por outras palavras, a cultura como um recurso ao serviço da promoção económica, própria e alheia.

Diante desta acumulação de ações de índole economicista impulsionadas em nome da cultura, urge contrapor a cultura como um direito, outro enquadramento político que já tem um longo percurso intelectual e académico, mas que ainda carece de uma aterrização efetiva e ambiciosa à escala institucional.

Desenvolver políticas públicas enquadradas no direito à cultura implica um desafio inadiável para ampliar a base democrática da nossa sociedade a partir da perspectiva da equidade e da justiça social. Ao longo dos últimos anos, os direitos culturais têm sido abordados num debate amplo e profundo de alcance internacional, ainda que, com frequência, sem ir além das análises críticas bem-intencionadas e das declarações desiderativas. Urge, portanto, partindo de uma perspectiva global, uma aterragem de vocação prática e executiva que se deve apoiar em alguns elementos novos que nos permitem conotar e atualizar o direito à cultura nesta mudança de época que atravessamos.

Mas que elementos queremos conjugar para podermos afinar essa aterragem no contexto atual?

Algumas propostas: vínculos, princípios e vetores para os direitos culturais

Em primeiro lugar, e por mais evidente que pareça, é absolutamente necessário assinalar que as políticas culturais devem ir além dos setores culturais.

Ou seja, que juntamente com o impulso dos setores tradicionais (música, dança, teatro, cinema, etc.) urge repensar estratégias que apostem em novos vínculos nos quais possamos estabelecer o rumo. Hoje em dia, é impossível desenvolver políticas culturais com vocação transformadora sem conjugar o campo cultural com outros. A relação entre cultura e âmbitos como o da inovação, a ciência, a educação, a tecnologia ou o trabalho – e os seus derivados sociolaborais – é hoje um aspeto fundamental quando se trata de articular uma nova visão a partir das políticas culturais.

Em segundo lugar, é importante identificar a coluna vertebral que, de uma ou de outra forma, vai afetar as medidas concretas que desenhemos. Algo como os princípios fundamentais que percorrem a nossa estratégia de forma transversal:

— Interculturalidade e diversidade. Em Barcelona, convivemos nos dias de hoje, entre as nossas vizinhas e vizinhos, com cerca de 30% de pessoas que nasceram fora de Espanha. Este dado eloquente, juntamente com uma identidade histórica e enraizada baseada na mistura e na inclusão, deve levar-nos a repensar as nossas políticas culturais de forma categórica. O caso de Barcelona não é estranho a muitas outras metrópoles do mundo, pelo que é premente reconhecer e apoiar o conjunto de culturas populares que hoje constituem a identidade rica, aberta e diversa das nossas cidades.

— Perspetiva feminista. A perspetiva feminista baseia-se nos princípios de transversalidade de género (integração da perspetiva de género em todos os níveis e dimensões da política) e de justiça de género (reconhecimento de valores essenciais como o respeito, o reconhecimento, a equidade ou a liberdade). Neste sentido, a perspetiva feminista deve estar presente no planeamento, na gestão, na execução e na avaliação do conjunto das políticas culturais, e em cada um dos programas e projetos que se desenvolvam. Este olhar transversal tem por objetivo a consecução de uma cultura equitativa e justa de um ponto de vista feminista, que garanta a igualdade de acesso, de representação e de decisão, reflita sobre os estereótipos de género e realce a produção cultural e a memória histórica das mulheres e de todas as pessoas que não cumpram a norma androcêntrica e heterossexual.

— Transparência e boa gestão. No exercício da responsabilidade que pressupõe a gestão de recursos públicos, tornam-se necessários mecanismos que facilitem a contínua observação e controlo cidadão das práticas de gestão. Por isso, é fundamental o impulsionar da transparência e da publicidade ativa, com o desenhar de instrumentos de observação e controlo desta gestão pública.

— Transversalidade. Um elemento-chave é assumir e determinar que as políticas culturais de base transformadora não poderão, em caso algum, ser impulsionadas unicamente e a partir das áreas administrativas culturais (ministérios, vereações, secretarias, etc.). É fundamental incluir nas possíveis estratégias executivas outras áreas ligadas ao urbanismo, aos direitos sociais, ao trabalho ou à saúde enquanto ativos determinantes para o assumir de objetivos significativos deste prisma.

— Descentralização e novas centralidades. Para a assunção dos desafios que vamos abordando, é necessário um empurrão decidido para a descentralização da atividade cultural e o reconhecimento de novas centralidades. Valorizando a proximidade, distribuindo a oferta pelo conjunto do território e reconhecendo a cultura que nasce em qualquer lugar, visibilizando-a e dando-lhe apoio para que se possa desenvolver nas melhores condições possíveis.

— Sustentabilidade. O vínculo entre cultura e sustentabilidade apresenta-se hoje como indissociável. Uma sustentabilidade que se baseia numa gestão ambientalmente respeitosa de todas as práticas culturais que se desenvolvam, mas que também inclui as dinâmicas sociais, económicas e laborais respeitosas e sustentáveis.

E em terceiro lugar, e assumindo os dois pontos anteriores num novo ADN político, importa transbordar o quadro tradicional dos direitos culturais. Se, historicamente, o eixo destes olhares tem sido em torno do direito ao acesso a conteúdos culturais sem discriminação de origem, género ou

classe (um ponto de partida fundamental e básico), hoje há que apostar na participação como um novo vetor a implementar com todas as suas potencialidades. Neste caso, o protagonismo baixa do palco canónico e coloca o conjunto da cidadania enquanto sujeito. Importa, então, fomentar as práticas culturais da cidadania como agente cultural a partir do direito à autorrepresentação e à participação na vida produtiva cultural. Esta participação está relacionada com as práticas associadas a diferentes expressões, processos criativos, de formação e de educação. Desta perspetiva, a agência coletiva permite ativar outro dos grandes recursos da cultura: a sua capacidade de criar e articular comunidades que promovam o capital social em contextos diversos. Cultura e comunidade representam aqui um binómio transformador de primeiro nível, através da capacidade de fazer parte de coletivos, grupos ou entidades ligados a processos culturais com um grau mínimo de formalização.

Se focamos este direito à participação cultural na sua dimensão profissional – um âmbito que, de forma alguma, deve ficar de fora das narrativas em torno dos direitos culturais –, aproximar-nos-emos, de uma forma natural, do desenvolvimento de estratégias que fomentem o direito à

investigação, à experimentação e à produção cultural em condições dignas. Uma vez mais, trata-se da sustentabilidade e do vínculo entre cultura e trabalho como um enorme campo a lavrar, com enormes deficiências e reptos urgentes.

Mas quem faz política pública?

Se antes falávamos de as políticas culturais deverem ir para além dos setores culturais, há que apontar também um elemento altamente significativo no momento de desenhar estas estratégias: é que as políticas públicas vão além da administração pública. Por outras palavras, é completamente impossível desenvolver uma estratégia cultural em prol do interesse geral e do direito à cultura sem desenvolver espaços de codesign e de coprodução com o conjunto de um tecido social e cultural que, a partir da diversidade dos espaços privados, comunitários e independentes, aposta no valor público no seu devir habitual. Dificilmente poderemos abordar, nos nossos vínculos estratégicos e princípios transversais, os desafios anteriormente colocados sem antes criarmos esses espaços partilhados nos quais possamos cooperar.

O reconhecimento desses espaços e do seu papel no impulsionar das novas políticas culturais é, precisamente, a garantia principal de resiliência das mesmas face a eventuais viragens copernicanas pós-eleitorais. Isto é, quanto mais recursos e espaços de participação estejam transferidos e consolidados, maior será a capacidade de garantir a persistência dos direitos culturais conquistados.

Citando a filósofa brasileira Marilena Chaui, “numa perspetiva democrática, as prioridades são claras: trata-se de garantir direitos existentes, criar novos direitos e desmontar privilégios. Sobretudo em tempos de crise económica, quando um órgão público precisa de fazer mais com menos”.

* N.T. Catalão: façamos.

** N.T. Referente à gestão municipal (governo da cidade).

“Fem Cultura”*, Plano de Direitos Culturais de Barcelona

Com o objetivo de passar da retórica à ação, Barcelona apresentou, em abril de 2021, o seu Plano de Direitos Culturais, com nove medidas de governo**, 100 ações concretas e um orçamento à volta dos 68 milhões de euros. O plano traz novas visões para os programas municipais que definem um novo rumo para as suas políticas culturais. Além do direito ao acesso, que marcou uma parte das políticas culturais desde a transição democrática, este plano incorpora o direito à criação (que coloca o foco nas condições materiais do tecido cultural) e as práticas culturais (do conjunto da cidadania).

Se, no século XX, a saúde e a educação foram dois grandes direitos conquistados, foi pela capacidade de criar normas que, apesar das suas evidentes carências, os garantem hoje de forma universal. Como acontece com outros direitos consagrados em cartas magnas, estatutos de autonomia e declarações universais, mas sem leis – e recursos – que os blindem, como o direito à habitação, assegurar o direito à cultura é uma tarefa indispensável.

A política pública municipal em Barcelona está comprometida com a luta e a defesa dos direitos culturais, mas, ainda que as incumbências sejam muitas e as estratégias se sofisticuem, as competências legislativas das administrações locais são escassas quando se trata de abordar os aspetos materiais e estruturais que afetam o campo cultural, como a regulação do aluguer de espaços, as condições laborais ou o acesso a programas educativos e artísticos para o conjunto da cidadania.

Por tudo isto e muito mais, são necessárias e urgentes leis estatais que reconheçam e implementem os direitos culturais como ponto de partida de qualquer projeto que pretenda corrigir essa desigualdade de oportunidades endémica. *Con altura*.

Nem todos aspiramos a ser Rosalía, mas não devemos esquecer que, sem depreciar nem um pingo do seu talento e do seu trabalho, sem a oportunidade de aceder a formação extraescolar e superior, e a capacidade de participar ativamente no ecossistema cultural da cidade, “*Malamente*”^{*} continuaria a ser somente um advérbio.

* N.T. Título de canção de Rosalía, significando “Maldosamente”.







A cultura dos comuns num tempo de transição civilizacional

Michel Bauwens

Introdução

A emergência das redes digitais aumentou consideravelmente as capacidades de coordenação não-territorial. A emergência de redes digitais criou um desafio para as modalidades tradicionais de governança institucional, incluindo no mundo da arte e da cultura. Com efeito, a maior parte das instituições da nossa civilização baseava-se em divisões geográficas, pelo que a malha de entidades territoriais e translocais constitui um sério desafio, tanto para a governança local como para a global. Ao longo deste artigo, iremos propor um modelo cosmolocal de governança global e local, que entrelaça ambos os aspetos da organização humana.

É nossa alegação que, nas últimas décadas, está a emergir uma nova lógica de governança em resultado destas mudanças na organização humana, em particular a forma como as dinâmicas entre pares, a capacidade de coordenação virtual independentemente da localidade de cada pessoa, aumentou a capacidade para escalar a governança conjunta dos recursos partilhados.

O nosso argumento é que podemos testemunhar a emergência, nas últimas décadas, desde o lançamento da *World Wide Web* (Internet) acessível ao público, daquilo a que Yochai Benkler chamou inicialmente “produção de pares baseada em comuns”:

- as pessoas estão a criar e a colaborar online, e a criar vastos depósitos de conhecimento partilhado, através de uma lógica de contribuições, ou seja, sistemas abertos que permitem contribuições sem necessidade de permissão de membros de um domínio particular, com novos tipos de controlo de qualidade que ocorrem “após” a contribuição;
- as pessoas podem gerar meios de subsistência que criam valor acrescentado em torno destes agrupamentos. Isto é feito através de comunidades online, em volta do ecossistema, construindo conhecimento partilhado, software livre e desenhos abertos;

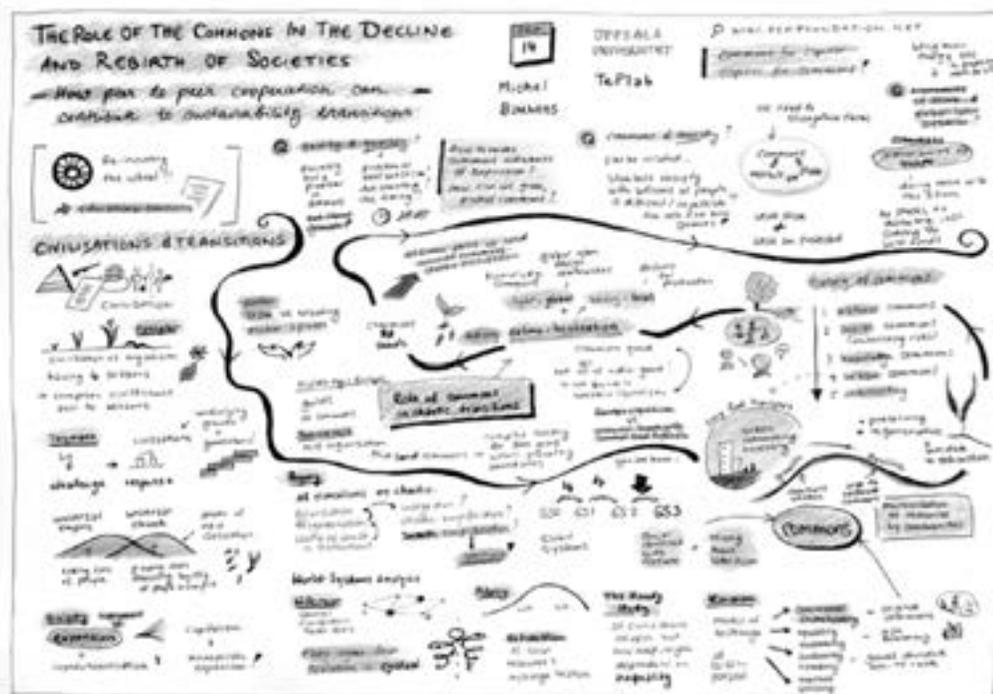
* N.T. Organizações mutualistas do quarto setor.

— finalmente, estes ecossistemas tendem a criar “associações para benefício”* que gerem a “infraestrutura de cooperação”.

Neste artigo, queremos articular as mudanças profundas resultantes da lógica emergente da “produção de pares baseada em comuns” no tópico mais vasto da mudança civilizacional. Está em jogo a compreensão dos comuns neste processo, seguindo uma hipótese particular de “pulsação dos comuns”.

Esta leitura da história enfatiza o fluxo e refluxo alternados das instituições do mercado e do Estado orientadas para a extração, e a instituição e prática de preservação e regeneração dos comuns. À medida que o nosso sistema global entrou numa “policrise” de dimensões múltiplas, a reemergência dos comuns merece a nossa atenção e compreensão. Como é frequente, artistas e trabalhadores culturais estão a prefigurar e a adaptar-se a estes sinais, com mais frequência do que outras comunidades.

Figura 1: Esta “mandala gráfica” da conferência foi produzida pela artista Juliane Höhle; (julianehoehle.wordpress.com); contacto via twitter @JulianeHoehle



Assim, comecemos por apresentar o argumento com maior detalhe:

O conceito de “dinâmicas entre pares” significa que se criou uma infraestrutura tecnológica global que aumentou qualitativamente a capacidade de coordenação de tendências entre as pessoas, não apenas localmente, mas transnacionalmente, e dessa forma aumentou também a capacidade de as pessoas criarem colaborações por via do mundo digital que se entrelaçam com o mundo físico. Isto viabiliza a capacidade de construir conhecimento partilhado através de comuns. Estes já não são somente os comuns “físicos” descritos por Elinor Ostrom, mas também bases de conhecimento construído e protegido comumente, que enformam a prática de comunidades, quer estejam a aprender ou a produzir, etc... Exemplos disto são as comunidades de código aberto, software livre, hardware aberto, design (desenho) aberto e os comuns urbanos. Todos estes exemplos têm vindo a crescer quase exponencialmente desde a sua recente emergência nas suas formas tornadas digitalmente possíveis. Por exemplo, no estudo dos comuns urbanos na cidade de Gante, na Bélgica, realizado em 2017, mapeámos 50 destas entidades em 2008, no início da crise financeira global, mas chegámos a mais de 500 em 2016. Esta expansão decuplicada pode encontrar-se noutros estudos sobre o crescimento de comuns urbanos na Flandres, na Bélgica, nos Países Baixos,

na Catalunha e noutros lugares. Os comuns urbanos são projetos realizados pelos próprios cidadãos, isto é, “iniciativas cidadãs centradas em comuns”, que visam mutualizar alguns aspetos dos sistemas básicos de provisionamento urbano no que respeita a alimentos, transportes, habitação e afins. Contudo, a maior parte destes projetos ainda envolve apenas o aspeto da distribuição,

não o da produção, com a exceção dos alimentos e da energia renovável, casos em que as comunidades já estão a criar capacidades para produção física usando estes novos modelos. Efetivamente, também vemos, portanto, a emergência de formas de fabrico distribuído, seguindo o modelo cosmolocal (cfr. *The Cosmo-Local Reader (O Leitor Cosmolocal)*, Bauwens et al. 2021). Neste modelo, a produção ocorre localmente, mas o conhecimento é partilhado transnacionalmente através de comunidades globais de design aberto, às quais estão associadas e de que precisam para o seu trabalho. Existe, na Europa, uma rede de 120 multifábricas (Salati 2018). Trata-se de artesãos que procuram arrendamentos baratos em antigas fábricas nas franjas de cidades europeias, depois criam uma cooperativa e cooperam translocalmente, naquilo a que chamam uma Fábrica Invisível. Esta fábrica é o seu comuns, no qual partilham os seus desenhos, que podem ser usados para os seus clientes em cento e vinte lugares diferentes na Europa.

A nossa tese é que não se trata da primeira vez que a humanidade testemunha um renascimento do mutualismo e de instituições centradas em comuns. O nosso objetivo nesta secção é olhar para o lugar dos comuns no contexto de uma tela histórica muito ampla.

As nossas observações baseiam-se no trabalho de macro-historiadores, começando por Oswald Spengler, em *The Decline of the West* (*O Declínio do Ocidente*); Arnold Toynbee, em *The Study of History* (*O Estudo da História*); e Carrol Quigley, em *The Evolution of Civilizations* (*A Evolução das Civilizações*); bem como muitos outros autores com uma orientação semelhante para a “Grande História”. Os macro-historiadores olham para a temporalidade total da “história” humana, em todo o mundo, mas com base nas fontes escritas que coemergiram com o modelo civilizacional.

O nosso objetivo é uma espécie de interpretação do papel dos comuns, não apenas hoje, mas numa narrativa em muito larga escala da evolução da humanidade, e eu diria mesmo da teia da vida.

Definamos primeiro o que é uma civilização. É uma palavra muito controversa, mas basicamente, fazendo uma síntese de diferentes autores, é a isto que chegamos: para se ter uma civilização, esta tem de estar organizada como uma ordem social complexa que contém grupos sociais separados (castas, classes). Também tem de ter linguagem escrita, uma divisão do trabalho e um exército separado que seja distinto da população em geral, em contraste com organizações tribais em que toda a população está armada.

Isto significa que uma estrutura de casta ou classe é inerente ao modelo civilizacional, que é mantido por algum tipo de aparelho repressivo.

O primeiro autor que gostaria de introduzir é realmente bastante controverso, já que era um nacional-conservador alemão da década de 1920. A verdade é que todos os macro-historiadores depois de Spengler estão realmente a dialogar com Spengler. Por isso, ele podia estar enganado em muitos aspetos, mas estava quase enganado de uma forma interessante. Toda a gente que escreveu posteriormente teve de lidar com a sua tese. Outros macro-historiadores, como Arnold Toynbee e Carroll Quigley, e historiadores culturais tais como Jean Gebser e Joseph Campbell, foram todos motivados a fazer o trabalho das suas vidas depois de terem lido Spengler.

A sua tese é a seguinte: uma civilização é como um organismo ou uma planta. Nasce, amadurece, envelhece e morre; e isto é simplesmente inevitável. Basicamente, se vivemos numa civilização estamos a “geri-la” através das suas instituições nucleares, não há nada que possamos fazer quanto a este processo orgânico e determinístico. Talvez possamos atrasar isto um pouco, e dar-lhe uma nova concessão de vida por algum tempo, mas é só isso.

Spengler afirma que as civilizações não aprendem umas com as outras. Uma civilização é uma espécie de organismo independente que não aprende com os seus vizinhos, é movida por uma lógica interna. Esta é uma tese estranha, que parece improvável, mas pode também ser uma forma muito produtiva de olhar para a história humana. Por exemplo, o que realmente acontece se seguirmos essa metodologia é que não devemos comparar a Europa de hoje com a China de hoje, mas o que temos de fazer é comparar

o fim da civilização romana com o fim da civilização ocidental, com o fim da civilização chinesa, etc. Este método produz correspondências espantosas.

Por exemplo, pense-se no fim do Império Romano; temos o estoicismo, o epicurismo e o cristianismo, e essas são filosofias de sobrevivência, mas não prometem qualquer utopia na própria sociedade humana. Se somos estoicos, somos instados a tornarmo-nos independentes do que quer que aconteça à nossa volta. A permanecermos calmos na tempestade. Epicuro diz para regressarmos aos nossos amigos, a um jardim, e não nos preocuparmos com política. Os cristãos, por outro lado, dizem: não te preocupes com este mundo, prepara-te antes para o próximo que a tua alma habitará para toda a eternidade. Desta forma, poderemos depois olhar para o fim da civilização chinesa em algum momento, e descobriremos que, nesta conjuntura particular na evolução da civilização, estão em jogo o mesmo tipo de ideias e o mesmo tipo de processos.

Se vivemos hoje no Ocidente e lemos esse livro, há muitas correspondências estranhas quando o comparamos ao fim de Roma. Por exemplo, podemos pensar que esta hipermercantilização que temos no capitalismo neoliberal é realmente típica apenas do nosso período – que é realmente algo tipicamente capitalista e ocidental. No entanto, Spengler mostra que também ocorreram processos semelhantes em Roma e em Bizâncio: aboliram as relações feudais sobre a terra e tornaram-na numa pura mercadoria. Assim, por volta do “mesmo tempo” (isto é, a mesma “estação” na vida de uma civilização) na evolução destas civilizações, vemos acontecerem estes processos muito semelhantes. Um dos seus sinais de declínio é quando as pessoas param de ter filhos. Spengler documenta como a Itália se esvaziou, depois a Gália, depois a Espanha e o Norte de África, de modo que quando as tribos germânicas entraram não havia pessoas disponíveis em número suficiente para defender a parte ocidental do Império Romano – estava vazia. Padrões históricos identificados noutros lugares e tempos são visivelmente recorrentes na atualidade.

Spengler não vê na história europeia o esquema clássico, medieval e moderno; ao invés, surpreendentemente, ele afirma que houve três civilizações bem-sucedidas sobre o mesmo território.

Temos a civilização clássica, exemplificada pela República Romana, que deriva da polis grega e do Império Helénico de Alexandre. O Império Romano que veio depois da República era, na verdade, outra civilização, era o Médio Oriente, com aquilo a que ele chama a “Civilização Masdeísta” (denominada “Civilização Siríaca” por Toynbee) que tinha dominado. Por exemplo, por volta dos séculos III e IV, os arquitetos em Roma eram sírios e iraquianos, e construíam edifícios que já não se pareciam com edifícios helénicos clássicos, mas sim com edifícios que veremos nos países ortodoxos e na arquitetura islâmica.

O ano 1000 d.C. marcou o verdadeiro início da Europa. As tribos germânicas, e as suas mentalidades, agora cristianizadas, só criaram raízes civilizacionais reais e permanentes com a dinastia ottoniana que criou o Sacro Império Romano, uma instituição que duraria até ao século XIX! Esse é, realmente, de acordo com Spengler, o início da civilização “ocidental”, já que o que veio antes ainda tinha uma forma persistente de “Próximo Oriente”. Assim, por outras palavras, se concordamos com Spengler que uma civilização pode durar cerca de 1000 anos, então deveríamos, muito em breve, estar a atingir o fim do ciclo “europeu” que foi iniciado por Otto II no ano 998 d.C. No entanto, não é difícil notar que tal visão é inteiramente determinista e, por conseguinte, embora a sua perspetiva seja estimulante, e tenha sido bem recebida num contexto alemão que tinha acabado de assistir ao colapso da sua forma imperial em 1918, noutras esferas culturais geraria reações interessantes.

Quem reagiu especificamente a Spengler foi o grande historiador britânico Arnold Toynbee, que escreveu um estudo da história em 12 volumes publicado em 1961, *Um Estudo da História: Volumes I-X*.

A versão condensada em dois volumes é, por si só, bastante substancial. Ele começa de imediato a desafiar e a atualizar Spengler. Por exemplo, apresenta-se contra a visão de Spengler que considera que as civilizações não evoluem, que são apenas uma repetição interminável – na opinião de Toynbee, isso é inteiramente falso. Ele vê um crescimento subjacente a nível tecnológico, no conhecimento que atravessa as civilizações.

A minha interpretação preliminar é que há três gerações na forma civilizacional:

- Os mesopotâmicos e os egípcios são a primeira camada;
- depois, temos o período com as religiões axiais, que surgem com um tipo de ética e desafiam as formas puramente mitológicas que, até então, tinham sido o tipo de mentalidade reinante. Isto é, naturalmente, expresso na polis grega, onde a invenção do alfabeto não-figurativo ajuda a desenvolver um pensamento mais abstrato, mas também no budismo e no cristianismo e em todas estas várias emergências em que as filosofias racionais assumem um lugar proeminente, mesmo que ainda estejam ao serviço da revelação religiosa;
- a fase industrial é a terceira camada.

Seguindo esta lógica, podemos depois tentar conceber a forma de ver as próximas décadas como, provavelmente, o momento para o surgimento de uma civilização de quarta geração.

Esta é uma hipótese legítima, porque a civilização é uma relação entre a terra e a cidade, é uma organização do mundo baseada num tempo e num espaço. Mas hoje temos uma inovação muito forte, que é a auto-organização não-territorial, uma capacidade de criar enormes redes de cooperação e

coordenação que vão para além de qualquer espaço físico singular. Poderíamos argumentar que isto exige uma profunda reorganização dos modos como a civilização funcionou até agora.

Portanto, como é que fazemos esse tipo de conexão entre o geográfico que conhecemos e o não-geográfico, que atingiu uma dimensão que não era possível anteriormente?

Ao lermos Toynbee, poderíamos dizer que temos três sistemas adaptativos complexos interligados:

- primeiro, temos a natureza e o clima, o mundo físico no qual vivem os humanos;
- depois, temos a sociedade e a cultura como a segunda camada, a própria sociedade humana;
- e por fim, temos o tipo de constelação cérebro-mente, a forma como as pessoas, ao longo do tempo, mudam as suas estruturas mentais, mais bem descritas por Jean Gebser em *The Ever-Present Origin (A Origem Sempre Presente)*.

Isto permite-nos olhar para a forma como estes três sistemas adaptativos complexos mudam relativamente uns aos outros.

O conceito básico de Toynbee em relação à sua interação é o “**desafio em resposta**”.

Assim, temos a pós-glaciação (o derretimento do gelo após a Idade do Gelo), com início há cerca de 12 000 anos.

Para Toynbee, o processo que realmente cria a “civilização” é impulsionado pelo clima:

há uma dessecação do Norte de África, que seca ao mesmo tempo que há uma “pantanização” do Egito e da Mesopotâmia. Os deltas dos rios estão a transbordar porque o nível do mar sobe até 120 metros. Para Toynbee, a civilização é uma resposta a esse desafio.

A própria forma civilizacional é a resposta das pessoas que vivem naquelas regiões que dizem: “Bem, não, não queremos ir embora, queremos continuar a viver aqui.” Isso significa que precisam de gerir a água. E que, então, criam civilização, estas sociedades complexas que sabem como lidar com a água e começam a produzir grãos e arroz num ritmo muito superior, permitindo tanto uma expansão da população como o surgimento de classes gerentes especializadas, aquelas que gerem a terra e a defesa, *versus* aquelas que gerem o “sentido” e a relação com o próprio universo; por outras palavras, o caso sacerdotal e guerreiro, juntamente com o artesão e o artista especializado.

Mas Toynbee concorda com Spengler na ideia de que as civilizações não duram para sempre e, quanto ao seu fim e possível substituição, ele desenvolve conceitos específicos, como os relativos ao surgimento de um império universal e de uma igreja universal.

Temos aqui uma visão concorrente do ciclo de vida de uma civilização;

e um processo específico relativo ao estado final da civilização. O conceito de um “Estado Universal”, como a etapa final de uma civilização, significa a criação de uma espécie de território integrado, que antes tinha sido objeto de rivalidade entre distintos estados e países e impérios, e que acaba por ser substancialmente dominado por uma única força.

Então, no final de um ciclo civilizacional, temos algo como o Império Romano no pico da sua expansão. A tarefa do Império é cuidar de todos os cidadãos no interior do império: cria a paz no seu interior (a *Pax Romana*)*, tem algum tipo de mecanismo de solidariedade para o seu proletariado (“*panem et circenses*”), e algum sistema de trabalho forçado. Assim, em algum momento da história romana, temos a mudança de um Estado étnico, ou seja, Roma como uma cidade, cuidando dos cidadãos romanos na cidade, para a situação que reconhece todas as pessoas que vivem dentro do Império Romano como sendo protegidas e estando “ao cuidado” do Império.

Portanto, todos os direitos são alargados através do império universal, mas esse é também o momento em que o império começa lentamente a desintegrar-se, ao atingir um nível de complexidade insustentável para o qual não pode, gradualmente, providenciar recursos suficientes. Isto ocorre quando os custos de gerir a complexidade se tornam esmagadores. A igreja universal emerge quando o império perde a sua capacidade de cuidar e proteger os seus cidadãos. Surgirão movimentos de reforma espiritual, que começarão a fazer o que o Estado já não consegue fazer e, conseqüentemente, obterão cada vez maior lealdade das pessoas. Estas igrejas universais basear-se-ão na rejeição dos modelos imperiais antigos que já não funcionam.

O terceiro conceito de Toynbee é o dos “bandos de guerra bárbaros”. Enquanto a igreja universal é a expressão do “proletariado interno”, o proletariado externo é também perturbado pelo enfraquecimento do império, e isso será expresso pela incursão de bandos de guerra no território imperial. Pense nos mongóis e nos manchus para o Império Chinês, no papel dos árabes no derrube do Império Persa, nos turcos e no fim de Bizâncio, mas claro, nas tribos germânicas que invadiram territórios romanos.

Quando, por exemplo, os invasores germânicos se conseguem estabelecer e dominar as províncias romanas; eles não eram capazes de gerir esta complexidade que encontraram numa civilização. As únicas pessoas em quem podem confiar serão, no caso de Roma, as igrejas cristãs, porque são elas que estão a organizar as pessoas quando o Estado colapsou, e prestam os serviços básicos, além de terem a lealdade destas populações. De facto, a Igreja Cristã tinha-se tornado na administração civil *de facto* do Império Romano.

As igrejas universais, por conseguinte, também criam as formas de semente para a próxima fase da civilização, uma vez que, desde logo, dissentiram originalmente dos valores imperiais. Estas novas forças hegemónicas, neste caso as tribos germânicas, terão de fazer um compromisso

* N.T. Latim: Paz.

** N.T. Latim: pão e circo.

com esta igreja ou igrejas universais. Essa é, realmente, a base do ciclo seguinte de um novo tipo de civilização.

É importante compreender que a igreja universal é uma enorme “transvaloração” do antigo império. Não se trata do mesmo. Pense-se no conceito e na prática de “trabalho” para os romanos e os gregos na civilização clássica: o trabalho é para escravos e o ideal de um cidadão não é trabalhar, mas antes trabalhar em si mesmo/a para se tornar um/a melhor cidadão/ã.

E podem fazê-lo porque têm escravos e outras pessoas que realizam o trabalho físico por eles. Ao contrário, os cristãos, originalmente uma religião de trabalhadores escravos, acreditavam que tinham de trabalhar e rezar: de acordo com a expressão “*ora et labora*”*. O trabalho torna-se uma expressão da sua religião, de criar “um mundo melhor”, em alinhamento com os “planos divinos”. Na sua visão, Deus cria ordem no mundo e “nós, cristãos, temos de ajudar o divino a criar mais ordem no mundo”.

Portanto, a partir daí, temos uma nova civilização na qual temos de trabalhar, é bom trabalhar, e isso é uma enorme transvaloração, uma profunda mudança de valores que pode ser lida como uma “inversão”. A igreja universal dos cristãos não é simplesmente como uma continuação do Império Romano, traz todo um conjunto de novos valores. E esses valores serão a base de um

novo ciclo civilizacional. Isto é aquilo a que chamamos as “formas de semente”. Falarei mais adiante sobre os comuns enquanto formas de semente. Essencialmente, quando uma civilização entra em declínio e a sua lógica antiga deixa de funcionar, nascerão alternativas pela mão daqueles que buscam alternativas melhores (ou simplesmente para sobreviver numa sociedade em declínio).

Logicamente, estas soluções transportarão outra lógica incipiente. A lógica das formas de semente, elas próprias sujeitas a processos darwinianos de tentativa e erro, e sujeitas a tensões sociais (as elites poderão ser ainda capazes de filtrar quais das práticas emergentes permitem ou tentam destruir), determinará a nova lógica subjacente à ordem civilizacional pós-transitória.

A seguir, na nossa lista de macro-historiadores, aparece Carroll Quigley, *The Evolution of Civilization (A Evolução das Civilizações, de 1961)*; que é um historiador norte-americano que reagiu a Spengler, tal como Toynbee tinha previamente reagido a partir do Reino Unido. Ele tem uma noção muito interessante, que penso ser muito poderosa. Chama-se o “instrumento de expansão”. De maneira a ter uma civilização, precisamos da capacidade de criar um excedente, seja através de conquista a partir do exterior, ou através de maior produtividade interna, por exemplo melhorando a produção agrícola. Estas fontes externas e internas costumam andar de mãos dadas, já que as terras imperiais serão também áreas de maior realização técnica.

Um instrumento de expansão, por exemplo no contexto europeu, seria, segundo Quigley: o feudalismo, o capitalismo comercial e o capitalismo industrial. A dada altura, estes instrumentos transformam-se numa instituição,

* N.T. Latim: reza e trabalha.

e uma instituição começa a cuidar apenas de si mesma e da manutenção dos seus privilégios. Após algum tempo, o processo em questão já não consegue funcionar, pois é um instrumento de expansão, significando que a sociedade e a civilização que o utilizam começarão a enfraquecer e a degenerar.

Portanto, temos estes ciclos ascendentes e descendentes. O feudalismo torna-se em cavalheirismo e cria uma crise do feudalismo. O capitalismo comercial acaba em mercantilismo. O industrialismo cria o capitalismo monopolista e cria uma crise do capitalismo industrial.

Nem Toynbee nem Quigley falam sobre isso, uma vez que viveram antes da sua emergência, mas podemos especular que o neoliberalismo foi um instrumento de expansão. Tal pode-se justificar porque sucedeu após as grandes crises da Primeira e da Segunda Guerras Mundiais; reinventando uma nova forma de colonialismo e explorando o excedente do comércio global gerado por condições comerciais desiguais, etc.

Isto transforma-se então numa instituição, exemplificada pela exploração hiperfinanceira que começa a corroer a sociedade, e então deixa de ser um instrumento de expansão. É o fim de uma civilização; a menos que se descubra outro instrumento de expansão.

Porque é que isto é interessante, comparado com Spengler? O motivo é que Spengler é completamente determinista, mas Quigley diz que não, podemos sempre encontrar um novo instrumento de expansão. Se não o encontramos, estamos feitos. Mas se encontramos um novo, talvez possamos continuar e ter um novo ciclo. O que é um pouco mais não-determinista; e permite agência em “salvar a civilização”, algo impossível para Spengler, que é basicamente “fatalista” no que diz respeito ao papel da agência humana.

Prestemos agora atenção a todo um conjunto de autores mais “materialistas”. Spengler, Toynbee e Quigley ainda são, até certo ponto, pensadores integrativos do tipo Renascimento. Eles acham que existe uma base material, mas há também a vida espiritual. As sociedades têm uma alma, pelo que estes autores procuram o interno (subjetividade, cultura, espiritualidade), bem como o externo. Despendem muito tempo em ideias e na sua história e evolução. Spengler, na verdade, acredita que toda a civilização tem uma prioridade cultural particular, ele chama-lhe o símbolo primordial e afirma ter descoberto os símbolos primordiais das civilizações que estudou. Na verdade, a maior parte dos seus dois livros é uma revisão comparativa de símbolos primordiais e de como eles evoluem ao longo do tempo. Estes autores procuram algo particular que dá dinamismo a uma civilização particular.

Mas os autores que discutimos em seguida estão mais na veia pós-marxiana ou neomarxista, como Wallerstein, e todos são materialistas na sua perspetiva, isto é, procuram causas materiais. Assim, olham mais para o poder, os exércitos e os detalhes da economia política. Prestemos agora atenção a algumas das suas conclusões ou formas de interpretar a macro-história.

