

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



QUANTO TEMPO DURA UM INSTANTE?

Da Dualidade do Efémero e da Permanência do Serviço Educativo

JOANA MARIA LOPES VILELA

Amadora, Maio 2011

QUANTO TEMPO DURA UM INSTANTE?

Da dualidade do Efémero e da Permanência do Serviço Educativo

Joana Maria Lopes Vilela

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – Especialização em Produção, realizada sob a orientação científica de David Antunes, Professor Adjunto, Teoria.

Amadora, Maio 2011

Índice Geral

Nota Introdutória	1
Capítulo I	
Serviços Educativos: A Procura de um Ponto Comum.....	3
O Modo de Fabricar Arte	24
Capítulo II	
A Fronteira do Saber e do Mostrar	33
Conclusão	68
Referências	71

Agradecimentos

Para que fosse possível a realização deste relatório de estágio, foram vários os intervenientes que, directa ou indirectamente, colaboraram com a sua perspectiva e conhecimento, os quais merecem todo o meu reconhecimento e gratidão:

Ao Professor Doutor David Antunes, orientador do relatório, pela dedicação, disponibilidade, motivação, exigência e rigor nos comentários e sugestões,

À Doutora Madalena Wallenstein, co-orientadora do relatório e orientadora do estágio, pela sua disponibilidade e pelas conversas entusiasmadas e motivadoras,

À equipa da Fábrica das Artes pela dedicação, pela paciência e pela crença no meu trabalho,

À Marisa Falcon, à Sara Barriga e à Madalena Victorino pela disponibilidade e dedicação na procura de respostas e curiosidades,

A todos os meus amigos pela amizade, compreensão, ajuda e motivação,

Aos meus pais e irmão, sem os quais a realização do Mestrado não teria sido possível. Pela confiança e apoio incondicionais, pelos incentivos e por todas as palavras de motivação desde o primeiro instante.

Resumo

Os serviços educativos em Portugal começam a ganhar notoriedade dentro do funcionamento das entidades culturais. São encarados como um serviço promissor que possibilita a variedade de programações e, por isso, uma captação e fidelização de públicos mais vasta. É com a percepção do fenómeno dos serviços educativos e da importância que lhes deve ser prestada no sentido de se projectar e influenciar as práticas culturais que surge o objecto de estudo deste relatório. O capítulo I é dedicado à teorização do conceito de serviço educativo, no que diz respeito aos seus objectivos, missões e conceitos que o sustentam.

O capítulo II é apresentado como um relatório de estágio, desenvolvido no CCB Fábrica das Artes com a duração de seis meses, de Abril a Outubro de 2010, sendo descritas determinadas actividades programadas, as funções e as aquisições.

Abstract

Educational services in Portugal are beginning to gain notoriety within the action of cultural entities. They are seen as a promising service that enables the variety of programming and therefore, a wider capture and retention of public. It is with the perception of the phenomenon of educational services and the importance that they should be given, in order to project and induce cultural practices, that arises the object of study in this report. Chapter I is devoted to theorizing the concept of educational services, concerning its objectives, tasks and concepts that support it.

The chapter II is presented as a probation report, developed at CCB – Arts Factory, with a duration of six months, from April to October 2010, describing the share of scheduled activities, functions and acquisitions.

Nota Introdutória

O estudo que aqui se apresenta tem como objectivo uma reflexão sobre o conceito de serviço educativo. Para que seja possível chegar a uma definição concreta do mesmo, o estudo está dividido em três partes: a primeira abrange a objectividade e a generalidade do conceito, relacionando-o com outros conceitos associados, como democracia cultural, democratização cultural (onde se distingue populismo e voluntarismo), públicos, produtor e programador. São também descritos os objectivos e missões comuns. A informação é recolhida em bibliografia específica e sítios de instituições que há algum tempo têm vindo a desenvolver este tipo de serviço.

A segunda parte será um relatório do estágio desenvolvido, com a duração de seis meses, tendo começado no dia 5 de Abril e terminado no dia 12 de Outubro de 2010, no CCB Fábrica das Artes, o serviço educativo do Centro Cultural de Belém. O estágio teve como objectivo o contacto directo com um serviço educativo, a experiência prática e o levantamento de informação sobre a implementação e o funcionamento do mesmo. Para tal, foi feita uma entrevista a Madalena Victorino, coordenadora do extinto CPA – Centro de Pedagogia e Animação, com o objectivo de perceber o que levou à criação do serviço educativo no CCB, quais eram os objectivos e missões, o público que pretendia atingir e as estratégias de programação.

Foram tidas várias conversas com Madalena Wallenstein, que sucede a Madalena Victorino e funda a Fábrica das Artes, com o interesse de recolher a mesma informação e perceber o que mudou e porquê, quais as necessidades da mudança.

Pretende-se que este relatório possa descrever não apenas um exemplo profissional prático, mas também a reflexão sobre os conceitos adquiridos.

A terceira parte centra-se na conclusão do trabalho. Julgo ter chegado a uma conclusão acerca do que poderá ser realmente um serviço educativo e obter respostas a dúvidas que vão surgindo. Fará o termo de “serviço educativo” sentido? Pretende-se, também, que de forma clara se apresente um conceito pessoal de serviço educativo e a idealização de um formato que possa ser implementado.

Capítulo I

Serviços Educativos: A Procura de Um Ponto Comum.

As pessoas deixaram-se ficar, pensativas. E, sem nenhuma ironia, pode-se dizer que são sempre excelentes as ocasiões de fazer pensar as pessoas.

Ela, Hiroshima meu amor.

A sociedade contemporânea está em permanente mutação. São as pessoas que a movem e transformam, num acto quase dúbio de consciência e inconsciência. É perante este facto que surge uma necessidade de integração das diversas comunidades que foram surgindo. Assim, num contexto de integração social, de desenvolvimento da massa crítica e da capacidade de agir em determinadas situações, surge o Serviço Educativo (à frente designado por SE) em Inglaterra, nos anos 50. Não concretamente como SE, mas como uma acção social das companhias de teatro que desenvolviam acções nas escolas a partir de textos de grandes dramaturgos, adaptando-os à realidade das diferentes comunidades.

Em Portugal, os SE surgem com os Museus em meados do século XX (sendo que já no século XVIII tinham uma vertente muito educativa e no século XIX é valorizado o espaço como um recurso importante para a educação), com João Couto no Museu Nacional de Arte Antiga, e a necessidade de acabar com o estigma do

permanente e do clássico, mostrando que no espaço físico do museu há muitas outras acções, que não exposições temporárias ou permanentes, que se podem desenvolver. Estas acções podem estar directa ou indirectamente ligadas com a temática do museu.

Nos dias que correm, numa tentativa de captação e renovação de públicos, os museus tendem a ter actividades mais dinâmicas que vão além de visitas guiadas. Pretendem, numa hegemonia de diferentes artes, tornar o espaço mais atractivo.

Podemos tomar o exemplo dum museu municipal em Portalegre, cidade do interior do país, o Museu da Tapeçaria de Portalegre Guy Fino, aberto em 2001. Em conversa com Paula Tavares, responsável pela programação do museu, percebi que para um museu ter rotatividade, numa cidade pequena do interior onde o turismo não abunda, era preciso mostrar à população que o espaço era deles e, de quando em vez, emprestar o espólio a exposições mais centrais com o objectivo de levar público a uma periferia no interior.

Só no final dos anos 70, início dos anos 80, abriram outros SE noutros museus da administração central e privados, e mais tarde nos museus autárquicos. Nos anos 90 a sua actividade fica mais vincada e estruturada. Segundo Clara Frayão Camacho «é, assim, num quadro de referência dinâmico e evolutivo que os serviços educativos dos museus surgem no nosso país de forma crescente ao longo das últimas três décadas, inseridos nas diferentes matrizes sociais, patrimoniais e organizacionais das respectivas instituições museológicas e procurando cumprir a função educativa que é inerente ao próprio conceito de museu.» (2007, p. 27)

Para João Teixeira Lopes, «públicos são comunidades de estranhos, efémeras e contingentes, que se formam pela convocatória de um discurso e pela apropriação reflexiva de sentido. Comunidades que, no entanto, apesar de pouco cristalizadas, assentam na possibilidade de acrescentar mundos aos mundos da vida.» (Barriga &

Silva, 2007, p. 5) Reforça-se, assim, a necessidade de estimular as sociedades, formando massas críticas e exigentes, que enquadrem a consciência do que pode ser limitador e constrangedor, mas também a perspectiva de possibilidades e mudanças paralelas que se desejam promissoras.

Os SE na cultura vêm desenhar pontos de encontro, pelo que qualquer instituição cultural dotada de um (e todas deviam apostar neste ponto como um grito à continuidade, mesmo que tudo se renove) se torna num elemento fundamental para a construção das representações e identidades das comunidades, promovendo a mudança, o dinamismo e a transformação que caracteriza cada sociedade, através de uma reflexão de diversidade cultural, porque as mudanças na sociedade passam, precisamente, da informação para o conhecimento e a aprendizagem. Esta mudança, na e da sociedade, implica uma maior exigência na maneira como se processa a informação, devendo, cada SE criar ambientes que permitam perceber o desenvolvimento como uma ferramenta essencial.

Há, quase automaticamente, um cruzamento entre o lazer e a aprendizagem, devendo-se assumir uma instituição cultural como um instrumento indispensável para a criação de espaços democráticos e acessíveis, construindo o debate do saber. Assim, o SE desempenha a ligação imprescindível para a comunicação do público com as múltiplas respostas, visões e sentidos que surgem com o contacto com a arte, permitindo assim que se criem laços e relações exigentes com o mundo artístico, estabelecendo a possibilidade de criar uma maior procura no consumo da cultura. Mediação e diálogo são dois conceitos que devem estar na base da criação de qualquer SE.

O SE não deve estar dissociado da política cultural, seja ela central, local ou mesmo da própria instituição cultural em que se insere. Tem de haver um reconhecimento da sua importância e competência na formação de públicos, percebendo

que é urgente um espaço para reflexão, ao mesmo tempo que se aposta na formação de profissionais aptos e capazes de gerar um serviço visto como um potencial transformador da cultura.

Posto isto, há, inevitavelmente, uma relação entre o público enquanto audiência e o SE, sendo este um serviço activo de mediação entre a obra de arte, seja ela qual for, e os múltiplos públicos a que esta se pode destinar, pondo à disposição uma série de potencialidades que possibilitem à partida a busca de sentidos. «Nesta perspectiva, o Serviço Educativo define-se como um sector orgânico da maior importância, cujas competências desenvolvem, de forma coerente, todo um plano eficaz de enquadramento e optimização desse potencial» (Honrado, 2007, p. 17) sendo muitas vezes na voz do programador que despoletam muitos sentidos possíveis.

Sendo, nos dias de hoje, em Portugal, um fenómeno, o SE carece de estudos e reflexões, pelo que quando se fala de SE se fala do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, da Fundação Culturgest e do Centro de Pedagogia e Animação do CCB. Contudo, a Fundação Calouste Gulbenkian tem um novo SE – DESCOBRIR, programa Gulbenkian Educação para a Cultura, e o Centro de Pedagogia e Animação deu lugar à Fábrica das Artes.

Num SE a figura de um programador assume-se como indispensável, porque ele é o mediador entre os dois mundos, entre o público e o privado, permitindo que a “reproduzibilidade” seja acessível à audiência e incorporada na orgânica da instituição. Assim, o acesso à cultura torna-se numa missão da instituição ou entidade cultural.

Tal fenómeno impôs necessariamente a adopção de novas formas de relacionamento com o universo da criação caracterizado, por um lado, por uma crescente autonomia auto-reflexiva e auto-reprodutora, submetendo-se, progressivamente, por outro, às leis do mercado e aspirando incorporar-se nos seus particulares mecanismos de visibilidade. Deste modo, a Arte evidencia-se como território onde pulsa uma das características da sociedade contemporânea: a tensão entre o público e o privado, o individual e o colectivo, que se traduz numa relação complexa entre a dimensão individual da arte e a sua progressiva dimensão pública. Poderemos mesmo afirmar que o discurso artístico foi, durante o século passado, um dos planos de reflexão sobre esse espaço público e o fenómeno de “massa” que lhe é inerente; ambos são marcas incontornáveis da contemporaneidade. Neste âmbito ao formular o conceito de “valor

de exposição” subjacente às “artes públicas” – e que substitui o valor do ritual da arte traduzido numa experiência vivida pelo emissor e pelo receptor – Walter Benjamin introduz claramente novos princípios, como o da “reprodutibilidade”, que hoje caracteriza e define cultura de massas e indústrias da cultura. (Honrado, 2007, p. 19)

Não é apenas uma questão de pesquisar, seleccionar e propor um objecto artístico, mas o que advém dessa escolha. É a possibilidade de construir uma relação duradoura com o público, construir relações diversas apostadas numa segmentação prévia. Compreender o fenómeno efémero (que se renova sempre) do público deve incorporar um dos pontos chaves da missão de uma instituição cultural e consequentemente do SE, tornando-se numa busca permanente, pois o conhecimento advém de uma mundividência quase extrema, assente na partilha.

Parte sobretudo da crença de que qualquer proposta, mesmo quando colocada em determinados sentidos, pode e deve gerar uma multiplicidade de outros que retornando ao programador lhe fornecem, por um lado, informações preciosas sobre o caminho a seguir e, por outro, vão progressivamente enriquecendo a sua capacidade de se dirigir e de comunicar a/com os seus públicos. Esta permuta “in progress” tem como ponto de partida uma visão pró-activa do público, e da sua capacidade de gerar a necessária massa crítica, funcionando como o verdadeiro motor da acção futura. (Honrado, 2007, p. 21)

Construir uma plataforma de acessibilidade à recepção é o ponto de partida de qualquer SE em paralelo com uma segmentação de públicos.

Para além dos museus e das já referidas instituições culturais, o SE no Teatro emancipa-se com o Teatro Viriato. Não que não existisse já noutros Teatros, porque o conceito existia, mas era encarado como um serviço secundário, sendo encarado meramente como a programação de actividades para crianças e jovens. Esta segmentação de público era, geralmente, secundarizada, sendo encarada como limitada a nível de exigências e de sentido crítico. O objectivo era encher as salas com o público escolar, muitas vezes com espectáculos comprados em pacote nas plataformas culturais. Para além dos espectáculos, existiam as visitas ao teatro. E não se passava disso.

O objectivo central do SE deve ser o de «estimular através do contacto com a obra de arte, competências específicas ao nível físico e psíquico que permitam ao sujeito um melhor relacionamento consigo próprio e com o mundo, ou seja, o seu desenvolvimento

mais equilibrado como ser humano» (Honrado, 2007, p. 22) encarando assim a arte como referência identitária e comunitária.

Relacionado com o que deve ser o objectivo central do SE, percebemos que o mesmo deve estar ligado a uma política pedagógica, assumindo-se como uma educação não formal, um “potenciador de afectividades”, chegando ao maior número possível de público. Ao assumir-se como tal, o SE multiplica os sentidos tornando-os acessíveis e disponibilizando ferramentas que consolidam todos os processos de identificação, ou não, com o objecto artístico, através de novas formas de vivências e recepções. Há, à partida, um princípio de proximidade, ou seja, são cedidas bases das linhas programáticas da instituição cultural e a possibilidade de um enriquecimento permanente com múltiplas escolhas. Basicamente, o SE abre a porta à diversidade tanto da oferta como da procura. Cabe ao público, centrando-se nas suas exigências, moldar os instrumentos que tem à disposição e descobrir mundos. A interpretação e descodificação pertencem-lhe.

Objectivamente, o SE torna acessível a diversidade da oferta e da procura, cabendo ao público, centrado nas suas exigências, vontades e motivações, moldar os instrumentos que tem à disposição para construir mundos. É função do público interpretar e descodificar. O programador orienta-lhes os sentidos possíveis. Ou seja, não é viável que um SE funcione bem sem a presença de um programador, adquirindo aqui o programador um papel vasto, pois as suas funções podem ir da programação directa de espectáculos ou exposições, actividades meramente visuais e contemplativas, como pode implicar a programação de actividades que impliquem um contacto mais directo com o público. Um contacto mais interactivo que justifica a acção do público. Este tipo de actividade é programada consoante a segmentação geográfica ou o carácter institucional da entidade em que o SE se insere.

