

**(Re)criar relações: Comunicação, Mediação Cultural e  
Desenvolvimento de Públicos da Cultura em Territórios de Baixa  
Densidade**

**Ana Sofia Santos Pancada**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação**

**Especialização em Comunicação e Artes**

**Dezembro de 2024**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação — Especialização em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Dora Santos-Silva e coorientação científica da Professora Doutora Patrícia Ascensão.

## AGRADECIMENTOS

Às minhas orientadoras, Dora Santos-Silva e Patrícia Ascensão, pelos conselhos, revisão e motivação constante. Agradeço também por tudo o que me ensinaram na Pós-graduação em Comunicação de Cultura e Indústrias Criativas, que também me trouxe até aqui.

À Madalena Victorino, à Magda Henriques e à Cátia Terrinca, a minha profunda gratidão e admiração — pelo tempo que dispensaram para as entrevistas e pelas lições (no melhor sentido da palavra) de humanidade, pensamento crítico e dedicação extrema àquilo em que acreditam.

À Raquel Pedro e ao Pedro Morgado, que atenderam aos meus pedidos de documentos e outras informações sempre que precisei. E aos restantes elementos das equipas das organizações auscultadas no âmbito desta dissertação — Lavrar o Mar, Comédias do Minho e UMCOLETIVO — pois, sem o seu trabalho extraordinário, este estudo não seria possível.

Ao Nuno Alves, por tudo o que me ensinou, por tudo o que aprendemos juntos, por ter apostado em mim, pela inspiração inicial e pela forma como se dedica à criação de oportunidades nas áreas da cultura, da criatividade e da educação artística em territórios de baixa densidade.

Aos meus colegas de trabalho, pelo companheirismo e paciência. Em especial: à Margarida Meira, pelos desabafos, aprendizagens conjuntas e mensagens de força; e à Catarina Machado, por tudo o que me ensinou e pela boa disposição em todos os momentos.

Aos professores que influenciaram o meu percurso, em especial à Susana Gomes da Silva e à Paula Varanda, que me expandiram os horizontes nas áreas de mediação, participação e cocriação, e cujo trabalho, enquanto professoras e profissionais da cultura, muito admiro.

Aos meus colegas de mestrado, em especial à Giulia Dal Piaz pelas referências, partilhas e motivação durante a componente letiva e não-letiva.

À Dra. Olga Cunha, que muito me ajudou neste e noutros processos.

À minha família, que não sabe sobre o que é a minha dissertação, mas não faz mal nenhum. Adoro-os por serem essa fonte de leveza e por me lembrarem que o trabalho e os estudos são apenas algo complementar. Em especial: à minha mãe e ao meu pai, Helena e António, que me ensinaram a ser quem sou, sem nunca me imporem um caminho; às minhas irmãs, Rita e Mariana, que são as minhas pessoas favoritas no mundo e que me ensinam a ser melhor; e às minhas avós, Titá e Leonor, exemplos máximos de bondade e conhecimento.

Aos meus amigos. Na impossibilidade de mencionar todos, deixo um agradecimento especial (em nenhuma ordem em particular): à Cheila Sousa, à Inês Garcia, à Margarida Vaz — pelas partilhas, companhia, apoio e carinho constantes; à Rute Mateus — com quem partilhei desde cedo, e continuo a partilhar, o gosto pela arte e pela cultura; à Mariana Bento — minha amiga de sempre; à Jelena Soldic — amiga-irmã à distância mas sempre presente; ao André Shart — por me recordar constantemente da importância de continuarmos a viver durante esta fase, por mais interminável que pareça; à Marta Batista, à Maria da Paz, à Joana Veloso, ao Miguel Marques, ao João Caseiro, à Ada Borga, à Inês Batista, a tantos outros (e novamente aos que já mencionei), que foram alegrando as minhas pausas durante este período; e à Carolina Couto — de quem tenho saudades infinitas e com quem continuo a aprender, apesar de já cá não estar, por ser o exemplo máximo e eterno de curiosidade e por me ter ensinado a olhar sempre além do que é óbvio.

Ao João de Matos, a quem as palavras não chegam para agradecer. Por todo o amor, carinho e apoio. Pelas aventuras vividas e por viver. Por ser o meu exemplo de excelência na academia e na vida. Por ser a minha casa — presente e futura.

A todas e todos, agradeço com muito carinho.

## (RE)CRIAR RELAÇÕES: COMUNICAÇÃO, MEDIAÇÃO CULTURAL E DESENVOLVIMENTO DE PÚBLICOS DA CULTURA EM TERRITÓRIOS DE BAIXA DENSIDADE

ANA SOFIA SANTOS PANCADA

**RESUMO:** O tema do desenvolvimento de públicos na área da cultura tem sido amplamente discutido, a par do debate sobre a importância das organizações culturais se manterem relevantes numa sociedade em que a produção de conteúdos e o seu consumo são processos cada vez mais acelerados. Além disso, numa sociedade globalizada, marcada por fenómenos migratórios e pela diversidade, o acesso à criação, fruição e participação cultural continua a reproduzir desigualdades sociais. Contudo, a área do desenvolvimento de públicos tem sido estudada sobretudo no contexto de organizações situadas em territórios urbanos, conferindo menos atenção ao trabalho desenvolvido em territórios de baixa densidade, onde as organizações culturais enfrentam maiores desafios relacionados com equipas, questões orçamentais, espaços de apresentação, entre outros. Para compreender melhor as dinâmicas de desenvolvimento de públicos em territórios de baixa densidade, procurou-se analisar os desafios e as oportunidades encontradas nesse contexto, averiguando de que forma afetam as estratégias adotadas para alcançar, envolver e fidelizar os públicos. Para tal, a área do desenvolvimento de públicos foi dividida em dois conceitos fundamentais que orientaram a investigação — o alcance e o envolvimento de públicos. Este estudo procurou analisar o trabalho de três organizações culturais que trabalham no âmbito das artes performativas em diferentes territórios de baixa densidade em Portugal — Comédias do Minho (Alto Minho), UMCOLETIVO (Alto Alentejo) e Lavar o Mar (Alentejo Litoral e Algarve) — contribuindo para que o conhecimento sobre este tema reflita as estratégias de relação com os públicos que se desenvolvem nestes contextos. Através da pergunta de partida — *Que estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos são utilizadas por organizações culturais em territórios de baixa densidade e como respondem diretamente aos desafios encontrados nestes contextos?* — procurou-se fazer uma abordagem comparativa das práticas das organizações escolhidas. Foram sistematizadas estratégias específicas de desenvolvimento de públicos através de uma metodologia que incluiu a análise de conteúdo que partiu da observação das plataformas digitais das três organizações, a realização e análise de entrevistas semiestruturadas com representantes das mesmas, e a consulta de fontes adicionais relevantes para o estudo. Os resultados mostraram que as estratégias de comunicação, programação, mediação e criação implementadas pelas organizações auscultadas respondem diretamente aos desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade onde desenvolvem o seu trabalho. O estudo revela ainda que é sobretudo na comunicação *offline*, isto é, na relação presencial com o território e os públicos, que as organizações apresentam estratégias mais diferenciadoras, diretamente relacionadas com o contexto em que se inserem. Conclui-se que, através de diferentes estratégias de desenvolvimento de públicos, as três organizações garantem diferentes formas de acesso às suas práticas artísticas e promovem modelos de organização social mais justos, combatendo a reprodução de desigualdades sociais no meio artístico e cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Descentralização cultural; Públicos da Cultura; Comunicação cultural; Programação cultural; Mediação cultural; Práticas participativas; Territórios de Baixa Densidade.

# **(RE)CREATING RELATIONSHIPS: COMMUNICATION, CULTURAL MEDIATION AND AUDIENCE DEVELOPMENT IN CULTURE IN LOW-DENSITY TERRITORIES**

**ANA SOFIA SANTOS PANCADA**

**ABSTRACT:** The topic of audience development in the cultural sector has been widely discussed, alongside the debate on the importance of cultural organizations remaining relevant in a society where content production and consumption are increasingly accelerated processes. Moreover, in a globalized society marked by migratory phenomena and diversity, access to cultural creation, enjoyment, and participation continues to reproduce social inequalities. However, the topic of audience development has been studied primarily in the context of organizations located in urban territories, with less attention given to the work carried out in low-density territories, where cultural organizations face greater challenges related to their staff, budget constraints, presentation spaces, among others. To better understand the dynamics of audience development in low-density territories, this study aimed to analyse the challenges and opportunities found in these contexts, examining how they influence the strategies adopted to reach, engage, and retain audiences. To this end, the field of audience development was divided into two fundamental concepts that guided the investigation — audience reach and audience engagement. This study sought to analyse the work of three cultural organizations in the field of performing arts in different low-density territories in Portugal — Comédias do Minho (Alto Minho), UMCOLETIVO (Alto Alentejo) and Lavrar o Mar (Alentejo Litoral and Algarve) — contributing to a body of knowledge that reflects the audience engagement strategies developed in these contexts. Through the research question — *What audience reach strategies and engagement practices are used by cultural organizations in low-density territories, and how do they directly address the challenges found in these contexts?* — a comparative approach was applied to analyse the practices of the selected organizations. Specific audience development strategies were systematized using a methodology that included content analysis based on the observation of the digital platforms of the three organizations, semi-structured interviews with their representatives, and consultation of additional relevant sources. The results showed that the communication, programming, mediation and creation strategies implemented by the organizations directly respond to the challenges and opportunities of the low-density territories where they work. The study also revealed that offline communication, particularly face-to-face interaction with the territory and its audiences, is where organizations present the most distinctive strategies, directly tied to the context in which they are embedded. The research concludes that, through different audience development strategies, the three organizations foster various forms of access to their artistic practices and promote more equitable models of social organization, countering the reproduction of social inequalities in the artistic and cultural sectors.

**KEYWORDS:** Cultural decentralization; Cultural audiences; Cultural communication; Cultural programming; Cultural mediation; Participatory practices; Low-density territories.

## Índice

Lista de Abreviaturas .....	ix
Lista de Tabelas.....	x
Introdução.....	1
Capítulo 1: Enquadramento Teórico.....	5
1.1. Cultura e Públicos da Cultura .....	5
1.2. Alcance e envolvimento de públicos.....	13
1.2.1. Alcance.....	14
1.2.2. Envolvimento.....	18
1.2.3. Participação .....	24
1.3. Dinamização cultural em territórios de baixa densidade.....	31
Capítulo 2: Desenho da Investigação.....	42
2.1. Questão de partida e objetivos da investigação .....	44
2.2. Metodologia .....	45
2.3. Corpus.....	48
Capítulo 3: Apresentação e discussão de resultados .....	51
3.1. Caracterização e contexto de cada organização.....	52
3.1.1. Lavrar o Mar (LOM) .....	52
3.1.2. Comédias do Minho (CDM) .....	57
3.1.3. UMCOLETIVO (UC).....	61
3.2. Desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade.....	66
3.2.1. A invisibilidade dos territórios versus as oportunidades identificadas pelas organizações.....	67
3.2.2. A utilização de espaços de apresentação menos convencionais.....	71
3.2.3. A relação com os interlocutores locais.....	73
3.2.4. Equipas e orçamentos .....	78
3.3. Alcance de públicos.....	82
3.3.1. Comunicação <i>online</i> .....	82
3.3.2. Comunicação <i>offline</i> .....	85

3.3.3. Outras formas de alcance: a relação com os media e estratégias menos convencionais .....	90
3.4. Envolvimento de públicos .....	95
3.4.1. Formas de envolvimento .....	96
3.4.2. A mediação contínua .....	109
3.5. Públicos que privilegiam .....	112
3.6. Acessibilidade dos públicos.....	117
3.7. Considerações finais sobre os resultados.....	128
Conclusões .....	132
Bibliografia .....	139
Anexos .....	150
Anexo A — Mapa dos 165 municípios e 73 freguesias considerados territórios de baixa densidade.....	150
Anexo B — Grelha de observação das plataformas digitais .....	151
Anexo C — Guião de Entrevista .....	153
Anexo D — Transcrição de entrevistas realizadas .....	162

## **Lista de Abreviaturas**

AACP: Atlas Artístico e Cultural de Portugal

AEC'S: Atividades de Enriquecimento Curricular

ANMP: Associação Nacional de Municípios Portugueses

CAE Portalegre: Centro de Artes do Espetáculo de Portalegre

CDM: Comédias do Minho

CERCIPORTALEGRE: Cooperativa de Educação e Reabilitação de Cidadãos com Incapacidades de Portalegre

DGARTES: Direção-Geral das Artes

EUA: Estados Unidos da América

LOM: Lavrar o Mar

TBD: Territórios de Baixa Densidade

UC: UMCOLETIVO

## Lista de Tabelas

Tabela 1 — Listagem das organizações com indicação dos períodos de recolha e das profissionais entrevistadas .....	49
Tabela 2 — Categoria “Desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade” – Principais resultados e análise comparativa .....	81 – 82
Tabela 3 — Categoria “Alcance de Públicos” – Principais resultados e análise comparativa .....	94 – 95
Tabela 4 — Categoria “Envolvimento de Públicos” – Principais resultados e análise comparativa.....	111
Tabela 5 — Categoria “Públicos que privilegiam” – Principais resultados e análise comparativa.....	116
Tabela 6 — Categoria “Acessibilidade dos públicos” – Principais resultados e análise comparativa.....	127 – 128

## Introdução

O processo de desenvolvimento de públicos na área da cultura é um tema cada vez mais importante e amplamente discutido. Numa sociedade globalizada, caracterizada pela diversidade e pelo ritmo acelerado do consumo, as organizações culturais têm de se manter relevantes, investindo cada vez mais em experiências personalizadas para diferentes tipos de públicos.

Contudo, a produção académica consultada sobre este tema reflete sobretudo as realidades encontradas nos centros urbanos, possivelmente por ser nesses centros que se localizam as grandes instituições culturais e universidades. Apesar de alguns estudos que versam sobre a periferia da cidade, continua a ser reduzida a investigação que aborda o tema do desenvolvimento de públicos em outros territórios periféricos, como zonas rurais e de baixa densidade populacional.

Outra constatação, que se refletirá no enquadramento teórico, é o facto de a área do desenvolvimento de públicos ser sobretudo estudada no contexto de grandes instituições — teatros, museus, fundações — e menos do ponto de vista de organizações culturais de pequena ou média dimensão, com uma orgânica de trabalho muito distinta dos contextos habitualmente estudados. A abordagem ao tema do desenvolvimento de públicos tem sido indissociável dos mecanismos rígidos de gestão cultural e artística que regem estas instituições amplamente estudadas, o mesmo que olha para a criação, programação e receção enquanto processos separados. Apesar do notável desenvolvimento dos serviços educativos, bem como das áreas de mediação cultural e participação, esta parece continuar a ser a convenção, isto é, o desenvolvimento de públicos como fase final do processo. Mafalda Dâmaso aponta isso mesmo, refletindo sobre como esta abordagem perpetua desigualdades sociais que se refletem nos processos de criação e fruição cultural:

(...) desenvolver públicos culturais em Portugal requer colocar a questão de até que ponto a programação cultural, independentemente das intenções (seguramente benévolas) com que é desenvolvida, tem reforçado padrões de desigualdade mais vastos. Isto é, o desenvolvimento de audiências não pode ser pensado como algo a realizar apenas depois do fecho da programação com uma série de conteúdos artísticos previamente definidos. Pelo contrário, a criação, a programação e a receção devem ser desenvolvidas tendo em conta objetivos específicos de transformação de audiências potenciais (diversas, tanto em termos socioeconómicos como no tipo de práticas culturais que lhes interessam) em

públicos actuais. Consequentemente, a comunicação com os públicos e o seu desenvolvimento deixam de ser a fase final do processo de gestão artística. Refiro-me agora não a uma linha com um início (a criação pelos artistas), um meio (a programação pelas instituições ou os curadores, a produção pelos técnicos) e um fim (a comunicação, o marketing dirigido ao espectador), mas sim um modelo circular que começa e termina no espectador. (Dâmaso, 2019, p. 85)

Contudo, será que não conseguimos já encontrar o modelo circular apresentado — que não pretende ser um modelo que substitui o que está em vigor, “mas sim uma forma alternativa de abordar a problemática das audiências” (idem, p. 85) — no trabalho de algumas organizações em Portugal? Talvez não em grandes instituições, pelos motivos mencionados acima, mas em organizações de menor dimensão, fora dos centros urbanos, com modelos de governança próprios e com lógicas de criação, programação e receção artística muito distintas das que são habitualmente estudadas.

Perante esta reflexão, surge a vontade de compreender melhor o trabalho desenvolvido por organizações culturais em territórios de baixa densidade no que diz respeito ao desenvolvimento dos seus públicos, tendo por base esta ideia de um modelo circular onde as estratégias de criação, programação e receção se misturam de forma orgânica.

É indiscutível que em muitos territórios de baixa densidade existem ainda lacunas significativas no que diz respeito ao acesso a espaços culturais e a experiências artísticas regulares e diversas. Contudo, em alguns destes territórios, encontramos também organizações que contrariam esta tendência e possibilitam que mais públicos tenham acesso regular a experiências de grande qualidade artística. Em alguns casos, estas organizações culturais, além de responderem à ausência de práticas artísticas contemporâneas nesses territórios, contribuem também para o desenvolvimento humano que o acesso a esse género de práticas possibilita, convidando os públicos não apenas a usufruir das suas propostas, mas também a envolverem-se nos processos de criação e produção artística.

Embora existam várias organizações culturais que desenvolvem o seu trabalho em TBD, algumas já analisadas em estudos sobre o seu impacto nesses territórios, faltam investigações concretas que abordem os desafios enfrentados por estas organizações sob a ótica do desenvolvimento de públicos. A discussão sobre as estratégias específicas utilizadas para alcançar, envolver e fidelizar os públicos nestes contextos é limitada,

evidenciando a necessidade de aprofundar a pesquisa e reflexão sobre este tema, sobretudo quando constatamos que os municípios de baixa densidade correspondem a 75% da área total de Portugal Continental.

Apesar da tendência para diferenciar áreas de análise, foi desafiador separar estratégias de comunicação, mediação, programação e criação neste contexto, mais ainda escolher apenas uma área como foco da investigação. Por isso, optou-se por uma abordagem ampla, centrada no processo de criar e manter relações com os públicos, considerando estratégias das várias áreas enquanto ações interligadas e complementares. Esta abordagem conduziu à formulação da pergunta de partida: *Que estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos são utilizadas por organizações culturais em territórios de baixa densidade e como respondem diretamente aos desafios encontrados nestes contextos?* Para responder a esta pergunta, a dissertação está estruturada em três capítulos.

No primeiro capítulo — Enquadramento Teórico — contextualiza-se o tema através da definição de conceitos-chave e de uma revisão da literatura relevante, estando esta secção dividida em três subcapítulos. Em 1.1. *Cultura e Públicos da Cultura*, apresenta-se uma proposta de definição destes dois complexos conceitos, explorando algumas das suas dimensões tendo em conta o propósito da investigação. Em 1.2. *Alcance e envolvimento de públicos*, explora-se estas duas etapas enquanto fases complementares da área de desenvolvimento de públicos na cultura, abordando ainda a dimensão da participação enquanto fenómeno relacionado e com um impacto próprio. Para terminar o enquadramento teórico, em 1.3. *Dinamização cultural em territórios de baixa densidade*, define-se o que é um TBD em Portugal, tentando perceber o que já se conhece sobre cultura e públicos da cultura nestes contextos e o que se tem estudado em circunstâncias semelhantes a nível europeu.

O segundo capítulo — *Desenho da Investigação* — está dividido em três subcapítulos e apresenta a metodologia utilizada para realizar este estudo, detalhando os métodos de recolha e análise de dados e a escolha dos objetos de estudo. Começa-se por apresentar a pergunta de partida e subperguntas, clarificando ainda o objetivo principal e objetivos específicos da investigação em 2.1. De seguida, apresenta-se no subcapítulo 2.2. a metodologia escolhida para responder às perguntas e alcançar os

objetivos estabelecidos — uma metodologia compreensiva, de natureza indutiva — bem como as técnicas de recolha e análise utilizadas. Por fim, no subcapítulo 2.3. é feita uma primeira e sucinta apresentação das três organizações escolhidas, esclarecendo a composição do *corpus*, que combina a análise de conteúdo através da observação das plataformas digitais, a realização e análise de entrevistas semiestruturadas com representantes dessas organizações e a consulta de fontes adicionais relevantes para o estudo.

O terceiro capítulo — *Apresentação e Discussão de Resultados* — apresenta uma análise de conteúdo categorial e interpretativa dos resultados do estudo, dividida em 7 subcapítulos fundamentais: 3.1. *Caracterização e contexto de cada organização*, 3.2. *Desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade*, 3.3. *Alcance de públicos*, 3.4. *Envolvimento de públicos*, 3.5. *Públicos que privilegiam*, 3.6. *Acessibilidade dos públicos* e 3.7. *Considerações finais sobre os resultados*.

Por último, apresenta-se nas *Conclusões* algumas considerações finais do estudo, fazendo um resumo dos principais resultados e das suas possíveis repercussões teóricas e práticas.

## Capítulo 1: Enquadramento Teórico

### 1.1. Cultura e Públicos da Cultura

A relação entre os conceitos de *cultura* e *públicos da cultura* é intrinsecamente complexa e multifacetada, manifestando-se na dificuldade de os definir objetivamente. Se o termo *cultura* abrange uma vasta gama de manifestações humanas, incluindo práticas artísticas, tradições, valores e crenças coletivas, o conceito *públicos da cultura* representa os diversos grupos e indivíduos que interagem com, interpretam e, por vezes, originam essas manifestações. Estamos perante dois termos fluidos e contextualmente variáveis, que refletem particularidades específicas consoante o tempo e o lugar em que os tentamos definir.

Começando pela *cultura*, antes de mencionar qualquer definição, é importante reconhecer a amplitude e ambiguidade do termo, que o torna extremamente complexo pelos múltiplos significados que pode compreender. Atualmente, não temos um único conceito nem uma única utilização, mas sim diferentes formas de o enquadrar e abordar:

Today, this complexity is visible in the common use of the word in many and variable contexts: not only it is studied in different fields (anthropology, philosophy, semiotics, politics, communication, social psychology, among others) but its meaning varies according to the respective field, its roots in different regions and the approach we choose (we can talk about popular culture, corporate culture, subcultures, tribal culture, hipster culture, and so on). So, it is necessary to keep in mind this concept's flexibility, crossdisciplinarity, ubiquity, multi-discursivity, ambivalence and heterogeneity. In a word, its complexity. (Santos-Silva, 2021, p. 17)

Uma das primeiras definições de *cultura* cunhadas foi a de Edward B. Tylor (1871/1920) que, numa aceção etnográfica, inclui quaisquer capacidades e hábitos adquiridos pelas pessoas enquanto membros da sociedade. Anos mais tarde, a proposta de Raymond Williams (1958/2014) — "culture is ordinary" — teve um impacto significativo no entendimento deste conceito, ao valorizar todas as formas de expressão cultural e destacar a importância de entender a cultura como um fenómeno vivido e partilhado por todos, recusando uma conceção elitista do termo. Zygmund Bauman (1973/1999) fez-nos olhar para a cultura como um processo dinâmico e contínuo de criação de significados e significações, que nos ajuda a compreender melhor o que nos

rodeia. Por sua vez, Edward T. Hall (1976/1989) afirmou que grande parte da cultura de uma sociedade não é imediatamente perceptível, apesar de exercer uma influência profunda em comportamentos, interpretações e interações — introduzindo o conceito de “hidden culture” (p. 57 a 69) — e que, para entendermos verdadeiramente o que é a cultura, é necessário ir além daquilo que é imediatamente visível e explícito. Holden (2010) alertou para o facto de a palavra *cultura* ter vindo a ser utilizada tanto no sentido antropológico, para englobar todas as práticas e comportamentos que dão sentido partilhado à vida de um grupo, como enquanto sinónimo de *artes*, originando indefinições.

Contudo, mais do que citar as várias propostas de interpretação deste conceito, importa sobretudo manter em mente a complexidade do termo e as múltiplas dimensões de cultura possíveis de identificar.

Dora Santos-Silva (2021), além de fazer um enquadramento teórico da evolução do termo *cultura* considerando contributos de diversos pensadores e áreas de estudo, procedeu à identificação das várias etapas dessa evolução. Através dessas diferentes etapas, separou por tópicos as possíveis interpretações deste conceito até aos dias de hoje: “culture as the cultivation of spirit” (p. 20 e 21), “culture as an expression of a group” (p. 21 e 22), “the Culture Industry” (p. 22 a 24), “culture as an ordinary and whole way of life” (p. 24 a 27), “culture within cultural and creative industries” (p. 27 a 32) e “culture in a digital environment” (p. 32 a 38).

Uma importante fase desta evolução é o momento em que Henry Jenkins (2006) cunha o seu conceito *cultura de convergência*, que simboliza a mudança na forma como os conteúdos circulam e são produzidos devido a evoluções tecnológicas, industriais, sociais e culturais. Associado a esse conceito, surge também a noção de *cultura participativa*, em que se mistura o papel do produtor e do consumidor:

The term, participatory culture, contrasts with older notions of passive media spectatorship. Rather than talking about media producers and consumers as occupying separate roles, we might now see them as participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands (Jenkins, 2006, p 3).

A cultura participativa desafia as formas tradicionais de produção e consumo cultural, ao promover uma troca contínua entre criadores e públicos. Este fenómeno

pode, por um lado, enriquecer o tecido cultural contemporâneo através de uma maior representatividade de vozes e perspectivas e, por outro, constituir um risco de tokenismo, onde a inclusão é meramente simbólica, comprometendo a qualidade artística ao não se valorizar verdadeiramente a profundidade e a autenticidade das contribuições.

Para o contexto particular deste estudo, é também importante enquadrar o conceito de *cultura* enquanto um conjunto de bens, recursos e infraestruturas passível de ser governado, dado o impacto das políticas culturais no desenvolvimento de um país e na forma como a cultura é percebida e valorizada. Entenda-se esta “governança” enquanto “mecanismo de governação horizontal, entre a sociedade civil e as organizações do estado”, cujo objetivo é “alcançar soluções equilibradas para a utilização otimizada dos recursos” (Vargas, 2022, p. 62).

Ao explorar as várias dimensões de *cultura*, percebemos que é um termo multidimensional, representando uma amálgama de traços, comportamentos, manifestações e práticas que caracterizam um ou vários grupos de pessoas. O conceito *públicos da cultura* é igualmente difícil de definir, pela multiplicidade de abordagens que pode ter.

É precisamente essa instabilidade do termo que Jean-Pierre Esquenazi (2006), começa por sublinhar no primeiro capítulo do seu livro *Sociologia dos Públicos*. Nesse primeiro capítulo, Esquenazi discorre sobre a dificuldade de definir o que é um público e apresenta algumas razões que explicam essa dificuldade, nomeadamente o facto de o conceito de *público* só existir em relação a algo, sendo necessário “delimitar as situações que têm público para poder determinar este último”, ou a conclusão de que “o grupo que forma o público é muito difícil de prever e de definir” (Esquenazi, 2006, p.5). A esta dificuldade de definição juntam-se indicadores individuais e socioeconómicos impossíveis de ignorar que complexificam o processo — afinal, quando falamos de *públicos*, falamos de conjuntos de pessoas diferentes, muitas delas que não se conhecem, com referências e contextos distintos. O público pode ser visto como “o lugar dos estranhos” por ser precisamente um espaço de encontro e de troca entre pessoas que não se conhecem previamente e que têm origens, culturas e experiências diferentes (Matoso, 2008). Fazer parte do público implica estar num lugar de vulnerabilidade e

estranheza, não apenas pela relação com outras pessoas que fazem parte desse grupo temporariamente e que são diferentes a vários níveis, mas também pelo contacto com propostas artísticas com níveis de acessibilidade intelectual, física e social distintos.

Importa definir a diferença entre *públicos* e *audiências*, aparentemente sinónimos, mas que podem ter significados diferentes em determinados contextos:

In a thoroughly mediated world, audiences and publics, along with communities, nations, markets and crowds, are composed of the same people. This apparently banal observation is significant when we observe that it is commonplace to define audiences in opposition to the public. In both popular and elite discourses, audiences are denigrated as trivial, passive, individualised, while publics are valued as active, critically engaged and politically significant. (Livingstone, 2005, p. 18)

Pegando nesta conceção de públicos de Livingstone, é também importante definir o que é um *público ativo*. Jacques Rancière (2008/2022) desafiou as conceções tradicionais de *público ativo* e *passivo* na receção cultural, propondo que qualquer espectador é inerentemente ativo ao interpretar e relacionar o que vê com as suas próprias experiências. Rancière argumenta que a verdadeira emancipação do espectador reside no reconhecimento de que cada indivíduo tem a capacidade de pensar e aprender de forma autónoma. A emancipação, segundo Rancière, não envolve transformar espectadores em participantes diretos, mas reconhecer a sua autonomia intelectual e capacidade de criar significados próprios, defendendo que a distância entre o espectador e a obra é essencial para a atividade interpretativa e crítica. Esta abordagem enfatiza a importância de valorizar a pluralidade de interpretações e as experiências individuais.

Em *Study on Audience Development — How to place audiences at the centre of cultural organizations*, o conceito *audience* é definido como “a collective term that includes a variety of different and often opposing points of view” (Bollo et al., 2017, p.53). Por um lado, existe na área da cultura uma pressão constante para comprovar a receção positiva de uma proposta artística através do número de visitantes captados. Este relatório europeu associa esta perceção do público enquanto meros visitantes ou espectadores especialmente a organizações culturais com financiamento público — “Public funded cultural players usually consider audience in terms of ‘attendance’, ‘viewers’ or ‘visitors’” (Bollo et al., 2017, p.53). Consequentemente, há uma massa

diversa de pessoas que não visita nem participa, que é definida por oposição como “non-public” (idem). Contudo, faz-se o seguinte reparo:

In this vision the concept of participation (and non-participation) is based on an essentially passive and reactive vision in which people can decide whether or not to experience cultural offer, but only within a rigid and standard mechanisms of consumption and experience. (Bollo et al., 2017, p. 53)

O conceito *não-público* é de particular relevância no contexto contemporâneo, em que as organizações culturais enfrentam o desafio de se manterem relevantes e acessíveis numa sociedade caracterizada pelo consumo acelerado, pela rápida disseminação de informação e pelo crescente reconhecimento da diversidade cultural, desafios que requerem inovação na forma como incluímos e envolvemos os públicos, cada vez mais heterogêneos como reflexo desta sociedade. O artigo *Non-visitors: Who Are They and What Should We Do About Them* (Kluge-Pinsker & Stauffer, 2021) aborda comparativamente os resultados de estudos feitos nos Estados Unidos da América e na Alemanha, tecendo algumas conclusões sobre os fatores socioeconómicos, culturais e logísticos que influenciam a não-participação. Primeiro, é importante mencionar que os não-públicos, tal como os públicos, não são massas amorfas — “non-visitors are not a uniform block, and reasons for not visiting go well beyond a lack of awareness” (idem, p. 65).

Apesar da habitual correlação entre capital cultural e propensão para a participação cultural, este não é o único motivo que leva à não-participação. No entanto, vale a pena lembrar algumas teorias de correlação entre cultura e classe, retirando conclusões entre desigualdades sociais e fruição cultural. Para Bourdieu (1979/1996), uma obra de arte apenas tem interesse para quem possui os códigos para a decodificar, capacidade habitualmente dependente do nível de escolaridade. Por esta lógica, os públicos da cultura são maioritariamente compostos por pessoas de classe média-alta, com níveis de educação elevados e com capital cultural. Vários anos após Bourdieu ter teorizado esta relação direta entre classe e fruição cultural, Holden (2010) adiciona novas camadas de complexidade a esta correlação:

One response to the increasing complexity of the links between culture and class has been to adopt sophisticated ways of ‘segmenting’ the population. Instead of concentrating on economic inequality, or attempting to find out where the lines can be drawn between working, middle and upper classes, analysts in both private

sector market research and in publicly funded arts audience research have produced new methods to categorise us as consumers (Holden, 2010, p. 28).

A categorização dos públicos enquanto tipos diferentes de consumidores não é suficiente para alargar o acesso a modos de fruição e participação cultural — é preciso compreender as circunstâncias que originam essa segmentação e agir em função delas. Holden concluiu que a classe continua a ser um fator que determina as escolhas culturais, tal como a falta de capital cultural afeta o estatuto social, algo que é reforçado em alguns contextos culturais ao perpetuar a exclusão de pessoas com menos possibilidades económicas.

Apesar disso, tal como é mencionado por Kluge-Pinsker & Stauffer (2021), estudos recentes comprovam que o nível de educação não é suficiente para evitar a não-participação<sup>1</sup>. Concluem também que, além dos fatores socioeconómicos como a falta de recursos financeiros, há outros motivos que levam à não-participação, como:

- Falta de interesse ou relevância: algumas das pessoas inquiridas mostraram não ter interesse nas atividades culturais oferecidas ou não as consideraram relevantes para as suas vidas.
- Problemas de acessibilidade: algumas pessoas apontaram que limitações físicas de acesso, como a dificuldade de acesso a transportes ou a própria localização das organizações culturais, podem representar barreiras significativas.
- Outras questões, como problemas de saúde, responsabilidades familiares, falta de tempo e a percepção de que os espaços culturais são elitistas ou que não são acolhedores, são também motivos apontados.

Para resolver estes problemas, algumas das soluções propostas são implementar políticas de preços acessíveis ou gratuitos, aumentar a relevância através do desenvolvimento de propostas que sejam pertinentes para comunidades e públicos

---

<sup>1</sup> Kluge-Pinsker & Stauffer fazem referência a um estudo específico de Martin Tröndle, publicado em 2019, em que foram entrevistados mais de 1200 estudantes universitários, em duas universidades de Berlim, sobre as suas experiências de assistência a espetáculos de teatro ou ópera. 60% foram considerados não-visitantes, uma percentagem surpreendentemente elevada tendo em conta o nível de escolaridade dos entrevistados.

específicos, melhorar a acessibilidade a vários níveis ou garantir um ambiente acolhedor e inclusivo, que desmistifique a percepção de elitismo.

No contexto português, através do *Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses* (Machado Pais et al., 2020), concluiu-se que ainda se verificam “significativas desigualdades sociais no acesso à cultura, em função do perfil sociográfico dos inquiridos”, dando o exemplo das “práticas culturais minoritárias, com destaque para os espetáculos eruditos, que não estão ao alcance de todos” (p. 9 e 10).

Após esta tentativa de clarificar as definições de *público* e *não-público*, é também importante considerar outras formas de categorizar e compreender melhor estes grupos. Baseado no comportamento e possíveis barreiras dos públicos, o estudo *Study on Audience Development — How to place audiences at the centre of cultural organizations* (Bollo et al., 2017) tentou ir além da definição clássica de *audiência*, propondo uma divisão do termo em três categorias, numa tentativa de usar “non-academic, intuitive, easy-to-understand and hopefully inspiring categories” (p. 10):

- "Audience by habit": inclui pessoas que geralmente participam em atividades culturais, para as quais eventuais barreiras de acesso são relativamente fáceis de superar e que veem as experiências culturais como parte de sua identidade;
- "Audience by choice": abrange aqueles que raramente participam por questões de estilo de vida, falta de oportunidades ou recursos financeiros, mas cujas possíveis desvantagens sociais ou culturais não representam o principal entrave à participação;
- "Audience by surprise": compreende pessoas difíceis de alcançar, indiferentes ou hostis a atividades culturais, geralmente devido a fatores de exclusão social, educação e acessibilidade.

Relativamente à diversificação de públicos, é comum ouvirmos o termo *novos públicos*. Maria Vlachou (2011) questiona o que entendemos e quem são estes novos públicos, chegando à conclusão de que “novos” significa frequentemente “mais dos mesmos”, sem um real esforço para captar públicos mais diversos e demograficamente diferentes daqueles que já fazem parte do que entendemos por *públicos da cultura*. Vlachou destaca que precisamos de saber quais são as barreiras práticas, físicas, sociais, mentais e psicológicas à participação cultural, associadas ao estilo de vida e ao nível de

experiência, conhecimento e práticas prévias do público (indicadores que variam muito tendo em conta a situação socioeconómica de cada pessoa), de forma a atuar diretamente sobre essas barreiras, criando pontes que contribuam para a sua mitigação e eliminação. O trabalho de “alargar, diversificar e aprofundar” públicos são três objetivos que exigem “o esforço conjunto e concertado das áreas de programação, educação e comunicação” (Vlachou, 2011).

Apesar de se reconhecer que a caracterização dos públicos varia consoante as propostas artísticas e os contextos socioeconómicos e demográficos em que são analisados, é difícil fazer afirmações sobre a diferença entre públicos em meios urbanos (que são a base para a maior parte dos estudos de públicos disponíveis) e públicos em territórios de baixa densidade. Antes de caracterizar os públicos nestes territórios, precisamos primeiro de traçar um retrato genérico das suas realidades e rotinas. Apesar de, no subcapítulo 1.3, se abordar os desafios e as oportunidades da dinamização cultural em territórios de baixa densidade em maior detalhe, importa destacar aqui algumas ideias que ajudam a caracterizar os públicos da cultura neste contexto.

Em *Arts in Rural Areas* (García-Dory et al., 2020), por um lado, destaca-se a complexidade de alguns desafios, como baixos níveis de participação cultural, escassas infraestruturas cívicas e culturais ou a insuficiência das redes de transporte. A esses junta-se, entre outros desafios, uma demografia complexa, marcada sobretudo pelo envelhecimento da população, e rotinas específicas, como as exigências de trabalhos sazonais na agricultura ou a necessidade de longas deslocações para as franjas da população que trabalham noutros setores. Por outro lado, sublinham-se algumas potencialidades, como a possibilidade de maiores níveis de intimidade com o público, que pode até ser mais exigente, a oportunidade do público e dos artistas se encontrarem informalmente no final das atividades, as possibilidades de cocriação com as comunidades (apesar do perigo de instrumentalização das mesmas) e o simples facto das pessoas que compõem as audiências se conhecerem bem, algo que nem sempre acontece em meios urbanos.

Em Portugal, se as necessidades de mão de obra na prática agrícola contribuíram para a uma maior presença de imigrantes em territórios de baixa densidade (Marcela & Ferreira, 2022), a pandemia de Covid-19 também veio acelerar a deslocação de outros

projetos e pessoas para estes territórios, processo facilitado pela tecnologia e pela possibilidade de teletrabalho (ECO, 2020). Um estudo da Universidade de Coimbra concluiu que a pandemia também contribuiu para a intensificação do turismo rural em Portugal (Luz, 2022). Entre populações ainda predominantemente envelhecidas, imigrantes, nómadas digitais e uma maior intensificação do turismo, alguns territórios de baixa densidade enfrentam desafios complexos caso queiram chegar a estes diferentes segmentos enquanto públicos da cultura.

Esta caracterização, apesar de generalista, deixa antever formas diferentes de pensar a produção cultural e artística, bem como a relação que se estabelece com os públicos em territórios de baixa densidade. Contudo, independentemente do contexto, urge olhar para os públicos de forma personalizada e cuidada — não como massas descaracterizadas, mas sim enquanto comunidades de pessoas com rotinas, hábitos e características que vale a pena conhecer ao pormenor, de forma a desenhar ou adaptar estratégias de comunicação, programação e mediação.

## **1.2. Alcance e envolvimento de públicos**

In order to develop meaningful relationships with audiences, arts and cultural organizations should prioritize the long-term relational approaches offered by audience engagement over short-term tactical activities such as segmentation and promotion. (Walmsley, 2019, p.2)

Segundo o estudo *Audience Development: How to place audiences at the centre of cultural organisations* (Bollo et al., 2017), o processo de desenvolvimento de públicos é composto por duas fases: o alcance (“reach”), etapa que inclui várias formas de entrar em contacto com o público, e o envolvimento (“engagement”), da qual fazem parte ações para envolver o público baseadas no estabelecimento de relações e na reciprocidade (p. 55). Ambas as etapas fazem parte do complexo ecossistema da comunicação cultural — enquanto a primeira (alcance) deve ser uma fase mais objetiva de segmentação dos públicos-alvo e de diversificação de estratégias para os alcançar, a segunda (envolvimento) requer um trabalho aprofundado de criação de relações e mediação, fazendo a ponte entre a captação de público e a fidelização.

De facto, temos vindo a assistir a uma “mudança profunda nos modos de relação das pessoas com as instituições” (Costa, 2004, p. 131), organismos que detêm a possibilidade de “modelar a relação dos públicos com a artes” e “influenciar as

transformações necessárias, potenciando ou invertendo os efeitos da reprodução de desigualdades sociais entre os públicos da cultura” (Matoso, 2008, p.14). Mas o que gera, na prática, essa mudança na forma como as organizações culturais se relacionam com o público e vice-versa?

### 1.2.1. Alcance

Antes de falar em envolvimento de públicos, é necessário pensar primeiro em como os alcançamos. Vários casos de estudo demonstram que uma estratégia de marketing coerente, que cubra diversas etapas da comunicação com o público, é a forma mais eficaz de posicionar as organizações culturais, criando bases sólidas através das quais se podem desenvolver relações mais duradouras e frutíferas com as audiências. Não basta uma boa oferta, é necessário olhar para um plano de comunicação e marketing como um investimento, que transmita todos os valores e qualidades do serviço (Póvoas, 2010). Esta visão transversal do marketing retira-o de uma função meramente promocional, como é encarado por algumas organizações, mostrando que pode e deve ser parte integrante da organização, em vez de surgir como uma reflexão tardia (Kolb, 2013).

O marketing na área das artes e da cultura apresenta algumas diferenças relativamente ao marketing tradicional, fazendo com que o processo de promoção seja desafiante. Uma das diferenças mais evidentes é que, tal como refere François Colbert em entrevista, “ao contrário do que acontece no marketing tradicional, onde temos em mente a venda de produtos de consumo que satisfaçam as necessidades dos consumidores”, o campo das artes dá lugar à venda de experiências — “podem ser intelectuais, emocionais ou mesmo físicas, mas são, antes de tudo, experiências” (Curvelo, 2006, p. 176).

Além deste desafio de promover obras artísticas, simbólicas e ambíguas no que diz respeito ao que podem suscitar no público, as organizações culturais enfrentam outros obstáculos específicos, transversais ao setor, que influenciam as suas estratégias de comunicação. Já em 2009, Colbert indicava que dois grandes desafios para este setor são: a saturação do mercado, que indicia um excedente de oferta em relação à procura, intensificando a concorrência; e a limitação orçamental para a promoção dos produtos e experiências das organizações culturais, que afetam o alcance de novos públicos.

Atualmente, estes desafios permanecem, agravados por instabilidades económicas e constantes transformações digitais:

Unquestionably, the cultural sector operates in a period of seismic shifts. Economic insecurity has made more obvious/highlighted the incapacity of old paradigms and models to lead us into an uncertain scenario. Wide social transformations and pervasive digital ecosystems impact on the way people produce and participate in culture, on their claims for more personalized and authentic experiences, on the need for collaborative spaces. At the same time, public funding shrinks and the social legitimacy of culture as an investment is questioned. Many cultural institutions have begun to rethink their role, to find new relevance, to meet the challenge. (Bollo et al., 2017, p. 49)

Tal como em qualquer outro setor, as organizações culturais têm vindo a adaptar-se ao surgimento de novas tecnologias, tirando proveito delas. Atualmente, é raro uma organização cultural não ter um *website*, não estar presente nas redes sociais ou não vender bilhetes online, por exemplo. A utilização das tecnologias digitais veio facilitar a possibilidade de ter informações sempre disponíveis, quase como um cartão de visita permanente, bem como de inovar na criação dos espaços colaborativos e de experiências autênticas que são relevantes para os públicos.

Colbert (2009) menciona algumas estratégias fundamentais que as organizações culturais foram adotando. Capitalizar as tecnologias da informação, investindo num *website* bem concebido, que seja amigo do utilizador e atualizado com frequência, e o desenvolvimento ou adoção de um sistema que integre dados de bilheteira, listas utilizadas para fins promocionais, entre outras informações, são alguns exemplos. Desta forma, as organizações começaram a conseguir coordenar as atividades de diferentes departamentos, examinar o comportamento e prever as preferências do público, bem como realizar outras ações através de um sistema centralizado e de fácil navegação. Colbert indica outras estratégias que não devem ser descuradas, como estabelecer parcerias com escolas ou grupos comunitários, para que as organizações promovam os seus eventos e programas junto de públicos específicos, ou adotar sistemas de bilhética acessíveis e flexíveis (vários tipos de descontos, modelo "pague o que puder", entre outros). Estas estratégias de marketing tradicional continuam a ser importantes atualmente, combinadas com outras abordagens que respondam diretamente aos desafios já apontados.

No contexto português, um estudo recente da organização Acesso Cultura (Vlachou & Braga, 2018) indica outros meios adotados atualmente por organizações culturais para promover um acesso alargado a mais públicos. Ao falar em acesso, a correlação mais frequente é a ideia de garantir o acesso físico (através de rampas, elevadores, WC, percursos, estacionamento, entre outros), contudo outras estratégias são mencionadas, como a utilização de linguagem clara, a promoção de atividades fora de portas, a utilização de materiais em braille e tácteis, a diversidade da programação e a promoção de atividades adaptadas. Algumas destas atividades, claramente também ligadas à fase do envolvimento dos públicos, podem também contribuir para o alcance, na medida em que uma organização mais acessível é também mais atraente para diversos públicos. Outras estratégias possíveis, mas menos mencionadas pelas organizações auscultadas, são utilização de línguas estrangeiras, interpretação em Língua Gestual Portuguesa, disponibilização de transporte ou acompanhamento, utilização de meios audiovisuais, horários adaptados, entre outras.

As redes sociais vieram revolucionar a forma como comunicamos, apresentando uma possibilidade de contacto constante, além do seu crescente impacto e influência nas escolhas dos consumidores. Segundo o Barómetro da Cultura 2022 (Amante, 2023)<sup>2</sup>, estudo anual que analisa a opinião dos portugueses sobre a cultura, verificou-se um aumento dos inquiridos que obtêm informação sobre as atividades culturais em Portugal a partir das redes sociais (65,6%). Por outro lado, mantém-se elevada a percentagem de pessoas que revelam preferência por indicações de amigos e familiares (61,1%), demonstrando a importância do “passa-palavra” na área da divulgação cultural. No entanto, tudo depende da faixa etária e do nível de escolaridade do público em questão. A preferência por redes sociais verifica-se em entrevistados entre os 15 e os 34 anos, enquanto a propensão para obtenção de informação através de meios mais clássicos (TV, rádio, publicidade na rua) se verifica nas gerações acima dos 35 anos. É de destacar que meios como a opinião da crítica especializada e materiais promocionais em espaços culturais são as ferramentas mais utilizadas pelos públicos com maior

---

<sup>2</sup> O universo do estudo é constituído por indivíduos com idade igual ou superior a 15 anos, residentes em Portugal Continental e Ilhas (amostra com 1.200 entrevistas validadas). Os resultados são apresentados com um nível de confiança de 95%. A margem de erro para a média na escala 1 a 10 é de 0,14 pontos e a margem de erro para a proporção é de 3,13 pontos percentuais.

escolaridade, sendo que o público com escolaridade inicial revela preferência pela recomendação de amigos e familiares.

Relativamente à percentagem elevada de pessoas que dá preferência à recomendação de amigos e familiares, é possível concluir que, apesar do acesso facilitado a informação, o “passa-palavra” ou “boca-a-boca” continua a ser uma importante estratégia de divulgação e alcance de públicos na área da cultura. Nesse sentido, é também de destacar a importância de embaixadores ou influenciadores e perceber quem pode assumir este papel:

A community networker with the objective of spreading the word about arts and cultural events and/or representing the views and aspirations of a target community. (...) Usually, an arts ambassador is representative of a target audience or is closely connected to a specific community. They are often employed to stimulate positive word of mouth and to listen to audience feedback in order to generate greater audiences. Increasing attendances is not always the core objective: ambassadors are also valued for their ability to broaden audience type, promote good public relations, gain market information and see things differently. These days, word of mouth also includes ‘word of mouse’ (email) and text messaging. Whatever the medium, the message is passed on in a personalised way and the ambassador is motivated out of genuine personal enthusiasm, even when paid to do so. (Jennings, 2003, p. 9)

Um estudo recente sobre como envolver pessoas jovens nas organizações culturais indica que, habitualmente, “the most important ambassadors or advocates are others in the local community whom they trust”, como “parents, teachers, youth workers, peers, and community leaders” (Tait et al., 2019, p. 37). Atualmente, estes embaixadores podem ainda servir-se das plataformas digitais (através de grupos criados para o efeito, por exemplo) e há inclusive organizações que já começam a adotar estratégias como marketing de influência, em que trabalham diretamente com *influencers*/criadores de conteúdo nas redes sociais.

Para além dos meios de comunicação, é também essencial pensar na forma como se comunica. Neste contexto, privilegiar o *storytelling* em detrimento de uma comunicação meramente informativa é essencial. Segundo Stogner (2011), o *storytelling* desempenha um papel crucial na comunicação cultural, pois apresenta-se como um meio eficaz para explorar e solidificar a nossa compreensão do passado, presente e futuro, ajudando em simultâneo a criar conexões reais entre propostas e público. Stogner aponta duas tendências particularmente relevantes neste contexto que

se relacionam: a transição de uma narrativa tradicional, centrada no conhecimento de especialistas, para um modelo centrado no utilizador, no qual os indivíduos participam ativamente como intervenientes culturais e não apenas como consumidores passivos, e a utilização de tecnologias centradas no utilizador, como as redes sociais ou atividades com design altamente interativo e participativo, que potenciam a emergência desses novos modelos narrativos.

Em suma, para se tornarem mais acessíveis e reconhecidas por um público mais alargado, as organizações culturais devem repensar o seu posicionamento — o lugar que ocupam na mente do público face à concorrência — e a sua mensagem — a forma como esse posicionamento é transmitido a potenciais audiências (Smyth et al., 2004). Também na cultura, a viagem do consumidor é fundamental, pois é algo capaz de influenciar tanto a vontade como a disponibilidade dos consumidores e mudar os seus hábitos, passando de consumidores pontuais a habituais, ou até a participantes ativos. A relação que se estabelece entre os públicos e as organizações são fundamentais e, por isso, têm de ser pensadas como um todo, desde o momento do contacto inicial ao momento da experiência.

Contudo, diversificar as estratégias de alcance do público não será eficaz se as organizações não apresentarem estratégias e atividades para complementar essa interação. O modelo tradicional de marketing das artes, baseado nos 4P's ("product, price, place, promotion") torna-se obsoleto à medida que testemunhamos uma mudança de paradigma que privilegia uma abordagem mais humana baseada no enriquecimento e envolvimento do público, diretamente relacionada com a emergência e proliferação da cultura de participação e da cocriação (Walmsley, 2019, p.5). É fundamental pensar na forma como se dá seguimento a este primeiro contacto gerado pelo alcance — isto é, como envolver e fidelizar o público.

### 1.2.2. Envolvimento

O envolvimento do público pode ser visto como o período de aprofundamento de relações entre organizações e audiências. Antes de explorar de que formas pode ocorrer este envolvimento, é importante perceber como tem vindo a ser estudado e medido.

De acordo com o estudo *The coming crisis of cultural engagement? Measurement, methods, and the nuances of niche activities* (Hanquinet et al., 2019), os métodos tradicionalmente utilizados para medir o envolvimento cultural incluem inquéritos nacionais, que fornecem informações sobre a participação em atividades culturais em larga escala, complementados por dados de bilheteira e outras fontes transacionais — são estes métodos que definem as tendências gerais sobre este tópico. No entanto, o estudo destaca que estes métodos têm limitações no que diz respeito à representação da diversidade das práticas culturais, especialmente em relação a atividades de nicho. Apesar deste estudo se referir ao contexto do Reino Unido, em Portugal o cenário é semelhante, destacando-se as anuais Estatísticas da Cultura da responsabilidade do INE.

Também em Portugal, é de salientar o recente *Inquérito às práticas culturais dos portugueses*, relativo a uma amostra recolhida em 2020, encomendado pela Fundação Gulbenkian ao Instituto de Ciências Sociais (ICS), que disponibiliza informações que estatísticas de larga escala não conseguem refletir, nomeadamente “indicadores de participação cultural mais interventiva ou comprometida” ou “as motivações e os obstáculos que mobilizam ou não os portugueses para o exercício de práticas culturais nucleares, indicadores que permitirão ajustar estratégias de captação e fidelização dos públicos da cultura” (Machado Pais et al., 2020, p. 3). Contudo, os autores do estudo fazem o seguinte reparo relativamente à sua limitação no tempo e à necessidade de continuar a realizar estudos como este:

(...) o Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020, como qualquer outro, recolhe uma informação datada, deixando escapar o efeito que a variabilidade do tempo produz nas práticas culturais. Esse objetivo só é alcançável quando se avalia a sua evolução numa perspetiva longitudinal, como acontece em outros países. Espera-se que o impulso dado pela Fundação Calouste Gulbenkian à realização deste Inquérito permita o que até agora tem sido apenas viável em alguns domínios setoriais da cultura: uma avaliação, fundamentada na análise de indicadores culturais ao longo do tempo, das políticas de democratização da cultura no esbatimento das desigualdades de acesso à mesma. (Machado Pais et al., 2020, p. 3).

Assim, é possível concluir que a maior parte dos inquéritos apresentam algumas questões — seja pelas limitações dos métodos de recolha ou pela limitação da quantidade e profundidade dos estudos — que podem enviesar o nosso conhecimento relativamente a este tópico.

Além destes inquéritos de larga escala, a produção académica vai contribuindo para um entendimento mais personalizado de determinadas práticas e fenómenos relacionados com o envolvimento cultural. Por exemplo, Sara Bernardi (2021) propôs-se a estudar a mediação cultural como solução para os desafios de acesso e participação cultural em grandes centros de artes performativas nos EUA<sup>3</sup>. Apesar de concluir que a mediação cultural é uma estratégia eficaz para responder a determinados desafios de acesso e participação cultural, uma vez que oferece “educational support for both novice and experienced audiences by providing them with pedagogical tools to improve their understanding of the artworks” (p. 334), afirma também que as propostas adotadas pelas organizações beneficiariam de inovação (menciona, por exemplo, o possível uso de soluções digitais para colmatar barreiras que as atividades presenciais não conseguem suprir) e de maior rigor na avaliação das mesmas, bem como do seu impacto no público. Trabalhos focados em casos de estudo particulares, como o de Bernardi, permitem fazer um diagnóstico específico de determinada realidade e propor soluções conforme, que podem ser aplicadas em contextos semelhantes.

Regressando às práticas de envolvimento de públicos, para um aprofundamento efetivo de relações entre organizações e público, é necessário garantir a acessibilidade física, psicológica, afetiva, intelectual, cultural e financeira à programação proposta e aos espaços onde ocorre. Vários autores corroboram esta relação intrínseca entre envolvimento e acessibilidade.

Por exemplo, os estudos *Not for the Likes of You — How to Reach a Broader Audience* (Smyth et al., 2004) e *The Road to Results: Effective Practices for Building Arts Audiences* (Harlow, 2014), realizados em anos e contextos geográficos diferentes (Reino Unido e EUA, respetivamente) apresentam abordagens semelhantes para aumentar a participação em organizações culturais. Ambos enfatizam a importância de conhecer e estudar os públicos, de forma a poder identificar e remover barreiras à sua visita e participação. Também sublinham a necessidade de avaliação interna constante e, em

---

<sup>3</sup> O estudo incluiu organizações como: “Kennedy Center for the Performing Arts in Washington, DC, the National Arts Center in Ottawa, the Sony Center for the Performing Arts<sup>1</sup> in Toronto, the Lincoln Center for the Performing Arts in New York City, and Place des Arts in Montreal” (Bernardi, 2021, p. 334).

caso necessário, de reestruturação de equipas e práticas, de forma a implementar estratégias mais eficazes.

Em Portugal, um relatório da organização Acesso Cultura (Vlachou & Braga, 2018) confirma que “não são poucos os técnicos e profissionais com pensamento e preocupações nesta área [garantir o acesso a vários níveis e a participação cultural] e com vontade de fazer”, contudo, a partir dos testemunhos desses profissionais, concluíram que estes “encontram barreiras dentro das suas instituições, ao nível das chefias: ou por falta de conhecimento e visão ou porque os seus superiores não consideram esta questão uma prioridade” (p. 35). O mesmo relatório indica que, quando questionados sobre o que dificulta a implementação de soluções que promovam o acesso aos espaços e à oferta cultural, a falta de recursos financeiros é o motivo mais apontado, seguindo-se a falta de conhecimentos ou recursos humanos para lidar com questões nesta área. Contudo, é importante ressaltar que o relatório afirma que “em muitos casos, não falta consciência ou sentido de responsabilidade, mas sim, capacidade financeira”, tal como apontado pelos profissionais (p. 25).