David Wilkinson, por exemplo, tem uma tese muito interessante, chamada Civilização Central (Wilkinson 1961).

Para entender a sua tese, olhemos de novo para a evolução do Império Romano e o seu “suposto” fim. Mas o fim é especificamente como pensamos no assunto no lado ocidental da Europa. No entanto, é uma assunção errada, pois os locais do território e da gestão do império deslocaram-se para “Leste”, para Bizâncio. Portanto, este nunca morreu, ou pelo menos durante outros mil anos (enquanto mesmo os governantes otomanos se viam a si próprios como os seus legítimos continuadores). O que Wilkinson está a afirmar é que sempre houve, desde 3000 a.C., uma civilização central que nunca colapsou, apenas mudou de localização.

Sempre houve uma rede de cidades que continua a existir ao nível da civilização. Penso que a sua tese é bastante interessante em termos de expectativas de colapso: muitas coisas podem correr mal e podem entrar em colapso ou em declínio, podem ser afetados territórios imensos, mas provavelmente haverá algumas secções do mundo que manterão um certo nível de civilização. Para Wilkson, quando Suméria/Mesopotâmia e Egito começaram a competir e a guerrear-se mutuamente, nasceu um complexo de cidades concorrentes, evoluindo e sofrendo mutações, mas nunca desaparecendo. Do século XVI em diante, o seu *locus** mudou-se para a Europa Ocidental, e tornou-se a civilização mundial que conhecemos. Embora existam resistência e diferenciação cultural continuadas, as suas principais formas organizacionais, o estado-nação e o capitalismo, tornaram-se hegemónicas ao nível global. É por isso que hoje existe um debate genuíno sobre se ainda existem sequer civilizações separadas.

* N.T. Latim: lugar.

O nosso próximo autor, Peter Turchin, criou uma base de dados chamada Seshat (Seshat Global History Databank – Base de Dados Histórica Global). Recolhe cronologias, todos os dados materiais da história da civilização, como os níveis de preços, volumes de cereais, números de pessoas no exército, etc... Tudo o que foi quantificado sobre a história humana é recolhido por este projeto. A ideia é ser mais científico nas interpretações históricas, permitindo que dados empíricos confirmem ou infirmem hipóteses.

Por exemplo, Turchin e a sua equipa descobriram que nunca houve sequer um único exemplo de qualquer sociedade com mais de 200 000 pessoas que não tivesse uma hierarquia e uma burocracia extensivas. Mais pequenas, sim, mas acima desse nível nunca existiu qualquer exemplo.

Os pensadores que citámos até agora concordam todos sobre a natureza cíclica de cada civilização, fase A e fase B, fases ascendentes *versus* fases descendentes. Aqui, a noção dos comuns tornar-se-á um fator importante. Assim, a civilização baseia-se em extração, em ter um “instrumento de expansão”, pois precisa de um excedente. Portanto, a primeira fase de uma civilização é a fase de expansão; crescendo em dimensão e produtividade.

Mas isso tem dois corolários: um é o crescimento demográfico, e o segundo são as necessidades de luxo da classe dominante. Deste modo, estes dois elementos crescem na fase expansiva da civilização até ao ponto em que ultrapassam a capacidade de a sua base regional suportar este crescimento populacional e estas necessidades de luxo. E depois, claro, temos a fase de declínio a instalar-se.

O baixo crescimento é seguido por um declínio, a estagnação pode levar ao colapso, e este é o padrão universal da evolução civilizacional. O livro *Secular Cycles (Ciclos Seculares, 2009)*, de Peter Turchin, mostra que isto acontece em todas as civilizações de base agrícola, sem exceção. Portanto, se olharmos depois para o estudo de Handy (Motesharrei *et al.* 2014), que é um estudo muito vasto de muitas entidades políticas que existiram desde o Neolítico, todas acabaram por “colapsar” e desaparecer, sem uma única exceção.

Os dois elementos do colapso que se notam são os seguintes: quanto mais desigual a sociedade, mais isolada a classe dominante, mais pode exceder o limite e mais profunda e longa será a transição.

Quanto menos isso acontecer, mais suave a queda e mais curta a transição. Isto significa que a igualdade social não é apenas um luxo, mas um aspeto vital para diminuir a dor das transições.

Esta é uma constatação muito interessante no contexto da transição atual.

Devemos dizer uma palavra sobre o capitalismo neste tipo de contexto, e é aqui que entra o trabalho de Karl Polanyi, *The Great Transformation (A Grande Transformação, 1944)*. No seu estudo de referência, Polanyi propõe uma teoria “lib lab” muito interessante; uma teoria cíclica

que é específica sobre a fase industrial da civilização. As suas perceções estão relacionadas com a expressão social do que tem sido chamado “ondas longas”, ou ciclos de Kondratiev, e que duram 50-60 anos. A primeira fase, ascendente e de crescimento elevado, é benéfica para o trabalho, daí o “lab”^{*}; termina numa crise intermédia que é uma crise de investimento de capital, de oferta, que foi enfraquecida pelas exigências do trabalho; depois, vem o baixo crescimento, instala-se a fase financeirizada, que é benéfica para os intervenientes no mercado, os “libs”^{**}, mas termina numa crise de procura. 1929 poderia ser visto como uma crise de “procura”, enquanto a crise de 1973 seria interpretada como uma crise de “oferta”. O aspeto político é que os períodos *lab* conduzem a uma reincorporação da lógica do mercado nas necessidades sociais, enquanto nos períodos *lib* o mercado está liberto das suas responsabilidades sociais. Neste contexto, 2008 foi uma crise de procura do período neoliberal, dominado pela ideologia do mercado; o seu fim significa um regresso ao questionamento do domínio do mercado.

Mas o capitalismo também está a inovar através das suas características globalizadas.

Basicamente, o que ocorre é que, enquanto ainda tivermos civilizações

* N.T. Do inglês “labour” (trabalho).

** N.T. Do inglês “liberals” (liberalismo económico).

separadas, mas interligadas, temos este ciclo: a fase A seguida da fase B, ou seja, uma fase de crescimento elevado seguida por estagnação/declínio dentro de cada uma delas. Mas, quando emerge o sistema global a partir do século XVI, o que temos então é basicamente um esgotamento em série dos limites, e essa é uma dinâmica inteiramente diferente; uma vez que é menos sensível à “exaustão regional”. Uma região pode estar esgotada, mas os alimentos para o sistema mundial virão, então, de outra região.

Este novo sistema dura há 400 anos, o que é excepcionalmente longo, mas fê-lo esgotando os limites em série, para que possamos viver num determinado país “consumista” sem nos sentirmos diretamente afetados por esgotamentos regionalizados noutros pontos do mundo. Talvez a produção alimentar seja afetada numa única região, porque o solo está esgotado, mas não importa, porque o alimento virá de algum outro lugar.

Naturalmente, isto só funciona até atingirmos a etapa em que temos uma superação global do limite. Então, temos um problema, porque depois não há para onde ir. Por isso, se olharmos para a China, os Maias e Roma, vemos este género de sucessão de cidades-capital. Quando a região está esgotada, movem-se ou são substituídos por outro poder político dentro da mesma esfera civilizacional, ou o mesmo poder escolhe uma nova capital.

Por exemplo, temos Roma, Constantinopla e Ravena como as capitais do Império Romano, que continua a existir apesar destas mudanças. É como um movimento contínuo semelhante das capitais na China, e também no México e na região do Iucatão. Quando há exaustão, podemos ir para outra região. Uma vez esgotadas todas as regiões, enfrentamos um problema inteiramente diferente. E esta é, claro, a “problemática” particular que enfrentamos hoje.

Introduzamos agora, neste enquadramento macro-histórico rudimentar, a ideia de “pulsção dos comuns”. Para dados históricos precisos, refiro-me primeiramente ao livro de Mark Whitaker, *Ecological Revolution: The Political Origins of Environmental Degradation and the Environmental Origins of Axial Religions; China, Japan, Europe (Revolução Ecológica: As Origens Políticas da Degradação Ambiental e as Origens Ambientais das Religiões Axiais; China, Japão, Europa*, de 2021), que pode ser bem interpretado como uma “história verde do mundo”, mostrando como as elites gestoras e as classes produtoras estão em conflito contínuo nas “jurisdições” políticas e económicas que afetam a sua vida. O livro cobre o fluxo e refluxo da degradação ambiental politicamente motivada e da resistência popular “regenerativa” na Antiga China, no Japão medieval e na Europa pós-romana.

A ideia principal é que sempre que temos um período de declínio do Estado ou da economia dirigida pelo mercado este é também, ao mesmo tempo, um período regenerativo para os comuns, que podem ser interpretados como uma

resposta adequada a tal declínio. A hipótese da “pulsção dos comuns” é que as pessoas locais, as que estão realmente próximas do solo de que necessitam para sobreviver, voltam a *acomunar* sempre que há uma fase de declínio e apoiam novas elites, geralmente reformadores espirituais que estão em linha com estes esforços.

O renascimento das instituições dos comuns é uma imagem espelhada do declínio das instituições extrativas. Quando as coisas correm bem em termos de criar um excedente através da extração, os comuns declinam e enfraquecem. Quando as coisas correm mal, os comuns crescem e reforçam-se. Esta dinâmica está extremamente bem documentada no seu livro.

Permitam-me dar dois exemplos do papel dos comuns em períodos de transição. A ideia básica de uma transição de sistemas adaptativos complexos é que elas só podem ser caóticas – não existem exemplos na história de transições suaves, embora a severidade das transições possa variar amplamente: nem todos os períodos de rutura ou estagnação levam ao colapso e à regeneração num novo modelo.

Peter Pogany, que interpreta os sistemas sociais como sistemas complexos, em que períodos relativamente estáveis são periodicamente interrompidos por transições caóticas, sublinha que a desintegração da ordem precedente é necessária antes de poder nascer a nova ordem. Quando uma civilização particular não é capaz de lidar com a complexidade existente devido a uma falta de recursos, ou devido a outros fatores, tais como uma nova tecnologia de comunicação ou armas avançadas e organização dos seus inimigos, torna-se demasiado dispendioso expandir-se, ou mesmo manter o nível de complexidade existente, e a capacidade do sistema para solucionar problemas começa a diminuir. De forma alternativa, um novo motor de complexidade cria uma explosão de diferenciação, de modo que a cola ideacional das instituições existentes já não consegue suportar. O resultado é a fragmentação e a polarização. Fragmentação, porque a cola se dissolve e as instituições que mantinham a sociedade unida estão a perder as suas capacidades integradoras.

Recordemos sucintamente os conceitos usados por Toynbee em *The Study of History*:

- à medida que a minoria criativa que criou a resposta civilizacional distinta se move gradualmente para a inércia, torna-se uma realidade dominante dependendo mais da força, e acaba por criar um “Estado universal”, uma entidade política que domina toda a esfera civilizacional;
- à medida que este Estado universal perde gradualmente a sua capacidade de “cuidar e proteger”, há uma contrarreação do proletariado interno, isto é, os grandes grupos da população que perderam estatuto e posição na ordem imperial; o que gera as condições para a criação de igrejas universais, que combinam renovação espiritual (“transvalorção”) com novos mecanismos de solidariedade de base.

Estas forças, reagindo ao declínio, podem muito bem ser agentes de uma “Grande Simplificação”, quer dizer, formas de reordenar a gestão dos seus territórios com base num excedente muito menor, com novos princípios de poder e de distribuição.

Este parece-me ser o caso da “revolução” cristã na Roma do século V. Embora o cristianismo tenha construído uma civilização algumas centenas de anos depois, na altura desta transição foi um motor de simplificação.

Permitiu evoluir do pluralismo pagão para os dogmas cristãos, do comércio complexo do Império Romano e das suas cidades prósperas para produção local praticamente ao nível de quase-subsistência nos domínios feudais. Durante cerca de cinco séculos, desapareceu muita complexidade da ordem social: as cidades esvaziaram-se, as estradas degradaram-se, as cerâmicas desapareceram e guerras locais generalizadas substituíram a “Pax Romana”.

A *contrario*, eu argumentaria que o século XV é um exemplo de um nível mais elevado de integração. Porquê? Porque após três séculos de guerra civil, baseada na religião, entre a Igreja Católica e a Reforma, acabou por empurrar a governança religiosa para as margens da sociedade, garantindo em simultâneo a liberdade e a diferenciação religiosas. Efetivamente, a tensão religiosa acabou por ser resolvida criando uma religião cívica em torno do monarca, como

argumentou Hobbes em *Leviathan* (*Leviatã*, 1651), e focando-se no comércio, como argumentou Adam Smith em *The Wealth of Nations* (*A Riqueza das Nações*, 1776). O tríptico capital, Estado e nação torna-se um novo fator de integração, mas a religião não foi suprimida. Não destruiu a complexidade religiosa, mas permitiu que esta continuasse a existir, embora absorvida num nível de

integração e unificação mais elevado.

Por isso, a questão passa a ser:

isso seria possível hoje, iríamos “para cima” ou “para baixo” em termos de níveis de complexidade?

Nate Hagens, por exemplo, fala sobre a *Grande Simplificação* (2022), um filme sobre “energia, ambiente e o nosso futuro”. Esta convicção generalizada, expressa em ideologias e em políticas como as de decrescimento, baseiam-se na tese de que a disponibilidade dos combustíveis fósseis e de recursos baratos deixará de existir nas próximas décadas. Este excedente menor exige uma taxa de consumo mais baixa e uma redução do custo das superestruturas societais.

A segunda questão deve ser a seguinte:

há uma forma de descer suavemente se já não pudermos subir? Há uma forma de descer suavemente que não seja caótica? Que não esteja cheia de guerra?

Eu diria que os comuns podem desempenhar um papel em evitar os piores desfechos: a mutualização é um ingrediente chave para uma política inteligente de adaptação a níveis de recursos mais baixos. Os comuns podem garantir uma maior disponibilidade partilhada de recursos necessários, para manter alguns

dos avanços-chave da modernidade (expectativas de vida mais longa, avanços na saúde, níveis de violência dramaticamente inferiores, generalização da literacia, etc.)

Como um exemplo do que pode ser feito, refiro-me a um movimento contemporâneo no mundo, ou melhor, uma tendência chamada “Redução Fator 20”, que foi documentada pelo perito em sustentabilidade John Thackara. Portanto, a ideia é: se queremos manter o nível substancial de saúde pública e o mesmo nível de transporte num mundo em declínio, de acesso reduzido aos recursos, então a ideia básica é avançarmos para mais mutualização.

A mutualização é simplesmente outra palavra para *acomunar*, a partilha e acesso mútuos a recursos, de modo a minimizar o seu uso. Pense-se nos comuns urbanos, como a partilha associativa ou cooperativa de automóveis, a habitação cooperativa, as compras coletivas de alimentos orgânicos e afins.

Todos estes são exemplos da mutualização dos sistemas de provisionamento usando um modelo baseado nos comuns. A “Redução Fator 20” refere-se a uma redução em vinte vezes na utilização de energia, como foi feito em algumas cidades alemãs para a infraestrutura de transporte comercial, substituindo-a por bicicletas de carga e carrinhas elétricas. Pense-se nos comuns como uma estratégia para uma simplificação saudável, mantendo a quantidade máxima de complexidade em serviços públicos, mas com um custo termodinâmico muito inferior.

Para reforçar a minha argumentação de que as instituições dos comuns e as práticas comunitárias desempenham um papel vital em transições civilizacionais, aqui estão dois exemplos.

O primeiro estudo de caso é baseado no livro, *First European Revolution (Primeira Revolução Europeia)*, de Richard Moore, que cobre o período que vai de 975 a 1050 d.C.

Façamos uma breve recapitulação do contexto: no século VII, Carlos Magno dividiu a sua terra em três regiões. As regiões tornar-se-iam a Alemanha e a França, bem como a Lotaríngia, que acabou por ser absorvida pelas outras duas.

O século VIII assistiu ao rápido colapso do que ainda permanecia das antigas estruturas romanas, devido às invasões muçulmanas do Mediterrâneo, que destruíram as redes de comércio europeias. Como resposta, no século X, temos a “castelização entre pares” da Europa, significando que cada pequeno barão local construiu o seu próprio castelo para se defender a si mesmo contra várias ameaças. Entre os invasores da enfraquecida esfera europeia ocidental estavam os Vikings, que vieram do norte, os Ávaros, que vieram do leste, e os “Sarracenos” do sul. A Europa estava numa confusão total, e o feudalismo nasceu como resposta a estas ameaças. Mas veio com uma quantidade substancial de abuso “interno”, ou seja, com a exploração do campesinato local e o roubo das igrejas pelas incipientes “milícias”, i.e., os protocavaleiros.

Em 975, perto de Cluny, a maior comunidade monástica beneditina

começou uma série de manifestações, culminando no movimento Paz de Deus. Então, imaginem uma procissão sagrada, tendo à frente os padres ou os monges com a Virgem Santa, e as pessoas atrás, e eles começaram a confrontar os senhores feudais com os seus “pecados”.

Naquela época funcionou, porque as pessoas eram muito religiosas. E eis que, pasme-se, como resultado, foram assinadas centenas de cartas da Paz de Deus, num período relativamente curto, especialmente nas regiões do norte de Itália, em França e nos Países Baixos.

Emergiu um novo contrato social que tornou possível o crescimento elevado dos séculos XI e XIII, que viu o triplicar da população ocidental. Esta conquista baseou-se no novo contrato social representado por estas cartas que exprimiam três regras, cada uma delas uma reforma social poderosa que pacificou uma sociedade em guerra:

Fazer amor, não a guerra.

Esta é, basicamente, a ideia de que o feudal prometeu casar os seus filhos em vez de combater o tempo todo. Como tal, isso pacifica até um certo grau, claro que não completamente, a intensidade do tipo de guerra civil permanente que se registava no século X.

A segunda regra é a primogenitura: o filho mais velho herda tudo.

Isso soa muito desigual, mas imagine-se isto: se temos de partilhar a nossa terra entre todos os nossos filhos, o que se obtém é um parcelamento da terra a um ponto em que ninguém consegue viver da quantidade de terra que obtém dos seus pais.

Foi dessa forma, segundo alguns analistas, que começou a Guerra Civil do Ruanda. E, portanto, a primogenitura pacifica a família, porque ocorreram muitos conflitos no interior das famílias feudais sobre quem iria ter o quê. Se é partilhado e matamos o nosso irmão, isso quer dizer que temos mais terra para nós. Com a primogenitura, toda a gente sabe quem vai obter a terra. Os outros podem ser escrivães ou padres, pelo que isso é bom para a Igreja. Cada quarta criança vai para a igreja, e depois as outras podem tornar-se jovens guerreiros, prontos para aventuras estrangeiras, como as Cruzadas. Se olharmos para os Mongóis, quando é que eles começaram a invadir tão poderosamente? Quando instalaram a primogenitura, porque então, subitamente, tinham dezenas de milhares de homens jovens sem futuro “interno”.

A primogenitura cria a paz interna, mas também cria um excedente de jovens. Isso vai ser um problema para outros.

A terceira regra, e foi aqui que os comuns entraram, é que os comuns foram formalizados, mas com o custo de não se poder caçar por carne. Os plebeus perderam o seu direito a caçar e, assim, a obter carne.

Antes do século XI, os comuns existiram informalmente, e as povoações europeias eram ainda bastante nómadas. A historiadora flamenga Tine de

Moor, num ensaio notável, *The Silent Revolution (A Revolução Silenciosa, 2008)*, mostra como, em apenas 70 anos na Europa, temos todos os tipos de contratos para terras comuns, bem como milhares de guildas. Uma inovação não linear muito rápida em que comunidades monásticas como os cistercienses também desempenharam papéis importantes e cruciais.

Uma palavra sobre os cistercienses: em cerca de 70 anos, 90% da inovação técnica na Europa foi feita por este tipo de monges, como está documentado num livro de Jean Gimpel intitulado *The First Medieval Industrial Revolution (A Revolução Industrial da Idade Média, 1977)*. Uma enorme quantidade da recuperação de terras para a agricultura foi feita por estes monges. O mosteiro era uma propriedade coletiva da congregação, e todo o excedente servia para aumentar a sua capacidade, não para consumo individual e bens de luxo para as elites. É um bom exemplo daquilo a que Carroll Quigley chama um instrumento de expansão, aqui aplicado diretamente a uma estrutura como a dos comuns.

Quero salientar que a capacidade de criar um excedente é crucial. Se partilhámos o tempo inteiro através de consumo direto, nunca cresceremos. Permaneceremos pequenos e marginais. Se queremos instituições dos comuns fortes, creio que devemos pensar em termos destes instrumentos de expansão. A metodologia de enxame dos cistercienses permitiu-lhes crescer de forma viral num período muito curto, ao se dividirem numa certa dimensão, e por não terem uma infraestrutura hierárquica completamente centralizada.

O nosso segundo exemplo sobre o papel dos comuns em fases de transição provém do Japão. No século XVI, o país foi abalado por

100 anos de guerra civil.

Todos os senhores da guerra japoneses lutaram contra todos os outros senhores da guerra japoneses. No final do século XVI, o Xogum venceu finalmente esta longa luta pela supremacia entre os senhores da guerra. Neste tempo de tumultos, temos um crescimento muito rápido de um movimento budista chamado Puro Budismo da Terra. Eles controlam uma quantidade substancial de terras; e estas são geridas como um comum, usando literalmente as oito regras dos comuns descritas por Elinor Ostrom em *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action (Governando os Comuns: A Evolução das Instituições para a Ação Coletiva, 1990)*. Podemos ver as punições, as sanções graduadas e outras expressões das regras identificadas por Ostrom. As comunidades monásticas e os camponeses também estão frequentemente armados.

O que faz o Xogum após a sua vitória? Ele apodera-se da terra controlada pelo movimento Puro Budismo da Terra porque ele é um rival do poder imperial. Mas retém os seus comuns como propriedade imperial. Ele também desarma os agricultores, mas cria uma ideologia em que os agricultores estão no topo da ordem social, mesmo abaixo do samurai.

Temos o samurai no topo, os camponeses logo abaixo, porque eles criam; os artesãos sob os agricultores, porque alteram e transformam o que os camponeses criaram; e finalmente os comerciantes no fundo, uma vez que eles só estão a comercializar o que outros criaram. Ele proíbe as rodas, o que é muito bom para o emprego, enquanto força todos estes senhores locais a irem a Quioto a cada dois anos e a gastarem todo o seu dinheiro agradando ao Imperador, à semelhança do que Luís XIV fez para pacificar os nobres franceses que se tinham revoltado contra o seu pai. Quioto foi a Versailles japonesa, e o Budismo Zen foi a ideologia que pacificou a classe guerreira.

Existe uma espécie de “imperialização” das terras comuns, agora protegidas pelo Xogunato, e que durará dois séculos e meio até à restauração Meiji, em 1873. Nesse momento, os japoneses entenderam que tinham de se modernizar para evitarem a colonização pelos poderes europeus.

Mas o período Togukawa no Japão é um dos poucos exemplos de uma sociedade demográfica e termodinamicamente estável que viveu dentro dos seus limites planetários regionais, sob o regime de energia da “madeira”.

Este continua a ser um exemplo muito interessante para os dias de hoje. Assim, sabemos que é possível uma sociedade bastante complexa funcionar realmente dentro de limites materiais, sem voltar a ter estilos de vida de caçador-coletor, mas permanecendo uma sociedade civilizacional de base agrícola e industrial.

É claro que podemos não gostar de todas as suas soluções, especialmente aquelas relativas ao excesso de crianças, pois as pessoas podiam ter apenas duas, não mais.

Dei-vos dois exemplos nos quais podemos ver como os comuns que crescem nos períodos de declínio precedentes são absorvidos na nova fase ascendente de um sistema alterado. Na civilização emergente seguinte eles têm um papel-chave, mesmo que sejam subsumidos dentro da ordem social.

Este modelo contrasta com o sistema de vedação* dos comuns que marcou o nascimento do capitalismo ocidental. O capitalismo foi o primeiro e único sistema que não reconheceu o papel moderador dos comuns e, como consequência, resulta num exceder universal do limite.

Nos casos mencionados, o povo e os governantes tomaram efetivamente uma decisão consciente de integrar os comuns na sua estrutura social global. Na Idade Média, o festival religioso mais importante próximo da Páscoa e do Natal tinha o nome de Procissão da Rogação. As pessoas numa paróquia seguiam os padres em volta da aldeia e reafirmavam os seus comuns.

Isto significa que os seus comuns eram uma parte importante da identidade local. O ritual dos comuns era reafirmado: “Este é o nosso bem comum.” Isto é a propriedade comum da aldeia. Também era chamado “bater os limites”, já que colocavam estacas no solo para especificar os limites.

Analisemos agora o enquadramento mais vasto da interação entre diferentes modos de troca de valor, de coordenar as economias e as sociedades,

* N.T. "the enclosures", no original, significando "cercado" ou vedação".

a fim de analisarmos também a interação entre as instituições do mercado e o Estado com as dos comuns.

Alan Page Fiske escreveu um livro intitulado *The Structure of Social Life (A Estrutura da Vida Social, 1974)* no qual delinea a gramática de quatro relações sociais.

Kojin Karatani, um intelectual marxista japonês, acrescenta-lhe algo, ao historicizar a sua sucessão como um “atrator caótico” chave. Ele diz que historicamente existem quatro modos de troca coexistentes a ocorrer. Em todos os momentos, todos eles existiram, mas um dominava (Karatani e Bourdaghs 2014).

Um dos quais, provavelmente o primeiro a emergir, é a “participação comunal”, i.e. os comuns. Damos algo a uma totalidade porque a totalidade é boa para nós, e precisamos do acesso comunal a um recurso conjunto para sobrevivermos. Por exemplo, enquanto engenheiro de software livre, se escrevermos uma solução para o Linux, não há necessariamente uma empresa baseada no Linux para nos pagar, embora seja bom para toda a gente que o façamos. Criamos um bem comum que é para toda a gente e que nós próprios também podemos usar. “Dá um tijolo, obtém uma casa”, é a lógica subjacente que faz com que seja do interesse de todos contribuir, embora possa não haver qualquer reciprocidade direta.

A segunda modalidade de troca é a Economia da Dádiva; Fiske chama-lhe correspondência de igualdade. Noutras palavras: eu dou-te algo e esse presente, na verdade, cria uma desigualdade de estatuto; vais querer dar-me algo de volta para restabelecer a igualdade original que existia antes do presente; tirando que agora somos ambos mais ricos. As federações tribais complexas usavam a correspondência de igualdade como um modo de socialização pacificadora de forma a manter a paz no interior da federação tribal. Eles mantinham a paz através de uma competição de dádivas conforme, como o famoso mecanismo *potlatch* que era praticado pelas populações nativas da América do Norte.

Nessa cultura, todos os anos havia um grande festival e os chefes e membros tribais davam tanto do seu excedente quanto podiam, de modo a aumentar o estatuto e prestígio. Depois, no ano seguinte, outra tribo tentaria corresponder a esse presente com um ainda maior, etc. Também é considerada uma forma de consumir o excedente, para que este não crie classes permanentes e desiguais. É um tipo de técnica antiformação de classes, na argumentação de Pierre Clastres, no seu clássico, *The Society against the State (A Sociedade contra o Estado, 1974)*.

A hierarquia da autoridade surge quando se tem domínio. Se uma tribo ou nação invade outra, membros da parte derrotada poderão tornar-se escravos ou tributários. A economia do presente já não funcionará como um mecanismo geral em tais circunstâncias. Torna-se uma proteção negociada com redistribuição. A lógica é mais ou menos como se segue: “Tu dás-me o

teu excedente. Eu uso esse excedente para construir obras públicas, para criar um exército, e redistribuirei o excedente junto daqueles que dele precisam.” O bem-estar é concedido em troca de proteção. Exprimindo de forma mais neutral: uma nação necessita de ter uma força permanente capaz de proteger a comunidade contra os inimigos e, para isso, precisa de impostos, de uma taxaço que será usada para manter uma sociedade de classes mais complexa com um nível muito superior de serviços públicos. Fiske chama a isto Hierarquização da Autoridade: os bens são distribuídos por ordem de nível hierárquico.

A ideia geral é:

- a maioria dos pequenos bandos eram dominados por mutualismo, especificamente as comunidades de “caçadores-coletores de retorno imediato”;
- as federações tribais eram dominadas por correspondência de igualdade;
- o feudalismo e os impérios tributários baseiam-se na hierarquização da autoridade.

E hoje em dia temos os preços de mercado como modalidade dominante de câmbio. Dentro de qualquer império, o mercado nunca é dominante. Os comerciantes ficam sempre numa posição muito subordinada. Trata-se de comércio administrado, gerido pela burocracia imperial, que garante que os intervenientes do mercado não se tornam dominantes. É somente no capitalismo que temos o domínio do mercado.

A minha própria hipótese é a seguinte;

se é verdade que a civilização humana é um fenómeno cíclico, e se também é verdadeiro que dentro desses ciclos vemos este tipo de espelho de extração e regeneração, então o que acontece hoje quando temos um exceder global do limite? O que quero dizer é que o ciclo territorial, com as suas fases ascendentes e descendentes, foi substituído por um esgotamento em série de territórios num sistema global, com o exceder do limite a ter atingido agora esse nível global. Em tal sistema, não há uma escapatória clara, toda a gente é afetada.

A resposta é que a capacidade regenerativa das práticas e das instituições baseadas em comuns tem de se tornar global. Ou mais precisamente: estas têm de ser locais e globais ao mesmo tempo. A este conceito chamou-se cosmolocalismo ou cosmolocalização. Dadas as superações termodinâmicas, temos de voltar a produzir mais localmente. Gastamos três vezes mais para mover as coisas do que para realmente as fazer (Wiedmann *et al.* 2012). Portanto, a localização é uma parte bastante grande da solução de que precisamos hoje.

Embora a localização seja globalmente um fenómeno necessário e positivo em termos de restauração da terra e do solo, não podemos fazer

tudo localmente. Precisamos de competir com instituições extrativas como o mercado e os Estados e, para esse efeito, também precisamos de instituições dos comuns fortes, que possam proteger os comuns em estabilização. Atualmente, isto significa que estes comuns também têm de ser globais, de modo a corresponderem ao poder do sistema interestatal e transnacional global do capital financeiro.

Do nosso ponto de vista, isto não é apenas uma visão utópica, já que, na verdade, podemos ver o surgimento de formas de semente prefigurativas.

Por exemplo, o que obtemos hoje, coemergindo com a produção de pares de conhecimento partilhado através das redes digitais, é a combinação da produção local com comunidades globais de design aberto. Chamo-lhes cooperativas protocolares. Pense no funcionamento do *Occupy* como um exemplo, apesar de não ter sido muito bem-sucedido a longo prazo. Mas foi, num certo contexto, ou seja, em termos de organização, capaz de mobilizar rapidamente e em simultâneo milhões de pessoas nas praças, o que é notável. Porque é que conseguiram fazer isto? Porque tinham protocolos partilhados. Se seguíssemos esses protocolos, como o “microfone humano”, “ocupar uma praça” e “acumulação progressiva” para regular a fala, então podíamos dizer “Eu sou o *Occupy*” e tínhamos esta coordenação coletiva a acontecer à escala mundial.

Todas as comunidades de código aberto têm uma acumulação de protocolos. A Fundação Wikimedia é a detentora do protocolo da Wikipédia. São semelhantes na sua função a Fundação Linux, a Associação Drupal e a grande Fundação FLOSS, as “associações para benefício” que gerem a infraestrutura de cooperação destas

comunidades de produção de pares baseadas em comuns. De certa forma, não há “nada de novo sob o sol”. Quando a ordem feudal emergiu das ruínas do fracassado Império Romano Ocidental, foram as comunidades baseadas em regras, os monges que seguiam os protocolos de São Bento, que restauraram a agricultura italiana após a queda de Roma, e foram os cistercienses que restauraram a agricultura na Europa Ocidental no século XI. Através da divisão e organização em enxame destes “empreendimentos maximizadores da oração” baseados em protocolos, que Pierre Musso (2017) mostrou terem sido os inventores da produtividade, eles expandiram rapidamente os seus modelos, num formato coletivo que reinvestiu qualquer excedente para a infraestrutura coletiva, e não para mãos privadas.

Este é o trabalho que hoje também temos de fazer. Imaginem, portanto, a mutualização sistemática dos sistemas de aprovisionamento a nível local. Criam-se comuns urbanos para poupar nos gastos termodinâmicos, e ainda se mantêm uma vida cívica complexa que é local.

Mas considere isto: se fizermos *FairBNB* (*BNB* Justo*) em vez de *Airbnb*, porquê reinventar a roda em 50 cidades diferentes? Faz muito mais sentido criar uma liga de cidades e criar por cima disso uma organização de tipo fractal.

* N.T. Bed and Breakfast (Inglês para “cama e pequeno-almoço”, significando “alojamento temporário”).

Portanto, localmente temos uma organização deste tipo para ajudar a produção física real dos bens que são necessários, mas temos a mesma estrutura a nível translocal para manter as formas de cooperação “imateriais”.

No modelo adotado pela primeira vez pela cidade italiana de Bolonha, agora seguido por outras 250 cidades e envolvendo um milhão de cidadãos urbanos em Itália, temos o chamado “Modelo Hélice Quintupla” de governança entre múltiplas partes interessadas: a cidade, o setor comercial, o setor da investigação e a sociedade civil organizada, estas quatro, ajudarão a quinta: as iniciativas cívicas orientadas para os comuns que produzem “inovação social”.

Em França, Emmanuel Macron investiu 30 milhões de euros no desenvolvimento territorial em torno de espaços de criadores. Estes espaços são espaços físicos locais colaborativos que reúnem gerações jovens e digitais, interessadas em “fazer coisas”, por exemplo através de desenhos partilhados para impressoras 3D, mas podem estar ligados a artesãos mais velhos do território, e pode haver uma reflexão coletiva sobre como regenerar a economia local com base numa comunidade física real que está, ao mesmo tempo, ligada a conhecimento global partilhado.

Acontece que eu penso que estes espaços criativos representam uma verdadeira revolução antropológica, porque a forma cartesiana ocidental era dividir a mente e o corpo. Os gestores e os trabalhadores, os engenheiros e os trabalhadores. Mas, aqui, temos pessoas a desenhar o que fazem; e a fazê-lo elas mesmas. E depois, a pensar e refletir sobre o que fizeram. Funcionam como uma comunidade e funcionam em relação com os agentes económicos e sociais locais. Este é um exemplo de desenvolvimento territorial orientado para os comuns. Seria um dos meios para criar esta revolução cosmolocal.

Toynbee distinguiu três gerações de civilizações.

A civilização é, de facto, uma relação entre a terra e a cidade, uma forma de organizar um território. A própria civilização foi uma reação ao desafio das alterações climáticas do período pós-glaciar, introduzido pela agricultura e pela sedentarização; obteve uma primeira atualização com o alfabeto, que acrescentou formas mais abstratas e racionais de pensamento à mitologia; obteve uma segunda atualização com a industrialização, lidando com o aumento da urbanização e formas de energia altamente produtivas, que criaram os escravos artificiais que são as máquinas.

A civilização de quarta ordem, agora emergente, será uma civilização que integra em si mesma esta capacidade de organização não-territorial, ou seja, o facto da digitalização e da coordenação humana à escala planetária. Já produziu o que temos hoje, finança transnacional, adicionada ao que já tínhamos, ou seja, estados internacionais e, não sei se repararam, mas neste preciso momento estão a combater entre si na Ucrânia.

Seguindo Michael Hudson, deixem-me oferecer as hipóteses seguintes

sobre esta guerra sistémica.

De um lado do conflito, vemos a “ordem capitalista rentista” marítima da Europa Ocidental, os EUA e os seus aliados no sistema mundial, em que as classes privadas estão maioritariamente no poder, mas, paradoxalmente, isso criou uma poderosa sociedade civil e instituições democráticas baseadas na resistência contra esse poder. Michael Hudson identifica a Grécia Antiga como o lugar e o tempo em que a classe credora chegou ao poder, e foi a própria resistência à escravatura da dívida que criou a democracia ateniense e, mais tarde, o Tribunato como a representação oficial das plebes no sistema romano; do outro lado do conflito está o modelo nacional-soberanista eurasiático, orientado pelo Estado, de imperadores “amigáveis” que cuidam do seu povo.

Assim, embora o Ocidente tenha um sistema antagónico, fruto da resistência popular contra o domínio “privado”, o “Leste” euroasiático tem um sistema baseado na harmonia. Neste sistema, a sociedade é vista como um todo orgânico e o Estado cuida de toda a população, especialmente mantendo sob controlo os “predadores” agentes do mercado. O povo olha para o Imperador por proteção, e pede todo o tipo de leis, como o Jubileu que abole regularmente a dívida, a legislação de Ardósia Limpa que alivia periodicamente o povo do seu fardo da dívida, evitando a sua queda permanente na escravidão,

incluindo também disposições para recuperar periodicamente as terras perdidas. Não estou, naturalmente, a insinuar que não existem contradições entre a reivindicação da harmonia e a realidade vivida, mas, ainda assim, a ideologia e a cultura importam na definição das regras da sociedade.