Vendo as instituições como locais privilegiados (por estarem centradas na cultura e não propriamente pela atenção que o Estado lhes presta) de emancipação da sociedade, que permitem o desenvolvimento de consciências críticas, percebeu-se a necessidade extrema de modernizar o cargo educativo das mesmas. Com esta necessidade surge o PAE (Plano de Acção Educativa), um instrumento político de acreditação da instituição na sua vertente pedagógica e cívica. O PAE surge com a necessidade de definir as competências de um SE. É um plano estruturante que auxilia na mudança ou construção de um SE, separando as questões, dividindo-as por postos de importância. Assim, o PAE ajuda a identificar a importância do papel da educação na instituição, ajudando a descobrir a sua missão educativa; ajuda a definir metas, objectivos e estratégias; clarifica a necessidade de identificar os públicos que se quer atingir, uma vez que querer chegar a um público geral é uma utopia, pelo que devem ser feitas segmentações de públicos e tornar essas segmentações em objectivos a atingir, determinantes na avaliação posterior do SE. Sara Barriga conclui:

O serviço educativo é uma área sujeita às leis da concorrência no âmbito da oferta do entretenimento e do lazer, logo a sua visão tem de ser suficientemente abrangente para responder às expectativas dos públicos e, simultaneamente, primar pela capacidade de sustentar uma missão pedagógica que acompanhe os novos desafios da sociedade. Entenda-se o PAE, neste sentido, como um instrumento de mudança que responde à emergência da gestão estratégica no seio dos Serviços Educativos de instituições culturais. (2007, p. 55)

Com o SE ergue-se um interface onde se unem todos os pontos de partida, sendo um espaço de interacção onde se constroem experiências que se pretendem perpetuadas na memória dos indivíduos potenciando aprendizagens sólidas e efectivas. Essas aprendizagens devem resultar da relação entre o património cultural, social e emocional que cada indivíduo transporta consigo e o que os SE e conseqüentemente as instituições têm para oferecer.

Os SE começam a ganhar relevância, começa-se a perceber a sua importância, ainda que os estudos sobre os mesmos sejam quase inexistentes e alguns dos que

existem ainda não sejam suficientemente desenvolvidos e com missões definidas, pelo que a procura de estratégias se torna numa busca incessante. Compreender que o lúdico é essencial pode ser uma boa estratégia de captação da curiosidade e sentido de descobertas capazes de despoletar aquisições permanentes que propiciam o desejo de mais e mais, aumentando o grau de exigência à medida que se vai tendo contacto com diversas experiências culturais. O lúdico estimula a criatividade e a capacidade de responder aos múltiplos desafios que surgem, tanto a nível de resposta a um objecto artístico, como numa situação quotidiana. O homem necessita de uma abordagem lúdica como estímulo para o desenvolvimento de uma inteligência emocional. Esse estímulo é representado por emoções, interesses e construções de memórias, tendo sempre em conta o suporte sociocultural de cada um e de todos.

O programador do SE deve perceber que o importante não é apenas mostrar ao público o que lhe agrada, mas conseguir construir uma relação com o que lhe é confortável e o que ainda não conhece, aproveitando os seus sistemas de referência de modo a conseguir perceber qual o ponto de partida para conseguir que o público em questão crie o hábito de desfrutar de actividades e temáticas culturais que não conhece ou não tem à partida tendência para atender. Há que criar e explorar a zona de conforto de cada segmentação de público capaz de permitir novos sentidos e conhecimentos, possibilitando um leque vasto de oferta e de escolhas.

Ana Duarte cita Luís Vicente Baptista:

Ora o contexto económico, político e cultural em que vivemos nas mais recentes décadas, e já que o objectivo é o alargamento dos mercados, passa por satisfazer as “necessidades”, e daí que a promoção dessa lógica da cultura global implique a incorporação da novidade permanente, fazendo uso das autenticidades promovidas localmente e dando a um maior número de indivíduos acesso a esses bens socialmente valorizados. Consequentemente, alarga-se o campo de experiência e de experimentação, operacionalizando a condição translocal dos sujeitos, entendida por Carlos Fortuna como “facto de se estar e viver ao mesmo tempo no (e para além do) espaço e tempo identitários”. (2007, p. 91)

O SE torna uma instituição cultural acessível quando esta conhece os seus públicos e descobre formas de os conquistar, acolher e fidelizar. O conhecimento dos públicos e conseqüentemente a sua segmentação são uma premissa fundamental para que uma instituição se torne verdadeiramente democrática culturalmente. Assim, «só quem é capaz de mapear todo esse universo de gestos, às vezes ínfimos, sabe como traçar um outro mapa – o das intensidades necessárias à transformação geral do pensamento e dos comportamentos exigidos para a criação de uma situação inteiramente nova» (Gil, 2009, p.9). Quem conseguir compreender a importância desta questão será certamente um bom programador de um SE acessível e democrático.

A democratização e a democracia cultural são dois conceitos cada vez mais falados. São um objectivo comum dos últimos Governos Constitucionais e tornaram-se numa missão de muitas entidades culturais. São também a base da construção de um SE e devem ser tidos em conta para uma proposta abrangente de programação.

Nos dias que correm, continuam a ser distinguidos três níveis de cultura¹: cultura erudita, cultura de massas e cultura popular, pelo que transpondo estes termos para o consumo cultural percebemos que há três tipos de público possíveis e que por isso faz todo o sentido falar em democratização da cultura numa sociedade plural. Há, portanto, uma tendência que fala de uma cultura de todos e para todos. Há a possibilidade de levar a cultura a todos os públicos, mas é imprescindível fazer uma segmentação do público, ou seja, democratizar a oferta. Cabe às entidades perceber a quem querem chegar.

Howard Becker defende o *Art World*, ou seja, numa atitude anti-elitista, defende o carácter colectivo da obra de arte, tal como da produção artística. Diana Crane acredita que o impacto das entidades e dos mercados na diversidade dos produtos

¹ Estes três níveis de cultura são definidos com base nas sociedades tripartidas pós Revolução Francesa e Industrial, contudo, nos dias que correm, os mesmos já não são tão lineares.

culturais permite uma maior comunicação entre os criadores, os intermediários e os públicos, acabando com a homogeneidade de cada nível de cultura. Para Paul Dimaggio, assistiu-se a uma transformação das elites locais em elites mais cosmopolitas, tal deveu-se ao crescimento da massificação do Ensino Superior, à redefinição do papel do Estado e à emergência de universos artísticos mais autónomos, logo mais competitivos. O espaço periférico liberta-se do centro, criando alternativas artísticas e criativas. (Lopes, 2008)

A política cultural actual não deve impor uma cultura oficial, não deve privilegiar determinadas manifestações artísticas em detrimento de outras, deve permitir o acesso e motivar iniciativas culturais de acordo com o imaginário público-alvo. Deve gerir a mudança através do requerimento de uma certa intencionalidade, do alcance de objectivos bem definidos e de recursos variados.

É nos anos 60 do século XX, em França, que se começa a falar sobre a centralidade dos públicos com a elaboração de políticas culturais. É nesta altura que os conceitos de democratização e democracia cultural aparecem e surgem como sendo sinónimos, apesar de apresentarem perspectivas distintas.

João Teixeira Lopes distingue seis concepções do conceito de democratização cultural:

- i. Concepção que descende da transmissão cultural. Difusão, descentralização. Ou seja, que pretende que a cultura deixe de estar centrada em determinados espaços geográficos e chegue a um maior número de público;
- ii. concepção paternalista do Estado. Pretende elevar o nível da cultura de massas. Defende a visão que o Estado deve assumir-se como o principal responsável pelo sustento da cultura, ao mesmo tempo que defende que a

cultura de massas deve ultrapassar o sentido lúdico, assemelhando-se a uma cultura de elites;

- iii. concepção hierarquizada da cultura, baseada nos três níveis da cultura. Ou seja, fazendo a distinção dos três níveis de cultura, acima referidos. Ao fazer a distinção destes três níveis de cultura, esta concepção hierarquizada da cultura, faz também a distinção de diferentes públicos (popular, massas e elites);
- iv. concepção arbitrária do que pode ou não ser considerado cultura. Com a democratização cultural, deixa de haver uma linha condutora do que é ou não cultura, tornando o conceito de cultura mais abrangente e por isso, qualquer actividade, justificada, pode ser considerada cultura.
- v. concepção essencialista das audiências. Com esta concepção as audiências não são consideradas como públicos de cultura, mas como potenciadores. Ou seja, como o público que é necessário abranger.
- vi. concepção liquidatária do indivíduo enquanto ser uno com poder de escolha. Ou seja, são as massas que vão valorizadas e não o indivíduo. O Objectivo é chegar a um maior número de público. (Lopes, 2008)

Estas seis concepções levantam uma falha na definição do conceito no que toca à cultura de elites, uma vez que esta não é contemplada. Esta falha deve-se a défices de meios financeiros e de conhecimentos.

Com a democratização da cultura, o consumo cultural é seguido de uma participação cultural, ou seja, um meio de o cidadão construir a sua própria cultura.

O conceito de democracia cultural surge com o descrédito nas políticas que se baseiam numa democratização que apenas salvagam o património ou o desenvolvimento de alguns equipamentos. Surge também ligado à animação

sociocultural e na busca de identidades esquecidas. O objectivo é tornar os cidadãos em sujeitos activos.

Para Crevoisier, redactor-geral do Conselho da Europa, «não se deve restringir a cultura ao património artístico, dando-o como “alimento” à sociedade de consumo, mas sim reconhecer-lhe uma acepção bastante mais larga que, sem excluir o património artístico, encare a cultura como um *processo criador contínuo* que não é apenas fruto do trabalho dos artistas, mas de todos os grupos culturais.» (Lopes, 2008, p.85) Assim podem distinguir-se dois princípios comuns do conceito em questão:

- i. Populismo. Quando se assume a possibilidade de existir porta-vozes (geralmente são animadores ou mediadores). Neste caso, levantam-se algumas questões: Quem define o que é ou não cultura? O que tem qualidade? O que tem legitimidade para ser apresentado como cultura?
- ii. Voluntaritarismo. A arte surge sem mediações. Vai ao encontro das pessoas. Os artistas estão na rua em contacto directo com o povo e a arte está ligada a tudo. Este princípio pode, posteriormente, criar públicos não voluntários e hábitos. Por outro lado, podem levantar-se problemas de insensibilidade e contestação. (Lopes, 2008)

A democracia cultural mantém a descentralização através do associativismo, da criatividade cultural, animação cultural e cultura popular. Estimula o direito à cultura, promovendo o serviço público centrado na liberdade de expressão e nas escolhas individuais e colectivas. Não desdenha os critérios de qualidade, mas questiona o carácter universal dos mesmos. É, portanto um conceito dinâmico, pois «o que era popular ontem não é hoje, pois as pessoas não são ontem o que eram hoje», refere Janet Wolff, citando Brecht. (1982, p.102)

Relacionados com o Estado de Providência, os dois conceitos em questão surgem ligados à captação e alargamento de públicos. Contudo, politicamente, democratização cultural está ligada ao lado reformista e democracia cultural ao lado liberal dos partidos políticos.

Voltando à realidade do teatro, as companhias teatrais, sejam elas de que dimensão forem, com ou sem apoios públicos, têm mantido o teatro aquém da cidade, sendo responsáveis por um certo bloqueio cultural. Algumas começam a compreender e a sentir necessidade de abrir as portas a um público mais vasto, de realmente fazer arte para a comunidade do espaço geográfico onde estão inseridas.

Um conceito de cultura de abrangência total mistura hoje o conhecimento e o sentido das coisas próprias aos fenómenos culturais com o seu próprio simulacro e manipulação, resultante da constante imposição de um mesmo falso diverso que ocupa o espaço do que era fermento contraditório antes, entre popular e erudito, *kitsch* e elitista, marginal e convencional, clássico e light, estranho ou conhecido, multicultural ou identitário, trama suspensa e criativa ou enredo de entreter, etc., conjunto de fenómenos que contraditoriamente, em luta de contrastes e em zonas de permeabilidade – as fusões musicais são uma feliz integração de diversidades culturais – eram o cerne de uma dinâmica contraditória geradora de ideias, de fracturas novas, de afastamentos e aproximações. Há Shakespeare nos menus, nas t-shirt's e o *Romeu e Julieta* não resiste à tampa da caixa de chocolates nem à simplificação da versão massiva, o que torna idiota o que seria vital compreender, dá mastigado o que é de remoer, torna slogan o que geraria elementos de pensar e mata o pensável, a dúvida, o raciocínio. E o problema surge quando esta é a visão dos responsáveis culturais e dos “artistas”, levados uns pela lógica do mercado e pela redução do papel do Estado a um simulacro de presença e outros enquanto suas criaturas. (Ramos, 2009, pp. 19-20)

Compreende-se que com a democratização da cultura, o objecto artístico se torne num objecto massificado e em determinadas situações banalizado. As indústrias culturais são, em grande parte, responsáveis pela massificação da arte e do artista. Contudo, em Portugal, as indústrias culturais não atingem a dimensão de determinados países, pelo que cabe às instituições culturais, através dos SE seleccionar o que se deve programar ou produzir tendo em conta as linhas da missão de cada uma, tendo percepção de que há público para mundos alternativos e público para realidades mais populares e massivas. E a massificação só se torna negativa quando banalizada e ultrajada.

Assim, os SE devem ser entendidos como um vasto sector público de iniciativa civil e estatal, devendo beneficiar de fundos públicos, possibilitando a criação de mais SE, alargando uma rede que não existe ainda (mas que começa a ser pensada pelo Ministério da Educação), tornando-a significativa para o ordenamento da vida em sociedade.

Eis o papel da cultura em democracia: gerar uma outra vida, ao lado, compatível equilibradora da vida gerada pelo instinto “liberticida” do mercado que, como sabemos, não desaparecerá para os confins da história, mesmo numa sociedade determinada pela economia pública. A cultura artística e não as indústrias criativas, capitalismo cultural em expansão, pode ser a expressão mais equilibradora de um mecanismo subjectivo colectivo e comunitário, próximo do conceito gramsciano de hegemonia cultural, de exercício de modo de vida. (Ramos, 2009, pp. 28-29)

Os SE devem apostar em projectos (sejam eles produzidos pela instituição ou encomendas a artistas) com uma finalidade assumida, confrontando-se com a realidade de forma real, não sendo diletante, mas facultando sentidos (sejam eles de carácter mais elitista, de massas ou popular). Não precisa de o fazer de uma forma meramente pedagógica, basta que desperte novas visões sobre o mundo através de mundos desenhados paralelamente pois «quem não reconhece influências não conhece a própria origem. Não há génios de criação espontânea e as filiações são a inevitável expressão da existência natural das maternidades.» (Ramos, 2009, p. 42)

Sendo os SE uma realidade cada vez mais presente, não deve tão-só procurar um determinado público, tem de criar uma comunidade de espectadores, criar e manter relacionamentos pré e pós espectáculo (ou qualquer outra actividade). Deve, pois, como um serviço comunitário, socializar as suas experiências pintando um caminho que estabeleça uma certa regularidade.

Posto este fenómeno, seria importante haver uma rede de SE, tal como existe a Rede Nacional Teatros e Cine-Teatros (ainda que sem eco) ou a Rede Nacional de Bibliotecas, porque é urgente e relevante colmatar a falha de comunicação da

comunidade artística. Em Portugal os artistas são individualistas, não há uma tendência de cooperação mútua, de solidariedade comum. Se pensarmos na área do teatro, as produções que existem são quase sempre com as mesmas companhias, os mesmos actores. A mesma atitude é notável no que toca à luta de direitos. Não se caminha só. Desejando a rede de SE, anseia-se por uma plataforma europeia de parceiros que possibilitem o reforço da comunicação e permitam o intercâmbio de jovens ou trabalhadores entre as instituições culturais, com um aprender e uma troca de fazeres, não falando da acessibilidade facilitada dos objectos artísticos.

Nada, entretanto, fermentará se, junto dos mais pequenos, o teatro não se praticar como uma entrada no mundo enquanto aprendizagem inicial desde o seu domínio. Primeiro certamente sob formas lúdico-cognitivas viradas para o surgimento de uma capacidade de ficcionar que estimule a estruturação de um pensamento autónomo, de descoberta e ao mesmo tempo de consolidação do aprendido, depois mesmo como linguagem artística interdisciplinar. Se há um duplo no mundo que o questione, e que seja também prática oficial de autoconhecimento e de revelação das potencialidades das relações interpessoais, esse duplo é o teatro. (Ramos, 2009, p. 59)

Não cabe, certamente, ao SE preencher a lacuna da educação artística, mas abrindo um leque de variedades e apostando, também, numa programação para um público infantil, permite criar um estado de assiduidade, de permanência, de iniciativa e de procura.