No que diz respeito à reestruturação, destacam-se duas propostas que parecem particularmente relevantes. Smyth et al. (2004) sugerem aproximar a educação e o marketing da gestão (p. 23), constatando que todas as organizações que participaram no estudo e foram consideradas bem-sucedidas encaram estas áreas como funções de gestão essenciais, refletindo essa valorização na sua organização interna. Ou seja, as áreas complementares à criação e programação artísticas devem ser pensadas de forma integrada e não secundária. Consequentemente, verificou-se nas várias organizações a ampliação das noções de educação e aprendizagem — além do trabalho com escolas, passou a ser fundamental garantir que públicos de diferentes faixas etárias têm acesso à criatividade e à cultura enquanto partes fundamentais das suas experiências, através dos programas educativos propostos. Harlow (2014) propõe a definição de papéis claros para a organização e o público, acompanhada pela redefinição de estratégias e atividades de forma a cumprir essa nova visão.

Na área do envolvimento dos públicos, a relação entre arte e educação tem ganho cada vez mais importância, verificando-se um investimento notório nos serviços educativos das organizações culturais. Historicamente, este investimento nos serviços

educativos, em Portugal, está intimamente ligado à necessidade de democratizar o acesso às propostas artísticas, tornando-as reconhecíveis e acessíveis a mais públicos:

É no ano 2005 que (...) o volume de equipamentos culturais com serviços educativos (ou serviços equiparados) aumenta muito significativamente (...). O crescimento inusitado de serviços registado neste ano (41 novos serviços) reflectirá, certamente, a importância conferida aos públicos e à procura cultural no seio das políticas públicas para a cultura (podendo, por outro lado, reflectir também a abertura de novos serviços em equipamentos municipais em ano de eleições autárquicas). (Gomes & Lourenço, 2009, p. 101)

Apesar do denominador comum “serviço educativo”, as atividades para envolvimento do público não contemplam apenas propostas para escolas, como comprovado anteriormente por vários estudos, mas sim um trabalho aprofundado de desenvolvimento de propostas para públicos de diferentes faixas etárias. No âmbito das instituições museológicas, Maria Acaso (2014) defendeu a necessidade de mudar do paradigma das artes manuais para o paradigma da Educação Artística como veículo de conhecimento. Para concretizar esta ideia, dá alguns exemplos de projetos que foram implementados em diversas instituições culturais e museológicas em Barcelona, concluindo que os artistas-educadores que as idealizaram e implementaram passaram de “transmissores de conteúdos” a “arquitetos de experiências” (Acaso, 2014). Esta metáfora permite-nos fazer uma caracterização do papel do artista-educador e das pessoas que idealizam as propostas de programação dos departamentos educativos — são profissionais criativos e altamente qualificados que desenham experiências memoráveis, pensadas para o usufruto e prazer das pessoas, com o objetivo não de transmitir, mas de construir conhecimento em conjunto com o público, tendo por base as propostas artísticas presentes na programação principal. Este nível de construção de conhecimento pode ser visto como uma fase mais profunda de comunicação e relação entre o público, artistas e organizações culturais, em que se pode trabalhar o envolvimento efetivo das audiências a vários níveis.

Nestas atividades, a mediação é fundamental para garantir o enriquecimento do público e facilitar a construção de conhecimento a partir da programação artística. É, portanto, extremamente importante reconhecer o papel da programação e curadoria educativa, bem como o trabalho dos profissionais que a desenvolvem e executam. São esses profissionais — a par de colegas com outras funções como receção e orientação

do público — que são a “porta de entrada” para a organização e que vão influenciar a experiência do público. Gomes da Silva (2011) apresenta a ideia de uma “segunda curadoria” (p. 6), não por ser secundária, mas por vir completar uma “primeira” curadoria que é habitualmente imposta por uma entidade com maior reconhecimento (pessoa e/ou instituição). Esta segunda curadoria é a curadoria educativa que, apesar de estar quase sempre associada ou assente na programação-base da organização, tem vida própria e deve ter autonomia para se expandir além das ideias impostas pela primeira curadoria, abrindo espaço para novos olhares, novas vozes e novas perspetivas de construção do conhecimento.

Este é um campo de atuação que requer frequentemente novas estratégias e ferramentas para criar um espaço seguro e criativo, dedicado à experimentação, criação e reflexão, com uma necessidade constante de se reinventar e acolher novas ideias, formatos e pessoas. Talvez por isso se tem vindo a verificar algumas mudanças na forma como estes departamentos e as suas atividades são comunicadas. Vários departamentos educativos ou com funções semelhantes optam por adotar nomes criativos em vez do denominador comum *serviço educativo* — alguns exemplos são a *Fábrica das Artes* no CCB, a *Fábrica de Projetos* do Centro de Arte Moderna na Fundação Calouste Gulbenkian, o *Circuito* no Braga Media Arts, o departamento de *Participação* na Culturgest, o *EducAljube* no Museu do Aljube — Resistência e Liberdade, o *Centro Educativo* no Teatro Nacional S. João, entre tantos outros. Esta estratégia ajuda a afirmar estes departamentos como algo mais do que a noção tradicional de um serviço educativo, afastando-os da ideia simplista de que as atividades por eles promovidas são apenas para escolas e crianças.

Verifica-se também uma mudança na forma como se olha para o público, que tem passado gradualmente de consumidor a participante ativo. Um bom exemplo de como uma organização cultural pode mudar a sua atitude relativamente ao público, deixando de o encarar como meros visitantes e passando a acolhê-los numa comunidade em construção, é o caso do Serviço Educativo d’A Oficina, em Guimarães — Elisabete Paiva, a sua ex-diretora, afirma que a mudança para a utilização do termo “comunidade” em vez de “públicos” aconteceu quando, no programa *À Descoberta*, se propuseram a rever a noção de tempo livre e fazer os habituais programas de férias em

formato de laboratórios, com igual pertinência para as crianças e para os artistas. Esta era uma das atividades que se estendia para fora do CCVF e foi nessa altura que começaram a usar preferencialmente o termo “comunidade”, numa tentativa de reclamar outras formas de relação com os territórios sociais, afetivos e imaginários com que lidavam (Paiva, 2019, p. 74). Este é também um bom exemplo do papel de uma curadoria educativa, que concretiza o interface onde público e obras/artistas podem dialogar através da mediação — não coexistir, mas sim coabitar um único espaço, encontrando pontes entre um e outro das mais diversas formas:

(...) a mediação pode ser entendida como um espaço transacional que medeia entre duas partes distintas, não se substituindo a nenhuma delas mas facilitando a existência de uma nova relação, de um novo entendimento, de uma identificação que sendo o futuro, entendido como crescimento, é da responsabilidade de cada parte envolvida. Assim, a mediação faz uso de uma necessidade vital do humano, a de se relacionar com o outro, num sistema dinâmico de funcionamento, mediado por objetos transitivos facilitadores da relação entre o dentro e o fora, numa lógica de construção desenvolvimental, partilhada. (Santos, 2014, p. 75)

Contudo, para que isso aconteça, as organizações culturais devem reconhecer a autonomia das audiências — como defendido por Rancière (2008/2022), numa lógica de valorização das suas capacidades individuais — fazendo uso das suas visões, experiências e necessidades desde o desenho das propostas. Um dos desafios da mediação e participação na cultura é reconhecer a voz, expectativas e contributos do público, pois a mediação é um caminho com múltiplas vias, no qual o espectador deve ter a possibilidade de escolher como e quando participa. Por isso, é fundamental pensar vários níveis e formas de participação numa programação cultural, de forma a conseguir atrair e envolver diferentes tipos de público.

### 1.2.3. Participação

Apesar dos termos *participação* e *envolvimento* estarem intimamente ligados, podendo em alguns contextos ser sinónimos um do outro, optou-se por explorar o conceito de *participação* numa secção própria, de forma a abordar as suas múltiplas interpretações, abordagens e impactos.

No contexto europeu, há uma clara mudança de paradigma nas práticas culturais, que coloca a participação no centro das preocupações e políticas europeias. Esta “viragem participativa” (“participatory turn”) não é nova e não está presente

apenas nas práticas culturais — em muitas áreas da vida social europeia, a participação passou a ser um veículo para a inovação nas práticas coletivas e para a emancipação individual (Négrier, 2020). No âmbito da Agenda Europeia para a Cultura adotada em 2018, a Comissão Europeia tem apelado a que os estados-membros promovam a participação cultural, usando o poder da cultura e da diversidade cultural para a coesão social e o bem-estar (Dupin-Meynard & Villarroya, 2020). O lançamento da New European Bauhaus também traz novos focos para a Cultura, que deve, segundo esta iniciativa, contribuir para uma abordagem prática a formas de vida mais sustentáveis e inclusivas.

Em Portugal, esta viragem participativa tem ganho cada vez mais espaço em diversas áreas da sociedade, chegando mesmo a influenciar os apoios às artes (DGARTES, ICA, entre outros) e as políticas culturais nacionais, que fomentam a participação nas práticas culturais e artísticas através de objetivos e critérios de elegibilidade em programas de financiamento e em critérios de avaliação (Costa, 2020).

Tal como outros conceitos explorados anteriormente, como *cultura* ou *públicos da cultura*, marcados pela complexidade e pelo seu uso em múltiplos contextos, a *participação* apresenta uma complexidade semelhante, apesar de ser possível encontrar elementos comuns nas suas várias utilizações:

A síntese das variadas conceções de participação aponta para elementos comuns como: recursos, partilha ou redistribuição de poder e controlo, noções de contribuição e influência, benefícios, conhecimento e desenvolvimento de competências, resultantes do envolvimento nos processos de tomada de decisão. A natureza da participação é ser voluntária com o objetivo de potenciar a expressão própria e possibilidades de escolha. (Cruz, 2020, p. 103)

São também vários os modelos de participação teorizados. Hugo Cruz (2020) menciona o clássico modelo da escada da participação de Arnstein, de 1969, criado “no contexto dos programas de regeneração urbana e de combate à pobreza nos E.U.A.” e que “define a existência de uma estrutura hierárquica de oito níveis de participação”. Neste caso, os níveis de participação são agrupados em dimensões participativas, variando gradualmente entre “não-participação”, “tokenismo” e “poder cidadão” (p. 104). Contudo, Cruz afirma que este modelo foi criticado por não considerar outras variáveis relevantes e menciona outros, nomeadamente: o “modelo pirâmide TYPE (Wong, Zimmerman, & Parker, 2010)”, que acrescenta ao modelo anterior a “visão de

que um controlo partilhado é desejável” (p. 105); ou o “modelo CLEAR (Vivien, Lawrence, & Gerry, 2006)” que sugere outros aspetos fundamentais a ter em conta num processo participativo, nomeadamente “os recursos necessários à participação dos/as cidadãos/ãs, assim como a perceção da sua eficácia neste processo” (p. 107). Cruz reflete também sobre a utilidade destas diferentes propostas:

À luz destes modelos podem-se enquadrar as relações estruturadas em torno de padrões rígidos, por exemplo, entre instituições sociais e culturais, artistas profissionais, técnicos sociais e educativos e artistas não profissionais, membros das comunidades. A forma como estas relações inibem ou potenciam a participação das/os artistas não profissionais é um dos aspetos fundamentais enquanto contradição da participação, confrontando intenções de desenvolvimento e manipulação, onde se confunde intencionalmente, ou não, a participação enquanto meio e/ou enquanto fim. (Cruz, 2020, p. 107)

Para o contexto deste estudo, atendendo ao foco nas relações entre organizações culturais e públicos, é importante clarificar o que se entende por participação cultural:

Félix Dupin-Meynard and Anna Villaroya define cultural participation in the framework of cultural policies as “a mutual exchange between cultural institutions and nonprofessionals”. However, they point out the need to distinguish between classic “cultural participation” (spectatorship, consumption, etc.) and forms of participation that involve a sharing of power between the two parties. (Négrier et al., 2022, p. 20)

Esta troca entre instituições culturais e não-profissionais pode assumir várias formas. O modelo proposto no âmbito do projeto europeu *Be SpectACTive!* por Dupin-Meynard (Négrier et al., 2022) parece apresentar uma categorização simples e eficaz de seis formas de participação na área da cultura (esta proposta é uma extensão do modelo Brown and Novak-Leonard, de 2008):

- “Ambient participation: Unintentional participation (for instance, casually attending a mime performance while walking down a street)”;
- “Observational participation: Spectatorship, audience, consumer/prosumer”;
- “Strategic participation: Global strategic decision-making (for instance, citizens’ consultations);
- “Organisational participation: Volunteering, helping in non-artistic positions (ticketing, staging, etc.)”;

- “Curatorial participation: Targeted stake-holding, crowdsourcing, commissioning, programming, etc.”;
- “Inventive / Interpretative participation: Participation in the artistic creation process, documenting, performing, acting, creating, co-creating, directing, etc.”;

Tal como nos modelos mencionados por Cruz, cada forma de participação requer níveis de envolvimento distintos, com mais ou menos compromisso por parte dos públicos e das próprias organizações culturais, comportando também riscos diferentes.

É também fundamental refletir sobre o que leva uma organização cultural a adotar processos e práticas participativas. De acordo com Bonet (2022), há vários fatores contextuais, endógenos e exógenos. Começa por mencionar alguns motivos contextuais, sobretudo relacionados com mudanças na sociedade como: a valorização do imediatismo, o desejo por satisfação individual e a interação entre pessoas, que prevalecem sobre processos lentos; a digitalização e a proliferação de jogos interativos, especialmente entre jovens, resultando na preferência por estímulos emocionais imediatos que envolvem interação; ou o próprio sistema educativo atual que tem vindo a enfatizar a importância de desenvolver competências através de projetos colaborativos, diminuindo a autoridade tradicional do professor. Neste cenário, propostas artísticas que não incentivam a interação podem ser consideradas menos atraentes. Este fenómeno é claramente uma herança da cultura de convergência — “(...) convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content.” (Jenkins, 2006, p. 3). Cada vez mais, somos confrontados com a possibilidade de participação e interação constante, facto que nos remete para a noção de “participatory culture” de Jenkins, mencionada no subcapítulo 1.1.

Numa sociedade marcada pelo fenómeno da convergência e da cultura participativa, a área das práticas artísticas não é imune. O espectador é inevitavelmente ativo e emancipado, tal como defendido por Rancière (2008/2022), tornando-se cada vez mais fundamental que as organizações culturais legitimem as suas interpretações e contributos, ao invés de imporem determinadas visões e narrativas.

Voltando a Bonet, no que concerne a fatores internos, a adoção de práticas participativas pode estar relacionada com a missão, valores e objetivos das organizações culturais. Vários profissionais nesta área acreditam que a intensidade da experiência artística pode estar relacionada com os níveis de interação que são propostos. Esta viragem participativa nas práticas artísticas pode também estar relacionada com o interesse crescente nos processos criativos e na experimentação em detrimento do produto final. As práticas participativas podem também impactar os modelos de governança internos, originando mudanças a esse nível. Contudo, essas mudanças estão sempre dependentes da permeabilidade das instituições ou das pessoas em cargos de chefia. Nota-se aqui a relação entre o que foi destacado anteriormente sobre a necessidade de adotar uma gestão integrada e colaborativa das várias áreas de atuação de uma organização cultural, repensando questões estruturais se necessário para acomodar as necessidades exigidas pelas práticas de alcance e envolvimento de públicos (Smyth et al., 2004; Harlow, 2014). Relacionado com a necessidade das organizações culturais se manterem relevantes no contexto atual, como também já foi mencionado, verifica-se uma preocupação crescente com o impacto social das propostas artísticas, que por vezes são vistas como formas de contribuir para o bem-estar e para a coesão entre indivíduos e comunidades.

Por fim, Bonet (2022) menciona também alguns fatores externos, que se prendem sobretudo com a influência que as políticas culturais e os apoios institucionais têm na adoção de práticas participativas. Esta influência, no contexto português, já foi mencionada acima com referência a Costa (2020), que refere precisamente a presença de requisitos e critérios de avaliação relacionados com práticas participativas, que acabam por condicionar a forma como as organizações culturais expõem as suas propostas.

Numa sociedade marcada por desigualdades que afetam o acesso à cultura e às artes, propostas e processos participativos podem ser uma forma de aproximar as práticas artísticas de públicos mais diversos, tentando privilegiar a acessibilidade e equidade entre todos os intervenientes. Já há estudos que comprovam que a utilização da mediação e da participação pode ser uma forma de solucionar desafios e desigualdades de acesso às práticas culturais e artísticas.

Segundo Hugo Cruz (2020), “a percepção comum é de que a participação cultural é algo que não é prioritário para as populações mais fragilizadas, uma vez que estas têm, ainda, lacunas a nível um básico relacionado com a saúde, a habitação e a educação” (p. 44). Contudo, o debate à volta da participação baseia-se sobretudo na utopia da renovação democrática (Bonet et al., 2022), numa tentativa de contrariar a ideia de que a participação cultural é um privilégio apenas acessível a alguns setores da população. Em alguns casos, a participação cultural é incentivada mesmo no sentido de ajudar a atenuar algumas das lacunas mencionadas.

Assim, conclui-se que organizações culturais que adotam práticas participativas devem estar comprometidas em alargar o acesso às suas propostas artísticas, não só no sentido de querer atrair e envolver públicos mais diversos, mas também de querer inovar na forma como esse envolvimento é feito, concretizando a ideia de que o acesso à cultura é um direito fundamental e universal:

Embarking on active participation projects, whether co-creation, co-management, co-programming or collective commissioning of works, means having a committed vision regarding cultural rights. It involves believing that bottom-up dynamics can be more transformative and richer than decided top-down ones. (...) Institutions embarking on these adventures must be clear in their minds that process and experimentation are more important than the final result (...). (Bonet, 2022, p. 29)

Apesar dos efeitos positivos da participação cultural, é necessário analisar criticamente as diferentes formas de envolvimento que vão surgindo neste género de projetos e organizações, bem como compreender os motivos que levam a organização a adotar determinadas práticas.

*Policy attachment in the arts: the underlying agendas of arts' social role* (Dewinter et al., 2020) investigou a forma como vários intervenientes, incluindo governos e mecenas, influenciam o ecossistema cultural, concluindo que o papel social da arte é frequentemente imposto por financiamentos públicos ou pela necessidade das práticas artísticas mostrarem algum “resultado” mensurável para quem as financia (ou ajuda a financiar). As entrevistas feitas no contexto deste estudo permitiram concluir que estas políticas, em alguns casos, podem resultar numa situação de “overburdening” (p. 103) para os profissionais de organizações que dependem destes apoios, que se veem obrigados a corresponder a critérios que, em alguns casos, podem não se adequar ao tipo de trabalho que a organização desenvolve nem às competências dos

profissionais envolvidos. A partir de outras referências já mencionadas (Bonet, 2022; Costa, 2020) é possível reconhecer um padrão entre o contexto deste estudo (Flandres e Bruxelas) e outros contextos geográficos (Portugal e a Europa em geral), bem como afirmar que esta imposição do papel social da arte e, na atualidade, a proliferação das práticas participativas estão em grande medida relacionadas com as políticas culturais vigentes e os critérios dos apoios disponíveis. Esta problemática dá azo a outras reflexões sobre práticas participativas e os riscos de instrumentalização dos públicos e da própria arte:

Se é cada vez mais frequente o aparecimento de projectos culturais ditos ‘participativos’, entendemos que tem sido menos frequente a discussão sobre os modelos de participação em si: que níveis de envolvimento? Que expectativas? Que impacto? Como são avaliados? A questão afirma-se necessária: existirão em Portugal projectos intrinsecamente participativos na área cultural, no sentido de uma efectiva partilha de poder e de decisão, ou apenas com elementos participativos? Em que ponto nos encontramos? (Carvalho, 2016, p. 5).

É fundamental que exista um compromisso ético por parte das organizações culturais, que ao adotar práticas participativas não o devem fazer por “imposição”, mas sim por genuíno interesse no seu potencial para todos os intervenientes (organizações, profissionais, públicos, artistas, entre outros) e tendo sempre em vista o empoderamento dos participantes. No contexto da arte participativa, Arlene Goldbard e François Matarasso (2021) explicam que o empoderamento não é algo dado pelas organizações culturais aos participantes, mas sim algo conquistado “através do desenvolvimento das nossas competências, da nossa confiança, do nosso conhecimento, das nossas redes” e que, ao ser algo adquirido pelos participantes, não lhes pode ser retirado (p. 8). Assim, as organizações culturais têm apenas o poder de disponibilizar os meios e condições necessárias para que os participantes ocupem os espaços culturais e participem na construção de conhecimento e na produção artística.

Em suma, existem inúmeros recursos sobre o desenvolvimento de públicos e todas as suas etapas no contexto de organizações culturais. Contudo, o conhecimento nesta área baseia-se maioritariamente em práticas desenvolvidas em centros urbanos e por organizações culturais de grande escala, ignorando o contributo que organizações mais pequenas, em territórios de baixa densidade populacional, podem dar. As organizações culturais nestes territórios são habitualmente afetadas por maiores

limitações a nível de financiamento, recursos, espaços de programação e colaboradores, enfrentando por isso desafios diferentes nos processos de alcance e envolvimento dos públicos, decorrentes do contexto sociocultural e territorial onde se inserem.

### **1.3. Dinamização cultural em territórios de baixa densidade**

No relatório *The Role of Culture in Non-Urban Areas of the European Union*, O'Connell (2020) sublinha o contributo inovador que podemos retirar de casos de estudo em territórios não-urbanos, onde espaços culturais são habitualmente mais acessíveis (socialmente e financeiramente) e estão mais disponíveis do que nas cidades, podendo servir de inspiração para o trabalho criativo e possibilitando novas formas de envolver audiências e colaboradores em práticas culturais que costumam estar concentradas nos centros urbanos. Contudo, este contributo tem sido ignorado ou desvalorizado:

Too much cultural policy and research work, it seems to us, is urban-centric. It either ignores or does not go looking for contributions beyond urban settings, or underplays the role that non-urban areas might play. (...) Non-urban is too often characterised only in the sense of being somehow divided and isolated from the urban and often less important. (O'Connell, 2020, p. 14)

Esta é também uma realidade em bairros periféricos de grandes cidades. Ao estudar o contexto de três pequenas organizações culturais em Leeds, David Bell e Lourdes Orozco (2021) concluíram que as políticas culturais, centradas num contexto urbano e em grandes infraestruturas culturais, falham em reconhecer as especificidades locais de zonas mais periféricas, bem como a importância que iniciativas culturais de menor dimensão e geograficamente deslocadas dos considerados “centros” podem ter nestes contextos. Destacam ainda a influência positiva que os espaços culturais têm no desenvolvimento dos bairros periféricos em que se inserem, pela forma como interagem com as suas comunidades, potenciando dinâmicas de revitalização e não de gentrificação.

No contexto português, Rui Vieira Nery tece uma dura crítica à estratégia de políticas culturais (ou à falta dela), sublinhando também esta desadequação e falta de adaptação a contextos específicos:

Esta ausência de pensamento crítico fundamentado, quer a montante, quer no seio do próprio processo de decisão política no campo da Cultura, está, de resto, bem patente no encadeamento improvisado e desconexo dos decretos, despachos, portarias e regulamentos que ao longo dos anos foram tecendo a rede caótica da

legislação político-cultural hoje em vigor, e que — independentemente do que seriam sempre, em qualquer caso, as naturais e legítimas flutuações ideológicas ao sabor da rotação das maiorias eleitorais — parecem coincidir na tendência transversal para um espantoso desconhecimento do terreno e uma absoluta inadequação à natureza intrínseca do setor, ora aplicando de forma cega aos organismos culturais normas genéricas incompatíveis com o seu funcionamento próprio, ora construindo, instituição a instituição e momento a momento, soluções casuísticas desgarradas que impossibilitam a criação harmónica de um setor cultural consistente no seio da Administração Pública e a definição clara de políticas a médio e longo prazo para a articulação do Estado com os agentes culturais, os públicos e os cidadãos em geral. (Vieira Nery, 2022, p. 10)

Antes de explorar os desafios e as oportunidades dos territórios de baixa densidade para o setor cultural, é necessário perceber o que são TBD e o que os diferencia de territórios que não são abrangidos por esta classificação.

Em 2015, a Comissão Interministerial de Coordenação (CIC) do Portugal 2020 identificou 165 municípios e 73 freguesias como territórios de baixa densidade (Anexo A), com o objetivo de aplicar medidas de diferenciação positiva na gestão dos fundos comunitários. Até então, não existia “uma classificação legal única para o conceito de território de baixa densidade”, sendo adotados “diferentes critérios, centrados ora na densidade populacional, ora no rendimento *per capita* de cada concelho ou da NUT III a que o concelho pertence”(Deliberação CIC Portugal 2020, 2015). A lista dos territórios identificados segue a proposta apresentada pela Associação Nacional dos Municípios Portugueses (ANMP), que parte de uma abordagem multicritério para identificação destes territórios, na qual considera indicadores como “a densidade populacional, a demografia, o povoamento, as características físicas do território, as características socioeconómicas e as acessibilidades” (idem, 2015). A definição proposta pela ANMP considera como *territórios de baixa densidade*: “todos os municípios que registem mais de 50% das suas freguesias como de Baixa Densidade (...), todos os municípios que apresentem uma densidade populacional inferior a 25 hab/km<sup>2</sup> são classificados como de Baixa Densidade (desde que da aplicação deste critério resulte a classificação da NUT III como de Baixa Densidade)” e “todos os municípios de uma NUT III, sempre que 75% dos municípios dessa NUT III sejam de Baixa Densidade” (ANMP, 2014, p. 19). Em 2023, a CIC do Portugal 2030 aprova uma nova deliberação com o mesmo propósito, mantendo as classificações do ciclo anterior, com base na proposta da ANMP (Deliberação CIC Portugal 2030, 2023).

Nesta definição da ANMP, é de destacar o conceito abrangente de “baixa densidade”, que não considera apenas fatores como a densidade populacional, mas também a demografia, o povoamento, as características físicas do território, as características socioeconómicas e as acessibilidades — indicadores que se interligam entre si e afetam o desenvolvimento e competitividade destes territórios, influenciando vários domínios da esfera pública e privada de quem habita e trabalha nestes locais.

A propósito da criação do Programa de Apoio em Parceria Arte e Coesão Territorial — que resulta de um acordo celebrado entre a Direção-Geral das Artes e o Instituto Universitário de Lisboa (Iscte) / Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC) com o objetivo de fomentar a coesão territorial, corrigindo assimetrias regionais no acesso à criação e fruição culturais — José Soares Neves (2024) fez uma proposta de mapeamento da coesão territorial nas artes, cunhando o conceito de *territórios de baixa densidade/menor densidade de atividade artística profissional* em Portugal. Além do critério da baixa densidade (isto é, a restrição a territórios já identificados como de baixa densidade, parcialmente ou região ultraperiférica), o mapeamento teve em conta vários critérios culturais, usando indicadores como a quantidade de organizações apoiadas pela DGARTES (entre 2017 e 2022)<sup>4</sup>, a quantidade de sessões de espetáculos ao vivo e as despesas dos municípios com cultura (entre 2019 e 2021). Deste mapeamento, resultou a identificação de 76 municípios de baixa densidade/menor densidade de atividade artística profissional, destacando-se o facto de, nos períodos de análise mencionados, estes territórios não terem qualquer entidade artística apoiada pela DGARTES, apresentarem uma muito baixa média de sessões de espetáculos ao vivo (menor ou igual a 12) e registarem uma baixa ou muito baixa média de despesa total com atividades e equipamentos culturais (menor do que €1.000.000). O Programa Arte e Coesão Territorial constitui uma iniciativa importante no contexto do apoio às artes, aplicando uma medida de discriminação positiva aos 76 municípios identificados, sendo estes os únicos elegíveis para receber este apoio. Como resultado da primeira edição deste apoio (candidaturas submetidas até agosto de 2023 e execução

---

<sup>4</sup> Não foram incluídas nesta análise associações amadoras, apesar do reconhecimento do seu papel fundamental para a dinamização dos territórios, restringindo o levantamento a atividades artísticas profissionais.

dos projetos entre 6 de novembro de 2023 e 6 de novembro de 2025), foram apoiados 34 projetos, 20 dos quais foram propostos por entidades residentes nos municípios. Ao criar um programa de apoio especificamente para estes territórios, a DGARTES, tutelada pelo Ministério da Cultura da República Portuguesa, assume a coesão territorial no acesso à criação e fruição culturais como uma das suas prioridades.

Segundo o Programa Nacional para a Coesão Territorial, “assistimos a uma litoralização progressiva do país, acentuando-se a tendência para o despovoamento, envelhecimento e empobrecimento das regiões do interior, as quais representam cerca de 2/3 do território nacional” (Unidade de Missão para a Valorização do Interior, 2016a, p.3). Alguns dos constrangimentos identificados nestes territórios são “um grande défice na reposição geracional, (...) a fraca oferta de emprego, o baixo empreendedorismo, os níveis críticos de infraestruturas e serviços e a redução da atividade económica”, fatores que “obrigam a população a migrar, o que resulta na perda de capital humano e na alteração das configurações territoriais” (Unidade de Missão para a Valorização do Interior, 2016b, p. 36).

Estes constrangimentos e tendências afetam naturalmente o desenvolvimento de projetos culturais nestes territórios. De acordo com a publicação *Arts in Rural Areas* (García-Dory et al., 2020), redigida no âmbito do projeto *Beyond the urban: Contemporary arts and culture as key to sustainable territories*, há vários desafios identificados por profissionais da cultura que trabalham em territórios rurais que se relacionam com as tendências apontadas acima, como: o facto de zonas rurais terem habitualmente níveis relativamente baixos de participação cultural e poucas infraestruturas cívicas e culturais (realçando a falta de espaços dedicados a ensaios ou à criação); a falta de redes de transportes que satisfaçam as necessidades da população (o custo e a pouca frequência são os principais problemas apontados); a complexa camada demográfica; as rotinas a ter em conta, diferentes dos meios urbanos, destacam-se as exigências sazonais da prática agrícola ou o facto de alguns elementos da população terem de percorrer longas distâncias para chegar ao trabalho noutros setores de atividade; entre outros. Dependendo da demografia, algumas comunidades rurais podem ser vistas como públicos difíceis de alcançar, do qual fazem parte tipos de pessoas muito diferentes, já mencionados no subcapítulo 1.1., o que requer um grande

esforço para manter um bom equilíbrio entre os diferentes intervenientes nestas comunidades.

Apesar dos pontos negativos, que nos podem fazer assumir imediatamente cenários adversos para o desenvolvimento de atividades culturais e dos seus públicos, é possível desmistificar alguns preconceitos. No mesmo estudo, afirma-se que zonas rurais são tão variadas como as zonas urbanas, apresentando dicotomias semelhantes, à sua maneira — “wealthy and in need, underemployed and busy, lacking resources and fantastically wealthy, remote and well connected — it’s not all farming, folklore and festivities” (García-Dory et al., 2020, p.30). Consequentemente, os testemunhos de quem trabalha a área da cultura nestes territórios também destacam alguns pontos positivos. Sublinha-se, tal como já foi mencionado no capítulo 1.1., possibilidades como um maior nível de intimidade com o público, oportunidades de cocriação e de encontro informal entre artistas e audiências e a proximidade entre os elementos do público, que em meios urbanos habitualmente não se conhecem, algo que não acontece em meios mais pequenos, havendo uma familiaridade capaz de despoletar outro tipo de receção e reflexão.

Se, tal como indicado, os constrangimentos dos territórios de baixa densidade se podem refletir na sua oferta cultural, por outro lado, a cultura pode ter um papel importante enquanto motor de desenvolvimento destes territórios. Em 2007, José Portugal e Pedro Quintela propuseram-se a “abordar o papel da cultura enquanto alicerce fundamental de políticas de desenvolvimento e dinamização” de territórios rurais de baixa densidade (Portugal & Quintela, 2007, p.5) ao analisar duas tipologias de projetos — Residências Artísticas e Centros Culturais de Proximidade em meio rural — refletindo sobre a “capacidade de dinamização e reforço institucional, humano, formativo e social destes espaços” (p. 7). Para isso, analisaram exemplos concretos, como o Centro de Estudos de Novas Tendências (CENTA) em Vila Velha de Ródão (Castelo Branco) e os diversos projetos artísticos aí desenvolvidos, um exemplo claro da “capacidade mobilizadora deste tipo de iniciativas” em territórios rurais, que trazem “novas gentes e conhecimentos para estas áreas, capazes de criar massa crítica, dando visibilidade ao território, formando novos públicos para a cultura e potenciando o surgimento de práticas artísticas locais” (idem, p. 12).

Mais recentemente, Pedro Silva (2022) tentou perceber “de que maneira o despovoamento afeta a produção cultural nas regiões do interior” e “como pode a cultura estar relacionada com possíveis soluções para o problema do despovoamento” (p. 55). Silva concluiu que, sendo a cultura um “reflexo social de determinada comunidade”, esta é naturalmente afetada pelo despovoamento, uma vez que os territórios que sofrem com este fenómeno se tornam “lugares mais débeis a nível cultural e onde é mais difícil atuar, precisamente por terem menos pessoas” (p. 93). Alguns dos desafios apontados pelos agentes culturais entrevistados<sup>5</sup> no contexto deste estudo foram, por exemplo, o “olhar paternalista com que se encaram os territórios de interioridade”, a “difícil acessibilidade a recursos materiais e humanos”, os “baixos orçamentos e escassos apoios”, o facto de “não se conceber a cultura como um fator essencial no desenvolvimento destes territórios” ou a “fraca cobertura e promoção das iniciativas culturais do interior” por parte dos meios de comunicação maioritariamente “baseados nos grandes centros urbanos” (p. 90 e 91). Também se destaca o facto de “o principal agente promotor e organizador de iniciativas culturais [serem] os municípios e os executivos camarários”, algo que comporta vários desafios, como “a frequente exigência de um tipo de retorno económico imediato dos eventos culturais e a possível incompatibilidade entre as dinâmicas culturais e o funcionamento e organização dos municípios” (p. 91). Estes testemunhos corroboram a teoria de que as práticas artísticas estão sujeitas a uma constante necessidade de mostrar algum “resultado” mensurável para quem as financia (Dewinter et al., 2020).

---

<sup>5</sup> Pedro Silva (2022) recolheu, através de diferentes métodos, testemunhos de vários agentes culturais, nomeadamente: Alberto Fernandes, “colaborador em associações como os Galandum Galundaina e a Associação de Língua e Cultura Mirandesa, está também ligado à promoção cultural na região de Miranda do Douro”; Mário Jorge Branquinho, “técnico superior da Câmara Municipal de Seia, responsável pela programação da Casa da Cultura de Seia e membro da direção do CineEco – Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela”; Lara Seixo Rodrigues, “fundadora e diretora da Mistaker Maker – Plataforma de Intervenção Artística, onde promove iniciativas como o festival WOOL | Covilhã Arte Urbana, o Lata 65 | workshop de arte urbana para idosos, e o FAZUNCHAR, festival de arte urbana em Figueiró dos Vinhos”; Tiago Pereira, “realizador e diretor artístico do projeto A Música Portuguesa A Gostar Dela Própria (MPAGDP), um repositório online que se dedica a documentar e divulgar a tradição oral portuguesa sediado em Serpins.” (p. 77); Afonso Dorido “criador do projeto [musical] a solo Homem em Catarse, que discorre sobre 17 localidades do interior no seu álbum ‘Viagem Interior’”; Luís Sousa Ferreira, “criador do festival Bons Sons, programador cultural no projeto Caminhos do Médio Tejo e diretor artístico do 23 Milhas”; Miguel Nascimento, “investigador na área das Ciências Sociais e técnico superior na Câmara Municipal do Fundão”; Tiago Cerveira, “autor do projeto O Meio e a Gente, onde fotografa os lugares e os costumes da região da Beira Serra” (p. 106).

Relativamente a esta relação, por vezes conturbada, entre profissionais da cultura (isto é, agentes culturais independentes dos executivos camarários) e agentes municipais, vale a pena mencionar o Manifesto *Além da municipalização da cultura, a caminho da democracia cultural*, redigido pelo grupo de trabalho informal Periferias Centrais<sup>6</sup>. Este manifesto, publicado simbolicamente no ano dedicado à Comemoração dos 50 anos do 25 de Abril, pretende realçar “a importância do ideal democrático de uma política pública cultural” e convoca “as determinações da Constituição da República Portuguesa, que atribui responsabilidades específicas ao poder político, aos profissionais da cultura e aos cidadãos”. Apresenta uma série de propostas que “têm como objetivo permitir que os agentes culturais — profissionais da cultura, municípios e cidadãos — possam olhar para os lugares onde vivem e possam imaginar juntos transformações moldadas graças à criatividade de cada um”, listando direitos e deveres que ajudarão nessa colaboração (Periferias Centrais, 2024).

Rui Matoso (2018) alerta para a “decadência legislativa no âmbito da descentralização/municipalização da cultura” (p. 2), mencionando várias iniciativas parlamentares que se contrariam e que deixam por esclarecer quais as reais competências das autarquias em matéria de cultura, património e ciência. É de destacar a relação entre esta crítica e o diagnóstico de Vieira Nery (2022), mencionado acima, que alerta precisamente para um “encadeamento improvisado e desconexo dos decretos, despachos, portarias e regulamentos que ao longo dos anos foram tecendo a rede caótica da legislação político-cultural hoje em vigor” (p. 10). Matoso (2018) relembra também o legado dos Estados Gerais de 1995 e daquela que foi considerada consensualmente a “época de ouro das políticas culturais em Portugal, com Manuel Maria Carrilho como Ministro da Cultura” (p. 5), onde é possível encontrar “a defesa e a promoção de medidas em favor: i) Da mudança de paradigma, da democratização (descentralização da oferta) à democracia cultural (produção própria); ii) Da vitalidade

---

<sup>6</sup> As Periferias Centrais são um grupo informal de trabalho que surgiu em 2018, com o objetivo de refletir e desmistificar os conceitos de “centro” e “periferia”, evidenciar a massa crítica que existe em cada lugar, partilhar ideias e métodos de trabalho e criar uma base de apoio entre colegas. Fazem parte deste grupo várias organizações culturais que trabalham em diferentes pontos do país, nomeadamente: 4is – inovação social, Acesso Cultura, Arquipélago, Citemor, FAHR 021.3, Fértil Cultural, Linha de Fuga, Materiais Diversos, Mistaker Maker, Mundo em Rebolço, ondamarela, Space Ensemble, Teatro do Frio, Terceira Pessoa, Trust Collective, UmColetivo, Walk&Talk (Periferias Centrais, sem data).

cultural endógena dos territórios; iii) Da existência de meios e condições dirigidas à produção cultural local por iniciativa própria dos cidadãos e com autonomia; iv) Da diversidade cultural” (p. 6).

Retomando Silva (2022), apesar dos desafios apontados pelos agentes culturais entrevistados, o investigador reconhece a “profunda natureza regenerativa das dinâmicas culturais”, com potencial para ajudar a inverter o fenómeno do despovoamento, uma vez que “a produção cultural intensiva, continuada e diversificada pode ajudar a desenvolver aspetos sociais como a educação, a cidadania e o sentimento de pertença aos residentes e novos povoadores de determinado território, colaborando assim para estimular o bem-estar de quem o habita” (p. 93).

Vários estudos e reflexões têm vindo a alertar para a importância de promover projetos culturais com capacidade regenerativa, baseados nas potencialidades dos territórios e que promovam dinâmicas participativas capazes de valorizar a população e os recursos disponíveis:

(...) tomando a cultura como uma alavanca do desenvolvimento destas populações e territórios, importa então encontrar caminhos para uma intervenção que tenham na base a confiança nos recursos próprios das populações e na capacidade de os combinar da melhor forma possível, defendendo uma afirmação do “local” como espaço de expressão da vontade de participar no futuro e espaço concreto de teste prático de fórmulas socioeconómicas inovadoras. (Portugal & Quintela, 2007, p. 23)

(...) no contexto de uma estratégia mais coerente e abrangente de coordenação sistemática de todos os efeitos indirectos da produção e da participação cultural, seria muito importante orientar projectos de revitalização cultural com uma abordagem proactiva e participada que promova e desenvolva as competências locais, os meios criativos e os recursos endógenos, ao invés de se concentrar em formas de entretenimento instrumentais e inautênticas para benefício da suposta competitividade territorial e das “classes criativas”. (Matoso, 2018)

Uma das estratégias sublinhadas por todos os participantes foi a de um desenho cuidado de iniciativas culturais que partam de “dentro para fora”, com projetos baseados nas características e no potencial de cada território, envolvendo sempre as comunidades que o habitam. Neste sentido, devem priorizar-se iniciativas que favoreçam as pessoas “que já lá estão”, fomentando o sentimento de pertença e o bem-estar das comunidades, e sublinhando o património e as marcas identitárias de cada localidade. (Silva, 2022, p. 91)

No âmbito do projeto europeu *IN SITU: Place-based innovation of cultural and creative industries in non-urban areas* (Kegler et al., 2024), conclui-se que, na União Europeia, há uma ausência de estratégias claras para territórios não-urbanos e que a

política cultural a nível europeu é predominantemente centrada em visões urbanas e económicas das indústrias culturais e criativas, negligenciando as necessidades específicas das áreas rurais, que são principalmente abordadas através do património e do turismo cultural enquanto meios para o desenvolvimento rural. Alerta-se também para a carência de dados e estudos sobre indústrias culturais e criativas em territórios não-urbanos, o que limita a formulação de políticas eficazes, e para a influência dos decisores políticos urbanos, que muitas vezes desconhecem as dinâmicas rurais. Para inverter esta tendência, sugere-se o mapeamento detalhado das indústrias culturais e criativas rurais, reconhecendo o carácter fluido e abrangente das questões culturais nestes territórios, a intensificação da transferência de conhecimento entre especialistas e *stakeholders* em diferentes regiões não-urbanas e a investigação do impacto das políticas culturais existentes nessas áreas enquanto passos cruciais para desenvolver estratégias culturais mais inclusivas e eficazes, capazes de atender às necessidades e oportunidades destas localidades. Apesar das áreas não-urbanas não serem uma das seis prioridades definidas pela União Europeia para o período 2019 - 2024, essa preocupação está implícita em programas de financiamento na área da cultura como o *Creative Europe*, o *Perform Europe* ou as *Capitais Europeias da Cultura*, que valorizam a contribuição dos projetos para a coesão territorial, o desenvolvimento rural, os direitos dos cidadãos e a inovação. O mesmo acontece com programas ligados a outros setores, seja os fundos especificamente destinados à coesão territorial ou a outras áreas, como educação, inovação, investigação, entre outras.

Em *Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis* (Garcia et al., 2018), revela-se que a descentralização administrativa, iniciada em 1986 após alguns anos da Revolução do 25 de Abril de 1974, transferiu responsabilidades significativas para os municípios, tornando-os os principais financiadores de atividades culturais. A transferência de poderes entre o estado central e os municípios é facilitada por um enquadramento legal que permite aos municípios autonomia significativa na gestão de suas infraestruturas culturais, embora as diretrizes e o financiamento sejam frequentemente influenciados pelas prioridades estabelecidas a nível central. O artigo identifica dois momentos temporais que marcaram antagonicamente a área das políticas culturais em Portugal. Por um lado, entre 1990 e 2008, um crescimento

significativo no investimento em cultura, tanto a nível central como regional, registando-se a expansão e melhoria das redes de bibliotecas, museus, arquivos e cineteatros, o surgimento de espaços multiuso, entre outras conquistas. Por outro, com a crise internacional de 2008 e a subsequente crise da dívida soberana de 2011, interrompeu-se essa tendência de investimento e diversificação com cortes orçamentais, desinvestimento e cancelamento de diversos projetos culturais, maior polarização geográfica das organizações culturais, entre outras medidas e efeitos negativos que marcaram este período de austeridade. Inclusive, é de destacar a suspensão do Ministério da Cultura entre 2011 e 2015, que tinha sido restabelecido em 1995, passando a dispor de um orçamento próprio e de departamentos autónomos com o objetivo de definir políticas para domínios específicos, como a descentralização, que foi uma das prioridades estratégicas definidas.

O Atlas Artístico e Cultural de Portugal, publicado recentemente no decurso de uma parceria entre a Direção-Geral das Artes e o Iscte-Instituto Universitário de Lisboa, através do Observatório Português das Atividades Culturais (OPAC), conclui que Portugal, apesar de alguns momentos conturbados para as políticas culturais, regista sobretudo um panorama de desenvolvimento na área da cultura, “decorrente da ação dos vários agentes culturais e artísticos, das políticas culturais, nacionais e descentralizadas” (Neves et al., 2024, p. 199). Contudo, sublinha a importância de uma análise e abordagem integrada — que o próprio AACP pretende disponibilizar — que permita descrever as dinâmicas culturais do território português e que ajude a tomar decisões no sentido de definir políticas de base territorial, atendendo a contextos e assimetrias específicas:

De facto, a ausência de uma perspetiva de conjunto, multidimensional, nacional e não apenas de cada município, impede que se entendam em toda a sua extensão os resultados obtidos pelas políticas postas em prática, tanto os desenvolvimentos e as potencialidades já reveladas como as limitações que ainda persistem e, por acréscimo, a importância de definir novas políticas de base territorial, mais direcionadas para problemas e territórios específicos, de modo a dar continuidade à correção das carências e assimetrias que têm caracterizado o país, e ainda persistem, visando a coesão territorial na perspetiva da área da cultura. (Neves et al., 2024, p. 16)

No que diz respeito à forma como a participação cultural tem sido promovida e integrada em políticas de desenvolvimento territorial em Portugal, Pedro Costa (2020)

afirma que houve uma evolução significativa nas últimas décadas. Tal como já foi mencionado anteriormente, a participação cultural foi gradualmente incorporada nas agendas das políticas públicas, especialmente através de mecanismos de financiamento nacional e europeu. No entanto, Costa esclarece que esta ligação se manifesta de diferentes formas e nem sempre associada apenas a políticas culturais:

(...) we can admit that this participatory turn, driven both by public policies and other kinds of actions, is expressed in a wide diversity of forms and situations. It can be based on different governance models (relying on public or private institutions, networks, foundations, local development agencies, etc.) and does not necessarily only result from actions related to intentional cultural policies. (...) Artistic work within the community (see the examples of several of the projects developed by Artemrede network or many of the projects promoted by several institutions funded by the aforementioned PARTIS program) is one of the outstanding aspects of this participatory turn in Portugal, usually aiming to empower and engage both specific communities and municipalities in general, as well as creating audiences, particularly in territories or social segments where those audiences or cultural practices are scarce. (Costa, 2020, p. 132)

Em suma, territórios de baixa densidade apresentam múltiplos desafios às práticas culturais e artísticas e à sua manutenção. Contudo, apesar dos constrangimentos evidentes, também são territórios extremamente ricos a vários níveis, algo que pode potenciar novas possibilidades para o setor cultural e artístico — não apenas ao nível da programação e criação artística, mas também para a dinâmica de desenvolvimento de públicos que se gera associada a essa nova oferta. Em certa medida, são territórios que, pelos desafios que apresentam, exigem elevados níveis de inovação e persistência para a criação de uma relação efetiva entre as organizações culturais e os seus públicos. Nesse contexto, e considerando a tendência urbana dos estudos e das políticas culturais, é crucial investigar as práticas de comunicação, mediação e programação adotadas por organizações culturais que trabalham em territórios de baixa densidade para compreender, por um lado, as dificuldades encontradas no terreno e as estratégias utilizadas para as superar e, por outro, de que forma aproveitam as oportunidades específicas dos locais e das comunidades onde se inserem.

## Capítulo 2: Desenho da Investigação

Considerando o contraste compreendido nos binómios centro-periferia, urbano-rural, litoral-interior, cada lado com desafios e oportunidades, pretendeu-se perceber de que forma organizações culturais localizadas em territórios de baixa densidade se relacionam com os públicos, nomeadamente que tipo de meios, estratégias e práticas adotam na forma como comunicam, criam e programam neste contexto.

Enquanto nas cidades o acesso a serviços como saúde, educação, cultura ou até a oportunidades de emprego é mais amplo, os territórios de baixa densidade enfrentam uma maior sensação de isolamento, que se pode refletir em limitações de acesso a serviços, infraestruturas e oportunidades de carreira, sem esquecer que, na maior parte dos casos, enfrentam também a limitação de acesso a ofertas culturais diversificadas. Por outro lado, enquanto um ambiente urbano traz consigo desafios como congestionamento de serviços, poluição ou um custo de vida elevado, os territórios de baixa densidade proporcionam um ambiente e ritmo de vida mais tranquilos, com menos poluição, maior abundância de espaços verdes e custos geralmente mais baixos, possibilitando uma vida mais saudável e um maior sentido de comunidade e proximidade. Reconhecendo que os dois contextos apresentam diferenças significativas que impactam a qualidade de vida de diversas maneiras, optou-se por focar este estudo no contexto que tem habitualmente menos visibilidade: os territórios de baixa densidade.

Assim, foram escolhidas três organizações culturais com características e dimensões diferentes, sediadas em três territórios de baixa densidade distintos, de forma a recolher uma amostra representativa das várias práticas de alcance e envolvimento de públicos adotadas neste contexto.

A escolha deste tema, tal como explicado na introdução, surge principalmente da identificação de uma lacuna no conhecimento, que motivou o interesse em aprofundar o estudo da relação entre organizações culturais em territórios de baixa densidade e os seus públicos. Provém, acima de tudo, da vontade de entender melhor as dificuldades e potencialidades deste contexto geográfico, e de que maneira essas particularidades podem afetar a forma como as organizações desenvolvem o seu

trabalho. Deriva também da vontade de produzir conhecimento que possa ser partilhável e replicável em contextos semelhantes. Apesar da tentativa de abranger no enquadramento teórico um número de estudos significativos, procurando concretamente literatura que versasse sobre este contexto da cultura em territórios de baixa densidade, ainda parece haver uma produção científica maioritariamente centrada em casos de estudo que se encontram em contextos urbanos.

Não obstante algumas exceções, destacando-se poucas a nível nacional e alguns estudos e relatórios europeus que têm vindo a alertar para o enviesamento urbano das políticas culturais, ainda parece ser urgente contrariar este *status quo* e estudar o trabalho de quem, através da sua atividade profissional, também o faz. Nesse sentido, esta investigação surge também da admiração por organizações culturais que, contra todas as adversidades (sociais, financeiras, culturais, entre outras) continuam a resistir e a desenvolver o seu trabalho longe dos holofotes urbanos, movidas por uma missão artística e, acima de tudo, profundamente humana. As três organizações culturais escolhidas, decisão explicada em detalhe mais abaixo, cumprem o princípio da diversidade pretendido — um que permitisse, no final, apresentar uma amostra significativa do trabalho de alcance e envolvimento de públicos que se desenvolve em territórios de baixa densidade em Portugal. É de realçar a importância de estudos que se foquem nesta realidade territorial, uma vez que municípios de baixa densidade, apesar de representarem apenas 19% da população residente, correspondem a 75% da área total de Portugal Continental (Autoridade da Mobilidade e dos Transportes, 2023)

Este estudo apresenta também um conjunto de componentes e reflexões inéditas. Primeiro, porque se foca nas várias dimensões da relação com os públicos, abordando as estratégias de comunicação, mediação, programação e criação dessa perspetiva. Segundo, porque a pouca literatura existente que versa sobre estes contextos costuma fazer a separação destas áreas, cingindo-se, por exemplo, à análise de uma programação específica, ou ao estudo da comunicação de uma organização cultural, sendo pouco habitual um trabalho que se foque nas diversas áreas enquanto ações complementares. No âmbito dos estudos ligados à comunicação, destaca-se também por não ser um caso de estudo sobre apenas uma organização cultural, mas sim um estudo comparativo, que inclui várias organizações e que tenta, através dos

métodos escolhidos, encontrar semelhanças e divergências entre elas. Esta abordagem pretende mapear estratégias que, do ponto de vista dos profissionais destas organizações, funcionem para cumprir os seus objetivos e missão para o território.

### **2.1. Questão de partida e objetivos da investigação**

A pergunta de partida que guiou a investigação desde o início foi:

*Que estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos são utilizadas por organizações culturais em territórios de baixa densidade e como respondem diretamente aos desafios encontrados nestes contextos?*

Nesta pergunta compreendem-se dois conceitos considerados fundamentais na relação com os públicos, explorados no enquadramento teórico: o “alcance” e o “envolvimento” enquanto etapas distintas, mas complementares na criação de uma relação entre organizações e audiências. A pergunta de partida estabelece também uma relação com o contexto territorial de cada organização, elemento fundamental por se tratar de um estudo focado em territórios de baixa densidade. A partir da pergunta de partida, foi possível formular várias subperguntas relativamente ao trabalho das organizações, nomeadamente:

*Que estratégias de comunicação digital são utilizadas?*

*Que outras estratégias de relação com os públicos são utilizadas (comunicação offline, atividades de programação, mediação e criação, entre outras)?*

*Qual a influência dos desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade para a relação com os públicos?*

Para responder, foram considerados dois eixos de análise fundamentais: estratégias de alcance (que meios são utilizados para captar as pessoas) e práticas de programação/criação/mediação para o envolvimento de públicos (que meios são utilizados para envolver as pessoas). A partir destes dois eixos, definiram-se objetivos concretos e a metodologia adequada para fazer o levantamento e análise da informação.

O objetivo principal da investigação foi fazer um levantamento do trabalho desenvolvido por organizações culturais em territórios de baixa densidade no que diz

respeito ao alcance e envolvimento de públicos, enquadrando as estratégias de comunicação, mediação, programação e criação adotadas à luz das características e desafios dos territórios. A análise do resultado destas estratégias baseia-se exclusivamente nas percepções das profissionais entrevistadas.

A partir deste objetivo principal, foram definidos objetivos específicos que pretendem conferir ao estudo uma dimensão comparativa e de utilidade pública, nomeadamente:

- Identificar estratégias concretas no âmbito do alcance e envolvimento de públicos da cultura em territórios de baixa densidade em Portugal, considerando três organizações de diferentes tipologias e contextos geográficos.
- Comparar as várias estratégias das organizações auscultadas, estabelecendo padrões e divergências, numa tentativa de resumir boas práticas na área do alcance e envolvimento de públicos, que podem ser adotadas por outras organizações culturais. De forma fundamentada, pretende-se relacionar as estratégias adotadas com os desafios e oportunidades dos territórios.

## **2.2. Metodologia**

Para alcançar os objetivos estabelecidos e responder à pergunta de partida, definiu-se que a abordagem mais adequada seria fazer um estudo de natureza indutiva, uma vez que são retiradas conclusões a partir dos dados recolhidos. Assim, adotou-se uma metodologia compreensiva que, segundo Isabel Carvalho Guerra (2006) privilegia “o contexto de descoberta como terreno de partida para a investigação, associando-o a uma abordagem indutiva” (p. 23).

Afastando este estudo do “apriorismo dos quadros hipotético-dedutivos”, que pretendem verificar uma dada teoria, recorreu-se à “indução para fundamentar o processo de análise e a relação entre teoria e empiria” (Guerra, 2006, p. 23). A escolha de uma metodologia compreensiva, em detrimento da hipotético-dedutiva, pareceu ser a melhor forma de garantir uma pesquisa completa e imparcial, sem preconceitos sobre o tema que influenciem a fase de pesquisa e a própria análise, aproveitando o potencial de descoberta que os métodos escolhidos possibilitam.

De forma a recolher as informações necessárias, foram definidas várias técnicas de recolha de dados, nomeadamente:

— Análise de conteúdo através da observação das plataformas digitais das organizações, considerando duas dimensões de análise chave: alcance e envolvimento de públicos. Foram definidas categorias específicas a analisar em cada dimensão, como o tipo de plataformas digitais utilizadas e o género de conteúdo partilhado em cada uma, com o objetivo de compreender as suas estratégias de comunicação digital de forma macro. Estas análises serviram também para recolher uma amostra da programação feita por cada organização no período de um ano (2023), de forma a fazer um levantamento de dados que permitissem aferir o tipo de atividades que desenvolvem, a quantidade de atividades relacionadas com alcance e envolvimento de públicos que promovem, a que tipo de públicos dirigem as suas propostas, entre outras informações. O objetivo foi que esta análise de conteúdo ajudasse posteriormente na preparação e condução das entrevistas, bem como no confronto dos resultados obtidos através dos dois métodos (análise de conteúdo e entrevistas). Para realizar este levantamento, foi criada uma grelha de observação de plataformas digitais (Anexo B).