A realidade é que as forças do mercado nunca foram dominantes nessas sociedades antes de o modelo ocidental se ter tornado a forma hegemónica da civilização mundial atual, e essa realidade ainda influencia a atual luta “sistémica” entre aquela parte do mundo, onde o domínio do mercado e a democracia são primordiais, e a outra parte que sublinha a soberania do Estado sobre as forças do mercado.

O problema deste tipo de conflito é que ambos os sistemas se baseiam em “rivalidade”. Os Estados lutam por recursos. As forças do mercado lutam por recursos. Quando se faz isso num mundo em declínio, onde os recursos se estão a tornar cada vez mais escassos, esta é uma receita para conflitos e guerra.

O que propomos contraria isso: precisamos de construir magistérios orientados para os comuns, primeiro como contrapoder, que representa o poder combinado das unidades de produção locais, ligadas a estas comunidades globais de design, que poderiam tornar-se verdadeiras instituições baseadas em comuns, capazes de proteger certos domínios, e os recursos e seres da teia da vida relacionados com os mesmos.

Imaginem estes magistérios aliados a “instrumentos de expansão” como as congregações monásticas o eram nos tempos medievais, capazes de praticar

a produção geradora de alimentos e bens de primeira necessidade, e capazes de proteger a base de recursos que permitiriam que tais práticas continuassem a existir a longo prazo.

A dada altura, estas contrainstituições emergentes têm de se tornar o principal conjunto de instituições numa sociedade global.

Porquê? Porque os mercados e os Estados são instituições extrativas. E uma vez que temos um problema global de recursos, a principal instituição social tem de ser uma que seja protetora. Precisamos de uma instituição regenerativa e de preservação no centro da próxima civilização mundial. Como sugerimos, esta enquadra a próxima ordem civilizacional como a “civilização de quarta geração”, a única forma que dominou tanto um contrato social alargado com a população humana e o estendeu a formas de vida interdependentes; como integrou plenamente a coordenação não-territorial através da utilização de redes digitais.

Também podemos enquadrar a próxima transição como a Segunda Revolução Axial.

Existem muitas interpretações diferentes para explicar a primeira vaga de Religiões Axiais: mais ou menos por volta do século VI a.C., como foi descrito por Karl Jaspers em *Origins and Goals of History (Origens e Objetivos da História, 1949)*, deu-se a emergência “simultânea” de um novo tipo de religião universal, como o budismo, o taoísmo, o confucionismo, os profetas judeus, mas também a filosofia grega e a forma “socrática” de consciência humana. Todos eles parecem ter surgido mais ou menos amplamente ao mesmo tempo, e uma das formas de explicar isto é que as sociedades começaram a chegar a uma fase de urbanização substancial, o que realmente significava que este tipo de humanidade já não podia encontrar sentido no simples parentesco, mas vivia agora com pessoas que não conhecia, durante o tempo do surgimento de sociedades imperiais de maior escala. Estas novas religiões são, basicamente, sistemas éticos. As pessoas precisavam de pensar em como gerir esta sociedade complexa onde diariamente interagiam com estranhos, e usar a racionalidade independentemente da mitologia.

Muitas pessoas pensam que o culpado da atual crise ambiental global é o cristianismo ocidental, as religiões monoteístas em geral, ou que é o resultado do capitalismo. Discordamos: a capacidade extrativa de todas as civilizações tem sido uma realidade há vários milhares de anos. Todas as civilizações esgotaram os seus recursos naturais, envenenaram solos e intoxicaram o seu ambiente. Isto é o que a civilização realmente é: a capacidade de criar um excedente.

A Segunda Era Axial é a época em que a humanidade aprendeu a gerir a sua relação com o mundo natural, sem o esgotar. Isto pode muito bem exigir uma ética “pós-civilizacional”!

O meu próprio palpite é que podemos alargar o tipo de ideologia

humanista que adotámos, aprender a tratar os seres humanos de forma igual, concedendo-lhes direitos humanos universais, para, de alguma forma, estendermos essa empatia à teia mais ampla da vida e até, talvez, às comunidades de recursos. “Humanismo emaranhado” pode ser uma boa forma de denominar esta abordagem.

De volta a Peter Pogany, e ao seu modelo de transições sociais dentro do capitalismo, isto é, a partir do século XVI, ele mostra que já tivemos duas transições caóticas.

Primeiro, tivemos o sistema mercantilista, o Antigo Regime, que entrou em colapso com a Revolução Francesa e as Guerras Napoleónicas.

Portanto, temos um sistema relativamente estável que se desintegra com as guerras napoleónicas e cria um novo sistema quando esse processo de transição caótico termina. Ele chama ao sistema mercantilista original “Sistema Zero Global” (GSO, na sigla em inglês, de Global System Zero), porque ainda não era totalmente global, apenas “protoglobal”.

A segunda etapa é o sistema capitalista “smithiano”, caracterizado pelo domínio do capital sobre o trabalho. Não há organizações internacionais, apenas alianças de países. Zero multilateralismo.

Esse período, o GS1, termina com a transição caótica entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, um processo que começou em 1914.

A segunda transição caótica do Sistema Global Um, o sistema capitalista smithiano, inaugura o surgimento do Sistema Global Dois, que introduz a generalização do sistema de bem-estar, que pode ser interpretado como um contrato social entre o Capital e o Trabalho, e foi introduzido nos países ocidentais. Desenvolveu também instituições globais funcionais, como as Nações Unidas, o FMI e o Banco Mundial, pelo que Pogany lhe chama um período de “multilateralismo fraco”.

Se olharmos para os gastos termodinâmicos, a nossa utilização da matéria e da energia, vemos também que este contrato capital-laboral “ocidental” foi efetivamente obtido a custo da natureza, e em detrimento do Sul Global, que foi sujeito a formas de “neocolonialismo” neoliberal. É na década de 1950 que o “bastão de hóquei” do rápido crescimento do uso dos recursos começa realmente.

O industrialismo era muito mau para a natureza, mas tornou-se exponencial com o GS2. O GS2 terminou em 2008, com a crise financeira global. Para Pogany, estamos agora na transição caótica do Sistema Global Dois para o hipotético Sistema Global Três.

A forma como ele o coloca é que vamos passar do multilateralismo fraco para um multilateralismo forte. Precisamos de instituições que possam manter a paz à escala mundial e proteger a natureza. O que ele propõe é alargar o contrato social a toda a humanidade, ou seja, incluindo o Sul Global, mas também à natureza. Para ele, estas são as duas coisas que temos de fazer para

o futuro. Estas duas mudanças estão interligadas, uma vez que é necessário um multilateralismo forte para proteger os recursos naturais e as comunidades dependentes da extração exagerada.

Basicamente, o que eu acrescento a esta análise é que a maneira de alcançar este resultado é o fortalecimento da instituição dos comuns, de modo a torná-la o núcleo do próximo modelo civilizacional.

Alcançar este resultado significa, em primeiro lugar, que temos de construir contrapoder e, na verdade, é uma questão de salvar as nossas vidas localmente, garantindo o nosso acesso à energia, alimentação, transportes e habitação, mas com o objetivo final de fazer dos comuns a instituição central de uma ordem global cosmocalizada. Esta é a essência da minha proposta. É um mundo que combina uma quantidade máxima de diversidade e diferenciação local; mas também reconhece que a proteção da terra e dos seus seres requer uma cooperação translocal e transnacional, preferencialmente para instituições que sejam uma expressão de cooperação cívica, e não apenas impostas por Estados ou forças de mercado.

Formulo a hipótese de que os supracitados “espaços de criadores” podem ser uma chave para tal estratégia e, para explicar isto, permitam-me que faça uma breve excursão pela tradição hindu, que acredita na devolução da humanidade ao longo do tempo.

Nesta conceção da “história mundial”, na primeira fase da sociedade humana os brâmanes governaram e a sociedade era vista como apoiada num banco com quatro pernas; depois, governaram os guerreiros, só temos três pernas, a sociedade é menos perfeita; em seguida, governaram os comerciantes; e, finalmente, a casta dos “trabalhadores”.

Chegamos então ao Cáli luga, a degeneração final, assinalando o fim de um ciclo completo da história humana; terminando com a destruição total e anunciando um novo ciclo mundial. Isto significa que um novo ciclo surgirá, reiniciando todo o processo.

É legítimo interpretar o sistema de castas hindus como representando tipos psicológicos, distinguindo o povo espiritual/intelectual, o povo guerreiro, os comerciantes e as pessoas da classe trabalhadora.

O que acho tão interessante nos espaços de criadores é esta mistura destes tipos. Chamo-lhes Trabalhadores Brâmanes. Imagine um novo ciclo que é, na verdade, “integrador”, que combina tanto o material como o espiritual.

Podemos recriar, por via da educação, pessoas que podem pensar e fazer; que pode fazer e sentir, enfim, um parentesco com seres não-humanos? Desfazer algumas das camadas de mediação que criámos com as nossas tecnologias virtuais? Não se trata, naturalmente, de “abolir a tecnologia”, mas sim de adaptar a tecnologia a necessidades mais vastas do que os motivos de lucro, entretenimento e pura exploração utilitária da natureza e da vida; mas sim de transformar a tecnologia, e a educação humana, para uma consciência da interdependência de toda a vida, como expressa de forma tão bela no

maravilhoso ensaio de Markus Lindholm.

Um dos autores deste ensaio vive na Tailândia, onde encontramos o mesmíssimo problema de “hipermediação” afastada da teia da vida. A idade média de um agricultor ativo na Tailândia é de cerca de 56 anos. E o que a educação faz é retirar estes miúdos destes contextos agrícolas e divorciá-los completamente deles. Tornam-se cérebros e seres humanos a serem preparados para a participação numa economia industrial e de serviços, que, tal como a de qualquer país, não está num equilíbrio sustentável com o seu ambiente.

Portanto, precisamos de continuar a retirar os miúdos do seu verdadeiro ambiente e de os levar para lugares como escolas, onde se sentam oito horas por dia? Ou precisamos de algo mais integrado: entre o corpo e a mente, entre o ser humano e a natureza?

Uma tarefa difícil, talvez. Um exemplo de para onde isto pode ir: estou a seguir um grupo chamado New Polity, eles fazem parte dos democratas-cristãos norte-americanos e acabam de abrir uma escola chamada St. Joseph, The Worker (São José, O Trabalhador). Como saberão, São José é geralmente pensado como tendo sido um carpinteiro.

Os fundadores dizem que o grande problema de hoje é uma sobreprodução de elites. Estamos a produzir todas estas pessoas inteligentes. E depois acabam precárias. O que estão eles a fazer contra tal desfecho com a iniciativa da escola São José? Na versão norte-americana do sistema de educação neoliberal, temos de pedir dinheiro emprestado. Depois, obtemos o diploma e temos uma dívida enorme e, talvez, alguns dos estudantes consigam um emprego numa universidade. A maioria dos estudantes terá uma existência precária, trabalhando com projetos de curto prazo e ficando frequentemente desempregados entre projetos.

A New Polity analisou que tipo de ofícios podem hoje criar uma vida boa para as pessoas. Há cerca de 50 tipos de trabalho que, mesmo sob o neoliberalismo, mesmo sob o capitalismo, sempre foram capazes de sustentar uma família.

O que vão fazer é treinar estas pessoas nestes ofícios. E ensinam-lhes filosofia em torno da dignidade do trabalho. Portanto, estes são artesãos que vão ser muito físicos, capazes de trabalhar com madeira e materiais. E, ao mesmo tempo, estão a ler Tomás de Aquino e Dorothy Day.

Estes estudantes serão capazes de produzir coisas, mas também terão uma boa educação clássica na qual aprendem a envolver-se com ideias e pensamento coerente, e tudo o mais. Precisamos de encontrar uma educação que tenha o melhor dos dois mundos. Este é apenas um exemplo particular para uma tradição religiosa particular, e precisamos de encontrar modelos análogos para as pessoas laicas e para outras tradições.

Ligações de interesse mencionadas no texto

Redução Fator 20 — URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Factor_20_Reduction.

Cooperativas Protocolares — URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Protocolo_Cooperatives.

Base de Dados Histórica Global Seshat — URL = <http://seshatdatabank.info/>.

Período Togukawa — URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Togukawa_Period_in_Japan_as_an_Example_of_Ecologically_Stable_and_Carrying_Capacity-Led_Population_Dynamic.

Bibliografia

Bauwens, M. & Onzia, Y. 2017. *Commons Transitie Plan voor de stad Gent*. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Commons_Transition_Plan_for_the_City_of_Ghent.

Clastres, P. 1974. *Society against the State*. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Society_Against_the_State.

De Moor, T. 2008. *Silent Revolution. Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis*. URL = https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/70995C97C0FE9701FAB7EA07E4D0CE68/S0020859008003660a.pdf/silent_revolution_a_new_perspective_on_the_emergence_of_commons_guilds_and_other_forms_of_corporate_collective_action_in_western_europe.pdf.

Fiske, Alan P. 1991. *Structures of Social Life: The Four Elementary Forms of Human Relations*. Nova Iorque: Free Press (Macmillan). URL = <https://psycnet.apa.org/record/1991-97016-000>.

Fiske, Alan P. 1992. "The four elementary forms of sociality: Framework for a unified theory of social relations". *Psychological Review*, 99, n.º 4: 689-723. URL = <https://psycnet.apa.org/doiLanding?doi=10.1037%2F0033-295X.99.4.689>.

Gimpel, J. 1977. *Industrial Revolution of the Middle Ages*. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Industrial_Revolution_of_the_Middle_Ages.

Hagens, N. 2022. *The Great Simplification. Film on Energy, Environment, and Our Future*. URL = <https://www.youtube.com/watch?v=-xr9rlQxwj4>.

Hobbes, T. 1999. *Leviathan*. Renaissance Editions. URL = <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/748/leviathan.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

Jaspers, K. 1949. *Origins and Goals of History*. Londres: Routledge. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Origins_and_Goal_of_History.

Karatani, K., e M. Bourdaghs. 2014. *Evolution of the Structure of World History Through Modes of Exchange*. Durham: Duke University Press. URL =

https://wiki.p2pfoundation.net/Evolution_of_the_Structure_of_World_History_Through_Modes_of_Exchange.

Lane, M. 2014. "The development of a carrying capacity assessment model for the Australian socio-environmental context". Tese de doutoramento, Queensland University of Technology. URL = https://eprints.qut.edu.au/67485/1/Murray_Lane_Thesis.pdf.

Lindholm, M. 2022. "The Earth has become the garden of mankind". *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 18, n.º 1: 83-102. URL = <https://cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/1004>.

Motesharrei, S. Rivas, e E. J. Kalnay. 2014. *Human and Nature Dynamics (HANDY): Modeling Inequality and Use of Resources in the Collapse or Sustainability of Societies*. Elsevier. URL = <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0921800914000615>.

Musso, P. 2017. *La religion industrielle: monastère, manufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*. Paris: Fayard.

New Polity. *Announcing the College of St. Joseph the Worker*. URL = <https://newpolity.com/podcasts-hub/college-of-st-joseph>.

Ostrom, E. 1990. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Governing_the_Commons.

Polanyi, K. 1944. *The Great Transformation*. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Great_Transformation.

Quigley, C. 1961. *The Evolution of Civilization*. Nova Iorque: Macmillan Publishing Company. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Evolution_of_Civilizations.

Ramos, J., Ede, S., Bauwens, M. e Wong, G. ed. 2021. *The Cosmolocal Reader*. Fundação P2P, 2021 – URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Cosmo-Local_Reader.

Salati, L. 2018. *The Rise of Community Economy: From Coworking Spaces to the Multifactory Model*. – URL = https://www.academia.edu/41043179/THE_RISE_OF_COMMUNITY_ECONOMY_From_Coworking_Spaces_to_the_Multifactory_Model.

Salati, L., e G. Focardi. 2018. *Invisible Factory* – URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Invisible_Factory.

Smith, A. 1937. *The Wealth of Nations*. Londres: Wordsworth.

Spengler, O. 2020. "The decline of the West". *Daedalus*, 103, n.º 1. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Decline_of_the_West.

Toynbee, A. 1961. *A Study of History: Volumes I-X*. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Arnold_Toynbee.

Turchin, P., e S. Nefedov . 2009. *Secular Cycles*. Princeton: Princeton University Press. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Secular_Cycles.

Whitaker, M. 2021. *Green Theory of History* – URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Green_Theory_of_History.

Whitaker, M. 2009. *Ecological Revolution: The Political Origins of Environmental Degradation and the Environmental Origins of Axial Religions; China, Japan, Europe*. URL = https://www.researchgate.net/publication/296486001_Ecological_Revolution_The_Political_Origins_of_Environmental_Degradation_and_the_Environmental_Origins_of_Axial_Religions_and_Scientific_Advance_China_Japan_Europe.

Wiedmann, T. et al. 2012. "The material footprint of nations". *PNAS*, 112, n.º 20. URL = <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1220362110>.

Wilkinson, D. 1996. *Central Civilization. Global Politics and the Future of the World-System*. Volume 2, Número 1. URL = https://wiki.p2pfoundation.net/Central_Civilization.

- ENCONTROS
O PÚBLICO SOBRE VAI
GOVERNANÇA CULTURAL AO
PARTICIPATIVA
TEATRO







Experiências em governança cultural participativa

No segundo bloco de textos, apesar da presença do lugar, o enfoque recai na dimensão institucional, como se têm reconfigurado (por vezes ao longo de décadas), sem modelos prescritivos, para serem comuns (...) São mapas de possibilidades, mas são feitos de caminhos concretos.

**Espaços em que
a criação de uma política
ativa de**

**transformação institucional leva
à reconfiguração do seu papel
no seio de uma comunidade,
e sobretudo transforma o
modo como a comunidade se
relaciona com ela.**

Harinera ZGZ*: explorando novos modelos

Diego Garulo

de governança
cultural
participativa

* N.T. Sigla da cidade de Saragoça
(em espanhol: Zaragoza).

Uma das mais de 500
fotografias tiradas no
photomaton de Harinera
ZGZ no dia da sua
inauguração. 19/03/2016



O olhar da criança

Há momentos em que para chegar a conclusões sobre um determinado tema é necessário complexificar o debate. Polir a palavra, esmiuçar conceitos, dar nome às coisas, precisar e desenhar teses até estabelecer uma ideia partilhada a partir da qual nos situarmos. Noutros, pelo contrário, é conveniente caminhar em direção oposta: lançar uma luz sobre o assunto, simplificando-o. Parar e, sem perder de vista o que aprendemos, olhar em volta com a simplicidade com que o faria uma criança. Observar como é a realidade.

Hoje ninguém põe em causa, quando falamos do direito de acesso à cultura, que este consiste em três dimensões: consumir, produzir e decidir sobre cultura. Também não se discute a forma como a democratização cultural – paradigma em que se basearam as políticas culturais durante as últimas décadas – só respondeu à primeira dessas dimensões, o consumo cultural, descuidando as outras duas; nem se questiona que, para garantir plenamente esse direito de acesso, é necessário avançar da democratização cultural para a democracia cultural.

No entanto, quando tentamos concretizar essas ideias e contrapô-las à gestão real das instituições culturais não é estranho verificar que muitas destas certezas se diluem. Quem mais, quem menos, a maioria possui um alibi a que se agarrar: algum programa residual dirigido a minorias, uns questionários, uma ou duas atividades participativas, uns textos na *web*... e, por artes mágicas, dá a impressão de que todas elas, desde sempre, estavam extraordinariamente comprometidas com o assunto. Para quê tanta reflexão, se afinal o problema não existia?

É neste ponto que talvez devamos adotar o olhar da criança. Para além dessas pinceladas e maquilhagem, testar se as nossas instituições, os nossos espaços culturais e os nossos projetos estão realmente a garantir esse direito de acesso à cultura, que deveria estar ao alcance de qualquer pessoa, observando em que medida distintos coletivos podem – nelas – consumir,

produzir e decidir sobre cultura. Perguntarmo-nos se os jovens com autismo podem produzir naquele centro de arte contemporânea. Se as mulheres subsaarianas que não falam a nossa língua podem decidir num determinado museu. Se os agricultores acima dos sessenta anos que residem no meio rural podem aspirar a ter voz nesse grande teatro.

Esta simples análise pode ser devastadora. Em maior ou menor medida, praticamente todos oferecem a possibilidade de consumir cultura a quase todos. Em contrapartida, quando pensamos em quem pode produzir nelas, vemos como rapidamente o círculo se estreita; e como se contrai dramaticamente quando se fala em participar na tomada de decisões, até deixar de fora a vasta maioria da população.

O olhar da criança coloca-nos diante do nosso retrato. Décadas de esforços e orçamentos despejados na produção de uma oferta cultural de consumo de costas voltadas para uma cidadania que, por sua vez, se afasta cada vez mais dessa oferta. Se não, por que razão nos preocupa tanto, nos últimos anos, o desenvolvimento de públicos em cultura? Porque não sabemos onde estão. Estamos a perdê-los. E não estamos a saber ouvir a sua resposta: estão a gerar espaços alternativos nos quais possam dar rédea solta às suas necessidades culturais, porque não querem ser apenas públicos, querem ter agência.

Se formos honestas e assumirmos esta realidade, a pergunta que se segue é óbvia: de que ferramentas dispomos, as instituições, os gestores culturais, os profissionais, para reequilibrar essa balança?

Talvez a governança cultural participativa seja uma delas.

Partindo dessa intuição – ou melhor, dessa certeza – que o olhar da criança nos oferece, e com a vocação de experimentar novos modelos de gestão, nasceu a Harinera ZGZ: um projeto de cultura comunitária cujos objetivos principais são o fomentar do pleno acesso à cultura da cidadania e a equidade na cultura.

Harinera ZGZ: cultura comunitária

A Harinera ZGZ é um edifício de propriedade municipal situado no bairro de San José, a sueste de Saragoça. Um bairro operário afastado do centro da cidade, antigamente uma área industrial, que cresceu graças à saída das fábricas para os subúrbios e com a construção de habitações baratas para famílias trabalhadoras. No ano de 2001, a antiga fábrica de farinhas situada na parte mais alta do bairro cessa a sua atividade. O seu proprietário vê nela a oportunidade de construir casas; os vizinhos e as vizinhas veem a oportunidade de salvar e preservar um dos últimos vestígios desse passado fabril do bairro. Felizmente, e ao contrário do que é habitual, os moradores alcançaram o seu objetivo: graças à sua reivindicação, o município adquiriu a propriedade do edifício. Em contrapartida, a segunda parte daquela reivindicação – que a antiga fábrica de farinhas fosse convertida num equipamento cultural para o bairro, subdotado nesse aspeto – demorou muito mais a ser concretizada: a

fábrica permaneceu abandonada e esquecida durante quinze anos até que, em 2016, abriu com o seu projeto atual.

Em 2013, cansados e já com poucas expectativas, os moradores voltaram a exigir essa abertura. Ao contrário do que aconteceu em tentativas anteriores, obtiveram resposta: a Câmara Municipal de Saragoça solicitou aos técnicos municipais a redação de uma proposta de uso cultural para o espaço.

Dessa incumbência, surge o germe da Harinera ZGZ. Redigimos um projeto no qual propúnhamos um espaço dedicado à participação, ao empoderamento e à transformação do meio envolvente através da criatividade. Um equipamento da cidade, ainda que fortemente vinculado ao bairro; um lugar de produção e criação, e não de exposição; um equipamento interdisciplinar, com residências para projetos culturais, que pudesse acomodar outras formas de expressão relacionadas com a arte urbana, a reciclagem criativa, a edição alternativa, a ecologia urbana... Mas, acima de tudo isso, o mais relevante nesse projeto é que propunha que todas as áreas da gestão da Harinera, sem exceção, se abrissem à participação real do tecido criativo e do bairro. Um modelo de gestão experimental que funcionasse por via da criação de uma assembleia composta pelos agentes culturais envolvidos no projeto, representantes do tecido comunitário e a instituição pública, na qual se tomaram todas essas decisões: desde os seus objetivos e conteúdos até ao modelo de funcionamento, às utilizações dos seus espaços, o seu equipamento técnico ou a sua reabilitação.

Com a aprovação do projeto pela administração da cidade, veio a fase seguinte: a concretização desse projeto. Sendo coerentes com a sua vocação participativa, não podíamos ser nós, os técnicos, a dar-lhe forma unilateralmente. Por isso, concebemos e implementámos um processo de participação horizontal para definir esses usos e esse modelo de gestão. Assim, desenhamos um processo facilitado por agentes externos, de tal forma que o município participasse nele meramente como mais um agente.

Nesse processo, que iniciámos em 2014, definiu-se o modelo de gestão público-cidadã que hoje rege a Harinera. Um grupo motor de umas trinta pessoas de todas as idades e perfis – vizinhas, arquitetas, professoras, gestores culturais, bailarinas, artistas plásticas, das artes cénicas, do audiovisual... – imaginando que tipo de cultura queriam para o seu bairro, para a sua cidade. Durante três meses, com a facilitação de mediadores, e depois – e até hoje – de forma autónoma, juntas iniciámos um percurso para abrir aquele novo espaço, refletindo, debatendo, aprendendo, divulgando ao resto da vizinhança os avanços e pondo à prova esse novo modelo de governança em atividades abertas à participação. Pelo caminho, aquele grupo motor consolidou-se até se converter no Coletivo Llámalo H*, denominação sob a qual se agrupam as mais de cinquenta pessoas que atualmente estão envolvidas na gestão da Harinera.

* N.T. Chama-lhe H.

Um lugar onde se pode consumir, produzir e decidir

O modelo de gestão da Harinera ZGZ tem como eixo central a sua assembleia. Nela participam o tecido social do bairro – representado pela sua associação de moradores, mas também por outras entidades, como por exemplo as associações de mães e pais dos centros educativos mais próximos –; o Município de Saragoça e o Coletivo Llámalo H, que aglutina todos os agentes culturais e pessoas da cidade que decidiram aderir ao projeto. Nela, todas as vozes são ouvidas, e todas as decisões são tomadas por consenso. Contamos também com cinco comissões (Programação, Comunicação, Ligação ao Bairro, Projeto e Cuidados) que tratam da gestão quotidiana e cujas decisões ascendem à assembleia, para sua validação. Quando a situação o exige, criamos grupos de trabalho temporários que, com um funcionamento análogo ao das comissões, assumem questões concretas – a celebração de um aniversário, a organização de atividades excepcionais, etc. –, e que desaparecem após terminarem e avaliarem a sua missão. A participação em todos eles está permanentemente aberta a qualquer pessoa que queira juntar-se à comunidade: para facilitar a sua incorporação, celebramos mensalmente jornadas de boas-vindas, nas quais explicamos detalhadamente a missão, a visão e o modelo de funcionamento do projeto.

Haverá quem, ao ler isto, pense que não inventámos nada: afinal de contas, este modelo não difere muito do da maioria dos espaços sociais e culturais autogeridos. E estará certo. Contudo, existem, pelo menos, dois elementos diferenciais relevantes: um é que, com a participação direta da instituição pública nele, juntamente com os recursos humanos, materiais e orçamentais que esta

fornece para a sua sustentabilidade, os grandes dramas que habitualmente fazem soçobrar esses projetos de autogestão – questões tão básicas como quem paga a luz, quem mantém o espaço ou quem o abre – ficam resolvidas à partida, permitindo que as pessoas que participam nele possam centrar-se na sua vertente cultural. O outro elemento é que esta fórmula partilhada em que a administração participa apenas como mais um agente, propicia um processo de aprendizagem recíproca. Graças ao qual os cidadãos conhecem na primeira pessoa como se faz a gestão do que é público e a instituição aprende a partilhar a tomada de decisões, a escutar e a gerir o conflito, quebrando reticências e abrindo novas portas para o futuro da gestão cultural participativa.

Também a produção cultural está aberta a qualquer pessoa através do formulário disponível na nossa página *web*, por via do qual qualquer pessoa ou coletivo pode enviar-nos o seu projeto e ideia. Financiámos aqueles que melhor se adequam aos nossos objetivos, e cedemos espaço aos que o solicitam. Contamos, além disso, com onze residências temporárias. Qualquer pessoa, coletivo, associação ou empresa pode aceder às mesmas através das convocatórias públicas que lançamos periodicamente. Se forem selecionados, cedemos-lhes gratuitamente o seu uso por um período de um ou dois anos; em

troca, os projetos residentes comprometem-se a ser parte ativa da comunidade gestora da Harinera e a promover pelos seus próprios meios, durante o tempo de residência, um programa de atividades abertas à participação cidadã. Não são, portanto, nem um *coworking*, nem residências artísticas para usar, mas sim uma troca de espaço por participação e regresso ao bairro e à cidade.

Nas atividades que promovemos e acolhemos, tentamos focar-nos noutra dos nossos grandes objetivos: a equidade na cultura. Que quem, pelas suas condições pessoais ou socioeconómicas, tem maiores dificuldades em aceder à cultura possa desfrutar dela. Assim, impulsionamos projetos de artes plásticas com jovens com diversidade intelectual, programas de circo para a adolescência, oficinas de teatro comunitário, iniciativas de reciclagem criativa para pessoas em risco de exclusão, atividades dirigidas às pessoas idosas ou à população migrante...

Ensaio da Orquesta Escuela, projeto residente na Harinera ZGZ que facilita a formação musical a meninos e meninas em situações vulneráveis.
Foto de Xavier Roche.



Sete anos depois

Com esta estrutura, que fomos ajustando e ampliando num processo de tentativa e erro ao longo destes anos, a Harinera ZGZ abriu as suas portas em março de 2016. E fê-lo, como dissemos anteriormente, como uma experiência: nenhum outro espaço cultural público em Espanha tinha um modelo de gestão parecido. Nem no resto da Europa encontrávamos projetos nos quais nos pudessemos refletir.

Prestes a completar sete anos, hoje podemos dizer que esta experiência se tornou num êxito: não são poucos os dados objetivos que realçam em que medida a gestão comunitária pode não só ser tão eficiente como a gestão puramente pública, como pode também melhorar essa eficiência. Todos os anos, passam pelas nossas atividades mais de 22 000 pessoas, e mais de 200 participaram na assembleia; acolhemos anualmente um número superior a 200 projetos, promovidos até à data por 230 coletivos diferentes; a valoração média que nos dão, através de um inquérito anónimo, as pessoas que passam pela Harinera é de 9,30 em 10... Juntamente com esta dimensão local, a projeção externa da Harinera é ainda mais surpreendente, especialmente para um espaço comunitário de proximidade situado numa cidade que não faz parte dos grandes circuitos culturais do país: apresentámos o projeto em

mais de sessenta cidades dentro e fora de Espanha; em 2019, outorgaram-nos o prémio Eurocities para o melhor projeto europeu de recuperação do património através da participação; fomos a primeira iniciativa da nossa região a aparecer no *ranking* nacional de instituições culturais mais valorizadas de Espanha, elaborado pelo Observatório de Cultura da Fundación Contemporánea* vários

* N.T Fundación Contemporánea.

espaços emularam o nosso modelo de gestão noutras localidades... São muitos marcos para um projeto ainda muito jovem que, sem dúvida, serviu para situar Saragoça como um local de referência para a cultura comunitária em Espanha.

Mas, para nós, todos estes dados, por muito espetaculares que sejam, não são de longe o mais relevante, porque não acreditamos na avaliação quantitativa da cultura. Do nosso ponto de vista, o mais valioso da Harinera – e de qualquer iniciativa cultural – está nos processos, no qualitativo, no invisível. Na marca que deixa nas pessoas que passam por ela e no seu contributo para a equidade na cultura: em coisas como as que nos diz o nosso “inquérito emocional”, questionário anónimo graças ao qual sabemos que, para 94% das pessoas que participaram nas nossas atividades, ter vindo à Harinera melhorou o seu dia; que 95% se riram; que 78% das pessoas que participam são mulheres; ou que 30% destas pessoas não tinham rendimentos ou estes eram muito inferiores ao salário mínimo. Retornos intangíveis que constroem sociedade e lhe dão coesão, que dão sentido ao projeto e que nos explicam que a cultura em comunidade é essencial para viver melhor.

O outro grande trunfo invisível da Harinera é a comunidade que se construiu à sua volta. Como se constituiu uma inteligência coletiva, capaz de

colocar o bem comum à frente dos seus interesses particulares: cinquenta pessoas construindo cultura a partir do ativismo; sendo protagonistas. Participando ativamente na gestão quotidiana do que é público, dando assim corpo e forma a essa abstração a que chamamos democracia cultural. Desfrutando do seu direito a produzir e a decidir, e abrindo novos espaços de oportunidade a agentes culturais e moradoras que não encontravam o seu lugar nas políticas culturais públicas clássicas. Em suma, convertendo a experiência numa realidade.

Oficinas infantis nos
corredores da Harinera ZGZ.
Jornadas "Más vida arriba".
Foto de Javier Roche.



* N.T. Conselho dos Governos Locais Unidos.

Desafios e fragilidades

Num contexto em que são cada vez mais as vozes e organizações internacionais que estão focadas na necessidade de avançar para esta ideia de democracia cultural, apostar em instituições mediadoras em vez de prescritoras, abrindo assim oportunidades para que a cidadania usufrua plenamente do seu direito de acesso à cultura – isso é corroborado por documentos como a Carta de Roma 2020, do Consejo de Gobiernos Locales Unidos*, ou a Carta de Porto Santo, em Portugal –, é inegável que ainda nos falta percorrer um longo caminho para que esta postura impregne e se consolide definitivamente nas administrações públicas locais, regionais e estatais. Aí radica, provavelmente, a principal fragilidade da governança cultural participativa neste momento, que é, ao mesmo tempo, o maior desafio a abordar no futuro: reverter as inércias adquiridas durante décadas, romper os preconceitos e conseguir que aqueles que decidem e gerem as políticas culturais tornem sua a ideia de que os direitos culturais dos cidadãos devem ocupar um lugar central na ação pública.

Também a precariedade na cultura e o individualismo constituem uma ameaça para o surgimento e a consolidação destes novos modelos. As dificuldades que os agentes culturais têm em garantir um futuro para si próprios – com a constante sobrecarga e o investimento de tempo que tal implica –, juntamente com a perda de sentido comunitário que, nos últimos anos, se disseminou na sociedade, são dois grandes obstáculos que as iniciativas de governança participativa têm de superar para chegarem a bom porto. No entanto, creio que há motivos para a esperança: são cada vez mais as iniciativas comunitárias que, a partir do micro, através das suas práticas, vão expandindo as suas formas de fazer a mais pessoas e coletivos, propiciando outras formas de entender essa vida em comunidade. É expectável que, neste germe, os agentes culturais que hoje lutam todos os dias para levar por diante os seus projetos, encontrem num futuro próximo novas oportunidades que contribuam para a sua sustentabilidade e que lhes permitam manter o seu compromisso com a dimensão comunitária. Novamente, construir os alicerces necessários para que esta ameaça deixe de o ser torna-se noutra dos desafios que nos deparamos no horizonte.

Olhar, brincar

Geralmente, a criança que olha é, após algum tempo, uma criança que brinca. Observa, descobre, e quando o seu olhar já compreendeu o território em que se encontra e as possibilidades que oferece, decide torná-lo seu e desfrutar dele.

Provavelmente nós – gestoras culturais, técnicos de entidades públicas, artistas, responsáveis políticos – também devemos passar da criança que olha à criança que brinca. Identificámos os erros e as carências que nos impedem de desfrutar plenamente do nosso direito de acesso à cultura, e definimos possíveis vias para tentar corrigi-los. Vemos à nossa volta experiências

e iniciativas que estão a explorar com êxito estes enquadramentos e a conectar-se com cada vez mais pessoas que desejam saltar da plateia para o palco. Que querem dançar e ter voz. Brinquemos, então. Experimentemos. Façamos tudo o que for possível para que os nossos projetos e as nossas instituições avancem para novos modelos, nos quais produzir e decidir sobre a cultura que queremos deixe de ser uma exceção ao alcance de poucos. O mundo em que vivemos diz-nos que aquilo que tentámos até agora em cultura não correu nada bem: o mais provável é, portanto, que se tentarmos outros modos de fazer e gerir a cultura, se brincarmos, não faremos senão melhorar.

Na Harinera, um belo dia, pusemo-nos a olhar à nossa volta e decidimos começar a brincar. Sete anos depois, continuamos a brincar. E estamos a divertir-nos imenso.

O que podem os trabalhadores da arte

Governança cultural participativa para os comuns
e novas instituições participativas: L'Asilo, Ex Asilo
Filangieri, em Nápoles.

Gabriella Riccio



Movimento dos Trabalhadores da Arte, Turim, 2014.

Discutir governança cultural em vez de política cultural é precisamente incluir – juntamente com as políticas culturais implementadas por governos ou instituições públicas da cidade – as influências culturais exercidas por agentes não-estatais (a cidadania ativa e os movimentos). Uma mudança da ação impulsionada por decisores políticos estatais ou locais para incluir a influência da sociedade civil, com as suas organizações formais ou informais. Aquilo a que nos referimos com governança cultural também depende da definição de cultura em si mesma, abrangendo desde as instituições culturais estritamente reconhecidas ao seu significado mais amplo de modo de vida de uma sociedade, de sistema de conhecimento, de produção de sentido, de formação do gosto e do uso da linguagem: sendo esta última a que é aqui assumida.