Os públicos são a grande questão da actualidade, pelo que um bom SE deve ter sempre em conta que há potenciais públicos que não se podem dirigir ao espaço físico, sendo muitas vezes marginalizados. Para estas situações devem ser encontradas soluções viáveis que permitam uma maior acessibilidade, alargando a programação para fora do espaço da entidade. Falamos de jovens em risco, presidiários, doentes mentais, idosos isolados, ou outros isolados do contacto com a cultura. O SE deve ser inclusivo. É certo que não podemos generalizar todos os SE, uma vez que as acções desenvolvidas têm de estar ligadas ao propósito de cada instituição e à sua missão, mas de uma maneira ou de outra, o objectivo de inclusão deve ser um ponto assente na missão, seja com uma conotação mais vincada ou não, «podendo produzir alterações nos modos de

percepcionar a cultura e modificar práticas e consumos culturais, podem gerar outros impactos sociais significativos associados quer à qualificação das populações, quer ao desenvolvimento de economias locais.» (Gomes & Lourenço, 2009, p. 21) Aqui entendam-se os consumos culturais como o acto de frequentar actividades culturais.

O SE deve ser uma âncora, potenciador da criatividade local e explorador da crítica e exigência do espaço geográfico onde se insere, não esquecendo que um país tem mais que a capital e as capitais de distrito. Assim, o programador de uma instituição cultural, tal como o programador do SE², devem conhecer profundamente o espaço geográfico em que se inserem e os públicos que pretendem abranger, devem perceber como funcionam as dinâmicas sociais e históricas e os imaginários criados. Devem perceber que a instituição e o SE se devem enquadrar numa política cultural de desenvolvimento da cidade, que deve ter em conta a opinião do público, mas não deve ser como uma condicionante total, mas como um estímulo crítico. Devem compreender que o encontro com a cultura já está limitado a um espaço e tempo específicos, sendo o campo audiovisual responsável, em parte, por tal facto. Assim um cruzamento multidisciplinar das diversas manifestações artísticas é essencial.

A existência de um serviço educativo é fundamental. Não entendo como é possível que haja Teatros sem actividades de carácter pedagógico e de animação. Ao Serviço Educativo compete promover uma relação sistemática com os públicos, procurando chegar o mais longe possível. No TMG, a certa altura, pensámos que seria importante reforçar as actividades do Serviço Educativo ligando as actividades (num sistema de “actividades relacionadas”) com as da programação em geral. Ou seja, o Serviço Educativo propõe acções associadas a todos os espectáculos ou exposições agendados. Convém, de uma vez por todas, desfazer a ideia de que o Serviço Educativo serve, exclusivamente, para trabalhar com crianças. Nada de mais redutor. Esse serviço deve relacionar-se com todos os públicos, dentro do Teatro ou fora. Crianças, jovens, adultos, idosos, famílias. E também com públicos especiais através de propostas...especiais (“deficientes”, “marginalizados”, “em risco”, “privados de liberdade”, etc. (Rodrigues, 2009, p. 101)

² Caso se tratem de pessoas distintas e não esquecendo que deve haver sempre uma articulação entre as programações quando divergentes. Vejamos o caso do Centro Cultural de Belém, pois a programação geral é distinta da programação da Fábrica das Artes, ainda assim, um dos objectivos deste SE é acompanhar alguns dos espectáculos, ou seja, programar actividades que antecedam a programação geral, tendo em conta as diferentes faixas etárias

Conclui Américo Rodrigues, Director do Teatro Municipal da Guarda desde 2005, ao falar das mudanças do teatro e do impacto do SE nos teatros. Ainda assim, em algumas instituições e equipamentos culturais, esse cuidado de adaptação existe, pelo que:

Progressivamente, as acções foram sendo alargadas a outro tipo de actividades – preocupações que reflectem, em parte, as novas teorias educacionais e as preocupações emergentes com a “formação de públicos” para a cultura. A promoção do conhecimento através de jogos lúdicos, da experimentação e da interacção entre os objectos culturais e os indivíduos constituem agora recursos pedagógicos / formativos para sensibilizar públicos para um leque diferenciado de conhecimentos.

É ainda importante destacar o facto de cada vez mais os equipamentos culturais integrarem um leque muito diferenciado de acções independentemente do tipo de função – patrimonial, museológica, criativa / artística, educativa / formativa – prevalecente em cada espaço. (Gomes & Lourenço, 2009, pp. 116-117)

Estando o conceito de democratização cultural fortemente presente nos programas dos últimos governos constitucionais, há a consciência de que a cultura é um factor determinante para o desenvolvimento, mas muitas vezes não se passa à acção de edificar novos serviços, deixando a cultura estagnada pela falta de aposta na especialização dos trabalhadores. O SE tem sido uma aposta desde meados da década de 90, mas só na década de 2000 começa a ser teorizada. Veja-se o seguinte quadro:

Temáticas da Democratização Cultural	Ano	Governos Constitucionais	Medidas
Criação, construção, reapetrechamento de equipamentos ou redes de equipamentos	1987	XI	Foi iniciada a 'Rede de Leitura Pública', actual Rede Nacional de Bibliotecas Públicas (Decreto-Lei nº 111/87, de 11 de Março)
	1996	XIII	Foi criada a Rede de Bibliotecas Escolares (uma iniciativa conjunta dos Ministérios da Educação e Cultura)
	1998	XIII	Foi lançado o Programa de Apoio à Rede de Arquivos Municipais (PARAM). Competências definidas na Lei Orgânica (Decreto-Lei nº 60/97, de 20 de Março).
	1999	XIV	Foi lançada a Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros e a Rede Municipal de Espaços Culturais., embora não resultassem de um quadro normativo próprio, reflectindo apenas o plano de intenções do XIII Governo e figurasse na Lei orgânica de constituição do IPAE
	2000	XIV	Foi formalmente criada a Rede Portuguesa de Museus. (Despacho conjunto nº 616/2000 de 17 de Maio, respectivas prorrogações; e Resolução do Conselho de Ministros nº 117/2005 de 21 de Julho para criação da Estrutura de Missão)
Apoio à itinerância/descentralização (cooperação e criação de parcerias a nível regional, local, designadamente com autarquias)	1999	XIV	Foi instituído pelo então IPAE o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo através do seu 'Departamento de Difusão e Descentralização'.
	2007	XVII	É lançado o Programa Território Artes (programa de descentralização das artes do espectáculo) coordenado pelo departamento de 'Descentralização e Formação de Públicos' do então Instituto das Artes. (Portaria nº 105-A/2007, de 22 de Janeiro)
Articulação entre Cultura e Educação (reforma do ensino artístico e integração de uma dimensão cultural nos currículos do ensino regular)	1986	X	É oficializada a inserção de disciplinas artísticas no ensino público através da Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei nº 46/86, de 14 de Junho)
	1996	XIII	É constituído o primeiro grupo de trabalho entre o Ministério da Educação e da Cultura dirigido por Maria Emília Brederode dos Santos (Despacho conjunto de 7/96)
	1998	XIII	Augusto Santos Silva dirige o segundo grupo de trabalho com representantes do Ministério da Educação e Ministério da Cultura, tendo sido designado por 'Grupo de Contacto'. (Despacho conjunto nº 297/97, de 19 de Agosto)
	2004	XV	É criado um terceiro grupo de trabalho entre os Ministérios da Educação e Cultura coordenado por Barreto Xavier (Despacho conjunto nº 106/2003, de 27 de Novembro)
	2005	XVII	É publicado um Despacho conjunto (assinado pelas ministras da Cultura e Educação) que prevê a afectação de docentes sem actividade lectiva ao Ministério da Cultura (Despacho conjunto nº 1053/2005). É aprovado o Programa de Promoção de Projectos Educativos na Área da Cultura resultando de uma articulação de propostas do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação (Despacho conjunto nº 834/2005)
Apoio à criação de serviços educativos e ao desenvolvimento de actividades pedagógicas/formativas com vista ao alargamento, e formação de "novos" públicos para a cultura	2003	XV	Incentivo ao desenvolvimento de actividades formativas/pedagógicas como contrapartida para a atribuição de apoios públicos (Decreto-Lei nº 272/2003, de 29 de Outubro)
	2006	XVII	Reformulação do anterior quadro normativo de apoio às artes. São admitidas a concurso entidades que desenvolvam como actividade principal formação em contexto não escolar. São promovidos protocolos entre autarquias e o então IA para apoio à programação, desde que estas incluam nos seus planos de actividades projectos que fomentem a captação e formação de novos públicos (Decreto-Lei nº 225/2006, de 13 de Novembro). Lançamento do Plano Nacional da Leitura pelo Ministério da Educação (Resolução do Conselho de Ministros nº 86/2006, de 12 de Julho)

Quadro 1 - Medidas / meios que visam a democratização da cultura.

Só com o XV Governo Constitucional se percebe a importância dada aos públicos, à sua captação e fidelização, percebendo-se os SE como um instrumento

essencial, sendo de destacar que é a partir de 1999 que a problemática da educação artística e a necessidade do contacto cultural surge mencionada, quase desenhando um triângulo relacional: a instituição cultural, o artista e a escola. É muito falada a articulação do Ministério da Educação com o Ministério da Cultura, mas sempre tendo em vista a educação de um público infanto-juvenil, contudo não é apenas esta a faixa etária a que se pretende chegar. A democratização devia implicar a expansão da arte.

Assim, segundo um estudo elaborado pelo Observatório das Actividades Culturais, 41% dos SE, ou serviços pedagógicos, foram criados entre 2001 e 2006. Note-se a referência anunciada no programa do actual Governo: “todos os equipamentos dependentes do Ministério da Cultura e todos os equipamentos integrados em redes nacionais devem proporcionar programas educativos dirigidos a diferentes públicos, quer se trate de crianças, jovens, adultos ou cidadãos seniores.” (Gomes&Lourenço, 2009, p. 97) Percebemos que é um longo caminho a percorrer. Contudo, 2006 foi um ano relevante no que toca à Educação Artística em Portugal e consequentemente para a creditação dos Serviços Educativos, uma vez que teve lugar no CCB – Centro Cultural de Belém a 1ª Conferência Mundial de Educação Artística, promovida pela UNESCO.

Com a preocupação da educação na e pela arte, muitos professores (que não arranjavam colocação em quadros escolares ou efectivação) foram colocados em teatros com o intuito de fazerem visitas guiadas aos espaços ou reforçar a componente artística. E aqui surge inevitavelmente uma questão: que formação tinham os professores, na área artística, para articular projectos com as instituições? Da minha experiência enquanto recém-licenciada e estagiária num teatro nacional, o SE não ia além de visitas guiadas (pontualmente) e durante 3 meses não houve qualquer projecto que ousasse a fidelização do público.

Algumas experiências, nacionais e internacionais, têm permitido mostrar que os investimentos realizados na construção e requalificação dos espaços – considerando as condições de acolhimento, programação, divulgação e difusão de actividades – sem um trabalho

de mediação entre públicos e obras, não são suficientes para criar uma relação com os objectos / serviços das artes e da cultura. Nessa medida tem-se procurado dotar os equipamentos com serviços e actividades cujo objectivo principal passa por criar modos de comunicar a arte e de proporcionar interacções duradouras com os espaços e com os objectos artísticos. (Gomes&Lourenço, 2009, p. 88)

Existem 4 redes de instituições culturais: a Rede Nacional de Bibliotecas Públicas, a Rede Portuguesa de Museus, a Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros e a Rede Municipal de Espaços Culturais. Contudo, são poucos os espaços destas redes em que há SE ou pelo menos actividades com função pedagógica ou formativa.

Deve ter-se sempre em conta o público e o seu carácter efémero, mas também a perspectiva que a criação de SE nos equipamentos culturais pode ser um factor dinamizador das economias locais.

É fundamental para um programador de SE entender a reflexão como um acto de pensar, ter ideias, compreender e agir, sendo claro que a tendência do SE varia consoante a sua caracterização e estética: geralmente os museus e instituições ligadas ao património preservam o clássico, enquanto os teatros e centros culturais têm uma dinâmica mais contemporânea.

O novo ou renovado impulso que as acções educativas vêm adquirindo nos equipamentos culturais, retoma uma antiga discussão em torno da necessidade de especialização profissional dos técnicos dos serviços educativos, designadamente nos museus, – o que remete para a legitimação de uma actividade que frequentemente é vista como “menos importante” no conjunto das actividades culturais ou artísticas dos equipamentos. (...) O delineamento de uma carreira específica para os profissionais ligados à dinamização das actividades pedagógicas / formativas, nem sempre colhe opiniões favoráveis. Para alguns dos especialistas não se justifica a criação de uma carreira particular, dado que estas actividades podem ser desempenhadas cumulativamente, podendo inclusive, beneficiar do cruzamento de conhecimentos. (Gomes&Lourenço, 2009, p. 106)

Com esta afirmação do Observatório das Actividades Culturais percebemos a tendência para generalizar as acções. Deve-se apostar na formação dos profissionais, porque mesmo trabalhando directa ou indirectamente com a cultura os funcionários têm competências e formações distintas e nem todos (ou mesmo muito poucos) estão aptos para assumir tarefas de delineação de estratégias e projectos e pô-los em prática. A

criação de estatutos (que reconheçam as funções e os direitos, tal como os deveres, dos trabalhadores) na cultura é uma problemática ainda sem fim à vista, como a chaga dos orçamentos e os cortes de programações ou mesmo a inexistência da mesma. O que também dificulta o processo de profissionalização é a reduzida sensibilidade por parte de alguns responsáveis dos equipamentos culturais que remetem toda a sua atenção para a programação prioritária, tal como a falta de profissionalização ou formação para uma área tão específica. Poucos são os profissionais exclusivos dos SE, sendo maioritariamente cumulativos ou pontuais.

Para uma rápida eficácia na extensão dos SE, estes devem ligados a planos estratégicos de divulgação e comunicação.

A este propósito, a então responsável pelo Centro de Pedagogia e Animação (CPA) do CCB considerava que uma das formas mais eficazes de sensibilizar a população para as artes e cultura é precisamente através da inovação dos modos de comunicar, referindo que “o fundamental é perceber que as pessoas só podem aderir se compreenderem (...). Enquanto as coisas estiverem ali no cartaz e houver um sistema de comunicação e de informação envelhecido, não funciona, é preciso encontrar novos modos de comunicação e de “energizar” a relação público / arte (...). Os cartazes, os anúncios, a divulgação de rua, os programas, os *fliers*, está tudo envelhecido (...). É preciso renovar (...) e uma das formas é precisamente esta das escolas que vêm ao CCB fazer uma oficina. (Gomes&Lourenço, 2009, p. 121)

Concluindo, «a criação de serviços educativos pode, enquanto campo de actividade emergente, potenciar tendencialmente a criação de novas dinâmicas profissionais e empresariais através da criação de mercados específicos.» (Gomes&Lourenço, 2009, p. 152)

O Modo de Fabricar Arte

Sentir-se neste mundo e em casa neste mundo.

Hans Robert Jauss

O Centro Cultural de Belém é gerido por uma Fundação de direito privado e utilidade pública, que tem por fim a promoção da cultura, desenvolvendo a criação e a difusão em todas as suas modalidades, do teatro à dança, da música clássica ao jazz, da ópera ao cinema. Como actividade complementar, o CCB oferece-se também como um centro para a realização de conferências e reuniões profissionais.

A instituição tem como objectivos fundamentais organizar um programa cultural diversificado em todos os campos artísticos e para os vários tipos de público; apoiar artistas portugueses nos diversos campos artísticos, criando condições de mobilidade para artistas e outros profissionais da área; integrar os circuitos internacionais de circulação de artistas e produções (eventos) e organizar programas educacionais orientados para públicos de todas as idades e para professores/formadores.

Em 1994 foi criado o Centro de Pedagogia e Animação, tendo Isabel França como Coordenadora inicial e depois Madalena Vitorino que, durante 12 anos, apostou num trabalho pioneiro de aproximação das artes à comunidade. O Centro de Pedagogia e Animação surge com a criação do Ministério da Cultura e a necessidade do Ministro Manuel Maria Carrilho estabelecer objectivos concretos para a programação do CCB, que se mostrava fragmentada. O então Director do CCB Miguel Lobo Antunes convoca seis artistas, portanto seis consultores das diversas áreas, para tratarem da programação.

Durante seis meses conheceram o espaço e viajaram pela Europa para conhecer e perceber como funcionavam as programações em espaços culturais idênticos.