— Entrevistas semiestruturadas às pessoas responsáveis pela direção artística e programação das organizações. O propósito foi obter informações que não é possível obter através da análise das plataformas digitais (por exemplo, estratégias de comunicação *offline*, práticas concretas de mediação e envolvimento de públicos, entre outras) e averiguar as perceções das pessoas entrevistadas relativamente aos desafios e resultados do trabalho que desenvolvem nos territórios. Para tal, foi preparado um guião de entrevista (Anexo C) semelhante para todas as organizações, seguindo um dos modelos disponibilizados por Isabel Carvalho Guerra (2006).

— Análise documental recorrendo a relatórios e documentos internos, de forma a completar ou confirmar algumas informações obtidas através da observação das plataformas digitais e das entrevistas semiestruturadas.

É de destacar a importância da entrevista semiestruturada para complementar os dados obtidos através da análise de conteúdo. A análise das plataformas digitais é abordada como uma fase inicial, em que foram recolhidas informações relevantes para uma melhor compreensão das organizações e do trabalho que desenvolvem. Contudo,

as entrevistas têm um papel fundamental, de aprofundamento de todas as dimensões decorrentes da pergunta de partida e dos objetivos da investigação. Segundo Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt (1998), são um método especialmente adequado a estudos como este, em que se pretende analisar o sentido que os entrevistados dão às suas práticas e aos acontecimentos com os quais se veem confrontados. Tal como sugerido por Guerra (2006), foram clarificados os “objetivos e dimensões de análise que a entrevista comporta” (p. 53). As entrevistas semiestruturadas tinham uma base comum para todas as entrevistadas, sendo compostas pelas mesmas questões. Contudo, foram feitas ligeiras alterações de contexto na forma como as perguntas foram colocadas consoante a organização, informadas pela pesquisa feita anteriormente com recurso à grelha de observação das plataformas digitais. Assim, sempre que possível, as perguntas comportavam informações concretas que ajudavam a guiar as entrevistadas e a evitar desvios do tema central.

Após a recolha de informação pelos meios descritos, partiu-se para a apresentação e discussão de resultados, num capítulo dividido por tópicos de análise relevantes para o estudo. Nesse capítulo, é apresentada uma análise de conteúdo categorial, que “funciona por operações de divisões do texto em unidades, em categorias segundo reagrupamentos analógicos”, mais concretamente a análise temática, “rápida e eficaz na condição de se aplicar a discursos diretos (...) e simples” (Bardin, 2004, p. 47). Na análise temática, valoriza-se “a frequência dos temas extraídos do conjunto dos discursos, considerados como dados segmentáveis e comparáveis” (idem, 2004, p. 68). A análise categorial, que organiza por temas as informações obtidas através da análise de conteúdo nas plataformas digitais e das entrevistas semiestruturadas, é acompanhada por uma análise interpretativa que tece relações entre o enquadramento teórico e o estudo empírico, numa tentativa de “conceber novos conceitos e avançar com proposições teóricas potencialmente explicativas do fenómeno que [se] estuda” (Guerra, 2006, p. 83). Por fim, um capítulo de conclusões resume os resultados obtidos, respondendo à pergunta de partida e resumindo as práticas das organizações.

Em suma, através da metodologia adotada, procurou-se utilizar “uma variedade de técnicas interpretativas que têm por fim descrever, decodificar, traduzir certos

fenómenos sociais que se produzem mais ou menos naturalmente” e que “dão mais atenção ao significado destes fenómenos do que à sua frequência” (Deslauriers apud Guerra, 2006, p. 11).

### 2.3. Corpus

Tal como referido anteriormente, foram escolhidas três organizações culturais distintas, que desenvolvem o seu trabalho no âmbito das artes performativas contemporâneas, com o objetivo de recolher uma amostra representativa de várias práticas de alcance e envolvimento de públicos adotadas em diferentes territórios de baixa densidade em Portugal:

- Comédias do Minho, uma associação de direito privado com origem municipal, que desenvolve a sua atividade em Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira;
- Lavrar o Mar, uma cooperativa cultural que desenvolve a sua atividade a partir do sudoeste de Portugal, em Aljezur, Monchique, Odemira e Santiago do Cacém.
- UMCOLETIVO, uma associação cultural que desenvolve a sua atividade em Portalegre, onde atualmente está sediada, após sete anos em Elvas, entre 2015 e 2022.

A composição do *corpus* combina análise de conteúdo através da observação das plataformas digitais das organizações escolhidas e da realização de entrevistas semiestruturadas com representantes dessas organizações para aprofundar alguns temas. As entrevistas foram realizadas online, com durações que variaram entre 1h45m (a mais curta) e 3h37m (a mais longa). A variação deveu-se sobretudo à extensão das respostas dos entrevistados, uma vez que foi usado o mesmo guião semiestruturado.

A análise das plataformas digitais focou-se essencialmente nos *websites* oficiais das organizações, perfis nas redes sociais (Facebook, Instagram, YouTube, outros) e outras plataformas (perfis em agendas culturais, bilheteira online própria, outras), como forma de fazer uma análise macro da comunicação digital, usando a informação recolhida referente a um ano de atividade (2023), como ponto de partida para as entrevistas. Esta observação foi feita na semana anterior à realização das entrevistas.

O perfil escolhido para a realização das entrevistas foi o cargo de direção artística, uma vez que o objetivo foi aprofundar o conhecimento sobre o trabalho das organizações nos territórios, com foco na forma como vão estabelecendo relações com os públicos. Pela necessidade de recolher uma visão abrangente e estratégica relativamente ao trabalho desenvolvido, que tivesse em conta o funcionamento da organização e as estratégias de comunicação, mediação, programação e criação, a direção artística pareceu ser o perfil mais adequado para satisfazer todas as questões. No caso da Lavrar o Mar e da UMCOLETIVO, a escolha foi óbvia, uma vez que as pessoas que ocupam atualmente o cargo de direção artística fazem-no desde a criação das organizações. Relativamente às Comédias do Minho, dado a rotatividade deste cargo e o facto do pedido de entrevista ter coincidido com um período de mudança do mesmo, optou-se por entrevistar a pessoa que ocupou esta função entre 2016 e 2023, uma vez que a amostra da comunicação e programação analisada refere-se ao ano de 2023. Além disso, para cumprir os objetivos da entrevista, não seria adequado estar a entrevistar uma pessoa em fase de ambientação ao cargo. Todas as entrevistas foram realizadas online através do Google Meet e gravadas com recurso à opção de gravação disponibilizada por esse serviço. Uma vez realizadas as entrevistas, procedeu-se à transcrição das mesmas (Anexo D), com recurso a uma ferramenta online, e à posterior correção de algumas passagens.

Apresenta-se de seguida a listagem das organizações, indicando os momentos de recolha referentes tanto à análise de conteúdo nas plataformas como à entrevista, bem como as profissionais entrevistadas (Tabela 1).

<b>Organização</b>	<b>Período de análise das plataformas digitais</b>	<b>Data de realização da entrevista</b>	<b>Duração</b>	<b>Profissional entrevistada</b>	<b>Cargo</b>
Lavrar o Mar (LOM)	16/02/2024 - 23/02/2024	24/02/2024	3h37	Madalena Victorino	Direção Artística e Programação
Comédias do Minho (CDM)	11/03/2024 - 18/03/2024	19/03/2024	2h27	Magda Henriques	Direção-Geral e Artística
UMCOLETIVO (UC)	05/05/2024 - 12/05/2024	13/05/2024	1h45	Cátia Terrinca	Direção Artística

*Tabela 1 — Listagem das organizações, com indicação dos períodos de recolha e das profissionais entrevistadas*

Ao combinar a observação direta das plataformas digitais com entrevistas, pretende-se que a composição do *corpus* seja uma base robusta para a compreensão das práticas e estratégias das organizações culturais escolhidas como objeto de estudo desta investigação.

Adicionalmente, foram também utilizadas algumas fontes extra em determinadas partes da análise, como documentos ou relatórios internos, artigos de jornal e outras publicações que abordassem de alguma forma as organizações e o trabalho que desenvolvem, que ajudaram a confirmar ou adicionar informações relevantes ao estudo empírico.

As organizações auscultadas, além de estarem sediadas em localidades diferentes, apresentam dimensões e formas de funcionamento distintas. Assim, acredita-se que os objetos de estudo cumprem o princípio da diversidade preconizado por Isabel Carvalho Guerra:

De facto, na pesquisa qualitativa, procura-se a diversidade e não a homogeneidade, e, para garantir que a investigação abordou a realidade considerando as variações necessárias, é preciso assegurar a presença da diversidade dos sujeitos ou das situações de estudo. (Guerra, 2006, p. 83)

Em comum, têm o facto de trabalharem sobretudo a área das artes performativas e de desenvolverem esse trabalho em territórios de baixa densidade, testando linguagens e formas de trabalho desafiantes para as populações, que confere ao trabalho de alcance e envolvimento de públicos dimensões interessantes para se estudar e analisar. Apesar de uma possível proximidade nas linguagens artísticas que trabalham, as organizações situam-se em territórios distintos, geograficamente distantes em Portugal, cada um com a sua realidade socioeconómica e cultural.

### Capítulo 3: Apresentação e discussão de resultados

Os resultados da análise de conteúdo categorial e interpretativa que se seguem, tal como explicado no segundo capítulo, baseiam-se na interseção de informações recolhidas através da análise das plataformas digitais das organizações, da realização de entrevistas com representantes das mesmas, da análise documental de relatórios ou documentos internos e da consulta de outras publicações, como dados de estatísticas oficiais (Censos), livros e notícias que contenham informação relevante para o contexto desta investigação.

Para facilitar a compreensão dos resultados, as citações das entrevistas realizadas em 2024 no âmbito desta dissertação<sup>7</sup>, além dos elementos habituais, irão conter a identificação clara da organização que cada entrevistada representa, através das abreviaturas estabelecidas na Tabela 1 (subcapítulo 2.3.), da seguinte forma:

- M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024;
- M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024;
- C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024.

Após o primeiro subcapítulo, que caracteriza cada organização e os territórios em questão, os subcapítulos 3.2 a 3.6 incluem quadros-síntese que resumem os principais resultados da investigação. Esses quadros organizam as informações com base em codificadores definidos a partir da análise dos dados recolhidos, facilitando a divisão das categorias analíticas em subtemas relevantes. Além disso, os quadros têm como objetivo sintetizar a interpretação comparativa dos resultados, evidenciando as especificidades, divergências e pontos de convergência no trabalho das organizações estudadas.

---

<sup>7</sup> É possível consultar as transcrições completas no Anexo D.

### **3.1. Caracterização e contexto de cada organização**

#### **3.1.1. Lavrar o Mar (LOM)**

A Lavrar o Mar (LOM) é uma cooperativa cultural fundada em 2014 por Giacomo Scalisi e Madalena Victorino, que assumem desde então a sua direção artística. Desenvolve o seu trabalho no sudoeste de Portugal, em áreas rurais e de baixa densidade populacional, nomeadamente em Aljezur e Monchique, na Região do Algarve (NUT II / NUT III), e Odemira e Santiago do Cacém, na Região Alentejo (NUT II), mais concretamente no Alentejo Litoral (NUT III). Dedicar-se às artes performativas contemporâneas e à forma como “se relacionam com os diferentes contextos sociais, territórios e realidades culturais”, com o objetivo de “assegurar uma actividade cultural de alta qualidade, que age em profundidade, de modo a desenvolver uma dinâmica cultural regular e a longo prazo”. Para tal, promovem “criações artísticas e produções em teatro, dança, música, novo circo, estabelecendo-se muitas vezes pontes interdisciplinares”, “pesquisa nas artes performativas”, “edição de música e literatura”, “direção artística de festivais, temporadas de teatro e diversos programas culturais” e “desenvolvimento de conceitos e implementação de projetos comunitários artístico-educativos” (Lavar o Mar, sem data-b).

Apesar da proximidade, os territórios apresentam dinâmicas populacionais distintas, quando comparados os dados dos Censos de 2011 e 2021. Enquanto em Aljezur e Odemira se verificou um aumento da população residente nos últimos censos, em Monchique e Santiago do Cacém registou-se uma diminuição da população. Todos apresentam um aumento do índice de envelhecimento, exceto Aljezur que regista uma diminuição face a 2011. Os dados indicam também o aumento do uso de transporte individual e a diminuição do uso de transporte coletivo, que pode refletir a insuficiência das redes de transportes nestes locais. Verifica-se ainda um aumento da escolaridade da população, a par do aumento da quantidade de pessoas que saem do seu concelho para estudar.

Já os dados sobre a imigração (SEFSTAT Portal de Estatística, 2021) indicam, ao comparar 2011 e 2021, que houve um aumento da população imigrante em todos os concelhos, sobretudo em Odemira, onde triplicou. A proveniência dos imigrantes é

bastante distinta, registando-se pessoas vindas de países como Alemanha, Reino Unido, Brasil, Índia, entre outros. No caso do concelho de Odemira, onde se registou o maior aumento de imigrantes nos últimos anos, moram mais de 10.000, sendo que as comunidades mais numerosas são da Índia (3000) e do Nepal (2790), a maioria a trabalhar na agricultura — situação conhecida pela falta de condições básicas de vida e laborais a que alguns destes trabalhadores estão sujeitos (Caetano, 2022). Neste contexto específico de Odemira, é de destacar o papel do projeto *Bowing*, que será mencionado em maior profundidade nos próximos subcapítulos, pelo seu papel agregador e integrador, que “permitiu aprofundar as relações com as comunidades imigrantes, de diferentes nacionalidades e religiões” (idem, 2022).

No sudoeste de Portugal, onde, segundo os fundadores da LOM, em entrevista ao Público, há “pessoas de todo o mundo a viver num registo que não é usual”, o trabalho que desenvolvem “parte da realidade que os rodeia”, em profunda relação com as comunidades locais e com os espaços que têm à sua disposição, nomeadamente espaços menos convencionais e até a própria paisagem (Coelho, 2019). Durante a entrevista realizada no âmbito desta dissertação, Madalena Victorino fez um resumo da evolução da população nestes territórios desde os anos 60, concluindo que a organização se depara com comunidades quase opostas, que tentam envolver nas suas atividades:

É muito rico o que está a acontecer, é muito complexo, há alterações enormes na maneira como a vida se faz (...). Há uma população que vem para não trabalhar e outra que vem para sobreviver, (...) só estes dois movimentos já são um abismo. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

A representante da organização esclareceu também que a criação deste projeto nestes territórios foi motivada pela constatação de que Lisboa estava saturada de iniciativas e com um elevado espírito de competição — “todos a irem aos mesmos teatros tentar fazer os seus espetáculos, todos a irem aos mesmos apoios e fundos, e as pessoas em desconfiança umas com as outras” (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024). Isso levou os fundadores da LOM a questionarem-se sobre onde é que o seu trabalho artístico seria de facto útil, estabelecendo a sua prática em Aljezur, com extensão aos territórios já mencionados, escolha motivada principalmente pela relação com a natureza.

Ao longo dos anos, a cooperativa tem vindo a consolidar vários projetos, encontrando diferentes fontes de financiamento. De acordo com o *website* da organização (Lavrar o Mar, sem data-b), destacam-se os seguintes:

— *Lavrar o Mar — as artes no alto da serra e na costa vicentina*: projeto artístico cultural que abrange a região sudoeste portuguesa do Algarve, financiado pelo programa 365 Algarve, pela Direção-Geral das Artes, pelo programa CRESC Algarve 2020 e pelos municípios de Aljezur e de Monchique. O programa convida artistas e públicos a experimentar a transformação dos ambientes naturais em espaços de apresentação artística, através de dois meios: residências onde os artistas estudam as culturas locais, identificando aspetos que desejam investigar para depois os transformarem artisticamente, e programação de espetáculos, nacionais e internacionais, que de alguma forma estão ligados às temáticas do projeto.

— *Lavrar o Mira e a Lagoa — as artes além Tejo*: projeto de programação artística transdisciplinar nos concelhos de Santiago do Cacém e de Odemira, inicialmente apoiado pela CCDR Alentejo, com características semelhantes ao projeto *Lavrar o Mar — as artes no alto da serra e na costa vicentina*.

— *Bowing — artes, culturas, integração*: projeto intergeracional de arte participativa, que tem como linguagens principais a dança, a música, o vídeo e as artes plásticas. O objetivo é a inclusão social e cultural das populações estrangeiras no território do sudoeste alentejano, através de laboratórios artísticos regulares e um momento performativo integrador. Foi apoiado pelo programa PARTIS & Art for Change, que é financiado pelas Fundações Calouste Gulbenkian e La Caixa, e pela Câmara Municipal de Odemira, CCDR Alentejo 2020 e o fundo FEDER — Programa Operacional Regional do Alentejo 2014 — 2020.

— *Miragem*: projeto artístico e pedagógico que trabalha diretamente com várias escolas e infantários do concelho de Odemira (considerado o maior, mais isolado e disperso concelho do país), abrangendo alunos dos 3 aos 18 anos. Consiste em levar às escolas uma programação de espetáculos de várias áreas artísticas, procurando sempre ligações às matérias curriculares dos diversos anos escolares. É um projeto inserido no programa *ODETE — Odemira, Território Educativo*, financiado pela Câmara Municipal de Odemira.

— *Touro Azul*: programa de experiências humanas entre cultura local e arte. Percursos pelas paisagens, localidades e ambientes privados, com durações entre duas e sete horas. Uma iniciativa conjunta desenvolvida pela Cooperativa Lavrar o Mar, a Associação Rota Vicentina e a CACO — Associação de Artesãos do Concelho de Odemira em colaboração com habitantes locais, artesãos, associações, agentes e artistas.

Madalena Victorino sublinhou a dificuldade de manter atividade nos quatro territórios em simultâneo (Aljezur, Monchique, Odemira e Santiago do Cacém), tendo em conta os recursos disponíveis, e esclarece em que fase do projeto estão neste momento:

Estivemos nos quatro municípios durante dois anos, mas depois achámos que era um pouco demais para nós, porque as equipas são pequenas e, no fundo, parece ser muito fácil, mas não é. Encontrar produtores é super difícil, toda a gente está a viver esse problema. (...) As pessoas têm esta ideia quimérica deste espaço aqui mas, no fundo, depois não estão verdadeiramente motivadas para o trabalho e para o aprender, porque ele é muito específico aqui também. Então com essa problemática das equipas, e connosco assim a correr para Santiago do Cacém o tempo todo, acabámos por não repetir esse projeto do Lavrar o Mira, mas integrar Odemira na relação com Aljezur e Monchique, e é assim que estamos neste momento. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

No *website* da LOM, além de financiamentos e apoios concretos a determinados projetos, a barra de logos identifica vários parceiros gerais da organização, de diferentes naturezas, nomeadamente: enquanto *financiamento*, estão identificados o Ministério da Cultura da República Portuguesa, Direção-Geral das Artes e os Municípios de Aljezur, Monchique e Odemira; como *apoio* estão o Instituto Francês e a Embaixada de França em Portugal; em *parcerias* figuram sobretudo parceiros locais como Rota Vicentina, Vicentina Hotel, Casa Batalim, Vila Foia Monchique; no *apoio à comunicação* são mencionados os meios Sul Informação, Barlavento, Jornal de Monchique, Antena 2 e Rádio Universitária do Algarve.

No que diz respeito à estrutura interna, a LOM parece ter uma equipa multifacetada, apresentando (à data da análise de conteúdo e da entrevista, fevereiro de 2024) um delinear concreto dos principais cargos e respetivas funções: além da dupla que assume a direção artística e a programação (Madalena Victorino e Giacomo Scalisi), conta com mais nove colaboradores regulares, um para cada área: direção técnica, gestão financeira, gestão administrativa, comunicação, fotografia, vídeo, design e

técnica (neste último, são mencionadas duas pessoas). Segundo Madalena Victorino, à data de realização da entrevista, a LOM estava à procura de uma nova pessoa para o cargo de produção, sendo este um perfil também fundamental para a estrutura, mas com mais rotatividade devido às exigências dos projetos e do território, um tópico que será explorado no subcapítulo 3.2.

No que diz respeito aos recursos dos territórios, Madalena Victorino destaca a sua riqueza natural, que a LOM tenta aproveitar a seu favor em resposta à falta de espaços culturais oficiais:

Nós não temos sítio, não há teatro, não há sítio. Há só a antiga Junta de Freguesia de Aljezur, que é o nosso escritório, e depois nós fazemos tudo fora. Os espetáculos acontecem nas florestas, nos bairros, nas ruínas, nas ribeiras, nas escolas,... Há um único Cineteatro de Odemira, onde também fazemos muita coisa, mas a grande maioria de tudo o que fazemos são espaços que se chamam “recinto improvisado”, tecnicamente, que são locais dentro da natureza, variadíssimos. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Passados 10 anos do início da sua atividade, Madalena Victorino mencionou que a LOM está a trabalhar atualmente na recuperação de um novo espaço, um projeto a que chamaram *Escola Nova*, apoiado pelo programa Bairros Saudáveis, que tem por objetivo a recuperação da antiga Escola Primária de Bordeira, cedida pelo Município de Aljezur, para o desenvolvimento de atividades culturais da organização.

Detalhado o contexto em que esta organização desenvolve o seu trabalho, é importante sublinhar a forma como o território inspira e molda os objetivos da LOM, que pretende ser um ponto de encontro entre diferentes públicos e comunidades:

“Lavrar o Mar” é uma designação para falar de uma técnica de apanha da sardinha que nos tempos da pesca tradicional se fazia. Há um termo que se chama “ardentia”, que é um brilho que o mar apresenta à noite com a lua, que te dá a saber que está ali um grande cardume de sardinhas. Então os barcos saem e vão com as suas redes na horizontal — lançam a rede na horizontal, e não na vertical — e vão lavrando o mar para trazer as sardinhas até à embarcação. Então, esse também é o nosso nome: essa ideia de ir lavrando o território e trazendo todos para dentro da embarcação das artes, para dentro da nossa programação, das nossas atividades e das questões que a nossa programação coloca. E que são depois, então, um objeto comum que as pessoas, sejam elas quais forem, vivem naquela tarde ou naquela noite, juntos. Portanto, a Lavrar o Mar é um ponto de encontro e de um cruzamento de pessoas que nunca se encontram. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

### 3.1.2. Comédias do Minho (CDM)

As Comédias do Minho são “uma rede cultural de Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Valença e Vila Nova de Cerveira” (Comédias do Minho, sem data). Os territórios que abrange situam-se na Região Norte (NUT II), concretamente na zona do Alto Minho (NUT III). São um projeto cultural que surgiu em 2003, fruto do investimento e da colaboração dos cinco municípios mencionados, que juntos formam a Comunidade Intermunicipal do Vale do Minho. Magda Henriques sublinha a importância da dimensão política da origem das CDM:

Eu acho que a origem deste projeto é uma origem extraordinária. (...) No essencial, eu escolho e escolhi sempre sublinhar essa dimensão — não no sentido de uma espécie de romantização bacoca, mas de uma profunda responsabilização de todos nós por essa origem. (...) As Comédias surgem porque há cinco presidentes de cinco municípios que decidem que, depois das ditas necessidades básicas garantidas, era preciso criar uma equipa profissional de teatro — e sublinho profissional — que pudesse levar o teatro às aldeias. Independentemente das outras motivações que possam estar por trás, na verdade eles agiram sobre essas motivações, mesmo que elas tenham tido origem noutras ou noutras circunstâncias. Eles tomaram esse desejo, ou essa vontade, e concretizaram. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Formalmente, são uma “associação de direito privado” (Associação para a Promoção de Atividades Culturais no Vale do Minho) que, segundo Isabel Alves Costa<sup>8</sup>, “agiliza imenso o trabalho da associação” (Comédias do Minho, 2014, p.15, a partir de um depoimento de 2009). Apesar da estreita relação com o poder municipal, as Comédias do Minho sempre tiveram “independência artística total” (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024), algo reforçado por vários elementos da equipa em diferentes ocasiões, sendo que a Comunidade Intermunicipal acompanha o projeto de forma “distanciada e isenta” (Paiva, 2014).

Segundo a informação disponível no seu *website*, caracterizam-se como uma organização profundamente ligada ao território e comprometida em construir uma relação contínua com os públicos:

Partindo da prática teatral, a Associação Comédias do Minho propôs-se desenvolver uma atividade cujo principal objetivo consistisse na captação de públicos, assente numa estreita relação com as comunidades locais procurando, através da criação e da difusão de uma oferta teatral regular inédita na região,

---

<sup>8</sup> Isabel Alves Costa foi responsável pela reestruturação do projeto em 2007, assumindo a sua direção artística posteriormente, até 2009.

colmatar algumas das lacunas que caracterizam as regiões do interior, nomeadamente as resultantes do forte isolamento a que as mesmas estão sujeitas. (Comédias do Minho, sem data)

Esta caracterização reflete-se na sua missão de “dotar o Vale do Minho de um projeto cultural próprio, adaptado à sua realidade socioeconómica e, portanto, com um enfoque especial no envolvimento das populações, a partir da construção de propostas de efetivo valor participativo e simbólico, para as comunidades a que se dirigem” e nos objetivos estratégicos enumerados no *website*.

Dos cinco territórios abrangidos pelas Comédias do Minho, apenas Valença não é considerado um território de baixa densidade, apesar de ter algumas freguesias que são, nomeadamente Boivão, Fontoura, União de Freguesias de Gondomil e Sanfins e União de Freguesias de São Julião e Silva (Deliberação CIC Portugal 2030, 2023). Recorrendo aos dados dos Censos 2021 (PORDATA, 2021), as variações face aos Censos de 2011 indicam, em geral, uma diminuição de jovens e população em idade ativa face ao aumento de idosos e, conseqüentemente, do índice de envelhecimento. Os dados indicam também o aumento do uso de transporte individual e a diminuição do uso de transporte coletivo, que pode refletir a insuficiência das redes de transportes nestes locais. Verifica-se ainda um aumento da escolaridade da população, a par do aumento da quantidade de pessoas que saem do seu concelho para estudar. Segundo os dados do SEF — Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEFSTAT Portal de Estatística, 2021), ao comparar os Censos de 2011 e 2021, verifica-se que a população imigrante praticamente duplicou em todos os concelhos exceto Melgaço, onde diminuiu, sendo as nacionalidades com mais expressão a brasileira e espanhola em todos, e, em alguns casos específicos, a venezuelana (Paredes de Coura) e indiana (Vila Nova de Cerveira e Valença).

Apesar de uma certa marginalidade dos territórios, conferida naturalmente a áreas de baixa densidade, o objetivo das Comédias do Minho sempre foi a criação de “uma nova centralidade”, o desenvolvimento de um projeto onde, segundo Isabel Alves Costa, “quase tudo é ao contrário”, que opera numa “clara contracorrente face às companhias crescentemente reduzidas a pouco mais do que as suas direções artísticas”. Essa diferença manifestava-se de várias formas, como: a contratação de um elenco de atores a tempo inteiro, investindo na sua formação contínua; a criação de uma

companhia que “assumiria necessariamente um estatuto de agente cultural de intervenção e de mediação naquele território particular”; a “continuidade de presença e ação” nesse território e a estreita relação com as instituições regionais (Santos et al., 2014, pp. 121 a 130).

É também um projeto pioneiro na forma como encaram o desenvolvimento de públicos. O mote inicial de “levar o teatro às aldeias do Vale do Minho” promoveu desde cedo um contacto muito próximo com as populações, investindo na circulação de criadores nacionais e internacionais, “num registo não-paternalista, desafiante e arriscado (ao nível de propostas, temáticas, criadores e linguagens)” (Comédias do Minho, 2014). Segundo Elisabete Paiva (2014), as CDM surgem “determinadas em adaptar-se a uma realidade socioeconómica e em construir-se a partir de e com um território, em vez de se tornar como um elemento colateral ou um instrumento meramente pedagógico” (p. 33).

Relativamente à sua estrutura interna, modelo de governança e financiamento, as CDM apresentam um modelo muito próprio. Criado inicialmente como uma companhia de teatro profissional, o projeto sofreu em 2007 uma reestruturação às mãos de Isabel Alves Costa e Miguel Honrado. Passou a ter três eixos de intervenção que funcionam de forma independente, com objetivos operacionais específicos, mas que contribuem para a missão global deste projeto cultural, descritos da seguinte forma no *website* da organização (Comédias do Minho, sem data):

— *A Companhia Profissional de Teatro* que desenvolve as suas próprias criações, residências e coproduções, com os objetivos de “promover processos dramatúrgicos de pesquisa que promovam a escrita dramática contemporânea; programar repertório dramático com enfoque territorial, num equilíbrio entre o património teatral e a contemporaneidade; aumentar o envolvimento das populações e o número de público das novas criações em circulação”.

— *O Projeto Pedagógico* que trabalha em estreita colaboração com escolas, bibliotecas e outros agentes locais, com os objetivos de “manter a aposta na formação artística dos jovens; continuar a abranger a totalidade dos alunos do ensino pré-escolar e do 1º ciclo do ensino básico dos cinco municípios; manter a aposta na formação contínua dos

colaboradores locais; Abranger os 2º e 3º ciclos do ensino básico como público prioritário”.

— O *Projeto Comunitário* que envolve as populações, associações culturais e grupos de teatro amador, com os objetivos de “manter, solidificar e alargar processos de mediação cultural com agentes territoriais e populações que mobilizem projetos comunitários; manter e solidificar a aposta na formação e criação artísticas com os grupos de teatro amador; abranger um maior número de associações culturais do território na atividade CDM”.

No Relatório de Atividades de 2023, fornecido pela organização, é também mencionado o eixo *Produção de Conhecimento: Linguagens Poéticas e Científicas*, do qual fazem parte projetos paralelos como a Rádio Comédias e o Museu Comédias do Minho, e o *Projeto Mutantes*, um projeto independente dos restantes eixos que decorreu entre 2021 e 2023.

Desde a sua criação, as CDM já tiveram seis pessoas a assumir a direção-geral e artística: José Martins (2004 – 2005), Nuno Pino Custódio (2006 – 2007), Isabel Alves Costa (2007 – 2009), João Pedro Vaz (2009 – 2016), Magda Henriques (2016 – 2023) e, a partir de 2024, Fátima Alçada (que, até à data de escrita desta dissertação, permanece no exercício deste cargo durante o mesmo ano). No que diz respeito à restante equipa, apresentam uma estrutura bem delineada, com uma pessoa responsável por cada área fundamental à manutenção do projeto: gestão/produção, comunicação, assistência técnica, produção executiva, design gráfico, criação de conteúdos vídeo, fotografia e *website*. Há ainda duas pessoas responsáveis pelo Projeto Pedagógico e quatro atores/criadores contratados a tempo inteiro. São também mencionados três membros da Direção da Associação e quatro do Conselho Artístico (consultivo).

A nível de financiamento, é também um caso particular na área da cultura, dado o carácter intermunicipal do seu surgimento, que agiliza a captação de outros apoios e parcerias num país onde “o mecenato é, desde logo, raro e o setor público domina o campo cultural” (Santos et al., 2014). Como já foi mencionado, o projeto surgiu da vontade de cinco municípios, que se mantêm como promotores até hoje. No seu início, teve como membro associado o Teatro Noroeste, posteriormente substituído pela Caixa de Crédito Agrícola. Conta, desde 2006, com o mecenato da VentoMinho — Energias

Renováveis S.A e como parceiro institucional o Ministério da Cultura da República Portuguesa.

Apesar de realizarem a sua prática artística nos vários municípios já mencionados, fazendo uso de espaços variados, convencionais e não-convencionais, a sua sede oficial é em Paredes de Coura, no Quartel das Artes.

As Comédias do Minho são um projeto profundamente enraizado num vasto território e na relação com diferentes públicos. Partindo da missão inicial de “levar o teatro às aldeias”, o projeto foi-se transformando em mais do que isso:

Eu acredito convictamente que uma e outra se complementam, a democratização e a democracia<sup>9</sup>. E o que eu sinto que as Comédias foram capazes de fazer — umas vezes melhor, outras vezes pior — foi exatamente isso. Do modo como eu as entendo, elas começaram por ser um projeto de democratização da cultura, ou seja, mesmo esta ideia de “levar o teatro às aldeias”, para começar gradualmente a integrar esta dimensão da democracia cultural, isto é, de construir uma série de projetos e de atividades com as pessoas. Não deixa de “levar o teatro às aldeias”, mas está para além disso, inclui as suas vozes e inclui a sua participação ativa. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Esta transformação levou, como explica Magda Henriques, a aprofundar a missão inicial, algo que se reflete em várias dimensões do trabalho de desenvolvimento de públicos, temas que serão explorados no decorrer deste capítulo.

### 3.1.3. UMCOLETIVO (UC)

A nível formal, a UMCOLETIVO é uma associação cultural, atualmente sediada em Portalegre desde 2022, após 7 anos em Elvas, entre 2015 e 2022. Apesar do historial da UC estar sobretudo associado a estes dois municípios, a associação começou em Lisboa, em 2013. A mudança da capital para Elvas deu-se após dois anos muito intensos de trabalho em Lisboa, que exigiram uma pausa para os fundadores da UMCOLETIVO. Nessa pausa, por motivos pessoais, Cátia Terrinca mudou-se para Elvas, onde encontrou “um solo cultural e especialmente artístico erodido, já quase estéril” (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024), que sentiu que poderia mudar:

Perante esta radiografia inesperada de uma zona do país que eu conhecia apenas, como muita gente conhece, de veraneio ou de fim de semana, depois de viver o dia a dia e de perceber que eu poderia colmatar uma parte dessa ausência e poderia lembrar as pessoas que têm direito a uma coisa que elas não sabem que têm

---

<sup>9</sup> Magda Henriques refere-se ao debate constante entre democratização cultural e democracia cultural.

direito, porque está fechado há demasiado tempo, chamado cineteatro, por exemplo. E quem diz cineteatro, diz uma série de outras estruturas que podem potenciar a prática cultural e artística regular. (...) E depois foi uma sucessão de amores, imprevistos, paixões pelo território, pelas associações, pelas instituições, pelas pessoas, que foram, juntamente com as nossas próprias paixões como é lógico, moldando um projeto (...). (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Apesar das muitas conquistas deste projeto, claramente construído em resposta aos desafios de Elvas e com as suas diferentes comunidades, a mudança para Portalegre deveu-se a incompatibilidades entre a associação e o Município de Elvas:

(...) entrámos em rota de dissidência absoluta com aquele que é o atual presidente do Município de Elvas, o comendador Rondão Almeida, que foi de forma muito criteriosa arranjando diversas maneiras de tornar o nosso trabalho num trabalho meramente burocrático — de conseguir resolver questões de produção com ele, de reafetação de orçamentos, em que espaços é que as coisas podem ser feitas, onde é que podemos pôr os cartazes... Portanto, isso não é criação artística. E para mim estava bastante claro que o nosso projeto é um projeto de criação artística. Nós não somos um gabinete que apoia a criação artística. Nós somos quem quer criar. E criar em conjunto com as comunidades, em conjunto com as escolas (...). (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Este testemunho é representativo das dificuldades que os profissionais da cultura sentem ao lidar com o poder municipal. Note-se a relação entre estes constrangimentos apontados por Cátia Terrinca e as dificuldades mencionadas no subcapítulo 1.3 a partir dos testemunhos de diversos profissionais da cultura a trabalhar em contextos de interioridade recolhidos por Silva (2022). Estas dificuldades levaram a UMCOLETIVO a mudar de localidade, encontrando as condições necessárias para o desenvolvimento do seu trabalho artístico em Portalegre:

Portalegre compreendeu [o projeto e o seu potencial contributo para o território] e ofereceu-nos condições, desde o ponto de vista da orgânica da Câmara, infinitamente superiores às condições que Elvas tem. Do ponto de vista financeiro não temos um apoio do Município de Portalegre maior do que o que tínhamos de Elvas (...), mas eu acho importante também falar-se disso, porque o investimento financeiro vem de qualquer lado (...), mas o investimento e o entendimento territorial só podem vir mesmo de quem está no território. (...) Os nossos interlocutores diretos em Portalegre são de facto interlocutores que nos permitem desenvolver o nosso trabalho em liberdade e em coerência com aquilo que são os nossos valores éticos. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

A relação com os interlocutores locais e a sua importância, confirmada por este testemunho, será um dos tópicos explorados em maior profundidade no subcapítulo 3.2.

Tanto Elvas como Portalegre são considerados territórios de baixa densidade e pertencem à Região Alentejo (NUT II), concretamente à sub-região do Alto Alentejo (NUT III). Apesar da proximidade, são muitos os aspetos que os distinguem. Relativamente a Elvas, as constatações de Cátia Terrinca sobre o cenário artístico-cultural que encontrou ajudam a compreender alguns dos desafios deste território:

O cineteatro estava fechado como estava quase tudo fechado. As sociedades recreativas foram transformadas em bares, praticamente, sem qualquer atividade cultural que não seja a do futebol — ou a de ver futebol, mais do que de fazer futebol. O facto de a cidade estar também a caminhar num sentido que agora se tem agudizado, de ser uma cidade para ser visitada e não para ser vivida. Para mim é o princípio do fim (...). Isto não pode ser a afirmação de uma cidade. Ou seja, enquanto se aceitava isto, logicamente não se valorizava, por exemplo, o trabalho da Joana Leal, as receitas da Vitorica Mendes, a olaria do Luís Pedras, os poemas do Leca — uma série de pessoas que nós fomos conhecendo e que têm, de facto, património imaterial, que não está reconhecido pela UNESCO e que a Câmara, ilusoriamente, acha inferior ao património material que está reconhecido pelo UNESCO (...). (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Esta descrição transparece um total desinvestimento de Elvas na cultura — não só nas práticas artísticas, mas também em bens, recursos e infraestruturas que poderiam ser governados com vista ao seu usufruto pela população. Já em Portalegre, são mais os pontos positivos do que negativos a destacar, transparecendo um território mais organizado, que valoriza a cultura e as práticas artísticas de uma forma mais sustentada:

Há muito mais associações, muito mais artistas a trabalhar. (...) O território é muito menos fechado sobre si (...). Ter uma direção artística num teatro é um mundo de diferença para nós. Ter muita paisagem natural, muito diferente daquela que é comum do Alentejo, (...) é muito inspirador para as nossas vidas. (...) Há muitos interlocutores com vontade de fazer coisas, não temos que os ir buscar o fundo do poço... Estão aqui, estão perto, é fácil começar relações. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Esta breve comparação entre municípios do mesmo concelho revela sobretudo divergências na forma como o poder político local pode dificultar ou facilitar o trabalho de uma organização cultural e artística, reforçando o longo caminho de sensibilização que está ainda por fazer em alguns contextos territoriais.

Segundo Censos 2021 (PORDATA, 2021), as variações face aos Censos de 2011 indicam tendências nestes dois municípios semelhantes aos territórios onde operam as outras organizações: diminuição de jovens, diminuição da população em idade ativa e,

apesar de se verificar uma diminuição de idosos em Elvas, ao contrário de Portalegre onde se verifica um aumento, registou-se em ambas o aumento do índice de envelhecimento; aumento do uso de transporte individual e a diminuição do uso de transporte coletivo, que pode refletir a insuficiência das redes de transportes nestes locais; e aumento da escolaridade da população, a par do aumento da quantidade de pessoas que saem do seu concelho para estudar. Segundo os dados do SEF — Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEFSTAT Portal de Estatística, 2021), ao comparar os Censos de 2011 e 2021, verifica-se que em Elvas a população imigrante diminuiu, sendo que em 2021 as nacionalidades com mais expressão são a brasileira, espanhola e romena, e em Portalegre aumentou muito ligeiramente, apresentando em 2021 as nacionalidades brasileira e búlgara como predominantes. Terrinca aponta também algumas diferenças a nível social, cultural e educativo que afetam em grande medida a forma como a UMCOLETIVO desenvolve o seu trabalho:

São duas cidades muito diferentes, na medida em que uma é capital de distrito, a outra não é. Ou seja, uma tem uma série de valências e um politécnico com imensos cursos diferentes, por exemplo. O politécnico tem sido um aliado importantíssimo naquilo que é também a criação dessa massa crítica, a possibilidade de dar continuidade àquilo que são as aspirações artísticas de alunos que vêm para este território. Portalegre é uma cidade muito mais multicultural que Elvas, tem uma diversidade cultural bastante superior, não há uma clivagem social tão intensa. Em Elvas havia uma clivagem muito grande entre a comunidade cigana, ou as comunidades ciganas (...) e a sociedade maioritária... Em Portalegre não há, e isso altera, não é? (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

A UMCOLETIVO tem como eixos “a relação com o território, a exploração plástica da palavra e a convocação do público para o epicentro do objeto artístico”, afirmando que os seus projetos de criação “procuram cada vez mais a simbiose com os vetores do desenvolvimento de novos públicos e da programação”. Entendem “o espaço de construção artística como um lugar partilhado, horizontal e aberto — uma estufa de afetividade e democracia, onde [são] minuciosos a explorar ideias e a levantar questões” (UMCOLETIVO, sem data).

No *website* da associação, é possível encontrar menção a vários projetos de diferentes tipologias:

— *Criação artística*: este é o domínio predominante de atividade da UMCOLETIVO, que apresenta no seu portfólio várias criações.

— *Programação*<sup>10</sup>: Mencionam eventos como *A Salto — Tomada Artística da Cidade de Elvas*; *ACTO — Festa do Teatro em Elvas*; e *Transmissão*, um ciclo de teatro radiofónico em várias rádios locais, nacionais e internacionais, em parceria com As Crianças Loucas e Txon Poesia.

— *Mediação*: Salientam o projeto *Lungo Drom*, em colaboração com a Associação Intercultural Sílabas Dinâmicas, de Elvas, que “pretende minorar clivagens entre a comunidade cigana e sociedade maioritária, criando um Museu Nómada — com o apoio da Gulbenkian e da La Caixa através do programa PARTIS & Art for Change”.

— *Edição*: Apresentam a Coleção *Ventriloquia*, que pretende “resgatar vozes esquecidas”, recuperando “a palavra em todas as suas formas: a palavra proferida, a palavra ouvida, a palavra anotada, e também a palavra escrita, que muitas vezes é o único material direto vindo até nós de muitas mulheres”. Nesta coleção, são publicados “exemplos criteriosamente selecionados, tanto pela diversidade (conceitual, vivencial, geográfica) como pela proximidade que têm com os espetáculos realizados, numa colaboração editorial com a Livraria Tigre de Papel”.

— Outros projetos mencionados na secção *Sobre*: Destacam ainda o desenvolvimento de um projeto piloto na Escola Básica de Vila Boim (Elvas), através de um protocolo com o Plano Nacional das Artes (PNA) e a Organização de Estados Ibero-Americanos (OEI), e o trabalho contínuo “com as escolas rurais do Agrupamento de Escolas José Régio [Portalegre], no desenvolvimento de competências artísticas a nível da fruição e criação junto de alunos, professores e funcionários desta comunidade educativa”.

Comparativamente às outras organizações auscultadas no âmbito deste estudo, é uma estrutura com dimensão menor, algo que se reflete na sua organização interna, modelo de governança e financiamento. Cátia Terrinca esclarece a equipa atual, à data da entrevista (maio de 2024), e qual o modelo de governança que privilegiam:

Toda a gente trabalha de forma o mais circular possível, claro que assumindo responsabilidades cada um naquilo que são as suas específicas tarefas, mas partilhando a criação, partilhando o processo, partilhando a produção. (...) Acho

---

<sup>10</sup> No âmbito da programação, foram também encontradas algumas menções online, nomeadamente nas redes sociais da associação, ao evento *CAL — Cinema. Ar. Livre.*, uma mostra de cinema ao ar livre nas freguesias rurais do concelho de Elvas (Vila Boim, Barbacena e Terrugem) organizado pelo UMCOLETIVO, contudo este projeto não foi encontrado no *website* da organização.

que tem a ver também com não quereremos fazer sempre o mesmo em projetos diferentes (...) e não quereremos corresponder só a uma função, a isso que nos aproxima de alguma maneira do trabalhador no sentido operário da palavra, não no sentido criativo da palavra. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Relativamente ao financiamento, além do já mencionado apoio do programa PARTIS & Art for Change, atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação La Caixa ao projeto de mediação *Lungo Drom*, no *website* da UMCOLETIVO destaca-se o apoio da Ministério da Cultura da República Portuguesa no âmbito dos Programas de Apoio Sustentado Bienal da DGARTES e do Município de Portalegre. Adicionalmente, para cada criação ou projeto, a UMCOLETIVO estabelece coproduções com outras entidades, que ajudam a financiar essas produções.

Apesar de desenvolver a sua atividade a partir de Portalegre, estando atualmente sediada no Convento de Santa Clara, o historial da UMCOLETIVO em Elvas é muito importante para compreender alguns dos valores e objetivos que continuam a nortear o seu trabalho, colocando a mediação como uma dimensão central da abordagem que fazem ao desenvolvimento da prática artística e da relação com diversos públicos, seja qual for o território:

Esta tarefa da mediação permite criar um contraponto, permite criar um contradiscurso, permite criar uma outra forma de olhar para o território e práticas também de resistência, que eu penso que são necessárias para que os territórios não sejam homogêneos. Então, acho que o UMCOLETIVO em Elvas permitiu essa prática de resistência durante cerca de sete anos e permitiu também a sobrevivência de muitas das pessoas que têm uma vontade artística, ou uma vontade criativa, e que não se davam entre si ou que não encontravam espaço para estarem juntas. O UMCOLETIVO também foi esse espaço de encontro, de familiaridade, de reunião, que só terminou em Elvas. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Nos próximos subcapítulos, será detalhada de que forma é feita essa abordagem, dando exemplos concretos referentes tanto ao trabalho desenvolvido em Elvas como em Portalegre.

### **3.2. Desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade**

Antes de entrar em maior profundidade nas temáticas diretamente relacionadas com a captação e envolvimento de públicos, é importante compreender quais os desafios e oportunidades que as organizações auscultadas identificam nos seus territórios, dando igual importância aos pontos positivos e negativos. Há sem dúvida uma sub-

representação de territórios de baixa densidade, que origina perceções enviesadas sobre os mesmos. Recuperando García-Dory et al. (2020), é importante reconhecer que estas zonas são tão ricas e diversas como áreas urbanas, à sua maneira.

Neste subcapítulo, apresenta-se alguns desafios e oportunidades apontados pelas entrevistadas que, direta ou indiretamente, afetam o desenvolvimento da sua atividade e, conseqüentemente, as suas relações com os públicos.

### 3.2.1. A invisibilidade dos territórios versus as oportunidades identificadas pelas organizações

As entrevistas revelaram que as organizações reconhecem a invisibilidade dos territórios de baixa densidade como uma realidade, mostrando de que forma isso afeta o seu trabalho ou como procuram contribuir para outras perceções. Cátia Terrinca reflete sobre a necessidade de reconhecermos, coletivamente, uma nova noção de centralidade:

Há vários centros. Se pensarmos num centro da biodiversidade, com certeza Lisboa não será um deles. Se pensarmos num centro, imagina, do património militar, Elvas é um centro. Se pensarmos num possível centro de caminho entre as capitais de Portugal e de Espanha, Elvas é um centro. Se pensarmos num centro paisagístico do território serrano no sul de Portugal, Portalegre é um centro indiscutivelmente. (...) Os centros já estão lá. Nós é que olhamos sempre pelas mesmas temáticas. Enquanto nós não conseguirmos olhar para a nossa realidade, para o nosso país, para os “outros” que nós também somos de forma suficientemente diversa, veremos sempre os mesmos centros, sempre as mesmas questões. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Também Magda Henriques reforça esta ideia de um país com “múltiplos centros” e menos polarizado:

Eu acho que há esta ideia — para mim, que é central — que é contribuir para um país menos desequilibrado e ajudar a criar um olhar sobre o país menos polarizado. E agarrando naquela expressão da Isabel Alves Costa, que para mim é central, que é: não é descentralizar, ninguém quer descentralizar coisa nenhuma, senão é voltar do centro para a periferia. O que se quer é um país com múltiplos centros. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

A invisibilidade ou o preconceito relativamente a estes territórios manifesta-se, segundo a representante da UMCOLETIVO, na dificuldade de encontrar forças de coprodução e na forma paternalista com que alguns programadores olham para o trabalho que é feito longe das grandes cidades:

É muito complicado tu encontrares, por exemplo, forças de coprodução estando tu no Alentejo. Tens muito menos possibilidade financeira, não é? Porque os territórios são mais pobres, não tens empresas, não tens mais nada. E, por outro lado, a forma como os outros olham para ti é como se tu fosses um criador que só consegue trabalhar sobre estes territórios, és o criador do Alentejo, nunca vais contribuir para a contemporaneidade, porque a contemporaneidade se afirma muito na relação com a cidade. Parece que só a cidade é que tem multicultural, só a cidade é que tem dissidência, só a cidade é que tem pensamento crítico. Parece que as grandes revoluções começaram sempre nos grandes centros urbanos, que é uma magistral mentira, não é? A revolução faz-se muito com a independência e tu és muito mais dependente do grande sistema macrofinanceiro nas grandes cidades do que na periferia. É claro que é preciso massa crítica, como é lógico. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

É importante destacar este desafio, pois é algo que se reflete em outras dimensões, limitando o potencial destas organizações nas suas várias áreas de atuação. Terrinca menciona precisamente como é que esta invisibilidade se reflete, por exemplo, na questão orçamental e na validação do trabalho de uma organização cultural a trabalhar no interior, criticando a incoerência entre o discurso em prol da sustentabilidade e as práticas reais das grandes instituições artísticas em Portugal:

Eu já recebi mais do que uma vez respostas, uma delas do Francisco Frazão<sup>11</sup>, que me disse que não vinha ver as minhas coisas, que eu fazia as coisas muito longe de Lisboa e que trabalhava autores que ninguém conhece. Isto é uma dificuldade que depois também se desmultiplica na questão orçamental, que é: quem é que valida o trabalho artístico que é feito pelas companhias que trabalham no interior? As câmaras, muitas vezes, não têm literacia para o fazer, não é? Ou seja, apoiam às vezes, até porque não têm mais nada e acham melhor apoiar alguma coisa do que não apoiar nenhuma, porque reconhecem em algum inconsciente coletivo que a cultura faz falta. Por outro lado, essas grandes estruturas, as grandes referências, as grandes instituições culturais do país, que estão sediadas nos grandes centros urbanos e financeiros, muitas das vezes também não legitimam — ou também não legitimam financeiramente como legitimam as outras companhias — o trabalho de uma companhia de pequena/média dimensão no interior do país, para quem é muito complicado deixar de ser de pequena/média dimensão e passar a ser de média, por exemplo. A questão do orçamento não é só o orçamento propriamente, é de quem é que tu dependes para construir um orçamento em Portugal. Vais sempre ter aos grandes teatros e aos grandes programadores. Muitas vezes, o circuito é de Lisboa e do Porto para a Europa... Depois são muito ecossustentáveis, só que é mais fixe ires de avião a Bruxelas do que de comboio a Portalegre, não é? (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Relativamente a este ponto, a Lavrar o Mar destaca sobretudo a falta de trabalho em rede:

---

<sup>11</sup> À data da entrevista, Diretor Artístico do Teatro do Bairro Alto em Lisboa.

Há muitas coisas que são únicas que só se passam aqui na programação e não vão a mais lado nenhum. Muitas companhias francesas, Novo Circo... Não se consegue conexões com os teatros das cidades. É a tal história, está tudo muito fechado. (...) Está tudo com as suas redes, que são redes fechadas, e nós não conseguimos... No início tentávamos imenso, mas agora também fazemos o que achamos que é importante fazer e as pessoas vêm ver, porque é difícil essa conexão. (...) Todos reconhecem que o nosso trabalho é fantástico, mas depois querer verdadeiramente colaborar, isso já é outra questão. (...) Às vezes consegue-se com Serralves (...), com o Teatro Viriato também, com Ílhavo fizemos coisas também, mas é tudo coisas assim pontuais, nunca se consegue aquela confiança aberta, não é? “Olha, eu tenho aqui uma coisa fantástica, não queres ver se...” — isso é muito difícil, tentámos e não se consegue. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

No entanto, a condição marginal destes territórios faz com que ainda haja muitas temáticas e novas formas de trabalhar por explorar, que se afastam das tendências das grandes cidades e, por isso, refletem sobre outras realidades. Terrinca destaca as relações improváveis que se vão construindo nestes meios, de elevada proximidade, e a forma como enriquecem a prática artística:

Sermos surpreendidos com outras relações de paridade, com outras relações de semelhança — isso foi uma coisa que nos aconteceu em Elvas, fazer novos colegas. Fazer colegas que são um ceramista de 50 anos, ou que são uma artista têxtil de 70 ou 80, o poeta popular de 80 anos, a professora de dança do ventre... Construir novas sinergias. Muitas das vezes, nas grandes cidades, a nossa tentativa é ficarmos por aquele que é mais próximo de nós, com aquele com quem nós conseguimos registar um património comum mais rapidamente. E eu acho que o trabalho da mediação começa no ponto mais longe de nós, ao qual nós queremos chegar, e não no ponto mais perto. Por isso é que acho que em Elvas nós começámos a formular um rasto artístico e um processo de trabalho assente na mediação. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Este exercício de relação e mediação com “o ponto mais longe de nós” é fundamental para garantir uma compreensão profunda do território e das especificidades que fazem com que seja também uma fonte de diversidade e contemporaneidade. Este testemunho antecipa a importância da mediação nestes contextos, um tema que será explorado mais detalhadamente no subcapítulo 3.4. Por sua vez, Magda Henriques destaca precisamente o papel das Comédias do Minho para gerar diferentes olhares sobre os territórios onde trabalham, potenciando novas reflexões e entendimentos sobre os mesmos:

Uma das coisas que eu acho que são também extraordinárias que as Comédias conseguem é, no fundo, não é só as pessoas que aqui estão poderem ter olhares diferenciados para outros lugares, mas é os que vêm de outros lugares terem um outro olhar também sobre este território. (...) Não só porque há artistas que vêm

até cá e depois nos levam também dentro de si, mas também porque nós não apresentamos só espetáculos aqui. As Comédias apresentam espetáculos aqui, como apresentam também espetáculos depois noutros lugares do país. Por isso, é esta forma de contribuir, mesmo que numa medida pequenina, mas que é fundamental. Todos estes grãos de areia juntos ajudam a que este país seja menos desequilibrado. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Estas organizações comprovam que o trabalho artístico que se desenvolve a partir destes territórios pode ser extremamente rico e relevante, fugindo à saturação e às temáticas das grandes cidades:

Eu própria, às vezes, vejo espetáculos e penso: “Bolas, está toda a gente a falar do mesmo”, não é? (...) As pessoas, e o capitalismo, fazem isso. As pessoas têm vidas muito parecidas. E vidas muito parecidas, e vídeos de Instagram muito parecidos, e livros muito parecidos, que sugeriu A, B ou C, dão pensamentos muito parecidos. A divergência estará sempre que nós olharmos para as vidas mais diferentes. E daí esta vontade também de que os processos envolvam mediação com quem não é só público, com quem é interlocutor direto na criação. Porque as nossas vivências, querendo ou não, vão-se aproximando. (...) Nós precisamos de nos recheiar de outros para podermos também falar de coisas que não são as nossas coisas. Para podermos também criar lugares de empatia, de fraternidade, de convulsão, de discussão, que são fundamentais para mim, para o devir artístico. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Victorino sublinha também a pobreza consequente desta uniformização, que acredita que deve ser combatida pelas organizações:

Eu fico muito cansada, e até triste, quando entro num sítio e as pessoas estão todas iguais. (...) Fico a pensar porque é que as pessoas têm esta tendência — algumas, claro, não são todas. (...) Eu acho que as organizações, as entidades, têm de lutar contra isso. Porque o mundo, mesmo o conceito de democracia, é um conceito que prevê a diversidade e até a divergência e o desentendimento face à visão de certas coisas. E o que é interessante é a discussão. (...) Porque daí se gera uma outra coisa, não é? Uma terceira visão sobre as duas visões diferentes. E é no encontrar dessa terceira visão (...) ou uma espécie de negociação — a negociação de pensamento, ou de posturas, ou daquilo que se pensa que aquela coisa deve ser ou é — que se vai depois chegar à conclusão de como é importante esse encontro. Ou seja, como é que esse cruzamento vai produzir imensos efeitos. Efeitos positivos de mudança, de transformação, de metamorfose, não é? (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Henriques destaca, por sua vez, a valorização das pessoas destes territórios, que “se veem representadas” no trabalho da organização porque “muitos destes trabalhos partem do seu saber e das suas histórias”. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024).