Ao longo dos últimos 10 anos (2012-2022), reconhecendo o potencial cultural gerado pelo movimento dos trabalhadores da arte, juntamente com o movimento pela justiça social, a cidade de Nápoles implementou uma política ativa de transformação institucional que levou ao reconhecimento jurídico-administrativo dos comuns, com oito grandes edifícios do património público da cidade reconhecidos como bens comuns e, portanto, geridos por comunidades informais!. Foi um caminho que conduziu a modelos de governança cultural participativa radical dentro dos comuns e que se dirigiu para instituições mais participativas e democráticas. Assim, a experiência napolitana pode ser vista como um percurso capaz de gerar novos modelos para a governança cultural rumo a um processo de compreensão e contaminação mútuas (embora nunca fácil e frequentemente difícil e conflituoso) entre administração pública e cidadãos nas suas formações sociais e associadas – não sendo as instituições culturais estritamente reconhecidas como agentes diretos deste processo, mas envolvidas como consequência – para a convergência da arte e da vida. Um modelo consciente de que a cultura é um comum e, como tal, não pode ser privatizada nem reduzida a um produto

à mercê das forças do mercado. Por esta mesma razão, a cultura é – e continua a ser – um terreno de luta e emancipação. Incentiva a experimentação cultural em diferentes áreas com uma atitude crítica relativamente a novas abordagens possíveis para instituições mais participativas.

* N.T. O Asilo.

No âmbito destes Encontros sobre Governança Cultural Participativa, fui convidada a apresentar o caso singular de L'Asilo* como um novo modelo de governança cultural, vendo-se a comunidade de L'Asilo a si mesma como uma parte do movimento dos trabalhadores das artes italiano. Porém, no sentido amplo de cultura como um terreno de luta, é importante abordar L'Asilo como parte de um ecossistema da cidade, juntamente com os outros sete comuns napolitanos e as suas comunidades comprometidas em lutas coletivas em defesa (entre outros) do direito à cidade, da habitação, da saúde, do ambiente, da justiça social, das pessoas migrantes, da diversidade e da educação.

L'Asilo, em Nápoles, é o primeiro comum cultural urbano gerido ao abrigo da “Declaração de uso cívico e coletivo urbano” formalmente reconhecido. Desde o início, tem sido um centro interdependente para a produção de arte, cultura, educação e socialidade. Um espaço autogovernado e gerido diretamente por uma comunidade informal aberta de trabalhadores da arte, ativistas, investigadores e pessoas em geral (uma multidão de trabalhadores culturais precários, por vezes definidos por alguns teóricos como matéria negra, trabalhadores do imaterial, trabalhadores cognitivos, *projetariado*). Apenas seis meses após o reconhecimento formal de L'Asilo, o mesmo regime foi aplicado aos outros sete espaços da cidade em junho de 2016.

L'Asilo é, ao mesmo tempo, uma experiência política, artística, cultural, social, económica e jurídica. O que tornou possível chegar a esta transformação institucional remonta no tempo e desenvolveu-se ao longo de um período de mais ou menos quatro anos, um processo enraizado na situação sociopolítica mais ampla e articulada resultante da crise financeira global de 2008.

** N.T. Ocupar, Ocupação.

A história de L'Asilo está ligada ao movimento Occupy** que se espalhou pelos Estados Unidos e pela Europa em consequência da crise financeira de 2008, e dos massivos cortes na cultura relacionados com a mesma. Durante este colapso da finança, o que os movimentos sociais e o movimento dos trabalhadores da arte fizeram foi manifestar-se, e manifestar dissidência ocupando praças e espaços de discussão pública. Num curto espaço de tempo, o movimento Occupy expandiu-se da Praça Syntagma, em Atenas, em 2010, para a Praça Zuccotti, em Nova Iorque, a Praça Tahrir, no Cairo, as massas dos Indignados nas praças de Madrid e Barcelona, em 2011, o Parque Gezi, em Istanbul, em 2012. Nesses mesmos anos, em Itália, artistas e trabalhadores culturais precários começaram a ocupar espaços culturais simbólicos (teatros, bem como edifícios públicos ou privados abandonados ou

subutilizados) para protestar contra a má gestão dos investimentos públicos na cultura, a precariedade dos contratos e das condições de trabalho, a erosão dos direitos sociais dos trabalhadores culturais e da arte, bem como de todos os trabalhadores, e em geral contra as políticas neoliberais selvagens orientadas para a privatização dos espaços culturais e para a mercantilização da cultura e da vida como um todo. Em Itália, as ocupações de espaços culturais pelos trabalhadores da arte estenderam-se de norte a sul – do Sale Docks, em Veneza, 2007; ao Teatro Valle, em Roma, 2009; à Torre Galfa e depois o Palazzo Citterio Ex Macello by Macao, em Milão, e o Teatro Coppola em Catânia, em 2011; L’Asilo, em Nápoles; o Teatro Garibaldi, em Palermo; o Cinema Palazzo*, em Roma, o Teatro Rossi Aperto, em Pádua, em 2012; o Teatro Mediterraneo TMO, em Palermo, em 2021; e a Cavallerizza Reale**, em Turim, em 2014, etc. – com resultados diferentes, mas alguns traços comuns: essas experiências não só exerceram um protesto reclamando uma mudança de paradigma como o fizeram implementando novas formas de coabitar nesses espaços (Cirillo 2014). Estas experiências basearam-se em: reapropriação, autogovernança e gestão direta de espaços públicos ou privados; práticas de produção baseadas em cooperação e solidariedade; livre contaminação nos diferentes campos da arte e da investigação; e um desenvolvimento teórico e prático e de defesa dos comuns com base no debate nacional que se desenvolveu em torno dos Bens Comuns no âmbito da Comissão Rodotà.

* N.T. Palácio.

** N.T. Cavalerizza Real.

Em 2007, no Parlamento, a Comissão Rodotà foi nomeada por decreto do ministro da Justiça para redigir uma lei relativa à reforma das disposições do Código Civil sobre bens públicos. No seu relatório final,

apresentado em 2008, houve uma formalização da categoria de Bens Comuns: *“Os espaços públicos como bens comuns são um serviço essencial para a satisfação das necessidades coletivas correspondentes ao exercício dos direitos fundamentais da pessoa na sua dimensão democrática e que, por conseguinte, devem ser protegidos e salvaguardados por sistemas legais, também em benefício das gerações futuras”* (Comissão Rodotà 2008)².

Em Itália, o discurso em torno dos comuns concentra-se mais nos direitos do que nas economias. Em defesa dos bens comuns, são invocados direitos constitucionais e fundamentais prevaletentes. Referindo-se ao quadro teórico oferecido pelo trabalho feito pela Comissão Rodotà, o movimento dos trabalhadores da arte reclamou a cultura como um comum e ocupou aqueles espaços culturais que se encontravam sob ameaça de privatização. Uma entre as várias experiências foi a ocupação do Teatro Valle em Roma, em 2009, e a sua autogovernança e autogestão no contexto da Fundação Teatro Valle Bene Comune. Uma experiência de governança cultural que foi apreciada também por instituições culturais europeias relevantes pela sua tentativa de

participação radical inovadora, mas que, infelizmente, chegou ao fim com o despejo, ordenado pelo presidente da Câmara de Roma, em 2012, dos artistas e ativistas que animaram a experiência. Tendo decidido usar a forma de uma fundação – ainda que com uma muito grande participação –, o caso do Teatro Valle Bene Comune foi articulado no quadro do direito privado.

Poucos anos depois, o debate nacional sobre bens comuns foi relembrado, ligado ao iminente Referendo sobre as Águas Públicas (2011). Em Nápoles, um dos pontos-chave do programa de campanha de Luigi De Magistris na corrida às eleições locais foi “A água como um bem comum” (*Acqua Bene Comune*). O resultado do referendo nacional foi que a água permanecesse pública e, uma vez eleita, a administração local de De Magistris foi a primeira a implementar o resultado do referendo. Para tal, a administração modificou o Estatuto da Cidade de Nápoles, introduzindo uma referência explícita à categoria dos bens comuns³.

É neste enquadramento que assentam as premissas dos artistas e ativistas de L’Asilo, que reclamavam que o espaço fosse reconhecido como um comum, abordando a esfera do direito público.

A 2 de março de 2012, um coletivo chamado *La Balena**, composto por artistas, ativistas e investigadores, decidiu ocupar simbolicamente o terceiro piso de um edifício histórico chamado Ex Asilo Filangieri e convocou uma assembleia geral nacional aberta de três dias em volta dos bens comuns. O Ex Asilo Filangieri é um prédio de três pisos do século XVI, um convento

monumental situado no pulsante e vibrante centro histórico da cidade. Durante anos, pertenceu à condessa Giulia Filangieri di Candida, uma filantropa que o manteve como orfanato e colégio interno. O grande terramoto que atingiu a cidade em 1980 danificou gravemente o imóvel, que caiu em abandono. Então, a família Filangieri doou o edifício à cidade de Nápoles. Só mais tarde, em 2011, o edifício localizado no centro histórico da cidade de Nápoles, ficando assim sob tutela da Unesco, pôde ser completamente renovado com fundos da Unesco. A anterior administração da cidade decidiu atribuir o imóvel a uma fundação criada para gerir o Fórum Universal das Culturas, que se revelou um escândalo pela má gestão de dinheiro público e pelo desenho de um evento cultural gigante que falhou em envolver os agentes culturais da cidade. Convocar uma assembleia pública de três dias sobre bens comuns naquele edifício foi o primeiro gesto disruptivo dos trabalhadores da arte, que coincidiu com os primeiros meses da recém-eleita administração De Magistris.

* N.T. A Baleia.

Os trabalhadores da arte exigiram que o edifício fosse reconhecido como um “bem comum urbano emergente” (Micciarelli 2014). Ao fazê-lo, não reclamaram meramente o reconhecimento do edifício como um bem comum, mas – sendo

os bens comuns inseparáveis do desenvolvimento de mais modelos inclusivos para a sua governança e gestão (Östrom 1990) – os artistas e ativistas decidiram permanecer no interior do imóvel para experimentar formas de autogovernança e autogestão.

Os espaços vagos e subutilizados do Ex Asilo Filangieri foram devolvidos à vida por uma comunidade que se autodenominou L'Asilo. Os espaços foram equipados com meios de produção através da reutilização de materiais e de donativos: no terceiro piso, foi autoconstruído um *teatro* (palco, cortinas, cadeiras, luzes e sistema sonoro); no primeiro piso, a *oficina de marcenaria* foi equipada para servir como oficina para posterior autoconstrução dos outros espaços; no piso térreo, com o tempo, a capela foi equipada com ecrã de *cinema* e assentos; no primeiro piso, o grande salão foi equipado com uma plataforma técnica para *dança e performance*; e a área do pátio exterior foi cuidada como um pequeno *jardim urbano*.

Iniciou-se um número crescente de intensas atividades culturais: teatro, ensaios e oficinas musicais e teatrais, performances, concertos, exposições, residências, reuniões ativistas, seminários, palestras, etc., todas geridas através de assembleias abertas e grupos de trabalho. Programas mais complexos articulariam o seu conteúdo, não seguindo a direção artística de um

indivíduo ou coletivo, mas como resultado da articulação das energias criativas vitais que emergiam, reuniam, colaboravam e eram organicamente expressas pelo território.

A comunidade organizou as suas atividades em grupos de trabalho temáticos que seriam criados com base nas necessidades e desejos: Arti della Scena (artes teatrais e performativas), Infrasuoni (música), Armeria (cenografia e câmara escura), Sinergico (atividades sociais e jardim urbano), Biblioteca (com salas de estudo), Cinema (projeção de filmes e encontros) e Autogoverno (autogoverno). Ao longo dos anos, a articulação dos grupos de trabalho temáticos mudou, mas basicamente todos os grupos de trabalhos temáticos trabalham em conjunto, com o apoio de dois outros grupos de trabalho transversais: Comunicação e Logística. As suas atividades seriam harmonizadas na Assembleia semanal, seguindo os princípios de colaboração e mutualismo e o uso não-exclusivo dos espaços. Decidindo por consenso, a assembleia tornou-se um laboratório de democracia radical e a comunidade – autoconcebendo-se como aberta, porosa, inclusiva e heterogénea – visa acolher todas as atividades artísticas e culturais. Nos espaços de L'Asilo, o indivíduo singular sem qualquer experiência teria direito a aceder e a usar os espaços, tal como o profissional experiente; nunca foi necessária qualquer convocatória ou candidatura, os coletivos informais teriam a mesma possibilidade de aceder como qualquer outra organização formal. Os espaços também podiam ser usados por associações culturais, fundações, institutos culturais ou cooperativas, desde que as atividades propostas não tivessem

orientação “comercial”. As atividades e oficinas seriam gratuitas e abertas a qualquer pessoa, com o convite para deixar facultativamente um donativo ou uma contribuição voluntária de “cumplicidade” para apoiar o funcionamento de L’Asilo e o cuidado quotidiano do espaço.

A reputação de L’Asilo foi, e ainda é, reconhecida desde cedo, na cidade e internacionalmente, como um dos espaços culturais mais vitais, um lugar que artistas, ativistas e investigadores de toda a Itália e do exterior querem experienciar.

A quantidade de atividades culturais geradas nos primeiros quatro anos foi um dos elementos que, no longo processo de reconhecimento formal de L’Asilo, permitiram à administração da cidade provar que a *receita cívica* gerada pela comunidade excedia, de longe, o investimento feito para manter o espaço aberto e a funcionar, pagando por serviços, manutenção e aos guardiões.

Em L’Asilo, qualquer pessoa podia não apenas beneficiar das atividades culturais; qualquer pessoa podia aceder, usar e cuidar dos espaços para realizar atividades culturais; qualquer pessoa podia sentar-se na assembleia aberta e ter uma voz no processo rumo ao alcançar do consenso. Basicamente, qualquer pessoa podia ter acesso pleno à cultura: beneficiar dela, produzi-la e decidir sobre ela.

O grupo de trabalho Comunicação desempenhou um papel-chave: a página web de L’Asilo não era somente o espaço para informar sobre as atividades. Desde o início, foi também concebida como um lugar para expressar a voz da comunidade no debate sobre a cidade e sobre os comuns, com uma nova linguagem em torno dos comuns, bem como um espaço para arquivar e documentar o processo e o desenvolvimento das pesquisas relacionadas produzidas pelos próprios artistas.

O âmage de toda a experiência foi o Autogoverno (o grupo de trabalho sobre autogovernança e autogestão): foi – e continua a ser – o lugar onde foi elaborado, ao longo dos anos, o modelo de governança de L’Asilo, onde emergiu a inteligência coletiva que trazia artistas, ativistas e investigadores, onde as posições mais libertárias e comunitárias podiam coexistir, discutir e argumentar com as visões mais institucionais e, finalmente, gerando um novo modelo de governança que manteve o processo no centro. O desafio foi traduzir as práticas colaborativas reais da comunidade num conjunto formalizado de regras de autogovernança e autogestão. Os instrumentos jurídicos disponíveis eram os estatutos de associações, fundações e cooperativas, todos instrumentos do direito privado e distantes do modo como a comunidade realmente operava. Para permanecer no campo do direito público e próximo das práticas da comunidade, foi finalmente encontrado, entre as fontes do direito público, um elo útil no *uso cívico**, um antigo instituto jurídico ainda em vigor, embora inativo: o chamado *direito de legnatico*, também conhecido como *proveito da floresta*, o direito de acesso e utilização de recursos – a

* N.T. Uso Cívico.

recolher madeira, pescar e pastorear em terras ou águas comuns por uma comunidade de referência. Existe algo semelhante em toda a Europa (Capone 2016; Micciarelli 2020). Com um uso criativo da lei, propôs-se transferir o *uso cívico* da área rural para a urbana, visando um reconhecimento institucional dos poderes de autorregulação de uma comunidade e do seu direito de acesso e utilização de recursos comuns de forma não exclusiva. Conjugaram-se três elementos: 1) o recurso, o edifício, Ex Asilo Filangieri com os seus espaços e meios de produção, declarado um bem comum; 2) a comunidade aberta e informal de L'Asilo partilhando tempo, aptidões e saberes na base da cooperação e do mutualismo; 3) um conjunto de regras escritas autoproduzidas e comumente partilhadas como modelo de governança baseado no uso cívico formalizado na "Declaração de uso cívico e coletivo urbano". Este mesmo documento – e o dossier anexo que recolhia todas as atividades que foram realizadas desde o início da vida no espaço, como prova do uso não exclusivo do espaço, do acesso democrático aos recursos e da "receita cívica" – foi finalmente reconhecido pela cidade de Nápoles a 29 de dezembro de 2015⁴.

A "Declaração de uso cívico e coletivo urbano" funciona como uma constituição dos comuns. É a tentativa de traduzir na forma jurídica de um estatuto as práticas de autogovernança e autogestão horizontais implementadas pela comunidade. É importante sublinhar que as práticas de mutualismo, os comuns, e os usos cívicos têm funcionado desde tempos antigos e a sua formalização ou reconhecimento jurídico a nível administrativo não deve ser assumida como um pré-requisito; pelo contrário, o seu reconhecimento formal tem um valor na legitimação e visibilização do nosso conhecimento antigo do viver em conjunto.

O modelo de autogovernança através do uso cívico pretende garantir uma prática consolidada de gestão partilhada e participativa de um imóvel público dedicado à cultura enquanto um bem comum. Esta governança é conduzida por pessoas, sem a mediação de qualquer associação ou outra entidade jurídica. Deslocando a ênfase da propriedade para o uso, o uso cívico e coletivo urbano reconhece à comunidade informal o direito de uso, e o cuidado pelo edifício com base na ideia de não exclusividade no uso da propriedade, em contraste com a lógica da atribuição a uma única entidade. Uma interpretação abrangente do uso cívico pretende garantir a função social dos espaços públicos declarados como bens comuns. A cidade continua a ser proprietária do edifício e age, sem interferir com a programação de atividades, como uma garantidora do processo, reconhecendo assim a autonomia da comunidade no respeito dos quatro princípios fundamentais dos usos cívicos, que são: a acessibilidade, a usabilidade, a equidade e a inclusividade. Todas as iniciativas são bem-vindas, com a única limitação de rejeitarem qualquer forma de fascismo, de sexismo e de racismo.

A “Declaração de uso cívico e coletivo urbano” – como uma constituição desta nova instituição do comum – traduz estes princípios num sistema de órgãos e funções que definem como usar os espaços, quem tem direito a usá-los, como são tomadas as decisões, como adquirir o estatuto de *habitante de L’Asilo* (aqueles que se comprometem numa base permanente com a animação do processo, participam na assembleia e facilitam o acesso a todos e a transmissão das práticas), *hóspede de L’Asilo* (aqueles que estão presentes no espaço para produzir cultura por um período de tempo mais curto, que se comprometem a respeitar as regras da comunidade baseadas em mutualismo, cooperação e cuidado dos espaços e dos meios de produção) ou *utilizador de l’Asilo* (aqueles que assistem a eventos). O órgão soberano de L’Asilo e o âmago do autogoverno, é a Assembleia, sempre pública e aberta a todos, realizada todas as segundas-feiras desde março de 2012. A Assembleia promove “políticas ativas de inclusão e afirmação de singularidades” (*Dichiarazione* 2015). Aqui, a abertura e a inclusão tornam-se reais e substanciais através da escolha do consenso como método deliberativo, que educa a participar num ambiente colaborativo (De Tullio 2020). Os órgãos e funções são articulados entre a alternância de: a Assembleia de Gestão (*Assemblea di gestione*), que discute a gestão ordinária das atividades e, em particular, lida com o

planeamento de atividades, o uso dos espaços disponíveis, o calendário de atividades, bem como com a criação se necessário de grupos de trabalho temáticos ou discute e aprova publicamente compromissos de despesa relativos ao autogoverno⁵; a Assembleia* Coordenadora (*Assemblea di indirizzo*), que discute as linhas de orientação gerais para as atividades realizadas em L’Asilo e decide

sobre toda uma série de questões estratégicas comuns específicas⁶; os *Grupos de Trabalho Temáticos (Tavoli tematici)*** acolhem propostas de projetos e ajudam à sua realização⁷; e o *Comité de Garantidores*, que age como um órgão de garantia de último recurso⁸. Vale a pena referir que, no respeito da autonomia da comunidade⁹, os representantes administrativos não interferem, e que a moderação de assembleias, as funções de mediação, de facilitação e reporte, bem como a de comunicação, são realizadas pelos membros mais empenhados da própria comunidade.

* N.T. Assembleia “de endereçamento”.

** N.T. Mesas temáticas.

Como foi mencionado acima, após o reconhecimento formal de L’Asilo pela cidade de Nápoles, seis meses depois o mesmo regime de uso cívico foi alargado pela cidade a sete outros espaços. Com uma área total de 40 000 metros quadrados no centro da cidade de Nápoles destaca-se como um verdadeiro laboratório urbano para os comuns e, em 2017, foi premiada com o prémio Urbact UE como Cidade de Boas-Práticas. Os outros sete comuns urbanos, cada um com a sua comunidade de referência e as suas atividades vocacionais, foram convidados a elaborar a sua “Declaração de uso cívico

e coletivo urbano específica”, convidando assim à formalização das regras autoproduzidas de autogovernança e autogestão de acordo com a abordagem vocacional de cada comunidade, para sublinhar que o modelo de usos cívicos não pode ser padronizado, mas requer a sua elaboração de acordo com as práticas inseridas na comunidade ou referência.

Os oito comuns formalmente reconhecidos em Nápoles agiram como uma rede mesmo antes do seu reconhecimento formal. Consciente de que, mesmo que o reconhecimento dos comuns se baseasse nos direitos fundamentais e constitucionais prevaletentes, esses direitos continuariam teóricos se não fossem disponibilizados recursos para os implementar efetivamente, a rede solicitou, e obteve, a ativação de dois órgãos institucionais participativos dentro da estrutura de administração da cidade: o Observatório da Cidade para os Bens Comuns, Democracia Participativa e Direitos Fundamentais (mais sobre o Observatório em Micciarelli 2022) e a Auditoria sobre a Dívida Pública. Com a criação dos dois órgãos consultivos e a criação de um Departamento da Cidade para os Comuns, com o seu vereador, o processo teve um impacto importante no ativo administrativo da cidade.

O uso cívico enquanto modelo de governança para os comuns também teve impacto em Itália, onde outras cidades tentaram implementá-lo parcialmente ou como um todo, como no caso de Chieri, Turim ou Palermo.

Também teve impacto nas políticas da União Europeia, uma vez que L’Asilo contribuiu para dois projetos da UE. Um projeto foi o Urbact¹⁰, no qual a administração da cidade foi um dos parceiros, e o modelo napolitano foi partilhado entre outras cidades europeias como um caso de boas-práticas e uma experiência sobre governança participativa para o desenho de projetos de desenvolvimento urbano participativo integrado. No outro projeto, L’Asilo participou como membro da rede europeia Trans Europe Halles e contribuiu para projetar Espaços e Cidades Culturais e Criativas¹¹, reunindo administrações públicas e agentes culturais e visando elaborar uma recomendação política para a gestão da cultura, destinada à Comissão Europeia: entre os vários resultados do projeto, os comuns e as práticas de mutualismo podiam finalmente ser apresentados como ferramentas importantes rumo a instituições culturais mais democráticas e participativas, com três publicações articuladas e a criação online de um *kit* de ferramentas orientado para a criação de uma Casa dos Comuns¹².

Com demasiada frequência, os trabalhadores da arte foram explorados como um fator de gentrificação e turistificação das nossas cidades, foram empurrados para produzir cultura de uma forma competitiva e para transformar

as suas atividades em negócios, tornando-se empreendedores de si mesmos. O paradigma da criatividade e flexibilidade, ou intermitência, foi usado para desmantelar o sistema de proteção do emprego e a estabilidade laboral. Por um lado, experiências como a de L'Asilo provam que os artistas também podem escolher desempenhar um papel na direção oposta, renunciando ao papel elitista do artista, recusando a concorrência em benefício da colaboração, da solidariedade e do mutualismo, juntando lutas pela justiça social e pelo movimento para os comuns. Podem fazê-lo através de uma intervenção sobre a linguagem, os conceitos como ferramentas transformadoras, alimentando alianças e redes, estando conscientes de que a própria cultura é primariamente um terreno de luta. Em Itália, os trabalhadores da arte que se juntaram às lutas responderam à crise financeira: *“Com uma nova estética de estarmos juntos para partilhar a condição precária comum e decidir em conjunto o que deve ser feito... Eles responderam com este novo código de conduta, com uma técnica de «assembleia»... Chamámos a esta procura de formas de organização de ação comum a dimensão «constituente» ou «instituidora» das lutas. Esta alteração de plano dentro dos movimentos gerou também uma mudança relevante no sistema artístico e nos seus paradigmas estéticos... Muitos artistas individuais ou coletivos, e curadores, começaram a criar projetos de ficção real em que o meio é a forma instituinte ou a própria forma organizacional. Os artistas começaram a criar formatos relacionais... Já não se trata de inventar objetos ou configurações, mas de criar arquiteturas sociais, rituais e formas organizacionais. E, mais importante, já não se trata de trabalhar apenas no simbólico, mas também de praticar essas formas na primeira pessoa, na vida quotidiana, na própria biografia de cada pessoa, fletindo o conceito do performativo, desde o campo da representação até ao campo das relações de poder políticas e sociais. Passando do nível do simbólico ao das verdadeiras relações de poder, da estética ao conflito”* (Baravalle, Braga e Riccio 2022).

Por outro lado, um caso como L'Asilo prova também que os sistemas jurídicos não são quadros rígidos e inamovíveis, são instrumentos que podem ser transformados e atualizados para ir de encontro às necessidades expressas pelo tecido social. Também demonstra que os decisores da política da cidade podem aproveitar as energias férteis expressas espontaneamente pelo território, podem optar por apoiar essas energias. Também nos diz que as economias não podem ser interpretadas apenas em termos monetários e que temos de articular novos indicadores capazes de reconhecer o valor cultural e social produzido, tal como fez a cidade de Nápoles relativamente à *receita cívica*. Em resumo, os movimentos e ativistas, neste caso ativistas culturais e da arte, podem ser considerados aliados dos decisores políticos da cidade, energias positivas com as quais estabelecer um diálogo fértil.

Diz-nos que os próprios cidadãos estão conscientes e podem agir em favor do interesse geral, seguindo o princípio de subsidiariedade horizontal. Também nos diz que a participação é um assunto sério e, no caso de Nápoles, as instituições levaram a sério a participação: *“Em Nápoles, o Governo da Cidade estava a aceitar o desafio de transformar a ciência e as práticas jurídicas, a experimentação napolitana com os comuns contaminou a administração com novas linguagens e procedimentos, abdicando de uma interpretação proprietária do que é domínio público, implementando, na verdade, a Constituição Italiana (art.º 3.2) no sentido de «levar a igualdade a sério», em que a igualdade legal formal não é suficiente e o Estado está vinculado a pôr em prática um apoio seletivo e positivo para ultrapassar a distribuição desigual da riqueza e das oportunidades entre os trabalhadores. É uma obrigação da administração não só evitar interferências com organizações civis, mas também ajudar — com financiamento, espaços, ferramentas ou apoio organizativo — as iniciativas de base que se mobilizam para perseguir um interesse geral, mas que não conseguem pagá-lo. Consequentemente, este caminho é diferente da democracia participativa tradicional, que não coloca realmente em causa a discricionariedade dos representantes (La Quadrature du Net et al. 2016, 3), mas também da ordem neoliberal que, de facto, legitima a predominância dos mais fortes”* (De Tullio 2019).



L'Asilo — Ex Asilo Filangieri, Nápoles, o edifício.



L'Asilo, a assembleia.

Notas

1. Os oito comuns que se instalaram em edifícios de património histórico abandonados ou subutilizados reuniram-se na rede urbana Commons Napoli. Esses espaços são: L'Asilo (outrora orfanato e colégio interno Filangieri); Scugnizzo Liberato (antes, centro de detenção juvenil); Je So' Pazzo (anteriormente um hospital psiquiátrico judicial); Giardino Liberato Materdei (outrora um convento); Santa Fede Liberata (idem); Ex Scuola Schipa Occupata (escola abandonada); Lido Pola Bene Comune (em Villa Medusa). Commons Napoli, acedido a 4 de janeiro de 2023 – <https://commonsnapoli.org/>.

2. A Comissão Rodotà propôs inovar a mesma definição de bem, agora contida no art.º 810.º do Código Civil, que também inclui objetos intangíveis [...] Foi então delineada a classificação substancial dos bens. Em primeiro lugar, foi prevista uma nova categoria fundamental, a dos bens comuns, que não caem stricto sensu na categoria de bens públicos, uma vez que são de propriedade difusa, podendo pertencer não só a pessoas públicas como a indivíduos particulares. Recursos naturais, como os rios, ribeiros, lagos e outras águas, fazem essencialmente parte deles; o ar; parques, florestas e zonas arborizadas [...] Inclui também bens arqueológicos, culturais e ambientais. A Comissão definiu-as como objetos que expressam serviços essenciais funcionais para o exercício de direitos fundamentais, bem como ao livre desenvolvimento da pessoa, e são enformados pelo princípio da salvaguarda intergeracional de serviços essenciais. Por estas razões, decidiu-se proporcionar uma regulação particularmente garantística destes recursos, adequada para os enobrecer, para garantir a sua proteção; para garantir, em qualquer caso, o seu uso coletivo, por todos os associados, de forma compatível com a necessidade prioritária da sua preservação em benefício das gerações futuras. Em particular, é limitada a possibilidade de os conceder a particulares” (Comissão Rodotà, projeto de lei 2031, 24/2/2010).

3. Estatuto da Cidade de Nápoles, Título I, art.º 3.º, sobre “Finalidades e valores fundamentais” estipula: “A Municipalidade de Nápoles – também de forma a proteger as gerações futuras – reconhece os comuns como funcionais para o exercício de direitos humanos fundamentais no seu contexto ecológico e garante o seu usufruto pleno no âmbito das competências municipais.” Trata-se de uma definição que evoca claramente a que foi elaborada pela Comissão Rodotà.

4. Deliberação do Governo da Cidade n.º 893 de 27.12.2015.

5. Deliberação do Governo da Cidade n.º 893 de 27.12.2015.

6. Idem, art.º 8.º, 2.

7. Idem, art.º 11.º.

8. idem, art.º 12.º.

9. idem, art.º 14.º.

10. Urbact, acedido a 4 de janeiro de 2023, <https://urbact.eu>.

11. Espaços e Cidades Culturais e Criativas, acedido a 4 de janeiro de 2023, <https://www.spacesandcities.com>.

12. Referências às publicações: De Tullio (2020); Cremer et al. (2020); Cirillo e De Tullio (2021); De Tullio (2020).

Bibliografia

Baravalle Marco, Braga Emanuele, e Riccio Gabriella, eds. 2022. *Art for UBI (manifesto)*. Venezia: bruno.

Capone, Nicola. 2016. "Del diritto d'uso civico e collettivo dei beni destinati al godimento dei diritti fondamentali". *Politica del diritto* XLVII, n.º IV (dezembro).

Cirillo, Lidia. 2014. *Lotta di classe sul palcoscenico. I teatri occupati si raccontano*. Roma: Edizioni Alegre.

Cirillo, Roberto, e Maria Francesca De Tullio, eds. 2021. *Healing Culture, Reclaiming Commons, Fostering Care. A Proposal for EU Cultural Policies*. Nápoles: Italian Institute for Future.

Cremer, Marjolein, Maria Francesca De Tullio, Pascal Gielen, e Violante Torre. 2020. *Policy Analysis. Policy Recommendations*. Amsterdão/Košice: European Cultural Foundation/Creative Industries Košice.

De Tullio, Maria Francesca. 2019. "Commons towards New Participatory Institutions". In *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, coordenado por Nico Dockx e Pascal Gielen. Amsterdão: Valiz.

De Tullio, Maria Francesca. 2020. *Uguaglianza sostanziale e nuove dimensioni della partecipazione politica*. Nápoles: Editoriale Scientifica.

De Tullio, Maria Francesca, ed. 2020. *Commons. Between Dreams and Realities*. Košice: Creative Industries Košice.

De Tullio, Maria Francesca, coord. 2020. *Commons as Ecosystems for Culture*. Espaços e Cidades Culturais e Criativas.

Dichiarazione di uso civico e collettivo urbano. <https://www.exasilofilangieri.it/wp-content/uploads/2016/01/dichiarazione-duso-civico-e-collettivo-urbano-dicembre-2015-.pdf> (accedido a 4 de janeiro de 2023).

Micciarelli, Giuseppe. 2014. "I beni comuni e la partecipazione democrática. Da un «altro modo di possedere» ad un «altro modo di governare». *Jura Gentium Journal*, XI, n.º 1.

Micciarelli, Giuseppe. *Path for New Institutions and Urban Commons. Legal and Political Acts for the Recognition of Urban Civic and Collective Use Starting from Naples*. https://www.academia.edu/60988710/Path_for_New_Institutions_and_Urban_Commons_Legal_and_political_acts_for_the_recognition_of_Urban_Civic_and_Collective_Use_starting_from_Naples (accedido a 4 de janeiro de 2023).

Östrom, Eleonor. 1990. *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ligações úteis

L'Asilo, Ex Asilo Filangieri, Nápoles <http://www.exasilofilangieri.it>.

Espaços e Cidades Culturais e Criativas <https://www.spacesandcities.com>.

Commons Napoli <https://commonsnapoli.org>.

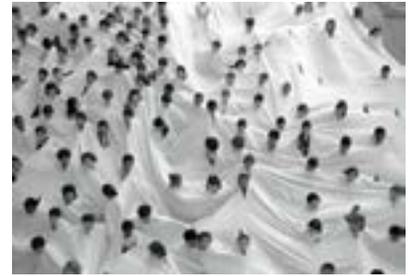
A polinização
como campo de
possibilidades

—

entre
singularidades
e comunidades

Magda Henriques

Fazer arte é deslocar as fronteiras da arte, tal como fazer política é deslocar as fronteiras do que é reconhecido como político.
Rancière, citado por Downey (2014), tradução pessoal



Lygia Pape, *Divisor*

Itinerários da democracia cultural: entre uma história individual e uma história coletiva

Começo por tentar localizar o lugar de onde falo. O meu itinerário não é o de uma especialista, com todos os perigos mas também algumas eventuais vantagens que daí decorrem. É um percurso muito variado, com algumas bases fortes comuns e transversais a tudo o que tenho feito.

Tomo o meu itinerário, não porque ele tenha alguma importância especial, mas porque acredito convictamente que cada história importa e que cada pessoa se faz de uma história individual e de uma história coletiva.

Parto do meu ponto de vista, uma vista a partir de um ponto, com a convicção de que, mais ou menos disfarçadamente, só somos capazes de ver o que trazemos dentro de nós¹.

Em 1974, tinha um ano e meio quando o 25 de Abril aconteceu. Algum tempo depois, entraram umas “pessoas esquisitas” pela minha aldeia dentro. Eram “esquisitas” e eu gostava. Traziam-me a promessa de mais mundo, para além do meu quintal. Faziam teatro e outras atividades com miúdos e graúdos.

Mais tarde fiquei a saber que aquelas pessoas pertenciam às campanhas de dinamização cultural que aconteceram pouco depois da revolução do 25 de Abril.

Deste ambiente faz também parte o discurso de Sophia de Mello Breyner Andresen na Assembleia Constituinte, de 1975/76, para a qual a poeta foi eleita.

Disse-nos Sophia que:

A cultura não é um luxo de privilegiados, mas uma necessidade fundamental de todas as pessoas e de todas as comunidades. A cultura não existe para enfeitar a vida, mas sim para a transformar – para que o homem possa construir e construir-se em consciência, em verdade e liberdade e em justiça.

Entretanto, cresci e pude estudar porque a minha mãe e outras mulheres, e também alguns homens, lutaram para que assim fosse.

Comecei a minha vida profissional como professora, por acaso. Um dos mais felizes acasos que me aconteceram.

Simultaneamente, integrei a equipa do serviço educativo de Serralves, pouco antes de o museu abrir.

Naquele tempo, em 1999, um museu daquele género era inédito. A qualidade da sua programação, das artes visuais às artes performativas até aos ciclos de pensamento, bem como a novidade, muito atrativa para uma abordagem mediática mais ou menos espetacular, atraíam de uma forma extraordinária muitas e diversificadas pessoas e grupos. Naquele tempo, o país todo, e um pouco mais, parecia reunir-se em Serralves. Naquele tempo, como hoje, o país fazia-se de realidades muito variadas.