No Centro de Pedagogia e Animação as actividades programadas eram para um público infanto-juvenil, para um público que não tinha o hábito de frequentar actividades culturais no CCB com regularidade, professores e público fora da cidade. A missão era criar um elo de ligação com a programação geral do CCB e os objectivos centravam-se em programar o que se acreditava ser o melhor de arte contemporânea na Europa para as crianças, encarando-as como um público credível e com um sentido crítico relevante; criar uma dinâmica com companhias estrangeiras muito ligadas à investigação, para propor o desafio de novas criações; trabalhar temas fortes da vida, como o amor, a solidão, a deficiência, a morte, o júbilo, o crescimento, tentando incentivar o público (maioritariamente infantil) a compreendê-los através da arte; explorar diversas linguagens das artes, pondo à disposição diversos géneros e movimentos artísticos; explorar o imaginário infantil através dos contos de grandes autores; programar todas as artes, desde as artes performativas às artes plásticas, através de projectos multidisciplinares e do apoio aos professores através de formação; ligar os artistas ao público, através de encontros para desmistificar a intangibilidade dos artistas; criar e desenvolver a festa da música.

Todos os objectivos partiam de uma única premissa: depois de conhecer o público, o público que frequentava o Centro de Pedagogia e Animação e o possível a frequentar, conseguir que esse público se sentisse confortável com o espaço e com as actividades que frequentavam. Fazer sentir ao público que o seu sentido crítico e opinião eram relevantes e tinham toda a importância.

Para além de disponibilizar uma programação vasta e diária, o Centro de Pedagogia e Animação tinha muita documentação artística que estava disponível para o público geral que a podia consultar e usar.

O Centro de Pedagogia e Animação encerra com saída da Coordenadora Madalena Victorino, no final do ano de 2008, que, com a mudança de direcção do CCB, vê um controlo acrescido nas propostas de programação, mudanças de estratégias, de objectivos e missões, pelo que com a direcção do Dr. António Mega Ferreira, há uma preferência clara pela programação da área da música. Tal facto levou ao afastamento da Coordenadora e uma viragem na história do serviço educativo do CCB.

O CCB Fábrica das Artes é o serviço que de uma certa forma sucede o Centro de Pedagogia e Animação, tendo sofrido alterações no que diz respeito à reestruturação de linhas e prioridades, iniciando a sua actividade em Janeiro de 2009. Assim, como um Serviço Educativo integrado, a Fábrica das Artes tenta aproximar a sua programação à programação do CCB, vocacionando-a para todas as idades, tendo uma maior incidência para o público infanto-juvenil, mas não descuidando do público mais especializado, como professores e profissionais do meio artístico, tal como o público com uma faixa etária mais elevada. Apresenta como missão:

- i. Programar espectáculos, oficinas e outras actividades que proporcionam a aproximação das artes aos vários públicos;
- ii. desafiar artistas a criar novos trabalhos sobre temas e áreas que consideramos essenciais para o desenvolvimento artístico e cultural;
- iii. cruzar a arte e a educação, proporcionando aos participantes experiências não formais e a aquisição de ferramentas aplicáveis nos mais diferentes contextos.

O CCB Fábrica das Artes defende uma política que visa a democratização no acesso à sua programação através de preços muito reduzidos, assim como a redução de

preços para instituições que desenvolvem trabalho educativo junto de comunidades carenciadas, tentando estabelecer laços duradouros que permitam uma ligação com actividades culturais, sejam de cariz formativo, sejam espectáculos.

Assim, a programação é dividida em dois eixos relevantes, que muitas vezes se complementam: os espectáculos e as oficinas. Durante a semana, a programação destina-se a um público escolar e grupos com necessidades especiais de ensino, podendo, no entanto, o público familiar frequentar as actividades. Ao fim-de-semana, a programação destina-se às famílias.

No que diz respeito a públicos, é também prestada atenção a faixas etárias mais elevadas, idosos, reformados e adultos, alargando a oferta de oficinas, nalguns casos com a mesma temática que as oficinas para o público infanto-juvenil. Este tipo de programação vai ao encontro de uma necessidade social e cultural de implementar todo um conjunto de actividades que contribuam para uma melhor qualidade de vida e valorização do papel desta faixa etária na sociedade, numa perspectiva integração pela arte, pois “devemos olhar para todos os tipos de arte, e só então estaremos em posição de compreender como a arte apela para a imaginação.” (Read, 2007, pp.47) Com este apelo à arte como uma possibilidade de forma de expressão, a nova Coordenadora do SE, Madalena Wallanstein, explora as possibilidades concretas da arte como educação e da educação pela arte. Esta questão é muito teorizado por Herbert Read, através da exploração da teoria de Platão, de que a arte deve ser a base de toda a educação. O objectivo de Read é demonstrar a utilidade da teoria de Platão nos dias de hoje, através do estudos de caso que colocavam as crianças em contacto directo com formas de arte e, posteriormente, a análise e o resultado provenientes da relação da criança com a arte.

Segundo Alberto B. Sousa, em Portugal, alguns pedagogos como Luís António Verney, Ribeiro Sanches, Almeida Garrett, Passos Manuel, A. F. Castilho, A. Quental,

João de Deus, entre outros tentaram promover a ideia de que a arte podia ser utilizada como um fim educativo, contudo, só com João de Barros e o início da República se consegue que a arte tenha alguma notoriedade. Concretamente, o CCB Fábrica das Artes é um SE que adopta este meio de expressão, sendo um dos objectivos, basear a programação em determinadas propostas que visem a arte pela educação. Contudo, nem todos os programadores de outros SE se centram no modelo da arte como um fim para a educação, visto que as opções de programação se devem reger pelos objectivos e missões de cada entidade cultural. Alguns centram-se num factor mais lúdico, ou mesmo elitista, ou ambos, segundo as linhas centrais da instituição. O facto destas instituições everedarem por caminhos diferentes e encararem as actividades artísticas de forma distinta, não tira prestígio ou credibilidade às escolhas feitas, pelo contrário, uma vez que tal facto possibilita uma vasta rede de alternativas e escolhas, permitindo pôr em prática o conceito de democracia cultural. A questão da arte pela educação é um ponto que levanta muitas discussões, principalmente pela forma como a arte é encarada, qual a sua função, ou se tem, eventualmente, alguma função. Muitas vezes a perspectiva que se tem da arte, está relacionada com questões políticas, ou seja, com a política cultural estabelecida por cada entidade.

Assim, a abertura de um espaço de programação que tem como objectivo chegar a um público mais idoso, revela uma reflexão e reconfiguração do papel do SE das instituições culturais, até então dirigido unicamente às crianças e à comunidade educativa.

Tanto os Espectáculos (teatro, música, dança e espectáculos de rua) como as oficinas apresentam um diversificado conjunto de propostas que permitem vivenciar percursos e experiências artísticas que possibilitem a cada pessoa a oportunidade de descoberta da subjectividade, da intuição, da autenticidade, da dúvida, do prazer, do

poético, do invisível, do imaginável e do realizável, num encontro consigo e com o outro, tornando claro que o principal objectivo é uma descoberta diversificada que permite o encontro directo com a arte e, possivelmente, para algumas pessoas, o encontro consigo próprias e a afirmação das suas emoções: “o mistério final somos nós próprios. Depois de termos pesado o Sol com uma balança, e de termos medido a Lua a passos, e de termos feito um mapa dos sete céus, estrela a estrela, ainda nos faltará conhecermo-nos a nós próprios.” (Wilde, 2010, pp. 95)

As oficinas surgem também integradas nos momentos mais fortes e significativos da programação do CCB, como nos Dias da Música, Dia Mundial da Poesia e CCB Fora de Si, assim como em ciclos, a partir de espectáculos ou em parceria com criadores e com as orquestras residentes Divino Suspiro, OrchestrUtopica e Orquestra de Câmara Portuguesa. Algumas vezes, a criação das oficinas tem o objectivo de acompanhar determinados espectáculos com temáticas que poderão eventualmente ser mais complexas e não isoladas, pelo que as oficinas antecedem a exploração do tema e a familiarização com a linguagem artística.

O Modo de Aparição das Artes, um dos legados do Centro de Pedagogia e Animação, é um programa criado com o intuito de apostar numa formação dirigida a artistas e professores interessados no cruzamento entre arte e a educação, possibilitando, depois, uma passagem de testemunho aos seus alunos, pois “a Educação pela Arte vai mais longe do que a simples administração de conhecimentos, visando entre outros objectivos, o aperfeiçoamento da percepção e da actividade simbólica, ou seja, a aquisição e desenvolvimento dos instrumentos básicos do pensamento: sentimentos, imagens, palavras, ideias.” (Sousa, 2003, pp. 83). Este programa permite também a possibilidade de adquirir experiências para novas criações, visto que muitas vezes as

oficinas do Modo de Aparição das Artes são protagonizadas por artistas distintos das diversas áreas, cruzando saberes, visões e perspectivas.

O CCB Fábrica das Artes programa também outras actividades, como bailes e mercadinhos de mudanças de estação, outros legados do Centro de Pedagogia e Animação, que têm como principal objectivo a familiarização do espaço físico do CCB, permitindo que o público o sinta como seu. A programação inclui ainda festas de aniversários, criadas e asseguradas pela equipa da Fábrica das Artes, que embora permitam o contacto das crianças com o teatro, a música, a dança e as artes plásticas, têm uma componente mais comercial, sendo uma das formas de rendimento do CCB.

Em 2010, o CCB Fábrica das Artes acolheu um total de 35.257 pessoas, ou seja mais 5.558 pessoas do que em 2009. Este valor equivale a um aumento de 18,7% relativamente ao ano anterior.

Observando os valores dos dois anos, verifica-se um aumento do número de actividades (65 em 2009, 114 em 2010). A principal razão para este aumento deve-se ao facto de, em 2009, as oficinas para um público adulto com o mesmo título que as oficinas para um público infanto-juvenil não terem sido contabilizadas de forma independente. Por exemplo, em 2010, a oficina “A Mala do Pai Pamuk” foi apresentada numa versão para público infanto-juvenil e numa versão para público adulto e foi contabilizada, portanto, como duas actividades distintas. Em 2009, estas duas oficinas teriam sido contabilizadas apenas como uma actividade.

Além disso, em 2009, a maioria dos artistas que apresentaram actividades para diferentes faixas etárias deram o mesmo nome às oficinas para público infanto-juvenil e para público adulto. Em 2010, por outro lado, procurou-se que as duas actividades fossem distintas, havendo portanto uma maior variedade de títulos nas oficinas. Estes factores contribuíram assim para este aumento do número de actividades em 2010.

Apesar do número de actividades programadas aparentar ser muito superior ao número de actividades programadas em 2009, o número de sessões foi mais reduzido: menos 35 sessões em 2010 do que em 2009. Destes dados pode verificar-se que o CCB Fábrica das Artes conseguiu apresentar em 2010 uma programação mais variada, distribuída por menos sessões e com números de público superiores a 2009. Em 2010, as sessões da Fábrica das Artes foram frequentadas por uma média de 82,7 pessoas, enquanto que em 2009 foram frequentadas por uma média de 64,4 pessoas.

	OFICINAS			ESPETACULOS			OUTRAS ACTIVIDADES			Total Oficinas + Espectáculos + Outras Actividades		
	Nº oficinas	Nº sessões	Nº particip.	Nº espectáculos	Nº sessões	Nº espectad.	Nº actividades.	Nº sessões	Nº espectad.	Nº actividades.	Nº sessões	Nº espectad.
2009	29	327	9.667	26	124	12.592	10	10	7.440	65	461	29.699
2010	64	270	9.029	34	139	17.074	16	17	9.154	114	426	35.257

Quadro 2 – Números estatísticos das actividades e de público dos anos de 2009 e 2010.

Por se entender que existe um vazio relativamente à criação musical dirigida a um Público Jovem, o CCB Fábrica das Artes definiu como uma das suas linhas programáticas fundamentais uma intervenção forte e consistente nesta área.

Se é verdade que os SE das principais instituições culturais nacionais fizeram, nos últimos 5 anos, um investimento no desenvolvimento de programas que aproximassem a música erudita dos públicos jovens (trabalho que, aliás, deve continuar sempre a ser desenvolvido), também é verdade que é absolutamente necessário estimular a comunidade artística para novas criações, reflectindo em conjunto e dando condições para o desenvolvimento criativo. Assim, é igualmente fundamental contagiar o mercado áudio com estas novas propostas, pois até então o mercado tem oferecido quase exclusivamente música para crianças de índole mais comercial. Neste sentido, e encarando a necessidade de propor alternativas e mostrar escolhas como uma urgência,

a equipa do CCB Fábrica das Artes tem desafiado editoras para que editem os projectos criados na Fábrica das Artes para que assim possam ser lançados para o mundo e pelos tempos fora.

Posto isto, percebemos que o CCB Fábrica das Artes se afirma como um SE que se aproxima da comunidade, fazendo jus ao conceito de democratização cultural, pondo à disposição variáveis artísticas, incentivando a procura e a exploração de caminhos que culminem num encontro com as preferências de cada um. Ainda que a Fábrica das Artes seja integrada no CCB, as escolhas de programação, por parte da Coordenadora e programadora, são praticamente autónomas. Mesmo com a autonomia do serviço, a parceria e a comunicação com os outros departamentos é constante e fundamental.

Conclui-se este primeiro capítulo após a apresentação do conceito de SE, tal como os objectivos e missões que caracterizam a generalidade do serviço em questão, tendo em conta que a especificidade de cada SE é determinado pela missão de cada entidade cultural. Foi feita uma contextualização teórica do aparecimento dos SE em Portugal, com o objectivo de perceber em que contexto surgiram e a sua evolução com o decorrer dos anos. Foram abordados conceitos que se relacionam e condicionam cada SE, como democracia cultural e democratização da cultura, segmentação de públicos; foram distinguidos os papéis de produtor e de programador de uma instituição cultural.

No segundo capítulo, será feito um relatório do estágio profissional, com início a 5 de Abril e com termo a 12 de Outubro de 2010, no CCB Fábrica das Artes, onde serão distinguidas as acções e funções desempenhadas mais relevantes, tal como as aprendizagens que permitiram, posteriormente, chegar a conclusões e fomentar ideias próprias, que à partida se apresentavam pouco claras e estruturadas.

Capítulo II

A Fronteira do Saber e do Mostrar

I've been thinking that art is like a student,
a student for which most people
have the lowest of expectations.

Tim Rollins

Programação	Estreia	Produção	Funções
Festival Os Dias da Música	24 e 25 de Abril		Gerir a bilheteira e as inscrições
Festival CCB Fora de Si	Julho e Agosto (fins-de-semana)	Maio a Junho	Acompanhamento de espectáculos e oficinas. Montagens.
Semana de Formação a Professores (BIG BANG)	6 a 10 de Setembro	Julho e Agosto	Acompanhamento de oficinas. Montagem
Festival BIG BANG	8 e 9 de Outubro	Comecei acompanhar a partir de Abril	Acompanhamento de espectáculos e oficinas. Montagens

Quadro 3 - Quadro temporal dos Festivais ocorridos durante o estágio.³

O relatório que aqui se apresenta tem como principal objectivo a descrição das actividades desenvolvidas e desempenhadas no estágio profissional realizado no CCB Fábrica das Artes. Essa mesma descrição não corresponderá a um relato das actividades por uma ordem cronológica, mas a uma descrição de actividades e funções segundo o grau de relevância que tiveram na minha formação, no desenvolvimento de motivações e aquisições, no desempenho de funções e responsabilidades. Não pretendo, contudo,

³ Este quadro não contempla outras actividades como oficinas e espectáculos fora do contexto dos festivais.

conferir qualquer descrédito a determinadas actividades programadas, mas antes realçar a contribuição mais pertinente de algumas actividades em detrimento de outras.

A frequência no Mestrado em Teatro – Especialização em Produção foi sempre encarada como a possibilidade de pôr em prática alguma teoria, de retomar matérias, aprofundar conhecimentos e adquirir novos conceitos e formas de fazer, pois sempre entendi o conceito de produção como um conceito prático, um conceito de acção. São algumas as teorias sobre o trabalho de produção, ideias e visões vastas sobre o que é ou não produção e quais são ou não as funções de um produtor. Assim, a decisão de fazer um estágio profissional foi sempre muito clara, pretendendo utilizar os meus próprios conceitos, desenvolvidos nos últimos quatro anos através de distintas experiências profissionais. Ao mesmo tempo, a possibilidade do contacto directo com uma entidade cultural, possibilitava-me o confronto com novas perspectivas, novas formas de fazer produção, e esclarecimento sobre o eventual caminho a seguir, dentro da vasta área que pode ser a produção.

O CCB Fábrica das Artes foi a minha primeira escolha para a realização do estágio, pois o primeiro ano do mestrado e a exploração de temáticas como os públicos, as políticas e a programação cultural conduziram ao conceito de SE. Não sendo uma área muito explorada em Portugal, percebi, tendo em conta a minha área de interesse, que seria relevante aliar a produção aos SE e perceber como se poderiam relacionar formas distintas de programação destes serviços, sejam elas de espectáculos, actividades de formação ou mesmo conferências e leituras. Sendo o SE do CCB um dos primeiros (não contando com estruturas como museus) desenvolvidos no país (tendo passado por reformulações no que toca a critérios, objectivos, missões e estratégias de programação), sabia à partida, que realizando aí o estágio, conseguiria adquirir soluções

para as minhas questões e tomar contacto com funções diversas, numa mesma instituição.