Apesar do estatuto marginal face aos centros urbanos, reforçado pela desadequação de algumas políticas culturais e pelo desconhecimento dos decisores

políticos de realidades periféricas, problemas mencionados no subcapítulo 1.3. (Matoso, 2018; Bell & Orozco, 2021; Vieira Nery, 2022), as organizações auscultadas parecem enfrentar esses desafios através da valorização de aspetos também inerentes aos territórios de baixa densidade: a proximidade das relações, a possibilidade de atenção ao detalhe e a valorização da diversidade, resultando em iniciativas e formas de estar que contribuem para uma sociedade mais justa e inclusiva.

### 3.2.2. A utilização de espaços de apresentação menos convencionais

Vários fatores levam as três organizações a utilizar com frequência espaços não-convencionais para as suas atividades, transformando vários locais em centros culturais temporários ou anfiteatros a céu aberto.

Esta estratégia parece ser, em simultâneo, uma dificuldade e uma potencialidade, uma vez que surge da necessidade de contornar a falta de espaços oficiais ou a “centralidade” dos mesmos, que pode ser uma barreira para populações que vivem longe desses centros, criando relações mais próximas com públicos que se encontram mais isolados no território ou com públicos que se sentem atraídos pela realização de um evento cultural num espaço que não conhecem ou que nunca viram ser utilizado para este fim. É também uma forma de valorizar o património histórico e natural das localidades e contornar a barreira que um espaço convencional como um teatro pode representar para determinados públicos. Assim, conclui-se que a diversidade de espaços e o exercício de descentralização dentro do próprio território — isto é, não limitar a atividade cultural ao “centro” da vila ou da cidade — é também uma forma de alcançar novos públicos e, por vezes, de os envolver, fazendo uso do conhecimento territorial da população para descobrir novos locais:

É um sem conta de espaços que já transformámos e é essa ideia também que as pessoas gostam muito. Nós somos grandes observadores do território enquanto natureza e espaço, onde vemos a potencialidade de se transformar em espaços performativos. Essa transfiguração dos espaços também toca muito as pessoas e, muitas vezes, elas até nem conhecem alguns destes espaços, porque nós vamos ao encontro de pessoas que gostam imenso do território e que o conhecem muito bem. (...) Até vêm ter connosco e dizem “olha, está ali um espaço que vocês iriam gostar de conhecer”. Então já há esse jogo também de troca de informação. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

A utilização de vários espaços por parte da UMCOLETIVO em Elvas influenciou positivamente outras organizações e a forma como os locais são aproveitados:

Quando nós chegámos a Elvas era muito pouco utilizado o património para fazer projetos artísticos, diria mesmo nada. E depois do Festival A Salto e das nossas atividades em vários espaços diferentes, agora faz-se em todos os sítios. Fazem-se coisas na Cisterna, fazem-se coisas no Mercado, fazem-se coisas na Banda, fazem-se coisas na SIR [Sociedade de Instrução e Recreio]. O próprio Museu de Arte Contemporânea de Elvas saiu de portas e fez eventos em outros sítios. (...) Eu sinto que a esse nível foi muito transformador. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

No que diz respeito ao seu trabalho em Portalegre, Cátia Terrinca diz que ainda “estão a chegar” a este território, mostrando intenção de explorar, no futuro, outros espaços e dinâmicas de programação, que contribuam para que a associação estabeleça parcerias com outras organizações a nível regional:

Eventualmente, num futuro próximo, pensar um contexto de programação (...) a partir desta Serra de São Mamede, que seja relativamente unificador para estes concelhos que eu mencionei há bocadinho, que é Marvão, Castelo de Vide e Portalegre. Uma coisa que integre várias associações e que integre várias práticas artísticas na paisagem também. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

A utilização de espaços menos convencionais, apesar de apresentar várias potencialidades ao nível da acessibilidade das propostas e da proximidade com outros públicos, também traz outros desafios. No caso das Comédias do Minho, que sempre tiveram a missão fundadora de “levar o teatro às aldeias”, Magda Henriques destaca a dificuldade de chegar a todos os locais desejados dado a extensão territorial da atuação desta organização:

Eu continuo convictamente a achar que é absolutamente extraordinário, mas mesmo, esta coisa de ir aos sítios, sabes? Nem que seja um momento... Mas nós vamos lá uma vez e pronto, em muitas das situações. Por isso, esta distância, sem eu conseguir estar de olhos nos olhos com as pessoas, dificulta. Na minha perspetiva, que pode não ser uma dificuldade para uma pessoa com uma natureza diferente da minha, mas eu acho que isto é de alguma forma uma dificuldade. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Já Madalena Victorino sublinha a dificuldade ou resistência por parte de alguns criadores de adaptarem os espetáculos a meios com recursos e características diferentes de espaços convencionais:

Há um “aburguesamento” das produções para as crianças, que só pode ser no palco, por causa da luz, por causa do vídeo, por causa do não sei o quê, da tecnologia... Às tantas, espetáculos que são lindos e não consigo trazê-los, (...) é só

para o palco dos grandes teatros. Eu estou sempre a dizer: “Ok, ótimo, mas agora faz uma versão...”. Porque, o que é que importa? Onde é que está o núcleo do teu trabalho? Ele não pode ser transposto para uma outra versão que possa visitar o país todo, onde não há esses teatros todos? (...) Eu, como sou artista, também sei que é possível, é perfeitamente possível flexibilizar... Não é aquele espetáculo, será outro, mas com a mesma matéria, não é? Pode ter também uma força muito interessante e que se torne, lá está, acessível. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

A utilização criativa dos espaços está também dependente da relação com os interlocutores locais, da dimensão das equipas e dos orçamentos disponíveis, pontos explorados de seguida.

### 3.2.3. A relação com os interlocutores locais

Tal como já foi mencionado algumas vezes, a relação com os interlocutores locais — os executivos municipais, as instituições sociais e culturais, a população, entre outros — afeta em grande medida o trabalho de uma organização cultural.

Em alguns territórios de baixa densidade, há uma elevada concentração de meios operativos no poder municipal, tal como é referido por Cátia Terrinca:

Há uma dependência muito profunda, sobretudo em meios mais pequenos, daquilo que é a rapidez das tomadas de decisão dos municípios. Os municípios, ou o funcionamento dos municípios, acabam por ditar o ritmo com o qual tu consegues trabalhar (...). O município tem os espaços todos, o município tem a possibilidade de imprimir os teus materiais de comunicação, o município também tem as escolas neste momento. Ou seja, o município dita o teu ritmo e tu tens que encontrar uma pulsação com o município para conseguir criar e para conseguir propor num território. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

A representante da UC sublinha de que forma esta realidade afeta sobretudo o sul de Portugal, dificultando o desenvolvimento e crescimento de organizações culturais que se deparam com estas adversidades:

Nos territórios do Sul, não só os municípios são a grande entidade empregadora — não há praticamente mais nenhuma, isso também acaba por, muitas vezes, minar aquilo que é a possibilidade de expressão crítica em relação àquilo que se faz municipalmente, não é? — como também tu não tens outros espaços que não sejam municipais, praticamente. Não tens, muitas das vezes, gráficas, a gráfica está no próprio município... Portanto, muitos dos teus ritmos têm de ser compatíveis com a respiração da orgânica da Câmara. E no caso de Elvas isso estava a inviabilizar aquilo que era a nossa forma de criar, a nossa forma de propor. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Apesar da experiência conturbada em Elvas, a UMCOLETIVO sublinha, por oposição, a facilitação de meios por parte do Município de Portalegre, onde está sediada desde 2022, mostrando a diferença que pode fazer no desenvolvimento do trabalho de uma organização cultural:

Há uma grande facilitação de meios logísticos de forma não programada com demasiada antecedência e isso permite que o trabalho também tenha um ritmo que é o ritmo do próprio trabalho, não é o ritmo do escritório. (...) Cidades que trabalham a ritmo de escritório são cidades que não facilitam o processo artístico, para mim. Porque ele está em transformação, não é? Então, esta cidade não está em ritmo de escritório, tem um ritmo muito mais orgânico e isso é bom. (...) Se nós precisamos de um autocarro para trazer os miúdos ao teatro, a Câmara ajuda-nos com esse transporte. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Esta questão dos transportes surgiu também com a Lavrar o Mar que, face à extensão do território onde opera e aos públicos com que lida, com condições socioeconómicas muito diferentes, tenta fazer um grande esforço para transportar pessoas para determinadas atividades. Quando questionada sobre se o transporte neste contexto não deveria ser facilitado pelos municípios, Madalena Victorino responde:

Deveria, mas não vem. E, portanto, em vez de dizer que não temos e não se faz, somos nós. E é esse lado militante que também muitas vezes é desconfortável para as pessoas que estão connosco e que trabalham connosco. (...) Portanto sim, claro, é aí que às vezes sinto que poderia haver uma generosidade maior por parte da comunidade civil, que as pessoas se pudessem juntar para vir ver... Eu já consigo isso em parte, porque há pessoas a quem eu tenho a lata de perguntar se podem passar por casa daquele e por casa do outro a buscá-lo para vir ver o espetáculo, isso já acontece. Já tenho uma coleção de pessoas a quem tenho coragem ou o à-vontade de pedir essa ideia da boleia (...). Só que muitas vezes não gostam de transportar asiáticos, porque há muito racismo. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

A necessidade de apoio, nem que seja apenas logístico, por parte dos municípios ou até de outros órgãos de administração estatal é uma fatalidade difícil de contornar. A Lavrar o Mar menciona também, por exemplo, dificuldade na obtenção de licenças:

Às vezes, há problemas com o Parque Natural<sup>12</sup> aqui. (...) Com o Teatro de Palha<sup>13</sup> tem sido muito complicado conseguir as autorizações para utilizar os terrenos. Os

---

<sup>12</sup> Parque Natural do Sudoeste Alentejano e Costa Vicentina, que faz parte do património natural e florestal gerido pelo Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas, I.P., um organismo da administração indireta do Estado Português.

<sup>13</sup> O Teatro de Palha é um espaço efémero e construído, como o nome indica, exclusivamente de palha e ao ar livre. É um exemplo de sustentabilidade e de respeito pela natureza, tal como explica a Lavrar o Mar no seu *website*: “A escolha da palha, que existe em abundância na região, como único material de

proprietários facilitam o terreno, mas depois vem o Parque Natural, que autoriza barbaridades, e não autoriza que se faça um Teatro de Palha que é completamente efêmero e que é pegada zero, porque nós escolhemos sítios onde há imensa palha e os fardos vêm quase diretos... Portanto, às vezes há dificuldades desse género de facilitação dos espaços a um nível talvez mais oficial. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

No caso das Comédias do Minho, são apontados outros desafios na relação com o poder político e com as dinâmicas culturais dos municípios que se foram modificando, naturalmente, nos últimos 20 anos. Magda Henriques menciona a confiança absoluta depositada nas CDM como algo, por um lado, positivo, na medida em que reconhecem o seu bom trabalho e, por outro lado, negativo, havendo uma “demissão” inconsciente que vai tornando a relação com os municípios mais lassa, refletindo-se depois em questões logísticas de, por exemplo, agendamento de apresentações:

Os municípios, quando as Comédias tiveram origem, não tinham praticamente programação. Agora têm aquilo que eles chamam de programação, que é um conjunto de atividades — programação é outra coisa — mas um conjunto de atividades sempre, sempre, sempre a acontecer. (...) Por exemplo, uma coisa tão simples como encontrares datas que consigas conciliar todos os municípios para a apresentação de um espetáculo, começou a ser uma dificuldade. Mas, ao mesmo tempo, eu penso assim: (...) se nós conseguíssemos ser incríveis, se calhar nós éramos sempre uma prioridade para eles nos marcarem, em termos de calendário. Mas, então, o que é ser incrível? Se o ser incrível é o fogo de artifício, eu não quis que as Comédias fossem fogo de artifício. Se o incrível é a relação forte que podemos ter, contudo, entre as Comédias e os municípios, e que as pessoas estejam preparadas para que haja momentos em que nós fazemos coisas que são mesmo muito boas, e que se calhar há outros em que elas não são tão boas, mas que isso faz parte de errar no contexto da criação e da produção artística... (...) É natural que em 20 anos as coisas se tornem lassa, às vezes até pelos melhores motivos, que têm por exemplo a ver com a questão da confiança. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Com “fogo de artifício”, Henriques refere-se a uma programação mais focada no entretenimento. Estes momentos de entretenimento, apesar de criarem um impacto momentâneo, não fazem parte de uma programação assente num pensamento complexo que responde de forma continuada às necessidades de um território a nível cultural e artístico, como é o caso do trabalho das Comédias do Minho.

Esta preferência pelo entretenimento leva-nos a outro desafio, que é o risco de as propostas não serem compreendidas por parte do poder político, inviabilizando ou

---

construção e cujos fardos por esta altura do ano são parte integrante destas paisagens, vai ao encontro de todas as criações do arquiteto que sempre respeitam o espírito do lugar.” (Lavarar o Mar, 2024b)

dificultando o trabalho das organizações. A Lavrar o Mar teve dificuldade inicialmente em apresentar o projeto aos municípios, reconhecendo que houve necessidade de ir adaptando a forma como apresentavam propostas e que a colaboração com as câmaras municipais tem sido progressivamente melhorada:

Acho que nós fizemos um erro, que foi o discurso com que apresentámos os projetos — porque foram vários, íamos tentando — não era o certo, não era o discurso certo. Temos de saber quem é que temos à nossa frente — isso foi uma grande aprendizagem — e como é que lhes podemos falar para que elas compreendam e se sintam entusiasmadas com o que temos a propor. (...) É a nossa linguagem. É a linguagem que eu uso para falar contigo ou para escrever um texto... Não poderia ser assim, tinha de ser de outra maneira, e fomos devagarinho encontrando essa ponte. Era uma forma de descrever o projeto que não ecoava naquele universo das pessoas, não é? São palavras difíceis ou são formulações de frases que não fazem sentido, não há referência... E, portanto, aquilo não comunicava. (...) O trabalho com as câmaras tem sido um trabalho progressivamente melhorado e isso é uma conquista muito boa, muito interessante. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Neste âmbito, é interessante mencionar a sua forte aposta em espetáculos de Novo Circo que, segundo Madalena Victorino, combina essa espetacularidade apreciada pelas pessoas com a profundidade das questões programáticas que pretendem explorar:

O Novo Circo, hoje em dia, também é uma linguagem que atravessa a dramaturgia e que tem uma postura, com certeza, celebratória, lúdica, espetacular, que as pessoas gostam imenso e aderem, que é de natureza popular. Mas depois, debaixo dessa cintura muito *tcharan*, há sempre assuntos e temas que estão dentro dos espetáculos e que nós, de forma mais subtil, vamos lançando e fazendo penetrar na vida das pessoas. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Cátia Terrinca afirmou a importância de estar integrado numa comunidade artística. No capítulo 3.1. já tinha sido destacada uma citação em que se indicava o facto de haver mais associações e artistas a trabalhar em Portalegre como um ponto positivo, Terrinca explica de que forma uma boa relação com interlocutores locais e regionais além dos municípios ajuda também a resolver vários problemas:

Isso permite que, por exemplo, fazemos um grupo de encontros de artistas em que se discutem algumas das dificuldades, e alegrias também, que fazem parte das nossas dinâmicas. Esse grupo de discussão ajuda a resolver muitos problemas, a impedir que outros se tornem problemas também, que é uma questão que nós não tínhamos em Elvas, nós resolvíamos tudo sozinhos, não tínhamos como pedir referências a mais ninguém. E aqui temos, há um grupo... Há entajuda e solidariedade. (...) Até porque o território é muito menos fechado sobre si, é um território que, talvez por uma questão geográfica e orográfica, tem uma relação de unidade que se constrói através da serra. É um território que tem algumas

convergências e proximidades com Marvão e com Castelo de Vide. Então, é um grupo de facto, os artistas desta região formam um grupo, isso é muito diferente. (...) Esta possibilidade também de ter muitos interlocutores tão diferentes e tão sedentos de coisas, a CERCI, o Politécnico, a Banda Euterpe, a Cooperativa. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

As relações de colaboração e entreaajuda entre os diversos interlocutores mencionados e as organizações culturais parecem ser fundamentais para garantir que estas têm tempo para se dedicar ao desenvolvimento do seu trabalho de criação e programação artística sem serem consumidas por questões de produção que, em alguns casos, não devem ser da sua responsabilidade. Exemplo disso é o testemunho de Cátia Terrinca sobre a forma como a mudança da UMCOLETIVO de Elvas para Portalegre afetou significativamente a sua produção artística e a relação com os públicos:

A primeira grande mudança é porque trabalhamos em colaboração muito estreita com o Centro de Artes e Espetáculos de Portalegre, que tem um diretor artístico e uma equipa. (...) Ou seja, o tempo que eu investia a lavar o chão, mudar rolos de papel higiénico, fazer uma série de tarefas, (...) eu, neste momento, tenho todo esse tempo para pensar em como é que eu quero criar um projeto artístico, com que interlocutores, que ações de mediação e de criação é que eu posso propor (...) às outras instituições que são minhas congéneres. Isso faz com que, num período de um ano e meio — e parece uma loucura — nós envolvemos nos nossos processos criativos os três agrupamentos de escolas, (...) a CERCIPORTALEGRE, a Cooperativa Operária Portalegrense, a Universidade Sénior e o Politécnico de Portalegre com quatro turmas distintas. E isto só acontece porque (...) já não fazemos o trabalho que é o trabalho da equipa de um espaço [e] do município. E isso permite uma diferença qualitativa no nosso trabalho absolutamente significativa e uma diferença também muito assinalável no reconhecimento da comunidade. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

A representante explica, com exemplos concretos, de que forma esta mudança qualitativa no trabalho da associação — que consistiu sobretudo em deixarem de estar sobrecarregados com tarefas que não devem ser da sua responsabilidade — contribui para o desenvolvimento de públicos:

Ou seja, o que tem acontecido — que não chegou provavelmente a acontecer em Elvas, porque acho que o trabalho era muito mais moroso — é que, por exemplo, os utentes da CERCI vêm ver os nossos outros espetáculos, participam noutras formações que são com outros públicos. Alguns alunos do Politécnico já vêm ver espetáculos também. Muito rapidamente os públicos começam a misturar-se e ser permeáveis a outras coisas. E isso, para mim, é das coisas mais bonitas e emocionantes de viver. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

### 3.2.4. Equipas e orçamentos

Todas as organizações apresentam desafios concretos no que diz respeito às equipas e à gestão dos orçamentos. Tal como as Comédias do Minho, também a Lavrar o Mar reconhece a subdimensão da sua equipa face à extensão territorial trabalhada. A esse desafio, alia-se a dificuldade de encontrar pessoas para produção que tenham as valências adequadas para trabalhar neste contexto:

Estivemos nos quatro municípios durante dois anos, mas depois achámos que era um pouco demais para nós, porque as equipas são pequenas e, no fundo, parece ser muito fácil, mas não é. Encontrar produtores é super difícil, toda a gente está a viver esse problema. (...) As pessoas têm esta ideia quimérica deste espaço aqui, mas no fundo depois não estão verdadeiramente motivadas para o trabalho e para o aprender, porque ele é muito específico aqui também. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Apesar de manter um núcleo de colaboradores consistente no que diz respeito a outros cargos, Victorino mencionou esta questão da falta de produtores adequados várias vezes durante a entrevista. Um dos motivos apontados é as expectativas das pessoas face ao território versus a realidade do trabalho, que é bastante exigente e requer um elevado nível de sensibilidade artística e humana:

As equipas são um problema gigante. Eu acho que há aqui várias razões. Há uma razão que tem a ver com a geografia: as pessoas que aqui estão não querem trabalhar. A grande maioria de pessoas com o nosso universo vêm para aqui descansar e fruir, ter uma vida diferente da vida na cidade, portanto elas desadequam-se do nosso objetivo de trabalho e de conquista de uma programação muito bem feita e muito cuidada... É preciso trabalhar bastante. (...) Depois há também a compreensão daquele que é o nosso universo, que também é difícil. (...) Há muitas pessoas que não têm paciência sequer, não as toca este detalhe, esta zona muito fina na qual nós trabalhamos no meio do campo. E isso também, por vezes, causa diferenças de sensibilidade com que nós somos capazes de lidar, mas só até um certo ponto. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Outro motivo apontado é a falta de coesão territorial em áreas fundamentais como a saúde, os transportes e a própria oferta cultural, que afeta a capacidade de manutenção de pessoas, sobretudo jovens, na equipa:

As pessoas não se querem mudar da cidade para aqui, têm dificuldade em perder aquilo que têm, ou substituir. Ou vêm com uma ideia um bocadinho quimérica e onírica e depois querem é voltar ao seu conforto. (...) Como são pessoas mais jovens, o que influencia mais é a vida social, os seus amigos, o cinema, os espetáculos, a família... as saudades estão aí. (...) Aqui, de facto, os transportes é um desastre, um desastre. E também a saúde, tenho de ir ao médico a Lisboa quando é preciso, porque aqui no Algarve agora só há hospitais privados para as

peças estrangeiras e há o hospital de Portimão, que é um bom hospital, mas não consegue dar vazão a tudo, e Faro. Eu acho que o nosso grande problema, se pensarmos bem, é mesmo esse. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Se a proximidade das relações em determinados aspetos pode ser positiva, como mencionado anteriormente, Magda Henriques alerta para o facto dessa proximidade acarretar também o perigo das rotinas e a dificuldade de implementar dinâmicas de trabalho mais eficazes num contexto de muita familiaridade:

Por um lado, o facto das pessoas estarem aqui há muitos anos, tem uma vantagem e uma dimensão muito bonita, que é as pessoas imediatamente reconhecerem a equipa. E a equipa construiu, de uma maneira geral, uma relação de confiança com as pessoas. (...) Depois, eu continuo a achar que está, por um lado, subdimensionada, (...) e precisa sobretudo, na minha perspetiva, que eu não fui capaz de fazer, de se organizar melhor. (...) Naturalmente, não há nenhum de nós, por mais extraordinário que seja, que não ganhe vícios. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Afirma também que a longevidade das CDM é um fator que influencia as dinâmicas das equipas, reconhecendo a necessidade de garantir uma gestão eficaz que assegure a renovação e relevância do projeto:

Ou seja, aquilo que eu penso que acontece, não é só nas Comédias, é em muitos sítios, é: tudo isto começa de uma forma absolutamente esfuziante e muito bela, as pessoas têm 20 anos, e depois passados 20 têm 40 e nós não podemos achar que os projetos são os mesmos — nem os lugares, nem o mundo — 20 anos depois. Por isso, é importante que venha alguém que tenha capacidade para intervir e agir sobre esses funcionamentos e sobre a clareza da definição de funções, avaliações, salários... Que seja capaz de profissionalizar e de tornar a organização também mais transparente no seu funcionamento para todos (...). Estas organizações (...), na minha perspetiva, têm o benefício e o perigo de funcionarem como uma família... Isto não pode ser uma família, é a minha leitura. E eu não fui capaz de fazer essa intervenção como era suposto. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

A precariedade do setor cultural reflete-se também nestes territórios. Cátia Terrinca relembra a dificuldade de estabelecer o projeto em Elvas e o esforço pessoal que implicou, afetando a profissionalização do trabalho artístico que a UMCOLETIVO pretendia desenvolver:

Sinto que o trabalho poderia ter sido muito mais do que aquilo que foi, tivéssemos nós tido equipa, uma coisa que nunca tivemos propriamente, não é? Éramos eu e o João, e a Márcia também, que nos apoiou muito... Mas, é assim, nós recebíamos 250 euros por mês no início. Isto só foi possível com um grande espírito de militância, com uma casa que era dos meus pais e com... É quase “amor e uma cabana”. (...) E por isso é que o trabalho também não foi planificado e organizado,

porque não havia instrumentos para o fazer. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Ao explorar a questão da invisibilidade dos territórios acima, foram mencionados alguns desafios relativos à legitimação do trabalho de organizações em territórios de baixa densidade, que se refletem na obtenção de financiamento. Cátia Terrinca explica como esses entraves ao desenvolvimento de uma atividade mais profissional afetam também a área de alcance e envolvimento de públicos:

Foram anos em que nós tivemos, em dois deles, o apoio sustentado da DGARTES. Era um dos mais baixos que havia em Portugal. E, portanto, o que foi feito foi, do ponto de vista financeiro, quase a nível amador. Ou seja, as pessoas eram compensadas pelos gastos que tinham, e houve muita gente a embarcar neste projeto, mas eu não posso dizer, do ponto de vista financeiro e daquilo que é política laboral, que tivesse sido um trabalho profissional. E isso é importante porque, logicamente, com outro tipo de arcaboiço financeiro, o lastro também teria sido outro. Porque, em vez de fazermos coisas embrionárias com uma turma, porque tínhamos muita vontade, se calhar teríamos feito com cinco. Porque, para as coisas permanecerem, também precisamos de uma certa escala. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Apesar do reconhecimento da precariedade, algumas organizações no setor da cultura são movidas por um espírito de militância, também mencionado por Madalena Victorino, que as leva a realizar os projetos independentemente dessas dificuldades, passando muitas vezes de um custo laboral para um custo pessoal. A propósito do Projeto Mutantes<sup>14</sup>, que surge em paralelo com os outros eixos do trabalho das Comédias do Minho em 2021, Magda Henriques sublinhou a necessidade de contratar mais pessoas para a sua execução e reflete sobre a urgência do setor, coletivamente, deixar de produzir sem os meios necessários:

Quando surgiu esta possibilidade dos Mutantes, a minha primeira reação foi “se não entram pessoas, eu não avanço com isto”. Porque eu acho que isto é muito a prática no nosso país, de “podemos fazer mais sempre com os mesmos”. (...) E por isso é que entraram estas duas pessoas<sup>15</sup>, porque eu disse que eu não me metia nisso se não entrassem pessoas. (...) Porque nós [comunidade artística], que passamos a vida a criticar, somos incapazes depois de, na prática, termos ações que contrariem aquilo que criticamos. (..) Tu, com este dinheiro, fazes isto. Se tens

---

<sup>14</sup> O Projeto Mutantes, inserido no âmbito da iniciativa Cultura para Todos do programa NORTE2020, decorreu entre maio de 2021 e abril de 2023, estendendo-se a dez municípios do Alto Minho (mais cinco do que os municípios habitualmente abrangidos pela rede das Comédias do Minho). O projeto era composto por três ciclos de oficinas, destinando-se sobretudo a jovens dos 12 aos 18 anos (Oficinas de Continuidade *Mutantes* e Oficinas Sazonais *Férias Mutantes*), com extensão a professores, mediadores e outros interessados em arte e educação (Oficinas de Capacitação *Rota Mutantes*).

<sup>15</sup> Refere-se a produtoras que entraram especificamente para o Projeto Mutantes.

menos dinheiro, tens de fazer menos. Não podes continuar a fazer o mesmo com menos dinheiro. E, sobretudo, estar sempre a chutar para a frente — é só desta vez, é só desta vez... E o “desta vez” eterniza-se. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

No próximo subcapítulo, analisa-se de que forma os desafios e as oportunidades mencionadas, bem como as características de cada território, afetam o trabalho de alcance e envolvimento dos públicos.

Codificador	LOM	CDM	UC	Análise comparativa
<b>Invisibilidade dos TBD</b>	Dificuldade de colaborar em rede com outras organizações (redes existentes são fechadas).	Importância de reconhecer a existência de múltiplos centros. Contribuem para gerar novos olhares e reflexões sobre os territórios.	Dificuldade de estabelecer coproduções. Perceção de que a criação artística a partir de TBD é vista de forma paternalista por alguns programadores.	Reconhecem, direta ou indiretamente, a invisibilidade dos territórios, mas acreditam que o seu trabalho contraria essa condição.
<b>Oportunidades dos TBD</b>	Possibilidade de trabalhar a diversidade dos territórios, gerando mudanças positivas através do confronto de ideias.	Valorização das pessoas e histórias dos TBD, enquanto fonte de inspiração para criação contemporânea.	Relações improváveis e proximidade com públicos e interlocutores fora do circuito habitual da criação e programação artística.	Todas reconhecem e aproveitam as oportunidades dos territórios, resultando em novas formas de organização social e de acesso à cultura.
<b>Utilização de espaços menos convencionais</b>	Programação em recintos improvisados, aproveitando a paisagem e o conhecimento territorial da população. Acreditam que transformar espaços cativa os públicos, mas apontam desafios (ex. adaptação das criações).	Não restringem a sua atividade aos equipamentos culturais oficiais dos municípios (programam em escolas, associações e juntas de freguesia, entre outros). Impacto positivo, porém limitado pela equipa reduzida face à dimensão dos territórios.	Em Elvas, foi uma prática que influenciou positivamente outras organizações e ajudou a envolver a comunidade. Em Portalegre, é algo ainda pouco explorado, feito por enquanto principalmente em escolas e instituições.	Prática que é, simultaneamente, um desafio e uma oportunidade. Impacta positivamente o alcance e o envolvimento de públicos, apesar das diferenças nas abordagens. É uma prática exigente face à dimensão das equipas e à extensão dos territórios.
<b>Relação com interlocutores locais</b>	Dificuldades logísticas (transportes, licenças), contornadas com esforço da equipa. Contudo, afirmam que a relação com os municípios tem sido	Relação com poder político marcada por desvalorização do projeto (“demissão” inconsciente devido à sua longevidade) e dificuldades de agendamento de apresentações.	Dependência do poder municipal tem impacto negativo. As dificuldades em Elvas levaram à mudança de território para Portalegre, onde sentem várias melhorias (ex.	Dependência de meios municipais sobrecarrega e desgasta as equipas. Urge uma maior sensibilização e valorização do trabalho destas organizações em TBD e uma divisão de tarefas e responsabilidades mais

	progressivamente melhorada.		estarem integrados numa comunidade artística).	clara, negociada entre as organizações e o poder municipal.
<b>Equipas e orçamentos</b>	Equipa subdimensionada para a extensão dos territórios. Dificuldade em encontrar produtores com a sensibilidade necessária para este contexto e de os reter devido à falta de coesão em áreas essenciais (saúde, transportes, cultura, etc).	Equipa subdimensionada para a extensão dos territórios. A longevidade do projeto acarreta o perigo das rotinas, a familiaridade entre equipa e a dificuldade de implementar dinâmicas de trabalho mais eficazes.	Em Elvas, espírito militante e esforço pessoal marcaram o projeto inicialmente, refletindo a precariedade do setor cultural e a dificuldade de obter financiamento adequado, o que limitou o impacto.	A subdimensão ou sobrecarga das equipas é um aspeto comum. Apesar do aparente impacto positivo, estas dificuldades podem comprometer o potencial alcance das organizações. Esta questão parece ser o reflexo de um setor cultural que carece de meios adequados para produzir.

Tabela 2 — Categoria “Desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade” – Principais resultados e análise comparativa

### 3.3. Alcance de públicos

No que diz respeito a estratégias de alcance de públicos, as organizações apresentam estratégias semelhantes, apesar de ser também possível encontrar algumas particularidades em cada uma.

#### 3.3.1. Comunicação *online*

Começando pela comunicação *online*, todas têm o seu próprio *website*, composto por diferentes secções que permitem conhecer e acompanhar as atividades das estruturas. De seguida, destacam-se as principais secções de cada *website*, evidenciando os pontos em comum na forma como estas organizações se apresentam ao público e centralizam a informação, bem como os elementos distintivos considerados relevantes em cada um.

A nível estrutural, os três *websites* apresentam uma *homepage* com cabeçalho, com logotipo e barra de navegação, e rodapé, onde é possível encontrar contactos, logotipos de apoios e links para redes sociais. O cabeçalho e o rodapé permanecem em todas as páginas. A Lavrar o Mar e as Comédias do Minho apresentam opção de subscrição de newsletters.

No que diz respeito à organização de conteúdo, garantem páginas dedicadas à apresentação da estrutura (LOM - SOBRE/ CDM – APRESENTAÇÃO / UC – SOBRE NÓS),

onde cada uma descreve de forma clara o seu escopo de atividade, missão, objetivos e histórico. Disponibilizam uma página de agenda (LOM - PROGRAMA/ CDM – CALENDÁRIO / UC - AGENDA), onde os eventos e projetos são detalhados com informações como descrição das propostas, datas, locais e outras informações úteis. Deixam também bastante claro os seus diferentes eixos: na página SOBRE, a LOM apresenta todos os projetos desenvolvidos (LAVRAR O MAR — as artes no alto da serra e na costa vicentina, LAVRAR O MIRA E A LAGOA — as artes além Tejo, BOWING — artes, culturas, integração, MIRAGEM e TOURO AZUL), deixando clara a diferença entre eles; as CDM fazem essa diferenciação no MENU, tendo uma página dedicada a cada eixo (COMPANHIA DE TEATRO / PROJETO COMUNITÁRIO / PROJETO PEDAGÓGICO / PROJETO MUTANTES / OUTROS PROJETOS); a UC divide os seus projetos em diferentes áreas (CRIAÇÃO ARTÍSTICA / PROGRAMAÇÃO / MEDIAÇÃO / EDIÇÃO), secções onde se encontram páginas dedicadas a cada projeto.

De formas diferentes, garantem acesso a conteúdos multimédia e arquivos relativos a atividades ou projetos que já aconteceram. A Lavrar o Mar tem uma GALERIA, dedicada à reportagem do que aconteceu, incluindo um menu interno composto pelas secções FOTOGRAFIA, VÍDEO, CAMINHADAS PODCAST (gravações das conversas decorrentes do programa *Caminhadas com Arte* em Aljezur e em Monchique) e HISTÓRIAS PODCAST (programa radiofónico composto por 10 contos, criado em 2014 para o *Festival Viseu A do Teatro Viriato*). As Comédias do Minho têm uma VIDEOTECA, onde disponibilizam vários documentários feitos ao longo dos anos sobre a organização ou projetos específicos, e disponibilizam também vários conteúdos no âmbito do projeto *Rádio Comédias*. A UMCOLETIVO inclui na maior parte dos projetos uma galeria de fotografias.

Apesar de os três *websites* apresentarem estruturas funcionais e intuitivas, com alguns pontos em comum, têm também elementos distintivos. A LOM é a única que oferece uma opção de navegação em inglês, que traduz automaticamente o conteúdo do *website*. No que diz respeito a *websites* específicos de determinados projetos, apenas a LOM menciona na secção SOBRE o *website* próprio do projeto *Bowing* e um *website* dedicado ao LAVRAR O MIRA E A LAGOA, irmão do LAVRAR O MAR. Já a UC é a única com uma opção de acessibilidade, o *WordPress Accessibility Helper*, que permite mudar

funções de visualização como ajustar o tamanho da fonte, as cores e remover animações.

As três organizações estão presentes nas redes sociais Facebook e Instagram. As CDM e LOM têm também YouTube e Vimeo, sendo que o Vimeo parece ser menos utilizado, mostrando sinais de atualização menos frequente. No que diz respeito às restantes redes sociais mais usadas atualmente, nenhuma das organizações está presente no TikTok e no Twitter/X.

Durante a entrevista, Madalena Victorino e Cátia Terrinca mencionaram também a divulgação através de grupos de WhatsApp. A LOM deu o exemplo de grupos dedicados a temáticas ou comunidades específicas, como o “Arte e Cultura em Odemira”, um de *WorldMusic* também na região, grupos de emigrantes portugueses (“expats”), entre outros. Já a UC mencionou especificamente um grupo com alguns agentes culturais da região.

Ainda no âmbito da presença nas plataformas digitais, as CDM e LOM têm uma newsletter, apresentando a possibilidade de subscrição da mesma nos seus *websites*, como mencionado anteriormente. Todas as organizações têm perfis na Viral Agenda, uma agenda cultural online a nível nacional, que vão atualizando com a divulgação de novos eventos. A LOM tem um perfil na BOL, que usa regularmente como bilheteira online, um tipo de plataforma que as outras organizações não apresentam por não terem as mesmas necessidades nesta área (pelo facto de as atividades serem gratuitas ou a venda de bilhetes, quando existe, ser um serviço externo operacionalizado pelos espaços de acolhimento).

Foi feito um levantamento do género de conteúdo partilhado nas plataformas que permitem maiores níveis de interação (Facebook, Instagram, YouTube) durante um ano (2023)<sup>16</sup>.

No que diz respeito ao Facebook e Instagram, todas as organizações partilham sobretudo conteúdos de agenda, divulgando as suas próximas ações. Partilham também fotografias dos eventos passados ou de atividades em desenvolvimento, que têm frequentemente a dupla função de conteúdo de divulgação, ajudando a lembrar os

---

<sup>16</sup> Não foi considerado conteúdo temporário, como *stories*.

projetos em curso e as próximas datas de atividades ou apresentações relacionadas com os mesmos. As CDM e a LOM, além de fotografias, partilham também vídeos, como *teasers* dos espetáculos ou resumos de atividades passadas e, pontualmente, testemunhos de artistas convidados ou de participantes nas atividades. A UC, por sua vez, comunica mais por fotografias, apresentando um registo de comunicação mais orgânico, perceptível através da partilha frequente do dia a dia da associação, que ajuda a transmitir uma maior sensação de proximidade com o trabalho que desenvolvem. As três organizações partilham os mesmos conteúdos no Facebook e Instagram, exceto quando recorrem à utilização de alguma ferramenta que só está disponível numa das plataformas.

Relativamente ao YouTube, rede social onde apenas as CDM e a LOM estão presentes, no ano de amostra, a LOM não apresenta nenhum novo vídeo nesta plataforma (a última publicação disponível é de 6 de novembro de 2021), enquanto as CDM utilizam para partilhar os vídeos já mencionados nas outras redes sociais e também conteúdos mais longos, como espetáculos na íntegra e gravações de eventos, destacando-se várias conversas, mesas redondas e outros momentos registados no âmbito do *Encontro Mutante*, evento final do Projeto Mutantes.

### 3.3.2. Comunicação *offline*

Relativamente à comunicação *offline*, as três organizações relatam um trabalho muito pormenorizado de percorrer o território e de conversar com as pessoas, numa tentativa de chegar a vários públicos. Madalena Victorino descreve várias ações neste âmbito:

É um trabalho no terreno onde há pendões, há cartazes que se põem por todo o lado, há postais, há uma distribuição mão-a-mão feita no território... E há o nosso escritório que está sempre aberto também para receber as pessoas. (...) Nós não abandonamos o contacto direto com a mercearia, com o café, com todas as lojas agrícolas, com o mundo mais alternativo que estão mais fechados em determinados sítios (...). Vamos à câmara, vamos à junta de freguesia, às escolas... Há um trabalho muito pormenorizado na farmácia, no hotel, no hostel, na estação dos autocarros... Portanto, nós estamos em todo o lado. Quando sai a comunicação de um objeto, ele vai polvilhar todo o ambiente para que não haja ninguém que não saiba. E agora temos também a sorte de poder ter alguma certeza de que as pessoas vêm e geralmente tudo esgota. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

A representante da LOM compara o ato de mapear estes territórios com o que já praticava em Lisboa, comparando a dinâmica dos TBD à de um bairro de uma grande cidade:

Isto é um mundo rural pequeno, onde temos Odemira, Aljezur e Monchique. E, portanto, tu tens as câmaras, tens as escolas, tens os lares e os centros de dia, tens o comércio, tens as pessoas individuais (...). É uma coisa muito direta, concreta, quase de palmilhar. Mas isso, mesmo trabalhando em Lisboa quando fazíamos o Festival Todos, a primeira coisa que eu fazia era palmilhar o bairro todo a pé e mapear tudo (...) E assim ficar a conhecer a vida daquele bairro. E aqui é a mesma coisa, tens de conhecer tudo e as coisas que vão mudando, estares a par. Abriu uma lavandaria, importantíssimo, põe-se lá também a divulgação (...). E vai para sítios que é o alojamento local, os turismos rurais — que é essa outra comunidade que aqui está também, que é móvel. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Sendo as Comédias do Minho a organização que trabalha em mais municípios, Magda Henriques reflete sobre este ato de percorrer o território que, apesar de considerar extraordinário, pode também consumir muito tempo a uma equipa subdimensionada, mencionando uma alternativa:

Quando eu cheguei, até havia a pessoa da comunicação, a Celeste, com o Luca, que iam de sítio em sítio fazer a distribuição. Isso é a tal coisa que é incrível, mas que depois é um desperdício em termos... Ou melhor, não é desperdício, mas idealmente, o que devias era ter pessoas próximas da estrutura — isto na minha perspetiva, claro — que também tivessem essa relação de proximidade e de empatia e que conseguissem fazer isso, não é? Então, passou-se de situações dessas, até à questão dos correios. Ou seja, quando vais apresentar naquela freguesia ou naquela vila, vais aos correios e direcionas para os habitantes daquele lugar, por exemplo. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Henriques destaca também a importância de aproveitar todos os momentos de divulgação, proporcionados pelas próprias atividades, e a importância da Rede de Colaboradores Locais<sup>17</sup>:

[Nos espetáculos para escolas] as crianças levam logo o flyer das outras atividades que estão a acontecer — isto é um exemplo. Outro: os próprios municípios, através da sua Rede de Colaboradores Locais, fazem também a sua própria divulgação. (...) Durante os primeiros quatro anos que eu estive, tínhamos também um *roll-up*, cada vez que estávamos a apresentar um espetáculo tínhamos a divulgação da programação toda do ano, por exemplo. Agora, funciona sobretudo assim. Não tens uma parceria, outro tipo de parcerias. (...) Nós no início de cada ano tínhamos algum momento de apresentação da programação anual, por exemplo. Ao receber o

---

<sup>17</sup> Rede composta por profissionais das áreas da cultura e/ou educação das autarquias do Vale do Minho, que fazem ações formativas regulares no âmbito do Projeto Pedagógico, implementando atividades para público escolar e familiar com o acompanhamento das Comédias do Minho (Comédias do Minho, 2014).

público, normalmente eu fazia imediatamente a ponte ao entregar o programa anual ou entregar os flyers das próximas atividades. Isso era logo um momento também para fortalecer isso. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

A Lavrar o Mar dá também este exemplo de aproveitar todos os momentos para divulgação, indicando que aproveitam o fim dos espetáculos para divulgar as próximas ações.

Todas concordam que esta divulgação “no terreno” é imprescindível e que a proximidade com as pessoas é muito importante. Cátia Terrinca sublinha o peso do “passa a palavra” na estratégia de divulgação da UMCOLETIVO:

(...) distribuímos panfletos, já temos alguns sítios parceiros que sabem que distribuímos comunicação, temos uma empresa de design que nos ajuda em algumas coisas, que é a Boleima, aqui de Portalegre, e temos uma parceria com o CAE (...). Portanto, temos cuidado a nível também dos materiais que produzimos para comunicar o espetáculo, mas diria que não vai muito além disto, não é? É muito boca a boca, é muito conversar com as pessoas. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

É também importante destacar esta questão do cuidado com os materiais produzidos, mencionado pelas três estruturas por motivos distintos. A UMCOLETIVO, além do cuidado com o design, menciona também a personalização destes materiais através do envolvimento do público:

Às vezes, os materiais de comunicação são feitos em conjunto com as pessoas, portanto a produção de desenhos para a folha de sala, ou de textos para a folha de sala. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

As Comédias do Minho têm, já há alguns anos, uma agenda anual que, enquanto objeto de divulgação, é um suporte muito trabalhado tanto ao nível informativo como a nível gráfico — sendo, por isso, um objeto que se destaca no meio de outros, facilmente identificável, não só pelo seu tamanho (uma agenda anual é necessariamente grande, uma vez que a maior parte das agendas são mensais ou trimestrais, por exemplo), mas também pelo seu aspeto gráfico. Quando questionada sobre a possível estranheza e dificuldade de leitura que este objeto pode causar, sobretudo tendo em conta o contexto da organização (a extensão do território e a variedade de públicos), Magda Henriques afirma:

(...) não abdicaria (...) dessa dimensão de ser impactante mesmo que traga alguma dificuldade. Porque eu acho que traz umas dificuldades, mas também depois traz outras coisas positivas. (...) Como eu acompanhava quase toda a circulação dos

espetáculos e das atividades, eu entregava aquele programa às pessoas. De uma maneira geral — acho que não estou a ler mal — as pessoas recebiam também aquele objeto como um objeto precioso. (...) Eu quero acreditar — se calhar estou outra vez a ser ingénua, mas — que para pessoas mais familiarizadas com este tipo de coisas, aquilo era um objeto que rapidamente era reconhecido e valorizado, e aquelas pessoas menos familiarizadas com este tipo de coisas, eu acho que elas se sentiam dignificadas e valorizadas porque havia uma pessoa que estava a entregar-lhes um objeto que, mesmo sendo estranho, era ao mesmo tempo muito bonito, muito cuidado, não é? (...) O programa anual era muito digerido, (...) era muito dialogado, (...) cheio de referências [e] partilha de sensibilidades. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Além deste programa anual, o relatório de 2023 disponibilizado pelas CDM menciona para cada atividade o tipo de divulgação utilizada, sendo frequente a menção de estratégias como incluir a informação nas agendas culturais dos próprios municípios e a distribuição de flyers junto das direções escolares, serviços municipais, serviços de ação social, entre outros — ou seja, o reforço da divulgação com materiais mais focados, que dividem as atividades de forma individual, por mês ou por outro período de tempo mais reduzido.

A Lavrar o Mar, tendo em conta a complexa camada populacional do território e movida pela vontade de chegar a públicos muito distintos, mencionou também o cuidado de traduzir os materiais de divulgação. Contudo, reforça a importância do contacto direto e regular com as pessoas, de conversar e conviver:

É todo bilíngue, com raras exceções, é bilíngue. No caso do *Bowing* era trilingue — hindi, português e inglês. Mas, no caso do chamamento das pessoas asiáticas que chegam, somos mesmo nós no tecido das ruas... Nas ruas, nos pontos de encontro das pessoas ao fim da tarde... E nós temos imensa gente que conhecemos já, alguns deles até são mediadores dentro da própria câmara, que nos ajudaram imenso no princípio e com quem mantemos relações de amizade e de regularidade de relação.

Quando questionadas sobre as diferentes estratégias de comunicação que privilegiam, inquirindo diretamente sobre a preferência entre *online* e *offline*, a LOM e as CDM concordaram que todas as estratégias se completam e que dão igual importância a todas:

É um todo, é um caleidoscópio de formas de comunicar em que nós queremos ir a todas, todas as vezes (...). Tem que estar tudo feito, temos que ir a todas, todas as vezes, para ter um resultado bom. Porque, se não, vai ficar a falhar, não é? (...) É esse conjunto de estratégias que vai dar um bom resultado. Não pode falhar nenhuma, porque é aí que vai estar aquele nosso propósito que é o de misturar públicos e o de transversalmente convidar pessoas muito diferentes a ver uma mesma coisa. Vem o senhor que teve a informação da mercearia e vem o outro

digital que teve a informação no *site* ou através dos *posts* no Instagram e no Facebook. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Eu não sinto que se privilegiasse [formas de comunicação *online* em detrimento das *offline* ou vice-versa]. (...) Ou seja, claro que há uma coisa mais regular — Facebook, Instagram e afins — mas isso é da própria natureza do suporte. Mas a questão dos flyers que chegavam às casas das pessoas, os cartazes que são colocados nos cafés, nas lojas, por aí fora, nas juntas de freguesia... Eu acho que tudo isso alcança públicos diferentes. E eu, normalmente, quando estava também a acompanhar os espetáculos, havia momentos em que perguntava como é que as pessoas tinham chegado até nós, aquele público que eu não conhecia, e as pessoas chegavam de formas variadas — ou por passa-palavra, ou pelo Facebook, ou pelo flyer que tinha chegado na sua caixa de correio, ou porque tinham visto o cartaz não sei onde. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Já a UMCOLETIVO indicou a preferência por estratégias de comunicação *offline*, que envolvam a comunicação direta com o público, afirmando que a comunicação é uma consequência de outras ações do processo de trabalho e de mediação:

Mais a relação presencial, sem dúvida nenhuma. O digital eu diria que usamos médio-pouco, até. Usamos muito o presencial, vamos muito aos sítios em que as pessoas estão — vamos às escolas, vamos ao hospital, vamos ao centro de saúde, vamos aos cafés, vamos às associações. Temos um grupo de WhatsApp com estes artistas desta região, também pomos lá a informação toda. Mas de resto acho que é sobretudo ir aos sítios, conversar com outras pessoas. Muitas das pessoas também já tiveram nestas ações de mediação durante o processo, portanto já querem vir ver o espetáculo e trazem alguém. Eu não sinto nenhum problema de público propriamente. Às vezes, até fico meio sem tom para falar disto noutros contextos... Nós de facto não pensamos muito no plano de comunicação, porque a comunicação é uma consequência das ações ao longo do processo de trabalho e de mediação. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Estes diferentes posicionamentos parecem estar relacionados com a estrutura interna de cada organização. As CDM e a LOM, duas organizações com uma estrutura aparentemente mais formal, com perfis claramente responsáveis por determinadas tarefas, revelam um tipo de comunicação e abordagens semelhantes, enquanto a UC, um pouco menos formal no que diz respeito ao modelo de governança e divisão de tarefas, se diferencia na forma de abordar esta área. Apesar da abordagem menos convencional da UMCOLETIVO, é interessante perceber que, do ponto de vista da organização, isso não afeta a relação com os públicos, pelo contrário.

### 3.3.3. Outras formas de alcance: a relação com os media e estratégias menos convencionais

Na relação com os meios de comunicação constatou-se, através da observação das plataformas digitais e das entrevistas, que este é também um ponto importante, destacando-se sobretudo em formas alternativas de estabelecer relações com os mesmos.

No subcapítulo 1.3. foi mencionada a dificuldade de divulgação em meios de comunicação baseados em centros urbanos, tendo em conta testemunhos de agentes culturais que trabalham no interior do país (Silva, 2022). Madalena Victorino mencionou a importância “falar com jornalistas, ter entrevistas”, ou seja, ter visibilidade nos media, fazendo o aparte “dentro daquilo que é também um projeto na periferia do país e numa zona de baixa população” (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024) — confirmando, implicitamente, esta dificuldade de ter visibilidade em meios de comunicação maiores. Apesar disso, deixou claro que tentam aproveitar, sempre que possível, oportunidades de divulgação a nível nacional, e afirmou também que a LOM está muito presente nos meios locais.

Já Magda Henriques focou-se sobretudo na relação com os meios locais, que considera que deveria ser aprofundada:

É um trabalho que eu acho que devia ser mais bem desenvolvido. Por exemplo, com as rádios locais, acho que é um trabalho muito aquém. Com a própria comunicação social local, acho que também podia ser mais fortalecido. Com a Alto Minho TV também temos essa relação.... Ou seja, a divulgação vai para todos esses lugares. Agora, eu acho que isto precisa mais do que um envio de divulgação. Isto precisa de um outro tipo de relação. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Contudo, durante a entrevista foram mencionadas algumas iniciativas do foro artístico em parceria com rádios locais, que constituem uma forma diferente de ter visibilidade neste tipo de meios. Destaca-se sobretudo o projeto *Rádio Comédias — A Imaginação Sem Fios*, uma rádio online que as Comédias do Minho usam para partilhar vários conteúdos, sendo que alguns deles já chegaram a ser transmitidos em rádios locais:

Na altura da pandemia, [a Rádio Comédias] foi o nosso espaço de ação por excelência, com um monte de atividades lá. Por exemplo, uma das atividades que

nós desenvolvemos nela, que estabelecemos uma parceria com as rádios locais, chamava-se “Hoje é dia de clássico”, e eram os atores da companhia que criavam uma espécie de rádio novela, a partir de textos clássicos. E aí, não só tu tinhas isso na nossa rádio [online, acessível através do *website* da organização e de várias plataformas], como tinhas também nas rádios municipais, nas rádios locais. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Esta rádio enquadra-se no eixo já mencionado *Produção de Conhecimento: Linguagens Poéticas e Científicas*, da qual também fazem parte iniciativas como o Museu Comédias, documentários, filmes e publicações, que ajudam a compilar o conhecimento e pensamento que se vai produzindo em torno dos múltiplos temas trabalhados por esta organização. Contudo, segundo o Relatório de Atividades de 2023, esta é a uma área que “necessita de um fortalecimento ao nível dos recursos humanos e técnicos”, motivo que fez com que a Rádio Comédias tivesse neste ano uma atividade “absolutamente residual” (Comédias do Minho, 2023, p. 43).

Também a UMCOLETIVO teve alguns projetos em que estabeleceu relações com os meios de comunicação de forma diferenciada. Um deles é o já mencionado projeto *Transmissão*, de 2020, em parceria com várias rádios locais, nacionais e internacionais e, mais recentemente, a iniciativa *Xerazade e outras histórias — 12 horas a ler mulheres do século XX*, a partir do projeto de criação *Mil e Uma Noites*, que consistiu numa maratona em parceria com o Público em que a UMCOLETIVO transformou a redação do jornal num estúdio de teatro radiofónico, convidando várias artistas a ler “as vozes de mais de cem mulheres (quase) invisíveis que escreveram em língua portuguesa no século XX” (Público, 2024). No que diz respeito a menções mais tradicionais nos media (notícias, entrevistas, reportagens), este não foi um ponto mencionado por Cátia Terrinca durante a entrevista.

Foram também apontados outros métodos, talvez menos convencionais, de alcançar o público. A Lavrar o Mar mencionou uma prática habitual de promoção que consiste em terem uma banca em feiras regionais, mencionando festas em Monchique dedicadas a produtos como enchidos e medronho, mas destacando sobretudo o Festival da Batata Doce em Aljezur:

Já é uma tradição. Estamos lá metidos no meio dos enchidos e da batata doce, é verdade, mas somos parte, nós somos parte daqueles produtos locais, é a nossa ideia... Estamos a “oferecer” Novo Circo geralmente, porque aquilo é em novembro. [As pessoas] acham curioso... Porque nós saímos do *stand* e vamos com

os nossos postais quando sentimos que as pessoas não estão a ver, porque às vezes há algumas que não veem, que só estão à procura dos doces ou dos cestos... Nós vamos ao encontro das pessoas e as pessoas gostam imenso. (...) Às vezes tivemos a bilheteira — o nosso computador e a emissão de bilhetes — e vendemos imensos bilhetes, porque as pessoas diziam “eu posso comprar já?”. Temos sempre um ecrã com o espetáculo a correr. E depois fazer a tal coisa, o tal espaço acolhedor e bonito. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

A Lavrar o Mar demonstra uma grande preocupação com a preparação dos espaços para o acolhimento das pessoas, seja em espaços de promoção como este, na área de receção para os espetáculos ou até no decorrer das próprias atividades — aspeto que será aprofundado mais à frente no subcapítulo 3.6, sobre a acessibilidade dos públicos.