Trabalhávamos com grupos de todas as idades e origens sociais e geográficas. Grupos de especialistas portugueses e estrangeiros, grupos escolares e outros organizados por juntas de freguesia de aldeias mais ou menos remotas. Perante uma escultura do artista americano Robert Smithson, um pedaço de asfalto sobre um pequeno plinto, dizia uma visitante:

“Ó menina, nunca mais vou dizer que o alcatrão é feio.” Grupos de moradores de bairros sociais da cidade olhavam para as fotografias da Nan Goldin e diziam: “Somos nós que aqui estamos!” Os grupos escolares chegavam de todos os cantos. Algumas escolas organizavam visitas de manhã ao museu e de tarde a um qualquer megacentro comercial. Consumia-se no centro comercial.

Tentávamos que não se consumisse no museu.

Os adolescentes das escolas de artes e outras ocupavam o lugar e a maioria das entradas de todas estas pessoas/grupos era gratuita, porque aquele lugar foi concebido como um fórum, um espaço de discussão que se queria aberto a todos. A gratuidade por si só não resolve as dificuldades de acesso e participação, mas pode ajudar muito alguns.

O serviço educativo era um dos principais responsáveis por criar condições para que as pessoas, na sua diversidade (e a consciência da diversidade foi-se ampliando, mais de 20 anos depois a diversidade é mais diversa e plural), se sentissem confortáveis perante o desconforto que a maior parte das exposições criava.

Apesar de, desde o início, se perspetivarem muitos dos caminhos entretanto tristemente trilhados e que, à semelhança do costume, não foram então enfrentados, naquele tempo era a alegria e o entusiasmo que tomavam conta de nós.

Apesar de tudo isto, lembro-me de ficar muito irritada pela forma sobranceira como alguns daqueles que ali trabalhavam, não todos, recebiam os visitantes. Recordo ainda o desconforto de algumas pessoas, até uma espécie

de subserviência, intimidadas por aquele ambiente espacial e humano. Mas lembro-me também de um visitante de idade avançada, de fora da cidade, dizer comovido: “Vocês, jovens, têm tanta sorte. Nunca tivemos nada tão bonito quando tínhamos a vossa idade.”

Não me esqueço ainda de ficar espantada, primeiro, e depois pensar – que bom! – quando uma das senhoras que fazia limpeza ao museu tinha informações sobre as obras que nós, no serviço educativo, não tínhamos sobre uma exposição de Lothar Baumgarten. O artista alemão, que viveu no Brasil e aí aprendeu português, tinha informalmente conversado com aquela trabalhadora.

Hoje, para aceder à Fundação de Serralves, quase todos pagam e quase sempre muito.

A história não se faz em linha reta, mas à semelhança do movimento das placas tectónicas (Ricoeur e Castoriadis 2016 [1985]) ou do movimento do cavalo no jogo de xadrez (Lévi-Strauss 2009). Os bens alcançados precisam de uma permanente atenção porque é muito fácil destruir aquilo que muito custou a construir. Lugar-comum este, mas que talvez importe recordar.

Parece ser uma recorrência em muitas das nossas instituições uma certa tendência para não enfrentarmos os problemas na sua origem, o que leva a que projetos extraordinários se deixem corroer por dentro.

Continuando neste itinerário, da micro-história como possibilidade de alguma compreensão sobre a macro, fiz múltiplos caminhos por todo o país, desenvolvendo atividades de caráter mais temporário ou mais permanente, entre grandes instituições nos ditos grandes centros urbanos e estruturas de pequenas dimensões em lugares mais ou menos remotos do país: Gulbenkian, Culturgest ou Maria Matos, em Lisboa; Oficina, em Guimarães; Centa, em Vila Velha de Ródão; Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco; Moagem, no Fundão; Quarta Parede, na Covilhã; Escrita na Paisagem, no Alentejo; Circular, em Vila do Conde; o CAPC e a Bienal Zero, em Coimbra... e mantive-me sempre, simultaneamente, como professora.

No final de 2016 fui convidada para ficar responsável pela direção artística da companhia Comédias do Minho.



Uma breve história das Comédias do Minho (CdM): itinerários simultâneos de democratização da cultura e de democracia cultural

Constato que a cultura é o eixo do entendimento do real mas também da sua transformação, não pode pois ser uma actividade lateral, nem supérflua.

António Pinto Ribeiro (2004)

Pode dizer-se que a fundação da Associação Comédias do Minho (CdM) em 2003 resulta da convicção, mais ou menos consciente, de que “a cultura não é um luxo para privilegiados” (Andresen 1975) nem “uma atividade lateral ou supérflua” (Ribeiro 2004).

Afinal, cinco presidentes de cinco municípios (Melgaço, Monção, Valença, Vila Nova de Cerveira e Paredes de Coura) consideraram que, depois das ditas necessidades básicas garantidas, era preciso criar uma companhia de teatro profissional que levasse o teatro às aldeias.

Em 2007, com Isabel Alves Costa e Miguel Honrado, as CdM passaram a ser, para além de uma companhia de teatro, também um projeto pedagógico e um projeto comunitário. Este desenho resultou do desejo de consolidar e ampliar o caminho de “democratização da cultura” e, simultaneamente, de “democracia cultural”.

Se o gesto fundador dos cinco presidentes é um gesto espantoso, tanto ou mais extraordinário é, na minha perspetiva, a permanência e a confiança neste projeto quase 20 anos após a sua criação, depois de mudanças de presidentes e partidos políticos.

Algumas pistas para aqueles que estando longe de nós possam imaginar o que fazemos, como e com quem (o processo de polinização: sem fronteiras, invisível e imprescindível à vida)

A missão das CdM desde há muito é: dotar o vale do Minho de um projeto cultural próprio, adaptado à sua realidade socioeconómica e, portanto, com um enfoque especial no envolvimento das populações.

Os três eixos que nos constituem – a companhia, o projeto pedagógico e o projeto comunitário – constroem uma programação diversificada que procura incessantemente criar caminhos para chegarmos às pessoas e para que elas cheguem a nós. Para que cada uma possa escolher e, se for esse o seu desejo, se sinta a fazer parte. A ser uma parte.

Esta construção faz-se de atenção.

Faz-se de escuta das pessoas, da arte, da vida.

Trabalhamos muito especialmente para que cada uma possa escolher, porque a cultura, à semelhança da educação, da saúde e da habitação (entre outros), é um direito.

Assemelha-se à diferença que vai entre aquele que pôde aprender a ler e o que não pôde, sendo que, para o primeiro, ler o quê, quando, ou como, será sempre uma possibilidade (até a de não ler), enquanto para o segundo será sempre interdito. (Ribeiro, 2000)

Temos como linha de horizonte “todas e cada pessoa”.

O Teatro é a nossa disciplina artística privilegiada, tão indisciplinado quanto possível e, por isso, poroso a múltiplas artes e formas de fazer.

Temos espetáculos para todas as idades.

Fazemos teatro com atores profissionais e com amadores.

Trabalhamos com diferentes criadores e com outras companhias.

Partimos, frequentemente, dos saberes e das vozes do território, para falarmos daqui com o resto do país, do planeta – de cá para lá e de lá para cá – sem fronteiras ou paroquialismos.

Exploramos ferramentas variadas em múltiplas oficinas e conversas.

Tentamos manter as perguntas acesas.

Imaginamos o processo de polinização.

Artistas de todo o país vêm até ao Minho para trabalharem connosco e levam-nos consigo.

Circulamos, sobretudo, no território dos nossos cinco municípios e, pontualmente, para além dele.

Apresentamos os nossos espetáculos nos centros de vila, em espaços mais ou menos convencionais, e também em escolas, bibliotecas, ou nas aldeias, em juntas de freguesia, centros paroquiais ou inseridos na paisagem.

Usamos os meios de comunicação comuns, digitais ou em papel, mas também o carro de som ou o padre que comunica na missa. Os nossos cartazes misturam-se com os do jogo de futebol ou os da festa da aldeia. Alguns presidentes de junta reforçam a divulgação escrevendo uma espécie de comunicado. Valorizamos o passa-palavra. O contacto personalizado.

Imaginamos que cada pessoa tem várias outras por perto.

Um professor trabalha a cada ano com dezenas de alunos e alunas.

Enfim, todas estas pessoas e meios são potenciais agentes de polinização.

Imaginamos comunicações invisíveis, à semelhança das plantas. É toda uma tessitura tão delicada e frágil quanto forte e complexa.

Todas as atividades são gratuitas.

Os técnicos municipais e a rede de colaboradores locais (funcionários das bibliotecas e de outros espaços culturais) são pilares que sustentam a casa, as raízes da árvore.

Uma equipa em que cada um, cada uma, deve ser um embaixador/mediador (aquele que acolhe, escuta, liga).

Tudo isto implica processos de muita escuta. É o sentido de pertença é poderoso. Esse sentido de pertença decorre de cada pessoa se sentir escutada, valorizada, vendo colocadas em ação as suas sugestões/desejos/

decisões. Saberes diferentes complementam-se e ampliam o mundo, individual e coletivo.

Temos um público diversificado, sobretudo em termos de idades (sem limite mínimo ou máximo e frequentemente misturadas), experiências de vida, origens sociais e geográficas. Pessoas que participam nas nossas atividades enquanto espectadoras e/ou enquanto fonte de matéria para a criação e produtoras de conhecimento (as histórias e os saberes escutados são a matéria da criação artística ou de outras formas de produção de conhecimento) e/ou cocriadoras e/ou performers de espetáculos ou filmes de amadores e/ou profissionais; formandas em múltiplas oficinas...

Em suma, temos como linha de horizonte erradicar as desigualdades de acesso, de participação e de escolha. Contribuir para o fortalecimento e a diversificação de vozes e, assim, tornar o exercício da cidadania e da democracia mais fortes e um país mais justo e menos desequilibrado.

Um caminho ilimitado, sempre em construção e em busca de aprimoramento.

Algumas impressões a partir de um ponto de vista próximo e, por isso, sujeito a desfocagem

Se tudo isto é, na minha perspetiva, espantoso, não está simultaneamente isento de fragilidades e perigos. Algumas das características mais admiráveis das Comédias do Minho transportam consigo, simultânea e proporcionalmente, algumas das maiores ameaças:

– os novos executivos políticos nem sempre têm o mesmo tipo de proximidade e

conhecimento relativamente ao que fazemos e, por isso, o sentido de pertença e responsabilidade podem ser fragilizados;

– os técnicos municipais, um por cada município, que nos acompanham há anos, são absolutamente cruciais para a vida deste projeto. São eles que fazem a ponte entre nós e os respetivos responsáveis políticos e a comunidade. São eles que permanecem depois de os executivos mudarem. São também eles que estão cada vez mais assoberbados pela quantidade de atividades (as atividades aumentam mas não aumentam as pessoas, nem a sua qualificação, para trabalhar nelas) numa tendência, que parece atravessar o país e a que muito poucos escapam, para o “fogo de artifício” e para “o meu festival é maior do que o teu”. Nada contra os festivais, desde que o festival não funcione como as plantações de eucaliptos. Também aqui a biodiversidade importa.

Foi e é, sobretudo, com eles (e a rede de colaboradores locais) que construímos uma forte relação de confiança, sem a qual não seria possível um projeto como as Comédias do Minho. A confiança em nós tem, no entanto, uma dimensão menos positiva que se prende com o facto de os responsáveis dos municípios sentirem que não precisam de estar tão presentes porque nós somos da casa e capazes de responder às necessidades. A confiança pode

traduzir-se em desligamento, mais ou menos inconsciente. À semelhança do que acontece com as famílias, adiamos prestar atenção àquele ou àquela que consideramos mais forte, autónomo/a e menos necessitado/a de cuidado. À semelhança das famílias, sabemos que o desfecho pode ser perigoso e trazer danos a todos;

– a permanência das equipas traz confiança, empatia e saber. Valores inestimáveis que só o tempo, a presença e a experiência permitem alcançar, mas trazem também hábitos instalados em práticas de fazer e pensar que tendem a esquecer que o mundo, o Minho e cada envolvido não são os mesmos de há 20 anos;

– ainda decorrente de hábitos instalados, da dimensão menos positiva da confiança e da quantidade de atividades e conseqüente falta de tempo e disponibilidade para refletir, adia-se pensar estrategicamente o que se deseja e o que faz sentido que um projeto como as Comédias deva ser hoje e no futuro.

Sobre um território como o Minho

Diria, muito sumariamente, que o grande constrangimento deste território, que à semelhança de outros tem muitos territórios dentro, é a desertificação e as suas múltiplas causas (estudadas, identificadas, mas enfrentadas aquém das necessidades).

Quanto às suas possibilidades, este território, como outros, é uma promessa.

Estou convicta de que, numa perspectiva otimista (a única possível, muito especialmente quando temos por perto crianças e adolescentes que nos são muito queridos), o mundo do futuro próximo parecer-se-á mais com o Minho. O Minho,

como ele é hoje, com uma forte presença dos outros elementos da natureza para além de nós, humanos. O Minho como ele é hoje, mas com mais alguns habitantes humanos dos que agora tem, com as condições necessárias a uma vida digna.



Árvore (Companhia de Teatro CdM, Casa Grande)

Pensamentos soltos e errantes: uma espécie de pintura impressionista, no início da realização do quadro sobre governança cultural participativa

1. Sobre a participação

(Entre o espectador emancipado² e a dificuldade³ que o domínio de qualquer arte* exige.)

Penso na arte de cuidar da terra dos meus vizinhos de 80 anos, numa aldeia no Minho, decorrente de décadas de experiência.

Penso em como as fronteiras entre uma participação cultural efetiva (uma participação transformadora que, sobretudo, amplia mundos, fortalece a responsabilidade e ajuda ao empoderamento de diferentes modos de ser) e uma participação, consciente ou inconscientemente, instrumentalizada, espectacularizada (uma participação superficial, ilusória e que promove frequentemente, sobretudo, a vaidade) são tênues.

Penso na participação democrática, no voto e em como algumas ditaduras foram eleitas.

Penso que a especialização (o conhecimento aprofundado sobre uma determinada matéria/disciplina) importa e que importa também que as disciplinas se indisciplinem e as especializações se abram, se tornem porosas, trans. A vida não se vive em caixas. Cada vida faz-se na relação com outras. O corpo é um todo com necessidade de múltiplos alimentos e exercícios.

Penso que importa derrubar hierarquias entre saberes e que eles se complementem caleidoscopicamente.

2. Sobre inclusão e comunidade

Incluir onde?

Quem inclui?

Talvez importe pluralizar para que cada pessoa possa ser o que é ou o que quer ser, para que possa escolher. Criar um mundo onde cada uma tenha igual oportunidade de expressão e escuta. Um mundo constituído por múltiplos mundos, onde não haja dentro e fora, nem centro ou periferia no que diz respeito à dignidade e direitos fundamentais. Que o dentro e o fora, o centro e a periferia, a existirem, sejam uma escolha e não uma imposição, um fatalismo. Que o fora não seja sinónimo de ausência de reconhecimento da dignidade da pessoa.

Que cada pessoa, elemento da comunidade humana, possa ser parte de diversas comunidades. “Uma comunidade sem comunidade, um estar em comum sem diluição das singularidades”, como diria Jean-Luc Nancy. Como lembra, em entrevista ao jornal *Público* (24 de agosto de 2021), Fernanda Bernardo, amiga e tradutora do filósofo, “Nancy via a democracia como algo que tem de ser pensado a partir da salvaguarda das singularidades”.

É nesta ideia de comunidade e de democracia que nos revemos. É para ela que tentamos trabalhar. É dela que queremos fazer parte.

* ARTE

(latim *ars, artis*, maneira de ser ou agir, conduta, habilidade, ciência, talento, ofício)
nome feminino

1. Capacidade ou habilidade para a aplicação de conhecimento ou para a execução de uma ideia.

2. Conjunto dos meios pelos quais é possível obter a realização prática de algo.
= TÉCNICA

3. Conjunto de regras e preceitos necessários para o exercício de uma atividade ou profissão (exemplo: *o ensino de uma arte*).

...

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2008-2021)

Notas

1. “Mas não podemos esquecer que o que as pessoas vêem numa obra de arte será sempre o que elas já transportam dentro de si mesmas. É como olhar para as nuvens: cada pessoa vê coisas diferentes. Só vêem o que já existe nelas.” Antónia Sara Matos, *Rui Chafes: Sob a Pele. Conversas com Sara Antónia Matos* (Lisboa: Documenta, 2015), 143.

“Aquilo que se vê depende de onde nos situamos e quando. O que apreendemos pela visão é função da nossa posição no tempo e no espaço.” John Berger, *Modos de Ver* (Lisboa: Edições 70, 1987).

2. “A emancipação intelectual é a verificação da igualdade das inteligências. Esta igualdade não significa um igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas a igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações. Não há dois tipos de inteligência separados por um abismo.

[...] Deste ignorante que soletra os signos até ao cientista que constrói hipóteses é sempre a mesma inteligência que se encontra em ação, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que uma outra inteligência trata de lhe comunicar. Este trabalho de tradução está no cerne de toda a aprendizagem.” Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado* (Lisboa: Orfeu Negro, 2010).

3. “Uma obra de arte exige trabalho e esforço do público, não pode ser apenas mais um sedutor espectáculo para preguiçosos. Ela não deve menosprezar o espectador, tem de o ajudar a defender a sua dignidade nesta era de massificação, banalização, frivolidade, superficialidade, efemeridade mediática, consumismo desenfreado e sensacionalismo que espelham a vacuidade dos desígnios desta civilização do espectáculo que nos habituámos a aceitar com passiva indiferença. Na esterilidade deste vazio, não se pode desistir de procurar a beleza e a verdade. Há que densificar o trabalho, para que possa existir espírito e pensamento. Será necessário instaurar pontos ásperos, baços, rugosos e foscos num mundo escorregadio, brilhante e digital.” Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra* (Lisboa: Documenta, 2012).

Bibliografia

Andresen, Sophia de Mello Breyner. 1975. *Diário da Assembleia Constituinte*, 3 de setembro de 1975. Disponível em <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r3/dac/01/01/01/041/1975-09-02/1153?q=sophia&pOffset=90&pPeriodo=r3&pPublicacao=dac>.

Downey, Anthony. 2014. *Art and Politics Now*. Londres: Thames & Hudson.

Lévi-Strauss, Claude. 2009. *Raça e História*. 2.ª edição. Lisboa: Vega.

Queirós, Luís Miguel. 2021. “Jean-Luc Nancy (1940-2021): o filósofo que nos pensou como uma comunidade de diferentes”. *Público*, 24 de agosto de 2021. Disponível em <https://www.publico.pt/2021/08/24/culturaipilon/noticia/jeanluc-nancy-19402021-filosofos-pensou-comunidade-diferentes-1975158>.

Ricoeur, Paul, e Cornelius Castoriadis. 2016. *Diálogo sobre a História e o Imaginário Social*. Lisboa: Edições 70.

A Comissão de Público

Todo o ser humano tem o direito a reconhecer-se enquanto público de manifestações artísticas. A ausência prolongada de contacto com as artes do espetáculo pode gerar reações adversas e perigosas como abstinência da inquietação, da beleza, da controvérsia ou da emoção. Recomenda-se alertar que esta experiência, de ser público, poderá ser viciante e que nem a realidade, e muito menos o quotidiano, servirá de antídoto. Pelo contrário: há uma tendência forte de querer cada dia mais e melhor. Este é o "Manifesto do Público". Sejam bem-vindos.

"Manifesto do Público", Lisboa, 2017

Sara Duarte e Viviane Almeida

O “Manifesto do Público”¹ foi escrito e apresentado publicamente de forma performativa em 2017 no São Luiz Teatro Municipal, pelos participantes de *O Público Vai ao Teatro*, um projeto e uma metodologia de envolvimento de públicos, do *teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser*, que opera nas múltiplas relações entre os fenómenos da receção, da programação e da

criação artísticas. *O Público Vai ao Teatro* é desenvolvido desde 2011 em diferentes instituições culturais públicas e com distintos desenhos, adaptados aos contextos específicos que cada uma das instituições e territórios possuem, desde o Teatro Nacional São João, no Porto, numa primeira edição coordenada por Alfredo Martins e Sílvia Silva², seguida de duas edições em

coprodução com o São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa, coordenadas por Alfredo Martins, Anabela Almeida e Sara Duarte, entre 2016 e 2020, até mais recentemente a edição *O Público Vai ao Teatro – Segunda Casa*, desenvolvida em coprodução com o Centro das Artes do Espetáculo de Sever do Vouga, em 2021 e 2022 e coordenada pelos mesmos três artistas associados do *teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser*. Desde o seu início, em 2011, foi sendo realizada uma sistematização metodológica, proveniente sobretudo da práxis imposta pelas realidades com que os artistas se foram deparando ao longo do seu desenvolvimento. A primeira edição do projeto nasce da “vontade de conhecer mais, de ampliar espaços de contacto entre os diferentes agentes do sector artístico e de abrir outras linhas de comunicação entre criação, programação e receção” (Martins, 2018). Esta vontade de aprofundar a reflexão sobre esta complexa tríade foi espoletada por um convite à, então jovem, companhia de teatro³ sedeada na altura no Porto, para se deslocar a Lisboa, ao São Luiz Teatro Municipal, para participar no *Ciclo de Teatro do Porto*, apresentando o seu trabalho numa única tarde dedicada aos artistas emergentes do Porto, em conjunto com outras companhias recentes. Reagindo a esta proposta que foi sentida como formulada a partir de um lugar central,

colocando as jovens companhias da “periferia” num lugar residual, os artistas Alfredo Martins e Sílvia Silva voltaram o seu olhar para quem vê, pensando sobretudo em quem tem acesso ao que pode ser visto numa instituição como um teatro público, decidindo levar o público do Porto a Lisboa para ver, em Lisboa, o teatro que se fazia no Porto, e para que o público de Lisboa visse o público do Porto, organizando para esse efeito uma excursão com público residente na zona limítrofe ao Teatro Nacional de São João (Porto) até ao São Luiz Teatro Municipal (Lisboa), sendo aqui recebidos com banda filarmónica, arraial e sardinhada (Martins, 2018). A génese do projeto assenta “numa intencionalidade política que cruza, com ironia, o questionamento de graus desiguais de poder simbólico associado a posições territoriais (Lisboa *versus* Porto) e visões essencialistas ancoradas em determinadas políticas culturais” (Lopes e Dias, 2012). Considerando o Teatro Nacional São João como o epicentro da atividade cultural do Porto (Lopes e Dias, 2012), assunção irónica e questionadora da centralidade que esta instituição incorporava no panorama cultural da altura, foi definido um critério geográfico que filtrou a população que habitava num raio de um quilómetro a partir do Teatro Nacional São João. Foram estabelecidas parcerias com a Junta de Freguesia da Sé e uma associação local⁴ e, finalmente, um grupo de cerca de quarenta pessoas, essencialmente jovens e idosos, acompanhou ao longo de seis sessões um programa que envolveu a visita a duas instituições culturais públicas do Porto, a ida a um espetáculo, a preparação da excursão a Lisboa e a própria excursão (Lopes e Dias, 2012). Num segundo momento, este grupo acompanhou o processo de criação do espetáculo dirigido por Nuno Carinhas para o São João Teatro Nacional,

“Casas Pardas”: “assistiram a ensaios em diferentes fases do processo, acompanharam as equipas de criação, visitaram as oficinas de cenografia e figurinos, estiveram presentes nas montagens técnicas” (Martins, 2018). Fruto das reflexões realizadas ao longo deste trabalho no Porto, nas edições posteriores do projeto em Lisboa, realizadas no São Luiz Teatro Municipal, ou na edição *Segunda Casa*, realizada em Sever do Vouga, no Centro das Artes do Espetáculo, algumas configurações revelaram-se absolutamente essenciais quando se pretende analisar a complexa teia de relações entre as instituições públicas de programação cultural, os públicos e as equipas de criação artística, nomeadamente a importância da duração do projeto e a constituição de um grupo que progressivamente se aproxima da instituição e do que lá se faz.

Notas sobre a metodologia, uma complexa rede de relações

Neste esforço de sistematização metodológica e, não obstante as particularidades de cada edição de *O Público Vai ao Teatro*, fixaram-se características fulcrais desta abordagem, tais como a radicação do trabalho no interior das instituições, assumindo o espaço institucional como um espaço

público, atravessado por fluxos antagónicos, tal como a restante sociedade, e problematizando as relações de poder entre públicos, instituições culturais e quem cria, apoiado num percurso de longa duração, sempre realizado em contexto grupal, orientado para a experimentação de distintas possibilidades de governança partilhada destes espaços do comum. Outra constante na estruturação da metodologia é a convicção de que a relação entre todos os agentes envolvidos na fruição de um espetáculo não se limita ao momento individual de confronto entre a pessoa e a obra, mas que se encontra integrado numa complexa teia de relações, delineada por aquilo que Brown e Ratzkin (2011) referem como o “arco de envolvimento do espectador”, extravasando a montante e a jusante o momento de confronto com a obra, a experiência do espectador. A experiência decorre de uma forma dilatada no tempo e no espaço, podendo iniciar-se quando o indivíduo toma consciência do desejo de ir ver uma récita ou quando é convidado a realizar essa atividade, ou se apropria de informação sobre um determinado espetáculo, no momento em que adquire o bilhete, em que depara com um cartaz da obra exposto na rua ou num transporte público ou em qualquer outro local, em que lhe é entregue ou não a folha de sala, continuando até aos momentos pós-espetáculo, em que dois espectadores conversam sobre o que viram, logo após a saída do local de apresentação, ou passados anos desse momento, em que os ecos desse impacto todavia reverberam e atuam no processo de construção de sentido, no corpo vivo de cada espectador, que se tornou visível, atuante e participante, progressivamente mais consciente de si próprio e do seu poder enquanto cidadão e público (Rancière, 2010 [2008]).

Outra particularidade da metodologia é a de promover o envolvimento de distintos grupos de público, sejam grupos etários heterogéneos, grupos de profissionais da educação, grupos de crianças envolvendo o contexto escolar, grupos familiares, ou seja, grupos de público segmentados de formas diversificadas de acordo com as necessidades e características das instituições e comunidades em que é desenvolvido, mas uniformes no tipo de relação com a fruição e as instituições – são habitualmente pessoas afastadas da fruição artística regular, com graus de participação cultural descontínuos ou diminutos. Encontramos atualmente a palavra “participação” desdobrada em várias declinações e ligada a vários contextos, associada a uma anunciada “participatory turn” (Dupin-Meynard e Négrier, 2020), uma mudança de paradigma enraizada na crise de legitimidade das instituições políticas e culturais, ao mesmo tempo que assistimos ao aumento dos discursos e reivindicações por uma “democracia participativa” e identificamos as falhas da democratização cultural em termos de diversificação de públicos. Todos estes aspetos têm gradualmente conferido novas dimensões ao termo “participação”, abraçando, para além da presença, o envolvimento dos públicos em projetos culturais e artísticos (Dupin-Meynard e Négrier, 2020).

A democratização cultural visava o alargamento da cultura considerada legítima, a cultura erudita, hegemónica, ao maior número possível de pessoas, partindo do pressuposto que facilitar o acesso seria suficiente para diminuir as desigualdades existentes nesse mesmo acesso à cultura dita erudita.

Este modelo consolidou-se a partir da segunda metade do século XX, inaugurando um período de institucionalização da política cultural como uma política pública. A política cultural estabeleceu-se como um objeto de intervenção do Estado e como um instrumento de intervenção governamental, incidindo a sua ação sobretudo “na promoção da oferta cultural considerada de melhor qualidade e na proteção do património” (Barbieri, 2014). A este posicionamento adicionou-se a necessidade de proporcionar este acesso, da excelência, a todos, afirmando-se a universalidade da cultura erudita, assim relegitimada, um processo que pressupunha uma ideia de horizontalidade e equidade de poder inexistente na sociedade e alheado das dinâmicas subjacentes às hierarquias normativas de valor cultural que sempre estiveram, e sempre estarão, imbricadas em questões de poder e autoridade (Belfiori, 2018). Por contraponto, “o paradigma da democracia cultural surgido nos finais dos anos sessenta do século passado reivindica um conceito mais alargado de cultura, dando primazia à cultura de base comunitária, sensível à diversidade cultural” (Pais, Magalhães e Antunes, 2022), uma posição centrada na cultura não tanto como um substantivo, mas sim mais próxima de um entendimento do que é cultural ou pode ser o “cultural”, ganhando as características de um adjetivo, que trespassa todos os outros domínios da sociedade e que se configura, desta forma, como algo que permite a todos ser agente, protagonista, nas nossas práticas culturais (Barbieri, 2014).

Sob este ângulo, em que todos somos agentes que participamos em contextos comuns, mas claramente sendo diversos na forma como partilhamos, escolhemos, imaginamos, as clivagens são óbvias e o confronto é inevitável. Nesta perspetiva recorreremos à conceptualização de um contexto de agonismo como Chantal Mouffe o descreve: em democracia estamos continuamente em conflito, sabendo que nunca se chegará a um consenso, mas em que reconhecemos o direito de cada um defender a sua posição, numa luta constante que decorre de acordo com procedimentos democráticos aceites. O terreno em que este confronto ocorre, que advém da real diversidade entre todos, podemos entendê-lo como um espaço do comum, continuamente em confronto, mas também com a capacidade de regeneração e de remodelação contínuas. Os *commons* ou bens comuns “são constituídos por três elementos: recursos, comunidades que partilham esses recursos e as normas desenvolvidas por essas comunidades a fim de tornar todo o processo sustentável. Ou seja, os bens comuns são: a) sistemas de governação e gestão de recursos partilhados, b) sistemas desenvolvidos por determinadas comunidades, c) sistemas que têm normas e regras identificáveis” (Barbieri,

2014). Considerando a cultura como parte dos bens comuns, pensamos nas formas partilhadas de gestão dos recursos existentes, por parte de todos os que compõem determinada comunidade, com normas que devem ser desenvolvidas pelas próprias comunidades, e que mais facilmente atingem a tão desejada e enunciada, neste início de século XXI, sustentabilidade. Apartada de um sistema produtivo, verticalmente hierarquizado e especializado horizontalmente, que distingue claramente a criação, a produção, a distribuição e a fruição, a visão da cultura como parte dos bens comuns contrapõe o reconhecimento da interdependência e da transversalidade, assim como sistemas de governação cultural partilhados e com natureza híbrida, sem uma rígida separação de funções e promotores de “corresponsabilização colaborativa” (Barbieri, 2014). Esta possibilidade de gestão partilhada do comum acarreta, numa leitura rápida, unívoca e precipitada, alguns riscos, entre eles a possibilidade de desresponsabilização do Estado, nomeadamente no que concerne ao financiamento, passando esta responsabilidade para o coletivo, para a comunidade, retirando-se do seu papel também atuante e com responsabilidades nesse coletivo. Outro risco que encontramos, que pode ser justificado pela transversalidade do cultural em relação a todas as outras áreas da sociedade, é a instrumentalização da cultura em prol do social, da saúde física e mental, do turismo, que não deve ser confundido com a natureza interseccional da cultura em questões como “o desenvolvimento de identidades coletivas flexíveis, a regeneração de laços sociais, o desenvolvimento pessoal autónomo e criativo, a democratização na geração de conhecimento e acesso ao mesmo, a valorização de certos grupos (crianças, idosos) ou a governação abrangente do território” (Barbieri, 2014).

Se eu mandasse neste teatro eu vivia aqui. “Manifesto do Público”, 2017

Regressando ao “Manifesto do Público”, e concretamente a esta afirmação, podemos pensar que esta encerra a vontade de, naquela instituição cultural pública, o São Luiz Teatro Municipal, o público pretender ali garantir um lugar, um lugar na vida da instituição e também ali poder “mandar”, afirmamos nós em sentido mais próximo do que encontramos no latim que lhe deu origem, como em confiar, entregar ou encarregar, aproximando-se de um modelo em que se experimenta a partilha da responsabilidade de gestão daquele espaço público e bem comum e em exercício dos seus direitos culturais. O público que escreveu o Manifesto, os participantes da segunda edição de *O Público Vai ao Teatro* (2016-2018), encetou uma relação de proximidade com o São Luiz Teatro Municipal ao longo de dois anos de desenvolvimento do projeto, num percurso de progressiva intensificação e complexificação das dimensões da familiarização, da participação e do agenciamento de cada uma das pessoas e do grupo dentro da instituição (Martins, 2018). Usaremos excertos desse

Manifesto como fio condutor para as reflexões sobre o desenvolvimento do processo de constituição da *Comissão de Público*. Esta comissão foi um órgão consultivo do público, que se desenvolveu no âmbito da terceira edição de *O Público Vai ao Teatro*, que decorreu no São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa, durante a temporada de 2019-2020 e que constituiu uma experiência de governança cultural partilhada. Em consonância, algumas afirmações do Manifesto de 2017 anunciavam já uma determinação relativamente ao que poderia ser o papel dos públicos dentro da instituição pública de programação cultural, pelo menos dentro daquela, que já conheciam. Numa voz que se entende polifónica, uma de nós, enquanto artista e responsável pela implementação do projeto, outra de nós, enquanto público participante no projeto *O Público Vai ao Teatro*, ambas público, percorremos neste texto a memória deste processo.

Entre (des)construções e intenções

Um dia eu ainda vou trabalhar num teatro, passar os meus dias fechada no teatro, saber de cor os nomes das luzes, dos filtros, e toda a parafernália que existe no teatro. "Manifesto do Público", 2017

Importa descrever, ainda que de forma sucinta, o trabalho desenvolvido no São Luiz Teatro Municipal entre 2016 e 2018⁵, sobretudo o percurso dos participantes que integraram em 2019 a *Comissão de Público*, um coletivo de espectadores que, de forma simbólica, se pretendia que integrasse o organograma do São Luiz Teatro Municipal

e desempenhasse funções de acompanhamento e consultoria em diferentes áreas do seu funcionamento. Durante a primeira temporada, entre 2016 e 2017, o enfoque foi colocado na aproximação e familiarização entre os participantes e o São Luiz Teatro Municipal, através de um programa que incluía momentos de acompanhamento de espetáculos e de ensaios, conversas com as equipas de criação, programação e gestão cultural para reflexão em torno das suas experiências e representações relativamente a todos estes momentos, assim como as suas ligações às instituições culturais e às artes performativas anteriores ao projeto. Os encontros eram realizados quinzenalmente, em contexto grupal, num formato próximo de um grupo focal, em que a circularidade e horizontalidade da comunicação eram garantidas pela mediação da equipa de coordenação⁶, sendo a discussão e partilha essencialmente conduzida pelos próprios participantes. Na segunda temporada, em 2017 e 2018, o trabalho incidiu sobre o agenciamento dos participantes na relação com o São Luiz Teatro Municipal e na experimentação de modelos de governança cultural partilhada. Os participantes foram convidados a integrar os *Laboratórios de Curadoria*, o que lhes permitiu conhecer diferentes formas de fazer programação em distintas instituições culturais e em diversos contextos

nacionais. Progressivamente, ao longo dessa temporada, os participantes experimentaram o ato de programar, acompanhados pela equipa do São Luiz Teatro Municipal e com mediação dos artistas coordenadores do projeto, culminando na definição de um segmento da programação com a duração de três dias, *Os Dias do Público* e na implementação dessa programação⁷ dentro da instituição nos dias 15, 16 e 17 de Junho de 2018.

Os critérios de constituição dos grupos de participantes foram heterogéneos, por um lado definiu-se que seriam habitantes de Lisboa e, adicionalmente, definiram-se três grupos distintos de público, tendo em conta a idade e a ocupação: um grupo de crianças, constituído por uma turma de segundo ciclo da Escola Básica e Secundária Passos Manuel, um grupo de profissionais ligados à educação e à mediação e um grupo heterogéneo de adultos, tendencialmente afastados da fruição cultural, mas que demonstravam uma predisposição para uma maior aproximação, segundo a tipologia proposta por Hansen (2015) constituem os “positive non-attenders”.

A divisão em três grupos distintos permitiu desenvolver um percurso específico com cada um dos grupos, de acordo com os contextos que cada um apresentava, mantendo-se a base metodológica já apresentada em todos eles – contexto grupal, reflexão e partilha em grupo focal, acompanhamento de espetáculos, ensaios e conversas com as equipas do teatro e as equipas artísticas, visitas guiadas ao teatro, num percurso de aproximação e familiarização com o teatro.