Tendo o CCB uma relação protocolar com a Escola Superior de Teatro e Cinema, e depois de ter passado por um processo de entrevista, ficou definido qual a duração do estágio e, primariamente, quais as funções que iria desenvolver. Logisticamente, o estágio teria a duração de seis meses, começando no dia 5 de Abril de 2010 e terminando no dia 5 de Outubro de 2010 (prazo que se alargou até ao dia 15 de Outubro), seria em *full time* e em regime de folgas rotativas, devido à programação de actividades que decorriam aos fins-de-semana, não sendo remunerado, sendo apenas pago o subsídio de alimentação.

Tal como me foi dito no dia da entrevista, sabia que as minhas funções seriam, maioritariamente, o acompanhamento de um projecto surpresa que me foi revelado no primeiro dia do estágio. Esse acompanhamento implicaria todo um processo de produção, mas também de programação. A 1ª Edição do **BIG BANG - Festival Europeu de Música e Aventura para Crianças** seria o meu projecto / objecto de estágio, ao mesmo tempo que iria desenvolver outras actividades, tal como a restante equipa. Desde os primeiros dias de estágio que me foram atribuídas funções e responsabilidades, sendo de imediato integrada na equipa.

Os primeiros dias foram dedicados à observação e à integração na programação, de forma a perceber como poderia começar o desempenho das minhas funções. Comecei por debruçar-me sobre o **BIG BANG**, o que era, como ia desenrolar-se, quais os objectivos, os apoios e todo o circuito europeu.

O **BIG BANG** surge com a necessidade de colmatar uma lacuna no panorama musical para crianças, cuja oferta se orienta maioritariamente para uma componente mais comercial. Assim, o **BIG BANG** não pretende legitimar géneros, ou correntes,

mas antes responder ao apelo de uma necessidade que a coordenadora Madalena Wallenstein acredita existir, no que diz respeito à oferta de actividades musicais (de géneros mais alternativos e experimentais) para um público infanto-juvenil. O **BIG BANG** inspirou-se no Festival Oorsmeer (Bélgica), criado por Wouter Van Looy, Director Artístico da Zonzo Compagnie, em 1995, sendo co-organizado, em Portugal, pela companhia referida e o CCB. O convite para a produção da edição portuguesa foi feito por Wouter Van Looy a Madalena Wallenstein, em forma de desafio. O carácter do festival enquadra-se claramente nas estratégias de programação do CCB, de uma forma geral, e da Fábrica das Artes, de uma forma particular, visto que um dos objectivos da Coordenadora Madalena Wallenstein é precisamente desenvolver um programa de criação musical para a infância. A primeira edição do festival foi formada por uma rede internacional de cinco parceiros de países diferentes: Zonzo Compagnie (Bélgica), CCB (Portugal), Stavanger Konserthus (Noruega), Ópera de Lille (França) e Millenáris (Hungria), tendo recebido o apoio do Programa Cultura da União Europeia.

Assim a produção do **BIG BANG** conduziu a diversos recursos, uma vez que um dos principais objectivos era criar uma plataforma de encontro de criadores, compositores, músicos e performers e as suas criações, ou seja estimular criadores a criar espectáculos para crianças, com música contemporânea, mais alternativa e experimental, não negando a palavra, mas evitando-a (devido ao carácter internacional do Festival). Ao mesmo tempo esses espectáculos e a música serviriam de estímulo para as crianças, dos 4 aos 12 anos, permitindo que as mesmas interagissem com o espaço, o criador, os instrumentos, a performance. Este contacto das crianças com os artistas dos espectáculos e com um estilo de música que não lhes era familiar, e que à partida podiam estranhar, pretende despoletar novas formas de expressão (tanto das crianças consigo mesmas, como com os familiares que os acompanhavam).

Numa perspectiva conceptual, o **BIG BANG** adoptou os conceitos básicos de um SE e, assim, os mesmos objectivos do CCB Fábrica das Artes. O objectivo fulcral do **BIG BANG** era tornar acessível uma nova oferta musical, pondo à disposição, da comunidade escolar e familiar, várias actividades num mesmo evento, encorajando ao mesmo tempo a liberdade de expressão dos artistas e permitindo o intercâmbio de artistas portugueses e incentivando a relação directa do público com a arte e os criadores.

Há também um factor relevante no **BIG BANG** que deixa transparecer toda a estratégia de programação da Fábrica das Artes: a educação pela arte. Read caracteriza “empatia” como a relação que o espectador tem com o objecto artístico, sendo esse estado de empatia que se pretende atingir com a programação da Fábrica das Artes.

Porque a obra de arte, apesar de objectiva e concreta, não tem um efeito constante ou inevitável: exige a cooperação do espectador, e à energia que o espectador “põe” na obra de arte foi dado o nome de “empatia” (*Einfühlung*). Lipps, que vulgarizou o termo em estética, definia a empatia como “a alegria objectiva do eu”, e presume-se muitas vezes que significa apenas que o espectador projecta na obra de arte as suas próprias emoções ou sentimentos. Mas este não é o significado adequado. Por “empatia” queremos traduzir uma maneira de percepção estética em que o espectador descobre elementos de sentimento na obra de arte e identifica os seus próprios sentimentos com esses. (Read, 2007, pp 39)

Outro dos objectivos assumidos de Madalena Wallenstein é que as suas escolhas de programação tenham impacto nos públicos distintos que frequentam a Fábrica das Artes, pelo que a produção do **BIG BANG** teve o interesse de despertar sensações e expressões, fossem elas de que natureza fossem. A par da criação de tudo o que o **BIG BANG** envolvia, a versão portuguesa contou com uma semana intensa de formação (integrado num programa desenvolvido com o Ministério da Educação) dos professores das escolas que iriam assistir ao festival. Devido à lotação das salas e ao facto de o **BIG BANG** ter decorrido apenas em dois dias, o festival tornou-se de certa forma limitado, visto que claramente a procura excedeu em larga escala a oferta.

Sendo a programação do **BIG BANG** centrada em espectáculos interactivos, oficinas, laboratórios e uma exposição, a formação aos professores foi dada pelos

criadores portugueses e um estrangeiro. O objectivo era que a formação musical continuasse nas escolas depois de terminada a primeira edição do festival, ou seja, que os professores, com a formação recebida, continuassem a incentivar o contacto das crianças com a música contemporânea.

No que diz respeito à produção do **BIG BANG**, o desempenho das minhas funções foi gradual. Todo o trabalho a desenvolver esteve mais ligado ao processo de pré-produção e pós-produção, uma vez que o CCB tem um departamento responsável pela produção de todas as actividades programadas no espaço. Quando integrei a equipa, já tinham acontecido reuniões com os parceiros e já havia espectáculos definidos, tanto portugueses, como estrangeiros. Contudo, a programação não estava fechada. Assim coube-me estabelecer contacto com alguns artistas possíveis, para perceber disponibilidades e necessidades.

O facto de ter presenciado muitas das reuniões, fossem elas de carácter técnico, de produção ou comunicação, permitiu que compreendesse de forma mais concreta todo o universo de organização de um festival, uma vez que muitos dos assuntos discutidos eram realidades às quais não prestava atenção. Não que lhes negasse importância, mas por se tratarem de pormenores por vezes ínfimos e de áreas mais específicas, sem os quais, no entanto, não seria possível programar determinados espaços e espectáculos (tendo em conta a totalidade dos espaços e actividades anuais já programadas no CCB).

Ficou estabelecido que ficaria responsável pela angariação de patrocínios, complementando o trabalho do departamento responsável por essa função, para o festival, uma vez que definida a estratégia de comunicação, percebeu-se que seriam necessários mais recursos que os disponíveis. Fiz um levantamento de marcas dinamizadoras possíveis, que de certa forma poderiam ter interesse em patrocinar o projecto, pelo facto de estar relacionado com crianças, e procedi aos contactos. Havia

interesse em apoios (como alimentação) ou patrocínios cujo dinheiro adquirido revertesse num plano de marketing e comunicação mais elaborado e expansivo, ao mesmo tempo que se ponderava a possibilidade de fazer uma linha de *merchadising* do **BIG BANG**.

Foram elaborados dossiers estratégicos, com a informação necessária à promoção do projecto. Contudo, esta acção não teve os resultados desejados. Acredito que, não pela falta de interesse no projecto, mas porque a aposta foi feita demasiado tarde, uma vez que o contacto com as entidades começou a ser feito cerca de quatro meses antes da data da primeira edição do festival. Geralmente este tipo de contactos deve ser feito com mais antecedência para permitir uma melhor análise da viabilidade do projecto para a empresa. Tratando-se de um evento inovador, ainda sem resultados que possam ser apresentados, a oferta tornou-se menos estimulante. Ainda assim, os contactos feitos ficaram em aberto, com a possibilidade de serem retomados para a segunda edição, permitindo assim a continuidade do trabalho desenvolvido.

A Fábrica das Artes tem uma forma peculiar de desenvolver o seu trabalho visto que, mesmo havendo um departamento responsável pela produção dos espectáculos, a equipa da Fábrica das Artes costuma desempenhar grande parte das funções relativas à produção de um espectáculo, desde o contacto com os artistas, à aquisição de materiais e à montagem dos espectáculos e oficinas. Assim, coube-me diversas vezes a procura de material necessário para a realização das actividades, procurando perto das entidades a possibilidade de cedência total ou empréstimo dos materiais em questão, em troca de divulgação das entidades em questão. No entanto, houve uma altura determinada, em que tudo o que dizia respeito à produção, passou para o departamento responsável, uma vez que a Fábrica das Artes tinha muitas actividades a acontecer, e outras a desenvolver.

Ainda que, tal como já foi referido, exista um departamento de produção destacado, na minha perspectiva, a Fábrica das Artes é, também, toda uma máquina de produção, uma vez que na grande maioria dos espectáculos / actividades programados, cabe à equipa procurar alternativas, encontrar soluções e resolver quaisquer problemas que possam surgir. Pelo que observei, a equipa da Fábrica das Artes assume uma atitude autónoma pela necessidade de resposta rápida às questões de produção que vão surgindo, não estando por isso sujeitos ao tempo e disponibilidade do departamento em questão. O mesmo se passa com algumas questões técnicas, sendo, em determinadas situações, as mesmas asseguradas pela equipa da Fábrica das Artes. Tal acontece pela sobreposição de programação de actividades.

A experiência profissional que adquiri, ao longo de quatro anos, foi desenvolvida em companhias de teatro de menor dimensão, com orçamentos reduzidos e menor visibilidade para o público geral, o público que não tem uma ligação directa com as artes. Por isso, com o trabalho desenvolvido na Fábrica das Artes, confirmei o que, de certa forma, é claro: há uma maior facilidade em estabelecer contactos promissores relativos à aquisição de apoios com um nome institucional reconhecido.

Marx argumentou que a actividade criativa prática empenhada na transformação do ambiente material era uma das principais características que distinguiam os homens dos animais. Em condições não-alienadas, os homens têm a capacidade e o potencial de agir, conscientemente e com o uso do pensamento abstracto e da imaginação, para modificar a natureza e o ambiente que os cerca. Este trabalho, portanto, é criativo; nasce das necessidades e intenções humanas, é exercido livremente sobre seu objecto e é construtivo e transformado. (Wolff, 1982, pp27)⁴

Servimo-nos dos argumentos de Marx para a justificar a semana intensa de formação aos professores (ocorrida em Setembro de 2010), aproveitando a urgência que existe de suprimir a lacuna da formação artística de professores que, directa ou indirectamente, estão ligados, neste caso, à música.

⁴ Marx não se refere necessariamente à Arte, mas a qualquer acção praticada pelo Homem. De qualquer forma, o processo construtivo e de transformação de qualquer objecto em determinada acção, pode ser encarado como o processo recorrente do Homem quando deparado com a arte.

A semana de formação foi precedida pelos contactos com os artistas, com o objectivo de perceber as necessidades de cada um. Coube-me o acompanhamento de dois dias de formação. As oficinas eram distintas, porque também o seu lugar no **BIG BANG** era. Uma das oficinas foi com Étienne Lamaison, criador de um espectáculo, e a outra oficina com Nuno Cintrão, Catarina Vasconcelos e José Oliveira, criadores de um laboratório, cujo objectivo era mostrar e provar que se podem fazer sons a partir de diversos materiais, muitos deles recicláveis, e que com esses materiais se pode fazer música.

O acompanhamento destas oficinas tornou-se num estímulo, uma vez que suportava toda a responsabilidade necessária para o perfeito desempenho das actividades. Ter de tomar decisões, conseguir encontrar alternativas e tornar possível a realização da acção, fizeram com que desenvolvesse uma atitude mais autónoma na resolução dos problemas que advinham da impossibilidade de estabelecer certos contactos, da falta de tempo ou mesmo pelo baixo valor de orçamento para o item dos imprevistos.

Para além do acompanhamento prévio, foi-me também pedido que acompanhasse o decorrer de uma determinada oficina de construção manual de instrumentos. Este tipo de função, que desempenhei ao longo dos seis meses de estágio, tornou-se sempre muito enriquecedora, pois permitia que tomasse contacto directo com diversas matérias e temáticas, desenvolvendo, consoante as oficinas, funções distintas (abaixo descritas). A assimilação de conteúdos foi sempre feita com a maior atenção, ao mesmo tempo que apreendia novas formas e estratégias de comunicação (que implicavam o ensinar prático da acção e a contextualização teórica) com o público que frequentava a oficina. Enquanto observadora, assimilava toda a informação, enquanto estagiária fixava os métodos e desenvolvia questões interiores que punham em causa a

relevância ou não dos conteúdos, a forma de expressar e passar a informação e a relação com as possíveis expectativas do público, tendo sempre em conta o meu conceito base, SE, e de acções a desenvolver dentro desse contexto. Criadas as dúvidas, procurava, perto dos intervenientes, quer artistas, quer colegas de trabalho, as respostas para satisfazer questões que surgiam permanentemente.

Muitas vezes a informação que conseguia recolher questionava as perspectivas do conceito tal como eu o pensava e, depois, como foi sendo assimilado dentro do contexto da Fábrica das Artes. Por vezes ficou aquém de expectativas, contudo este factor fez-me desenvolver um entendimento mais pragmático da questão, encarando as propostas de programação, como um leque de alternativas e possibilidades, permitindo a escolha livre da actividade a frequentar, pondo ao dispor do público tanto actividades mais lúdicas, como actividades mais complexas, numa mesma proposta de programação, ou em propostas distintas.

Tal como aconteceu com a semana das formações com os artistas do **BIG BANG**, também ficaram sob minha responsabilidade partilhada com colegas, dois espectáculos, laboratórios, uma exposição e a oficina de construção de instrumentos. Tendo em conta a sobreposição de actividades, foi necessário arranjar uma solução lógica que tornasse perceptível quais as responsabilidades de cada elemento da equipa da Fábrica das Arte. Coube-me a mim elaborar um plano prático de acompanhamento da programação. Este tipo de funções, para além da autonomia e confiança depositadas, estimula o pragmatismo na resolução dos problemas.

Os poucos dias que antecederam a estreia da 1ª Edição do **BIG BANG** foram dedicados à montagem do festival. Tal como acontece com o Departamento de Direcção de Cena – responsável pela produção, tudo o que diz respeito a questões de montagem de luminotecnica e sonoplastia é da responsabilidade do departamento responsável:

Direcção Técnica. Contudo, devido à sobreposição de programação, Fábrica das Arte e CCB, e à autonomia da Fábrica das Artes, houve situações de montagem que ficaram ao encargo da equipa da Fábrica das Artes: montagem de salas, arranjo do material, montagem técnica. Estas funções que foram surgindo, permitiram-me ter experiências práticas com o desenvolver das acções, tal como o contacto directo com os artistas, e fizeram que constantemente questionasse as minhas aquisições básicas em experiências passadas noutros contactos profissionais. Desta feita, surgiram-me questões sobre o conceito de produção e confirmei que produção implicava tudo o dizia respeito à concretização geral da acção. Não apenas a visão básica de que o produtor existe estritamente para a vertente comercial, mas, tal como sempre defendi, para conseguir que as coisas sejam possíveis. E com isto quero remeter para o sentido prático das coisas, para o agir directamente no terreno, seja em busca de soluções e alternativas no que toca a materiais, seja numa perspectiva de gestão comercial, na busca de contactos que possibilitem a aquisição de materiais a custo zero, através de apoios e patrocínios, e posteriormente as vendas. No caso da Fábrica das Artes, não há uma relação directa de venda de espectáculos (ou seja, venda a outras entidades culturais), ainda que, em determinadas situações em que não há uma grande adesão do público às actividades programadas, tenham sido feitos contactos para conseguir público para as oficinas e os espectáculos. Assim, muitas das actividades desenvolvidas na Fábrica das Artes permitiram que ajustasse a ideia que tinha de produção, através de variadas experiências, porque produção é um conceito que sempre me foi difícil concretizar por palavras e porque há uma ideia pré-concebida sobre o mesmo da qual não é fácil abdicar.