No âmbito de estratégias de maior proximidade, as Comédias do Minho dão outros exemplos. Apesar de lamentar que, nos últimos anos, não tenham adotado mais estratégias diferenciadas, menciona algumas que já foram usadas, como uma carrinha de som, à semelhança do circo, que percorre as aldeias a anunciar um espetáculo, ou pedir às pessoas que, em meios pequenos, são consideradas figuras de referência nas comunidades que ajudem na divulgação:

“Nos últimos anos, eu não acho que tenham existido estratégias tão diferentes e diferenciadas. (...) O carro de som, que vem lá de trás, eu acho que é uma das mais eficazes. Para além dessa, há uma outra que é falar-se com o padre (...). É uma prática. Porque o padre diz na missa que vai haver espetáculo, que vai haver cinema, que vai haver não sei o quê... Outra é fazer a ponte com os presidentes de junta, (...) vamos aos presidentes de junta, levamos cartazes e flyers, por isso envolvemo-los imediatamente. E essas, para mim, em termos das aldeias, são aquelas que eu acho mais eficazes e também mais de proximidade, como tem de ser. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Neste contexto, os presidentes das juntas de freguesia e os padres assumem o papel dos embaixadores locais, na medida em que são vistos por determinadas comunidades como líderes cuja opinião ou sugestão tem importância. No subcapítulo 1.2 foi mencionada a importância destes embaixadores para alcançar públicos mais diversos, podendo ser qualquer pessoa de confiança dentro de uma comunidade. Henriques mencionou ainda uma ideia que pretendia alargar os perfis destes embaixadores locais, mas que não chegou a ser posta em prática por falta de meios:

Eu tinha uma ideia, (...) mas que nunca consegui pôr em prática (...). Eu até lhes chamava “Bolsa de Conspiradores” — aqueles que conspiram juntos — ou “Cúmplices”. Que no fundo era ter, em cada município, uma série de pessoas de

diferentes idades, desde adolescentes, porque chegavam e infiltravam-se nas escolas — infiltravam-se no melhor sentido da palavra — professores... Mas também a possibilidade de termos reformados, acho que isto podia ser uma coisa que também motiva as pessoas, e de os poder envolver, serem eles a fazerem esta ponte e esta comunicação. Mas eu nunca consegui (...) e aí estou a responsabilizar-me a mim (...). Para além da direção artística estritamente dita, eu acompanhava a circulação de quase todos os espetáculos e fazia frente de sala... Ou seja, tens uma série de coisas que depois te impedem de conseguir ter tempo para trabalhar noutras. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Apesar de não ter conseguido estabelecer esta rede de embaixadores, descreve outras ações que tiveram um resultado semelhante:

Nas conversas pós-espetáculo, elas são conversas a partir do espetáculo, sobre o espetáculo, mas elas querem-se motor para o que vem a seguir. (...) Por isso, tudo isto é pensado no sentido de um organismo vivo, que se alimenta e cria curiosidade. Por exemplo, houve momentos em que senti claramente que esta coisa das conversas com os adolescentes, que iam ver o espetáculo e que depois eram convidados a vir com os pais e com os amigos à noite, que aquilo era uma espécie de contágio muito positivo e que também contagiava professores. Ou seja, tudo isso era pensado dessa forma. (...) Porque mediar é acolher e é dialogar. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Estas conversas, ações de mediação das CDM, são um exemplo de como a própria programação pode ser uma forma de alcance de outros públicos. Este efeito subentende-se também nos discursos das restantes entrevistadas. Terrinca descreve algumas estratégias usadas em Elvas que, apesar de servirem um propósito de alcance e comunicação com os públicos, partiram de ideias performativas:

Em Elvas fizemos muitas instalações na praça, fizemos desfiles com exercícios performativos pela cidade inteira, fizemos algumas coisas menos comuns, eventualmente. Fizemos um desfile todo a andar de marcha atrás, por exemplo, no Festival A Salto. Fizemos outra caminhada em câmara lenta pelas ruas da cidade. (...) Fizemos estruturas na praça, no castelo e num outro larguinho, que eram estendais com as informações sobre os objetos artísticos. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

É possível relacionar estas ações de utilização do espaço público da UC com a definição de “ambient participation”, uma das tipologias de participação definidas por Dupin-Meynard (Négrier et al., 2022) que foram citadas do subcapítulo 1.2., no sentido em que as pessoas são surpreendidas por um momento performativo ou um objeto curioso, acabando por se tornar público e por participar de forma não-intencional. Este é um ótimo exemplo de como uma estratégia de programação pode também ser uma ótima estratégia de alcance e até envolvimento, ao ponto destas áreas serem praticamente indissociáveis.

Madalena Victorino explica de que forma a diversidade de programação ajuda não só a atrair diferentes públicos, como também a misturá-los, concretizando formas de organização social mais justas e equitativas através das práticas artísticas:

A escolha dos objetos de uma programação é muitíssimo importante. (...) O objeto, se ele for denso e rico, podemos extrair dele informação que nos leva às pessoas, (...) a tocar as pessoas e a fazer com que elas tenham vontade, desejo e motivação para vir viver aquele objeto (...). Mais uma vez, eu volto àquela ideia do nosso cruzamento de públicos, que nós queremos muito que aconteça... Até há algumas teorias que dizem que os públicos não se misturam, que estão separados. Eu sei que isso é verdade, mas também sei que isso é mentira, porque também pode acontecer o contrário. E, no nosso caso, acontece muitas vezes. Nós trabalhamos muito precisamente essa condição mestiça do público que nos visita. Nós gostamos muito disso, porque isso é também um *statement* político de como a sociedade devia estar organizada. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Qualquer estratégia de alcance de públicos pretende levar ao seu envolvimento — seja apenas ao ato de ir assistir a um espetáculo ou a uma participação mais ativa em processos de produção e criação artística. Estamos perante um sistema complexo de ações e relações, em constante mudança e dependente do ritmo de cada território — um trabalho que exige uma enorme atenção ao detalhe, como descreve Madalena Victorino:

(...) o cuidado, o detalhe, a persistência, a continuidade e a forma como isto é tudo um enorme rizoma, é um enorme sistema de comunicações, que estão sempre a acontecer a níveis diferenciados. (...) Portanto, o nosso trabalho é um trabalho muito multifacetado de elaboração de todas estas relações que se prendem com esse conceito de público, mas não no sentido careta do termo — “os públicos vêm e sentam-se na plateia”. Não. É outra coisa. Os públicos andam em movimento, relacionam-se, às vezes em sistemas paralelos e cruzados, com várias camadas. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Codificador	LOM	CDM	UC	Análise comparativa
<b>Comunicação online</b>	Meios e estratégias bem estruturadas. É a única organização que tem comunicação bilíngue. Destaque para conteúdos e <i>websites</i> específicos (ex. <i>Bowing</i> ), que aprofundam alguns conteúdos de programação.	Meios e estratégias bem estruturadas. Destaque para a disponibilização de documentários sobre o projeto, gravações integrais de espetáculos e outros conteúdos, que aprofundam alguns temas da programação.	Meios e estratégias bem estruturadas, mas num registo mais espontâneo. Assumem maior investimento nas estratégias <i>offline</i> , de relação com o território.	Meios e estratégias digitais eficientes. As CDM e LOM, com estruturas mais formais e funções bem definidas, adotam abordagens semelhantes na comunicação, enquanto a UC, menos formal na governança e divisão de tarefas, trata esta área de forma mais espontânea.

<b>Comunicação offline</b>	Mapear o território e acompanhar mudanças é essencial. Comunicação bilíngue, com distribuição ampla de materiais (cartazes, <i>flyers</i> , outros) para diversos públicos e uso das atividades para promover futuras ações.	Diversas estratégias de divulgação (agenda anual, divulgação nas agendas dos municípios, cartazes, <i>flyers</i> , correios). Importância da Rede de Colaboradores Locais para reforçar a divulgação. Uso das atividades para promover futuras ações.	Destaca o investimento na relação presencial, enfatizando a importância do “passa-palavra” e a produção colaborativa de materiais com grupos e comunidades locais.	A comunicação <i>offline</i> é onde as organizações se destacam com práticas diferenciadas, adaptadas aos desafios territoriais, à diversidade de públicos e à necessidade de criar proximidade. LOM e CDM dão igual importância à comunicação <i>online</i> e <i>offline</i> , enquanto UC diz privilegiar a relação presencial.
<b>Outras formas de alcance e estratégias menos convencionais</b>	Divulgação em feiras regionais (ex. Festival da Batata Doce em Aljezur), enquadrando a sua oferta artística como um produto local. Programação rica e diversificada é vista como chave para alcançar e cruzar diferentes públicos.	Carro de som e embaixadores locais (ex. padres, presidentes de junta) são apontadas como as mais diferenciadoras (“bolsa de conspiradores” por implementar). Na relação com os media, destacam-se propostas artísticas (ex. <i>Rádio Comédias</i> nas rádios locais).	Estratégias performativas, como instalações e desfiles em espaços públicos. Na relação com os media, destacam-se propostas artísticas (ex. <i>Transmissão</i> em várias rádios e <i>Mil e Uma Noites</i> no Público).	Cada organização apresenta estratégias menos convencionais, que resultam diretamente da realidade em que se inserem, tornando desafios em oportunidades. Estas estratégias podem ser consideradas inovadoras por irem além das abordagens “tradicionais”.

Tabela 3 — Categoria “Alcance de Públicos” – Principais resultados e análise comparativa

### 3.4. Envolvimento de públicos

Apesar deste tópico ter sido sobretudo aprofundado através das entrevistas, na análise das plataformas digitais realizada previamente foram estabelecidas algumas categorias de análise associadas à dimensão do envolvimento. Foi feito um levantamento da tipologia de atividades desenvolvidas pelas organizações e de como se propõem a envolver o público, um tópico que será desenvolvido de seguida.

Além disso, ao averiguar o tipo de conteúdos publicados nas plataformas, verificou-se que todas as organizações publicam pontualmente conteúdos editoriais de envolvimento como entrevistas, testemunhos, podcasts ou outros, com o objetivo de aprofundar determinados temas e de aproximar o público dos mesmos, algo que enriquece as propostas de criação e programação. Um dos parâmetros usados para averiguar o nível de transparência das organizações, associado à dimensão do envolvimento, foi a partilha de documentos internos como relatórios de atividades e

contas, verificando-se que nenhuma partilha esse género de conteúdos no seu *website*. No que diz respeito a parcerias, apesar de não ser possível identificar todas através dos *websites*, as entrevistas revelam que as organizações têm parceiros regulares que ajudam no envolvimento dos públicos.

Assim, ao confrontar a análise das plataformas digitais e o conteúdo das entrevistas, é possível constatar que as três organizações têm características estruturais que confirmam uma forte preocupação na forma como envolvem diferentes públicos nas suas propostas. Tal é visível, por exemplo, nos eixos de atividade das Comédias do Minho (*Companhia de Teatro, Projeto Pedagógico, Projeto Comunitário*) ou nos diferentes projetos da Lavar o Mar (*Miragem, Bowling*, entre outros), cada um direcionado a públicos específicos. O mesmo acontece com a UMCOLETIVO, refletindo-se sobretudo na forma como a mediação é usada como um processo de criação, implicando com frequência ações de envolvimento de diferentes grupos (escolas, associações, instituições sociais, artistas locais, entre outras).

De seguida procede-se à análise de diferentes formas de envolvimento de públicos adotadas por estas organizações, destacando a importância da mediação enquanto elemento central de todo o trabalho que desenvolvem.

#### 3.4.1. Formas de envolvimento

Com o objetivo de compreender as estratégias utilizadas para envolver diferentes públicos, foi feito um levantamento da tipologia e frequência das atividades desenvolvidas pelas organizações durante o ano de 2023. A intenção era fazer este levantamento através da consulta do arquivo de programação disponível nos *websites* das organizações, algo que só foi possível no caso da Lavar o Mar. As Comédias do Minho e a UMCOLETIVO, por não terem esse histórico disponível, enviaram relatórios internos que demonstram as atividades desenvolvidas em 2023.

A Lavar o Mar apresenta uma programação que cobre áreas artísticas tão variadas como Teatro, Novo Circo, Dança, Música, Cinema, Arquitetura, Fotografia, entre outras, incluindo propostas que envolvem cruzamentos disciplinares. Contam-se 12 entradas na programação de 2023 (Lavar o Mar, sem data-c), distribuídas ao longo do ano, cada uma com várias apresentações/sessões (2 a 6 aproximadamente,

dependendo da proposta). Uma dessas atividades é o *Teatro de Palha*, o programa de verão da Lavrar o Mar, que sozinho compreende 16 atividades (espetáculos, sessões de cinema, instalações, entre outras).

A LOM inclui na sua programação várias atividades que pressupõem formas diferentes de envolvimento das comunidades e do público, como:

— Criação e apresentação de espetáculos: Vários espetáculos implicaram o envolvimento da comunidade no processo de investigação, preparação ou interpretação.

— *LABAT*: “actividades de Formação entre o Laboratório Artístico e o Atelier de Artista” em que “o público participante contribui para a investigação e a pesquisa desenvolvidas pelos artistas” (Lavarar o Mar, 2023a) convidados pela LOM a criar ou apresentar espetáculos. Este género de atividade aconteceu mais do que uma vez durante o ano, associado a diferentes espetáculos;

— *Caminhadas com Arte*: consistem em várias propostas de passeios pela natureza, com diferentes graus de dificuldade (distância, tempo e tipo de percurso), temas e convidados;

— *Jantar Performativo* ou *Cineteatro Culinário*: espetáculos que incluem a partilha de um jantar ou a confeção de uma receita como parte da proposta. São um exemplo de como o simples ato de assistir a um espetáculo pode implicar formas de envolvimento distintas, não requerendo uma participação prévia na sua preparação.

Contudo, na programação disponível no *website*, não estão discriminadas todas as atividades que não são abertas ao público em geral, como propostas direcionadas a escolas, residências ou atividades com grupos predefinidos, entre outras mencionadas na entrevista, possivelmente por terem necessidades de comunicação distintas das propostas que implicam a promoção direcionada a um público mais generalizado ou a venda de bilhetes. De forma a completar a análise, foi solicitado à organização que

enviasse um relatório de atividades à semelhança das outras estruturas, contudo este pedido não obteve resposta durante o período de escrita desta dissertação<sup>18</sup>.

As Comédias do Minho (2023), no seu Relatório de Atividades, mencionam cerca de 23 projetos divididos pelos diferentes eixos de atividade. A área predominante é o Teatro, contudo a programação estende-se a propostas de Dança, Música, Cruzamento Disciplinar, entre outras. As tipologias de atividades que envolvem o público são várias, nomeadamente:

— Criação e apresentação de espetáculos: quatro criações no eixo da Companhia de Teatro, algumas em coprodução com outras estruturas culturais, sendo que três delas implicaram o envolvimento das comunidades nos processos de recolha ou na própria interpretação; cinco espetáculos criados ou programados no âmbito do *Projeto Pedagógico*, especificamente destinados a diferentes níveis de ensino, do pré-escolar ao secundário, sendo que um destes foi cocriado e interpretado pela Rede de Colaboradores Locais, que tem vindo a ser trabalhada pela organização há vários anos numa perspetiva de formação contínua (todas as propostas deste eixo indicam objetivos pedagógicos concretos, adequados a cada faixa etária que as CDM pretendem trabalhar); cinco espetáculos cocriados e apresentados em parceria com os Grupos de Teatro Comunitários no FITAVALE (Festival Itinerante de Teatro Amador do Vale do Minho), no âmbito do *Projeto Comunitário*; apoio à criação de um espetáculo, vencedor da *Bolsa de Criação Isabel Alves Costa*, promovida pelas Comédias do Minho em parceria com o Teatro Municipal do Porto e o Festival de Marionetas do Porto. A maior parte dos espetáculos criados ou programados pelas CDM, nos vários eixos, tiveram mais do que uma apresentação, sendo que as sessões para escolas são as que se repetem em maior número, chegando a haver espetáculos com mais de 30 sessões divididas pelos cinco municípios.

— Oficinas e Workshops: Atividades de formação artística para jovens no âmbito do *Projeto Pedagógico* e durante férias escolares (*Atlas!* e *Férias Mutantes*); Ações e formações destinadas aos profissionais que trabalham com estes jovens — desde

---

<sup>18</sup> Acredita-se que a ausência de resposta se deveu a conflitos de agenda, como momentos de maior intensidade de trabalho, que impossibilitaram a organização de responder dentro do período solicitado.

agentes educativos (direções das escolas, professores, funcionários, pais) aos técnicos municipais, alguns integrantes da Rede de Colaboradores Locais das Comédias do Minho (por exemplo, os *Encontros Excêntricos: da Arte e da Educação* ou oficinas de capacitação com temas variados).

— Outras ações comunitárias e educativas: No relatório encontramos também menção à *Queima de Judas*, um espetáculo de teatro de rua com forte envolvimento comunitário que se realiza desde 2006 a convite do Município de Vila Nova de Cerveira; o ciclo de cinema *Há Filmes no Largo*, que em 2023 apresentou em várias sessões o filme *Da memória às palavras*, criado em torno das recolhas realizadas junto da comunidade para a criação de um dos espetáculos desse ano (*Uma Roda: entre histórias*); e Encontro MUTANTE, evento final do *Projeto Mutantes*, composto por conferências, oficinas, mesas-redondas, entre outras atividades destinadas ao envolvimento de vários públicos.

A UMCOLETIVO, apesar de estar sediada em Portalegre e trabalhar sobretudo a partir desta cidade, apresenta várias atividades em outros territórios, seja através de colaboração com outras estruturas, seja por consequência da circulação dos seus espetáculos e projetos. Apesar de ser uma estrutura sobretudo focada na criação artística, o documento interno fornecido pela UMCOLETIVO (2023) apresenta várias atividades que implicam o envolvimento de diferentes públicos, nomeadamente:

— Criação e apresentação de espetáculos: vários projetos mencionam o envolvimento de grupos, comunidades ou públicos específicos nos processos de criação, desenvolvimento e apresentação. O documento menciona também uma programação semanal durante o mês de junho, especialmente direcionada ao público familiar, em parceria com o Centro de Artes de Portalegre, no âmbito do evento *Junho em Cena*.

— Oficinas e ações de mediação: Alguns exemplos são a orientação de AEC'S na Escola Básica de Alegrete; o acolhimento de alunos em residências; a promoção de colaborações entre instituições; a dinamização de oficinas artísticas regulares com a CERCIPORTALEGRE, no âmbito do Projeto *Penélope*; a realização de oficinas quinzenais em escolas e instituições no âmbito do projeto *Lungo Drom*, que promovem a multiculturalidade, a história e a cultura Roma; as oficinas integradas no *Pano Protagonista*, um projeto de teatro comunitário desenvolvido no e a partir do Teatro

Ibisco, no Bairro da Apelação em Loures, com atividades para vários públicos, incluindo a capacitação de duas mediadoras locais; e a realização de ensaios abertos em vários projetos.

— Residências artísticas: desenvolvimento ou acolhimento de residências no âmbito de diferentes projetos, por exemplo, residências do *Lungo Drom*, em que os artistas convidados trabalham com as escolas locais, e do projeto *Novos Materiais*, em parceria com o Festival Materiais Diversos.

— *Open calls*: Convocatórias para artistas locais ou emergentes participarem no desenvolvimento de diferentes criações e projetos.

— Lançamento de livros: a par das suas criações artísticas, a UC apresenta o desenvolvimento da coleção *Ventriloquia* em colaboração com a Livraria Tigre de Papel, através da qual edita obras de autoras que inspiraram as suas criações. Estas obras são apresentadas em várias cidades, acompanhando a circulação dos respetivos projetos a que estão associadas.

Conclui-se, por este levantamento, que a maior parte das atividades destas três organizações vão muito além da apresentação de espetáculos. Seja através de processos de cocriação, atividades de mediação ou outras ações, são várias as propostas que convidam a uma participação mais direta dos públicos, garantindo diferentes formas e níveis de envolvimento.

É importante reforçar que este levantamento é uma amostra limitada no tempo, não sendo, por isso, representativa do escopo total do trabalho desenvolvido pelas organizações ao longo dos seus anos de existência. Assim, as entrevistas serviram para aprofundar a informação sobre esta matéria e revelaram-se fundamentais para compreender a relevância destas atividades nos contextos em que decorrem, bem como de outras que não constam em detalhe nos *websites* ou nos relatórios das organizações.

Uma aposta transversal a todas as estruturas auscultadas é a forte relação com público em idade escolar através do desenvolvimento de projetos em parceria com as escolas. A escola é vista por todas como um espaço de acesso, que tem um papel fundamental na formação de públicos e na mudança dos hábitos culturais nestes contextos. Madalena Victorino constata que existem diferenças significativas nas

dinâmicas culturais dos territórios em que a LOM trabalha em comparação com a capital, derivadas das condições socioeconómicas distintas que se vivem nestes contextos, explicando o impacto do projeto *Miragem*:

O *Miragem* traz as artes do espetáculo para dentro da escola, porque não há autocarros para levar ao cineteatro, não há forma de eles saírem ao fim de semana porque estão espalhados pelos montes e os pais têm mais que fazer do que levar o menino... Que é o que se vê no público do LU.CA [Teatro Luís de Camões, em Lisboa]: são os pais, de classe média-alta, que levam o menino ao teatro. Isso aqui não existe. Portanto, nós temos é que levar as artes à vida das crianças e fazemo-lo nas escolas, cada vez mais. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Magda Henriques sublinha também a importância do *Projeto Pedagógico* para garantir o acesso às propostas das CDM, explicando de que forma este também ajuda a contagiar outros setores além do público escolar:

O Projeto Pedagógico alcança as várias faixas etárias e níveis escolares. (...) o pré-escolar e o primeiro ciclo são assim um dos centros mais fortes, mas depois o segundo ciclo e o ensino secundário nós ativámo-los também nos últimos anos, sobretudo o secundário. (...) O que tentei, que acho que se conseguiu e os Mutantes é também um exemplo disso, foi valorizar os adolescentes, que no fundo tinham pouca oferta para eles (...). Os espetáculos da noite, para o público em geral, nós começámos a organizar sessões para escolas durante a tarde, isto era uma forma também de os convidar a trazer os pais, os amigos e os familiares à noite, e houve aí um movimento também bonito nesse sentido (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024).

Cátia Terrinca sublinha a importância da escola enquanto lugar privilegiado para a transformação social, crença que se reflete na realização de múltiplas atividades da UC em parceria com instituições de ensino, como já foi mencionado anteriormente:

A escola tem um potencial de transformação como nenhum outro espaço público — e falo da escola pública aqui, claramente. Acho que a escola é, por eleição, o lugar de fraternidade, de igualdade, de princípio, não é? E de princípios também. (...) Tínhamos uma das taxas mais altas de analfabetismo, no início dos anos 70. Foi pela escola que isso se mudou. Portanto, saibamos nós olhar para a escola com o seu potencial de transformação e tenho a certeza que conseguiríamos mudar muito as nossas práticas culturais. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Neste âmbito, a UMCOLETIVO desenvolve desde 2022 o *Lungo Drom*, um projeto apoiado pela iniciativa “PARTIS & Art For Change”, da Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação ‘la Caixa’. O desenvolvimento do projeto coincidiu com a mudança da associação de Elvas para Portalegre, o que levou a algumas adaptações, apesar da manutenção do foco nas escolas e na comunidade. Em entrevista, Cátia Terrinca

explicou essa mudança e a forma como o desenvolvimento do projeto reflete algumas clivagens sociais entre as duas localidades:

Como é que um projeto que foi pensado para um território migra para outro, e o que é que isso transforma nesse projeto? Neste caso, está a fazer com que chegue a muito mais gente do que estava pensado inicialmente e com que não estejamos focados em fazer o papel da escola ou da comunidade — no sentido de não estarmos focados na integração de alunos que estão completamente apartados do sistema de ensino, no caso [em Elvas] era uma turma que congregava quase só alunos ciganos — e estamos a trabalhar em dinâmicas de interculturalidade, de conhecimento da cultura Roma, com diversas turmas. Uma das quais é uma turma com imensa diversidade cultural e está a trazer imensos benefícios para as próprias culturas de que estes miúdos são oriundos. Eles acabaram por receber uma série de tarefas artísticas e neste momento estão eles próprios a propor, e os pais também têm acompanhado muito a atividade no âmbito deste projeto... Ou seja, há mais massa crítica em Portalegre do que há em Elvas, isso é indiscutível. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Este testemunho leva-nos a refletir sobre o verdadeiro papel das organizações culturais nestes contextos e em como, em localidades onde as instituições públicas falham no seu papel de desenvolvimento territorial e inclusão social, projetos artísticos como o *Lungo Drom* acabam por assumir uma função que, à partida, não seria sua.

Outra estratégia é o envolvimento direto na criação e interpretação artística, que assume contornos diferentes consoante a organização, de acordo com as características demográficas e necessidades de cada território. Neste vetor, a Lavrar o Mar destaca várias abordagens, sendo uma delas as residências artísticas regulares a que chamam LABAT:

Há muitas residências artísticas e há uma designação para isso que nós chamamos *Labat*, que nos parece um nome interessante, porque parece árabe e ao mesmo tempo é uma mistura entre *laboratório* e *ateliê* — ateliê de artista e laboratório coletivo — em que artistas vários vêm propor às populações, às pessoas, a vários setores, a possibilidade de também experimentar as matérias artísticas com as quais eles trabalham. Então, estes *Labat* também são uma outra dimensão do nosso trabalho para além de trazer espetáculos que estão prontos e que têm essas ideias ali debaixo, que são também o chão ideológico da nossa programação. As criações que aqui se fazem levantam relações com todos os que queiram participar. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Outro exemplo é o ciclo *Povoado*, que tinha como objetivo dar origem a espetáculos contemporâneos inspirados no território:

Há um ciclo [de espetáculos] que nós temos, que se chama *Povoado*, (...) em que um coletivo de artistas aborda uma aldeia pequena e pede autorização para nela viver durante um tempo (...), para levantar a memória da aldeia e (...) com os

habitantes, criar uma ficção — mais teatral, mais coreográfica, mais musical — o que for que as pessoas também quiserem. São formas incríveis de conhecer verdadeiramente o território, porque ao viver naquela aldeia durante um mês e meio — todos os dias ir beber o café, bater à porta da janela dos mais velhos, esperar quem vem do trabalho do campo ou mesmo da cidade (...), ficar com elas no fim de semana, ir com elas à horta, ou estar na missa (...) — essas coisas todas fazem com que tu conheças bem por dentro aquilo que é a história daquele lugar. E depois os espetáculos estão também, de alguma forma, inundados disso. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Este género de propostas vão, naturalmente, aprofundando a relação das organizações com a população, além de gerarem vários olhares artísticos e extremamente valiosos sobre determinados territórios, por vezes esquecidos. Outro exemplo deste envolvimento artístico direto são projetos como o *Bowing*, que durante dois anos (2021 — 2022) pretendeu ajudar na integração de imigrantes oriundos de países asiáticos (Índia, Nepal, Bangladesh, Paquistão, entre outros) através de laboratórios artísticos que acolheram inúmeras pessoas desta comunidade, de várias idades e países, e que deram origem aos espetáculos BOWING (2021) e BOWING BACK (2022), apresentados publicamente em São Teotónio e Odemira, centros deste fenómeno migratório, com a participação de múltiplos artistas e cerca de 70 participantes. O desenvolvimento deste projeto e as apresentações públicas deixaram nestas vilas “a possibilidade de convivência, troca e mútua aprendizagem intercultural” (Lavarar o Mar, 2024a), surtindo um impacto positivo na forma como estas comunidades são vistas e acolhidas localmente.

O *Bowing* é o exemplo perfeito de um projeto artístico desenhado à medida de um território e em resposta a um fenómeno social claramente identificado, com vista ao envolvimento de comunidades específicas. Em entrevista, Madalena Victorino falou de algumas dificuldades sentidas ao longo do projeto e na flexibilidade que foi necessária para a organização se ir adaptando aos grupos com os quais trabalhava, que se encontravam em situações sociais muito frágeis e em constante mobilidade:

Havia uma mutação enorme no início e isso perturbou-nos muito (...), porque eles estão à procura sempre de uma vida melhor... Portanto, começámos a conceber as atividades e os laboratórios com essa base aberta — hoje temos este grupo, é com este grupo que trabalhamos, amanhã temos outro. No entanto, ir seguindo um fio condutor de desenvolvimento e aprofundamento das coisas. (...) Apesar de ser uma população muito volátil, é também uma população muito presente, porque as pessoas iam dizendo umas às outras que havia aquele espaço e elas vinham (...). Umás até espreitavam por trás dos vidros, outras ganhavam coragem para entrar

dentro da sala e ficavam sentadas, outras iam logo para o centro participar. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Estas experiências e várias formas de envolvimento descritas por Victorino são o resultado de um extenso trabalho, de muitos anos, de utilização das práticas artísticas como ferramenta para trabalhar temas e questões sensíveis, com o objetivo de deixar um contributo duradouro no público, nos participantes e, conseqüentemente, na sociedade:

Nós sempre trabalhamos em muitos sítios, mas sobretudo eu, nessa relação, falando agora do país, com aquilo que me parece estar dentro da arte — que é um saber enorme, um conhecimento muito interessante — que pode contribuir para a mudança da sociedade, seja em contextos mais educativos e de educação formal, como também criar situações de educação não-formal e informal. Porque a aprendizagem e o ensino, (...) é um negócio, (...) em que se balançam e trocam energias e conhecimentos e, ao mesmo tempo, sensibilidades. (...) Essa capacidade que as artes têm de se confrontar com as coisas sem medo, onde há muita tolerância, abertura, há formas muito flexíveis de poder exercer, trabalhar e pôr as mãos na massa dos processos artísticos e dos mecanismos que temos à nossa mão, que vamos inventando. Estamos sempre a inventar e a imaginar novas formas de produzir pensamento e sentido... (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

No caso das Comédias do Minho, que abrangem vários territórios, este trabalho de envolvimento direto na criação artística faz-se regularmente, sobretudo a partir do *Projeto Comunitário*, através do qual a organização desenvolve um trabalho de ensaios e criação artística com grupos de teatro amadores em cada um dos municípios. O FITAVALE — Festival Itinerante de Teatro Amador do Vale do Minho é o culminar deste vetor, onde todos os anos são apresentadas as criações desenvolvidas com estes grupos. Magda Henriques referiu também outras situações de participação, como a auscultação da população em processos de criação, isto é, a comunidade fornece à organização matéria e conteúdos para o desenvolvimento dos seus espetáculos, ou a participação enquanto interpretes em outras criações, além dos grupos de teatro amador. No que diz respeito a estes processos de envolvimento, Henriques reflete sobre o perigo de instrumentalizar os participantes e na necessidade de manter determinados padrões enquanto organização artística, que não devem ser descurados por se tratar de processos ou criações com não-profissionais:

Um profissional é um profissional, domina determinados instrumentos. A outra pessoa que não é profissional traz outras coisas que o profissional já não consegue trazer. (...) Um objeto, para mim, se é um objeto artístico, tem que ter a mesma

exigência e a mesma dignidade, mas não tem a ver com questões técnicas comparáveis entre um profissional e um não-profissional. (...) Sinto que, às vezes, nos deixamos deslumbrar, e é compreensível, por uma alegria que se está ali a alcançar, que é uma alegria que é muito bonita e que eu valorizo muito. Mas por eu valorizar tanto essa alegria, e sobretudo por valorizar tanto as pessoas, é que eu quero mais. (...) Porque depois disso está ali na fronteira entre uma coisa que nenhum de nós gosta, que é um certo paternalismo, e todos nós corremos esse risco. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Esta preocupação reflete uma das grandes questões em torno das práticas participativas, exploradas no subcapítulo 1.2., onde são mencionadas as dualidades entre os motivos para a adoção destas estratégias e os resultados pretendidos. O testemunho de Henriques reforça a seriedade com que devem ser encarados estes processos, garantindo que existe um compromisso ético e artístico para com os participantes que vá além de uma participação superficial que gera uma satisfação momentânea. Dando um exemplo prático, alertou para o perigo da romantização destas práticas e dos seus resultados:

De uma forma ingênua ou até meia tonta, mesmo que saibamos que as coisas não são causa e efeito, que há sempre múltiplas causas e múltiplos efeitos, se calhar tendemos um bocadinho a achar que, às vezes, uma coisa leva à outra... Por exemplo, há pessoas que fazem parte dos grupos de [teatro] amadores que vêm ver tudo das Comédias e há outras que dentro dos grupos de amadores não vêm ver nada das Comédias, só querem estar em cima do palco. Também ainda bem que assim é, porque senão a coisa era um bocadinho toda previsível, e perigosamente previsível. Mas, ao mesmo tempo, é mesmo muito importante que não nos esqueçamos que esta coisa do potencial da arte, do poder desta participação — entre ser uma verdadeira democracia e até uma construção ou um exercício de múltiplos lugares — às vezes é só exercício da vaidade. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

A UMCOLETIVO também relatou várias formas de envolvimento de públicos através da criação e interpretação artística. Cátia Terrinca clarifica de que forma se processa este envolvimento quando questionada sobre o que significam, na prática, os eixos expostos pela própria organização no seu *website* — “a relação com o território, a exploração plástica da palavra e a convocação do público para o epicentro do objeto artístico” (UMCOLETIVO, sem data):

As nossas instalações e os nossos projetos convocam literalmente o público para o epicentro do objeto artístico. Portanto, normalmente a ação desenrola-se, nós somos as margens e a periferia e o público é o centro. Então há esse lado muito literal. Por outro lado, tem a ver com estes processos faseados em que, em etapas diferentes, nós auscultamos e fazemos muitas ações — muitos ensaios abertos, muitas ações de mediação e de procura com públicos diferentes.

Para exemplificar as diferentes ações de mediação dos seus processos artísticos, dá exemplos das criações *Irrar* e *A Paz é a Paz*, mencionando a exploração das obras com instituições educativas ou sociais de diferentes territórios, a criação de textos, de adereços ou das músicas para os espetáculos e a recolha de depoimentos, sublinhando a intenção de envolver estes grupos de uma forma não-superficial:

O *Irrar* (...) nós começámos por fazer uma série de ensaios abertos e de ações com a escola secundária de Portalegre. (...) Depois fomos ao Instituto Politécnico de Setúbal trabalhar com o curso de Língua Gestual Portuguesa, (...) e ainda a Almancil, (...) ao Jardim de Infância. E pelo cruzamento de todas estas experiências, todas estas oficinas e ensaios abertos que fizemos, começam a construir material para o espetáculo. (...) Na *Paz* [espetáculo *A Paz é a Paz*], nós também estivemos a trabalhar com a Orquestra Ligeira de Ponte de Sor e a Banda Euterpe em Portalegre, e eles fizeram connosco a música para o espetáculo, em conjunto com alunos do Hot Club... Recolhemos depoimentos de mais de 30 mulheres madrinhas de guerra entre a Figueira da Foz, Portalegre e Lisboa. Então, há muito esta vontade de fazer os projetos com as pessoas. E com as pessoas desde o princípio, não é? Não é só pô-las no final... (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Durante a entrevista da UMCOLETIVO, surgiu também a menção ao envolvimento de grupos específicos em determinados projetos, como a CERCIPORTALEGRE, e do impacto que estas práticas têm em grupos como este, que ambicionam uma prática e fruição artística mais regular que lhes é negada sistemicamente:

Diria que a CERCIPORTALEGRE também, eu acho que tenho que destacar, porque surgiu no decurso do projeto com o Teatro Nacional, *Penélope*, e de repente ficou para a vida. Ou seja, percebemos que ali há muita gente que aspira a um trabalho artístico regular. Alguns deles gostariam de ser atores profissionais, mas por imensos motivos (...) não podem ou não puderam sê-lo, mas veem no UMCOLETIVO uma resposta para estas necessidades e para estas ambições. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Passando do envolvimento na criação e interpretação artística para o envolvimento em outros processos, Terrinca deu também o exemplo do Festival A Salto e da forma como foi construído, desde o início, a partir da auscultação da comunidade:

O Festival A Salto surgiu de forma completamente comunitária. Surgiu muito para responder aos espaços que não eram usados e que as pessoas queriam conhecer. (...) Quando nós decidimos começar a pensar no festival, fizemos um conjunto de convocatórias coletivas, fomos para muitos cafés diferentes e convidámos as pessoas a conversar connosco sobre o que é que seria um festival para aquela cidade e houve pessoas que se juntaram com esse movimento já, com essa vontade de construir esse festival. (...) Depois também fomos à Universidade Sénior e aí foi onde conhecemos também muitas senhoras que queriam participar e que queriam

dar alojamento a artistas ou cozinhar as comidas tradicionais para eles. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

A base comunitária do Festival A Salto, em Elvas, é um ótimo exemplo de como uma organização cultural pode ajudar a revitalizar um território, convidando a população a participar na construção de algo comum, participando em decisões importantes sobre a forma como uma nova iniciativa se pode desenvolver e de que forma pode colmatar algumas carências. Destaca-se, neste testemunho, o ato de ir ao encontro das pessoas, de usar os seus espaços de convívio já habituais para estas ações (por exemplo, os cafés), que pode ser considerada uma boa estratégia para captar públicos mais diversos e contrariar a possível formalidade que as convocatórias poderiam ter se acontecessem num outro espaço, como um teatro. Cátia Terrinca mencionou que este festival, tendo em conta esta relação com a comunidade, tinha várias voluntárias, algumas que continuam a manter uma relação de proximidade com a associação apesar da mudança geográfica, voluntariando-se para algumas iniciativas em Portalegre.

A Lavar o Mar dá também um ótimo exemplo de como uma forma de envolvimento mais prática, como a ajuda na construção do Teatro de Palha, pode contribuir significativamente para a vida de quem participou, não sendo apenas mais um trabalho, bem como levar à atração de novos públicos:

Os lavradores que constroem connosco o Teatro de Palha, basicamente neste momento já são quase engenheiros de construção (...). O Pedro Quintela [arquiteto do Teatro de Palha], os lavradores e o Giacomo constroem aquilo tudo... Os lavradores têm carta branca para trazer a prima, a madrinha, o filho, a mulher, não sei quantas vezes, e as pessoas baterem palmas àqueles lavradores, que são os verdadeiros construtores daquele teatro... O teatro é deles! (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

O envolvimento através de oportunidades de trabalho foi também uma dimensão muito importante do projeto *Bowing*, constituindo outra forma de incluir as comunidades imigrantes do território e contribuir para a sua integração social:

Nós temos grupos de pessoas que nos ajudam nas montagens das tendas, no trabalho todo de preparação das coisas, de receção de público, de cozinhar, de distribuir... Quando eu vejo que há pessoas dentro do âmbito *Bowing* que estão muito aflitas, que não têm dinheiro absolutamente nenhum, elas vêm todas

trabalhar conosco — este tal *Bowing Hands On*<sup>19</sup> é também uma forma de as integrar e de se sentirem em família. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

É interessante perceber como várias estratégias e atividades descritas pelas organizações correspondem às formas de participação propostas por Dupin-Meynard (Négrier et al., 2022). Além da já mencionada “Ambiente participation”, no subcapítulo 3.3., neste subcapítulo foram mencionados exemplos que correspondem a todas as outras, como: implementar processos participativos para tomadas de decisão informadas pela população (“Strategic participation”), voluntariado em tarefas não artísticas, como acolhimento de artistas ou orientação do público (“Organisational participation”), decisão partilhada sobre os espaços, propostas artísticas, entre outras (“Curatorial participation”) ou a participação nos processos artísticos através da realização de tarefas criativas, podendo incluir um papel ativo na documentação, interpretação, criação, entre outras (“Inventive / Interpretative participation”).

No que diz respeito à “observacional participation”, que corresponde ao ato mais “comum” de ser espectador, Magda Henriques faz um reparo sobre a importância desta forma de participação que, apesar de ser comumente associada a uma atividade mais passiva, é tão importante quanto as outras, sublinhando que as várias formas de participar são igualmente importantes:

Também a participação, ela pode acontecer de muitas formas. A participação para mim está sempre associada ao seu potencial de transformação de cada um e, às vezes, participa-se mais no silêncio do lugar escuro, enquanto espectador. Às vezes, há transformações que acontecem aí e a participação é muito mais forte do que ocupando um palco como ator... Ou seja, por isso, é sobretudo esta coisa de não achar que a participação só é participação porque é física, no sentido de ser explícita, visível, a fazer parte de um espetáculo... Acho que há múltiplas formas de participar e de ser transformado. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Esta afirmação relaciona-se diretamente com a teoria de Rancière (2008/2022) mencionada no subcapítulo 1.1 — a verdadeira emancipação do espectador reside no reconhecimento de que cada indivíduo tem a capacidade de pensar, de exercer a sua

---

<sup>19</sup> Vertente do projeto *Bowing* que tinha como objetivo a inclusão de imigrantes nesta região, ajudando-os a encontrar condições de vida e laborais melhores do que aquelas com que se depararam ao chegar a Portugal. Cuidadosamente, tendo em conta os gostos e valências de cada pessoa, a equipa da Lavar o Mar ajudou a fazer currículos e criar pontes entre estes migrantes e empregadores da região.

autonomia intelectual e de criar significados próprios, algo que não tem de resultar necessariamente de um envolvimento direto. Contudo, Magda Henriques não deixa de destacar a importância de existir um elemento mediador, alguém que acolha as pessoas e que possa conversar com elas se sentirem essa necessidade, dando um exemplo concreto:

Aquilo que eu tentava — dependia também dos espetáculos, dependia dos próprios contextos do que tu sentias, que tipo de público podia estar ali, e em função disso, tu também fazias a conversa — (...) há uma coisa que eu usava com muita frequência, que era: “Vamos entrar para um espetáculo que é uma espécie de viagem, deixem-se ir. E nas viagens não percebemos tudo, percebemos umas coisas, outras não. Algumas percebemos entretanto e não importa nada. Mas deixem-se ir, e sintam. E depois podemos conversar, se tiverem essa vontade, estamos aqui para conversar.” (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Esta questão da importância do acolhimento será explorada em maior detalhe no subcapítulo 3.6., associado ao tema da acessibilidade dos públicos.

Denota-se no discurso das três organizações uma visão comum de como se devem processar várias formas de envolvimento dos públicos — com cuidado, respeito e valorização dos contributos e capacidades das pessoas, algo que conseguem através de um esforço de mediação continuado.

#### 3.4.2. A mediação contínua

Para estas organizações, atendendo aos contextos em que trabalham, a mediação não parece ser uma área de programação, mas sim um instrumento de trabalho. É, acima de tudo, um método, usado de forma contínua, para criar relações entre os vários momentos de programação e criação artística e, de forma mais lata, entre a população — públicos e potenciais públicos — e estas organizações.

Madalena Victorino destaca, nestes processos, a valorização das pessoas e daquilo que elas já conhecem como forma de introduzir eventualmente o que lhes possa ser é menos familiar, contudo enriquecedor:

Nós fazemos um trabalho de compreensão, de aproximação, de curiosidade, de levantamento, de nascimento da curiosidade e da motivação para ver, a partir de um mecanismo que é aquilo que é familiar às pessoas (...). Ou seja, nós começamos por oferecer às pessoas aquilo que elas conhecem, valorizamos aquilo que elas são e sabem, e levamos com elas tudo isso neste cesto que é a experiência de um projeto. E vamos esticando, esticando, esticando a corda, até as fazer chegar às

zonas desconhecidas e que elas têm imenso prazer em descobrir. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Magda Henriques partilha, por outras palavras, uma visão semelhante, aliando o ato de programar a uma escuta muito atenta do território e à importância da ligação entre tudo o que se propõe:

Tem a ver sobretudo com um pensamento sobre o que se está a fazer. Ou seja, um pensamento que implica alguma complexidade, que parte da escuta das pessoas, que parte da escuta de um território, que parte da escuta da arte e do mundo e como é que isso é digerido depois a partir de uma direção artística. (...) E há uma intenção naquilo que tu estás a fazer e há também esta ideia (...) de uma espécie de constelação em que as coisas se ligam umas às outras. E esse ligar-se umas às outras não significa que sejam todas iguais, há é uma intenção nessas ligações, umas visíveis, outras invisíveis, mas que todas ajudam a fortalecer, quero eu acreditar, o que se está a fazer. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Um bom exemplo desta intencionalidade, da ligação entre propostas e da intenção de mediação contínua é, por exemplo, o *Projeto Mutantes*. Henriques explica a complementaridade entre as ações propostas no âmbito do projeto, destinadas tanto para jovens como para os profissionais que os acompanham regularmente:

É fundamental trabalhar com os professores, porque se trabalhamos com os miúdos e não trabalhamos com os professores, isto está sempre absolutamente desequilibrado. E, por isso, [no Projeto Mutantes] desenvolvemos uma série de atividades para os miúdos sim, com formatos variados — fosse nas escolas, fosse nas férias — e também para os professores e outros interessados nas questões da arte e da educação (...). Um professor pode ter a seu cargo, em cada ano, cento e tal alunos... Se conseguirmos valorizar, fortalecer e ainda por cima trabalhar outras ferramentas com um professor, nós não estamos só a ajudar aquele professor, estamos a contribuir para que cento e tal miúdos, em potência, possam ter também uma educação mais feliz (...) e mais completa. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Magda Henriques esclarece também que as formações para professores não são algo novo. Contudo, a novidade trazida pelo *Projeto Mutantes* foi precisamente a continuidade e maior frequência dessas ações, com potencial de gerar um maior impacto na comunidade:

As formações existem para professores desde que a Isabel Alves Costa desenhou o Projeto Pedagógico. (...) Uma das diferenças foi que durante sensivelmente dois anos, os professores tiveram oportunidade de fazer dez formações. (...) Tem a ver com continuidade, com consistência, com aprofundamento. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

No caso da UMCOLETIVO, a mediação surge precisamente como uma ferramenta, um processo para desenvolver a sua prática artística em Elvas:

De repente, pelo contexto em que está, essa semente [a ideia de um coletivo que desenvolve uma prática artística o mais justa e circular possível] cresce de forma completamente diferente do que terá crescido antes em Lisboa. E, portanto, por um lado, cresce para aquilo que eu na altura não sabia que era o caminho da mediação artística e que agora, olhando para trás, sei que é o único caminho, para mim, possível para tu formulares um projeto artístico num território que não sabe exatamente o que é que quer dizer uma prática artística contemporânea. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Assim, a mediação torna-se para a UMCOLETIVO uma forma de criação, sempre presente enquanto processo. Terrinca reflete ainda sobre a dificuldade em separar as diferentes áreas de atividade (criação, mediação, programação), divisões frequentemente impostas em candidaturas a financiamentos:

A mediação para nós é uma forma de criação também, portanto eu não as distingo. Aliás, é uma das grandes dificuldades na DGARTES<sup>20</sup> (...). É muito difícil para mim porque as coisas engancham umas nas outras... Onde é que acaba a mediação? Onde é que começa a criação? Onde é que começa a programação? Como é que uma coisa interfere na outra? Porque eu também preciso de programar algumas conversas, algumas ações de pensamentos como forma de criação, não é como forma de programação, porque o gesto em si não é programar, o gesto é criar. A consequência é que é... Mesmo o Festival A Salto, que é uma atividade de programação, o gesto é de criação, não é de programação. A consequência é que é programar. O gesto é criativo, porque é de alguém que se sente isolado no seu território e precisa de conviver com outras práticas artísticas e com outros anseios para conseguir criar. Portanto, a programação é uma consequência de uma prática de criação. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

No decorrer das entrevistas, as organizações foram destacando públicos específicos a quem direcionam atividades com frequência — escolas e instituições, comunidades concretas, professores, técnicos municipais, entre outros. No próximo subcapítulo, faz-se uma análise sobre os públicos que privilegiam.

Codificador	LOM	CDM	UC	Análise comparativa
<b>Formas de envolvimento</b>	Diversas atividades de envolvimento (criações participativas, laboratórios, caminhadas).	Diversas atividades de envolvimento (criações participativas, oficinas, workshops, ações comunitárias	Diversas atividades de envolvimento (criações participativas, oficinas, mediação, <i>open calls</i> ,	Todas garantem formas de envolvimento diversas, através de atividades de cocriação, formação, mediação, entre outras. Apostam

<sup>20</sup> Cátia Terrinca refere-se à segmentação das atividades por áreas (programação, criação, mediação, circulação, entre outras, consoante a área artística predominante escolhida) exigida nas candidaturas da Direção-Geral das Artes.

	Formas de envolvimento variadas (preparação, recolha, interpretação, outras). Várias propostas incluem relação com comida.	e educativas). Formas de envolvimento variadas (recolha, interpretação, outras).	residências artísticas, lançamentos de livros). Formas de envolvimento variadas (criação de projetos, recolha, interpretação, outras).	na relação com escolas e instituições sociais. Apresentam projetos desenhados à medida dos territórios e em resposta a fenómenos sociais ou carências identificadas.
<b>Mediação enquanto estratégia contínua</b>	Valorização do conhecimento pessoal/local para introduzir práticas, temas e questões que lhes possam ser menos familiares — compreensão e aproximação aos públicos e ao território.	A programação depende da escuta atenta dos territórios. Ênfase na importância da conexão/continuidade entre as propostas (ex. formações para jovens e professores).	A mediação é vista como parte do processo criativo, essencial para desenvolver projetos artísticos em territórios não familiarizados com práticas artísticas contemporâneas.	A mediação é mais que uma área de programação, é um instrumento de trabalho. É um método, usado de forma contínua, para criar relações entre a população — públicos e potenciais públicos — e as organizações, facilitando o acesso às diferentes propostas.

Tabela 4 — Categoria “Envolvimento de Públicos” – Principais resultados e análise comparativa

### 3.5. Públicos que privilegiam

Através da análise da programação de cada organização durante o ano de 2023, recorrendo aos meios disponíveis — informação no *website* ou documentos internos fornecidos pelas próprias — fez-se o levantamento de menções a públicos ou faixas etárias específicas, apresentadas de seguida.

Ao analisar a secção PROGRAMA no *website* da Lavar o Mar, onde é possível consultar as atividades passadas na subsecção EDIÇÕES ANTERIORES, verifica-se a indicação a faixas etárias em cada uma das propostas, sendo a maior parte aconselhadas para maiores de 6 anos, com algumas variações de idade mínima (como 8, 12, 14 e 16 anos). Em alguns projetos que pressupõem uma participação mais direta, verifica-se a indicação de participantes específicos (por exemplo, no projeto *Wave Dance +55*, o *labat*, laboratório de criação explicado anteriormente, foi direcionado a participantes maiores de 55 anos e seniores).

Contudo, tal como indicado no subcapítulo anterior, importa reforçar que na programação disponível no *website* da LOM não estão discriminadas todas as atividades que não são abertas ao público em geral, como propostas direcionadas a escolas, residências ou atividades com grupos predefinidos. Durante a entrevista, Madalena

Victorino fez um esclarecimento sobre a forma como organizam as suas propostas de programação e o que significa, na prática, esta indicação do público-alvo:

(...) cada objeto que escolhemos com grande cuidado tem essa preocupação de ir buscar nele aquilo que é essa tal mediação. Ou seja, aquilo que está nele que é da ordem, no fundo artística, que nós podemos puxar para a vida real. (...) Há espetáculos que nós queremos que as crianças não falhem ou que os adultos não falhem (...). Mas nós não os dividimos dessa forma. Só colocamos uma sugestão das idades para as quais é mais adequado aquele objeto. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

No caso das Comédias do Minho, a indicação dos públicos-alvo no Relatório de Atividades (Comédias do Minho, 2023) está diretamente associada aos eixos do projeto. Os espetáculos apresentados no âmbito da *Companhia de Teatro* podem entender-se como sendo para público em geral, tendo apenas a indicação de serem mais adequados para maiores de 12 anos.

Os espetáculos e atividades do *Projeto Pedagógico* relacionam-se diretamente com os níveis de escolaridade, sendo que as atividades são divididas por pré-escolar, primeiro ciclo, segundo ciclo, terceiro ciclo e ensino secundário, verificando-se uma forte aposta em atividades para adolescentes, tal como indicado por Magda Henriques no subcapítulo 3.4., respondendo a uma lacuna identificada pela equipa. Alguns espetáculos deste eixo tiveram apresentações fora do contexto escolar, sendo nesse caso indicadas para famílias. No âmbito do *Projeto Pedagógico* e do *Projeto Mutantes*, há também atividades de formação e envolvimento direcionadas a agentes educativos (direções das escolas, professores, funcionários, pais) e aos técnicos municipais, alguns integrantes da Rede de Colaboradores Locais das Comédias do Minho.

O *Projeto Comunitário* trabalha essencialmente com os grupos de teatro amador dos diferentes municípios, fazendo esforços de integração de novos membros com o passar dos anos. Os espetáculos apresentados neste âmbito são habitualmente para público em geral, não tendo indicação de idades no relatório.

O documento interno fornecido pela UMCOLETIVO (2023) não tem indicação de faixas etárias específicas como público-alvo para as suas criações e projetos, contudo vão mencionando vários públicos visados nas atividades de mediação que vão desenvolvendo pré e pós-apresentações.

Destaca-se o desenvolvimento de atividades com escolas, direcionadas a vários níveis de ensino, desde a infância à adolescência. São também mencionadas várias vezes colaborações com instituições locais como a CERCIPORTALEGRE, revelando preocupação com o envolvimento de públicos com deficiência, ou a Cooperativa Operária Portalegrense, com atividades orientadas a idosos e crianças. A organização também procura este género de colaborações nos locais por onde circulam os seus espetáculos fora de Portalegre, mencionando atividades com outras escolas e instituições culturais e sociais.

Contudo, é redutor dizer que estas organizações privilegiam apenas determinados públicos — não só porque as indicações de público-alvo são, na maior parte das vezes, apenas uma sugestão, tal como explicou Madalena Victorino, mas também porque um público-alvo é muito mais do que uma faixa-etária. Além disso, tal como foi mencionado antes e como revelam estas recolhas e as entrevistas, há um esforço constante para incluir grupos, instituições ou comunidades específicas.

A par dessa preocupação, destaca-se um trabalho regular para alcançar públicos o mais variados possível, em prol da missão de tornar as práticas artísticas contemporâneas que promovem mais acessíveis nestes lugares. Madalena Victorino comprova esse trabalho ao mencionar o cruzamento de públicos que ocorre com frequência nas propostas da Lavar o Mar, dando o exemplo do projeto *Medronho*, composto por uma série de espetáculos baseados na tradição secular de produção de aguardente de medronho em Monchique, cujas apresentações aconteciam nas destilarias e no meio da serra, incluindo jantar e prova de aguardente (Lavar o Mar, sem data-a):

O Giacomo [Scalisi] fez um projeto enorme, que teve 4 anos de duração (...) sobre a cultura do Medronho. Esses espetáculos de teatro, que tinham textos do Afonso Cruz e do Sandro William Junqueira, que vieram aqui com ele e que palmilharam a serra e que estiveram com a cultura do Medronho, que é uma cultura substancialmente masculina (...) que no fundo acontece dentro destas destilarias, que já são pequenas edificações muito antigas na maior parte dos casos, que vêm já dos avós e que são lugares escondidos na serra. (...) Esse projeto — (...) com atores e atrizes muito bons, com textos estupendos, com uma encenação muito interessante, com pessoas extraordinárias que são as pessoas da serra, com locais de sustar a respiração (...) — era muito interessante porque aí tu tinhas uma população completamente cruzada, porque havia desde pessoas da serra que não sabem ler nem escrever, até às pessoas que faziam férias para vir aquele fim de

semana ver estes espetáculos. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

No caso das Comédias do Minho, os diferentes eixos do projeto passam uma ideia bastante estruturada de quais são os públicos que esta organização pretende trabalhar com maior regularidade — o *Projeto Pedagógico* com espetáculos e oficinas direcionadas às escolas e instituições, o *Projeto Comunitário* focado na dinamização de grupos de teatro amadores nos diferentes municípios e a *Companhia de Teatro* com um foco mais abrangente de criação artística direcionada a vários públicos. Contudo, Magda Henriques não deixa de mencionar o objetivo de chegar a todas as pessoas como linha do horizonte, destacando o papel fundamental de todos os eixos nesse processo:

Quando eu cheguei às Comédias, o meu entendimento foi neste sentido, ou seja, caminhos diferentes para no fundo todos eles contribuírem de formas variadas para esta ideia de uma democracia cultural e mesmo para a democratização da cultura. (...) A linha do horizonte são todos, ou seja, chegarmos a todos — e é como linha do horizonte, evidentemente. Os caminhos para chegarmos a essa diversidade, necessariamente, são diferentes, porque a diversidade exige também abordagens diversas. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Também Cátia Terrinca menciona a tentativa de chegar a todos os públicos, reconhecendo, contudo, que o trabalho de uma organização cultural é sempre um trabalho de nicho:

[Estamos] com uma franja da população que, sendo ainda assim uma minoria ou uma elite, como queiram chamar, não é uma elite intelectual nem financeira necessariamente. É uma elite porque, de facto, se a população são 20 mil, eu não trabalho com 20 mil todos os dias. É claro que é um nicho, será sempre um nicho, não tem como não ser um nicho. Mas também não há como negar que qualquer trabalho numa associação, numa instituição, é um trabalho com um nicho. Portanto, este é um outro nicho, que talvez não se encontre no trabalho de nenhuma outra associação, e por isso é rico. (...) Eu acho que nós tentamos, de facto, trabalhar de forma muito aberta, rigorosamente, sabendo que é uma utopia “todos os públicos”, não é? Temos conseguido públicos, por exemplo, com neurodivergência, temos conseguido trabalhar famílias também, temos conseguido trabalhar crianças em idade escolar e em contexto escolar... Eu julgo que nos falta trabalhar, e isso é uma vontade nossa, refugiados e migrantes. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Foi também mencionada a importância dos públicos fiéis para contagiar novos públicos. No subcapítulo 3.3., uma das citações de Cátia Terrinca mencionava precisamente a forma como as atividades de mediação da UMCOLETIVO levam as pessoas que participam a querer depois ir ver os espetáculos e ao facto de levarem alguém com elas. Também Magda Henriques deu o exemplo das conversas com os

adolescentes pós-espetáculos, que os contagiava a eles e aos professores a vir às sessões para público em geral e a trazer alguém consigo. Henriques chega mesmo a reconhecer a existência de um público fiel que vai contagiando outros, contudo reconhece que a extensão do território é um desafio nesta matéria:

Um as pessoas contagiam as outras, e assim sucessivamente. As Comédias fazem exatamente isto desde sempre [insistir na proximidade, continuidade e recorrência que levam à consolidação do projeto], têm um público já fiel e vão sempre tentando contagiar outros, mas nesta extensão de território, claro que é mais difícil. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Madalena Victorino também menciona esta noção de um público fiel, no entanto apresenta uma perspetiva mais positiva sobre o contágio entre territórios, mostrando que acreditam que a sua oferta motiva uma forma diferente de turismo:

Eu sinto que o Lavar o Mar já tem um público fiel. Esse público fiel conta às outras pessoas que estão a chegar, porque há imensa gente a chegar. (...) Temos este público fiel que é composto de pessoas locais, que são portuguesas e estrangeiras, de pessoas que estão no Algarve Central e que sobem a Monchique com muita facilidade para ver o nosso trabalho (...). Portanto, há muita gente a movimentar-se para ver os nossos espetáculos e a usufruir também, que é uma coisa que nós divulgamos e promovemos: “Vem passar um fim de semana connosco. Vai à praia, vê esta paisagem linda, fica aqui um tempo e vê também um espetáculo belíssimo”. (...) Falando ainda dos novos públicos, claro que nós queremos sempre ter novas pessoas a vir e, portanto, a nossa forma de ir aos novos públicos é estar atento a quem chega e que a informação chegue a essas pessoas. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Apesar do foco em determinados públicos consoante as necessidades e oportunidades identificadas em cada território, destaca-se nas três organizações uma tentativa de trabalhar de forma abrangente e acessível, fazendo propostas e adotando medidas que têm em vista o cruzamento de diferentes públicos e o alcance de todos, inclusive daqueles que podem ser considerados “não-públicos”, que habitualmente não participam por barreiras sociais, culturais, físicas, entre outras exploradas no subcapítulo 1.1. O próximo subcapítulo aprofunda a visão que as organizações têm sobre a questão da acessibilidade e as estratégias que adotam nesse âmbito.