O grupo de crianças, com idades entre os 10 e os 12 anos, foi desafiado a constituir um *Clube dos Críticos*, começando por refletir sobre as suas representações sobre as instituições culturais, a sua relação com os espetáculos. Com o objetivo de criar o contexto para o desenvolvimento de um discurso próprio destas crianças sobre a sua experiência, foi proposta a tarefa da crítica teatral e a figura do “crítico de teatro” como possibilidade de um contexto lúdico e possível de resignificação por parte das crianças. Pensaram, assim, sobre o que deve ser a tarefa de fazer a crítica, o que é preciso ser e ter para se criticar um espetáculo. Definiram critérios de análise, elaboraram críticas aos espetáculos da programação do São Luiz Teatro Municipal a que foram assistindo, produzindo um discurso próprio sobre o que viram e experimentaram ao longo do processo. Esta produção de sentido foi desafiante e prolixa, expondo muitos dos desafios que atravessam a escola atualmente e especificamente a infância, nomeadamente a capacidade da escola de incluir crianças de diversas proveniências e com diferentes línguas maternas respeitando os seus direitos (o grupo de crianças era composto por crianças naturais de vários países), a aceitação e respeito pelos modos de produção de significado das crianças, o reconhecimento da sua capacidade de produzir culturas (Sarmiento, 2004) e a consideração das crianças como atores sociais de pleno direito. No final da primeira temporada, as crianças premiaram os espetáculos com categorias de prémios por si imaginadas, elaboraram

e entregaram os prémios na *Gala do Clube dos Críticos*, inserida no evento final da primeira temporada, em 2017, *O Público Recebe*.

Um segundo grupo era constituído por profissionais ligados à educação e mediação, tendo sido desenvolvido um programa que, para além das dimensões da familiarização e da aproximação, visava cumulativamente espoletar a reflexão sobre o duplo papel destes profissionais, enquanto público e mediadores da experiência de fruição dos seus alunos. Deste grupo fizeram parte profissionais envolvidos em vários níveis de ensino, desde o jardim de infância até ao ensino secundário, incluindo também estudantes da licenciatura em Mediação Artística e Cultural da Escola Superior de Educação de Lisboa.

Ao longo deste primeiro ano foi reforçado o vínculo a um espaço cultural que passaram a identificar como seu. Estar no teatro fora das horas de abertura ao público, conhecer pessoalmente as equipas de trabalho, participar de momentos reservados como os ensaios, partilhar em grupo as suas experiências de receção, refletir sobre o estatuto do espectador, ao elaborar o “Manifesto do Público”, participar em momentos de acompanhamento do trabalho das equipas da bilheteira, frente de sala e assumir essas funções no evento *O Público Recebe*⁸.

Ao longo da segunda temporada, as atividades de acompanhamento da programação continuaram, os dois grupos de adultos foram unificados e convidados a integrar os *Laboratórios de Curadoria*, aprofundando a reflexão sobre a programação de espaços culturais. Os participantes no projeto foram desafiados a convidar amigos e família que não tinham o hábito de ir ao teatro, a assistirem a uma récita e, no final, cada participante realizava a mediação da conversa pós-espetáculo com os seus convidados, replicando o modelo de conversas já desenvolvido na temporada anterior, com mediação da equipa de coordenação do projeto. Esta atividade foi designada como *Embaixadores do Teatro* e procurou disseminar esta metodologia, potenciar o agenciamento do público e garantir a permanência destes elementos dentro da instituição cultural após o término do projeto, assumindo este papel de mediação entre diferentes públicos, o público do projeto e novos públicos convidados por eles.

Progressivamente, o ato de estruturar e levar a cabo uma programação – *Os Dias do Público* – foi sendo desenvolvido por estes participantes, que para além da exigente tarefa de pensar um segmento de programação (linhas estratégicas, linhas temáticas, espetáculos e outras atividades, públicos-alvo), instigou a envolveram-se também na sua implementação, integrando grupos dedicados às áreas de produção, gestão orçamental, comunicação, técnica e direção de cena em articulação com as equipas do São Luiz Teatro Municipal.

Todos estes momentos constituíram-se como experiências intensas de ser público, criando oportunidades para a construção de um sentido de pertença e de vinculação àquela instituição cultural, potenciando a ressignificação do lugar do público dentro da instituição e forjando o caminho para o ensaio de



Distintivo dos embaixadores

diferentes formas de governança dos bens comuns, aqui entendidos como parte dos recursos existentes na comunidade urbana, por aqueles que compõem determinada comunidade, com normas acordadas pelas próprias comunidades. Todo o desenvolvimento da programação e a sua concretização ocorreram num contexto de intensa e complexa negociação entre os vários intervenientes no processo, um processo agonístico em contínuo ajustamento entre o que os diferentes grupos do teatro (as equipas de programação artística, de comunicação, de produção e gestão e técnica), o grupo de público constituído pelos participantes no projeto, a equipa de coordenação⁹, com capitais culturais e sociais hierarquicamente naturalizados e responsabilidades distintas, acordaram como normas. A estes agentes juntaram-se, posteriormente, todos os participantes das atividades programadas para os três dias, também eles com distintos capitais culturais e sociais, complexificando a convivência e negociação contínuas e procurando várias formas partilhadas de construção de sentidos comuns, num esforço de comprometimento para com a possibilidade das instituições culturais se transmutarem num espaço do comum. Como Vera Borges (2021) refere, qualquer discussão sobre a já referida “participatory turn” envolve olhar para uma margem infinita de colaborações possíveis de ocorrerem entre as pessoas, sem nos alhearmos dos diferentes capitais simbólicos, e compreender como os próprios indivíduos podem produzir distintos níveis de conhecimento e envolvimento como cocriadores e participantes diretos em processos de tomada de decisão.

Nós, como público, temos o direito de ver a plateia a partir do palco.
“Manifesto do Público”, 2017

De dentro para fora, de fora para dentro

Se eu mandasse neste teatro, instituía o dia de dormir no teatro.
“Manifesto do Público”, 2017

A linha programática definida pelos participantes foi o *Teatro como Espaço Público*. Uma programação que procurava equacionar de múltiplas formas a relação entre o teatro e a cidade. Nos *Dias do Público*¹⁰ o teatro transformou-se num lugar do quotidiano, onde se dormiu, almoçou, trabalhou e se olhou a cidade; transformou-se num espaço vivo, habitado temporariamente, durante aqueles três dias, por um grande número de pessoas, de várias proveniências sociais, económicas, geográficas e com diferentes idades, trazidas para dentro do teatro, tanto pelo próprio desenho da programação, enquanto cocriadores das várias atividades, como para serem público participante nas atividades programadas. Não sendo exaustivas na descrição da programação, que pode ser consultada no programa¹¹ disponível *online*, salientamos que esta se encontrava organizada numa dinâmica também ela simbólica do processo pleno de hibridez que se pretendia colocar em marcha: o teatro que se

mostrava à cidade – linha temática *De Dentro para Fora* – e a cidade que entrava no teatro – linha temática *De Fora para Dentro*. O teatro dava-se a conhecer com várias visitas guiadas que assumiram configurações diversas: dois espetáculos em forma de visita ao espaço, visitas guiadas realizadas por vários membros das diferentes equipas do teatro e do grupo de público participante do projeto, *Visitas Guiadas Pessoais e Intransmissíveis* e visitas *A Minha Primeira Vez*, realizadas pelos participantes do público que, na rua, convidavam pessoas que nunca tinham entrado no São Luiz Teatro Municipal a entrarem no teatro e a fazerem uma visita guiada organizada por estes elementos do público. Dentro deste movimento em que o teatro se dava a conhecer estavam também incluídas atividades como ensaios abertos, as *Leituras Encenadas em Tempo Real* em que o encenador Miguel Loureiro explorava a leitura de excertos de *O Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen, com o público entre outras atividades. No movimento complementar, em que a cidade e o quotidiano se mesclavam no interior do teatro, sublinhamos espaços como o *Voz Pública*, dinamizado pela *Rádio Aurora*¹², no qual se entrevistaram pessoas do público sobre a sua relação com aquele teatro, bem como com os espaços e a programação culturais da sua cidade ao longo dos *Dias do Público*, a leitura do “Manifesto do Público” pelos participantes do projeto, o *Palco Aberto* que recebeu vários grupos de dança urbana¹³, assim como outras entidades não profissionais, uma tertúlia com coordenação de Vítor Belanciano que procurava refletir sobre as tensões à volta do tema geral da programação. Incluída nesta linha temática estavam atividades que convidavam o quotidiano a ocupar um lugar dentro do teatro: atividades como o *Concerto pela Noite* e *Eu Mereço Dormir no Teatro*, em que após um concerto de Lula Pena, tardio, no palco da sala Luís Miguel Cintra, repleto de almofadas e *puffs*, um grupo de público dormiu no palco, sendo acordado na manhã seguinte, bem cedo, por quem inicia o labor no teatro, a equipa de limpeza e manutenção do espaço; ou o *Almoço Deriva*, uma conversa à volta de uma enorme mesa no palco em que se discutiu o estado da cidade, com o público e três artistas¹⁴ convidados a realizarem, antes do almoço, uma deriva pela cidade e a partilharem as suas recolhas durante a conversa-almoço. A reflexão sobre o trabalho teve igualmente um lugar na programação, entre muitas atividades que procuravam refletir sobre este tema – referiremos somente algumas delas, ambas convocando outros sectores da sociedade para aquele espaço e criando espaços de cocriação e de corresponsabilidade, orientadas para a construção de narrativas comuns. Os participantes escolheram programar o espetáculo *Atlas-Lisboa*¹⁵, uma performance que reúne cem pessoas de diferentes profissões em palco, bem como as performances *Duetos Improváveis*¹⁶ que cruzavam um profissional artista com um profissional de uma outra área na cocriação realizada a partir de conversas entre as duplas, que foram orientadas para a partilha sobre o que amamos, o que construímos, o que nos move. A programação que o público desenhou inundou, naqueles

dias, o espaço real e simbólico daquele teatro com muitos outros públicos, transportando outras histórias e criando um espaço vivo e real de convivência entre diferentes agentes sociais, culturais e políticos, um espaço possível de existir num plano de continuidade, num futuro, depois de findos os *Dias do Público*.

Um dia, ser público ainda será uma profissão legalmente reconhecida
"Manifesto do Público", 2017

E quando as últimas luzes se apagaram nos *Dias do Público*, o desejo de permanência *acendeu-se* com intensidade e, num movimento de continuidade, ressurge a ideia de uma *Comissão de Público*¹⁷, um órgão consultivo¹⁸ constituído por um "público" permanente na estrutura do teatro municipal. Toda a palavra tem uma origem e, nesta definição inicial, poderão ser encontradas as chaves de compreensão para a génese desta comissão. Se por um lado, falamos de unir, juntar e combinar, numa predisposição para olhar para o passado, por outro é a expectativa de um futuro que se impõe com as palavras enviar e lançar, verbos relacionados com a origem da comissão. No que diz respeito ao público, uma oposição intuitiva e imediata ao que é do

privado não se afastará da origem da palavra: o que é comum, que pertence à comunidade. Para além da permanência, o desejo estará interligado, ainda que de forma embrionária, a uma certa ideia de emancipação. Jacques Rancière em *O Espectador Emancipado* explica esta relação entre o olhar e o agir: "A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação

que confirma ou transforma essa distribuição das posições" (p. 22). Conforme o autor, o espectador seria um sujeito com capacidades diversificadas: "Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares" (p. 22). É nesta intersecção entre olhares e temporalidades sobrepostas que se institui em 2019 a *Comissão de Público*. Em retrospectiva, há uma forte ligação com uma das intenções escritas, em conjunto, pelos participantes da edição 2016-2018 do projeto *O Público Vai ao Teatro*: "Um dia, ser público ainda será uma profissão legalmente reconhecida." Nesta afirmação há uma intencionalidade que poderá ser vislumbrada, não como uma simples e redutora inversão de papéis com os profissionais da arte e da cultura, mas com o intuito de repensar a figura do público a partir de um renovado e original ponto de vista: um público legalmente profissionalizado¹⁹. A memória construída durante o processo de concretização e vivência partilhada de *O Público Vai ao Teatro* dotava, na elaboração do documento norteador, os participantes de uma estrutura, com dinâmicas de continuidades e ajustes que estariam organizadas em duas grandes áreas: Público/População e Equipas do teatro, sendo que as palavras-chave definidas, em ambas as áreas, eram envolvimento e aprofundamento.

Nós como público temos direito a uma programação diversa
"Manifesto do Público", 2017

A *Comissão de Público* elegeu a programação como uma das temáticas principais a serem questionadas e desenvolvidas em parceria com a equipa de programação/gestão do Teatro São Luiz, sendo esta estruturada em três grandes eixos: i) O que se programa?; ii) Quem se programa?; iii) Para quem se programa? Este tripé de questionamento é fundamental para gizar um primeiro esboço da essência e das expectativas da programação num teatro municipal, como o Teatro São Luiz, sob a ótica do público. Sublinhamos que o que interessava à *Comissão de Público*, em jeito de reflexão, era, de certa forma, compreender as linhas estéticas e temáticas, o contexto geográfico e a própria missão do teatro no que diz respeito ao que se programa. Em relação aos artistas *programados*, no quesito quem se programa, havia a intenção de compreender os critérios de seleção, a circulação dos artistas entre instituições culturais e as relações instituídas com festivais nacionais e internacionais. Ainda a este respeito, a *Comissão de Público* inquiria sobre os públicos, pensando, em conjunto, sobre para quem se programa: dos públicos-alvo aos idealizados, não esquecendo os regulares.

O ineditismo do contexto pandémico em que nos encontrávamos, na altura da redação do documento-base da *Comissão de Público*, suscitou algumas questões a serem apresentadas à equipa de programação do Teatro São Luiz. Questões de fundo, mas que, estimuladas pelas transformações forçadas e inesperadas, reforçaram a urgência por respostas. A primeira pergunta questionava a relação de causa-efeito entre uma certa cristalização da ideia de cultura como acessório²⁰, em contraponto às necessidades entendidas como básicas, e a programação pensada e disponível nos equipamentos de cultura portugueses. Em ressonância com o confinamento vivenciado na época, outra questão pretendia debater o *online* como espaço alternativo para a existência de uma manifestação artística como o teatro, cuja natureza é intrinsecamente presencial.

Para além das discussões sobre a programação, este grupo de trabalho sentiu a necessidade de estabelecer um ciclo de conversas em torno de temas atuais e pertinentes no domínio da arte e da cultura, equacionando questões relativas às dinâmicas de criação, programação e relação com o público. "Conversa que temos que ter" e "Temos que falar sobre isto"²¹ eram títulos provisórios que confirmam, por um lado, a abertura ao debate e, por outro, a urgência em conversar sobre determinados temas.

Nós como público temos direito a conversar com os atores ou a ficar, apenas, pelas personagens
"Manifesto do Público", 2017

Comunicar era uma constante nas reflexões encetadas no âmbito da *Comissão de Público*, e do qual o *Ciclo de Conversas* é exemplificativo. Como segundo eixo proposto, a comunicação tinha como proposta inicial “a realização de encontros regulares com a equipa de comunicação para troca de ideias em torno das estratégias e materiais de comunicação do programa do teatro ou de espetáculos específicos”. À semelhança do eixo anterior, programação, a Comissão reunir-se-ia, de forma periódica, com a equipa de Comunicação do Teatro São Luiz, e estruturava as preocupações fundamentais em formato de perguntas: i) o que se comunica; ii) como se comunica; iii) para quem se comunica. No que diz respeito ao que se comunica, a centralidade era dividida entre duas palavras: seleção e relevância, sendo que nos interessava, enquanto *Comissão de Público*, identificar os canais e linguagens no processo de divulgação e, como última questão, perceber em que medida se conhece o público para quem se comunica e os instrumentos previstos para a recolha e gestão dos *data*. A ideia de que “*Temos que falar sobre isto*” não se restringia aos temas, mas expandia-se no seu conceito com a proposta de uma *Conversa Permanente*. A permanência da conversa estaria assegurada, de uma forma mais regular, por via “de um espaço e tempo dedicados às conversas após os espetáculos, aberto a qualquer espectador, distinto das conversas com o público dentro da sala de espetáculos e habitualmente com a presença das equipas artísticas. Este espaço estaria permanentemente assinalado no espaço do teatro, marcando a possibilidade de poder ser sempre ocupado por grupos de pessoas que ali se poderiam reunir, após qualquer récita, para conversarem. Neste espaço, foi prevista a existência de um guião/*quizz* que serviria como elemento de mediação para que a conversa se desenvolvesse, no caso de ser um grupo de pessoas que ocupa o espaço da *Conversa Permanente*, ou como elemento catalisador da reflexão”. A emancipação a que se refere Rancière (2010 [2008]) reflete-se nesta proposta em que tempo e espaço, no interior do equipamento cultural, estariam disponíveis para que, de forma autónoma, o público usufruísse criando, então, um sistema de vestígios e memórias que estariam à disposição para que fossem acedidos como um arquivo, um arquivo do público.

Um dia ainda vou ver um espetáculo que ficará na minha memória para sempre.
“Manifesto do Público”, 2017

Como terceiro eixo, a *Comissão de Público* valoriza a importância fundamental do papel da mediação nos equipamentos culturais. Se assumirmos que o público poderá ser um mediador por excelência, a *Comissão de Público* considerou importante, num primeiro momento, “conhecer e dar a conhecer o trabalho das diferentes equipas do teatro, fundamental e imprescindível, mas também menos visível. Num primeiro momento, a *Comissão de Público*

propôs-se aprofundar o seu próprio conhecimento sobre o funcionamento interno destas áreas funcionais e estabelecer relações de maior familiaridade com estes profissionais do teatro, o que lhe permitiria, posteriormente, pensar na criação de espaços de descoberta e partilha, com o público, deste lado mais invisível do funcionamento de um teatro”.

Desmistificar espaços, “abrir portas”, permite uma diferente visibilidade sobre as dinâmicas internas do teatro, estimulando uma maior proximidade entre público e os equipamentos culturais que, segundo Martins (2017, 109), deverão ser “espaços dinâmicos e vivos nos quais as fronteiras entre as funções que perseguem, entre o público e o privado, entre a prática cultural e o exercício cívico sejam fluidas”.

Neste sentido, justificam-se as atividades propostas pela *Comissão de Público* que visavam englobar encontros com as equipas técnicas; conversas sobre profissões menos visíveis do teatro; visitas a um sítio inacessível ao público em geral; partilha de histórias ligadas à vivência e trabalho no teatro.

Contar histórias é, também, um exercício de mediação em que os dois lados da margem, quem conta e quem escuta, se interpenetram criando um terceiro espaço, uma terceira margem. É sobre este novo espaço, uma espécie de antecâmara, que nos fala o Grupo de Leitura proposto pela *Comissão*

de Público: “Um grupo de leitura, aberto à população em geral, em torno de textos dramáticos ou textos de cena. A atividade deste grupo de leitura deveria articular-se com a programação do Teatro São Luiz, antecipando, por exemplo, a leitura de textos que viessem a ser apresentados no teatro.”

Mais do que dar voz, expressão

comumente difundida, o que se pretende é

abrir canais de comunicação para que vozes sejam ouvidas, histórias contadas e partilhadas. Numa espécie de passagem de testemunho, a *Comissão de Público* reativa a figura do(s) embaixador(es)²², “um modelo de disseminação da metodologia de base que o projeto *O Público Vai ao Teatro* propõe, que se verificou ter uma natureza rica e que pode ser alargada a outros domínios.

Assim, a proposta pretendia clarificar os objetivos desta figura e multiplicar os domínios em que poderia atuar”. Numa dinâmica claramente multiplicadora, os participantes do projeto, professores, em parceria com a equipa de coordenação do projeto e o elemento da equipa do Teatro São Luiz responsável pela relação com as escolas, seriam os impulsionadores desta atividade que pretendia aproximar estas duas esferas da sociedade civil: a escola e o teatro.

A *Comissão de Público* reuniu, em 2019 e 2020, de forma regular, presencialmente e *online*, de acordo com as novas regras condicionadas ao estado de emergência, e posteriormente de calamidade, dando continuidade ao seu trabalho de reflexão de forma mais aprofundada sobre o envolvimento de públicos e a relação entre criação, programação e receção. Fatores externos como a alteração contextual consequente da pandemia e a mudança estratégica da Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural

(EGEAC), entidade responsável pelo São Luiz Teatro Municipal, ocorrida a partir de Junho de 2020, comprometeram a continuidade do projeto, não invalidando a sua pertinência como uma proposta de governança cultural participativa.

Nesta dinâmica entre o passado e o porvir, em que o presente se atualiza, imagina-se a reativação da *Comissão de Público*, o que referenda a ideia de uma utopia enquanto estímulo para continuar a caminhar.

Notas

1. <https://teatromeiavolta.com/wp-content/uploads/2020/08/manifesto-do-pu%CC%81blico.pdf>.
2. A primeira fase desta edição foi acompanhada pelos sociólogos João Teixeira Lopes e Sara Joana Dias, do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, que elaboraram uma análise do processo (Lopes e Dias, 2012). Num segundo momento juntaram-se à equipa o jornalista e crítico Tiago Bartolomeu Costa e a realizadora Beatriz Tomaz, responsáveis pelo filme *O Público Vai ao Teatro*, em conjunto com Alfredo Martins (<https://vimeo.com/422454694>).
3. O teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser foi fundado em 2006 no Porto.
4. Associação de Solidariedade da Zona das Fontainhas.
5. <https://teatromeiavolta.com/o-publico-vai-ao-teatro/edicoes/o-publico-vai-ao-teatro-ed-2/>.
6. Alfredo Martins, Anabela Almeida e Sara Duarte.
7. Ver <https://www.teatrosaoluiz.pt/espetaculo/os-dias-do-publico/> e <https://teatromeiavolta.com/wp-content/uploads/2020/08/os-dias-do-pu%CC%81blico-programa.pdf>.
8. <https://www.teatrosaoluiz.pt/wp-content/uploads/2019/05/fsala-a3.pdf>.
9. teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser.
10. O processo de criação da programação *Os Dias do Público* foi filmado por Helena Inverno e deu origem ao documentário *Público-Alvo* (2019): <https://vimeo.com/365836258>.
11. <https://teatromeiavolta.com/wp-content/uploads/2020/08/os-dias-do-pu%CC%81blico-programa.pdf>.
12. *A Rádio Aurora – A Outra Voz* é o primeiro programa de rádio português produzido e realizado por pessoas com um diagnóstico de foro psiquiátrico. Foi fundada em 2009, no Hospital Miguel Bombarda, por um grupo de dez utentes, dois psicólogos e um estagiário de Psicologia. Atualmente, é transmitido em 22 estações de rádio.
13. Danças urbanas Amavita, Lugar comum AC, Wonderfull's Kova M, Coro infanto-juvenil da Universidade de Lisboa, Karma Drums.

14. António-Pedro, Pauliana Valente Pimentel e Vera Mantero.

15. *Atlas-Lisboa* é uma performance de Ana Borralho e João Galante.

16. Leonor Keil (bailarina e coreógrafa) & José Soeiro (sociólogo e deputado na Assembleia da República); John Romão (ator e encenador) & Hilário Freire (atleta e professor de parkour); Teresa Prata (cineasta) & Beatriz Gomes Dias (bióloga, professora e ativista).

17. Os participantes da *Comissão de Público*: Ana Teresa Magalhães, Carla Flores, Catarina M. Silva, Clara Agapito, Isabel Correia, Maria Margarida Galvão, Mariana Correia, Margarida F. Silva, Miguel Brinca, Paula Antão, Renata de Sousa Brites, Ricardo Correia, Vera Reynaud da Silva e Viviane de Almeida.

18. Em diálogo com o ponto 19º das Recomendações da “Carta de Porto Santo”, documento saído da Conferência do Porto Santo. Da Democratização à democracia cultural: repensar instituições e práticas – 27 e 28 de abril de 2021, Porto Santo, Madeira – Portugal, que reconhece que “os conselhos consultivos com membros das comunidades promovem ainda a colaboração com novos grupos e o aprofundamento das relações das instituições com aqueles a quem se dirigem”.

19. A propósito dessa ideia de um público “legalmente profissionalizado” surge uma reflexão próxima que é da profissionalização, ainda que num processo simbólico, dos leitores, assim como são os escritores, indiciando uma contiguidade entre os binómios convencionalmente postos: leitor/escritor; espectador/artista.

20. Para uma reflexão complementar: *A Utilidade do Inútil*, de Nuccio Ordine (2016) e publicado em Portugal por Fatoría K de Livros.

21. Conforme o disposto no ponto 25º das Recomendações da Carta de Porto Santo, recomenda-se “trazer para a programação e debate as questões sociais prementes, tornando as instituições culturais mais relevantes no debate contemporâneo e em protagonistas do desenvolvimento de consciências sociais e culturais mais atentas, diversas e igualitárias”.

22. Descrito na página 6.

Bibliografia

- Barbieri, Nicolás. 2014. "Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural". *Kult-ur* 1: 101-19.
- Borges, Vera. 2021. *Participation and Cultural Democracy in Europe. Reformulating a Cultural Ethos*. <https://www.artsmanagement.net/Articles/Participation-and-cultural-democracy-in-Europe-Reformulating-a-cultural-ethos,4394>.
- Brown, Alan, e Rebecca Ratzkin (coord.). 2011. *Making Sense of Audience Engagement. A Critical Assessment of Efforts by Nonprofit Arts Organizations to Engage Audiences and Visitors in Deeper and More Impactful Arts Experiences – Vol. I*. São Francisco: The San Francisco Foundation.
- "Carta de Porto Santo. A Cultura e a Promoção da Democracia: Para Uma Cidadania Cultural Europeia". 2021. <https://portosantocharter.eu/wp-content/uploads/2021/05/CartaDoPortoSanto.pdf>.
- Dias, Sara Joana, e João Teixeira Lopes. 2012. *O Público Vai ao Teatro – Um Projeto de Investigação-Ação*. Actas do VII Congresso Português de Sociologia. Porto: Universidade do Porto. https://associacaoportuguesasociologia.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0985_ed.pdf.
- Dias, Sara Joana, e João Teixeira Lopes. 2012. *O Público Vai ao Teatro: Relatório Final, Parte I*. Porto: Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- Dupin-Meynard, Felix, e Anna Villarroya. 2020. "Participation(s)? Typologies, uses and perceptions in the European landscape of cultural policies". Em *Cultural Policies in Europe: A Participatory Turn?* Toulouse: Éditions de l'Attribut.
- Hadley, Steven, e Eleonora Belfiore. 2018. "Cultural democracy and cultural policy". *Cultural Trends* 27, nº 3: 218-223. DOI: 10.1080/09548963.2018.1474009.
- Hansen, Louise Ejgod. 2015. "Behaviour and attitude: The theatre talks method as audience development". *International Journal of Cultural Policy* 21, nº 3: 344-359.
- Martins, Alfredo. 2018. "O público vai ao teatro". Em *O Público Vai ao Teatro. Encontros sobre Políticas da Recepção e Envolvimento de Públicos nas Artes Performativas*. Lisboa: teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser, 26-35.
- Martins, Marta. 2017. "Cultura e descentralização". *Agenda Cultural de Lisboa*, Junho, 106-111.
- Ordine, Nuccio. 2016. *A Utilidade do Inútil*. Lisboa: Faktoria K de Livros.
- Pais, José Machado, Pedro Magalhães, e Miguel Lobo Antunes, coord. 2022. *Práticas Culturais dos Portugueses*. Lisboa: ICS.
- Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sarmento, Manuel Jacinto. 2004. "As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade". Em *Crianças e Miúdos. Perspectivas da Infância e Educação*, coordenado por M. J. Sarmento e A. B. Cerisara, 9-34. Porto: Asa.



Museu do Traje e Amigos

do
Museu



Percursos na gestão cultural partilhada

Vânia Mendonça e Clifford Newton

Introdução

Recentemente, no âmbito da longa discussão gerada em torno da definição de museu, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) determinou que “um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o património material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas de educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento” (ICOM Portugal, 2022).

O Museu do Traje de São Brás de Alportel tem vindo a desenvolver uma abordagem que se enquadra nesta definição de museu apresentada pelo ICOM. A sua ação, centrada nas pessoas e trabalhando com as várias comunidades que compõem a nossa sociedade, tem vindo a aproximá-lo da população. Consta-se que o projeto do museu, de facto, teve como ponto de partida a vontade de combater a interioridade e o desalento de uma população que acumulou cerca de cem anos consecutivos de decréscimo populacional, através da recuperação e revitalização da identidade cultural e dos valores tradicionais.

Neste contexto, o Museu integra um grupo de voluntários intitulado Amigos do Museu que, nas últimas duas décadas de existência, tem vindo a trabalhar em conjunto com o Museu numa experiência social que apresentamos de seguida.

1. De casa de família a museu de comunidade

Tutelado pela Santa Casa da Misericórdia, o Museu do Traje de São Brás de Alportel conta com uma equipa de quatro funcionários. Situa-se num concelho rural do interior algarvio, no sul de Portugal. A nível demográfico, e de acordo com os últimos Censos, o concelho de São Brás de Alportel apresentava uma

população residente de 11 266 habitantes (INE 2022). Nos Censos constata-se também uma elevada percentagem de residentes estrangeiros, o que confere a este território uma ampla diversidade cultural.

O museu encontra-se instalado num antigo edifício apalaçado, construído nos finais do século XIX por Miguel Dias de Andrade, um abastado comerciante de cortiça. Por esta altura, a indústria corticeira progrediu de tal forma que foi decisiva para alavancar o desenvolvimento de São Brás de Alportel, que ascendeu a concelho em 1914. O edifício, construído ao estilo romântico, começou por ser uma casa de família. No entanto, acompanhando o progresso económico vivido, Manuel Dias Sancho, descendente do velho corticeiro, instalou aí uma Casa Bancária que, contudo, teve uma breve existência. Posteriormente, voltou a ser casa de família até ser legada em 1986 à Santa Casa da Misericórdia pela última herdeira, Lucília Dias Sancho. Neste contexto, o palacete passou a estar à disposição da comunidade com a instalação da Casa da Cultura António Bentes (esposo de Lucília Dias Sancho) e a criação do Museu Etnográfico do Trajo Algarvio, ambas em 1987 (Sancho Querol e Sancho 2014), posteriormente designado Museu do Traje de São Brás de Alportel.

Atualmente, o Museu disponibiliza um espaço expositivo que se estende por 18 salas, apresentando exposições tanto de carácter permanente como temporário. No edifício principal, encontra-se a cozinha original da casa e algumas exposições temporárias, em que o traje e a moda são o principal recurso para ilustrar a história social e a identidade da região entre 1900 e 1930. No mesmo edifício, por iniciativa da comunidade ucraniana residente no Algarve, encontra-se atualmente uma exposição temporária intitulada “Ainda a Liberdade”, na qual se dá a conhecer a sua cultura nacional. Nesta experiência, a própria comunidade é convidada a decidir que objetos expor e a forma de os dar a conhecer aos visitantes. Existe ainda uma sala com espaço dedicado ao acolhimento de projetos de jovens artistas, o “Project Room”.

As exposições permanentes abordam temas fundamentais associados à evolução da vila de São Brás de Alportel, incluindo a sala dedicada à cortiça, intitulada “Terra da cortiça”, outra dedicada a “Casas agrícolas”, que integra as antigas cocheira e cavaleriça, e ainda a exposição “Veículos de atrelagem”.

É ainda possível visitar uma exposição denominada “A arte do barro – cultura e tradição dos telheiros”, que versa sobre a indústria artesanal de materiais de construção em barro, nomeadamente tijolo, ladrilho e telha, provenientes de um telheiro local. Recentemente, no âmbito do projeto de acessibilidade “Museu para todos”, foram melhorados vários suportes e equipamentos e também foi inaugurado um jardim sensorial.

2. O compromisso do museu com a sociedade

A par das suas funções museológicas tradicionais, o Museu do Traje de São Brás de Alportel, tem trilhado caminho na Museologia Social ou

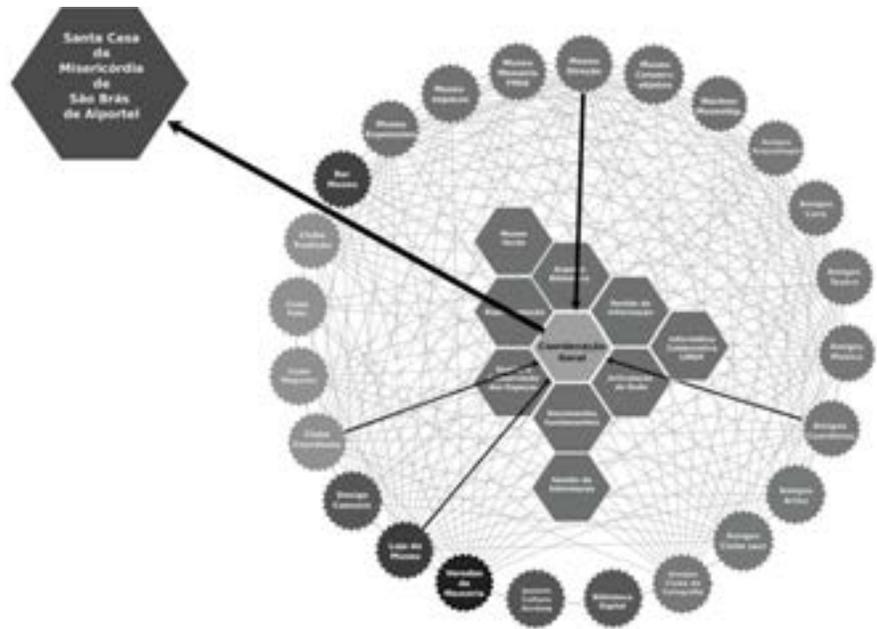


Figura 1 – Modelo organizacional do museu

Sociomuseologia. Esta corrente surgiu nos anos 70 do século XX defendendo o papel sociocultural do museu enquanto agente de mudança social e ferramenta para uma democracia participativa e para o desenvolvimento integral (Sancho Querol e Sancho 2014). Em Portugal, a constituição do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), em 1985, integrado no movimento internacional com o mesmo nome, incentivou a reflexão “sobre os processos e as práticas duma museologia comprometida com as comunidades e com os territórios” (Leite 2014, 4). Tal como refere Moutinho (2007), “o que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objetivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita”. Desta forma, a comunidade e a sua participação têm um papel central e decisivo na vida do museu enquanto entidade agregadora e promotora do debate de ideias e de cidadania, com especial foco “na relação que os objetos patrimoniais permitem criar entre os indivíduos” (Leite 2014, 204).

Alinhado com esta abordagem, o museu determinou que a sua missão seria preservar e comunicar as identidades, local e regional, promover cruzamentos, constituindo-se como um lugar de interação e desenvolvimento comunitário. Neste último aspeto, a proximidade que se tem estabelecido com as várias

comunidades portuguesa e estrangeiras que residem no Algarve tem sido fundamental no desenvolvimento de um novo modelo de gestão. No modelo organizacional representado na figura 1 é possível observar a rede estrutural do Museu. Apesar de ser tutelado pela Santa Casa da Misericórdia, a quem compete a coordenação geral, o Museu dispõe de uma direção própria que age em articulação permanente com os vários grupos ativos no Museu que colaboram na sua gestão.

Esta gestão partilhada advém do propósito principal do museu, que pretende ser útil e relevante para as várias comunidades e ambiciona contribuir para o desenvolvimento sustentável nas suas várias dimensões (social, económica e ambiental). Para tal, mantém-se atento à atualidade, aos problemas da sociedade, dedica tempo a ouvir, conhecer as pessoas e criar relações de confiança. Neste sentido, “a direção assume caminhos e práticas que visam o desenvolvimento de um modelo de gestão transversal, assente no conceito contemporâneo de rede e no exercício de construção do Museu como lugar de empoderamento da população local” (Sancho Querol e Sancho 2014, 98).

3. Modelo participativo – o museu em camadas

Ao longo dos anos, o Museu do Traje tem vindo a desenvolver um método de trabalho próprio com base numa gestão horizontal. Este modelo de gestão partilhada engloba todos os que trabalham ou colaboram no museu e nos seus espaços. As relações profundas que têm vindo a ser estabelecidas com as várias comunidades e com o território são determinantes.

O modelo participativo desenvolvido está plasmado no museu em “camadas de ação museológica”. Trata-se de uma representação gráfica dos vários níveis de visibilidade de atuação do museu (figura 2). Estas camadas traduzem-se também numa “ação social, cultural, ambiental e económica, a partir da qual se desenvolve a ação museológica com a comunidade” (Sancho Querol e Sancho 2014). Esta representação gráfica do conjunto de dinâmicas e respetivas articulações que se verificam no quotidiano do Museu do Traje foi desenvolvida como um instrumento prático de gestão.

Desta forma, foram identificadas quatro camadas ou níveis diferentes de visibilidade da gestão interna do museu. A camada expectável num museu – a mais perceptível por quem o visita – é a que se encontra mais à superfície, a que chamamos de museu visível. Esta inclui a gestão museológica corrente do museu, as exposições, a investigação e respetivas publicações, reservas, conservação e inventário, e também o setor educativo.

Noutro nível de visibilidade situa-se o quotidiano, o dia-a-dia do museu, onde os Amigos do Museu têm especial relevância na gestão diária das atividades. Estas espelham a dinâmica das pessoas que frequentam o museu diariamente, levando a que se estabeleça uma categoria própria para os



Figura 2 – Museu em camadas

utilizadores do museu, pessoas que o frequentam regularmente e com quem se desenvolve um processo de socialização e se estabelecem relações duradouras, distintas dos visitantes de carácter esporádico (Victor 2005).