Concluído o processo de montagem, e depois da estreia dos espectáculos, da oficina, dos laboratórios e da exposição e, conseqüentemente, da gestão do público que

no primeiro dia, por ser um dia dedicado às escolas, tinha mapas delineados com as actividades que ia frequentar, constata-se que é necessário apelar ao pragmatismo de forma a clarificar o acto de agir racionalmente e sem causar quaisquer constrangimentos com o público. Na grande maioria das actividades programadas pela Fábrica das Artes, houve sempre um contacto muito directo com o público, fosse um público familiar, escolar, adolescentes ou mesmo idosos, permitindo que desenvolvesse e descobrisse determinadas características de comunicação e de relacionamento. Muitas vezes tem de haver um controlo da emoção e um sentido perspicaz que permita descodificar situações. O contacto com o público é enriquecedor, mas, ao mesmo tempo, pode tornar-se ingrato momentaneamente, ainda que seja nos momentos de ingratidão que podemos tirar o melhor partido do que fazer a seguir, do que propor e como melhorar as programações futuras.

Concluído o relatório final da actividade do **BIG BANG** e depois de ter percebido que foi a melhor experiência do estágio, constatei que era um exemplo viável de um projecto concreto de um SE, visto que assentava nas premissas principais de um projecto de um SE. Tinha um objectivo base comum a todos os parceiros: investigar e descobrir a música não comercial para crianças e desenvolver uma rede europeia que permitisse, nas edições seguintes, a mobilidade de artistas.

O **BIG BANG** teve como programação principal concertos ou espectáculos de músicos profissionais ou performances; concertos ou espectáculos em que os músicos ou profissionais estão em palco com crianças, permitindo a interacção e exploração; ensembles móveis para o espaço público; instalações ou esculturas sonoras criadas por artistas profissionais e oficinas interactivas.⁵

⁵ A definição das actividades a programar nas diferentes edições do Festival **BIG BANG** estão referidas no Dossier de Apresentação do Festival.

No âmbito do objectivo comum (relação da criança com géneros musicais que desconhece e relação da criança com o artista), criaram-se conceitos chave como *impressão, autenticidade, exploração e aventura*, em que a exploração de géneros variados, níveis e estilos era fundamental.

Outras características relevantes do **BIG BANG**, que acredito serem fulcrais de um projecto de um SE, foram a cooperação com associações e parceiros locais (75% da programação está ligada à cidade e país da edição do festival e 25% da programação é composta por espectáculos internacionais), a possibilidade de estabelecer parcerias com escolas, o investimento na formação de educadores artísticos na área em questão e o estabelecimento da rede europeia que permitiu uma troca de informação, de conhecimentos e na definição de estratégias para aumentar o público desejado.

A produção do **BIG BANG** apresentou um carácter inovador no que diz respeito à forma como encarou a música para crianças e no modo como delineou e desenvolveu os conceitos e missões e permitiu a mobilidade de artistas entre os países envolvidos. Acredita-se que a produção do **BIG BANG** conduza à obtenção de grandes resultados na área em questão, como a comunicação entre artistas, a construção de redes, sendo uma porta aberta para a consolidação de um dos objectivos assumidos pela Coordenadora Madalena Wallenstein: a construção de uma Rede de Serviços Educativos e a comunicação permanente entre os mesmos.

Depois da realização do **BIG BANG**, o **CCB Fora de Si** foi outro projecto relevante, e motivador, para a minha formação, pois implicou um maior grau de autonomia e de responsabilidade na realização das funções. O **CCB Fora de Si** é um projecto que conta já com quatro edições, tendo surgido em 2007 com a necessidade de criar um festival para os meses de Verão, gratuito e maioritariamente nos espaços ao ar

livre. Assim, o **CCB Fora de Si** é um programa cultural e de animação urbana concebido para valorizar a oferta cultural ao público nacional e estrangeiro.

Anualmente, o **CCB Fora de Si** tem uma temática e toda a programação é feita a partir dela. Em 2010, o tema centrou-se, principalmente, na América Latina, apostando na diversidade da criação artística nas suas múltiplas expressões, como o teatro, a dança, a performance, o cinema, músicas do mundo e arte de rua, permitindo a continuação de um legado multicultural, visto que as edições anteriores contaram, também, com temáticas relacionadas com diversas culturas. Assim, foram privilegiadas iniciativas culturais de Portugal (sendo o país de origem), do Brasil e do México, entre outros países latino-americanos, buscando influências recíprocas.

Ao mesmo tempo desenvolveu-se a segunda edição do **Programa Belém Urbana**, em que o objectivo é convidar todos os artistas e criadores portugueses ou estrangeiros, mas que residam em Portugal, a apresentar os seus trabalhos, sendo depois feita uma selecção, e posteriormente, uma apresentação.

Nas duas primeiras edições do **CCB Fora de Si**, ainda programado pelo Centro de Pedagogia e Animação, foi desenvolvido um projecto que estabelecia uma rede cultural com outras entidades culturais, como o Teatro Viriato em Viseu, o Teatro Académico Gil Vicente em Coimbra e o Teatro Garcia de Resende em Évora e que tinha como principal objectivo expandir a programação do CCB a outras cidades, tornando possível a mobilidade do público de cidade para cidade, permitindo o contacto directo do público com os artistas. Este projecto foi possível devido a um apoio europeu para a cultura, no valor de 2 milhões de euros, o que permitiu o movimento de muitos artistas internacionais (não apenas europeus) pelas quatro entidades culturais. Contudo com o fim do apoio e a extinção do Centro de Pedagogia e Animação, o projecto terminou. O **CCB Fora de Si** é, também, um exemplo relevante de um projecto a

desenvolver num SE, tendo como objectivo a movimentação das actividades programadas, permitindo uma descentralização cultural, tanto a nível de espectáculos como do público, criando a possibilidade de acompanhar um projecto do início ao fim, através da deslocação de cidade para cidade. O contacto com os artistas é importante porque permite que muitas barreiras se quebrem e se termine com o estigma de que a arte e o artista são inalcançáveis, pois como disse Oscar Wilde, «na verdade, é esse o encanto de Cristo, quando já se disse tudo. Ele próprio é como uma obra de arte. Não nos ensina, realmente, coisa nenhuma mas, ao sermos levados à sua presença, tornamo-nos qualquer coisa.» (2010, pp.94)

As minhas funções, no âmbito do festival **CCB Fora de Si**, começaram a ser desenvolvidas com cerca de dois meses de antecedência, tendo em conta que o festival decorreu nos meses de Julho e Agosto, permitindo-me tomar consciência do tempo necessário para a concretização das actividades, tendo em conta que, aquando do início do estágio, muita da programação já estava definida.

Houve um acréscimo de responsabilidade e confiança, por parte da equipa da Fábrica das Artes, nas minhas funções e, por isso, uma maior motivação, fazendo com que sentisse que o meu desempenho dentro da Fábrica das Artes estava a progredir e muitas das minhas competências a serem exploradas pela equipa e por mim. Por se tratar de um período de férias do pessoal, foi necessária uma maior atenção da minha parte a questões pendentes (por parte dos artistas, uma vez que alguma da programação era internacional) que precisavam de ser esclarecidas para permitir a fluência da comunicação entre os gabinetes internos.

Acompanhei todas as questões logísticas que implicavam resoluções relativas a transportes, aos espaços onde iriam decorrer as actividades, aos problemas que poderiam surgir durante o processo de montagens, aos materiais técnicos, aos horários e

recolha de informação para os programas, ao mesmo tempo que era necessário estabelecer um plano de trabalho concreto que permitisse a viabilidade e supervisão dos projectos programados. A presença neste tipo de reuniões e as tardes de *brainstorming* permitiram que me tornasse mais pragmática na resolução de problemas e tomasse decisões tendo sempre em vista os objectivos da Fábrica das Artes. Maioritariamente, comprovámos que era com o fazer, com o tornar real muitas das ideias que surgiam, que as resoluções mais importantes surgiam. O facto de ter estado sempre presente nessas reuniões, fez com que me apercebesse de como as coisas são tratadas dentro de uma grande instituição, das dificuldades entre departamentos e do peso que o factor comercial tem dentro destas instituições, uma vez que, no caso do CCB, muito do rendimento conseguido advém da área comercial. São colocados alguns entraves que dificultam a gestão da programação, no que toca aos espaços e materiais a utilizar, por vezes pela falta de comunicação entre os departamentos.

No contexto do **CCB Fora de Si**, fiquei responsável por um espectáculo, e outros três juntamente com colegas. O espectáculo que era de minha inteira responsabilidade era um espectáculo internacional, tendo sido a minha primeira experiência de contacto com artistas internacionais. Essa experiência permitiu-me perceber as diferenças e os métodos de trabalho distintos entre os artistas nacionais e internacionais, havendo muitas vezes por parte dos segundos uma maior abertura e dispobibilidade, um sentido prático de questões logísticas, e por vezes uma visão mais ampla do objecto artístico.

Houve todo um processo de montagens e desmontagens diárias, devido ao facto de haver muitas actividades programadas e, por isso, quase que uma sobreposição de horários dos espectáculos. Para além do acompanhamento dos espectáculos e dos artistas, as minhas funções direccionaram-se mais para as questões técnicas, com as

quais não esperava confrontar-me, a realização das mesmas tornou-se muito gratificante e enriquecedora, possibilitando-me o conhecimento de determinados materiais técnicos, tanto de som como de luz. Uma vez mais o desempenho de funções que não esperava desempenhar, contribuiu, de certa forma, para ajustar conceitos base que já tinha definido e que levaram à realização deste estágio, como o conceito de produção. Se já tinha a minha imagem do que seria um produtor profissional, ao longo do estágio, a imagem foi-se modificando, fazendo-me acreditar que o produtor é muito mais que um mero agente: o produtor faz as coisas acontecerem.

Tal como aconteceu com o **BIG BANG**, o festival **CCB Fora de Si** implicou um contacto muito directo com o público e o acompanhamento directo de oficinas. Pelo facto de algum público ser estrangeiro, apostou-se em temáticas multiculturais, cujo objectivo era mostrar como as diferentes comunidades agem e representam a sua arte. Ao mesmo tempo, pretendia-se estabelecer relações para co-produções futuras. Assim, este projecto vai ao encontro dos objectivos defendidos por um SE, uma vez que, tirando partido da pouca oferta cultural em Lisboa nos meses de Verão, aproveita a diversidade do público, abrindo-lhe um leque de possibilidades vastas de todas as artes performativas. As pessoas deslocam-se ao espaço, é-lhe oferecida programação gratuita, e criam-se laços para as programações das temporadas seguintes, visto que, ainda que algum do público de Verão seja estrangeiro, assiste-se, de facto, a uma fidelização do público a determinadas actividades da programação iniciada em Setembro (mês em que se inicia cada nova temporada de programação do CCB). Este facto é observado através dos inquéritos feitos.

Os Dias da Música, festival que, de certa forma, segue a Festa da Música, ainda que com algumas mudanças nas linhas programáticas devido ao orçamento reduzido de ano para ano, foi outro festival que tive o privilégio de acompanhar. Uma vez que

ocorreu poucas semanas depois do início do estágio, não acompanhei a maioria das escolhas de programação, nem os primeiros contactos com os músicos, mas tive a oportunidade de acompanhar escolhas para uma determinada actividade, muito procurada por parte do público, que se repete de ano para ano: as conversas com músicos.

Em 2010, o tema d’**Os Dias da Música** foi dedicado às Paixões da Alma, tema que partiu da definição cartesiana e, tal como aconteceu nos outros anos, teve uma afluência muito positiva, tendo toda a programação da Fábrica das Artes esgotado alguns dias antes da estreia das actividades. Algumas oficinas eram, de certa forma, uma continuidade da temática das oficinas da edição anterior, sendo o público o mesmo, um público familiar, uma vez que o festival decorreu num fim-de-semana. N’**Os Dias da Música** assistiu-se, também, à estreia de uma ópera infantil, “Palavras na Barriga”, que pela particularidade e inovação, teve uma grande adesão do público e repercussão crítica por parte dos média. “Hans Robert Jauss defende que a recepção contemporânea de uma dada obra cultural acciona um conjunto de comparações com as obras anteriores, bem como com a evolução do género que se enquadra e com a experiência de vida do receptor” (Lopes, 2008, pp.46), percebemos com isto que há uma necessidade de inovação no que toca a experiências com o contacto directo com determinadas áreas e práticas culturais. Assim, ainda que seja um primeiro contacto com algo que se apresenta novo (uma ópera infantil), mas que venha no seguimento de algo concreto (espectáculos infantis), o público mostra-se receptivo, tendo por base uma comunicação bem feita e apelativa, bem como a exploração de temáticas que são familiares, mesmo quando o que se apresenta é novo.

Programar uma ópera infantil foi um risco que a Coordenadora da Fábrica das Artes Madalena Wallenstein decidiu correr, quando desafiou Vasco Negreiros para a

concepção da obra, mas que se mostrou como uma escolha estrategicamente delineada, uma vez que pega no conceito da ópera, tal como a conhecemos, e alia a ousadia de uma ópera feita por crianças e para crianças (mas também para a família), com a exploração de histórias multiculturais e o incentivo à prática da leitura.

Pelas suas características e por apostar na inovação e no incentivo à transdisciplinaridade, o espectáculo apresenta-se como uma boa escolha para um SE como o da Fábrica das Artes, que privilegia a música como o ponto matriz das escolhas de programação, mas que não descuida das outras artes performativas, principalmente se possibilitar a interacção das mesmas. Com este espectáculo abriu-se a possibilidade de explorar linguagens mais complexas, até então ligadas a uma perspectiva mais elitista, e torná-las acessíveis a determinados públicos, como o público infantil. Ao mesmo tempo, exploram-se possíveis relações com um público mais velho (as famílias), permitindo estabelecer a possibilidade de um contacto futuro com outros espectáculos do género, sejam eles para um público infanto-juvenil, ou um público geral.

Tendo em conta que o festival **Os Dias da Música** foi o primeiro contacto que tive com a programação da Fábrica das Artes, tornou-se no primeiro modelo de funcionamento do SE, ou seja, a programação estava, à partida, toda esgotada e a procura continuava, mesmo nos dias em que as actividades aconteciam. Percebia-se que a afluência do público correspondia a um legado de público, maioritariamente fiel à programação mensal, mas acima de tudo, ao festival. Estes dois factos: lotação cheia e fidelidade, despertaram-me o interesse para perceber qual a estratégia utilizada pela Coordenadora Madalena Wallenstein, visto que esses dois factos são fundamentais para avaliar o desempenho e concretização de todos os objectivos e da missão de um SE.

Percebi que o que permitia a lotação esgotada e a fidelidade do público era a continuidade da acção, ou seja, o facto de se tratar de um acontecimento anual que

ocorre há vários anos, primeiro com a Festa da Música, agora com **Os Dias da Música**, e por se tratar de um evento em que há muita oferta de actividades concentrada e pacotes de preços apelativos, tendo algumas actividades custo zero. Percebe-se que a ocorrência deste festival (programado também pelo CCB e não apenas pela Fábrica das Artes) se transformou numa aposta concreta que conduziu a uma conquista de objectivos relacionados com a fidelização do público, uma aposta que se revelou a curto prazo, mas que poderá estender-se no tempo, enquanto se realizar o festival.

Outro factor que torna **Os Dia da Música** um sucesso de bilheteira e de procura por parte do público é a programação para bebés e crianças, visto que quando estreou a primeira edição do festival, não era muito comum a programação para estas idades, por isso se tornou num fenómeno de bilheteira e posteriormente numa aposta estratégica da programação de muitas entidades culturais. Percebemos que há uma tendência mutável nos públicos e uma dinâmica crescente; percebemos que a procura se mantém, mas a oferta tem, impreterivelmente, de variar, pois não se pode saturar um nicho de público promissor. Assim, nos dias que correm, é cada vez mais comum o planeamento de actividades para bebés e crianças, por se acreditar no estímulo que o contacto com arte pode provocar a nível sensorial na criança. Posto isto, muitas das actividades mais programadas dizem respeito à área da música e da dança, visto que a linguagem artística pode tornar-se mais directa e perceptível, permitindo um contacto directo do acompanhante com a criança.