Codificador	LOM	CDM	UC	Análise comparativa
<b>Públicos que privilegiam</b>	Indica faixas etárias como sugestões (exemplo da mais frequente “maiores de 6	Públicos-alvo definidos conforme os eixos do projeto: Companhia de Teatro – público em geral (indicação mais	Não indica faixas etárias específicas, mas mencionam públicos envolvidos em várias atividades (ex.	É redutor dizer que as organizações privilegiam apenas determinados públicos. Todas fazem propostas e adotam estratégias

	anos”). Intenção de alcançar públicos variados. Destaca o cruzamento de públicos com hábitos culturais e condições socioeconómicas muito diferentes.	frequente é “maiores de 12 anos”): Projeto Pedagógico – por níveis de ensino; Projeto Comunitário – grupos amadores e público geral. Intenção de chegar a todos os públicos como linha do horizonte.	diferentes níveis de ensino, públicos com deficiência, idosos, outros). Intenção de chegar a todos os públicos, apesar de reconhecer que é um trabalho nicho.	que têm em vista o cruzamento de diferentes públicos e o alcance de todos, inclusive daqueles que podem ser considerados “não-públicos”, que encontram mais barreiras à participação cultural e artística.
--	--	--	---	--

Tabela 5 — Categoria “Públicos que privilegiam” – Principais resultados e análise comparativa

### 3.6. Acessibilidade dos públicos

Através da análise das principais secções dos *websites* das organizações, no subcapítulo 3.1., constata-se que nenhuma apresenta uma página exclusivamente dedicada à acessibilidade, sendo que apenas a UMCOLETIVO apresenta uma funcionalidade para melhorar a acessibilidade do seu *website* ao nível da navegabilidade e visualização. Contudo, a preocupação com a acessibilidade, a vários níveis, manifesta-se de outras formas no trabalho destas organizações.

Quando questionadas sobre de que forma a preocupação com a acessibilidade do público se reflete nas suas propostas e práticas, as entrevistadas destacaram aspetos diferentes que se relacionam com a realidade concreta em que se inserem e os meios que têm disponíveis. Contudo, demonstram claramente uma visão transversal do que entendem por acessibilidade, dando exemplos concretos de algumas práticas implementadas, bem como desafios e formas alternativas de contornar certas limitações.

Para Madalena Victorino, a acessibilidade reflete-se em várias dimensões do trabalho desenvolvido pela Lavar o Mar:

A acessibilidade, como já disse, ela é vista neste sentido de tornar familiar aquilo que é desconhecido, é um assunto que nos interessa muito. Seja no processo artístico, seja na própria comunicação das coisas, seja no sítio em que elas acontecem, seja na forma como comunicamos no minimercado e na mercearia ou no lar. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Um exemplo concreto da forma como determinados processos contribuem para a acessibilidade das propostas é o envolvimento dos lavradores locais, mencionado no subcapítulo 3.4, na construção do Teatro de Palha. Este exemplo mostra como a

acessibilidade não se limita à divisão por áreas — física, social, económica, cognitiva/intelectual — que vai além de categorias e integra os próprios processos e não apenas o objeto final:

A casa [o Teatro de Palha] é deles. Eles estão lá a beber uma cerveja artesanal, que também nunca tinham bebido para além da Sagres e da Super Bock, e provam, gostam e comentam... Essa acessibilidade está sempre na nossa cabeça — eles nunca tinham imaginado na vida deles fazer um Teatro de Palha, porque a palha é para os animais, para as camas e para a comida, e agora sentem-se outros, sentem-se donos de um projeto. E isso é uma forma de acessibilidade, é uma forma de inclusão, de integração e de tornar acessível algo que à partida até podia ser só feito pelo arquiteto. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Para a UMCOLETIVO, é nos processos de mediação inerentes à criação dos espetáculos que exploram várias questões relacionadas com a acessibilidade, usando esses momentos para perceber as necessidades específicas do público:

Nós criamos, eu acho que diria, de forma muito livre, sem nenhum comprometimento com a ideia da acessibilidade intelectual. A forma que nós temos de garantir que as coisas são para todos também passa pelas relações afetivas e de mediação que se constroem no processo de trabalho. Portanto, (...) nós ocupamo-nos da acessibilidade, no sentido processual da palavra. Queremos que durante o processo ela toque públicos diferentes. O espetáculo não. O espetáculo é uma consequência desses encontros, dessas relações afetivas, e não deve ser um momento de tensão nem de preocupação, pelo contrário. O espetáculo é uma consequência de tudo o resto, e então surge naturalmente. (...) O processo de trabalho é, de facto, a nossa grande zona de questionamento da acessibilidade. É a zona em que nós procuramos chegar aos públicos que aparentemente poderiam estar mais distantes do processo de trabalho, conviver com eles, partilhar partes do processo. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Terrinca defende que há várias formas possíveis para assegurar a acessibilidade das propostas, preservando a intenção artística sem infantilizar o público e garantindo ajustes específicos quando necessário:

Há quem diga que os nossos textos são muito difíceis, mas eu diria que o recurso às sensações e ao teatro que assenta na sensação e na proximidade, na intimidade com o público, para mim, permite que os textos sejam interpretados em várias camadas diferentes. (...) Sempre que há necessidade de fazer alterações ao som do espetáculo, à língua gestual, ao dispositivo em que o público se senta para que a pessoa se possa sentar com mais conforto, isso é feito, sem dúvida nenhuma. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

No caso das Comédias do Minho, Magda Henriques avança uma resposta bastante pragmática, de enumeração de várias práticas que contribuem para a acessibilidade do projeto a diferentes níveis, focando-se sobretudo na acessibilidade

económica e na descentralização dentro do próprio território, isto é, o ato de ir ao encontro de determinados públicos e de garantir o acesso alargado às propostas.

Tudo é gratuito. Não há nada, desde as formações,... Tudo. Não há nada que seja pago. Isso é uma coisa. A segunda é esta coisa de irmos às aldeias, não é? (...) Depois, para os mais novos, às vezes, os espetáculos vão às escolas ou são apresentados no centro da vila e as crianças todas vêm, todas. Tens também essa dimensão. Por exemplo, ainda agora, dar-te só um exemplo específico, para os mais velhos, nós tivemos o espetáculo *Uma Roda Entre Histórias*, (...) tivemos sessões para o público em geral, e depois tivemos sessões para os centros de dia e lares. Em alguns municípios eles vieram até aos centros culturais, noutras contextos em que tinham dificuldade em isso acontecer, nós fomos diretamente ao centro de dia e aos lares. Isto é um exemplo. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Tal como já foi constatado em outros capítulos, as CDM não são as únicas a apostar numa relação de proximidade com escolas e instituições. Todas adotam essa estratégia, dando exemplos concretos de como esta é também uma forma de tornar as propostas acessíveis. À semelhança das Comédias do Minho, a Lavar o Mar menciona também apresentações em lares:

Nós também trabalhamos imenso em Santiago do Cacém com centros de dia e lares. Houve uma companhia francesa de Novo Circo, de *clowns*, que fez uma turné gigante pelos lares todos do Concelho de Santiago do Cacém — isso também é uma forma da acessibilidade. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

No caso do UMCOLETIVO, foram também várias as menções feitas à colaboração com instituições escolares e de cariz social, destacando-se a colaboração regular com escolas e com a CERCIORTALEGRE, através de oficinas e outras atividades de mediação.

A acessibilidade é também mencionada em questões de mobilidade. A falta de transportes é uma barreira física à participação, que as organizações tentam solucionar de várias formas, desde programar em espaços diferentes a ir buscar as pessoas para assistir ou participar em alguma proposta:

Ir buscar as pessoas a casa, por exemplo... Que é uma coisa que dizem que eu sou maluquinha, mas não sou. (...) Vou com a carrinha da Lavar o Mar, porque de outra maneira não conseguiam vir. Faço isso muitas vezes... Por exemplo, em relação ao *Bowling*, havia isso muito com os miúdos, porque há uma dificuldade dos pais de deixarem as meninas saírem à noite e então eu ia buscar — eu, a Matilde e a Inês, também íamos as três — e trazíamos a família toda, porque depois o pai tem medo que aconteça não sei o que à menina. Então vem tudo, vêm todos. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Neste testemunho, além da transposição de barreiras físicas, a *Lavar o Mar* revela uma solução para transpor também barreiras culturais. Outro exemplo é o projeto *Miragem*, já mencionado no subcapítulo 3.4, onde se destacou uma citação em que Madalena Victorino explica como o simples ato de programar nas escolas contribui para a acessibilidade deste ponto de vista, colmatando o facto de não haver autocarros que levem as crianças a outros locais para verem os espetáculos.

Ainda neste âmbito da mobilidade, mostraram também preocupação com a acessibilidade física de pessoas com mobilidade reduzida:

Depois há a parte da acessibilidade também física. (...) As companhias estrangeiras têm imenso cuidado com isso, todos estes espetáculos de Novo Circo têm bancadas que desaparecem para entrarem as cadeiras de rodas e temos sempre imensa gente a vir também... Porque há muitas pessoas estrangeiras mais velhas que estão em cadeiras de rodas aqui. Sim, há essa preocupação. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Neste tema, Magda Henriques reconhece que, apesar da preocupação, há algum trabalho ainda a fazer nesse sentido:

[A acessibilidade física] é a maior falha, sim. Eu acho que também tem de receber pressões de todos os lados, inclusive da própria organização. (...) Esta sensibilização minha, pessoal, também é relativamente recente... Quer dizer, é recente, mas também já tem algum tempo e tempo suficiente. Mas, entretanto, estás a precisar de pressionar e de agir em tantas direções que há sempre coisas que te escapam. Mas isto não pode ser desculpa, isto é a nossa responsabilidade. E não, não consegui fazê-lo. (...) Eu acho que é importante perceber que tu tentas um monte de coisas e há coisas que não tens consciência, e que não fazes porque não tens consciência, e depois há uma série de outras que tens, mas não és capaz por vários motivos. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Este testemunho vai ao encontro do relatório da Acesso Cultura (Vlachou & Braga, 2018), indicativo de que, em Portugal, não falta consciência ou sentido de responsabilidade em torno de questões ligadas à acessibilidade, o que existe é limitações ou barreiras dentro das próprias instituições. Neste caso, a principal barreira parece ser a subdimensão e sobrecarga da equipa das CDM, inclusive da Direção Artística, que têm de atender a múltiplas preocupações e, inevitavelmente, não consegue solucionar todos os problemas.

Ainda no âmbito da acessibilidade física, tocando em simultâneo noutras preocupações, Cátia Terrinca menciona uma prática corrente da UMCOLETIVO que

demonstra uma forma alternativa de solucionar possíveis barreiras à acessibilidade dos seus públicos:

Há sempre uma conversa antes do espetáculo, uma mediação curta do Rui, que é a nossa pessoa responsável pela mediação, para perceber se há alguém no público que tem alguma necessidade especial, para podermos atender a essa necessidade. (...) Para além de fazermos atividades antes, mas normalmente, por exemplo, se nós nos apercebemos que há alguém que tem uma neurodivergência, ou que tem uma necessidade... Por exemplo, imaginemos, agora tínhamos um espetáculo com bancos corridos, e aparece uma pessoa que não se consegue sentar num banco corrido, porque mesmo na sala de espera está completamente recostada, no foyer está recostada sobre a cadeira. O Rui conversa com essa pessoa, percebe se ela consegue ver o espetáculo num banco, ou se ficaria mais confortável numa cadeira, e trocamos esse elemento cenográfico para a pessoa se sentar numa cadeira. Ou seja, temos preocupações desse género, como é lógico. Mas elas vêm do decurso da prática, não são uma preocupação teórica, diria. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Relembra-se que, tal como referido no subcapítulo 3.4., os espetáculos da UMCOLETIVO convocam o público com frequência para o epicentro da ação, diluindo a habitual distância entre palco e audiência através da cenografia e da disposição das plateias — sendo esta proximidade também uma forma de acessibilidade. Ainda assim, este exemplo demonstra que estão dispostos em abdicar de elementos cenográficos para acomodar outras necessidades do público.

Não é possível desvincular esta análise do contexto específico de cada organização que, apesar de um profundo sentido de responsabilidade para com o tema da acessibilidade, não deixam de enfrentar desafios a vários níveis já explorados nos subcapítulos anteriores, como estrangimentos financeiros, técnicos, humanos, entre outros, que naturalmente afetam também esta área. Cátia Terrinca reflete precisamente sobre a forma como decidem ativar determinados recursos tendo em conta a realidade da associação que representa:

Já foram ver turmas de alunos surdos, e o espetáculo tem tradução simultânea, mas não temos por defeito tradução simultânea sempre que fazemos espetáculos, por exemplo. (...) Isto pode ser um bocado polémico, mas faz-me muita confusão quando pões os recursos todos, porque a DGARTES assim obriga, mas depois não conseguiste chegar a essas pessoas efetivamente. Portanto, nós temos um bocadinho a prática contrária. Estamos primeiro com as pessoas e, depois de estarmos com as pessoas, ativamos os recursos. Até porque temos pouco dinheiro, portanto, não conseguimos ativar recursos porque nós não sabemos se vão ser usados ou não. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Em grandes instituições, começa a ser cada vez mais habitual existirem sessões preparadas para acolher públicos com necessidades específicas, sabendo que a garantia de determinados recursos de acessibilidade (audiodescrição, legendagem, língua gestual) também influencia a procura por parte desses públicos. Em candidaturas a financiamentos, como à Direção-Geral das Artes, também é obrigatório descrever de que forma será garantida a acessibilidade a vários níveis. Contudo, em contextos com outro tipo de limitações ou desafios, é importante enquadrar a ativação desses mesmos recursos, obrigando por vezes as organizações a fazer escolhas. Assim, optar por fazer diferentes sessões, pensando nas necessidades de públicos distintos, parece ser um bom compromisso atendendo às limitações que as próprias organizações podem ter.

Nestes contextos, a utilização dos processos de mediação para auscultar as necessidades de públicos ou grupos concretos parece ser uma forma eficaz de gerir estas questões. A flexibilidade e adaptação a diferentes públicos parece ser um atributo essencial em contexto de territórios de baixa densidade e é fundamental que as instituições que financiam estas organizações, como a DGARTES, sejam sensíveis a diferentes realidades e tenham critérios flexíveis. Cátia Terrinca dá outro exemplo representativo de uma possível desadequação destes financiamentos, entre o que pretendem a nível de impacto social e o que exigem das organizações a nível burocrático:

Neste momento, como é lógico, temos o objetivo de concorrer ao novo apoio sustentado da Direção-Geral das Artes<sup>21</sup>, estamos inquietos sobre concorrer ao patamar seguinte ou ao mesmo, por medo, porque achamos que o justo seria o patamar seguinte, não é? Mas há sempre este erro, que é o concurso da DG Artes... Cria muitos medos desnecessários, não é? Diria que não nos cria medo de criar, mas cria-nos medo de produzir. Como é que se produz sem saber se se vai ter dinheiro, se não se vai ter dinheiro, quando é que vem o dinheiro, como é que vem o dinheiro? A quantidade de pessoas com quem tu queres trabalhar que não podem passar recibos, porque são migrantes, porque estão... Percebes? Ou seja... Fomos sempre contornando, nunca deixámos de resolver. Já pagámos em Cartões Continente, já pagámos com um conjunto de faturas... Temos sempre resolvido, com transparência interna. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Esta pode ser uma incongruência destes concursos — por um lado, valorizam o envolvimento de comunidades em situações de fragilidade social, como pode acontecer

---

<sup>21</sup> Concurso que abriu em 2024 para apoiar a atividade de organizações culturais e artísticas num período sustentado de dois anos, correspondendo ao biénio de 2025 – 2026.

com algumas pessoas migrantes, por outro, as exigências a nível burocrático, de justificação de despesas como remunerações, não contemplam estas situações sociais, de pessoas que não podem, por exemplo, passar um recibo verde, dificultando o trabalho das organizações nestes processos.

Terrinca dá outro exemplo da importância de ser flexível, neste caso relativamente a horários de apresentações:

Já aconteceu adequarmos horários. Percebermos que há um grupo muito grande da Universidade de Sénior que quer ir ver, não consegue à noite, então fazemos uma outra sessão às quatro e vai ver a Universidade de Sénior, não há problema. Isto acontece muito. Esta negociação de horários para que as pessoas possam ver aquilo que querem ver acontece bastante e o CAE tem-nos dado muita liberdade para que aquilo aconteça, porque noutros espaços não seria possível. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

É relevante destacar aqui a cumplicidade do espaço de apresentação nestes processos. Ou seja, esta flexibilidade não deve partir apenas das organizações que criam ou programam, mas também dos próprios espaços de apresentação quando aplicável.

Madalena Victorino dá também um exemplo de adaptação ao território, neste caso de um modelo de bilheteira flexível face à identificação de situações sociais sensíveis:

Com a população asiática, que eu considero também um público, nós às vezes conseguimos abrir parcelas de número de público para ver o espetáculo que são totalmente gratuitas. Por exemplo, quando fizemos o espetáculo *Campana*, da Companhia Trottole, lá em São Teotónio [Odemira], (...) havia muita gente desempregada nas ruas e nós abrimos um terço do espetáculo de graça para virem todas as pessoas asiáticas que não têm trabalho e que estão disponíveis para vir ver o espetáculo. Portanto, isso era um público totalmente novo que eu senti que estava ali e que era só ir chamar as pessoas e elas vinham. E vieram todas. Pronto, isso é também uma coisa impossível, que não acontece em lado nenhum, que é mesmo só nós a não nos importarmos que a bilheteira seja menor e a ver que era muito mais importante trazer aquelas pessoas àquele espetáculo. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Esta estratégia da bilheteira flexível, que se adapta a contextos sociais e culturais específicos é, tal como explica Madalena Victorino, uma forma de captar novos públicos e de garantir a sua acessibilidade a nível económico a este género de experiências. Apesar de ser uma receita importante para o seu orçamento, tentam garantir que o custo dos bilhetes nunca seja um entrave à participação:

Os bilhetes também são muito baratos todos - 7, 10, 12 euros, quando há comida, um almoço ou uma refeição, é um bocadinho mais caro, 12 euros, mas não queremos nunca que ninguém não venha, e fazemos também esta política de convites específicos a comunidades, às escolas... Claro que o *Miragem* é todo gratuito... Mas também sentimos que é importante comprar bilhete e nós temos uma receita de bilheteira que é significativa, porque os orçamentos são feitos também com base na bilheteira, nessa quantia de dinheiro que é também muito importante para completar o orçamento. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

O cuidado da Lavrar o Mar com a população estrangeira é um tópico que já foi mencionado no subcapítulo 3.3, onde vimos que se reflete também na tradução dos materiais, bilíngues ou até, para determinados projetos como o *Bowing*, trilingues (português, inglês, hindi). Por trabalhar num território com muita imigração e públicos de várias nacionalidades, a LOM depara-se com essa barreira linguística com frequência:

Essa questão recai mais sobre a população estrangeira, que possa não perceber os espetáculos de teatro ou os espetáculos que têm palavra. É verdade que há uma preponderância de espetáculos que não têm palavra, porque nós somos muito interessados no Novo Circo, na Música, na Dança. Mas também claro que há o Teatro e o Cinema (...). Então, todas as nossas iniciativas são bilíngues, e no caso do cinema, são as legendas. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Apesar de algumas atividades terem soluções simples, outras levam a organização a ser mais criativa na forma como asseguram a acessibilidade de diferentes públicos. Por exemplo, na apresentação de espetáculos com texto e em espaços não convencionais, por vezes no meio da natureza, onde não conseguem garantir recursos como a tradução simultânea, Victorino descreve estratégias alternativas:

No caso do teatro, muitas vezes nós temos sistemas ou estratégias que vamos inventando para que as pessoas que não falam português possam entrar por um outro atalho dentro do espetáculo. Às vezes, há “segredores”, há pessoas — quatro, cinco — que estão preparadas para acompanhar o público que não fala português, estar perto dele e ir segredando aquilo que se está a passar. (...) São pessoas da nossa equipa ou pessoas que são bilíngues naturalmente e que nos ajudam com isso. Outras vezes há sinopses que nós preparamos, portanto, textos para cada parte do espetáculo, que as pessoas recebem no início, e que as podem ler antes, durante ou depois também. E é isso que temos feito. A audiodescrição não temos feito, nunca aconteceu. Também é verdade que não surgiu essa necessidade. E eu também não sei quanto é que isso custa, mas imagino que deve ser muito dispendioso, porque há sempre duas pessoas, não é? E têm que se revezar. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Esta citação demonstra que a ativação de recursos é realizada em resposta às necessidades que vão sendo identificadas. Depreende-se ainda que as limitações

orçamentais podem dificultar a implementação de recursos mais convencionais (como a audiodescrição).

À semelhança de Cátia Terrinca, Victorino dá também um exemplo de como tentam aproveitar momentos antes dos espetáculos, como a venda de bilhetes, para perceber quais as necessidades do público para ativar determinados recursos, sublinhando a importância de um contacto presencial, que a venda *online* não permite com tanta facilidade:

Quando vendemos os bilhetes e temos um acesso direto às pessoas, por exemplo, há muitos estrangeiros de idade um bocadinho mais avançada que vêm ao nosso escritório, à bilheteira, comprar (...) e aí nós, quando há um espetáculo que é essencialmente de teatro com palavra, nós avisamos e perguntamos se as pessoas querem viver essa experiência. E depois, no momento do espetáculo, também dizemos, antes do espetáculo começar. Porque na BOL, que é onde nós temos a nossa bilheteira online, é difícil. Nós dizemos sempre, damos a informação de que o espetáculo tem texto em língua portuguesa, mas ali não há diálogo, porque é muito difícil. Porque é comprar o bilhete e há regras muito estritas em relação ao tipo de texto que pode estar [na plataforma]. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Este testemunho levanta um outro tópico também fundamental quando se fala na acessibilidade do público: o acolhimento. No contexto do projeto *Bowing*, Victorino refere algumas estratégias usadas para acolher os participantes que eram fundamentais para que se sentissem confortáveis e disponíveis para o projeto:

Há uma tática que é *A casa em todo o lado*, por exemplo, que é não estarmos assustados com não ter um teatro, mas pôr isso de lado e pensar que tudo pode ser um espaço que pode ser transfigurado, se tiver a conexão com os conteúdos e com a proposta que estamos a querer implantar. E ser muito flexível, ser muito simples, muito prático. (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Estas estratégias estão detalhadamente documentadas no *website* oficial do projeto *Bowing*, na secção *TÁCTICAS*, que descrevem como: “Métodos e formas de agir face a situações específicas, aprendizagens práticas que podem ser utilizadas em múltiplos contextos” (Lavar o Mar, 2023b). A tática já mencionada *A Casa em Todo o Lado*, que consiste basicamente em tornar o espaço de trabalho acolhedor através da utilização de móveis, tapetes e outros objetos que podem ajudar a aproximar um espaço desconhecido de um ambiente familiar, foi particularmente importante no contexto deste projeto “pelo desconforto que muitos migrantes vivem dentro das suas próprias

casas” (Lavrar o Mar, 2023c), garantindo que estavam a oferecer um espaço que era o oposto dessa realidade. Outras táticas documentadas são, por exemplo:

— *Dar-se a ver*: demonstra a importância de ir ao encontro das pessoas, de conviver nos contextos que elas próprias já conhecem e onde se sentem confortáveis. No *Bowing*, esta foi uma estratégia importante porque a intenção era precisamente ir ao encontro dos imigrantes que eram o público-alvo do projeto, que “não têm medo ou vergonha de se mostrarem na rua, em pleno usufruto do espaço público”, algo que causa estranheza aos portugueses. Assim, o ato da equipa da Lavrar o Mar, de ir também ao seu encontro neste contexto, contribuiu para normalizar esta prática — “o que primeiro foi recebido com estranheza passou a ser parte do quotidiano de uma região com inúmeras culturas, em diálogo e encontro” (Lavrar o Mar, 2023b).

— *O papel da comida*: explora os benefícios de partilhar uma refeição e mostra como a comida faz as pessoas ficar, conviver e conversar de outra forma. Neste projeto, “a comida foi uma porta para o estrangeiro, onde novos sabores e culturas explicaram a sua identidade sem palavras, da forma mais íntima possível: dentro das bocas” (Lavrar o Mar, 2023e). Foi um elemento decisivo para a aproximação destas pessoas e culturas que estão a chegar a este território, contribuindo para a sua compreensão e aceitação.

Estas são apenas algumas das estratégias de mediação e acolhimento utilizadas durante o *Bowing*, que a Lavrar o Mar acredita que podem ser utilizadas em outros projetos e contextos. Note-se a semelhança da estratégia *Dar-se a ver* com a utilização dos cafés como espaço de encontro e discussão em Elvas, no âmbito da preparação do Festival A Salto, como mencionado por Cátia Terrinca e já citado no subcapítulo 3.4. Também Magda Henriques reconhece a importância de um bom acolhimento para ajudar a tornar familiar aquilo que possa parecer estranho aos públicos:

Haver sempre alguém a receber as pessoas — no sentido de criar o contexto para elas se sentirem confortáveis perante o desconforto — é fundamental. E, por exemplo, as Comédias não tinham isso com regularidade, ou seja, a frente de sala era feita simultaneamente, e aí outra vez a subdimensão da equipa — noutras dimensões precisa de ser melhor gerida, mas aí claramente subdimensionada — que é o Vasco, que faz o desenho de luz e som, e é ao mesmo tempo técnico, e era ao mesmo tempo, quando eu cheguei, quem recebia as pessoas, porque não havia ninguém para receber as pessoas para o espetáculo. Isso é absolutamente fundamental: criar um ambiente em que as pessoas se sintam à vontade para, perante aquilo que veem, poderem reconhecer alguém com quem podem conversar. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Além de alguém que tenha um papel mediador, Henriques refere também a importância de dinâmicas e elementos que tornem o espaço convidativo para permanecer, como a comida, à semelhança da estratégia *O papel da comida*:

A determinada altura propusemos (...) que as pessoas deixassem uma frase, ou desenhassem, ou escrevessem uma palavra sobre o que sentiram ao ver o espetáculo. E criava-se logo ali um ambiente no final do espetáculo, normalmente também tínhamos cafezinhos, chá, bolinhos... Ou seja, tudo isto ajuda que as pessoas se sintam bem para poderem dizer “não percebi nada do que aqui se passou, aquilo é horrível”. Essas dimensões são absolutamente fundamentais. As pessoas terem sempre alguém que as recebe e sentirem-se bem recebidas. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Pela variedade de públicos com que lidam habitualmente — migrantes, crianças, populações envelhecidas, pessoas com necessidades específicas, entre outras — estas organizações têm de encontrar um equilíbrio constante entre as capacidades e limitações de uns e de outros. Tal como diz Magda Henriques, é algo a considerar num material tão fundamental como uma folha de sala:

Na questão da folha de sala especificamente, eu tinha a preocupação, não sei se conseguia ou não — de acordo com a Dona Celeste, ela pelos vistos percebeu, mas ela só leu algumas, não sei, e é uma senhora que tem 88 anos, tem 4ª classe ou nem isso, pronto... — eu tentei sempre encontrar um equilíbrio (...). Porque o nosso público é muito variado, ou seja, conseguir aqui encontrar um equilíbrio entre a compreensão de uns e de outros. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Conclui-se que as organizações auscultadas apresentam uma perceção abrangente e integrada sobre acessibilidade, reconhecendo a importância de atuar em múltiplas dimensões, ainda que possam revelar falhas no que diz respeito a algumas por falta de meios humanos ou financeiros. Os seus testemunhos demonstram que alinham as suas práticas aos desafios específicos encontrados nos territórios, fazendo uma gestão eficiente e adequada aos recursos disponíveis, à escala das suas atividades. Têm uma abordagem flexível, evidenciada por exemplos concretos de boas práticas de acolhimento e mediação perante as necessidades de diferentes públicos, que tentam auscultar de forma constante.

Codificador	LOM	CDM	UC	Análise comparativa
<b>Preocupações identificadas</b>	Tornar familiar aquilo que é desconhecido. Acessibilidade vai além de categorias	Foco na acessibilidade económica e na descentralização dentro do próprio	Tentam assegurar a acessibilidade sem infantilizar o público, com ajustes específicos	Todas demonstram uma visão abrangente de acessibilidade, estando sensibilizadas para várias

	(física, económica, etc) abrangendo processos como envolvimento da comunidade, comunicação, entre outros, e não apenas a proposta final.	território (ir ao encontro de determinados públicos e de garantir o acesso alargado às propostas). Preocupação em garantir a acessibilidade de diferentes públicos.	(ex. luz, plateia, outros) quando necessário, mantendo a intenção artística. Acessibilidade explorada e auscultada nos processos de mediação.	necessidades. A principal preocupação parece ser garantir a acessibilidade de públicos muito diversos em várias fases dos processos de criação e fruição artística.
<b>Principais desafios identificados</b>	Inclusão das comunidades estrangeiras com diferentes necessidades linguísticas e socioeconómicas. A extensão dos territórios e a falta de transportes públicos são barreiras físicas à participação.	Acessibilidade física apontada como a maior falha. Dificuldade em melhorar, em simultâneo, várias preocupações ligadas à acessibilidade, principalmente pela subdimensão da equipa.	Incongruência dos programas de apoio, que valorizam a ativação de determinados recursos ou o envolvimento de comunidades específicas, mas desconhecem a realidade concreta dos territórios e das organizações.	Os desafios explorados em outros capítulos (constrangimentos financeiros, técnicos, humanos, falta de coesão territorial, entre outros) afetam também esta área, limitando os recursos que as organizações conseguem garantir, apesar do esforço.
<b>Práticas de acessibilidade implementadas</b>	Estabelece relações de proximidade com escolas e instituições. Tentam solucionar questões ligadas a transporte. Plateias acessíveis a pessoas com mobilidade reduzida. Implementa estratégias de acessibilidade para populações estrangeiras, como bilheteria flexível, tradução de materiais, legendas e estratégias menos convencionais (ex. “segredores”). Acolhimento cuidadoso para entender as necessidades do público.	Estabelece relações de proximidade com escolas e instituições. Todas as propostas são gratuitas. Reconhece a importância do acolhimento para tornar familiar aquilo que possa parecer estranho aos públicos, através de um perfil mediador, dinâmicas que convidem a permanecer no espaço e conversar sobre o que se viu.	Estabelece relações de proximidade com escolas e instituições. Usa os processos de mediação para explorar e auscultar questões de acessibilidade. Flexibilidade de horários (marcação de apresentações adicionais para públicos específicos) Mediação breve antes dos espetáculos para perceber se há alguém no público com alguma necessidade específica, para poderem atender a essa necessidade.	Demonstram que alinham as suas práticas aos desafios específicos encontrados nos territórios, fazendo uma gestão eficiente e adequada aos recursos disponíveis, à escala das suas atividades. Têm uma abordagem flexível, evidenciada por exemplos concretos de boas práticas de acolhimento e mediação perante as necessidades de diferentes públicos, que tentam auscultar previamente e de forma constante.

Tabela 6 — Categoria “Acessibilidade dos públicos” – Principais resultados e análise comparativa

### 3.7. Considerações finais sobre os resultados

Neste terceiro capítulo, procurou-se evidenciar os resultados obtidos pelas organizações, destacando estratégias concretas e a perceção do seu impacto através de

uma abordagem comparativa, encontrando semelhanças ou contributos únicos nas práticas de cada uma. O foco esteve nas estratégias de programação, comunicação, mediação e criação usadas para o desenvolvimento de públicos. Por fim, resta apresentar algumas considerações finais sobre os resultados alcançados.

Para Madalena Victorino, um dos principais contributos da Lavar o Mar é ser um ponto de encontro, de reflexão e de partilha, que contribui para a qualidade de vida das pessoas a vários níveis:

Sabemos o que queremos e aquilo que nós queremos fazer é precisamente dar um contributo à sociedade, por mais pequenino que seja — uma aldeia, uma escola, uma casa de uma senhora idosa. Dar essa experiência de grande qualidade artística a essas pessoas, a essa comunidade, a esse território. (...) O projeto [Lavar o Mar], ele tem essa multiplicidade de projetos que vão ao encontro do território, seja a partir dos seus assuntos, seja a partir das populações, seja a partir, no fundo, de um conjunto de temas que estão na ordem do dia e do mundo, e que nós trazemos nos espetáculos. (...) [O percurso] é feliz porque nós nos damos por completo. Por um lado, às pessoas, por outro lado, ao projeto... (...) E elas ficam magnetizadas pela qualidade de vida que conseguem experimentar nessas experiências. E a qualidade de vida tem só a ver com o gosto de partilhar e de estar com os outros e de, com eles, lhes levar a notícia das artes, do poder de transfiguração e de transformação das artes. (...) É o que nós gostamos, que as artes façam pensar, façam crescer, façam questionar, façam uma mudança qualquer, não é? (M. Victorino, LOM, entrevista dada, 24 de fevereiro, 2024)

Para Magda Henriques, as Comédias do Minho contribuem para a democratização e democracia cultural, bem como para a aproximação a diferentes linguagens artísticas:

Eu acho que [os contributos] são vários e a diferentes níveis. Então, simplificando. A contribuir nesta coisa da democratização cultural, evidentemente, não é? De ires com o teatro às aldeias. Ao mesmo tempo da democracia cultural (...). Por outro lado, familiarizar, aproximar as pessoas de algumas linguagens artísticas que, se calhar, de outra forma era difícil, ou era mais difícil. Depois, a valorização das próprias histórias e das pessoas daqui, que se veem também representadas no trabalho que nós fazemos (...). Tens a formação (...) dos técnicos municipais e sobretudo desta rede de colaboradores locais — formações pensadas para eles no sentido de, no fundo, não só fazerem a ponte com as Comédias, mas eles próprios adquirirem instrumentos para outros trabalhos que possam desenvolver. (...) E depois, evidentemente, mesmo também ao nível económico (...), porque de repente tu tens não sei quantos artistas no território, tens públicos que também vêm de fora — (...) há aqui todo um movimento que ajuda também a olhar para este território ou a criar múltiplos olhares perante este território. (M. Henriques, CDM, entrevista dada, 19 de março, 2024)

Da experiência da UMCOLETIVO em Elvas, destaca-se a difícil conjuntura política, cultural e artística encontrada, que a associação tentou contrariar, contribuindo para a

aproximação de várias pessoas às práticas artísticas contemporâneas, seja enquanto públicos ou até profissionalmente:

Elvas eu acho que ainda não passou a página para a democracia. Porque destes anos todos de democracia, mais de metade deles foi com o mesmo presidente e com um sistema de devoção à presidência (...). Eu acho que, de facto, o UMCOLETIVO deixou um lastro de divergência e um lastro de diversidade. Quão forte consegue ser esse lastro? Quanto é que ele vai para lá de nós? Não sei. Acho que não é assim tão resistente quanto isso. Acho que é tudo muito frágil (...). Os anos do UMCOLETIVO em Elvas — e às vezes esta dimensão não passa para quem vê de fora — foram anos de militância extrema. (...) Mas há pessoas que continuam a seguir o trabalho que nós fazemos, que vêm a Portalegre ver os nossos trabalhos... Não só formámos públicos, como formámos pessoas interessadas em seguir profissionalmente artes, como formámos pessoas que mudaram o seu rumo de vida profissional para trabalhar hoje em dia artisticamente, isso não tenho dúvidas. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

No que diz respeito ao contributo para Portalegre, a representante diz que “ainda é muito cedo para falar retrospectivamente”, contudo sobressai a sensação de que a UMCOLETIVO é valorizada neste território enquanto estrutura de criação, algo evidenciado na citação abaixo e já destacado em outros subcapítulos:

Sinto que estamos a responder de forma muito orgânica também a uma ausência de um grupo de teatro que foi fundamental aqui no território, que foi o grupo de teatro *O Semeador*, e que ainda há memória, ainda há saudade, ainda há perplexão perante a sua ausência. (...) À nossa maneira, que a nível estético e a nível de processo é bastante diferente da maneira d’*O Semeador*, nós estamos a preencher um vazio que as pessoas reconhecem como vazio, que é muito diferente de estar num território em que não há o reconhecimento do espaço vazio. (C. Terrinca, UC, entrevista dada, 13 de maio, 2024)

Apesar de algumas dificuldades, conclui-se que estas organizações são ótimos exemplos de projetos culturais com capacidade regenerativa para os territórios, cuja importância foi mencionada no subcapítulo 1.3. (Portugal & Quintela, 2007; Matoso, 2018; Silva, 2022). No que diz respeito ao desenvolvimento de públicos, apresentam um conjunto de estratégias de criação e manutenção de relações — seja por via da comunicação, da programação, da mediação, da criação ou do entrelaçar de todas estas áreas — motivadas por uma forma de estar em comunidade pautada pela atenção, o cuidado e a escuta do território. Recuperando a ideia do “modelo circular que começa e termina no espectador” (Dâmaso, 2019, p. 85), mencionado na Introdução, estas três organizações parecem apresentar, cada uma à sua maneira, um modelo semelhante, testando formas mais justas de acesso à cultura e de organização social.

De seguida, resumem-se as principais estratégias e práticas das organizações auscultadas, respondendo à pergunta de partida e às subperguntas que orientaram a investigação.

## Conclusões

Esta dissertação teve como propósito compreender o tema do desenvolvimento de públicos na área da cultura em territórios de baixa densidade. Partindo da questão central que orientou a investigação — ***Que estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos são utilizadas por organizações culturais em territórios de baixa densidade e como respondem diretamente aos desafios encontrados nestes contextos?*** — adotou-se uma metodologia compreensiva, de natureza indutiva, que se propôs a analisar o trabalho de três organizações culturais distintas, nomeadamente a Lavar o Mar, as Comédias do Minho e a UMCOLETIVO. Estas organizações foram escolhidas por representarem não só diferentes contextos geográficos, mas também tipologias distintas enquanto estruturas culturais e artísticas. O objetivo foi compreender as estratégias de alcance e de envolvimento de públicos que adotam, e de que forma essas práticas se relacionam com desafios e oportunidades específicas que encontram nos territórios onde desenvolvem a sua atividade.

O estudo baseou-se na combinação de diferentes métodos de recolha, nomeadamente: a análise de conteúdo através da observação de plataformas digitais para compreender as estratégias de comunicação digital, de forma macro, e recolher uma amostra da programação feita por cada organização no período de um ano (2023); a consulta de relatórios, documentos internos ou outras publicações relevantes para o estudo; e a realização de entrevistas semiestruturadas com representantes das organizações, de forma a aprofundar algumas questões que não eram perceptíveis através dos restantes métodos.

Após a recolha, foi feita uma análise categorial e interpretativa dos resultados, confrontando e completando a informação recolhida através dos diferentes métodos. Na apresentação e discussão de resultados destaca-se o peso dos testemunhos e perceções das profissionais entrevistadas, com recurso frequente à citação direta das entrevistas, que ocupam uma grande parte do terceiro capítulo, sendo utilizadas para descrever estratégias e práticas com detalhe.

Começando pela caracterização dos territórios, parece ser importante sintetizar, em primeiro lugar, alguns desafios e oportunidades identificados pelas organizações. As

entrevistas revelaram que estas organizações têm de lidar com as consequências da invisibilidade dos territórios de baixa densidade, que se refletem de diferentes formas. Destaca-se a dificuldade de encontrar forças de coprodução, a falta de trabalho em rede e o pouco reconhecimento ou legitimação do que é criado e produzido fora dos grandes centros urbanos ou de grandes instituições culturais. Por outro lado, os testemunhos indicam que estas organizações encontram outras formas de trabalho e a possibilidade de estabelecer relações de paridade com interlocutores locais menos prováveis no âmbito das práticas artísticas contemporâneas, que acabam por influenciar os processos de trabalho e as propostas. Há um reconhecimento unânime da diversidade que estes territórios podem também representar, algo que se reflete nas propostas de criação que desenvolvem — propostas que, ora por se inspirarem no território, ora por envolverem as populações na sua criação, fogem à saturação de temáticas a que por vezes assistimos nas grandes cidades. Assim, conclui-se que não só os territórios inspiram as organizações, mas também as organizações contribuem para novas visões e perceções sobre os territórios, tentando combater essa invisibilidade a que habitualmente são condenados. Apesar disso, nem sempre a relação com o poder local é a desejada, uma vez que as entrevistas revelam vários entraves ao desenvolvimento da sua atividade neste âmbito.

A utilização de espaços não-convencionais é, em simultâneo, um desafio e uma oportunidade. Por um lado, responde diretamente à falta de espaços convencionais adequados ou preparados para acolher as propostas destas organizações. Contudo, no discurso das entrevistadas destaca-se sobretudo uma visão positiva relativamente a esta prática, pelo seu potencial de despertar curiosidade e chegar a mais públicos. A ocupação de espaços de convívio regular, como cafés ou o próprio espaço público, a utilização de locais “descentralizados” e mais acessíveis a populações isoladas (por exemplo, associações, juntas de freguesia, entre outras), a transformação de espaços habitualmente fechados ao público e o aproveitamento de áreas ao ar livre são apontadas como estratégias eficazes para atrair novos públicos, capazes de promover uma maior proximidade entre as audiências, as organizações e as propostas. Por outro lado, esta dimensão traz outros desafios, como as limitações técnicas e físicas dos espaços, que podem refletir-se na dificuldade de adaptação das propostas artísticas a

contextos não-convencionais e nas limitações para garantir a acessibilidade a vários níveis.

Relativamente às estratégias de alcance de públicos, as organizações apresentam uma combinação de estratégias *online* e *offline*. Respondendo à primeira subpergunta — ***Que estratégias de comunicação digital são utilizadas?*** — constatou-se que a presença digital das três estruturas é semelhante, uma vez que todas têm um *website* bem estruturado onde dão a conhecer o seu historial, objetivos, projetos e agenda, bem como uma comunicação regular nas redes sociais, especialmente no Facebook e Instagram, apesar de serem mencionadas também outras plataformas. Neste âmbito, a principal conclusão é que as estratégias digitais são eficientes e cumprem o seu objetivo. Contudo, não são evidentes estratégias ou formatos inovadores neste âmbito, destaca-se apenas por parte da LOM e das CDM a disponibilização *online* de conteúdos ligados aos projetos de criação e programação como um elemento distintivo, sendo exemplos disso o *website* específico do projeto *Bowing*, documentários e outros conteúdos em vídeo, podcasts ou formatos semelhantes, entre outros.

Passando à segunda subpergunta — ***Que outras estratégias de relação com os públicos são utilizadas (comunicação offline, atividades de programação, mediação e criação, entre outras)?*** — verificou-se que é sobretudo na comunicação *offline*, nas formas de alcance menos convencionais e no envolvimento de públicos que as organizações apresentam estratégias mais diferenciadoras, diretamente relacionadas com o contexto em que se inserem.

Os testemunhos das entrevistas revelam um trabalho pormenorizado de conhecimento dos territórios, com distribuição de materiais de comunicação de forma bastante abrangente. Destaca-se ainda uma elevada preocupação com a qualidade e acessibilidade dos materiais, a par do estabelecimento de um contacto de proximidade com as populações e com os locais de distribuição dos mesmos. No que diz respeito à relação com os media, sobressai o estabelecimento de algumas parcerias que acabam por ser uma extensão das propostas artísticas, servindo simultaneamente para propósitos de divulgação e programação/criação. Foram também identificadas algumas propostas menos convencionais como divulgar a oferta cultural em feiras de produtos

regionais (LOM), divulgação na missa ou através de figuras locais que possam ser reconhecidos como “embaixadores”, como o padre e os presidentes das juntas de freguesia (CDM), ou a utilização estratégica de atividades de programação enquanto ações de divulgação, como instalações ou desfiles performativos pelo território (UC), entre outras descritas no subcapítulo 3.3.

No que diz respeito à fase de alcance dos públicos, as divergências identificadas parecem estar diretamente relacionadas com a estrutura interna de cada organização, refletindo-se sobretudo num modelo de comunicação mais estruturado por parte da Lavar o Mar e das Comédias do Minho, que afirmam dar tanta importância à comunicação *online* como *offline*, e um modelo mais espontâneo por parte da UMCOLETIVO, que reitera a preferência pela comunicação através da relação presencial.

Já no âmbito do envolvimento dos públicos, as organizações revelam também várias estratégias de mediação e programação que respondem diretamente aos desafios dos territórios. Conclui-se que uma grande parte das atividades promovidas pelas três organizações envolvem processos de cocriação, atividades de mediação ou outras ações complementares à programação e criação de espetáculos, garantindo várias formas e níveis de envolvimento para diferentes públicos. É de destacar a relação regular com escolas, associações e instituições sociais para a realização de atividades ou apresentação de espetáculos. Várias ações e propostas surgem claramente da identificação de problemas e necessidades nos territórios — exemplo disso são projetos como o *Bowing* (LOM), o *Projeto Mutantes* (CDM) ou o *Lungo Drom* (UC), que visam mitigar fenómenos sociais variados (migração e discriminação, desigualdade no acesso à cultura, entre outros) através das práticas artísticas, envolvendo comunidades ou grupos específicos. Este envolvimento é também feito através da criação de oportunidades de participação que vão além da participação artística, por exemplo oportunidades de voluntariado ou trabalho em tarefas mais operacionais. Neste cenário, a mediação não é propriamente uma área de programação, mas sim um método usado de forma contínua para a criação e manutenção das relações entre as organizações e os públicos.

As três estruturas procuram desenvolver a sua atividade de forma inclusiva e acessível, promovendo o cruzamento de diferentes públicos, incluindo aqueles que em

outros contextos podem ser considerados “não-públicos”. Cientes do potencial educativo e inclusivo das suas práticas, pode-se afirmar que estas organizações procuram ativamente esses “não-públicos”, usando diferentes estratégias para os alcançar e envolver, ao mesmo tempo que reproduzem formas de acesso à cultura e de organização social mais justas.

Demonstram uma visão ampla e integrada de práticas de acessibilidade, ajustando a ativação dos recursos aos desafios dos territórios. Nesta área, é possível constatar várias limitações humanas e financeiras, que obrigam as organizações a gerir os recursos de forma eficiente, tendo por vezes de privilegiar uns em detrimento de outros. Contudo, é de frisar a abordagem flexível, que resulta em boas práticas de acolhimento e mediação consoante as necessidades dos diferentes públicos, que tentam identificar previamente. Exemplos dessas práticas são a gratuidade ou flexibilidade da bilheteira, a adaptação da plateia para acomodar questões de mobilidade, a flexibilidade de horários, a adoção de estratégias não-convencionais para colmatar barreiras linguísticas, entre outras.

Por fim, respondendo a última subpergunta — ***Qual a influência dos desafios e oportunidades dos territórios de baixa densidade para a relação com os públicos?*** — a análise comprova que os desafios e oportunidades dos TBD influenciam as estratégias de alcance e envolvimento de públicos implementadas pelas organizações, tanto no que diz respeito à forma como incentivam a inovação em certas práticas, como na forma como limitam outras.

Em suma, recuperando a pergunta de partida, mencionada no primeiro parágrafo, conclui-se através da investigação realizada que as estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos utilizadas pelas organizações culturais auscultadas respondem diretamente aos desafios encontrados nos territórios de baixa densidade onde desenvolvem o seu trabalho. As três organizações analisadas destacam-se como exemplos de projetos culturais regenerativos, que desenvolvem um trabalho fundamental nestes territórios. Além de contribuírem para a democratização do acesso a práticas artísticas contemporâneas, possibilitam um contacto direto com estas linguagens e promovem espaços diversos de aprendizagem, reflexão e partilha nos territórios. Apesar dos desafios destes contextos territoriais, escolhem valorizar as suas

múltiplas oportunidades e a diversidade que aí encontram e que elas próprias ajudam a criar. Não olham para o público como um grupo passivo, mas sim como uma comunidade (ou várias), sempre em crescimento ou transformação, pronta a ser desafiada através de diferentes formas de envolvimento. Contudo, não é possível deixar de sublinhar que os bons resultados são fruto de muito esforço por parte das equipas, que parecem subdimensionadas para a quantidade e qualidade do trabalho descrita — este cenário parece ser um reflexo de um setor cultural precário, cansado e desvalorizado, não só nestes territórios mas a nível nacional.

Com este estudo, procurou-se preencher lacunas no conhecimento que existe sobre o tema do desenvolvimento de públicos, frequentemente focado em contextos urbanos, contribuindo com reflexões sobre os desafios e oportunidades desta área em territórios de baixa densidade. A investigação alcançou os objetivos propostos, identificando estratégias concretas para o alcance e envolvimento de públicos em territórios de baixa densidade, com base na análise das práticas de três organizações culturais de diferentes tipologias e contextos geográficos em Portugal. Foram comparadas as estratégias adotadas por essas organizações, estabelecendo padrões e divergências, sempre à luz das especificidades de cada território. Ao longo da análise, foram identificadas algumas boas práticas, que podem ser replicadas em contextos semelhantes.

Apesar desta contribuição, o estudo apresenta várias limitações, sugerindo novos caminhos de investigação. A análise centrou-se em apenas três organizações, o que limita a abrangência e, possivelmente, a replicabilidade das conclusões. Assim, seria interessante estudar outras organizações e contextos territoriais, de forma a enriquecer o conhecimento sobre este tema e estabelecer outras comparações.

As fontes escolhidas privilegiaram a perceção de perfis específicos (as direções artísticas) dentro das organizações sobre o tema, contudo reconhece-se que seria pertinente aprofundar a questão através da consulta de outros perfis, da observação direta de atividades e da perspetiva do próprio público. O período de análise é também uma limitação, uma vez que as observações realizadas no âmbito deste estudo se focaram numa amostra (2023), refletindo estratégias e práticas adotadas nesse período específico. Apesar das entrevistas terem permitido o aprofundamento de certos temas

sem a limitação da amostra temporal, os resultados não deixam de ser limitados no tempo. Poderia ser interessante acompanhar o desenvolvimento das estratégias, em maior profundidade e ao longo de um período superior, de forma a retirar conclusões mais sustentadas sobre o seu impacto a médio e longo prazo.

Seria também de extrema relevância analisar em maior profundidade alguns fatores externos, como políticas públicas e financiamentos, percebendo de que forma afetam o trabalho das organizações, algo que foi abordado apenas superficialmente e sobretudo a partir dos testemunhos das representantes das organizações. Por fim, seria também pertinente a comparação de resultados a nível internacional, permitindo avaliar o nível de inovação das estratégias desenvolvidas em Portugal em relação a outros países. Através desse exercício, poderia ser possível identificar boas práticas aplicadas em contextos semelhantes no estrangeiro, passíveis de serem adaptadas e implementadas em Portugal.

## Bibliografia

- Acaso, M. (2014, Abril 10). *El museo como excusa: visiones fronterizas entre arte y educación*. María Acaso: Arte + Educación. <https://mariaacaso.es/educacion-disruptiva/2014-el-museo-como-excusa-visiones-fronterizas-entre-arte-y-educacion/>
- Amante, C. (2023, Fevereiro 24). *Barómetro ao Milímetro: Quais os melhores meios para a comunicação cultural em Portugal?* Gerador. <https://gerador.eu/barometro-ao-milimetro-quais-os-melhores-meios-para-a-comunicacao-cultural-em-portugal/>
- ANMP. (2014). *Municípios de Baixa Densidade: Critérios Aprovados pela Associação Nacional de Municípios Portugueses*. ANMP. <https://www.anmp.pt/wp-content/uploads/2019/11/CriteriosFINAISAPROVADOS.pdf>
- Autoridade da Mobilidade e dos Transportes. (2023). *MOBILIDADE EM TERRITÓRIOS DE BAIXA DENSIDADE – Análise Estatística*. [https://observatorio.amt-autoridade.pt/obsv/obsv\\_phase91dash](https://observatorio.amt-autoridade.pt/obsv/obsv_phase91dash)
- Bardin, L. (2004). *Análise de Conteúdo* (3.<sup>a</sup> ed.). Edições 70.
- Bauman, Z. (1999). *Culture as praxis*. SAGE Publications Ltd (Obra original publicada em 1973).
- Bell, D., & Orozco, L. (2021). Neighbourhood arts spaces in place: cultural infrastructure and participation on the outskirts of the creative city. *International Journal of Cultural Policy*, 27(1), 87–101. <https://doi.org/10.1080/10286632.2019.1709059>
- Bernardi, S. (2021). Cultural mediation as a solution to cultural access and participation challenges in performing arts centers. *Loisir et Société / Society and Leisure*, 44(3), 330–344. <https://doi.org/10.1080/07053436.2021.1999083>
- Bollo, A., Da Milano, C., Gariboldi, A., Torch, C. (2017). *Study on audience development – How to place audiences at the centre of cultural organisations – Final report*. Publications Office of the European Union. European

Commission: Directorate-General for Education, Youth, Sport and Culture, Culture Action Europe, ECCOM Progetti s.r.l, Fondazione Fitzcarraldo, Intercult. <https://data.europa.eu/doi/10.2766/711682>

Bonet, L. (2022). Why Does a Cultural Organisation Adopt a Participatory Approach? Em G. Calvano, L. Carnelli, & E. Zuliana (Eds.), *Making Culture in Common: A handbook for fostering a participatory approach in the performing arts* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 28–34). Éditions de l'Attribut. <https://www.bespectactive.eu/wp-content/uploads/2022/11/Making-Culture-in-Common-web-1.pdf>

Bonet, L., Calvano, G., Carnelli, L., Négrier, E., & Zuliani, E. (2022). Dilemmas and Risks of Participation. Em G. Calvano, L. Carnelli, & E. Zuliani (Eds.), *Making Culture in Common: A handbook for fostering a participatory approach in the performing arts*. (1.<sup>a</sup> ed.). Éditions de l'Attribut. <https://www.bespectactive.eu/wp-content/uploads/2022/11/Making-Culture-in-Common-web-1.pdf>

Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (8.<sup>a</sup> ed.). Harvard University Press (Obra original publicada em 1979).