Os vários níveis de visibilidade adquirem mais profundidade quando a sua ação é prolongada no tempo. Encontramos, a um nível mais profundo, o museu que integra o espaço de partilha e de trocas. A este nível estimulam-se as iniciativas de criação de microempresas, de serviços, como é o caso do atelier de design e moda Palmas Douradas, que se encontra instalado no museu. Apoia-se também a criação de projetos empreendedores tanto individuais como coletivos alicerçados na valorização do território, da sua identidade, no binómio tradição/ inovação e na sustentabilidade.

Tal como outros grupos também encontraram o seu lugar nos espaços do museu, uns grupos são informais, outros são associações, grupos musicais, projetos e parcerias integráveis no conceito de trabalho em rede. O museu entende que deve atuar também como promotor de desenvolvimento local, tal como foi referido por Moutinho (2010). Este trabalho só é possível através da criação de redes, o que ocorre com frequência no terceiro setor. As redes caracterizam-se por serem estruturas abertas e capazes de se expandir de forma ilimitada (Castells 2001), que assentam na partilha de valores e objetivos, onde se promove o crescimento coletivo e horizontal, com base na descentralização do poder e na participação dos seus membros.

No nível mais profundo destas camadas encontramos o museu de longa duração, a camada menos visível mas simultaneamente a que opera ao nível das fundações do museu, a camada estruturante e também o legado para o futuro. Visa o uso racional dos recursos, a utilização de um sistema informático colaborativo, os Amigos do Museu, mas também contempla outros núcleos externos ao museu mas que têm na sua essência os mesmos princípios da museologia social, refira-se o projeto do futuro Museu Comunitário do Sítio

de Paris, o Museu de Comunidade do Alportel ou o mais recente projeto museológico participado que se prevê que seja instalado numa pequena fábrica/telheiro local denominado Terracota do Algarve.

O trabalho que tem sido desenvolvido coletivamente com o envolvimento e a participação ativa das comunidades representa um contributo localizado e modesto para a construção de uma comunidade onde floresça o espírito de cidadania. Este modelo rompe com as hierarquias tradicionais instituídas, desafia novas formas de gestão dos espaços culturais e estimula a criação de novos caminhos.

Este tipo de gestão caracteriza-se por ser flexível, por fortalecer o sentimento de pertença em relação ao museu, por fomentar a equidade, promover um desenvolvimento sustentável, e tem vindo a colocar o museu como o “terceiro lugar” na vida de muitas pessoas. A teoria do “terceiro lugar”, apresentada pelo sociólogo Ray Oldenburg em 1989, refere-se ao “third place” (terceiro lugar) como o local que representa o empoderamento das comunidades, onde a cidadania é reforçada. Segundo Oldenburg, o primeiro lugar corresponde ao local de residência, o segundo é o local de trabalho e o “terceiro lugar é o coração da vida social de uma comunidade e a base da democracia” (Project for Public Spaces).

Por outro lado, este modelo de gestão revela alguma instabilidade por ter como base o voluntariado e estar dependente da disponibilidade dos voluntários, por ter um crescimento orgânico e incremental, por exigir uma mudança de atitude, de perspetiva e abertura de mentalidades para a governança participativa e para servir a multiculturalidade que encontramos na sociedade atual.

4. Amigos do Museu – de pessoas para pessoas

As várias comunidades que frequentam o museu entendem que este espaço também lhes pertence. As suas intervenções resultam em ações concretas, promovidas pelos Amigos do Museu (AM), uma organização multicultural que dinamiza e promove o Museu do Traje de São Brás de Alportel convidando à participação ativa das várias comunidades na programação cultural e social regular de atividades e eventos.

Marcados pelo seu espírito de iniciativa desde a sua origem, os Amigos do Museu contam com cerca de 22 anos de existência e desenvolveram-se com base na gestão de interesses dos indivíduos, por meio de um Grupo Coordenador com representantes de várias nacionalidades que gere as iniciativas e solicitações que lhes chegam, seja dos seus membros, seja externos, mediando a integração das pessoas e das atividades.

Atualmente, o grupo conta com quase novecentos membros de trinta nacionalidades diferentes, com interesses variados. Entre estes, sessenta e cinco são voluntários regulares. Este número é crucial para assegurar as funções sociais e culturais desempenhadas no espaço do museu.

Esta entreajuda só é possível com base nas relações de confiança estabelecidas entre o museu e a comunidade.

Para mobilizar os voluntários, os Amigos do Museu estão organizados em grupos e subgrupos temáticos, autônomos e que funcionam em rede. É através destes grupos que os Amigos do Museu conseguem gerar receita que permita manter a viabilidade econômica do grupo e continuar a sua atividade cultural regular. Os Amigos do Museu desenvolvem cerca de vinte atividades e uma grande diversidade de eventos, nomeadamente palestras sobre história local, arqueologia, literatura e botânica, concertos de música clássica, jazz, blues, música tradicional portuguesa, ucraniana e fado; organizam exposições de artes plásticas e de fotografia, acolhem um grupo de teatro; e estabelecem parcerias com outras entidades, levando também a outros concelhos o resultado do trabalho de alguns grupos, designadamente nas áreas da música e do teatro. O interesse exponencial que se verificou da parte da comunidade em participar em todo o processo levou a que fosse necessário reestruturar o modelo de gestão, reforçando o grupo coordenador e o número de voluntários envolvidos em geral.

Os Amigos do Museu também disponibilizam uma biblioteca em seis línguas composta por livros provenientes de doações. Além disso, organizam também equipas de voluntários que se responsabilizam por toda a logística dos seus diversos eventos, desde noites de salsa, palestras ou exposições até à organização de pequenas feiras sazonais.

A sustentabilidade, a liberdade criativa e a autogestão dos recursos pelo grupo é fundamental para a sua existência. Estes fatores são fortalecidos por uma gestão horizontal e por uma relação de proximidade com o museu que, no final, se traduz na melhoria das condições gerais dos espaços para todos os que o visitam ou frequentam. Este grupo incentiva a integração, a partilha de conhecimentos e o trabalho em equipa, promovendo o respeito e o convívio entre as várias nacionalidades que compõem a comunidade local. Sempre disponíveis e recetivos a novas propostas e desafios, os Amigos do Museu convidam à participação ativa de todos.

Como resultado deste trabalho, temos verificado um reforço no sentimento de pertença em relação ao museu e ao território, o que é algo muito motivador e decisivo para uma participação ativa. O voluntariado responsável ocorre também em áreas de especialidade do museu, nomeadamente no inventário, na manutenção das reservas, serviço de acolhimento e bilheteira do museu e até na manutenção do Jardim Sensorial.

Conclusão

É à luz dos princípios da Museologia Social que o museu e os seus Amigos têm vindo a desenvolver experiências e a reunir esforços na criação de um modelo próprio de gestão, adequado às necessidades e ao contexto

onde nos encontramos. Este modelo que apresentamos está em constante transformação porque o processo museológico coletivo é dinâmico e os movimentos sociais dependem das ações dos seus intervenientes. No fundo, percebemos que não vale a pena tentarmos escapar aos ciclos da natureza e da vida humana da qual somos parte integrante e do quais recebemos a inspiração.

Atento às problemáticas globais e locais, o Museu do Traje de São Brás de Alportel tem mantido uma atuação de proximidade com a população local, trabalhando com o envolvimento de todos na busca de soluções, por vezes inovadoras, mais ou menos criativas, para os seus problemas.

Bibliografia

Instituto Nacional de Estatística. 2021. *Censos 2021*. https://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpgid=censos21_main&xpid=CENSOS21&xlang=pt.

International Council of Museums. 2022. *Nova Definição de Museu*. <https://icom-portugal.org/2022/09/30/nova-definicao-de-museu-2/>.

Leite, Pedro Pereira. 2014. "A nova museologia e movimentos sociais em Portugal". *Museologia Social. Cadernos do CEOM*, 41.

Leite, P Pedro Pereira. 2014. "A miséria da Museologia reflexões sobre a museologia social em Portugal". *Informal Museology Studies*, 5.

Moutinho, Mário. "Os museus portugueses perante a Sociomuseologia". Em *100 anos de património: memória e identidade*, 313-322. Lisboa: IGESPAR, 2010. https://mariomoutinho.pt/images/PDFs/Livros_Cap/2010museusSociomuseologiaIGESPAR.pdf.

Project for Public Spaces. <https://www.pps.org>.

Querol, Lorena Sancho, e Emanuel Sancho. 2014. "Sujeitos do património: os novos horizontes da museologia social em São Brás de Alportel". *E-Cadernos CES*, 21.

Victor, Isabel. 2005. "Do conceito de públicos ao de cidadãos-clientes". *Cadernos de Sociomuseologia*, 23: 163-220.

Novos modelos de governança participativa

As perspetivas e os ensaios do maat
— Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia

Joana Simões Henriques

Quando falamos de museus, participação e governança na atualidade e sob o paradigma da contemporaneidade e da inovação, surgem-nos mais perguntas do que propriamente certezas. É possível falarmos de uma real governança participativa? Que modelos imperam? Quais as práticas que funcionam? Como pensar a participação de forma horizontal e sustentável?

Enquanto museu jovem (nascido em 2016), museu internacional e museu transdisciplinar (arte, arquitetura e tecnologia), o maat assume a responsabilidade de se posicionar de forma vanguardista na sua relação com o lugar – a cidade de Lisboa; com as pessoas – os públicos; e com a massa crítica – o panorama cultural e artístico. Propõe também um

diálogo de temporalidades através da sua arquitetura, ligando o passado da Central Tejo, uma central elétrica do século XIX, e a atualidade do edifício desenhado pela arquiteta Amanda Levet e inaugurado em 2016.

Para falarmos dos modelos de governança do maat e se a palavra “participativa” pode acompanhar os mesmos, iremos, neste ensaio, apresentar de onde parte a programação educativa e pública do maat, quais as suas intenções e as suas bases de fundamentação, tendo como foco de análise os estudos de caso, a partilha de práticas e as experiências “laboratoriais” do que poderá ser a construção de um modelo de governança/programação participativo.

Relevante referir que iremos falar de governança no paradigma da relação do museu com os seus públicos e não na governança na gestão das equipas do museu e da sua estrutura organizacional.

De onde vimos, que modelos?

O museu enquanto lugar estanque, estático, depósito de objetos, é um paradigma que não serve o museu contemporâneo, um lugar vivo, que ecoa o mundo exterior e muitas vezes um espaço transitório, de efemeridades.

O museu assume-se assim como um fórum, uma arena de debate e de discussão coletiva, onde se olha a Cultura como partilha de recursos numa perspetiva comum. A opção de utilizar a palavra arena coloca a tónica nesta consciência de que os espaços culturais são espaços simbólicos de representação, espaços de visibilidade e invisibilidade, de voz e silêncio, com processos de inclusão e exclusão. Os museus como lugares de negociação com uma responsabilidade social, cívica e ecológica/climática. Antonio Ariño Villarroya refere-se à cultura enquanto um campo semântico de forças.

Del mismo modo, también puede decirse que cada uso de cultura constituye un campo semántico específico; y, más todavía, un campo de fuerzas, porque las palabras llevan inscritas las huellas de las relaciones sociales que las han producido y que contribuyen a definir y producir. (Villarroya 2005, 59)

Ancorando o pensamento em diferentes fontes, investigadores e críticos na área da museologia, educação, sociologia, artistas, comunidades informais de reflexão, em diversos lugares, instituições culturais, escolas e universidades e focando a atenção em questões emergentes da atualidade, pensamos o museu ancorado no conceito de “fábrica social/*social power plant*”, fazendo o paralelismo com um dos edifícios do maat (a Central Tejo, uma antiga central elétrica) e o conceito explorado pela artista Tania Bruguera na obra *Tatlin’s Whisper #5*, de 2008, apresentada no mesmo ano na Tate Modern, em Londres¹. A programação é construída tendo como paradigma o museu político, com responsabilidade social e cívica, em que “cuidar”, fora e dentro, e “estar atento” ao contexto, ao outro, ao planeta, são verbos de ação. Como refere o artista Francisco

Camacho, numa reflexão sobre o trabalho artístico: "Art practices cannot operate in isolation from socio-political and economic struggles that affect society, this, by way of how artworks produce content, as well as where and to whom artworks are exposed. Where the context is adversary to the welfare, art practice should offer a space to discover and propose paths of liberation." (Camacho 2015, 45)

O espaço do museu é, assim, um lugar de criação de valor coletivo; se for o valor de um só, individual, perde o poder de liberação, de transformar. A mudança acontece de fora para dentro, para numa posição dinâmica e não circunstancial voltar a ecoar para fora.

Logo, a programação tem de ser uma proposta que entre em diálogo com a atualidade, que potencie uma participação efetiva, que promova a autonomia e a reflexão crítica. A proposta tem de ser relacional, germinadora de pensamento, de uma mudança (não só individual, mas também coletiva), transformadora. Dedicar atenção, tempo, cuidar do outro, cultivar uma relação para fertilizar e transformar: Cuidar – Cultivar – Germinar.

Olhemos então como cultivar a comunidade, para quem programamos e a que comunidades queremos dedicar atenção/programação.



Fig.1 *Aquaria ou a Ilusão de um Mar Fechado*, vista de exposição, programa “Pedagogies of the Sea”, maat, 2021. Foto: BY Agency, cortesia Fundação EDP.

A palavra comunidade alude a um espaço/lugar onde as pessoas, um conjunto de organismos vivos, se conectam e interagem entre si com um propósito comum. Uma comunidade é, assim, fonte de pertença e criação de valor coletivo. Mas será alcançável chegar a todos? Podemos considerar três grandes comunidades-eixo: o público (quem receciona); os criativos/artistas (criadores de conteúdos); e as equipas da própria estrutura organizacional (quem medeia). Estas comunidades interagem e criam valor entre si, sendo permeáveis umas com as outras.

O museu enquanto lugar numa determinada geografia assume também as comunidades que geograficamente lhes estão próximas, o fator proximidade entra na equação como decisivo para a criação de uma relação. Assim, uma vez mais, o conhecimento e o diálogo com o contexto assumem uma relevância primordial. A lógica programática tem de ser de complementaridade e não de concorrência, sob o risco de se tornar redundante, logo não transformadora. A complementaridade de oferta cultural e a complementaridade com o contexto social e geográfico.

Como?

Como encontrar formas alternativas para a exploração da arte e do património (material e imaterial) de forma a aproximar as comunidades (locais, escolares,



Fig. 2 *Coletivo de Jovens maat x Os Espacialistas*, “Os Espacialistas são 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, ∞”, maat, 2022. Foto: Diana Quintela, cortesia Fundação EDP.

artísticas, intergeracionais, especialistas, generalistas, entre outras) e enriquecer a sua experiência? Como fazer a correspondência entre património (material ou intelectual), o lugar de onde se parte, e as comunidades?

Programar “com” em vez de “para”, implica reposicionar a participação de um lugar fronteiro na produção artística para a colocar no centro, como fonte agregadora (Fig.3). Pressupõe mudar o paradigma de que o conhecimento é estanque e que emerge de dentro para fora, implica, por parte das instituições, um reposicionamento, um olhar crítico e analítico das práticas, questionando os limites dos contornos e os papéis do programador e “do programado”. Adotar uma lógica laboratorial, de dúvida, ensaio e experiência, experimentando modelos dos outros (numa dinâmica de trabalho em rede) e analisando outras perspetivas, é a via necessária para a construção de um diálogo. Torna-se, assim, fundamental para a criação de laços significativos e de continuidade entre os museus e os seus públicos “deixarmo-nos programar”, dar lugar à participação na programação, através de práticas colaborativas, da coconstrução e da responsabilidade partilhada. Quando falamos de uma partilha da responsabilidade situamo-nos no eixo circunscrito do pensamento em colaboração e não de uma desresponsabilização dos museus e instituições culturais do fio condutor do discurso e das temáticas que trazem para a esfera pública.

A participação assume, portanto, uma centralidade, dialogando num segundo plano com a arte e o património. Se invertermos esta ordem corremos o risco de uma “não efetivação” da participação, de que a experiência

(no museu, na relação com a obra de arte/o objeto) seja transitória e desprovida de significado.

Criar sentido?

A estrutura da programação educativa e pública do maat assume dois eixos centrais de participação: o “power up”, que consiste em programas de promoção da autonomia, assentes na ideia de “commun power” (por oposição à palavra empoderamento, que advém da verticalidade de alguém que tem o poder e o dá/entrega) no acesso ao conhecimento e na transferência de competências, com o foco em minorias marginalizadas, necessidades educativas específicas e comunidades fragilizadas; e o “ativismo”, que tem como pergunta de partida “que questões contemporâneas são urgentes abordar?” e pretende ser um laboratório de potenciais soluções para problemas concretos e emergentes da vida social e política contemporâneas, como, por exemplo, descriminalização, igualdade de direitos, igualdade de género, direito à cidadania, crise climática, sustentabilidade, inovação, envelhecimento, entre outros. Um mesmo programa pode ser abrangido por ambos os eixos, sendo estes permutáveis e estando em constante reformulação, uma vez que ressoam o universo exterior ao museu.

Quais as experiências que se destacam?

Partindo dos dois eixos anteriormente referidos, “power up” e “ativismo”, iremos, neste texto, explanar três programas, estudos de caso com temas e segmentos de públicos diferentes, mas nos quais podemos encontrar como elo comum uma base de práticas colaborativas, numa construção horizontal e participativa.



Fig. 3 Diagrama de um modelo participativo, maat, 2022.

O programa público *Arquitetura do Mar Fechado: Entre Aquários e Áreas Marinhas Protegidas*², desenvolvido em parceria com a TBA21-Academy e com curadoria de Louise Carver, explorou o conhecimento, a conservação e a gestão da vida marinha contemporânea e as suas consequências históricas, geopolíticas, arquitetônicas e ambientais numa lógica transdisciplinar envolvendo biólogos, historiadores, investigadores, artistas, arquitetos, aquicultores, maricultores, agentes políticos (*policy makers*) e amadores empenhados na conservação marinha. O discurso foi construído em conjunto, de forma colaborativa com todas estas pessoas, convidando à participação, numa dinâmica que pretendia explorar coletivamente as questões emergentes ligadas ao oceano e simbolicamente extravasar os limites das caixas, dos aquários. O programa teve lugar no museu, mas também consistiu numa viagem de estudo fora portas e organizou-se em diversos formatos como palestras, debates, partilhas gastronómicas, projeções de filmes ou performances artísticas. As metodologias participativas transversais aos setores político, cultural e científico com o objetivo de engajar o conhecimento transformativo envolvendo uma diversidade de agentes – alargar a rede; a transdisciplinaridade – arte, arquitetura e ciência; a “transespacialidade” – o espaço do museu não de esgota do seu património circunscrito, a um lugar, alargando assim fronteiras e horizontes; e a programação participativa – programar com outros, deixar-se ocupar, conferem a *Arquitetura do Mar Fechado: Entre Aquários e Áreas Marinhas Protegidas* um caso de estudo aliciante sobre como pensar a participação de um programa a partir da sua matriz.

O Coletivo de Jovens³, um programa continuado para jovens entre os 17 e os 24 anos, desenvolvido em parceria com o Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-ULisboa) no âmbito do projeto *Youth In Museums*, com coordenação e mediação de Carolina Silva (ICS) e Fabrícia Valente (maat), e cofinanciado pelo maat e pelo Mecanismo Interligar a Europa – União Europeia, é um exemplo de coconstrução e da participação como ponto de partida para a programação ou, se quisermos, para a pré-programação, uma vez que o programa é definido na íntegra pelos participantes, assumindo o museu um papel de mediador, “facilitador” e catalisador de temas e relações em que os jovens pensam. Este programa-piloto partiu de um leque alargado de temas que vão da arte, arquitetura, ecologia, design, tecnologia, ciência, identidade, entre outros. Na realidade todas as áreas são passíveis de serem cruzadas neste coletivo, não se esgotando nas áreas formais do museu, ou seja, este tem de estar disponível para sair da sua zona de conforto e especialidade e, se necessário, procurar parceiros para o desenvolvimento do projeto. Assente num espaço interdisciplinar, experimental e de criação colaborativa, o programa desenvolveu-se ao longo de um ano, existindo um esqueleto de organização proposto, mas que foi apresentado ao coletivo como um exercício

de desconstrução para que o plano fosse devolvido, pensado e customizado por todos. O formato de conversas, debates, workshops com artistas (ou especialistas de outras áreas) selecionados pelos jovens, em conjunto com uma série de ações que fizeram uso do museu e das suas plataformas para expandir a voz e comunicar o pensamento e as intenções do Coletivo – como um *takeover*/ ocupação da conta de Instagram do museu, a criação e publicação de uma fanzine edição limitada ou a apresentação de um programa público intitulado “Não somos só mais um tijolo na parede”⁴, um workshop participativo numa ação experimental e colaborativa de partilha de experiências (podemos aqui precipitarmo-nos na análise conclusiva de que “colaboração gera colaboração”, uma vez que a programação pública pensada pelos jovens seguiu o modelo participativo proposto pelo museu para o Coletivo).

Importa mencionar que, numa fase de planeamento e paralelamente a este Coletivo de Jovens, foi desenvolvido o projeto *Laboratório de Escuta. Jovens, Cultura, Participação (maat, BoCA, Casa da Cerca, Galerias Municipais, LU.CA)*⁵, que partiu do paradigma “pensar em conjunto” ser apenas possível se existir, de facto, uma escuta ativa do segmento de público com quem queremos dialogar e também uma auscultação e reflexão das práticas de outros agentes culturais. Desta forma, programaram-se diversos encontros, sendo desenvolvidos em

duas tipologias de formato, num formato fechado de partilha de práticas e experiências com parceiros culturais com programação jovem (outros museus ou teatros locais) e num formato aberto de “open call” a jovens dos 15 aos 25 anos que quisessem partilhar as suas ideias e expectativas para a programação jovem em museus, ficar a conhecer as equipas que o compõem

e integrar o projeto de investigação *Youth In Museums*, coordenado por Carolina Silva, investigadora do ICS-ULisboa. De referir que a participação dos jovens nestas sessões foi remunerada com um vale-presente. Constatou-se, após este diálogo estreito com um grupo representativo de pessoas para quem se está a programar e com a análise de projetos/experiências pensadas para o mesmo segmento de público, que o ponto de partida do programa tem de ser tangível, tem de partir de temas, preocupações e formatos trazidos pelos próprios jovens para que os mesmos o considerem relevante, lhe atribuam valor e reconheçam significado (ao programa). Podemos então sintetizar que as práticas adotadas no pensamento, na construção e no desenvolvimento do Coletivo de Jovens foram pioneiras, no contexto local, em particular no modo como o património (material, histórico e intelectual) do museu foi disponibilizado de forma transparente, acessível e colocado ao serviço dos seus públicos.

A exposição *Interferências, Culturas Urbanas Emergentes*⁶ e o programa público *Agenda Interferências*, com curadoria de António Brito Guterres, Carla Cardoso e Alexandre Farto, programados em colaboração com o Iminente, assumem a participação, seja de artistas ou de outros agentes culturais locais, como um eixo central, numa construção conjunta e num

diálogo horizontal com diversas comunidades. A exposição explora a cidade, os seus itinerários e as suas narrativas, através da cultura urbana e dividiu-se em oito núcleos simbólicos – Preâmbulo; Contra a mudez das paredes; Coerção, resistência e identidades; Desenho de cidade: Comum; Nós por nós; Cidade rede; Direito ao Imaginário; e Padrão. O programa público desenvolveu-se ao longo de vários meses, assumiu uma pluralidade de formatos, visitas informais, conversas, oficinas, performances e projeções e contou com a participação de diversos artistas e outros agentes culturais locais. Este programa, como um todo, pensou o museu como um espaço crítico, um lugar de encontro e debate de tensões, um palco de diferentes vozes e um ponto de partida para novos começos. Podemos olhar para este projeto com duas camadas de responsabilidade partilhada: o maat, programando em rede num lugar de partilha de agência, deixou-se ocupar por uma instituição parceira, o Iminente, que por sua vez criou um espaço de escuta e de fala para diversas comunidades que pensaram, criaram e participaram na exposição e no programa público.

O que mudou?

Olhando para as experiências acima referidas e para outros projetos desenvolvidos pelo maat com a mesma metodologia de construção conjunta e participativa, podemos afirmar que o paradigma na relação do museu com os seus públicos se alterou de um lugar repositório estanque, detentor sólido do conhecimento, de “guia” que dirige e conduz, para um espaço de escuta, fala e mediação – um processo fluido, plural, gerador de pensamento – em constante reformulação, onde existe a partilha de agência, o exercício da cidadania e a transformação social. O museu torna-se dinâmico, heterogéneo, gerador de pensamento e de mudança. O museu “trans”, transdisciplinar, (trans)temático, (trans)temporal, (trans)geracional, (trans)racial, (trans)pessoal, (trans)biológico, (trans)regional, (trans)comunitário, o museu que só acontece em relação, que se assume como transformador.

É, portanto, necessária uma multiplicação de leituras, desfazer caixas (campos de inventário) e desarrumar certezas para deixarmos espaço a que a transformação aconteça. Compreender a história, olhar o passado com sentido crítico, derrubar algumas certezas e estarmos dispostos a nos relativizarmos, abraçando, à semelhança do pensamento científico, a dúvida na base do conhecimento.

Talvez seja aqui que estamos agora, num limbo entre o museu antigo e o museu que ainda está por construir, paradigmático da recente definição de museu aprovada pelo ICOM (International Council of Museums) datada de agosto 2022⁷, após um período de mais de cinquenta anos da definição criada em 1970 e revista pela última vez em 2007.

Que perigos? Que benefícios?

Os processos participativos, seja na criação artística, na programação ou na governança, são adjuvantes para a construção de uma pluralidade e equidade na construção do discurso. No entanto, criar/programar é sempre um ato de tirania de uma subjetividade, pode ser de um coletivo, advir de uma horizontalidade participativa, de um exercício empático, mas não deixa de ser uma escolha para o outro/outros.

Ficamos também com a questão da *"accountability"* (responsabilização) nas práticas colaborativas e participativas, deve a responsabilidade partilhada ser também uma partilha de responsabilização, ou seja, a prestação de contas deve ser dividida entre as instituições e os públicos? Será justo que este compromisso seja assumido pelos participantes? Até um determinado ponto podemos afirmar que sim, que repartir agência significa também dividir o compromisso para o que se pretende construir em conjunto. Sem esta coresponsabilização, o modelo participativo correria o risco de ser minado ou forjado, e não um exercício em contexto real que promove agência e autonomia.

Quando partilhamos o pensamento programático e o cruzamos com diferentes perspetivas, com vozes cujos objetivos são muito diversos de quem programa, estamos a percorrer um trilho com múltiplos atalhos, em que é o coletivo, o "muitos", que nos indica o caminho, onde não é possível antever onde se irá chegar ou controlar o resultado. Teremos assim de estar dispostos a arriscar, a perder o controlo. Mas como assumir esta responsabilidade? Como programar "navegando à vista" sem perder o sentido? Na verdade, quando falamos numa inversão



Fig. 4 *Prémio Novos Artistas Fundação EDP*, vista de exposição, Adriana Proganó, "BYE-BYE", 2022, maat. Foto: Joana Linda, cortesia Fundação EDP.

de paradigmas falamos também numa alteração do que são os objetivos que nos movem, que passam a estar mais ancorados no processo do que no resultado. O alcance e o impacto de um projeto passam a ser medidos pelo que acontece na sua construção e ao longo do programa. É o processo que torna efetiva a participação.

Assim, retomando as questões de partida deste ensaio, se podemos falar de uma participação horizontal sustentável, que modelos e quais as práticas de governança participativa que se destacam, e tendo como referência os casos práticos aqui enunciados, concluímos que os modelos participativos podem assumir diferentes formatos (mais ou menos abertos à participação), contudo os modelos que imperam são aqueles cuja participação horizontal só se torna sustentável se estiver na matriz do pensamento do programa e se mantiver o protótipo da dupla do programador e do programado, em que o museu, mesmo assumindo-se como lugar que se deixa ocupar, não se desvincula da responsabilidade, do papel de gestor e de orientador. Vejamos então os museus e os agentes culturais como lugares de partilha de ferramentas (desenhadas num modelo coletivo e participativo), e não como *ready-mades* para a construção de um futuro comum. Quem participa é quem olha para as ferramentas disponibilizadas e seleciona com um sentido crítico o que pretende utilizar, exercendo um direito, neste caso o direito à cultura, em plena consciência e autonomia.

Notas

1. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tania-bruguera>.

2 Disponível em <https://ext.maat.pt/open-sources/architecture-enclosed-sea-dossier>.

3Disponível em <https://www.maat.pt/pt/event/coletivo-de-jovens>.

4Disponível em <https://www.maat.pt/pt/event/coletivo-de-jovens-0>.

5Disponível em <https://www.maat.pt/pt/event/laboratorio-de-escuta>.

6Disponível em <https://ext.maat.pt/longforms/interferences-emerging-urban-cultures>.

7 "A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing." Ver: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

Bibliografia

Camacho, Francisco. 2015. "How Not to Avoid Everything". In *On Boycott, Censorship and Educational Practices. The Fellow Reader #1*, editado por Renata Cervetto, 45. Amesterdão: De Appel Arts Centre.

Villarroya, Antonio Ariño. 2005. "La concepción de la cultura". In *La mirada inquieta. Educación artística y museos*, editado por Ricard Huerta, e Román de la Calle, 59. València: PUV, Publicacions de la Universitat de València.

Governança
cultural
participativa:
prática

artística e
investigação

Cláudia Pato de Carvalho

Introdução

A governança cultural participativa é aqui entendida como um conceito mais abrangente que articula três componentes fundamentais do trabalho de intervenção com comunidades: a experiência artística (entendida como prática e processo), a governança (entendida como forma de organização das diferentes partes envolvidas) e a investigação em ciências sociais. É neste contexto que interessa considerar estes três componentes como os elos para o desenvolvimento de uma abordagem de investigação-ação que explore novos formatos metodológicos que, associados às metodologias dos processos artísticos, podem contribuir para reequacionar a governança cultural participativa. Um desses novos formatos metodológicos é o mapeamento cultural, uma estratégia de investigação-ação que envolve as comunidades na identificação e documentação dos recursos materiais e imateriais de um local. Neste artigo irei aprofundar esta abordagem metodológica, em termos teóricos e práticos, partilhando alguns exemplos a nível nacional e internacional onde, além do mapeamento cultural, outras abordagens da Investigação com Envolvimento da Comunidade (*Community Engaged Research* – CER) são utilizadas. Os exemplos aqui apresentados abarcam um conjunto de intervenções diferenciadas, que vão desde a área da saúde à área da intervenção cultural e artística. Estas experiências exploram o papel das metodologias de investigação com envolvimento da comunidade (CER) e o seu papel na reconfiguração de identidades e processos de integração, em particular de comunidade refugiadas e de comunidades invisibilizadas que habitam zonas urbanas de reconhecido valor patrimonial. De acordo com a literatura da área, os contextos culturais e identitários, assim como os contextos da saúde, são aqueles em que são adotados, de forma mais regular, este tipo de metodologias (Wallerstein e Duran 2017; Van Auken *et al.* 2019). Assim se justifica o perfil dos exemplos apresentados neste artigo.

Este artigo divide-se em cinco partes: introdução; uma parte mais concetual associada à governança, à participação cultural e à exploração do conceito de mapeamento cultural; uma terceira parte relacionada com a metodologia CER; uma secção mais prática em que são apresentados e discutidos um conjunto de exemplos práticos (de Portugal, Inglaterra, EUA e Alemanha); e, por fim, uma quinta parte, na qual são partilhadas algumas reflexões finais.

Governança, participação cultural e investigação-ação

O termo governança cultural participativa pode ser associado a processos e práticas de participação cultural relacionados com as metodologias de investigação-ação. Um desses processos/práticas é o mapeamento cultural, uma abordagem metodológica que pode contribuir para ajudar a pensar a forma como a governança, a participação cultural e a investigação-ação podem ser interligadas. O mapeamento cultural pode ser simultaneamente implementado ao nível institucional, organizacional e comunitário. Estas possíveis conexões constituem-se como relevantes, já que podem acrescentar outras abordagens à democratização dos acessos à cultura, assim como podem permitir um novo enquadramento aos processos de participação cultural nas nossas sociedades.

Segundo a definição de mapeamento cultural apresentada no guia australiano *Mapping Culture – A Guide for Cultural and Economic Development in Communities*:

O mapeamento cultural envolve uma comunidade na identificação e documentação dos recursos culturais locais. Através desta pesquisa são registados elementos culturais – os tangíveis, como galerias, indústrias artesanais, marcos distintivos, eventos e indústrias locais; bem como os intangíveis, como memórias, histórias pessoais, atitudes e valores. Depois de pesquisar os elementos que tornam uma comunidade única, o mapeamento cultural implica iniciar uma série de atividades ou projetos comunitários para registar, conservar e usar esses elementos. O objetivo mais fundamental do mapeamento cultural é ajudar as comunidades a reconhecerem, celebrarem e apoiarem a diversidade cultural para o desenvolvimento económico, social e regional. (*Mapping Culture* 1995, 1)

Ao adotarmos esta definição de mapeamento cultural, torna-se claro que o processo de mapeamento inclui também uma interpretação simbólica do lugar, transcendendo a existência de um mapa, que pode não ser unicamente físico, mas estar também na interpretação individual do participante. Pode ser uma interpretação cartográfica, mas pode também ser uma ação de questionamento reflexivo sobre aquele mesmo lugar. Segundo Cosgrove, o processo de mapeamento inclui um entendimento político, psicológico, social e económico de um determinado lugar (Cosgrove 1999) e constitui-se como

Fig. 1 Mapa sobre mapeamento cultural na Rua da Sofia (projeto Rede Artéria 2018-2021).
Autoria: O Teatrão



uma atividade colaborativa e/ou individual que pode ir para além das limitações geográficas do lugar (Saper e Duxbury 2015). O mapeamento é uma forma de nos localizarmos no mundo física, cultural e psicologicamente. Traz consigo um pensamento reflexivo sobre esse mesmo mundo e ambiciona possibilidades de transformação e mudança. O mapeamento cultural, como campo multidisciplinar emergente, reflete uma nova abordagem de investigação no âmbito dos estudos culturais e artísticos, arquitetura e desenho urbano, geografia, sociologia e política e planeamento cultural. Abordagens tradicionais para mapeamento cultural enfatizam a centralidade do envolvimento das comunidades, e o processo de mapeamento frequentemente revela muitos recursos inesperados e constrói novas possibilidades de ligação.

O trabalho teórico e analítico no campo do mapeamento cultural foi complementado por perspetivas mais práticas, com exemplos de práticas vindas de países como o Japão, as Filipinas e os países do norte da Europa. Por exemplo, os estudos de Davisi Boontharm exploram a importância da subjetividade na captura e representação da qualidade da vida urbana e as

maneiras como a prática artística pode oferecer uma forma de conhecer o espaço urbano (ver, por exemplo, Radović e Boontharm 2014). Exemplos desta ligação interdisciplinar estão também nos trabalhos de Wang, onde a performance é a forma de ligar o mapeamento cultural e a intervenção artística (Wang *et al.* 2013). Intelectuais como Guy Debord e Richard Long realizaram trabalhos que associaram a caminhada e a deriva psicogeográfica com o mapeamento cultural territorial (Roelstraete 2010). Debord produziu mapas como colagens que traçavam a “psicogeografia” de Paris. Em *Walking and Mapping*, Karen O’Rourke (2013) explora uma série de projetos de caminhada/mapeamento levados a cabo por artistas contemporâneos. Alguns traçam “GPS emocional”, alguns usam GPS para criar “paisagens de dados” e outros usam as pernas para fazerem “mapeamento especulativo”. Esses são apenas alguns exemplos de como o mapeamento cultural pode gerar e estimular a intervenção artística e a participação dos cidadãos no mapeamento cultural, e assim associar processos artísticos com estratégias metodológicas das ciências sociais.

A técnica de mapeamento cultural pode também ser entendida como um desafio para aprofundar metodologias de trabalho colaborativo (Lundberg, Hjorth, e Smaland 2011) como é o caso da investigação que envolve a comunidade (*Community Engaged Research* – CER) ou explorar de que forma as tecnologias digitais podem ser usadas no âmbito de iniciativas de mapeamento cultural com comunidades (Kahila e Kytä 2009). Adicionalmente, os usos destas tecnologias digitais podem ser úteis para perspetivar de forma inovadora processos de governança local, relevando a importância das artes e da cultura na boa governança e na transição para uma maior sustentabilidade (O’Shea 2011). Este tipo de abordagem à sustentabilidade defende a importância do conhecimento de base comunitária, vindo de diferentes contextos (sociedade civil, instituições públicas, instituições de investigação, movimentos sociais), descrevendo de que forma estes contextos, quando articulados entre si, podem criar propostas de inovação para uma governança cultural mais democrática. É a partir destes possíveis novos modelos de trabalho em conjunto que se perspetivam novas possibilidades inovadoras para a governança cultural participativa.