No que respeita a funções, a minha experiência n'**Os Dias da Música** passou pela observação das estratégias de programação, uma vez que a programação base já estava definida, tendo assistido à escolha dos músicos que iriam estar disponíveis para falar com o público. Assistir às reuniões de programação permitiu-me avaliar, num primeiro impacto, a gestão de recursos e a necessidade de encontrar diversas formas

para conseguir trabalhar com os mesmos, tendo em conta o baixo orçamento para determinadas actividades (não falamos de orçamentos tão baixos como o de outra qualquer companhia independente, mesmo que sejam subsidiadas pelo Ministério da Cultura). Deparei-me com uma dualidade de situações: por de um lado a necessidade de encontrar soluções, tal como as companhias independentes, já referidas, têm de encontrar; por outro lado, a constatação de que, tratando-se de uma entidade de renome, há uma certa facilidade no encontro de alternativas. Ainda assim, a Fábrica das Artes tem uma percentagem reduzida no orçamento total do CCB. Neste caso específico de encontrar artistas para actividades de conversas com músicos, a solução encontrada foi recorrer aos músicos que integravam a programação dos espectáculos e das oficinas, falando de experiências, mas também do trabalho que tinham apresentado, permitindo ao público que tinha assistido o esclarecimento de dúvidas, e ao público, que não tivera a possibilidade de assistir ao espectáculo ou oficina, o contacto com a realidade e temática dos mesmos.

Outra função desempenhada, no âmbito d'**Os Dia da Música**, foi a gestão da bilheteira e, conseqüentemente, da informação e do público, pois, em determinadas situações, a complexidade da programação levantava questões pertinentes relacionadas com os espaços das actividades e bilheteira, uma vez que havia programação simultânea do CCB e da Fábrica das Artes. À partida, o que pensava ser uma função básica, ou nada relacionada com as expectativas criadas e os conceitos que tinha em mente, mostrou-se ser uma função reveladora e clarificadora no que diz respeito a relações humanas e connosco próprios. Este desenrolar de relações e o desenvolvimento das mesmas, podem ser encaradas, como a base imprescindível para um profissional mais sofisticado, pois com diplomacia e cordialidade pode conseguir-se o que poderia ver-se como impossível. Essas duas características, a diplomacia e cordialidade, estiveram

sempre presentes, durante os seis meses do estágio, na Coordenadora Madalena Wallenstein e na restante equipa da Fábrica das Artes, e desde logo me foram inculcadas como a base do trabalho em equipa daquele serviço.

Para além da produção dos festivais já mencionados, tive a oportunidade de poder acompanhar a produção de outros espectáculos programados, tal como oficinas para público escolar, familiar e idoso. A nível de aprendizagem, o acompanhamento das oficinas tornou-se sempre muito relevante e promissor, uma vez que implicava todo um contacto prévio com os artistas, a concepção e montagem do espaço cénico e, por vezes, o acompanhamento das oficinas, sempre que se justificava a realização de qualquer trabalho mais prático, como o auxílio na construção de determinadas objectos (tome-se o exemplo da oficina de construção de instrumentos, na semana de formação a professores, no âmbito do **BIG BANG**). Numa das oficinas que acompanhei, tive a oportunidade de acompanhar todo o processo do desenho de luz, ficando, depois, responsável, pela operação do mesmo durante a carreira da oficina.

Ainda que se tratassem de acções com as quais não tinha, ainda, um contacto muito directo, visto que na minha experiência profissional, todo o contacto que tive com a parte técnica partia sempre da observação do espectáculo e não concretamente do trabalho de montagem e operação, encarei estas funções como um desafio e uma aquisição relevante para o futuro, permitindo um desbloqueio no modo de agir em determinadas situações. Há a conscienciência que o contacto com a área da técnica e a acção desempenhada são de um nível ainda básico, no entanto pertinente, visto que no universo da grande maioria das estruturas culturais, um produtor (tal como a restante equipa) desempenha todo o tipo de funções, tendo como objectivo comum a concretização do espectáculo.

Algumas oficinas implicavam, também, acções relacionadas com as artes plásticas. Assim, encarei as oficinas como um processo de aquisições, uma vez que me permitiram contactos vários com determinadas realidades: desde a aprendizagem de diversas áreas e fazeres, à observação do contacto do artista com o público e ao contacto directo com diversos públicos. Dos variados públicos com que estabeleci contacto directo, assinalo um, com necessidades especiais, possuidores de deficiências mentais e motoras, que assistiu a uma oficina, concebida para um público infantil. Percebi que alguns não compreenderam o conteúdo temático da oficina, mas que usufruíram e exploraram ao máximo todo o universo sensorial, desde o toque nos materiais, à música e ao movimento. Sousa cita Arquimedes Santos que diz «numa pedagogia atenta às virtualidades da criança, vai possibilitar-se-lhe, primordialmente, a espontaneidade das suas expressões, as quais livremente desabrochando numa actividade lúdica proporcionam também, quando essa actividade apresenta já uma feição artística, uma abertura para a criatividade.» (2003, pp.177) De facto, foi a isso que assisti, a um desabrochar de expressões através de gestos, de movimentos, de sons. E com isto observei uma das características fulcrais de um SE: a integração de diversas comunidades, através da possibilidade da frequência de determinadas actividades e da possibilidade de estabelecer formas distintas de comunicação e de expressão dos sentimentos.

Tal como a produção dos espectáculos e dos festivais, as oficinas também serviram para desenvolver o pragmatismo, tornando claras determinadas situações possíveis através do contacto directo com o público enquanto primeira estância e ao qual temos de chegar. Esse contacto directo mostra-nos as formas de expressão mais espontâneas dos diversos públicos, conseguindo posteriormente, concluir acerca da sua

receptividade para programações futuras, delineando novas formas de captar a atenção desses e outros públicos.

Para além das oficinas, dos espectáculos e dos festivais, exerci funções de apoio nas festas de aniversário e nos mercadinhos de mundaça de estação, duas actividades que começaram a ser programadas pelo Centro de Pedagogia e Animação. Os mercadinhos têm como objectivo a partilha, o convívio de famílias e pessoas que não se conhecem, ao mesmo tempo que permitem várias formas de expressão através de acções realizadas pela crianças, como representações de peças de teatro, tocar um instrumento, fazer um truque de magia (este tipo de acções não são programadas pela Fábrica das Artes, são de livre arbítrio). Ou seja, na actividade não se encara uma perspectiva mercantilista, mas uma actividade onde as crianças podem expressar-se, mostrando dotes artísticos, sejam eles de que área for, ao mesmo tempo que têm contacto directo com o espaço físico do CCB, criando uma relação com o mesmo e uma familiarização que origina a frequência posterior de outras actividades programadas pela Fábrica das Artes. É uma actividade que não implica a programação de outras actividades culturais, ou seja, não ocorrem espectáculos ou oficinas em simultâneo, mas que cede o espaço, tornando-o acessível à descoberta, à partilha e à comunicação. Trata-se, assim, de uma boa estratégia de programação de um SE, que ao mostrar o espaço e possibilitar que o público o sinta dele, cria uma relação de permanência, e por isso uma fidelização à programação. De facto, na Fábrica das Artes, assiste-se a essa fidelização do público às actividades programadas.

Por outro lado, as festas de anos têm uma componente totalmente comercial e, de certa forma, são uma actividade que não vai muito ao encontro dos objectivos e missões da Fábrica das Artes, ainda que integrem uma componente artística e por isso o contacto das crianças com arte.

As Artes nas Férias são outro tipo de actividade estratégica de programação. São programadas nas férias escolares e têm como objectivo a exploração do conceito da arte pela educação, visto que através de ateliers que exploram determinados temas, as crianças são levadas, de forma lúdica, a expressarem-se através de palavras, sons, movimentos, acções e construções plásticas que melhor representam o que sentem. Herbert Read cita R. M. Ogden, «muito antes de sermos capazes de pensar sobre a vida em geral, e sobre os seus maiores problemas, somos guiados na busca de fins que não estão compreendidos dentro do ciclo de uma única percepção. E esta condução é concedida não pelo discernimento, mas pelo *sentimento*» (2007, pp. 54). De facto assiste-se a expressões puras e espontâneas de atitudes que representam o que as crianças sentem e o que desejam, através dos objectos artísticos que construíram.

O departamento de comunicação do CCB fez a requisição de um estudo à JWT, uma agência de publicidade e comunicação⁶, cujo objectivo era traçar o perfil do CCB enquanto instituição cultural, quanto ao género de programação que defendia e quanto aos públicos que frequentavam a programação geral do CCB. O objectivo deste estudo era delinear estratégias inovadoras de comunicação, tendo em conta os públicos que se tinham apurado, ao mesmo tempo que se tentava perceber quais os pontos altos e baixos de programações anteriores, com o intuito de projectar o futuro. Este estudo foi feito com base em informações cedidas e recolhidas ao longo dos dezoito anos do CCB. Tive o privilégio de assistir à exposição dos resultados do estudo, onde estiveram presentes representantes de todos os departamentos do CCB. A apresentação levantou grandes discussões entre os mesmos, sendo notório que não há propriamente um consenso entre o que é o CCB e o que já foi. As opiniões variaram consoante as faixas etárias dos trabalhadores. As opiniões generalizaram-se no que toca à construção do perfil dos

⁶ Cf. <http://www.jwt.pt/>

públicos que frequentam o CCB, tendo o público sido definido como um público de classe média alta. A programação também foi definida como uma programação para um público de elites. É importante acrescentar que neste estudo não esteve contemplada a programação e o público da Fábrica das Artes, apenas o a programação e públicos gerais do CCB. Acredito que estes estudos, caso seja dado destaque às conclusões, podem tornar-se muito relevantes no futuro de uma entidade cultural, permitindo a inovação e a fidelização de novos públicos. Estes estudos são muito recorrentes em entidades culturais dos Estados Unidos, Inglaterra e Canadá, tendo sempre como principal objectivo o estudo do público, de forma a encontrar soluções que permitam a viabilidade económica do espaço.

No último dia do estágio estive presente no seminário “A Programação Cultural e o Projecto Artístico na Comunidade”, organizado pela Câmara Municipal do Entroncamento, tendo o evento ocorrido naquela localidade. O objectivo era perceber como diversos SE trabalhavam, em diversas regiões do país, partilhar histórias e permitir novas formas de contacto entre os mesmos. Estiveram presentes Madalena Wallenstein, Coordenadora da Fábrica das Artes, Miguel Torres, Director da ACERT e programador do Novo Ciclo Centro de Recursos Culturais e Desenvolvimento Regional de Tondela, Liliana Rodrigues, do Serviço Educativo do Centro de Artes de Sines, Isabel Worm, Directora do Centro Cultural Olga Cadaval em Sintra e Rui Silveira, Assessor de Direcção Artística do Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo.

O seminário foi muito relevante, porque permitiu que se iniciasse uma discussão sobre formas distintas de programar para espaços e públicos diferentes. Foram expostas as dificuldades de todos os espaços, e perspectivas totalmente diferentes do acto de programar e de encarar o público. Tendo em conta que se tratavam de espaços que servem regiões com características muito diferentes (litoral, interior, norte e sul do

país), foi interessante perceber que mesmo o conceito de comunidade varia consoante a estrutura e o espaço geográfico. Tomemos como exemplo a ACERT em Tondela, pois, segundo a minha perspectiva, enquanto projecto (público ou não) que serve a comunidade, é o que melhor se enquadra nos objectivos e missões gerais de um SE. O objectivo da ACERT é, acima de tudo, o desenvolvimento cultural e social da região de Tondela, tendo feito pesquisas de tradições e costumes, tornando-as em acontecimentos que se revelaram marcos da cidade e que tornam as pessoas da cidade um público activo e participativo. A região tem características peculiares que permitem o envolvimento directo da população, muito por causa da escassez de oferta cultural da região, fazendo com que população da zona periférica se desloque para assistir à oferta cultural.

Por outro lado, foi interessante perceber as discrepâncias entre estruturas como o CCB e o Centro Cultural Olga Cadaval, uma vez que geograficamente estão muito próximos, mas o público que servem é diferente, sendo, por isso, a forma de programação distinta. Já o Espaço do Tempo aposta numa programação centrada no resultado de residências artísticas. Quanto à forma de explorar o SE na região (Alto Alentejo), apostam em projectos centrados na formação dos jovens. Projectos que permitem a integração e o desenvolvimento social dos jovens, criando situações diversas e actuais (como questões escolares), que os jovens têm de resolver.

Acredito que deste seminário possam surgir actividades promissoras no que toca à relação dos SE em Portugal, permitindo que se criem plataformas de comunicação entre os mesmos, aproveitando a partilha de projectos para a criação de novos, mas, acima de tudo, para a inovação de novas formas de fazer e desenvolver a acção do SE.

Entendo o meu percurso enquanto mestranda, como um percurso revelador de determinadas possibilidades que poderiam culminar num estágio ou tese. Comecei a

frequência no mestrado por uma necessidade de definir conceitos e apurar conhecimentos, de modo a perceber qual o caminho mais adequado para o meu futuro profissional. Desenvolver o conceito de SE nem sempre foi uma opção clara. Foi surgindo ao longo das exposições em aulas, de conversas e de interesses. A temática dos públicos sempre me pareceu mais pertinente, contudo a problemática que levantava, pela falta de métodos de estudo em Portugal e também pela falta de disponibilidade e cooperação das pessoas, fez-me compreender que os dados estatísticos não seriam reveladores de um estudo avançado. Fosse um estudo sobre práticas culturais, motivações, interesses ou mesmo um estudo que permitisse o desenvolvimento de métodos que poderiam tornar-se práticos para as estruturas, numa tentativa de conhecerem os seus públicos e formas de estabelecer uma permanência. Percebi que, de forma menos directa, poderia abordar a questão dos públicos através dos SE e através de formas estratégicas de programação. Assim, em torno de um único conceito, como o de SE, foi possível abordar temas concretos como produção e programação, os meus pontos de interesse, direccionados para um objectivo comum de integração e fidelização dos públicos.

Depois de ter chegado à conclusão que queria trabalhar a temática dos SE, comecei a questionar-me qual a melhor maneira de o fazer, quais os pontos mais pertinentes de abordagem, qual o contexto. Percebi, com base em sistemas internacionais, que o que poderia tornar o estudo mais interessante era centrá-lo numa base teórica de definição de conceitos, e numa base prática, com a aquisição de experiência num estágio, num SE de uma instituição com a qual me identificasse e com trabalho desenvolvido dentro da temática pretendida. As expectativas recaíam num resultado que culminasse numa autonomia de pensamento e desenvolvimento dos conceitos, ao mesmo tempo que poderia tornar claro um esquema de um SE idealizado,

com base em objectivos e missões específicas. As mesmas expectativas implicavam um contacto directo com profissionais formados e interessados na área, de forma a discutir pontos de vista e perceber a acção directa das estratégias delineadas e a forma prática de resolução de problemas.

Os seis meses de duração do estágio no CCB Fábrica das Artes serviram-me para esclarecer dúvidas que existiam em questões práticas e teóricas, neste caso não tanto pela falta específica de um conhecimento concreto, mas maioritariamente pela confusão que alguns conceitos levantavam. Quando questionada pelas funções de um produtor ou programador, pela minha visão de como deve ser feita a programação de um espaço, sentia, em algumas situações, um determinado bloqueio, não a nível do pensamento, mas da verbalização da ideia em palavras. Ter conhecido, numa mesma instituição, pessoas com funções distintas (e não uma que concentrava em si todas as funções e responsabilidades, como aconteceu na maioria das minhas experiências profissionais anteriores), permitiu-me criar imagens mentais e conseqüentemente formas de expressão diversas.

O contacto com uma instituição cultural como o CCB abriu-me determinados caminhos que julgo serem os mais acertados na área em questão, percebendo as dinâmicas internas (entre departamentos) como uma forma de estar e trabalhar, como uma forma de defesa dos ideais que se acredita serem os mais correctos, tendo em conta as segmentações que implicam (sejam elas geográficas, de público, de temáticas, etc.).

A cultura tem uma relação cada vez mais estreita com a economia, sendo cada vez mais discutidos os problemas que surgem dessa relação. O que é mais importante: a cultura ou a economia?

Arjo Klamer equaciona os vários problemas na relação da economia com a cultura. Vejamos:

- i. A cultura não se enquadra com a economia;
- ii. a arte não se mistura com o dinheiro;
- iii. o artista centra-se na sua criação e mantém a economia afastada;
- iv. mundo artístico não confia na relação com o dinheiro, com o mercado, e o comercial;
- v. conceito comercial é pejorativo;
- vi. o valor da arte centra-se na estética e seus significados.