Caetano, M. J. (2022). Akash quer ter uma casa para trazer a família do Bangladesh. Rajendra gosta de ir à praia. Masum conta os dias que faltam para ter os «papéis». Mas tudo é difícil para os imigrantes em Odemira. *CNN*. <https://cnnportugal.iol.pt/migrantes/odemira/akash-quer-ter-uma-casa-para-trazer-a-familia-do-bangladesh-rajendra-gosta-de-ir-a-praia-masum-counta-os-dias-que-faltam-para-ter-os-papeis-mas-tudo-e-dificil-para-os-imigrantes-em-odemira/20221121/637c966a0cf255d6e13bc03d>

Carvalho, A. (2016). *Participação: Partilhando a Responsabilidade*. <https://acessocultura.org/publicacao-participacao/>

Coelho, A. P. (2019). Madalena e Giacomo agarram o ar. *Público*. <https://www.publico.pt/2019/03/22/culturaipsilon/noticia/madalena-giacomo-agarram-ar-1865920>

- Colbert, F. (2009). Beyond Branding: Contemporary Marketing Challenges for Arts Organizations. *International Journal of Arts Management*, 12(1), 14–20. <https://www.jstor.org/stable/41065005>
- Comédias do Minho. (sem data). *Apresentação*. Obtido 12 de março de 2024, de <https://www.comediasdominho.com/apresentacao/>
- Comédias do Minho. (2014). *A Metamorfose das Paisagens - Comédias do Minho 2004 - 2013* (C. Domingues, J. P. Vaz, & A. L. Figueiredo, Eds.; 1.ª ed.). Diário do Porto.
- Comédias do Minho. (2023). *ATIVIDADES | 2023 [Relatório interno não publicado]*.
- Costa, A. F. (2004). Dos Públicos da Cultura aos modos de relação com a Cultura: Algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação. Em Rui Telmo Gomes (coord.) *Observatório das Actividades Culturais*. (Ed.), *Os Públicos da Cultura: Actas do Encontro Organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa* (pp. 121–140). O.A.C.
- Costa, P. (2020). Cultural participation and territorial development: some insights from the Portuguese case. Em F. Dupin-Meynard & E. Négrier (Eds.), *Cultural Policies in Europe: a Participatory Turn?* (pp. 123–140). Éditions de l'Attribut. <https://www.bespectactive.eu/publications/>
- Cruz, H. (2020). *Práticas artísticas comunitárias e participação cívica e política: experiências de grupos teatrais em Portugal e no Brasil* (1.ª ed.) [Universidade do Porto]. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/132440>
- Curvelo, R. (2006). Marketing das Artes: importância e actualidade - Entrevista a François Colbert. *Comunicação & Cultura*, 1, 173–180.
- Dâmaso, M. (2019). Morram as estratégias e desenvolvimento de públicos que não são parte de um modelo integrado de criação, programação e políticas públicas, morram! Pim! Em A. Martins, A. Almeida, S. Duarte (org.), & T. Fradique (coord.) (Eds.), *O Público Vai ao Teatro* (1.ª ed., pp. 82–89). Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser.

- Deliberação CIC Portugal 2020, Pub. L. No. 55/2015, Alteração da Deliberação relativa à classificação de territórios de baixa densidade para a aplicação de medidas de diferenciação positiva dos territórios (2015). [https://poseur.portugal2020.pt/media/37819/delibera%C3%A7%C3%A3o\\_cic\\_pt2020\\_01072015\\_territorios\\_baixa\\_densidade.pdf](https://poseur.portugal2020.pt/media/37819/delibera%C3%A7%C3%A3o_cic_pt2020_01072015_territorios_baixa_densidade.pdf)
- Deliberação CIC Portugal 2030, Pub. L. No. 31/2023, Classificação de Municípios e Freguesias de baixa densidade para efeitos de aplicação de medidas de diferenciação positiva dos territórios, no âmbito dos fundos europeus (2023). [https://portugal2030.pt/wp-content/uploads/sites/3/2023/09/31\\_2023\\_PL\\_BaixaDensidade.pdf](https://portugal2030.pt/wp-content/uploads/sites/3/2023/09/31_2023_PL_BaixaDensidade.pdf)
- Dewinter, H., Rutten, K., & Bradt, L. (2020). Policy attachment in the arts: the underlying agendas of arts' social role. *Cultural Trends*, 29(2), 96–111. <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1763780>
- Dupin-Meynard, F., & Villarroja, A. (2020). Participation(s)? Typologies, uses and perceptions in the European landscape of cultural policies. Em F. Dupin-Meynard & E. Négrier (Eds.), *Cultural Policies in Europe: a Participatory Turn?* (pp. 31–53). Éditions de l'Attribut.
- ECO. (2020, Dezembro 14). Tecnologia aproxima mundo rural e urbano. Pandemia acelerou processo. *ECO*. <https://eco.sapo.pt/2020/12/14/tecnologia-aproxima-mundo-rural-e-urbano-pandemia-acelerou-processo/>
- Esquenazi, J.-P. (2006). *Sociologia dos Públicos*. Porto Editora.
- Garcia, J. L., Lopes, J. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T., & Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 577–593. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1248950>
- García-Dory, F., Michałowski, P., & Drane, L. H. (2020). *Arts in Rural Areas*, IETM. <https://www.ietm.org/en/resources/fresh-perspectives/fresh-perspectives-9-arts-in-rural-areas>

- Goldbard, A., & Matarasso, F. (2021). *Ética e Arte Participativa. Caderno Arte e Comunidade* (1.ª ed., Vol. 01). Fundação Calouste Gulbenkian .  
<https://gulbenkian.pt/publication/etica-e-arte-participativa/>
- Gomes da Silva, S. (2011). Territórios educativos: paradigmas, estigmas e outras pedras no sapato. *LURA*.
- Gomes, R. T., & Lourenço, V. (2009). *Democratização Cultural e Formação de Públicos – Inquérito aos Serviços Educativos em Portugal*.
- Guerra, I. C. (2006). *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo* (1.ª ed.). Príncípa.
- Hall, E. T. (1989). *Beyond culture*. Anchor Press/Double day.  
[https://monoskop.org/images/6/60/Hall\\_Edward\\_T\\_Beyond\\_Culture.pdf](https://monoskop.org/images/6/60/Hall_Edward_T_Beyond_Culture.pdf)  
(Obra original publicada em 1976)
- Hanquinet, L., O'Brien, D., & Taylor, M. (2019). The coming crisis of cultural engagement? Measurement, methods, and the nuances of niche activities. *Cultural Trends*, 28(2–3), 198–219.  
<https://doi.org/10.1080/09548963.2019.1617941>
- Harlow, B. (2014). *The Road to Results: Effective Practices for Building Arts Audiences*.
- Holden, J. H. W. (John H. W. ). (2010). *Culture and class*. Counterpoint.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture : where old and new media collide*. New York University Press.
- Jennings, M. (2003). *A practical guide to working with arts ambassadors*.  
<https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/materialpool/MFV0209.pdf>
- Kegler, B., Walther, H., Heinicke, J., Duxbury, N., & Di Nunzio, P. (2024). *Deliverable 5.2 (D5.2) State of cultural policies for CCIs in non-urban areas*.  
<https://insituculture.eu/wp-content/uploads/2024/05/D5.2-State-of-cultural-policies-for-CCIs-in-non-urban-areas.pdf>

- Kluge-Pinsker, A., & Stauffer, B. (2021). Non-visitors: Who Are They and What Should We Do About Them? *Journal of Museum Education*, 46(1), 61–73. <https://doi.org/10.1080/10598650.2021.1875314>
- Kolb, B. (2013). *Marketing for Cultural Organizations. New Strategies for Attracting Audiences* (3.<sup>a</sup> ed.). Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203102367>
- Lavrar o Mar. (sem data-a). *As Noites do Medronho*. Obtido 27 de Outubro de 2024, de <https://www.lavraromar.pt/programa/medronho/>
- Lavrar o Mar. (sem data-b). *Sobre*. Obtido 17 de fevereiro de 2024, de <https://www.lavraromar.pt/sobre/>
- Lavrar o Mar. (sem data-c). *Edições anteriores*. Obtido 17 de Fevereiro de 2024, de <https://www.lavraromar.pt/edicoes-antiores/>
- Lavrar o Mar. (2023a). *LABAT: O Caminho para «Terminal (O Estado do Mundo)»*. Lavrar o Mar. <https://www.lavraromar.pt/programa/labat-caminho-terminal/>
- Lavrar o Mar. (2023b). *Táticas*. Bowling. <https://bowing.pt/pt/memories/tactics>
- Lavrar o Mar. (2023c). *Táticas. A casa em todo o lado*. Bowling. <https://bowing.pt/pt/memories/tactics/a-casa-em-todo-o-lado>
- Lavrar o Mar. (2023d). *Táticas. Dar-se a ver*. Bowling. <https://bowing.pt/pt/memories/tactics/dar-se-a-ver>
- Lavrar o Mar. (2023e). *Táticas. O papel da comida*. Bowling. <https://bowing.pt/pt/memories/tactics/o-papel-da-comida>
- Lavrar o Mar. (2024a). *Sobre*. Bowling. <https://www.bowing.pt/pt/about>
- Lavrar o Mar. (2024b). *Teatro de Palha 2024 Pedro Quintela. Conceção e Desenho do Teatro de Palha*. <https://www.lavraromar.pt/programa/teatro-de-palha-2024-arquitetura/>
- Livingstone, S. M. (2005). *Audiences and publics: when cultural engagement matters for the public sphere* (1.<sup>a</sup> ed., Vol. 2). Intellect.

- Luz, P. S. (2022, Abril 14). Turismo. Portugueses redescobriram o mundo rural com a pandemia. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/sociedade/turismo-estudo-revela-que-portugueses-redescobriram-o-mundo-rural-com-a-pandemia--14769209.html/>
- Machado Pais, J., Magalhães, P., & Lobo Antunes, M. (2020). *Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses 2020 Síntese dos Resultados*. [https://www.ics.ulisboa.pt/sites/ics.ulisboa.pt/files/2022/inquerito\\_praticas\\_culturais\\_2020.pdf](https://www.ics.ulisboa.pt/sites/ics.ulisboa.pt/files/2022/inquerito_praticas_culturais_2020.pdf)
- Marcela, A., & Ferreira, J. N. (2022, Abril 4). Imigração é resposta para falta de pessoas na agricultura. CAP pede rapidez na atribuição de vistos. *ECO*. <https://eco.sapo.pt/2022/04/04/imigracao-e-resposta-para-falta-de-pessoas-na-agricultura-cap-pede-rapidez-na-atribuicao-de-vistos/>
- Matoso, R. (2008). *Públicos da cultura - o lugar dos estranhos*. <http://hdl.handle.net/10400.21/9285>
- Matoso, R. (2018). *A pobreza da cultura na época da sua descentralização*. [https://www.academia.edu/37356824/A\\_pobreza\\_da\\_cultura\\_na\\_%C3%A9poca\\_da\\_sua\\_descentraliza%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/37356824/A_pobreza_da_cultura_na_%C3%A9poca_da_sua_descentraliza%C3%A7%C3%A3o)
- Négrier, E. (2020). Introduction. Em F. Dupin-Meynard & E. Négrier (Eds.), *Cultural Policies in Europe: a Participatory Turn?* (pp. 11–27). Éditions de l'Attribut.
- Négrier, E., Sterner, J., Félix Dupin-Meynard, F., & Calvano, G. (2022). What Are Participatory Practices in the Cultural Sector? Em G. Calvano, L. Carnelli, & E. Zuliani (Eds.), *Making Culture in Common: A handbook for fostering a participatory approach in the performing arts* (1st ed., pp. 18–27). Éditions de l'Attribut.
- <https://www.bespectactive.eu/wp-content/uploads/2022/11/Making-Culture-in-Common-web-1.pdf>
- Neves, J. S. (2024, Janeiro 8). O que são territórios de baixa densidade artística profissional — uma proposta de mapeamento de questões da coesão territorial nas artes. *1º Encontro de Projetos Arte e Coesão Territorial*,

DGARTES e OPAC, 8 de janeiro de 2024.

<https://www.youtube.com/watch?v=4e24uOf1168>

Neves, J. S. (coord. ), Macedo, S. C., Santos, J., & Lima, M. J. (2024). *Atlas Artístico e Cultural de Portugal*. Direção-Geral das Artes.

<https://doi.org/10.15847/CIESOPACAtlasArtisticoCulturalPortugal>

O'Connell, V. (2020). The Role of Culture in Rural, Peri-urban, in-between and/or un(der)used non-urban areas. Em A. Murphy & G. Cameron (Eds.), *VOICES OF CULTURE - The role of culture in non-urban areas of the European Union* (pp. 6–26). Goethe-Institut.

<https://voicesofculture.eu/wp-content/uploads/2020/04/VoC-Brainstorming-Report-Role-of-Culture-in-Non-Urban-Areas-of-the-EU.pdf>

Paiva, E. (2014). Comédias do Minho Um Projeto de Inscrição Teatral. Em C. Domingues, J. P. Vaz, & A. L. Figueiredo (Eds.), *A Metamorfose da Paisagem - Comédias do Minho 2004 - 2013* (1.ª ed., pp. 30–46). Diário do Porto.

Paiva, E. (2019). Memórias e companheirismo ou O resgate do público. Em A. Martins, A. Almeida, & S. Duarte (Eds.), *O Público vai ao Teatro* (2.ª ed., Vol. 1, pp. 68–79). Teatro meia volta e depois à esquerda quando eu disser.

Periferias Centrais. (sem data). *Quem somos*. Obtido 13 de Junho de 2024, de

<https://periferiascentrais.wordpress.com/quem-somos/>

Periferias Centrais. (2024, Abril 21). *Manifesto: Além da municipalização da cultura, a caminho da democracia cultural*.

<https://periferiascentrais.wordpress.com/manifesto-municipalizacao-cultura-democracia-cultural/>

PORDATA. (2021). *CENSOS DE PORTUGAL EM 2021: RESULTADOS POR TEMA E POR CONCELHO*. <https://www.pordata.pt/censos/resultados/emdestaque-portugal-1075>

Portugal, J., & Quintela, P. (2007). *O papel da cultura na dinamização e desenvolvimento das áreas de baixa densidade*. Quaternaire Portugal – Consultoria para o Desenvolvimento S.A.

- Póvoas, S. (2010). *Aplicações do marketing na cultura: estratégias de captação e fidelização de públicos: o caso do cinema-teatro Joaquim d'Almeida (Montijo)*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Público. (2024, Março 27). XERAZADE E AS OUTRAS. *Público*. <https://www.publico.pt/xerazade-e-as-outras>
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. Van. (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais* (2.ª ed.). Gravina.
- Rancière, J. (2022). *O Espectador Emancipado* (2.ª ed.). Orfeu Negro (Obra original publicada em 2008).
- Santos, H., Moreira, R., & Ramalho, J. (2014). Impactos no território e impactos do território: as Comédias do Minho como um caso privilegiado de estudo e reflexão. Em C. Domingues, J. P. Vaz, & A. L. Figueiredo (Eds.), *A Metamorfose das Paisagens - Comédias do Minho 2004 - 2013* (1.ª ed., pp. 120–134). Diário do Porto.
- Santos, M. J. S. (2014). Desenvolvimento humano e mediação – construção de uma identidade. Em A. Fontes, J. G. Sousa, M. de S. P. Lopes, & S. M. Lopes (Eds.), *Cultura e Participação: Animação Sociocultural em Contextos Iberoamericanos* (pp. 69–76). RIAP - Associação Rede Iberoamericana de Animação Sociocultural – Nodo Português.
- Santos-Silva, D. (2021). *Innovation in European Journalism: The Case of Cultural Journalism*. ICNOVA [e-book]. <https://doi.org/https://doi.org/10.34619/cqut-tyr4>
- SEFSTAT Portal de Estatística. (2021). *População Estrangeira Residente em Portugal*. <https://sefstat.sef.pt/forms/distritos.aspx>
- Silva, P. (2022). *Cá Dentro - Cultura, desenvolvimento e despovoamento do território interior português* [Universidade do Minho]. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/84422>
- Smyth, S., Morton, M., Larsen, M., & Bayne, D. (2004). «Not for the Likes of You» - How To Reach a Broader Audience.

<https://www.culturehive.co.uk/resources/not-for-the-likes-of-you-how-to-reach-a-broader-audience/>

Stogner, M. (2011). Communicating Culture in the 21st Century. *Journal of Museum Education*, 36(2), 189–198. <https://doi.org/10.1179/jme.2011.36.2.189>

Tait, R., Kail, A., Shea, J., Mcleod, R., Pritchard, N., & Asif, F. (2019). *How can we engage more young people in arts and culture? A guide to what works for funders and arts organisations*. <https://www.thinknpc.org/wp-content/uploads/2019/08/Arts-Engagement-Report-2019-web.pdf>

Tylor, E. B. (1920). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* (6.<sup>a</sup> ed.). John Murray.  
[https://archive.org/stream/primitiveculture01tylouoft/primitiveculture01tylouoft\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/primitiveculture01tylouoft/primitiveculture01tylouoft_djvu.txt) (Obra original publicada em 1871)

UMCOLETIVO. (sem data). *Sobre nós*. Obtido 6 de maio de 2024, de <https://umcoletivo.pt/sobre-nos/>

Unidade de Missão para a Valorização do Interior. (2016a). *Programa Nacional para a Coesão Territorial*.  
<https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/governo/programa/programa-nacional-para-a-coesao-territorial-/ficheiros-coesao-territorial/programa-nacional-para-a-coesao-territorial-pdf.aspx>

Unidade de Missão para a Valorização do Interior. (2016b). *Programa Nacional para a Coesão Territorial - O Interior em números: Os territórios do Interior*.  
<https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/governo/programa/programa-nacional-para-a-coesao-territorial-/ficheiros-coesao-territorial/programa-nacional-para-a-coesao-territorial-o-interior-em-numeros-os-territorios-do-interior-pdf.aspx>

Vargas, C. (2022). *Governança da Cultura* (1.<sup>a</sup> ed.). Edições Húmus .

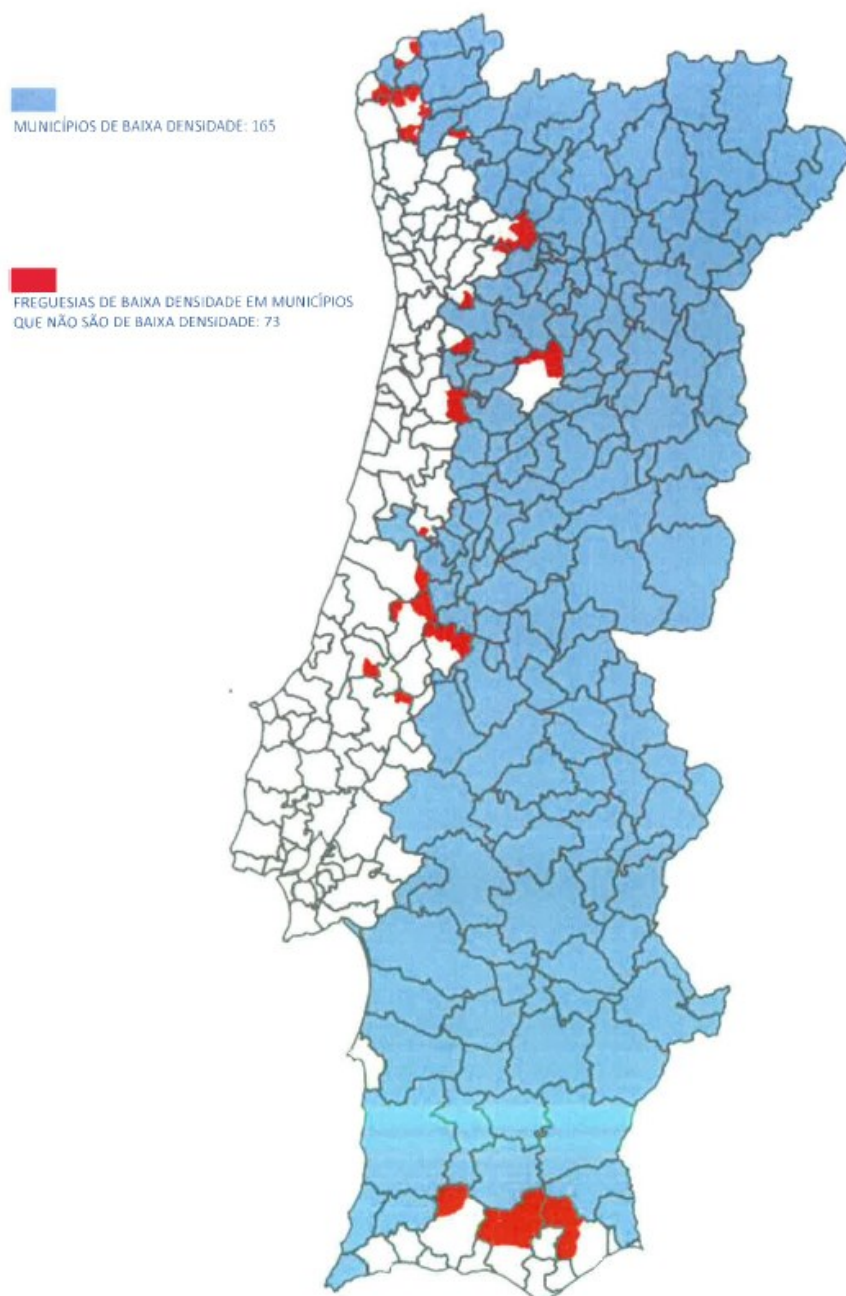
Vieira Nery, R. (2022). Prefácio. Um diagnóstico duro, uma reflexão urgente. Em C. Vargas (Ed.), *Governança da Cultura* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 9–13). Edições Húmus.

- Vlachou, M. (2011, Fevereiro 14). *Por falar em «novos» públicos...* Musing On Culture. <http://musingonculture-pt.blogspot.com/2011/02/por-falar-em-novos-publicos.html>
- Vlachou, M., & Braga, A. (2018). *Jornadas Além do Físico: Barreiras à Participação Cultural. Um périplo pelas Comunidades Intermunicipais de Portugal*. <https://acessocultura.org/relatorio-alem-do-fisico/>
- Walmsley, B. (2019). The death of arts marketing: a paradigm shift from consumption to enrichment. *Arts and the Market*, 9(1), 32–49. <https://doi.org/10.1108/aam-10-2018-0013>
- Williams, R. (2014). Culture is Ordinary (1958). Em J. McGuigan (Ed.), *Raymond Williams on Culture & Society: Essential Writings* (pp. 1–18). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781473914766.n1>

## Anexos

### Anexo A — Mapa dos 165 municípios e 73 freguesias considerados territórios de baixa densidade

Fonte: Deliberação CIC Portugal 2020 (2015).



## Anexo B — Grelha de observação das plataformas digitais

Plataforma Digital	Dimensões de análise	Categorias de análise	Modo de análise ou contagem	Variáveis de resposta	Observações / Aspetos específicos a registar
Tipo de <i>website</i> (Ex. Geral, específico de um projeto, outro)	- Alcance - Envolvimento	- Presença na plataforma - Apresentação - Transparência - Público preferencial - Programação - Áreas artísticas - Programação - Tipologias de atividades - Levantamento geral do tipo de informação que têm no site (sobre, projetos, acessibilidade, sistema de bilheteira, etc) - Educação ou participação: se têm serviço, departamento ou projeto dedicado - Parcerias - Constituição da equipa, concretamente se têm profissionais dedicados às áreas de comunicação e educação/participação	- Presença / ausência - Análise / contagem específica	- Sim / Não - Respostas específicas (ex. Registo das tipologias de atividades mencionadas na programação - espetáculos, oficinas, conversas, etc)	Exs: -Apresentação: se deixam claro qual a missão, visão e o que caracteriza a organização -Transparência: Se disponibilizam documentos oficiais para consulta pública (ex: relatório de atividades e contas) ...
Tipo de Rede Social (ex. Facebook, Instagram, outro)	- Alcance -Envolvimento	- Presença na plataforma - Que tipo de conteúdo publicam (agenda, conteúdos de envolvimento além da agenda como	- Presença / ausência - Análise / contagem específica	- Sim / Não - Respostas específicas (ex. Tipo de conteúdo que publicam: agenda,	Links para conteúdos específicos a título de exemplo

		entrevistas, testemunhos, interação, etc), clipping nos media. - Comparação entre plataformas semelhantes (ex. Instagram e Facebook), ver se publicam o mesmo ou se personalizam		entrevistas, rescaldo de eventos)	
Outras plataformas (ex. Bilheteira online, Perfil em agenda cultural, Newsletter, outro)	- Alcance - Envolvimento	- Presença na plataforma	- Presença / ausência	- Sim / Não	Links para as plataformas
Plataforma 1	...	...	...	...	...
Plataforma 2	...	...	...	...	...

## Anexo C — Guião de Entrevista

As perguntas a negrito foram iguais para todas as organizações, havendo apenas algumas adaptações específicas de contexto consoante a organização, visíveis em cada um dos guiões.

### C.1. Guião Lavrar o Mar

<b>Pergunta de partida:</b>  Que estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos são utilizadas por organizações culturais em territórios de baixa densidade e como respondem diretamente aos desafios encontrados nestes contextos?		
<b>Objetivos específicos:</b>  Através dos discursos e perceções dos profissionais que trabalham nas organizações culturais escolhidas como objetos de estudo, as entrevistas pretendem: <ul style="list-style-type: none"><li>· Aprofundar o conhecimento sobre algumas categorias de análise, que não tenha sido possível aferir através da análise de plataformas digitais.</li><li>· Identificar dificuldades concretas sentidas por estes profissionais nos territórios onde trabalham, decorrentes do contexto específico em que se insere a organização (territórios de baixa densidade).</li><li>· Encontrar correlações entre as dificuldades sentidas e as estratégias aplicadas, tendo em conta a realidade do território.</li><li>· Recolher a autoavaliação que fazem das suas próprias práticas no território.</li></ul>		
<b>Dimensões de análise</b>	<b>Perguntas</b>	<b>Informação pretendida</b>
Caracterização e contexto da organização	<ol style="list-style-type: none"><li><b>1. Como surgiu a vossa organização? Porquê neste território?</b></li><li><b>2. Quais são as vossas prioridades para este território?</b></li><li>3. Vi no vosso <i>website</i> que a vossa equipa tem vários perfis e que, além de terem duas pessoas responsáveis pela direção artística e programação, têm 1 pessoa para comunicação e 2 para produção. <b>Na prática, quais são os perfis que se envolvem mais na implementação das propostas e na relação com os públicos (desde o alcance ao envolvimento)?</b></li><li><b>4. Nos últimos 8 anos, desde que iniciaram atividade em 2016, quais foram os vossos principais contributos para o território?</b></li></ol>	Contexto geral do surgimento da organização, funcionamento interno e perceções sobre o trabalho que desenvolvem nos territórios.

<p>Principais dificuldades e estratégias</p>	<p><b>5. Quais as principais dificuldades e desafios que sentem no desenvolvimento da vossa atividade no território?</b> (orçamento, dimensão da equipa, relação com os públicos, etc)</p> <p><b>6. De que forma essas dificuldades afetam a área do alcance e envolvimento de públicos? Sentem a necessidade de adotar estratégias menos convencionais*?</b></p> <p>*O espetáculo “Comer com os olhos” ou a proposta “Jantar performativo” juntam a prática artística à ideia de partilha de uma refeição - a comida é também uma nova forma de cativar e envolver o público? O <i>website</i> do projeto Bowing apresenta muitas “táticas” que podem representar estratégias menos convencionais/novas formas de criar relações com o público/participantes: <a href="https://bowing.pt/pt/memories/tactics">https://bowing.pt/pt/memories/tactics</a> Pode-se dizer que estas táticas resumem um pouco do vosso trabalho no território, não só neste projeto mas noutros, enquanto forma de estar?</p>	<p>Identificação de principais dificuldades e estratégias concretas de resposta consoante as mesmas (incluindo estratégias menos convencionadas, desenhadas especificamente para determinado território / contexto). Compreender de que forma determinadas dificuldades afetam o trabalho de alcance e envolvimento de públicos.</p>
<p>Públicos que privilegiam</p>	<p><b>7. Percebi pelo vosso site e pelo tipo de propostas que apresentam que têm projetos dedicados a diferentes públicos*. Quais são os públicos que se envolvem mais nas vossas propostas e que novos públicos gostariam de atingir?</b></p> <p>* Além da programação artística transdisciplinar em Aljezur e Monchique (Lavar o Mar) e em Santiago do Cacém e Odemira (Lavar o Mira e a Lagoa), têm o Miragem (programa artístico-pedagógico para as escolas do concelho de Odemira), o Touro Azul (programa turístico-cultural entre Santiago do Cacém e Sagres) e o Bowing (projeto artístico de integração de imigrantes em Odemira).</p>	<p>Perceber que públicos privilegiam e que novos públicos pretendem atingir no futuro.</p>
<p>Acessibilidade dos públicos</p>	<p><b>8. Apesar de não ter encontrado uma página sobre acessibilidade no vosso <i>website</i>, parece-me pelas vossas propostas que se preocupam com a acessibilidade do público (ao nível intelectual, económico, social, físico, etc). De que forma é que isso se reflete nas vossas propostas e na relação com o público?</b> (bilhética acessível ou flexível, audiodescrição, tradução em língua gestual, acessibilidade física e variedade dos espaços de programação, etc)? <b>E na vossa comunicação?</b></p>	<p>Averiguar de que forma abordam a questão da acessibilidade dos públicos a vários níveis. Tentar perceber que tipo de estratégias usam para colmatar possíveis faltas de recursos nesta área.</p>

Alcance de públicos	<p><b>9. Que estratégias de alcance de públicos têm? Quais privilegiam?</b> (diferença entre digital e presencial)</p> <p><b>10. Têm parcerias de divulgação e alcance de públicos? Se sim, qual a natureza dessas parcerias?</b> (se têm parceiros media, institucionais e locais, se trabalham com mediadores locais, etc)</p>	Perceber que estratégias e alcance de públicos utilizam, complementado a informação obtida através da observação das plataformas digitais. Averiguar se privilegiam uma estratégia mais digital ou presencial, ou se apostam em ambas igualmente.
Práticas de envolvimento de públicos	<p><b>11. Que atividades de mediação e envolvimento do público desenvolvem com mais frequência? Porquê?</b></p> <p><b>12. Qual o papel da programação educativa e/ou participativa na vossa organização? É uma dimensão fundamental?</b></p>	Perceber o que entendem por envolvimento de públicos e averiguar que tipologia de atividades com este fim desenvolvem com mais frequência. Compreender qual a importância da dimensão educativa e/ou participativa no tipo de criações e programações de desenvolvem.
Perceção dos resultados conseguidos através das estratégias	<p><b>13. Como medem o impacto da vossa atividade nos públicos e no território?</b></p> <p><b>14. Das estratégias e práticas enumeradas, qual(is) consideram que foram e são a(s) mais eficaz(es) para alcançar esse impacto?</b></p> <p><b>15. Existem dificuldades que persistem? Como tentam resolvê-las?</b></p>	Recolher a perceção dos resultados alcançados pelas estratégias mencionadas, bem como se reconhecem mais importância a alguma delas.
Perspetivas para futuro e conclusão	<p><b>16. Quais as vossas perspetivas para o futuro?</b></p> <p><b>17. Quer dizer mais alguma coisa que considere importante?</b></p>	Momento de reflexão livre para o entrevistado, orientado ao futuro da organização e à continuação do trabalho que têm vindo a desenvolver.

## C.2. Guião Comédias do Minho

<p><b>Pergunta de partida:</b></p> <p><i>Que estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos são utilizadas por organizações culturais em territórios de baixa densidade e como respondem diretamente aos desafios encontrados nestes contextos?</i></p>		
<p><b>Objetivos específicos:</b></p> <p>Através dos discursos e perceções dos profissionais que trabalham nas organizações culturais escolhidas como objetos de estudo, as entrevistas pretendem:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aprofundar o conhecimento sobre algumas categorias de análise, que não tenha sido possível aferir através da análise de plataformas digitais.</li> <li>• Identificar dificuldades concretas sentidas por estes profissionais nos territórios onde trabalham, decorrentes do contexto específico em que se insere a organização (territórios de baixa densidade).</li> <li>• Encontrar correlações entre as dificuldades sentidas e as estratégias aplicadas, tendo em conta a realidade do território.</li> <li>• Recolher a autoavaliação que fazem das suas próprias práticas no território.</li> </ul>		
Dimensões de análise	Perguntas	Informação pretendida
Apresentação da organização / contextualização geral	<ol style="list-style-type: none"> <li><b>1. Como surgiu a vossa organização? Porquê neste território?</b></li> <li><b>2. Quais são as vossas prioridades para este território?</b></li> <li>Vi no vosso <i>website</i> que a vossa equipa tem vários perfis e que, além de terem 1 pessoa responsável pela direção artística, têm 1 pessoa para comunicação, 3 para produção e 2 responsáveis pelo projeto pedagógico. <b>Na prática, quais são os perfis que se envolvem mais na implementação das propostas e na relação com os públicos (desde o alcance ao envolvimento)?</b></li> <li><b>4. Nos últimos 20 anos, quais foram os vossos principais contributos para o território?</b></li> </ol>	Contexto geral do surgimento da organização, funcionamento interno e perceções sobre o trabalho que desenvolvem nos territórios.
Identificação de principais dificuldades e estratégias concretas de resposta	<ol style="list-style-type: none"> <li><b>5. Quais as principais dificuldades e desafios que sentem no desenvolvimento da vossa atividade no território?</b> (orçamento, dimensão da equipa, relação com os públicos, etc)</li> </ol>	Identificação de principais dificuldades e estratégias concretas de resposta consoante as mesmas (incluindo estratégias menos convencionadas, desenhadas especificamente para determinado território /

	<p><b>6. De que forma essas dificuldades afetam a área do alcance e envolvimento de públicos? Sentem a necessidade de adotar estratégias menos convencionais*?</b></p> <p>*No documentário do Paulo Menezes de 2012 vê-se, por exemplo, uma carrinha com um megafone a percorrer as aldeias a anunciar os espetáculos.</p>	<p>contexto). Compreender de que forma determinadas dificuldades afetam o trabalho de alcance e envolvimento de públicos.</p>
Públicos que privilegiam	<p><b>7. Percebi pelo vosso site e pelo tipo de propostas que apresentam que têm projetos dedicados a diferentes públicos*. Quais são os públicos que se envolvem mais nas vossas propostas e que novos públicos gostariam de atingir?</b></p> <p>* Projeto comunitário direcionado a grupos de teatro amadores, Projeto pedagógico direcionado a escolas e jovens, Projeto mutantes com ações de formação para jovens e para agentes locais/profissionais da cultura e educação, entre outros.</p>	<p>Perceber que públicos privilegiam e que novos públicos pretendem atingir no futuro.</p>
Acessibilidade dos públicos	<p><b>8. Apesar de não ter encontrado uma página sobre acessibilidade no vosso website, parece-me pelas vossas propostas que se preocupam com a acessibilidade do público (ao nível intelectual, económico, social, físico, etc). De que forma é que isso se reflete nas vossas propostas e na relação com o público? (bilhética acessível ou flexível, audiodescrição, tradução em língua gestual, acessibilidade física e variedade dos espaços de programação, etc)? E na vossa comunicação?</b></p>	<p>Averiguar de que forma abordam a questão da acessibilidade dos públicos a vários níveis. Tentar perceber que tipo de estratégias usam para colmatar possíveis faltas de recursos nesta área.</p>
Alcance de públicos	<p><b>9. Que estratégias de alcance de públicos têm? Quais privilegiam? (diferença entre digital e presencial)</b></p> <p><b>10. Têm parcerias de divulgação e alcance de públicos? Se sim, qual a natureza dessas parcerias? (se têm parceiros media, institucionais e locais, se trabalham com mediadores locais, etc)</b></p>	<p>Perceber que estratégias e alcance de públicos utilizam, complementado a informação obtida através da observação das plataformas digitais. Averiguar se privilegiam uma estratégia mais digital ou presencial, ou se apostam em ambas igualmente.</p>

Práticas de envolvimento de públicos	<p><b>11. Que atividades de mediação e envolvimento do público desenvolvem com mais frequência? Porquê?</b></p> <p><b>12. Qual o papel da programação educativa e/ou participativa na vossa organização? É uma dimensão fundamental?</b></p>	Perceber o que entendem por envolvimento de públicos e averiguar que tipologia de atividades com este fim desenvolvem com mais frequência. Compreender qual a importância da dimensão educativa e/ou participativa no tipo de criações e programações de desenvolvem.
Perceção dos resultados conseguidos através das estratégias	<p><b>13. Como medem o impacto da vossa atividade nos públicos e no território?</b></p> <p><b>14. Das estratégias e práticas enumeradas, qual(is) consideram que foram e são a(s) mais eficaz(es) para alcançar esse impacto?</b></p> <p><b>15. Existem dificuldades que persistem? Como tentam resolvê-las?</b></p>	Recolher a perceção dos resultados alcançados pelas estratégias mencionadas, bem como se reconhecem mais importância a alguma delas.
Perspetivas para futuro e conclusão	<p><b>16. Quais as vossas perspetivas para o futuro?</b></p> <p><b>17. Quer dizer mais alguma coisa que consideres importante?</b></p>	Momento de reflexão livre para o entrevistado, orientado ao futuro da organização e à continuação do trabalho que têm vindo a desenvolver.

### C.3. Guião UMCOLETIVO

<p><b>Pergunta de partida:</b></p> <p><i>Que estratégias de alcance e práticas de envolvimento de públicos são utilizadas por organizações culturais em territórios de baixa densidade e como respondem diretamente aos desafios encontrados nestes contextos?</i></p>		
<p><b>Objetivos específicos:</b></p> <p>Através dos discursos e perceções dos profissionais que trabalham nas organizações culturais escolhidas como objetos de estudo, as entrevistas pretendem:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Aprofundar o conhecimento sobre algumas categorias de análise, que não tenha sido possível aferir através da análise de plataformas digitais.</li> <li>• Identificar dificuldades concretas sentidas por estes profissionais nos territórios onde trabalham, decorrentes do contexto específico em que se insere a organização (territórios de baixa densidade).</li> <li>• Encontrar correlações entre as dificuldades sentidas e as estratégias aplicadas, tendo em conta a realidade do território.</li> <li>• Recolher a autoavaliação que fazem das suas próprias práticas no território.</li> </ul>		
Dimensões de análise	Perguntas	Informação pretendida
Caracterização e contexto da organização	<p><b>1. Como surgiu a vossa organização? Porquê neste território?</b></p> <p>Nota: Começaram em Elvas e recentemente mudaram para Portalegre. Falar das motivações e diferenças entre os territórios.</p> <p><b>2. Quais têm sido as vossas prioridades e contributos para estes territórios?</b></p> <p><b>3. Vi no vosso website que a vossa equipa tem 4 pessoas fixas e que dependendo dos projetos vão colaborando com vários artistas. Na prática, quais são os perfis que se envolvem mais na implementação das propostas e na relação com os públicos (desde o alcance ao envolvimento)?</b></p>	Contexto geral do surgimento da organização, funcionamento interno e perceções sobre o trabalho que desenvolvem nos territórios.
Identificação de principais dificuldades e estratégias concretas de resposta	<p><b>4. Quais as principais dificuldades e desafios que sentem no desenvolvimento da vossa atividade no território?</b> (orçamento, dimensão da equipa, relação com os públicos, etc)</p>	Identificação de principais dificuldades e estratégias concretas de resposta consoante as mesmas (incluindo estratégias menos convencionadas, desenhadas especificamente para determinado território / contexto). Compreender de que forma determinadas dificuldades afetam

	<p><b>5. De que forma essas dificuldades afetam a área do alcance e envolvimento de públicos? Sentem a necessidade de adotar estratégias menos convencionais? Se sim, podem dar um exemplo?</b></p>	<p>o trabalho de alcance e envolvimento de públicos.</p>
<p>Públicos que privilegiam</p>	<p><b>6. Percebi pelo vosso site e pelo tipo de propostas que apresentam que têm projetos dedicados a diferentes públicos*. Quais são os públicos que se envolvem mais nas vossas propostas e que novos públicos gostariam de atingir?</b></p> <p>* Criação, mediação (Lungo Drom projeto recente), programação, etc  “Uma associação que desenvolve atividades no âmbito da criação artística, tendo como eixos a relação com o território, a exploração plástica da palavra e a convocação do público para o epicentro do objeto artístico” - como é feita esta convocação do público?</p>	<p>Perceber que públicos privilegiam e que novos públicos pretendem atingir no futuro.</p>
<p>Acessibilidade dos públicos</p>	<p><b>7. De que forma é que a vossa preocupação com a acessibilidade se reflete nas vossas propostas e na relação com o público?</b> (bilhética acessível ou flexível, audiodescrição, tradução em língua gestual, acessibilidade física e variedade dos espaços de programação, etc)? <b>E na vossa comunicação?</b></p>	<p>Averiguar de que forma abordam a questão da acessibilidade dos públicos a vários níveis. Tentar perceber que tipo de estratégias usam para colmatar possíveis faltas de recursos nesta área.</p>
<p>Alcance de públicos</p>	<p><b>8. Que estratégias de alcance de públicos têm? Quais privilegiam?</b> (diferença entre digital e presencial)</p> <p><b>9. Têm parcerias de divulgação e alcance de públicos? Se sim, qual a natureza dessas parcerias?</b> (se têm parceiros media, institucionais e locais, se trabalham com mediadores locais, etc)</p>	<p>Perceber que estratégias e alcance de públicos utilizam, complementado a informação obtida através da observação das plataformas digitais. Averiguar se privilegiam uma estratégia mais digital ou presencial, ou se apostam em ambas igualmente.</p>
<p>Práticas de envolvimento de públicos</p>	<p><b>10. O que são para vocês atividades de envolvimento e mediação de públicos? Que tipo de atividades</b></p>	<p>Perceber o que entendem por envolvimento de públicos e averiguar que tipologia de</p>

	<p>neste âmbito fazem com mais frequência?</p> <p><b>11. Qual o papel da programação educativa e/ou participativa na vossa organização? É uma dimensão fundamental?</b></p>	<p>atividades com este fim desenvolvem com mais frequência. Compreender qual a importância da dimensão educativa e/ou participativa no tipo de criações e programações de desenvolvem.</p>
<p>Perceção dos resultados conseguidos através das estratégias</p>	<p><b>12. Como medem o impacto da vossa atividade nos públicos e no território?</b></p> <p><b>13. Das estratégias e práticas enumeradas, qual(is) consideram que foram e são a(s) mais eficaz(es) para alcançar esse impacto?</b></p> <p><b>14. Existem dificuldades que persistem? Como tentam resolvê-las?</b></p>	<p>Recolher a perceção dos resultados alcançados pelas estratégias mencionadas, bem como se reconhecem mais importância a alguma delas.</p>
<p>Perspetivas para futuro e conclusão</p>	<p><b>15. Quais as vossas perspetivas para o futuro?</b></p> <p><b>16. Quer dizer mais alguma coisa que considere importante?</b></p>	<p>Momento de reflexão livre para o entrevistado, orientado ao futuro da organização e à continuação do trabalho que têm vindo a desenvolver.</p>

## **Anexo D — Transcrição de entrevistas realizadas**

As transcrições foram editadas com a finalidade de remover repetições, hesitações e pausas irrelevantes, preservando o conteúdo e a fidelidade ao discurso original das entrevistadas.

### **LAVRAR O MAR**

Entrevista a Madalena Victorino sobre a organização LAVRAR O MAR, realizada por Ana Sofia Santos Pancada a 24 de fevereiro de 2024.

**Sofia Pancada (SP): A primeira pergunta é mais para contexto, que é: como surgiu a vossa organização e porquê neste território?**

**Madalena Victorino (MV):** Então, nós, eu e o Giacomo Scalisi, somos os criadores desta cooperativa. É uma cooperativa cultural que nasceu em 2016 e até aí nós fomos sempre artistas independentes, com ressalva de alguns momentos em que eu estive, e o Giacomo também, no fundo noutra ponta do planeta, que foi a Itália... E eu aqui, em relação com algumas instituições, que é um tempo muito interessante em que eu trabalho, por exemplo, no CCB e também outros momentos na Escola Superior de Dança, na Escola Superior de Teatro, são momentos anteriores, em que durante vários anos estive agregada a estruturas. Mas nunca deixei esse estatuto de artista independente, onde há uma liberdade muito grande e há o espaço de fazer, no fundo, experiências e incursões em áreas sempre relacionadas com um tema que nos interessa e que nos une, que é a relação da arte com a sociedade, nas suas múltiplas facetas e profundidades e possibilidades. Então, há um momento, em Lisboa, nós sempre vivemos em Lisboa, mas a saltar para muitos sítios... O país também percorremo-lo muito... Estavas a falar das Comédias do Minho, eu, por exemplo, fiz um projeto muito grande, a dada altura, também nas Comédias do Minho, quando saí do CCB... Então, nós sempre trabalhámos em muitos sítios, mas sobretudo eu, nessa relação, falando agora do país, com aquilo que me parece estar dentro da arte — que é um saber enorme, um conhecimento muito interessante — que pode contribuir para a mudança da sociedade,

seja em contextos mais educativos e de educação formal, como também criar situações de educação não-formal e informal. Porque a aprendizagem e o ensino, o ensinamento, é uma troca, é um negócio, parece-me sempre muitíssimo frutífero, em que se balançam e trocam energias e conhecimentos e, ao mesmo tempo, sensibilidades, e se desenvolvem outro género de consciências... Para que depois a pessoa, na sua vida, com essas experiências artísticas, que são de ordem estética e também política, muitas vezes, eu acho que o nosso trabalho é bastante político, e ele tem essa experiência, esse saber, essa coisa que se ganha quando se faz um projeto, que é profundo e que está cheio de erros e que está impregnado de humanidade... É isso também que nos importa muito, porque estamos sempre muito apaixonados pelas pessoas, as pessoas são fascinantes e têm mundos... E, ao mesmo tempo, ao conhecê-las, penso que a arte, aquela experiência... Ou seja, eu sou coreógrafa, portanto vamos sempre muito para o campo da utilização do corpo na descoberta exatamente destes códigos da arte que nos põem a resolver problemas, a embater em obstáculos, sejam de ordem interior, sejam de ordem exterior, mas esse embate, essa capacidade que as artes têm de se confrontar com as coisas sem medo, onde há muita tolerância, abertura, há formas muito flexíveis de poder exercer, trabalhar e pôr as mãos na massa dos processos artísticos e dos mecanismos que temos à nossa mão, que vamos inventando. Estamos sempre a inventar e a imaginar novas formas de produzir pensamento e sentido... Porque a arte é, no fundo, um objeto... Não sei, é uma coisa... Não sei como chamar... Que se coloca num ponto de vista perante o mundo, não é? E, então, são observações do mundo e reações ao mundo que as artes proporcionam e nos dão a nós, depois, uma bagagem, outra, que podemos transportar na nossa vida. Então, isso é uma consciência e um saber e, ao mesmo tempo, a possibilidade de intervir. Eu acho que o nosso mundo de hoje está muito mau a esse nível, de as pessoas se darem à intervenção e ao contributo para fora daquilo que é a esfera dos seus interesses pessoais. E, então, como é que essa consciência — mais coletiva, pública, social, política — se pode acordar? Através da dança é fácil, porque a dança é um ato de amor para com os outros, não precisamos de saber o seu nome, a sua idade, o seu estatuto... Mas é uma capacidade, sobretudo a dança contemporânea, ou esta pós-dança, pós-moderna, pós-contemporânea — onde é que nós estamos, não sei — tem essa possibilidade de um encontro autêntico e verdadeiro, e ganha sentido quando nós vemos os outros, somos vistos e nos tocamos

sem medo, não é? Seja no toque, seja na troca de materiais que nos expõem e que nos fragilizam e fortificam. Então, tudo isso são coisas muito importantes que fazem com que, a dado momento, nós estamos em Lisboa e pensamos: “há tantos projetos, há tanta coisa a acontecer, tanta competição, todos a irem aos mesmos teatros tentar fazer os seus espetáculos, todos a irem aos mesmos apoios e fundos, e as pessoas em desconfiança umas com as outras. Eu sou de uma geração da nova dança portuguesa em que todos partilhávamos o que fazíamos, éramos pessoas totalmente diferentes — do João Fiadeiro, à Vera Mantero, ao Francisco Camargo, a eu, à Margarida Bettencourt, imensa gente que adorava mostrar os trabalhos uns aos outros e discuti-los, era uma alegria, uma enorme alegria. Agora parece que as pessoas têm receio, ou não sei, há uma... Nem sei se é receio, ou seja, há um desinteresse, talvez, acho que é mais isso. Está tudo tão centrado em conseguir o seu caminho, o sucesso do seu caminho, que acaba depois por haver muita pobreza de espírito na troca. Eu sei que sou de outra geração, eu tenho 67 anos, portanto sou de uma geração muito diferente, onde tudo era preciso construir e fazer, não havia nada...

**SP: Sim, então havia mais partilha e entreaajuda, na sua opinião, do que agora, se calhar, já não há tanto, no meio das artes pelo menos?**

**MV:** Não há essa necessidade.

**SP:** Não há essa necessidade, ok. Então foi isso que vos levou a ir para este território?

**MV:** Então é toda essa perspectiva de haver uma cidade que está cheia de vida — porque eu também acredito que a arte é necessária, eu acredito na necessidade da arte na vida de uma sociedade — e pensámos “Então, mas onde é que nós somos úteis, onde é que nós podemos ir?”. E depois havia este lugar, que é aqui a Costa Vicentina e Aljezur, nomeadamente, que nós gostávamos muito e nos sentíamos muito bem aqui, por causa da relação com a natureza. E então pensámos “Por que não pôr aqui um projeto à Câmara?”. E propusemos e não houve nunca nenhuma reação por parte da Câmara. Também acho que nós fizemos um erro, que foi o discurso com que apresentámos os projetos — porque foram vários, íamos tentando — não era o certo, não era o discurso certo, então também aprendemos, e isso já toca aí a tua área, que é como falar com as pessoas...

**SP: E com os interlocutores locais.**

**MV:** Exato, temos de saber quem é que temos à nossa frente — isso foi uma grande aprendizagem — e como é que lhes podemos falar para que elas compreendam e se sintam entusiasmadas com o que temos a propor. Há um momento muito interessante nessa altura, que é o nascimento de um fundo que se chamou *365 Algarve*, e que foi uma espécie de *joint venture*, uma colaboração entre a Secretaria de Estado da Cultura e a Secretaria de Estado do Turismo, que abriu um fundo de apoio para todo o Algarve, transversalmente, para projetos culturais, e aí nós concorremos com os nossos projetos que tínhamos concorrido aqui à Câmara. Ganhámos, e ao ganhar esse apoio, conseguimos então visualizar o nascimento da Lavrar o Mar.

**SP: Enquanto cooperativa cultural?**

**MV:** Sim, pensámos associação, empresa... Empresa não porque a nossa ideia não é fazer negócio... São outros negócios os nossos, não têm euros... E então foi ótimo porque conseguimos, de alguma forma, começar um projeto com alguma envergadura, no sentido das suas infraestruturas e também a amplitude, e queríamos muito trabalhar com Odemira, onde eu já trabalhava há bastante tempo, noutros projetos, nomeadamente nas escolas, e continuo a trabalhar um projeto que eu desenho, que já vai com 12 edições, que se chama *Miragem*, e que entra dentro das escolas todas do Concelho, são as artes performativas dentro das escolas do Concelho, que são imensas, porque Odemira é o maior concelho de Portugal, é muito grande, e vai do jardim de infância até ao 12º ano... E então eu já conhecia Odemira, e ao descobrirmos Monchique e Aljezur, pensámos neste triângulo que seria uma espécie de utopia... Utopia não neste sentido de evasão, mas num sentido de realizar uma coisa que nunca ninguém conseguiu realizar, e que é uma espécie de projeto inter-regional, porque eram o Algarve e o Alentejo que se uniam, e intermunicipal, três municípios. Foi muito difícil e não conseguimos, a história do Algarve e do Alentejo não conseguimos fazer passar... Então ficámos com Aljezur e Monchique e trabalhávamos muito tempo, eu a trabalhar em Odemira noutros projetos... Mas depois agora já trabalhamos com Odemira também, entretanto conseguimos.

**SP: Já conseguiram?**

**MV:** Sim, então uma outra dinâmica que nasceu, que foi um outro projeto ao qual concorreremos ao CCDR Alentejo, que punha Odemira e Santiago do Cacém em equação, e aí criámos o *Lavrar o Mira e a Lagoa*. *Lavrar o Mar* e *Lavrar o Mira* eram projetos irmãos — estivemos nos quatro municípios durante dois anos, mas depois achámos que era um pouco demais para nós, porque as equipas são pequenas e, no fundo, parece ser muito fácil, mas não é. Encontrar produtores é super difícil, toda a gente está a viver esse problema.... Mas o vir para aqui, parece ser tudo... Não sei... As pessoas têm esta ideia quimérica deste espaço aqui, mas no fundo depois não estão verdadeiramente motivadas para o trabalho e para o aprender, porque ele é muito específico aqui também. Então essa problemática das equipas, connosco assim a correr para Santiago do Cacém o tempo todo, acabámos por não repetir esse projeto do *Lavrar o Mira*, mas integrar Odemira na relação com Aljezur e Monchique, e é assim que estamos neste momento.

**SP:** **Então, mas no vosso website vocês mencionam o projeto do *Lavrar o Mar* e depois tem esse do *Lavrar o Mira e a Lagoa*, esse não está ativo neste momento?**

**MV:** Neste momento não, ele não está ativo. O que aconteceu foi que ele foi, tipo, *assembled*, ele juntou-se, nós deixámos Santiago do Cacém com imensa pena da Câmara... Porque aquilo, de facto, funcionava mesmo muito bem e fizemos coisas muito bonitas e gostámos imenso de trabalhar lá, mas era muito difícil, a não ser que tivéssemos, assim, umas três pessoas da produção muito competentes, muito boas, que conseguíssemos... Mas não temos... Nem uma, neste momento... Portanto, super difícil.

**SP:** **Ok, eu já vou fazer uma pergunta sobre as equipas, que eu acho que isso é um grande problema das estruturas nesses territórios, é mobilizar as pessoas para viver e permanecer... E estar. Mas antes disso, queria só perguntar quais são as vossas prioridades para este território? Ou seja, já explorámos porque é que vieram para aqui, quais é que consideram as vossas prioridades?**

**MV:** Sim, as prioridades são, portanto, o território é riquíssimo do ponto de vista sociológico. Nós agora estamos a fazer este trabalho para o 25 de Abril e eu estou a entrevistar pessoas de idade maior, daqui, já vou na sétima pessoa, e são entrevistas assim longas e vamos andando, andando, andando para a memória do passado e também projeções para o futuro com estas pessoa... E, de facto, todas elas falam de um

isolamento enorme — aliás, o 25 de Abril nem sequer aconteceu aqui, só para dar um exemplo desse isolamento, ou seja, chegou como uma notícia vaga, assim à qual as pessoas não reagiram de forma direta nem efusiva, como foi o caso das cidades — e esse isolamento era, de alguma forma, acompanhado por uma enorme pobreza. E havia, no fundo, uma população que trabalhava de forma muito dura a terra e o mar, porque as pessoas são pescadoras e, ao mesmo tempo, lavradoras, ganhavam o dinheiro que conseguiam e depois vendiam parcelas... Nos anos 80, começam a chegar turistas que querem comprar parcelas de terra ou pequenas casas para vir passar as suas férias e, assim, eles vendem essas parcelas para levar os filhos a estudar nas universidades e conseguem, muitos deles, mas depois os filhos não voltam. Então não há massa crítica, não há um desenvolvimento verdadeiro desta terra, há só pessoas a envelhecer. Portanto, nos anos 60 e 70 vieram hipis, que se esconderam nas serras e que agora também é muito interessante, que há hipis de 70 e 80 anos por aqui, isso é bonito (risos)... Mas há, sobretudo nos anos 80, esse *boom* que vai fazendo o turismo, o fenómeno desta coisa avassaladora que é o turismo, predadora e devoradora de tudo, não é? Aqui, portanto, o turismo vai aparecendo e vai-se constituindo uma população mista, híbrida... Os hippies, os intelectuais que vêm viver no paraíso depois de terem feito a sua vida nas grandes cidades e tudo mais, os ingleses de classe média baixa, para quem uma reforma aqui é muito dinheiro e, portanto, vivem fechados também a beber chá e vinho, e a jogar, e nem sequer falam uma palavra de português... Agora vêm todos estes nómadas digitais... Isto só para fazer, assim, um quadro um bocadinho superficial... Porque é muito rico o que está a acontecer, é muito complexo, há alterações enormes na maneira como a vida se faz, os preços a subir,... Portanto, esta realidade muito complexa de pessoas que vêm viver num paraíso, por um lado, seja de que estilo de vida ou filosofia de vida são, de todas as partes do mundo, antes era só o Norte da Europa, agora já está por todo o lado, América do Sul, América do Norte, americanos, orientais, pessoas do Japão, até da China, mas depois em paralelo há toda uma população também gigante e, portanto, estamos a falar de milhares de pessoas que vêm à procura, vêm fugidas da pobreza e da falta de oportunidades, não é? E vêm à procura de uma sobrevivência e de uma vida melhor, que é esta população essencialmente asiática... Mas também há pessoas da Europa de Leste, bastantes, Bulgária, Roménia, Ucrânia, mas que já cá estão há bastante tempo, não é? Da Ucrânia, por exemplo, podem entrar

muitos ucranianos, mas isso é outra população, que por acaso os ucranianos que cá estavam receberam-nos também, o que também é bonito e interessante saber que isso está a acontecer... Mas o que há é uma população que vem para não trabalhar e outra que vem para sobreviver, então, por exemplo, só estes dois movimentos já são um abismo, não é?