Investigação com envolvimento das comunidades (Community Engaged Research)

A *Community Engaged Research* (CER)/investigação com envolvimento das comunidades é uma abordagem de investigação que cria espaço para comunidades, membros da comunidade e organizações de base comunitária trabalharem em parcerias colaborativas com investigadores e instituições de investigação.

As principais perguntas relacionadas com este tipo de abordagem metodológica estão relacionadas com entender se as perspetivas e os contributos daqueles que são mais afetados pelos problemas estão a ser considerados para perceber a sua influência direta na tomada de decisões. Um requisito fundamental para considerar um projeto de investigação como *Community Engaged Research* está relacionado com a perceção por parte dos investigadores de que será necessário considerar que os diferentes participantes têm um papel ativo na forma como é abordada cada etapa do projeto. A primeira está relacionada com a identificação dos valores e das necessidades de uma comunidade, tendo como objetivo a identificação do foco e das questões de investigação associadas. Esta primeira fase pode implicar um conjunto de conversas e fóruns abertos a diferentes tipos de comunidades com o objetivo de identificar de forma colaborativa problemas, necessidades, forças e fraquezas e, conseqüentemente, questões de investigação. A segunda fase implica uma identificação, depois de um primeiro contacto com as comunidades (etapa 1), dos principais *stakeholders* com quem se vai colaborar e refletir sobre quem não está a ser considerado nestes processos. Depois de identificada a questão de investigação, é importante perceber, entre os *stakeholders* associados, quais as expectativas, interesses e contributos diretos de cada um, tendo em conta os seus recursos disponíveis e as suas agendas. Poderá ser necessária a criação de um memorando de entendimento que apresente explicitamente as expectativas de todas as partes envolvidas, os seus papéis e responsabilidades, a quem pertence a informação recolhida, entre outros aspetos de interesse geral. A terceira etapa é toda ela dedicada à recolha de informação e pressupõe a escolha dos métodos de investigação, do tipo de informação a ser recolhida, o formato da participação para a recolha de informação, qual a amostra a considerar e alguma antecipação sobre os usos futuros dos resultados a obter. Depois desta fase de recolha de informação, que é normalmente uma das fases mais longas do processo de investigação, segue-se um período de análise da informação. Durante esta fase, os participantes do processo refletem sobre as expectativas de aprendizagem no que se refere à análise da informação e é realizado um plano para essa mesma análise. São clarificadas as abordagens de análise e são feitas pontes de relação entre os resultados e a(s) pergunta(s) de investigação, clarificando os limites e as potencialidades oferecidos pelos resultados da pesquisa. A última fase do trabalho compreende a implementação de um plano para a apresentação e disseminação dos resultados, tendo em conta a(s) audiência(s) a quem se dirigem os resultados e de que forma elas podem ser atraídas para a sua apresentação e disseminação. Esta fase final poderá explorar diferentes formatos de apresentação (artigo, livro, exposição ou instalação, reunião comunitária, vídeo, *spot*, documentário) e considerar a possibilidade de desenhar uma estratégia de envolvimento público, no sentido de influenciar as políticas públicas.



Figs. 2 e 3 Grupos de cidadãos participantes no mapeamento cultural da Rua da Sofia (projeto Rede Artéria 2018-2021). Autoria: O Teatrão

Exemplos práticos de uso do método de investigação com o envolvimento das comunidades

1. Rede Artéria, Portugal
<https://www.redearteria.pt/>

O REDE ARTÉRIA é um projeto de investigação-ação coordenado artisticamente pela companhia de teatro O Teatrão (Coimbra, PT) e academicamente pelo Centro de Estudos Sociais (Coimbra, PT). Esta rede procurou usar diferentes abordagens aplicadas da investigação com envolvimento da comunidade (*Community Engaged Research* – CER). Uma das estratégias CER utilizadas foi a cocriação de conhecimento para incentivar a participação de um conjunto de parceiros e instituições locais na criação de projetos artísticos de intervenção.

O uso das metodologias CER na cidade de Coimbra foi concretizado através de um mapeamento cultural da Rua da Sofia. Envolveu moradores, comércio local, a Câmara Municipal de Coimbra, investigadores, alunos universitários e outros serviços e instituições locais num processo de desenho colaborativo, cocriação e produção de pensamento reflexivo sobre esta rua. Foram realizadas duas oficinas colaborativas – workshops Rede Artéria – nos quais a pergunta de partida subjacente foi como transformar social e culturalmente a Rua da Sofia através do mapeamento cultural participativo (Carvalho 2018). As oficinas foram organizadas tendo como objetivo a criação de diferentes mapas da Rua da Sofia, tendo por base o conhecimento dos

participantes sobre o passado, o presente e o futuro da rua. A cada grupo de trabalho foi então pedido que identificasse (usando cores diferenciadas para o passado, presente e futuro) eventos, acontecimentos, personagens e histórias da/na Rua da Sofia. O importante foi a relação entre o acontecimento/história/personagem e o espaço da rua. Uma análise aprofundada dos cinco mapas criados foi feita durante e após as oficinas e os dados foram organizados com o intuito de selecionar diferentes pontos de partida temáticos. Por sua vez, estes pontos de partida foram usados para informar os processos de intervenção artística, social e política na/para a Rua da Sofia.

2. Weight of Expectations, Reino Unido

<https://www.thisinstitute.cam.ac.uk/research-articles/arts-based-engagement>

O projeto O Peso da Expectativa – contar a história da investigação sobre experiências corporificadas do estigma da obesidade (*The Weight of Expectation – Telling the Story of Research on Embodied Experiences of Obesity Stigma*) – teve como objetivo combater o estigma associado à obesidade e aos discursos dominantes, enfatizando a responsabilidade individual. Um grupo de sociólogos realizou observação participante durante um ano num bairro com problemas sociais, com o objetivo de investigar de que forma os indivíduos se sentiam relativamente ao estigma da obesidade. Com base na informação recolhida e nas experiências partilhadas pelos participantes do estudo, os investigadores colaboraram com um ilustrador para elaborarem uma banda desenhada e uma exposição com base nas experiências dos participantes.

Esta abordagem envolveu as comunidades fora do contexto académico, reunindo informação importante sobre o tema através de uma abordagem multidisciplinar, incluindo disciplinas como as artes, as ciências sociais e as humanidades. Esta iniciativa ressoou com as experiências das pessoas com o estigma da obesidade e criou um recurso para permitir que indivíduos que sofrem de estigma e outras pessoas desafiem narrativas dominantes. Com este exemplo torna-se evidente a forma como os processos metodológicos das ciências sociais se associaram aos instrumentos de produção de conhecimento das artes visuais, permitindo assim uma disseminação dos resultados a um público mais alargado e um maior impacto através do envolvimento de diferentes tipos de parceiros. Por outro lado, esse envolvimento de diferentes tipos de agentes permitiu um olhar mais plural e abrangente sobre um tema controverso e frequentemente sujeito à criação de discursos preconceituosos e potencialmente discriminatórios.

3. Etnodrama, Estados Unidos da América

<https://www.fhi360.org/news/theatrical-performance-durham-nc-health-care-experiences-african-american-men>

Em Durham, na Carolina do Norte, EUA, investigadores das ciências sociais dedicaram-se a investigar por que razão os homens afro-americanos eram menos propensos do que outros homens de outras etnias a procurar cuidados de saúde. A partir desta questão de partida, os cientistas sociais colaboraram com uma jornalista, uma produtora artística e uma atriz na criação de um etnodrama, “[...] uma performance escrita ou ao vivo baseada em dados de investigação” (Taylor et al. 2017) Este trabalho colaborativo que envolveu uma equipa multidisciplinar de profissionais de diferentes áreas (ciências sociais, jornalismo, produção e criação artísticas) pressupôs a escrita de um roteiro para uma performance, baseado nas experiências de mais de 300 homens que participaram no estudo. A partir do trabalho de campo de recolha de informação sobre estes indivíduos, o espetáculo foi apresentado à comunidade local e aos profissionais de saúde, envolvendo igualmente uma discussão pós-performance entre todos os intervenientes. Neste contexto em particular, as abordagens metodológicas que têm por base as atividades artísticas são usadas para lidar com as desigualdades através do envolvimento de comunidades mais marginalizadas nos processos de investigação. Estes processos usam metodologias colaborativas para partilhar os resultados e em algumas circunstâncias mostraram-se efetivas para gerar transformação social. Pretende-se, assim, tornar a mensagem mais significativa do ponto de vista cultural, ajudando a equilibrar relações de poder entre os coparticipantes da investigação.

4. November und was weiter, Alemanha

<https://www.das-letzte-kleinod.de/en/programme/november-und-was-weiter/>

November und was weiter (November and how to go on) é um projeto de teatro documental sobre a situação dos refugiados em zonas rurais, que decorreu na aldeia de Geenstesnseth, na Alemanha. O espetáculo foi construído com base em entrevistas aprofundadas, realizadas a refugiadas sobre a sua experiência de fuga, a sua permanência na aldeia e sobre quais os seus planos e aspirações para o futuro. O processo de construção desta peça de teatro documental foi feito com e para os seus mais diretos participantes: refugiados de diferentes países de origem. Provenientes de países como a Líbia, o Sudão, o Afeganistão, a Sérvia, a Macedónia e tendo entrado para a Europa pela Sicília, estes refugiados chegaram em 2013 à pequena aldeia alemã. A criação de um refúgio para estas pessoas foi alvo de protesto por parte dos cidadãos

locais, e foi frente a esta situação de medo e desconfiança que a companhia de teatro *Das Letzte Kleinod (The Last Treasure)* desenhou um projeto de intervenção utilizando metodologias do teatro documental de carácter participativo, aplicado agora a contextos multiculturais. O projeto artístico e cultural desenhado, que recebeu o nome de *Dorf-Asyl (Village Asylum)*, cria um espaço cultural de comunicação, através de metodologias CER, para que estes refugiados possam partilhar as suas experiências, criando assim um possível espaço de identificação cultural na aldeia. Através de entrevistas aprofundadas, observação participante e sessões de contadores de histórias, os refugiados participaram nos ensaios e negociaram o que seria partilhado e como seriam apresentadas as suas próprias histórias, enquanto outros estiveram envolvidos no processo de produção do espetáculo. As populações locais (de Geesteneseth e das aldeias vizinhas) foram envolvidas na parte musical da performance, através da criação de um coro, mas também participaram no diálogo que se seguiu à apresentação pública final.

Reflexões finais

Este artigo apresenta um contributo sobre diferentes formas através das quais a investigação com o envolvimento da comunidade (*Community Engaged*

Research – CER) pode ajudar a pensar a governança cultural participativa e assim contribuir para pensar as políticas públicas. O quadro teórico apresentado, com enfoque específico nas estratégias de mapeamento cultural participativo, assim como os exemplos práticos aqui partilhados, oferece um quadro de experiências inovadoras que agregam mapeamento, estratégias

participativas e produção de conhecimentos a partir de diferentes perspetivas e abordagens metodológicas dos agentes envolvidos nos processos de investigação-ação. Assim se torna evidente as possibilidades de articulação entre processos artísticos e metodologias de investigação em ciências sociais. Em todos estes exemplos fica clara a necessidade de ligação “ancorada” aos lugares e à sua diversidade de participantes individuais e institucionais. Reforça-se, assim, a necessidade de mapear, numa primeira fase, esses mesmos lugares, indivíduos e instituições, envolvendo-os simultaneamente na recolha de informação e na produção desse conhecimento localizado em e a partir das ruas, bairros, aldeias, instituições e lugares. Numa segunda fase, a informação recolhida é agora mais aprofundadamente explorada, através de técnicas participativas e colaborativas que misturam abordagens e processos de criação artística com metodologias das ciências sociais e humanas. Estes múltiplos processos de recolha de informação e de envolvimento e participação de uma diversidade de atores, agentes e setores sociais geram, assim, um conhecimento multidisciplinar e interdisciplinar, mais diverso e por isso mais abrangente e representativo de um conjunto de agentes, setores, problemáticas e perspetivas de abordagem das problemáticas sociais. Conseguem-se assim

processos de governança mais participativos e integradores. É, portanto, expectável que as soluções encontradas sejam também elas mais adequadas à resolução dos problemas identificados. Estes tipos de abordagens podem, assim, servir melhor os processos de criação de políticas públicas que sejam mais abrangentes, plurais e adaptadas aos diferentes contextos de intervenção e aos diferentes públicos-alvo.

Os resultados obtidos assumem uma maior capacidade de expansão e disseminação, podendo influenciar outros agentes locais a alterarem as suas perceções sobre um determinado assunto ou aspirando mesmo a influenciar as políticas públicas. Para que estes resultados possam ser atingidos, cidadãos em geral, assim como instituições académicas, artistas, municípios e outro tipo de instituições e organizações, precisam de desenhar e implementar novos paradigmas de trabalho em conjunto, que facilitem espaços diversos de prática e de governança democráticas. Nestes espaços, a governança cultural participativa pode ser um modelo a explorar, através da interligação entre o campo artístico e o campo das ciências sociais.

Bibliografia

Carvalho, Cláudia Pato. 2018. "Community engaged research in an UNESCO World Heritage Site". *Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, 5, nº 1: 1-13.

Cosgrove, Denis. 1999. *Mappings*. Londres: Reaktion Books.

Kahila, Maarit, e Marketta Kyttä. 2009. "SoftGIS method as a bridge builder in collaborative urban planning". In *Planning Support Systems: Best Practices and New Methods*, editado por S. Geertman e J. Stillwell, 389-411. Houten: Springer.

Lundberg, Kerstin, e Cristina Hjorth. 2011. *Att fånga platsens själ: handbok i cultural planning*. Estocolmo: SKL Kommentus media.

Mapping Culture – A Guide for Cultural and Economic Development in Communities. 1995. Camberra: AGPS.

O'Rourke, Karen. 2013. *Walking and Mapping: Artists as Cartographers*. Cambridge: MIT Press.

O'Shea, Meg. 2011. "Arts engagement with sustainable communities: Informing new governance styles for sustainable futures". *Culture and Local Governance*, 3, nº 1-2: 29-41.

Radović, Darko, e Davisi Boontharm. 2014. *In the Search of Urban Quality: 100 Maps of Kuhonbutsukawa Street, Jiyugaoka*. Tóquio: IKI/Flick Studio.

Roelstraete, Dieter. 2010. *Richard Long: A Line Made by Walking*. Cambridge: MIT Press.

Saper, Craig, e Nancy Duxbury, ed. 2015. "Special issue: Mapping culture multimodally". *Hyperrhiz*, 12.

Taylor, Jamilah, Emily Namey, Annette Carrington Johnson, e Greg Guest. 2017. "Beyond the page: a process review of using ethnodrama to disseminate research findings". *Journal of Health Communication*, 22, nº 6: 532-44.

Van Auken, Paul, Orlee Hauser, D. J. Wolover, Bethany Lerch, Kenneth Jackson, Juyeon Son, Sarah Reed, e Colin Crowley. 2019. "Working through uncertainty: the perils and potential of community-engaged research on refugee resettlement". *Social Sciences*, 8, nº 3: 73.

Wallerstein, Nina, e Bonnie Duran. 2017. "The theoretical, historical and practical roots of CBPR". In *Community-Based Participatory Research for Health: Advancing Social and Health Equity*, editado por M. Winkler e N. Wallerstein, 3.ª ed., 17-29. São Francisco: Jossey-Bass.

Wang, Wan-Jung, Tam Po-Chi, Byoung Joo Kim, e Heng Leun Kok. 2013. "New imaginings and actions of drama education and applied theatre in NIE 4 in Asia". *The Journal of Applied Theatre Performance*, 18, nº 1: 79-93.



ALFREDO MARTINS

Licenciado em Teatro – Interpretação pela Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto e pós-graduado em Antropologia – Culturas Visuais pela FCSH-UNL. Frequentou, ainda, o Dartington College of Arts (UK). Participou na segunda edição do curso de encenação de teatro do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, dirigido pela companhia Third Angel. Em 2008/2009, realizou um estágio profissional com a companhia Gob Squad, em Berlim. Em 2009, foi-lhe atribuída a bolsa do programa Inov-Art, para trabalhar com a companhia Reality Research Center (FIN). Em 2010, foi selecionado para a XIX edição de La Nouvelle École des Maitres, dirigida por Matthew Lenton. É cofundador e artista associado do *teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser*, para a qual dirigiu e/ou cocriou os espetáculos “Nacional-Material, Paisagem com Argonautas” (2011), “OZZZZZ” (2013), “Días Hábiles”(2017), “Silent Disco” (2019), “Joyeux Anniversaire” (2021) ou “As Ondas” (2022), entre outros. Coordena, desde 2011, o projeto de mediação cultural e artística O Público Vai ao Teatro. Colaborou regularmente com a Má-Criação. Dos projetos desenvolvidos neste contexto, destaca “20” (2008), “Projecto 101 / Masako Point” (2008), “Learning to Swim” (2010), “L-O-V-E” (2015), “Cidades Invisíveis” (2016) e “Tiranossaur Rex” (2017). Trabalhou como intérprete e/ou cocriador com vários artistas, dos quais destaca Stefan Kaegi, Benedetto Sicca, Vera Mantero, Catarina Miranda, Paula Diogo e Alex Cassal.

ANABELA ALMEIDA

Tem o Curso de Formação de Atores e licenciatura em Teatro e Educação pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas. Foi atriz no Teatro da Garagem entre 1993 e 2001. É atriz na Mala Voadora desde a sua fundação em 2003. Trabalhou com os encenadores Carlos J. Pessoa, Jorge Listopad, Jorge Silva Melo, Rogério de Carvalho, António Feio, Catarina Requeijo, Miguel Fragata, Jorge Andrade e Sarah Vanhee. Em 2015, o seu projeto “A Casa da Praia” foi selecionado para participar num workshop ministrado pela argentina Lola Arias, escritora, encenadora e performer, no Kaaitheater, em Bruxelas. Desde 1997 desenvolve e colabora em projetos artísticos e pedagógicos dirigidos a um público infantil e juvenil, em diversas instituições como Teatro Municipal Maria Matos, Teatro Municipal São Luiz, Teatro Nacional D. Maria II e ARTEMREDE. Desenvolveu e orientou o projeto Vitória 283, da companhia Mala Voadora, no âmbito do projeto PARTIS, no Porto. Orienta os cursos de sensibilização teatral da Academia de Música de Santa Cecília. É associada do *teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser*.

ANIA GONZÁLEZ

Licenciada em Direito, mestranda em Advocacia e especialista em Estudos Museológicos, Crítica do Discurso, Feminismos e Imaginação Política pelo Programa de Estudos Independentes (PEI) do MACBA. Combina a sua atividade profissional na consultoria de instituições e políticas públicas culturais com a sua especialização como advogada em exercício no âmbito do Direito Cultural. Assessora jurídica de diversas associações profissionais do setor audiovisual (AGA), literário (AELG e CEDRO, Galiza) e das artes cénicas (Red Escena) na Galiza e no contexto espanhol. Participa como relatora em programas universitários (USC, UC3M, UNIA) e de formação em diversos centros de arte (CGAC, Rede Museística de Lugo, TEA Tenerife). Colaborou, como crítica de arte, com órgãos de comunicação social especializados como o suplemento ‘Babelia’ do *El País*.

CLÁUDIA PATO DE CARVALHO

Cláudia Pato de Carvalho é investigadora no Centro de Estudos Sociais (CES) nas áreas da participação comunitária, mapeamento cultural, políticas culturais, coprodução de conhecimento, intervenção urbana e ciência cidadã. Completou o doutoramento em Sociologia, com especialização em Sociologia da Cultura, Conhecimento e Comunicação, na Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra em colaboração com o Center for Reflective Community Practice, agora Community Innovators Lab (EUA). Coordena academicamente o projeto REDE ARTÉRIA, uma parceria Teatrão-CES. É membro do CREATOUR (Observatório de Cultura e Turismo para o Desenvolvimento Local) e da equipa CES para o projeto H2020 UNCHARTED: Understanding, Capturing and Fostering the Societal Value of Culture. Integra a equipa de coordenação do CES para IN SITU: Place-Based Innovation of Cultural and Creative Industries in Non-urban Areas. Coordena, juntamente com Rita Campos, o Grupo de Trabalho do CES em Ciência Cidadã e Educação (CC.EDU). É professora auxiliar convidada da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, onde leciona as disciplinas de Sociologia Aplicada (licenciatura em Sociologia) e Diálogo Intercultural Crítico (mestrado em Sociologia).

CLIFFORD NEWTON

Natural do Reino Unido, seguiu a carreira militar durante 25 anos. Mudou-se para Portugal em 1990 onde estabeleceu vários negócios. Em 2000 fundou o Grupo de Amigos do Museu do Traje de São Brás de Alportel, juntamente com um grupo de voluntários de várias nacionalidades. Desde então, tem colaborado com o museu e no desenvolvimento deste grupo.

DANIEL GRANADOS

Músico, produtor e investigador cultural, atualmente é o delegado de Direitos Culturais do Município de Barcelona e professor do mestrado em Indústria Cultural e Estudos Sonoros da Universidade Carlos III, de Madrid (UC3M). Foi o impulsor e diretor do programa Cultura Viva em Barcelona.

Dirigiu Producciones Doradas, uma produtora centrada na música popular contemporânea e na cultura digital, e foi fundador do Observatório Internacional da Música (IMO), organismo dedicado à investigação e análise do setor musical em contextos urbanos, em colaboração com a Universitat Oberta de Catalunya (UOC) e o festival Primavera Sound. Foi sócio-fundador da plataforma ZZZINC de investigação e inovação cultural, composta por profissionais de âmbitos como a curadoria, a produção cultural, o jornalismo e a docência universitária. Colaborou

com os festivais Sónar e Monkey Week, e foi responsável pelo programa de rádio El Diferencial.

DIANA COELHO WEST

Antropóloga e investigadora do CRIA no grupo de Investigação Práticas e Políticas da Cultura e no Núcleo de Antropologia Visual e da Arte (NAVA) do CRIA. Atualmente desenvolve investigação sobre práticas artísticas em Portugal e a sua relação com territórios periféricos da cidade, projetos de intervenção social e dinâmicas colaborativas. Leciona na licenciatura em Mediação Artística e Cultural na Escola Superior de Educação em Lisboa e na pós-graduação em Práticas Artísticas e Intervenção Social da Universidade Católica Portuguesa.

DIEGO GARULO OSÉS

Diego Garulo Osés (Saragoça, 1977) é gestor cultural. Técnico de planificação, cultura comunitária e novos projetos da Sociedade Municipal Zaragoza Cultural (Câmara Municipal de Saragoça). Iniciou a sua carreira no teatro amador, fundando o El Globo Teatro, espaço autogerido dedicado às artes cénicas. Foi técnico de iluminação, técnico de produção cultural, membro da equipa de redação da candidatura de Saragoça a Capital Europeia da Cultura 2016 e do Plano Diretor Zaragoza Cultura 2020, e coordenador dos projetos europeus DanceChannels (N.T. Canais da Dança) e Recover the Streets (N.T. Recuperar as Ruas). Coordena a Harinera ZGZ, espaço de cultura comunitária gerido de forma partilhada entre instituição, tecido comunitário e agentes culturais.

FILIFE FERREIRA

Nasceu em Fevereiro de 1978, em Genebra, na Suíça. Tendo começado pela área da edição de vídeos em várias produtoras, começou a fotografar e a filmar em 2007. Desde então, tem passado pela fotografia de concertos e eventos e trabalha regularmente com vários músicos nacionais e editoras como a Universal Music e Sony Portugal. Em 2011, começa a fotografar peças de teatro com o Teatro Nacional D. Maria II, tornando-se fotógrafo oficial desse mesmo teatro em 2015, tendo já registado mais de 290 peças nessa instituição. Também colabora com várias produtoras de teatro nacionais e internacionais. Neste momento, também se dedica à fotografia de retrato de atores em estúdio próprio, tendo passado pelo seu espaço mais de 250 artistas.

GABRIELLA RICCIO

Artista, ativista e investigadora baseada em Madrid e Nápoles. Com uma formação multidisciplinar em Dança e Estudos Políticos, a par da sua atividade como coreógrafa e performer, Gabriella está envolvida no movimento para os comuns e em espaços culturais autogovernados que apoiam práticas mutualistas e de democracia participativa. Como membra residente de L'Asilo- Ex Asilo Filangieri, contribuiu para a "Declaração de uso cívico e coletivo urbano". Gabriella é membra e cofundadora do Instituto da Imaginação Radical, um grupo de reflexão que produz conhecimento sobre formas de vida pós-capitalistas e modelos de produção cultural como processos de transformação social. Trabalha na intersecção da estética, da ética e da política em práticas prefigurativas contemporâneas na intersecção da performance, da criação artística e do ativismo.

JOÃO TEIXEIRA LOPES

Licenciado em Sociologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1992). Mestre em Ciências Sociais pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (1995) com a Dissertação *Tristes Escolas - Um Estudo sobre Práticas Culturais Estudantis no Espaço Escolar Urbano* (Edições Afrontamento, 1997). Doutorado em Sociologia da Cultura e da Educação (1999) com a dissertação *A Cidade e a Cultura - Um Estudo sobre Práticas Culturais Urbanas* (Edições Afrontamento, 2000). Membro efetivo do Observatório das Atividades Culturais entre 1996 e 1998. Integrou a equipa coordenadora do Relatório das Políticas Culturais Nacionais (1985-95) apresentado em 1998 junto do Conselho da Europa (*As Políticas Culturais em Portugal*, Observatório das Atividades Culturais, 1998). Foi programador de Porto Capital Europeia da Cultura 2001, enquanto responsável pela área do envolvimento da população e membro da equipa inicial que redigiu o projeto de candidatura apresentado ao Conselho da Europa. Representou o Bloco de Esquerda como deputado à Assembleia da República (2002-2006). Coordenador científico do Instituto de Sociologia da FLUP entre 2002 e fevereiro de 2010. Foi diretor da revista *Sociologia* entre 2009 e fevereiro de 2013. Tem 43 livros publicados (sozinho ou em coautoria) nos domínios da sociologia da cultura, cidade, juventude e educação, bem como museologia e estudos territoriais. Distinguido a 29 de maio de 2014 com o galardão "Chevalier des Palmes Académiques" pelo Governo francês. Presidiu à Associação Portuguesa de Sociologia entre julho de 2016 e março de 2021. Presidiu ao Departamento de Sociologia da FLUP entre 2011 e fevereiro de 2019. Coordena desde maio de 2020 o Instituto de Sociologia da Universidade do Porto.

JOANA SIMÕES HENRIQUES

Licenciada em Comunicação Social e Cultural pela Universidade Católica Portuguesa, especializando-se em Comunicação Cultural pela LUMSA — Libera Università Maria Ss. Assunta, Roma, Itália — e mestre em Gestão Cultural pelo ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa. Colaborou com o Departamento de Curadoria e Gestão da Coleção e com o Departamento de Educação Artística do Museu Gulbenkian, Lisboa; com a direção da Galeria Paulo Amaro Contemporary Art; e, desde 2010, colabora com a Fundação EDP nas áreas de curadoria e programação educativa em museus, centrando-se, a partir de 2016, na programação educativa e programas públicos do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa. Publicou também vários textos sobre arte contemporânea. É membro do *cluster* Arte, Museus e Culturas Digitais do IHA/FCSH, Universidade Nova de Lisboa. Interessa-se pela investigação na área de museus, arte e arquitetura contemporâneas, mediação cultural e na cultura como ferramenta para o desenvolvimento social e humano, temas sobre os quais tem programado vários projetos e conferências.

MAGDA HENRIQUES

Licenciada em História, variante de Arte, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, foi professora na Universidade do Autodidata e da Terceira Idade do Porto e na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tem desenvolvido programas, especialmente no âmbito da arte contemporânea, destinados a públicos adolescente e adulto, em colaboração com várias instituições e festivais, em diferentes zonas do país, sendo de destacar o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, a Fundação Calouste Gulbenkian, o Teatro Municipal do Porto, A Oficina (Centro Vila Flor e Centro Internacional das Artes José de Guimarães), a Culturgest, o Teatro Maria Matos, o Teatro Viriato, a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, a Associação Quarta Parede, o CENTA, o Centro Cultural de Cascais, o Festival Escrita na Paisagem, a Associação Lavrar o Mar e escolas e câmaras municipais variadas. Criou, programou e coordenou o Serviço de Exposições e o Serviço Educativo de A Moagem, no Fundão. Foi responsável pelo Programa de Atividades Educativas —Derivas Artísticas—, da Associação Circular, em Vila do Conde. Foi programadora do Projeto Educativo do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra e da Bienal Ano Zero. É responsável pela direção artística das Comédias do Minho. É professora de História das Artes na Academia Contemporânea do Espetáculo.

MICHEL BAUWENS

Michel Bauwens é o fundador e diretor da Fundação P2P e trabalha em colaboração com um grupo global de investigadores na exploração de produção, governança e propriedade de pares. Michel é também o diretor de pesquisa da CommonsTransition.org, uma plataforma para desenvolvimento de políticas dirigidas a uma sociedade dos comuns, e membro fundador do Commons Strategies Group (Grupo de Estratégias para os Comuns). (Co)publicou diversos livros e relatórios em inglês, holandês e francês, tais como (com Vasilis Kostakis) *Network Society and Future Scenarios for a Collaborative Economy (Sociedade em Rede e Cenários Futuros para uma Economia Colaborativa)* e, mais recentemente, *P2P, A Commons Manifesto (P2P, Um Manifesto dos Comuns – Westminster Un. Pr. 2019)*. Michel vive atualmente em Chiang Mai (Tailândia) e, em 2017, elaborou um Plano de Transição para os Comuns destinado à cidade de Gante, na Bélgica, depois de um projeto similar para o Equador em 2014. Nos próximos três anos, vai ser também consultor da SMart.coop, uma cooperativa laboral europeia em rápido crescimento, para trabalhadores autónomos, que procura a reforma da proteção social (commonfare) (N.T. "Proteção social do comum", forma participativa de provisão de proteção social baseada na colaboração mútua), em simultâneo com a análise de mecanismos de gestão contributivos e baseados na biocapacidade. Michel foi candidato ao Parlamento Europeu, pelo Partido dos Verdes flamengo, mas como candidato independente, a 26 de maio de 2019. O seu relatório P2P Accounting for Planetary Survival (Gestão entre Pares para a Sobrevivência Planetária) analisa que sistemas de gestão partilhada são necessários para a produção dentro dos limites planetários. Atualmente, Michel é conselheiro da Fundação Co-Creation (Cocriação), em Viena, e do One Project (Projeto Um), elaborando com este último uma filantropia centrada nos comuns. Em 2021, Michel foi consultor de um consórcio de instituições educativas europeias sobre o desenvolvimento da sua estratégia de conhecimento comum.

PEDRO CEREJO

Licenciado em Antropologia e com pós-graduação em Ciências Documentais (Biblioteca), foi livreiro e jornalista. É tradutor e revisor de texto, e já trabalhou em sítios pouco recomendáveis como os jornais O Jogo ou Correo da Manhã ou em editoras sérias como a Bertrand, a Presença ou a Imprensa de Ciências Sociais. Como tradutor colabora sobretudo com o jornal Le Monde Diplomatique – edição portuguesa, onde vai escrevendo coisas de cinema. Calha que é doutorando do Centro de Estudos de Teatro (FLUL) e está a pensar as relações amistosas entre o teatro e o jornalismo ao longo da década de 1970.

SARA DUARTE

Artista associada do *teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser* e cocoordenadora do projeto *O Público Vai Ao Teatro*. Tem o Curso de Formação de Atores de Teatro pelo Instituto Franco-Português e é licenciada em Psicologia Clínica pela Faculdade de Psicologia da Universidade de Lisboa. Integrou, como atriz, as companhias Teatro da Garagem e o Pogo Teatro. Desenvolve desde 1997 projetos artísticos e pedagógicos dirigidos a um público infantil, juvenil e a professores. Colaborou com instituições públicas como formadora e consultora e como formadora e mediadora em instituições do terceiro sector (AC Moinho da Juventude, Cooperativa Seies, UMAR). É associada da Arisco — Instituição para a Promoção Social e da Saúde desde 2000, onde foi responsável pela criação de diversos materiais lúdico-pedagógicos de prevenção da saúde mental dirigidos a crianças, jovens e professores. Assegurou a direção artística de “Duas”, a direção artística com Anabela Almeida de “Single Story” e “Palmira”, com Lígia Soares de “Professor” e a cocriação de “Joyeux Anniversaire” e “As Ondas”.

SÉRGIO VITORINO

Licenciou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, em 1997. Exerceu jornalismo entre 1998 e 2003, no DN e no JN. Desde então, é revisor, tradutor e intérprete (port/fr/ing/esp) freelancer. Colaborou com a Cinemateca Portuguesa ou a Televisão Independente de Moçambique. Mantém colaboração regular com entidades associativas, académicas, artísticas e editoriais, traduzindo igualmente para cinema e outros meios audiovisuais. Foi membro do Grupo de Trabalho Homossexual do PSR e cofundador das marchas do Orgulho LGBTI+ de Lisboa e do Porto. Cofundador da associação SOS Racismo, do coletivo queer Panteras Rosa e do Movimento dxs Trabalhadorxs do Sexo (MTS), mantendo atividade em qualquer dos coletivos. É ainda membro do GAT – Grupo Ativistas e Tratamentos e do seu conselho consultivo.

SÍLVIA PRUDÊNCIO

Mestre em Pintura pela FBAUL e licenciada em Design Gráfico e Multimédia pela ESAD-CR. É docente na licenciatura em Design do Delli-Lusófona e na licenciatura em Design Gráfico da ETIC-Solent University Southampton. Desenvolveu durante o mestrado um projeto de investigação, de carácter teórico-prático, sobre a materialidade do livro enquanto objeto sequencial. Os livros de artista produzidos durante a investigação do mestrado fazem parte da Coleção de Livros de Artista da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

e foram apresentados no Arquivo de Fotografia de Lisboa. Exerce atividade independente como designer gráfica e artista visual. É responsável, desde 2008, pelo design e material gráfico da Galeria Zé dos Bois, em Lisboa.

VÂNIA MENDONÇA

Natural de Olhão, é licenciada em Património Cultural pela Universidade do Algarve e mestranda em Turismo. Tem desenvolvido investigação, principalmente, no âmbito das experiências culturais e da sustentabilidade. É gestora e mediadora cultural no Museu do Traje de São Brás de Alportel e coordenadora do Grupo de Amigos deste museu desde 2008. É ainda conferencista e autora de vários artigos.

VIVIANE DE ALMEIDA

Mediadora de processos criativos. «Eu sou da invenção», afirma o poeta Manoel de Barros em *O Apanhador de Desperdícios*. Sou como o Manoel, o poeta. Gosto de pensar o mundo como um caleidoscópio: sempre em movimento com o rodar das pequeninas peças, de cores e feitos diversos, em múltiplas combinações. Criar está no meu DNA, tendo atuado como mediadora literária e cultural com públicos e instituições diversas em Portugal e no Brasil. Espectadora (sempre) em processo, participei no projeto de envolvimento de públicos *O Público Vai ao Teatro* (2016-2018). Cultura e quotidiano, em diálogo, são as minhas áreas de investigação. Pós-graduada em Gestão Cultural (Centro de Pesquisa do SESC, São Paulo) e mestre em Educação Social e Intervenção Comunitária (Escola Superior de Educação de Lisboa), atualmente teço as linhas da tese do Doutoramento em Estudos Culturais na Universidade do Minho.

Organização

Alfredo Martins
Anabela Almeida
Sara Duarte

Coordenação editorial

Diana West

Autores

Ania González
Cláudia Pato de Carvalho
Clifford Newton
Daniel Granados
Diego Garulo
Gabriella Riccio
Joana Simões Henriques
João Teixeira Lopes
Magda Henriques
Michel Bauwens
Sara Duarte
Vânia Mendonça
Viviane Almeida

Tradução

Sérgio Vitorino

Revisão

Pedro Cerejo

Design gráfico

Silvia Prudêncio

Fotografias

Filipe Ferreira

p. 6–7 / p. 32–33 / p. 44–45 / p. 53 / p. 54–55
/ p. 87 / p. 88–89 / p. 145 / p. 180 / p. 188–190

O Público Vai ao Teatro / Encontros sobre Governança Cultural Participativa (2ª edição)

Atelier-Museu Júlio Pomar

Edição

teatro meia volta e depois à esquerda
quando eu disser

Impresso na Maiadouro (Maia) 1ª edição

ISBN: 978–989–54527–3–6

Depósito Legal: 513021/23

© teatro meia volta e depois à esquerda
quando eu disser, 2023

www.teatromeiavolta.com

TEATRO
MEIA
VOLTA

O
PÚBLICO
VAI
AO
TEATRO

Apoio Financeiro



CULTURA



EGEAC



Parceiros Institucionais





ENCOM

O PÚBLICO

SOE

GOVERN

CULT

PARTIC

TEATRO

TROS

BRE

VAI

NANCA

URAL

AO

IPATI