Ora levantados os problemas da equação que relaciona economia e cultura, percebemos, previamente, que não têm um fim à vista, ou uma solução, sendo sempre complicado unir factores económicos com processos de criação. O que pode ser prático complica-se e as mentes fecham-se e centram-se em crenças ensimesmadas. É certo que não é fácil lidar com algo que sempre foi desconhecido, e a relação da economia com a cultura só há relativamente pouco tempo começa a ser discutida. Anteriormente, era a arte e a sua aura (conceito teorizado por Walter Benjamin), agora há a arte e as indústrias culturais. E inevitavelmente a economia começa a fazer parte dela, da cultura.

O problema da economia é que se torna ansiosa, uma vez que há uma necessidade de ver retorno e crescimento quase imediatos. É apenas aceite como válido o retorno a curto prazo, não percebendo que a cultura não consegue valorizar-se no momento imediato. Sendo comparada com as outras indústrias, não há a percepção que a noção de produto e produtividade se diferenciam pelo simples facto de não produzir em massa (não estando a falar de indústrias culturais – ainda muito pouco desenvolvidas em Portugal – mas, por exemplo, de artes performativas e artes plásticas), de não substituir o homem pela máquina e, acima de tudo, por não poder usufruir das economias de escala. Porque o produto final é mutável, o que também não acontece nas outras indústrias.

O problema da cultura é que muitas vezes se aliena completamente de questões económicas.

Na sociedade actual há, cada vez mais, a percepção de que o Estado deve ajudar e contribuir para a cultura, não devendo assumir uma atitude paternalista. O artista não deve continuar a ser visto dentro do paradigma romântico segundo o qual o “génio criativo” é isento de qualquer responsabilidade cívica ou ética, mas devem ser-lhes reconhecidos os seus direitos, proporcionar-lhes condições de actuação, e é neste ponto que entra a economia, não como um processo de desvalorização, mas de tentativas de encontrar formas de valorização, de creditação do artista e da sua criação.

No fundo, podemos conceber um triângulo estratégico que poderia terminar com o ciclo vicioso que encerra as relações entre a cultura e a economia. Vendo as actividades culturais como um projecto de crescimento económico a médio e/ou longo prazo, com consequências sobre a inovação e a acumulação de capital humano, sobre a variação das necessidades e preferências do consumo e consequente acumulação de capital social, percebe-se que muito podem contribuir para uma sociedade melhor e mais educada, e a educação conduz, quase que automaticamente, ao crescimento e à procura. A criação artística pode influenciar a criação científica e tecnológica (Sancho, 2005) e automaticamente o crescimento económico. Esse efeito pode ser feito através de trocas de emoções, motivações e atitudes.

Sabemos que a cultura, ou, neste caso específico, as artes performativas não se curarão tão cedo da sua “cost-disease” (Baumol e Bowen, 1965), não por se tratar de um sector “incompetente” ou por não haver uma procura válida, mas precisamente porque os resultados esperados surgem a médio e longo prazo e as despesas serão sempre maiores que as receitas, surgindo assim o défice artístico e o trabalho precário.

Uma vez mais, o público é uma referência relevante no universo artístico, sendo encarado como um objectivo a atingir pelas instituições, mas também encarado pelos economistas como um factor determinante do desenvolvimento dos mercados culturais.

O artista tem de criar para mostrar a quem quer ver, a quem vai compreender. Vejamos a afirmação de J.M. Paquete de Oliveira aquando de uma conferência sobre públicos:

A verdade é que, hoje, andamos quase todos atrás da descoberta dos públicos. (...) Este é talvez o triunfo secreto da sociedade do Mercado. Esta é talvez a prova de que todos, directa ou indirectamente, mais consciente ou menos conscientemente, prestamos vassalagem ao deus-Mercado. O mercado a todos “consume”. Numa sociedade declaradamente mercantilista, de livre concorrência e circulação global de bens, se se “vende”, é porque há quem “compre”, e se há quem compre, e paga o que fazemos, podemos produzir, fabricar, organizar à vontade. (2004, pp.143-144)

Compreende-se que o público é uma conquista e uma necessidade. Ao haver público, há consumo, há consumo no mercado, há economia. Sem público a criação artística fica limitada ao criador. Nos dias que correm, encara-se a arte como uma forma de expressão e comunicação, de despertar sensibilidades, de abrir caminhos para estéticas que desconhecemos, de educação. Para que seja possível continuar a perceber a arte como um factor motivador das sociedades actuais, é necessário um destinatário, um que seja, porque esse conduzirá a muitos outros.

É, por isso, necessário formar públicos e daí uma das razões de ser dos SE.

A cultura é hoje muito mais vasta, mais abrangente e, acima de tudo, um sector em crescimento não só a nível nacional, como internacional. Crescem os intercâmbios. É, portanto, importante entender o sector cultural como um sector emergente, capaz de condicionar riquezas (mesmo que não as suficientes), de abrir caminhos a outras motivações económicas. É urgente a comunicação entre os artistas, a interacção e o apoio.

Ter estado no CCB Fábrica das Artes fez com que aprofundasse discussões que foram surgindo ao longo de determinadas situações e contrariedades que surgiam das

escolhas de programação. A relação da economia com a cultura foi uma das questões com a qual, diversas vezes, me debati (percebendo o porquê de determinadas escolhas em prol de outras), levando-me a concluir, que em instituições com programações distintas, ou seja, onde existe um espaço de programação autónoma como um SE, umas escolhas podem conduzir a outras, criando relações e permanências de públicos, ao mesmo tempo que se aposta em projectos de intercâmbios artísticos internacionais, como acontece com determinados projectos da Fábrica das Artes.

Questionando-me sobre quais os lugares comuns, onde o estágio me permitiu chegar, percebo que mais do que as oportunidades futuras que dele surgiram, encontro esses lugares nas pessoas que conheci, no que me ensinaram e transmitiram. Nos confrontos, por vezes quase imediatos, que surgiam das trocas de ideias e de todas as vezes que me convocavam para expor sobre o que pretendia fazer, quais as minhas motivações e os meus interesses, o que queria fazer depois, mas acima de tudo, como poderia usar toda a informação que me era passada e toda a experiência de projectos por que passei.

Tomei consciência das dificuldades que determinados projectos enfrentam, não por serem ou não, à partida, exequíveis, mas por questões financeiras ou por falta de credibilidade dos postos dirigentes, e por isso da força necessária para se defender um projecto em que se acredita e que se acredita útil para a estrutura cultural que o propõe e para os públicos que se pretende abranger.

O estágio permitiu-me também o desenvolvimento de valências sociais, no que diz respeito às relações possíveis com determinadas faixas etárias, tal como com públicos específicos e com necessidades específicas. Fez-me encarar uma realidade que sabia que existia, mas com a qual nunca me tinha confrontado, principalmente, porque não são muitas as entidades culturais que programam actividades para todos os

públicos. Foi visível o impacto que determinadas actividades têm em pessoas que não são capazes de expressar-se através de palavras, mas que o fizeram através da arte. Estes factos fizeram-me pensar, não num acréscimo ou redefinição dos objectivos e missões dos SE, mas num apuramento dos mesmos e numa visão mais ampla do conceito de integração das múltiplas comunidades. A integração viabiliza a inclusão das diferenças, e a diferença não tem, propriamente, de estar ligada a necessidades especiais, mas a diferenças condicionadas pelas sociedades contemporâneas.

Assim, outro dos lugares comuns que consegui definir com o estágio, foi um apuramento da perspectiva que eu tinha criado sobre o que deve ou não ser um SE. Comecei com uma ideia vasta e ampla de como as entidades culturais deveriam encarar este novo serviço, tendo em conta as características de cada uma, e, após conclusão do estágio, percebo que não tem de haver um SE generalizado, mas um SE específico de cada instituição. Ou seja, o entendimento que se faz do SE, qual a sua finalidade e a programação cultural que daí advém, não deve ser feito considerando outro serviço⁷, mas no estudo das procuras possíveis e, por isso, nas ofertas permitidas.

Assim, o confronto com realidades distintas, permitiu-me criar a minha definição de SE, aquela que já idealizava, mas que em todos os dias, com toda a informação que me cediam e com as escolhas que me mostravam na Fábrica das Artes, construía e renovava. Muitas vezes, a dificuldade não está em idealizar, mas em concretizar, e é com perspicácia e persuasão que os projectos vão ganhado forma, vão crescendo e acabam por chegar aos públicos pretendidos. Apesar de haver um determinado défice nas práticas culturais, tornou-se perceptível com o público da Fábrica das Artes que há uma maior disponibilidade para a frequência e a procura de

⁷ Este é um dos problemas dos SE em Portugal, são poucos os que inovam e se aventuram em programações mais ousadas e experimentais, mas que permitem o conhecimento do público e que por isso permitem margens capazes de sustentar erros e a possibilidade de fazer diferente e propor actividades novas.

ofertas culturais específicas. Depois de ter assistido a tanta procura de determinadas actividades, retive características que são relevantes, como motivações específicas que levam determinados grupos a procurar a oferta cultural. E essas motivações, em consonância com as motivações do programador e com aquilo que ele acredita que pode ser inovador e por isso condicionar de novas procuras devem ser sempre consideradas, constituem um pressuposto de uma programação cultural futura.

Os seis meses de estágio possibilitaram um percurso de aprendizagem, tendo crescido a nível pessoal e profissional, e permitiram-me pôr em prática teorias, conceitos, ideias e perspectivas. 2010 foi um ano de crescimento para a Fábrica das Artes. Foi um ano de afirmação, tanto ao nível de programação e de propostas e projectos aliciantes, como da afirmação e sedimentação dos públicos. Assim, para mim, ter-me sido permitida a possibilidade de assistir a esse crescimento e a essa consolidação, fazendo parte da equipa, tornou-se num privilégio e numa visão promissora para o futuro.

Conclusão

Depois de uma investigação bibliográfica no sentido de perceber a contextualização histórica, os conceitos relacionados, os objectivos e missões de um SE; depois da realização de um estágio profissional com a duração de seis meses no CCB Fábrica das Artes, com o intuito de tornar práticas as funções de um produtor e programador, chega-se a algumas conclusões, responde-se a algumas perguntas.

É possível a generalização do SE? O termo de “serviço educativo” faz sentido?

Há objectivos comuns, mas não é possível a generalização de um SE, uma vez que há factores distintos que têm uma grande relevância e que vão permitir que as escolhas de programação sejam as mais adequadas ao espaço. A missão do SE deve ser fundamentada com base em segmentações geográficas, em segmentações de comunidades e, conseqüentemente, segmentações de público, em segmentações etárias e em motivações. Só com um estudo prévio de todo o espaço envolvente e com o conhecimento comum de onde e para quem se vai programar é possível definir missões concretas e exequíveis. A programação deve ser feita em resposta a questões como: que referências? Que modelos? Que enquadramento em contextos mais amplos?

Quanto à relevância do nome de “serviço educativo”, não creio tratar-se do termo mais adequado, tendo em conta os objectivos, induzindo em erro e conduzindo à criação de SE que não suportam os objectivos básicos. Não se presta, concretamente, um serviço de educação. Delineiam-se projectos e acções que viam a formação e fidelização de públicos, através de propostas inovadoras, através da mostra de alternativas, de contextualizações. Ainda que alguns SE tenham como missão a educação pela arte, esse é um factor circunstancialmente genérico. Assim, o “educativo” centra-se, precisamente, na mostra e enquadramento das múltiplas formas artísticas.

Essa actividade não entendida como um serviço, mas como uma acção ou um projecto educativo.

Conclui-se que são vários os objectivos que caracterizam (e moldam) um SE, sendo os seguintes, na minha opinião, os mais relevantes:

- i. Captação, renovação e fidelização de públicos;
- ii. integração das comunidades, integração social e, conseqüentemente, desenvolvimento da massa crítica;
- iii. estímulo social, desenvolvendo pontos de encontro através da construção da identidade das comunidades;
- iv. inclusão de comunidades desfavorecidas;
- v. promoção da mudança através da diversidade cultural;
- vi. cruzamento da componente lúdica e educativa das actividades, enquanto cria ambientes para descodificar códigos e signos, possibilitando ao público a comunicação com múltiplas respostas, visões e sentidos que surgem no contacto com a arte;
- vii. criação de espaços democráticos e acessíveis, através da democratização e democracia da cultura;
- viii. dinamização de espaços de interacção, onde se constroem experiências, relacionando o património cultural, social e emocional de cada individuo;
- ix. dinamização da actividade local e explorar a critica e exigência do espaço geográfico onde se insere;
- x. decisão sobre o que deve ou não programar-se e criação uma relação pré e pós-actividade.

A frequência do estágio profissional no CCB Fábrica das Artes ajudou-me a comprovar a preocupação permanente com o cumprimento dos objectivos descritos, através da forma de encarar o público, o espaço geográfico e a perspectiva que se tem da programação e da missão.

Assim, com as aquisições teórico-práticas do estágio e com e com a minha primeira referência do que é um SE: o modelo El Sistema⁸, na Venezuela, distingo dois SE:

- i. O SE mais comum e implementado em diversas entidades, que visa programar actividades mediante uma segmentação de público, com o intuito de mostrar possibilidades e estabelecer contactos directos com a arte, mas no qual, de certa forma, o público não participa activamente;
- ii. O SE que desenvolve uma acção directa e participativa com o público, que inclui e cria quadros artísticos, mas de fácil identificação com as diversas identidades com que pretende trabalhar (comunidades prisionais, comunidades de jovens em risco, comunidades de doentes mentais, comunidades de idosos, etc.). Há, portanto, um factor de integração e inclusão das comunidades através da arte. Do fazer e decodificar a arte através da realidade de cada um.

Concluo que o SE deve ser uma aposta futura das entidades culturais, desenvolvendo e inovando os já existentes, e criando novos, mediante as necessidades do espaço geográfico. É necessário perceber que é um serviço dinâmico capaz de criar hábitos e de transformar, a médio e longo prazo, o sector cultural em Portugal, tanto a nível da oferta e de despoletar o sentido de pertença identitária de comunidades esquecidas, ou ignoradas.

⁸ Um modelo que surge com o Maestro José António Abreu, em Abril de 1975, com o intuito de integrar crianças e jovens desfavorecidos, tanto por questões etárias, como por questões socioeconómicas, através da instrução e prática da música colectiva.

Referências

- Barriga, S. (2007). Plano de Acção Educativa: alguns contributos para a sua elaboração. *Serviços Educativos na Cultura*. Porto: Setepés. [43 -56]
- Barriga, S., & Silva, S. G. (2007). *Serviços Educativos na Cultura*. Porto: Setepés.
- Baumol, W.J., Bowen, W.G. (1965). *On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems*. Retirado de <http://www.jstor.org>
- Camacho, C. F. (2007). Serviços Educativos na Rede Portuguesa de Museus: Panorâmica e Perspectivas. *Serviços Educativos na Cultura*. Porto: Setepés. [26-42]
- Duarte, A. (2007). Museus e Comunidades. *Serviços Educativos na Cultura*. Porto: Setepés. [79-97]
- Gil, J. (2009). Prefácio. *Quatro Ensaios à Boca de Cena*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda. [9-12]
- Gomes, R. T., & Lourenço, V. (2009). *Democratização cultural e formação de públicos: Inquérito aos "Serviços Educativos" em Portugal*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Honrado, M. (2007). Públicos da Cultura e Serviços Educativos: Novos desafios? Viagem ao Continente da "Multiplicação de Sentidos". *Serviços Educativos na Cultura*. Porto: Setepés. [17-25]
- Lopes, J. T. (2008). *Da Democratização à Democracia Cultural: uma reflexão sobre a política cultural e espaço público*. Porto: ProfEdições.
- Ramos, F. M. (2009). Teatro Português: para uma superação da insignificância. *Quatro Ensaios à Boca de Cena*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda. [13-64]
- Read, H. (2007). *Educação pela Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Rodrigues, A. (2009). A descentralização. A rede. As políticas culturais. *Quatro Ensaios à Boca de Cena*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda. [65-110]
- Sancho, J. R. L. (2005). *Cultura y Economía*. Madrid: Fundación Autor.
- Oliveira, J.M.P. (2004). O “Público não Existe. Cria-se.” Novos Media, Novos Públicos?. *Públicos da Cultura*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais. [143-162].

Sousa, A. B. (2003). *Educação pela Arte e Artes na Educação* - (Vol. 1º Volume).
Lisboa: Instituto Piaget.

Wilde, O. (2010). *De Profundis*. Lisboa: Editorial Estampa.

Wolff, J. (1982). *A Produção Social da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