**SP: E que não se cruzam, não é?**

**MV:** Não, não, nós é que os cruzamos na Lavrar o Mar. Portanto, um dos grandes objetivos, isto para responder à pergunta, é que a Lavrar o Mar... “Lavar o Mar” é uma designação para falar de uma técnica de apanha da sardinha que nos tempos da pesca tradicional se fazia. Há um termo que se chama “ardentia”, que é um brilho que o mar apresenta à noite com a lua, que te dá a saber que está ali um grande cardume de sardinhas. Então os barcos saem e vão com as suas redes na horizontal — lançam a rede na horizontal, e não na vertical — e vão lavrando o mar para trazer as sardinhas até à embarcação. Então, esse também é o nosso nome: essa ideia de ir lavrando o território e trazendo todos para dentro da embarcação das artes, para dentro da nossa programação, das nossas atividades e das questões que a nossa programação coloca. E que são depois, então, um objeto comum que as pessoas, sejam elas quais forem, vivem naquela tarde ou naquela noite, juntos. Portanto, a Lavrar o Mar é um ponto de encontro e de um cruzamento de pessoas que nunca se encontram. Eu, com o *Bowing*, a Matilde e a Inês fizemos um trabalho de três anos com a população asiática em Odemira e São Teotónio, essencialmente, que é onde está o centro nevrálgico destas migrações, conhecemos muitíssimo bem o território neste momento. O projeto acabou agora em janeiro, com o lançamento do site na Gulbenkian, e aqui também em Odemira, mas eu estou a continuar para já a apoiar pessoas individualmente, porque um dos projetos dentro do projeto é o *Bowing Hands On*, que tem a ver com pôr as mãos na massa das dificuldades e sobretudo das capacidades de cada pessoa individualmente, que pode ser integrada de forma muito cuidadosa no sítio certo, e não ser só esta massa de pessoas que vão para as estufas conseguir um ordenado mínimo por um trabalho gigantesco de horas e de esforço físico.

**SP: Peço desculpa interrompê-la, só porque está a dizer isso e eu, já foi há um tempo atrás, mas li uma [entrevista que deu ao Público](#), à Mariana Duarte, se não me engano,**

**em que falava precisamente desse resultado humano do projeto... Ou seja, fizeram um projeto artístico mas há uma parte humana, de relações humanas e de potencial de integração das pessoas no território. Pronto, é o objetivo do projeto, mas tem também a ver muito com a dedicação da própria equipa, nomeadamente da Madalena, imagino que talvez do Giacomo também, e das pessoas que trabalharam na produção, de continuar a acompanhar as pessoas... Na entrevista, eu lembro-me que a Madalena falava que ia uma consulta com uma pessoa na semana seguinte, e que houve alguém que tinha arranjado um emprego diferente e que estava integrado de uma outra forma...**

**MV:** Sim, é isso mesmo, esse é o aspecto do *Bowing* que se chama *Hands On*, e que eu gostava que ainda fosse mais amplo, mas claro, é a tal história, as pessoas não têm tempo para os outros. Então pronto, fica difícil, mas eu sou muito militante, portanto eu vou buscar o tempo que eu tenho para continuar, abro o tempo... Quer dizer, construo esse tempo porque me parece mesmo muito importante esse lado. Também agora surgiu uma nova oportunidade de voltarmos às escolas com um projeto pequeno, de um trimestre, mas que aborda uma relação nova com um grupo de 60 alunos que estão a chegar de vários países asiáticos, que não falam português, e muitos deles não falam inglês, que estão mesmo, mesmo a chegar. Chegaram nos últimos três meses, estão perdidos e há um despacho do Conselho de Ministros que possibilita um trabalho específico com estas populações escolares, então já vou voltar outra vez à escola, estou contente, porque estava a pensar como é que isto agora, o que é que vai acontecer... Porque é mesmo preciso fazer muito trabalho, muito, as pessoas estão muito necessitadas dessa ponte, é uma espécie de trabalho de ajudá-los a decifrar e a traduzir aquilo que é o território onde estão. Então, a Lavrar o Mar tem como grande objetivo abordar, por um lado, este território humano complexo, sociologicamente, e fazer projetos que vão ao encontro de vários setores destas populações. O *Bowing* é um exemplo. Este ano, o ano passado e este, 2023 e 2024, estamos a trabalhar com duas companhias que são o Hotel Europa e a Formiga Atómica, com eles a fazer residências connosco, para além de outras residências que eles fazem, no contexto destes seus projetos sobre a urgência climática e aspetos relacionados com o clima e a emergência climática. Portanto, esse é uma outra alínea da nossa programação, e que tem a ver com

não sermos só nós os criadores de projetos, mas convidarmos artistas e companhias a criar connosco aqui esse relacionamento. Eles foram, por exemplo, o André Amálio foi ao encontro de ativistas climáticos, que há imensos aqui também, e muitos deles são estrangeiros, que estão a trabalhar na reflorestação, na análise dos rios e das arribas, na construção de florestas, na ativação de uma série de mecanismos, até a nível político maior, para poder proteger e preservar aspectos da natureza que aqui estão, mudança de hábitos, etc, etc. E então, isso foi também muito interessante. E com o Miguel Fragata e a Inês Barahona também fomos ao encontro das escolas, por exemplo, de um conjunto de pessoas enraizadas e que nasceram aqui, não é? Por exemplo, falámos, ali no Alentejo, com a Barragem de Santa Clara, pessoas... E eu também tinha feito uma criação com essas pessoas, que se chamou *Paraíso*, que era sobre, no fundo, a Barragem de Santa Clara, ela veio inundar e submergir um grande conjunto de montes, em que as pessoas viram as suas casas serem submersas, e toda essa narrativa do desaparecimento da casa dos avós, da terra da horta, da ribeira que tinha os peixes, etc, etc, foram também objeto, por exemplo, do trabalho com a Formiga [Atómica], que foi muito interessante. E então, o projeto [Lavar o Mar], ele tem essa multiplicidade de projetos que vão ao encontro do território, seja a partir dos seus assuntos, seja a partir das populações, seja a partir, no fundo, de um conjunto de temas que estão na ordem do dia, do mundo, e que nós trazemos nos espetáculos. *Engolir Sapos*, por exemplo, é um dos últimos espetáculos que mostrámos, da Amarelo Silvestre, que trata a questão do racismo na relação com as etnias ciganas, e, portanto, esse espetáculo foi visto por todos e torna-se um objeto de reflexão e de equação de questões, seja a nível dos jovens nas escolas, como também das populações que ficam mais sensibilizadas para estas questões. Depois temos também uma programação muito forte do Novo Circo. O Novo Circo, como tu sabes, hoje em dia também é uma linguagem que atravessa a dramaturgia e que tem uma postura, com certeza, celebratória, lúdica, espetacular, que as pessoas gostam imenso e aderem, que é de natureza popular. Mas depois, debaixo dessa cintura muito tcharan, há sempre assuntos e temas que estão dentro dos espetáculos e que nós, de forma mais subtil, vamos lançando e fazendo penetrar na vida das pessoas. Há muitas residências artísticas e há uma designação para isso que nós chamamos *Labat*, que nos parece um nome interessante, porque parece árabe e ao mesmo tempo é uma mistura entre *laboratório* e *ateliê* — ateliê de artista e laboratório

coletivo — em que artistas vários vêm propor às populações, às pessoas, a vários setores, a possibilidade de também experimentar as matérias artísticas com as quais eles trabalham. Então, estes Labat também são uma outra dimensão do nosso trabalho — para além de trazer espetáculos que estão prontos e que têm essas ideias ali debaixo, que são também o chão ideológico da nossa programação, as criações que aqui se fazem e que levantam relações com todos os que queiram participar. Há depois também estes espaços laboratoriais, nós agora temos uma escola, destas escolas do centenário, do salazarismo, que está a ser refeita através de uma candidatura que fizemos a um fundo que se chamou Bairros Saudáveis, da arquiteta Helena Roseta, de Lisboa, e que ganhámos também, que está a ser reconstruída precisamente para ser mais um pólo. Nós não temos sítio, não há teatro, não há sítio. Há só a antiga Junta de Freguesia de Aljezur, que é o nosso escritório, e depois nós fazemos tudo fora. Os espetáculos acontecem nas florestas, nos bairros, nas ruínas, nas ribeiras, nas escolas,... Há um único Cineteatro de Odemira, onde também fazemos muita coisa, mas a grande maioria de tudo o que fazemos são espaços que se chamam “recinto improvisado”, tecnicamente, que são locais dentro da natureza, variadíssimos... É um sem conta de espaços que já transformámos e é essa ideia também que as pessoas gostam muito. Nós somos grandes observadores do território enquanto natureza e espaço, onde vemos a potencialidade de se transformar em espaços performativos. Essa transfiguração dos espaços também toca muito as pessoas e, muitas vezes, elas até nem conhecem alguns destes espaços, porque nós vamos ao encontro de pessoas que gostam imenso do território e que o conhecem muito bem e que nos dão... Até vêm ter connosco e dizem “olha, está ali um espaço que vocês iriam gostar de conhecer”. Então já há esse jogo também de troca de informação.

**SP: E essa exploração profunda do território, no sentido de usar vários espaços... É também uma forma de criar outras relações com o público, certo? Porque os espaços também atraem, às vezes, as pessoas se calhar podem ir atraídas pelo espaço em si e não tanto pela proposta artística.**

**MV:** Exatamente, exatamente. As pessoas vêm ou pela comida, ou pelo espaço, ou por um nome importante das artes, ou porque lhes dizem sempre que o que é Lavar o Mar é bom, e não precisam de saber o que é. Enfim, são as mais variadas razões. Ou porque

querem descobrir ou saber sobre determinado assunto. Há muita gente como tu a interessar-se também por estudar e por analisar aquilo que nós vamos fazendo. Mas sim, é verdade, as razões... Por exemplo, o Giacomo fez um projeto enorme, que teve 4 anos de duração, que não parava mais, sobre o Medronho, sobre a cultura do Medronho. E esses espetáculos de teatro que tinham textos do Afonso Cruz e do Sandro William Junqueira, que vieram aqui com ele e que palmilharam a serra e que estiveram com a cultura do Medronho, que é uma cultura substancialmente masculina, em que os destiladores e os amigos dos destiladores, porque são comunidades muito pequenas, masculinas, fechadas, e que no fundo acontecem dentro destas destilarias que já são pequenas edificações, muito antigas na maior parte dos casos, que vêm já dos avós e que são lugares escondidos na serra. As pessoas, por exemplo... Esse projeto, para além de ser um projeto magnífico, com atores e atrizes muito bons, com textos estupendos, com uma encenação muito interessante, com pessoas extraordinárias, que são as pessoas da serra, com locais de sustar a respiração pela noite fora, que as pessoas palmilhavam a serra com umas pequeninas lanternas para chegar a estes sítios onde o teatro acontecia com a comida da serra e o Medronho... E era muito interessante porque aí tu tinhas uma população completamente cruzada, porque havia desde pessoas da serra que não sabem ler nem escrever, até às pessoas que faziam férias para vir aquele fim de semana ver estes espetáculos. Por isso, esta vontade nossa de mergulhar no fundo do mundo, deste território, que é um mundo muito multifacetado também, não é? Porque tem muitas facetas... Há isto das destilarias, mas depois há as mulheres da serra também, que são essenciais, que estão na retaguarda e que têm vidas também muito ricas e muito duras para contar... E, ao mesmo tempo, elas não são alegres, mas elas têm uma vivacidade também muito interessante. Há um ciclo que nós temos, que se chama *Povoado*, que é um ciclo de espetáculos em que um coletivo de artistas aborda uma aldeia pequena e pede autorização para nela viver durante um tempo e conviver com os seus habitantes para levantar a memória da aldeia e, com ela e com os habitantes, criar uma ficção — mais teatral, mais coreográfica, mais musical — o que for que as pessoas também quiserem. São formas incríveis de conhecer verdadeiramente o território, porque ao viver naquela aldeia durante um mês e meio — todos os dias ir beber o café, bater à porta da janela dos mais velhos, esperar quem vem do trabalho do campo ou mesmo da cidade, porque já há pessoas a trabalhar nas câmaras, etc., que

chegam ao fim do dia, ou ficar com elas no fim de semana, ir com elas à horta ou estar na missa, cantar na missa, essas coisas todas fazem com que tu conheças bem por dentro aquilo que é a história daquele lugar. E depois os espetáculos estão também, de alguma forma, inundados disso. E é muito incrível, pelo menos para mim... Eu trabalho com muitas pessoas jovens, muitos artistas jovens, é uma forma também, agora como eu não dou aulas nas escolas, é uma fase que está já diferente, que eu não consigo estar lá e estar cá. Agora estão a chegar duas estagiárias da ESAD, da Escola de Artes das Caldas da Rainha, e depois já há artistas em princípio de carreira, de vida profissional, que passam por aqui e fazem estes projetos. E eu quero, no fundo, o Giacomo e eu temos esta vontade de os contaminar com estas formas de trabalhar.

**SP: Neste testemunho da mistura do público, dos participantes, dos artistas com as pessoas locais, e do que estava a dizer, de que há pessoas que vão porque estão lá ou há outras que vão porque alguém lhes disse que é bom, que o que é da Lavar o Mar é bom, parece que há uma ideia de confiança na vossa programação e no trabalho que vocês fazem. Como é que se cria essa confiança? Especialmente com as pessoas do território, mas não só, com os públicos transversalmente. E, fazendo a ponte com uma pergunta que eu tinha aqui, nos últimos oito anos, desde que iniciaram as atividades, quais é que foram os vossos principais contributos? E como é que esses contributos contribuem para esta criação desta confiança entre estrutura, organização cultural e público?**

**MV:** Então, a primeira coisa, é a persistência. E é ter a certeza que se quer fazer e ficar. Ou seja, nós chegámos para ficar. E não simplesmente porque é giro e porque vamos experimentar e afinal já não é bem e há ali outro projeto que é novo e que... E lá vou eu. Não. Nós não somos assim. Também porque somos pessoas maduras, temos uma maturidade adquirida que faz com que saibamos que essa atitude menos empenhada não vai dar grandes resultados *a la longue*. Pode dar um resultado imediato de fogo de artifício, mas depois fica qualquer coisa que não é suficiente ou que não é completa. Portanto, nós somos muito persistentes. Sabemos o que queremos e aquilo que nós queremos fazer é precisamente dar um contributo à sociedade, por mais pequenino que seja — uma aldeia, uma escola, uma casa de uma senhora idosa. Dar essa experiência de grande qualidade artística a essas pessoas, a essa comunidade, a esse território.

Explicar-lhes que, finalmente, no nosso país, elas podem ouvir esta notícia, porque é incrível, mas é uma notícia de que as artes não são só o divertimento ou o entretenimento que elas veem na televisão ou que veem nas músicas pimba das festas populares, que são ótimas também, que devem existir e que nós também, sempre que podemos, vamos e estamos... Mas que há uma outra arte, há um outro campo que é muito próximo delas também, se elas quiserem. E, portanto, nós fazemos um trabalho de compreensão, de aproximação, de curiosidade, de levantamento, de nascimento da curiosidade e da motivação para ver, a partir de um mecanismo que é aquilo que é familiar às pessoas... Faz uma viagem connosco, ou seja, nós começamos por oferecer às pessoas aquilo que elas conhecem, valorizamos aquilo que elas são e sabem e levamos com elas tudo isso neste cesto que é a experiência de um projeto, e vamos esticando, esticando, esticando a corda, até as fazer chegar às zonas desconhecidas, e que elas têm imenso prazer em descobrir.

**SP: Mas, diria que têm medo, inicialmente?**

**MV:** Sim, têm resistência, desconfiança, têm receio de serem, talvez, apanhadas numa armadilha qualquer, que as pode ridicularizar ou as pode pôr a afastar-se daquilo que é essencial, que é o seu trabalho. Há as mais variadas explicações e razões pelas quais as pessoas reagem num primeiro momento de uma forma mais reservada. E depois, com elas, nós vamos fazer esse percurso que é sempre, eu tenho essa sorte, que é sempre feliz. Ele é feliz porque nós nos damos por completo. Por um lado às pessoas, para outro lado ao projeto, e fazemos aquilo que é impossível, que é quilómetros e quilómetros e quilómetros para ir buscar uma senhora de 80 anos que pertence ao espetáculo, que entretanto está a fazer uma turné, e ela tem que dormir em casa porque o marido está doente e não pôde vir no dia anterior e ter a experiência, pela primeira vez, de dormir num hotel, por exemplo... E à partida ela não entraria no projeto em circunstâncias normais, mas eu levanto-me às cinco da manhã e estou lá às sete e meia da manhã para ir buscar, e ela às onze horas da manhã, num domingo, faz o espetáculo num outro território, porque eu a fui buscar. Essas coisas são muito importantes, que são da ordem da cumplicidade, da generosidade, da partilha e da valorização da própria pessoa na realização dos projetos. Aquela pessoa sabe que é importantíssima, era a Odete neste caso, ela sabe que é importantíssima, que o espetáculo não vai ser igual se ela não

estiver lá, porque o seu lugar vai ficar vazio e aquilo vai desequilibrar-se, e ela sabe isso. Portanto, ela faz tudo o que pode para lavar o marido, por exemplo, pôr um pequeno-almoço, está ali o chofer para a levar. E esse chofer sou eu, e temos conversas, e rimos no caminho, e eu conheço mais um pouco da vida daquela mulher e ela conhece-me a mim, e ficamos amigas, e ao mesmo tempo sou a sua coreógrafa, e ao mesmo tempo sou aquela pessoa que ela pensava que não existia. E é nesse sentido que são relações raras, muito raras, muito maravilhosas. Olha, e também nas Comédias do Minho, no projeto que lá fiz, e que fazem uma espécie de passagem entre algo que elas não compreendem muito bem — que é o objeto artístico e para que é que servem as artes, não é? — e a vida real, completamente real. Portanto, nós passamos do real para o irreal, do ordinário para o extraordinário,... E esse vai e vem, esse jogo, atraí-as e elas ficam magnetizadas pela qualidade de vida que conseguem experimentar nessas experiências. E a qualidade de vida tem só a ver com o gosto de partilhar e de estar com os outros e de, com eles, lhes levar a notícia das artes, do poder de transfiguração e de transformação das artes. Porque muitas destas pessoas, às vezes até são adolescentes.... Por acaso, com a Casa Branca, com o João Galante e a Ana, fizemos um projeto que se chamou *Gatilho da Felicidade* só com adolescentes em que eles falam das suas vidas à frente de um público e dizem pela primeira vez aos seus pais... Um rapaz de 18 anos que é gay, que nunca conseguiu dizer, e que o pai sai porta fora do teatro e bate com a porta — portanto é este contraste que muitos dos projetos conseguem unir. Ou seja, aquilo que parece que não se pode unir, ou que até nem se pode resolver... Eu acredito imenso que há imensas coisas que se resolvem através, pelo menos eu sei que isso é verdade, de todos os projetos... Eu também tenho um interesse grande sobre a margem da sociedade e em Lisboa, durante muitos anos, e às vezes até penso se eu voltasse era para ali que eu ia, porque não está a ser feito o suficiente, que é no fundo olhar para os setores e parcelas da sociedade urbana que estão na margem. Há muitos projetos mas eu não consigo ainda ver uma força suficientemente desenvolvida e aprofundada dessa matéria humana de que é feita a cidade e que muita gente também foge dela, como se ela não existisse... Essas pessoas começam a ficar invisíveis...

**SP: E estes projetos têm sempre muito perigo da instrumentalização dos participantes também, ou seja, eu acho que as pessoas podem ser muito bem intencionadas, claro,**

**mas às vezes se não houver uma dedicação quase total e uma valorização total também dessa pessoa que está do outro lado, ou dessas pessoas estão do outro lado, há esse perigo de querermos só que participem em alguma coisa sem quase lhes darmos nada em troca.**

**MV:** Sim, isso também acontece porque têm vindo muitos fundos para esta coisa da “arte e comunidade” ou da “arte participativa”, que é mais assim que agora se enquadra... Mas sim, é verdade, cada um tem que falar por si e ver como é que tem... Se calhar, olhar para o trabalho que faz e ver como é que o pode melhorar e como é que o pode aprofundar. Eu, por exemplo, acho interessante que há vários cursos neste momento de arte e comunidade e quase nunca me convidam porque eu sou desconfortável, o meu trabalho... As pessoas não gostam de ouvir aquilo que eu tenho para dizer.

**SP: Porque é que acha que não gostam de ouvir o que tem para dizer?**

**MV:** Porque eu convido as pessoas a esforçarem-se mais, a entregarem-se, e isso não está na ordem de... Não querem ouvir, não querem olhar para as coisas dessa forma. Porque eu acho que a questão precisamente do encontro vertiginoso com o objeto artístico, ele só acontece quando as pessoas estão totalmente disponíveis e para disponibilizar, pessoas com vidas muito duras, muito difíceis, muito complexas, pessoas em estados psicológicos complicados, crianças assustadas ou com tensões,... Primeiro, tem que “desassustar”, tem que aquecer, tem que fazer todo um trabalho até chegar lá e quando se chega lá as pessoas estão fantásticas, estão outras... Mas esse trabalho — que é o trabalho das 5 da manhã de ir buscar a pessoa e muitas outras coisas — não há, parece que não há, tudo está cronometrado, as coisas estão todas... “Não me pagam para isto” ou “O tempo é este”... Nós temos que fazer muita coisa *off the record* para que depois quando aquilo vai, aquilo funciona, tem outra luz... Eu acho também que há a questão do objetivo e do interesse que se tem... Às vezes, há artistas e trabalhos que se veem, que se percebem perfeitamente que aquilo está aquém, está aquém de tudo o que poderia ser, e está ali uma coisa com potencial muitíssimo interessante mas que está aquém... e a pessoa pergunta porquê e é essa zona que é altamente desconfortável que as pessoas não querem ouvir, não querem... Não sei, depois podem associar isto a uma outra forma de estar que possa ser eventualmente menos interessante, mas não

sei, talvez... Já tenho ouvido que há uma questão talvez de estar um bocadinho obcecada com os “pobrezinhos”... Eu, obcecada com os pobrezinhos... Mas não, eu estou obcecada também com os ricos, com todos, é verdade que estou obcecada...

**SP: Talvez seja mais um “obcecada pelas desigualdades”, não é?**

**MV:** É, sim... E estou obcecada pela riqueza das pessoas, porque as pessoas em situação de dificuldade são muito mais vivas, são muito mais alerta, as coisas estão à flor da pele, elas reagem, elas estão vibrantes... Nas maiores dificuldades, mas estão vibrantes. Eu acho que o conforto amolece, o conforto põe as pessoas... Está super difícil para as pessoas darem, por exemplo, um bocadinho de dinheiro para os projetos, não é? Claro que há sempre gente a dar mas podia-se dar muito mais e os projetos poderiam dar saltos muito mais rápidos e de maior envergadura, se as pessoas dessem mais... Isto, por exemplo, a nível do dinheiro que já nem é de fazer mais nada...

**SP: Eu queria fazer uma pergunta que é um bocadinho sobre esta questão de uma quase dedicação total... Ou, por outro lado, eu sinto, pelo que disse, que realmente a vossa equipa, a Madalena e as pessoas que estão com vocês, pelo menos a Madalena gostaria que houvesse essa dedicação total... Mas pronto, há horários de trabalho,...**

**MV:** Claro, mas esta dedicação total não quer dizer que não haja domingos, sábados, folgas,... Quem vai na autoestrada permanente sou eu, não é mais ninguém, eu não peço isso a mais ninguém. O que eu peço é, quando estamos, quando estamos aí sim, aí estamos totais... Mas tudo o que são as regras laborais, isso está tudo controlado, as pessoas dão aquilo que elas querem... Aliás, eu estou a melhorar também cada vez mais essa minha... Porque eu sei que há uma desmesura no meu trabalho e é por isso que eu tenho às vezes ótimos resultados, é por essa desmesura... É porque eu vou além, eu vou além, eu exagero, e é isso também que é desconfortável, porque as pessoas não querem, não estão preparadas para isso, não querem, pronto. Mas há outras pessoas que eu consigo que elas venham. Este *Bowing*, por exemplo, é um exemplo disso, a Matilde e a Inês, elas entregaram-se por completo, mas têm os namorados, vão para as [suas] viagens, fazem tudo o que gostam e querem, as suas aventuras, e eu adoro que elas façam isso tudo, não há problema nenhum. Agora, é a sua forma de ir ao encontro do projeto de forma total e aberta, e isso é muito importante, tanto que quando nós conseguimos isso, nós obtemos resultados mesmo muito bons. O território, as pessoas,

sabem que o trabalho é muito exigente e valorizam isso, porque ao ver os espetáculos — que vão desde a preparação da bilheteira, que tem flores silvestres, que tem uma mesa lindíssima que foi preciso carregar e que é pesada, porque as pessoas dizem “levamos uma mesa de plástico, põe-se uma toalha, é muito mais levezinho”... Não, não, não, vai a mesa pesada de madeira porque é igual às árvores, estão a ver, não é? E é toda a diferença, as pessoas entram, só de verem a bilheteira e ficam já numa atmosfera... São esses pormenores todos que é preciso encantar as equipas para que elas se sintam também muito felizes nesse tempo de trabalho... A dança ensinou-me isso, ensinou-me a felicidade do corpo, a luz do corpo e isso é algo que eu gosto muito de transmitir, quando eu consigo, quando as pessoas estão preparadas para isso... Às vezes não estão, outras vezes estão, outras vezes até ultrapassam isso, são extraordinárias... há de tudo.

**SP: Queria fazer uma pergunta sobre... É quase sobre a dimensão da equipa ideal... Não sei se há, mas pronto, eu também vi no vosso site que vocês para a Lavar o Mar têm uma equipa base, se calhar neste momento como estão em fase de mudança, não têm produtor, a informação que eu recolhi pode estar desatualizada, é normal... Mas pronto, no fundo vocês têm duas pessoas para direção artística e programação, que já percebi que fazem muito mais do que isso, e depois têm duas pessoas para produção, uma para comunicação... Já percebi que depois alguns projetos vão complementando com outros perfis, que há alguém que vem para fazer a produção específica de um espetáculo ou de um projeto... O que eu queria saber é, na prática, quais são os perfis que se envolvem mais na implementação das propostas e nesta relação com o público, desde o alcance dos públicos ao envolvimento, seja em laboratórios, participantes em espetáculos,... Quantas pessoas trabalham na prática nisto e quantas pessoas precisariam, percebe? Porque, se calhar, são só três que trabalham, por exemplo, mas se fossem cinco podiam fazer uns turnos e ser mais leve para toda a gente, e conseguirem mesmo dedicar-se o tempo que precisam para implementar as coisas.**

**MV:** Então, nós estamos muito bem equipados num setor da equipa, que é: temos uma pessoa na administração financeira que é a Sandra Correia, que trabalha conosco há 20 anos e que é uma pessoa em quem temos total confiança e que nos ajuda com tudo o que são candidaturas, a parte orçamental e financeira do projeto, que é muitíssimo

importante, e temos um contabilista, portanto está tudo muito bem. Depois temos na direção técnica, também uma pessoa muito valiosa que é o Joaquim Madaíl, que também coordena todos os projetos do ponto de vista técnico e, às vezes, temos pessoas que vêm pontualmente operar e fazer a parte técnica, sendo que a supervisão é dele, e ele é um desenhador de luz, portanto ele desenha a luz também dos nossos espetáculos, do Giacomo e meus. Neste momento temos um técnico, que é o Rui Barbosa, que está a entrar, entrou em outubro e que está sempre conosco, porque o Madaíl está também muito ocupado e há um cotidiano de coisas mais pequeninas, como os espetáculos do Miragem nas escolas, como coisas que são espetáculos de pequena dimensão e que ele já nos ajuda. O Rui é um técnico de luz mas ele está também agora a abrir para uma atividade um bocadinho mais transversal. Depois temos na comunicação uma pessoa também super valiosa, que é a Marisa Miranda, e que faz um trabalho magnífico também, em colaboração com o João Mariano da 1000olhos, que é o nosso designer e que é também o fotógrafo da Lavrar o Mar. O João Mariano é daqui, de Aljezur, a Marisa também... A Sandra Correia é diretora financeira do Teatro Viriato, o Joaquim Madaíl trabalha na Casa da Música,... Portanto, nós somos pessoas que fazemos muita coisa, não é? E não temos esse problema, eles todos são como nós e isso é uma maravilha. Portanto, há uma fluidez no trabalho e na comunicação, sentimos-nos livres... Agora não posso, posso fazer mais tarde, depois fazemos, sempre tudo com timings muito bons, estamos muito contentes. São pessoas de facto também maduras e que têm um gosto enorme por este projeto, porque o viram nascer e porque estiveram connosco muito antes deste projeto nascer, portanto são pessoas com quem temos total confiança e nos sentimos muito acompanhados. Então é a comunicação, é a parte administrativa e a parte técnica. Depois sou eu e o Giacomo, que somos a direção artística que fazemos toda a programação, fazemos todo o trabalho no terreno, por exemplo, da comunicação, e ainda não falámos sobre isso, mas se calhar queres falar sobre isso. E temos depois os produtores, que já tivemos três, já tivemos dois, já tivemos um, agora não temos ninguém mas temos que arranjar. Agora, neste momento que estamos a ter, portanto... Agora, ultimamente, tínhamos duas raparigas que até fomos nós em conjunto [com elas] que decidimos que elas deveriam ir embora, porque percebemos que elas eram mais felizes a fazer outras coisas... Nós somos muito exigentes mas também somos muito abertos e muito respeitadores das pessoas. Então

pronto, ficamos sem nada agora, porque muitas vezes não é possível ter profissionais da produção e como nós somos bons professores, pensamos sempre que podemos formar as pessoas... E há imensos produtores que passaram por nós, que não eram, e que isso aconteceu. Portanto esta é a nossa equipa. No fundo, nós agora o que estamos a fazer... Agora estou a procurar uma pessoa para este projeto 25 de Abril, mas por exemplo para o Atlas, para o Teatro de Palha, que é um outro projeto grande que vem em junho em que nós construímos todo um teatro com os agricultores daqui, já temos pessoas que vêm pontualmente da produção trabalhar. Agora aqui para o 25 de Abril é que ainda não estou a encontrar ninguém que nos possa ajudar. Mas temos o elenco, temos já tudo muito desenhado mas falta esse apoio à produção que, enquanto ele não chega, pronto, vou eu fazendo...

**SP: E a Madalena disse que a parte da comunicação no território, o porta-a-porta, então é mais a Madalena e o Giacomo que fazem, é isso?**

**MV:** Não, não é tanto o Giacomo. O Giacomo tem uma parte muito forte que é a parte toda financeira do quotidiano, porque está sempre... Não é? É muita coisa... Ah! E temos a Sandra Sanches que também nos ajuda. Faz a bilheteira do Lavrar o Mar, dos espetáculos todos, ajuda o Giacomo nesta coisa das faturas e às vezes faz um bocadinho de produção. Ela estuda, está a fazer uma licenciatura em artes plásticas em Faro, está num part-time conosco e vive aqui. Mas a comunicação... A comunicação, por um lado, tem o website, tem as redes sociais, tem os contactos com os *media* e depois é um trabalho no terreno onde há pendões, há cartazes que se põem por todo o lado, há postais, há uma distribuição mão a mão feita no território e há o nosso escritório que está sempre aberto também para receber as pessoas. Temos uma newsletter também fortíssima e que de facto comunica tudo muito bem neste momento. Mas nós não abandonamos o contacto direto com a mercearia, com o café, com as lojas todas de agrícolas, o mundo mais alternativo que estão mais fechados em determinados sítios, a parte mais popular dos ingleses e alemães que estão aqui a passar a vida como se fosse férias, vamos a todo o lado... Vamos à Câmara, vamos à Junta de Freguesia, às escolas,... Há um trabalho muito pormenorizado na farmácia, no hotel, no hostel, na estação dos autocarros,... Portanto, nós estamos em todo o lado. Quando sai a comunicação de um objeto, ele vai polvilhar todo o ambiente para que não haja ninguém que não saiba. E

agora temos também a sorte de poder ter alguma certeza de que as pessoas vêm e geralmente tudo esgota.

**SP: Ok, mas estava a falar do porta-a-porta, de ir às mercearias,.. O que é que vocês fazem? Vão lá deixar, por exemplo, uns flyers? Falam com as pessoas, convidam as pessoas,...?**

**MV:** Explicamos o espetáculo, muito rápido. “Este é um espetáculo de novo circo que trabalha a ideia do equilíbrio, o público vai participar, é um espetáculo muito bonito, muito espetacular. Imagine, é uma pessoa que não vê e que tem que pôr a funcionar uma data de pratos chineses e é o público que é os olhos desse trabalho.... Tem que vir ver, tem que vir ver.”. Isto era o que eu diria a uma pessoa, como se tu fosses a pessoa que está lá na mercearia.

**SP: E a reação?**

**MV:** “Ah, onde é que são os bilhetes? Os nossos bilhetes estão na BOL que é uma bilheteira online, abre o nosso site e está lá, mas se não conseguir vai ali ao nosso escritório, que nós estamos lá das 10 às 19h, ou telefona-nos, e compra o seu bilhete ou reserva”.

**SP: Ok. E vocês pedem a essas pessoas, aos comerciantes locais, às pessoas com quem falam, que sejam também divulgadores?**

**MV:** Sim, há uns que sim. Há uns que até dizem: “Madalena, já não tenho postais, pode trazer mais?”. Sim, uns são mais generosos, outros gostam e entusiasma-se, outros dizem pode deixar ficar que as pessoas depois tiram, há as mais variadas reações.

**SP: E sente que essas pessoas também vão?**

**MV:** O senhor merceiro, o senhor António? Nós vamos como os burros com a corda, puxamos o senhor António para dentro do espetáculo. Nós temos muitas pessoas a participar em alguns espetáculos... [Omissão deliberada conforme Declaração de Consentimento Informado]. Estas pessoas são abraçadas por nós... Eu agora ando namorar uma senhora que tem os cabelos muito compridos e que estava escondida no andar de cima da nossa rua, no prédio ao lado, e eu estou a começar a conversar com ela para ela entrar agora neste próximo espetáculo... Veste-se de forma também formidável, muito sozinha, totalmente sozinha. O Valentim é um vaqueiro que nos deu

o seu terreno para o Teatro de Palha... Para ele ter férias, que não tinha férias já há 15 anos, o Giacomo transformou-se em vaqueiro e ficou a tomar conta das vacas e viu-se grego (risos). Há muita troca connosco... Nós vamos apanhar o milho do Arménio, que deixa apodrecer o milho porque já não tem força para apanhar e eu agarro num molho de artistas e vamos lá e apanhamos-lhe o milho todo... Há bastante entreajuda. Aqui os nossos vizinhos, quando nós precisamos de alugar uma casa, dizem-nos quem são as pessoas a quem podemos ir alugar a casa e estão sempre muito atentos e trazem os filhos e o neto a ver os espetáculos... Há uma curiosidade... “O que é que vem a seguir?” — pergunta-nos na rua a senhora das finanças... Há de facto uma relação muito próxima nestes anos porque também é o meu estilo, eu gosto muito disso, e depois as nossas equipas vão também aderindo a essa forma de receber, de dar, de oferecer...

**SP: E há uma certa continuidade nessa relação com as pessoas que depois joga a vosso favor, claramente...**

**MV:** Sim, porque acreditamos mesmo na horizontalidade, é como lavrar o mar, é como a apanha da sardinha... A rede, ela tem que estar na horizontal e na continuidade. E temos que ser consistentes e coerentes. As pessoas vão sabendo que as coisas que apresentamos já não são só esquisitas mas são especiais e fazem sentido, fazem um outro sentido...

**SP: Quais os principais os principais desafios ou dificuldades que sentem no desenvolvimento da vossa atividade no território e de que forma é que esses desafios ou dificuldades afetam o envolvimento do público ou o alcance de público, participantes, todas as dimensões, não só o público que vai apenas ver mas o público que vai participar?**

**MV:** Às vezes, há problemas com o parque natural aqui... Porque não nos deixam fazer as coisas nos sítios que... Com o Teatro de Palha tem sido muito complicado conseguir as autorizações para utilizar os terrenos. Os proprietários facilitam o terreno, mas depois vem o Parque Natural, que autoriza barbaridades, e não autoriza que se faça um Teatro de Palha que é completamente efémero e que é pegada zero, porque nós escolhemos sítios onde há imensa palha e os fardos vêm quase diretos... Portanto, às vezes há dificuldades desse género de facilitação dos espaços a um nível talvez mais oficial.

**SP: Vocês sentem então o companheirismo das pessoas mas depois as instituições, às vezes, é que impõem alguns entraves...**

**MV:** Sim, e esse companheirismo também vai aparecendo nas instituições... Nós somos surpreendidos por atitudes às vezes extremamente generosas e incríveis por parte... Como agora, a Câmara convidou-nos a fazer uma criação sobre o 25 de abril, nós não queríamos fazer aqui em Aljezur, mas eles convidaram-nos e nós achámos que tínhamos que dizer que sim... E hoje vou agora, às três horas, à Banda Filarmónica dos Bombeiros fazer-lhes o convite para participar e temos já um músico que é o Johannes Krieger, que é trompetista e compositor, e que vem trabalhar com a banda, que são só sopros, e então há muitas relações... Claro que também há pessoas com inveja e há pessoas que nos dificultam a vida dizendo mal de nós, também acontece, já nos puseram uma queixa crime anónima com a polícia judiciária a visitar todos os papéis do nosso escritório, que nós nunca soubemos quem foi... Portanto, há tudo. Há uma aderência fantástica, porque nós... Há essa tal consistência e há essa tal amplitude que o projeto tem... Porque às vezes fazemos espetáculos bastante grandes... Nós temos um ciclo que se chama *Novo Ano, Novo Circo*, que é por altura do Natal, depois do Natal e na passagem de ano, já fizemos dois espetáculos de uma vez e já fizemos um... E todos os anos, só com a pandemia parámos, um belíssimo espetáculo de Novo Circo em Monchique na passagem de ano e isso traz milhares de pessoas à serra que vêm dormir, que vêm jantar que vêm comprar medronho e comprar as coisas boas de Monchique. Portanto, o nosso trabalho, muitas vezes, ele tem uma reverberação económica nos locais muito boa, e isso é do agrado de todos, mas há sempre alguns que também têm dificuldade em aceitar o sucesso das coisas, não é? A beleza das coisas e o sucesso das coisas... E há quem fique aflito com isso e há pessoas menos boas que querem mesmo destruir o projeto. Isso poderá ser um obstáculo, mas para nós não é, porque nós também... Claro que ficamos à rasca, foi difícil e nesta história da polícia judiciária, foi há dois anos, e bem, é mesmo difícil porque nós podíamos ter, sei lá, feito um erro na parte financeira, sei lá... Por isso é muito importante estes eixos centrais do projeto estarem bem alicerçados, porque podem acontecer coisas mesmo muito chatas, porque a humanidade não é... Não é óbvia, não é óbvia. E, portanto, tudo isso dá também experiência e dá um conhecimento maior da natureza da humanidade e das pessoas,

como é que as pessoas são e que não são todas iguais, e que há muitas posturas, muitos olhares, bons e maus...

**SP:** E sentem necessidade de adotar estratégias menos convencionais para captar público? Vou dar aqui alguns exemplos, eu acho muito interessante as vossas propostas que envolvem comida, por exemplo, o *Comer com os olhos*, o *Jantar Performativo*,... Nas vossas táticas do *Bowing*, também falavam da comida como uma tática... A partilha da refeição... Mas não só, há outras táticas que claramente — posso estar a usá-las a favor da minha investigação — mas eu sinto que têm propósitos de criar novas relações, arranjar novas formas de criar relações...

**MV:** Sim, sim.

**SP:** E queria saber também, por exemplo, se estas táticas do *Bowing* no fundo acabam por resumir um bocadinho as táticas que vocês têm vindo a usar ao longo do projeto [Lavar o Mar]...

**MV:** Ao longo da minha vida. E o caso, por exemplo, esta coisa do *site specific*... Há uma tática que é *A casa em todo o lado*, por exemplo, que é não estarmos assustados com não ter um teatro, mas pôr isso de lado e pensar que tudo pode ser um espaço que pode ser transfigurado, se tiver a conexão com os conteúdos e com a proposta que estamos a querer implantar. E ser muito flexível, ser muito simples, muito prático... Isso aprendi com os ingleses, a minha educação foi estudar na escola alemã e depois ir para a Inglaterra estudar dança e muito cedo interessei-me por esta relação da dança com a sociedade e a comunidade, foi lá que aprendi... Tudo o que é a fundação da minha prática aprendi em Inglaterra, de facto, porque os ingleses têm essa capacidade incrível de utilizar a teoria para a prática, a teoria só lhes serve enquanto modo de fazer bem, portanto a relação entre teoria e prática agradou-me imenso porque eu acho que as sociedades mais francófonas estão presas, aprisionadas na retórica... É muita palavra... Claro que o pensamento é muito importante mas ele tem que cair em algum lado, o pensamento tem que ter uma resposta, uma consequência, qualquer coisa... Porque, senão, fica suspenso, na tal *cloud*... Está bem, é muito importante e eu sinto que posso estar a ser talvez injusta, mas ao mesmo tempo sinto que, se nós conseguirmos estar acompanhados das teorias, dos pensamentos, dos textos, das imagens, das obras, dos artistas e pôr isso tudo ao serviço de uma prática que avança para a modificação da

sociedade, a mim interessa-me muito, fico a achar que isto faz todo sentido. Portanto, essas táticas são a originalidade também do meu percurso de alguma maneira e que eu ponho ao serviço e nas mãos de toda a gente, e ao serviço dos projetos. Esta ideia da *casa em todo o lado* é um exemplo, a *alegria* é outro, que é esta ideia da luz no corpo que eu te falei há um bocadinho... Esta ideia da casa é super boa porque ela torna possível tu fazeres uma peça na casa de banho da escola e não precisares de nada, só precisas de lá meter uns candeeiros que trazes de casa a apontar para os azulejos e a coisa fica incrível... Ou a ideia do terreno, da natureza, dos jardins... O *Bowing*, por exemplo, nós utilizámos as duas vilas. Os dois espetáculos que fizemos foram nas duas vilas, utilizámos os terraços das casas como palcos ou como altares, eram mais altares, que tinham a ver também com as culturas orientais com as quais estávamos... Os shrines, onde eles põem o Buda ou põem o Ganesha, a deusa Shiva, onde põem os seus... Como nós pomos também Jesus Cristo na cruz, ou as nossas senhoras e os santos e se tornam esses pequenos altares. E, portanto, essas estratégias, elas vêm de trás, mas ali no *Bowing* ganham uma espécie de tom asiático, entram para dentro daquele mapa muito bonito, amarelo, cheio das táticas, que têm no fundo ali uma grande história que vem de trás, mas ao mesmo tempo são totalmente novos, porque são manuseados pela Inês, a Matilde e eu, na relação com aquelas pessoas todas, com os miúdos, com os adultos, e ganham uma nova dimensão e um novo percurso, e isso a mim interessa-me muito também — a desmultiplicação de coisas que eu descobri que são muito boas, que me ensinaram... Não é que eu seja um génio, eu sou uma mulher normalíssima, muito apaixonada por aquilo que faço e tenho uma boa capacidade de trabalho... E então é essa conjugação que faz com que depois também haja muito material que se vai desmultiplicando. Portanto, os tapetes, são outra coisa para o conforto, porque aqui em Portugal isto é um desastre, tudo é difícil...

**SP: Os espaços são muito frio, o aquecimento...**

**MV:** Exatamente, o tapete é uma coisa visual, para deitares o corpo... O tapete serve para tudo, para estudar, para ver, para aquecer o corpo, para reunir, para descontrair, e sobretudo para dar a sensação de casa onde ela não está...

**SP:** Essas táticas estão muito bem documentadas no website do *Bowing*, mas eu nas vossas redes sociais há uns tempos vi uma outra tática que achei muito interessante,

**que era uma fotografia de alguém da vossa equipa numa feira de batatas, ou era assim uma feira agrícola, onde vocês tinham posto um *stand* da lavar o mar, que não é uma prática muito comum para uma organização cultural...**

**MV:** É a festa da batata doce, onde nós temos um *stand* e já é uma tradição. Estamos lá metidos no meio dos enchidos e da batata doce, é verdade, mas somos parte, nós somos parte daqueles produtos locais, é a nossa ideia...

**SP: E estão a oferecer às pessoas...**

**MV:** Estamos a oferecer Novo Circo geralmente, porque aquilo é em novembro... Essa é uma outra estratégia de comunicação, que é não ter esse receio... Claro que aquilo é um trabalhão e quem lá está nas horas todas sou eu, porque aquilo começa ao meio dia e vai até à meia noite. E claro que a nossa equipa está lá nos seus horários de trabalho e o resto faço eu e o Giacomo, sentamos ali como se fosse uma casa, e pronto, e recebemos as pessoas, uma casinha...

**SP: E as pessoas que vão à feira não acham estranho ser tudo produtos locais para comer e depois...**

**MV:** Acham curioso...

**SP: A reação é mais curiosidade do que estranheza?**

**MV:** Sim, porque nós saímos do *stand* e vamos com os nossos postais quando sentimos que as pessoas não estão a ver, porque às vezes há algumas que não veem, que só estão à procura dos doces ou dos cestos,... Nós vamos ao encontro das pessoas e as pessoas gostam imenso. Houve uma altura, por acaso este ano não fizemos porque estava o espetáculo *Paraíso* ao mesmo tempo e aquilo foi uma loucura, até teve que vir a Marisa da Comunicação e ficar lá, porque às vezes tivemos a bilheteira, o nosso computador, e a emissão de bilhetes, e vendemos imensos bilhetes...

**SP: É mesmo uma boa estratégia então...**

**MV:** Porque as pessoas diziam “eu posso comprar já?”. Temos sempre um ecrã com o espetáculo a correr, e depois fazer a tal coisa, o tal espaço acolhedor e bonito... É tudo cheio de coisas velhas, não é? Portanto, nós não compramos nada... Também há um espólio da minha vida, de móveis, de roupa, que está aqui nos armazéns e que nós

vamos sempre reutilizando... E as pessoas já reconhecem o mobiliário e gostam, são tudo também objetos daqui... Há uma cafeteira gigante do leite, antiga, para pôr as flores... Essas coisas que também são banais, mas ao mesmo tempo nós somos muito consistentes, está lá sempre, de uma forma diferente e as pessoas acham piada — “Que bonito que está desta vez, onde é que arranjam isto?”.

**SP:** E essa é a única feira que fazem ou têm feito outras feiras?

**MV:** Sim, sempre que sentimos que faz sentido, vamos. Mas é sobretudo esta. Às vezes em Monchique também temos feito, quando as festas dos enchidos e do medronho, essas festas se aproximam do espetáculo, dos grandes, nós estamos presentes... Eles têm umas casinhas de madeira, assim cá fora, nós já estivemos nessas casinhas de madeira ao lado dos outros comerciantes todos.

**SP:** Já falámos aqui de várias propostas que vocês têm, o *Miragem* com as escolas, o *Bowling* que é essencialmente para pessoas imigrantes...

**MV:** É um projeto de arte e imigração, enquanto o outro é arte e educação,... São coisas muito claras, muito diferentes... Apesar do *Miragem* trabalhar também com alunos asiáticos e o *Bowling* trabalha também dentro das escolas...

**SP:** Sim, acabam por se cruzar um pouco mas os focos são diferentes. Depois têm a vossa programação transdisciplinar em Aljezur, Monchique, Odemira... E o que eu queria perguntar é quais são os públicos que se envolvem mais nas vossas propostas e que novos públicos gostariam de atingir?

**MV:** Pois, é assim, eu sinto que o Lavrar o Mar, ele já tem um público fiel, esse público fiel conta às outras pessoas que estão a chegar, porque há imensa gente a chegar.

**SP:** E esse público fiel é mais local ou são pessoas de outros locais?

**MV:** Há uma série de mapas que o Giacomo fez agora, para nós conseguirmos ter os financiamentos que temos, que são via DG Arts, câmaras, alguns apoios do Instituto Franco-Português e assim... E, por vezes, temos o Turismo de Portugal... Agora fizemos uma candidatura ao Turismo de Portugal a ver se nos ajudam com o Teatro de Palha para termos uma programação mais bonita, mais robusta... E, portanto, esses apoios todos têm uma necessidade de justificação dos públicos que nós temos, e o Giacomo

fez um mapa agora muito recente dos nossos públicos todos, talvez tenhas interesse em receber.

**SP: Sim, tenho muito interesse.**

**MV:** Porque os nossos públicos eles são muito transversais... Temos este público fiel que é composto de pessoas locais, que são portuguesas e estrangeiras, de pessoas que estão no Algarve Central e que sobem a Monchique com muita facilidade para ver o nosso trabalho, e sobretudo pessoas de Portimão, é notório... E depois também do Algarve Central para ver as coisas maiores... E mesmo o *Medronho* que eram espetáculos pequenos dentro das destilarias, havia imensa gente do Algarve Central. Portanto, há aquela conexão de facto ali com Monchique e o Algarve Central... E daqui vem mais do Alentejo, podem vir de Sines para Aljezur,... Portanto, há muita gente a movimentar-se para ver os nossos espetáculos e a usufruir também, que é uma coisa que nós divulgamos e promovemos: “Vem passar um fim de semana connosco. Vai à praia, vê esta paisagem linda, fica aqui um tempo e vê também um espetáculo belíssimo”. E depois, nas coisas assim mais especiais, porque há muitas coisas que são únicas, que só se passam aqui na programação e não vão a mais lado nenhum... Muitas companhias francesas, Novo Circo, não se consegue conexões com os teatros das cidades,... Todos têm, é a tal história, está tudo muito fechado...

**SP: Deveria haver uma lógica mais de rede, não é?**

**MV:** Está tudo com as suas redes, que são redes fechadas, e nós não conseguimos... No início tentávamos imenso, mas agora também fazemos o que achamos que é importante fazer e as pessoas vêm ver. Porque é difícil essa conexão, por causa precisamente de aspectos da humanidade que nós já falámos, de competição ou até de um certo... Nem sei bem que palavra usar... Todos reconhecem que o nosso trabalho é fantástico, mas depois querer verdadeiramente colaborar, isso já é outra questão.

**SP: E com outras organizações culturais que se assemelham um bocadinho mais à vossa, já tentaram essas colaborações e também não? Por exemplo, dessa programação, de um espetáculo que vem de Novo Circo...**

**MV:** Às vezes consegue-se com Serralves, porque temos uma ótima relação com a Cristina Grande, com o Teatro Viriato também, com Ílhavo fizemos coisas também, mas

é tudo coisas assim pontuais, nunca se consegue assim aquela confiança aberta, não é? “Olha, eu tenho aqui uma coisa fantástica, não queres ver se...” — isso é muito difícil... Tentámos e não se consegue. É uma coisa que eu já consegui quando trabalhava no CCB, não é? Porque o CCB era a estrutura mais importante e porque viveu um momento extraordinário...

**SP: Sim, enquanto organização cultural mais independente é mais difícil, sentem essa dificuldade...**

**MV:** Sim, sim. É difícil, não se consegue...

**SP: E, voltando à pergunta, acho que já percebi um bocadinho quais são os vossos públicos, há aqui uma grande diversidade, claro, mas sentem que ainda há novos públicos que preferiam...?**

**MV:** Há novos públicos porque eles estão a chegar, estão a chegar, isto está tudo em movimento. Por exemplo, Com a população asiática, que eu considero também um público, nós às vezes conseguimos abrir parcelas de número de público para ver o espetáculo que é totalmente gratuita. Por exemplo, quando fizemos o espetáculo *Campana*, da Companhia Trottola, lá em São Teotónio, e aquilo foi, eu não sei... Fevereiro? Havia muita gente desempregada nas ruas e nós abrimos um terço do espetáculo de graça para virem todas as pessoas asiáticas que não têm trabalho e que estão disponíveis para vir ver o espetáculo. Portanto, isso era um público totalmente novo que eu senti que estava ali e que era só ir chamar as pessoas e elas vinham. E vieram todas. Pronto, isso é também uma coisa impossível, que não acontece em lado nenhum, que é mesmo só nós a não nos importarmos que a bilheteira seja menor e a ver que era muito mais importante trazer aquelas pessoas àquele espetáculo do que... Os bilhetes também são muito baratos todos — 7, 10, 12 euros, quando há comida, um almoço ou uma refeição, é um bocadinho mais caro, 12 euros, mas não queremos nunca que ninguém não venha, e fazemos também esta política de convites específicos a comunidades, às escolas... Claro que o *Miragem* é todo gratuito... Mas também sentimos que é importante comprar bilhete e nós temos uma receita de bilheteira que é significativa, porque os orçamentos são feitos também com base na bilheteira, nessa quantia de dinheiro que é também muito importante para completar o orçamento. Públicos novos, é isto, o que eu acho que são os públicos novos é trazer as pessoas que

estão a chegar para conhecerem o Lavrar o Mar e há um trabalho... Porque isto é tudo amigos, é impressionante, as pessoas chegam porque há um amigo que diz ou escreve “tens que vir porque isto é fantástico”, as pessoas vêm já agregadas a uma comunidade, não vêm sozinhas. Mesmo no caso dos asiáticos, falando destes mundos opostos, que são os ricos e os pobres que vêm de diferentes partes do mundo convergir aqui neste sítio, eles também vêm através de contactos de amigos, apesar de serem transportadores mafiosos que os trazem, portanto uma vinda para aqui custa entre 15 mil a 20 mil euros, e estas pessoas passam uma vida a pagar essa dívida... Mas são sempre os contactos. Também uma coisa que acontece é que, para além na população asiática, que é muito mais fácil do que na população ocidental — voltando à questão da produção — nós temos grupos de pessoas que nos ajudam nas montagens das tendas, no trabalho todo de preparação das coisas, de recepção de público, de cozinhar, de distribuir... Quando eu vejo que há pessoas dentro do âmbito do *Bowing* que estão muito aflitas, que não têm dinheiro absolutamente nenhum, elas vêm todas trabalhar connosco — este tal *Bowing Hands On*, é também uma forma de as integrar e de se sentirem em família, e vêm connosco e estão connosco, até dormem connosco, quando estamos em Monchique, Santiago, ou outro sítio que seja longe dos sítios onde eles dormem, que é também uma forma de dormirem bem, porque eles dormem muito mal...

**SP: Isto que estamos a falar, também esta questão dos bilhetes, dessa ação que fizeram de X% da bilheteira ser totalmente gratuita para um grupo específico, leva-me a uma questão sobre a acessibilidade — que é um parâmetro que eu tenho de analisar para a minha tese — por exemplo, vocês no vosso site não têm uma página especificamente sobre a acessibilidade mas percebe-se que é uma preocupação que vocês têm, não só pela por estas questões pontuais de os bilhetes serem mais baratos ou serem gratuitos, mas também pela forma como descentalizam as vossas propostas no território, tentam ir um bocadinho para o lado,... Mas pronto, em geral, a nível intelectual, social, físico,... Como é que a acessibilidade se reflete nas vossas propostas?**

**MV:** Falando ainda dos novos públicos, claro que nós queremos sempre ter novas pessoas a vir, e, portanto, a nossa forma de ir aos novos públicos é estar atento a quem chega e que a informação chegue a essas pessoas... E tentamos também nos *media*

poder estar muito vivos dentro daquilo que é também um projeto na periferia do país e numa zona de baixa população.

**SP: E uma questão... Posso fazer só uma questão muito prática em relação a esta questão das pessoas que estão a chegar, que imagino que algumas sejam, ou a maior parte seja, imigrantes que se calhar não falam língua portuguesa... Vocês fazem materiais em inglês ou até noutras línguas?**

**MV:** É todo bilíngue, com raras exceções, é bilíngue. E no caso do *Bowing*, nós para chamarmos pessoas para os espetáculos, era trilingue — hindi, português e inglês. Mas, no caso do chamamento das pessoas asiáticas que chegam, somos mesmo nós no tecido das ruas... Nas ruas, nos pontos de encontro das pessoas ao fim da tarde... E nós temos imensa gente que conhecemos já, alguns deles até são mediadores dentro da própria Câmara que nos ajudaram imenso no princípio e com quem mantemos relações de amizade e de regularidade de relação. Por exemplo, eu hoje ia levar uma família, que é o Rajendra e a sua família a visitar [local imperceptível no áudio] em Monchique e não fui porque eles depois disseram que não podiam ir. É precisamente essa rede de contactos que eles próprios têm e que passam para mim e que é muito fácil... Agora, por exemplo, vamos fazer uma coisa muito gira que eu vou dirigir que é o Inderjeet Singh, que é um músico de tablas indiano, vai tocar com um dos nossos músicos do *Bowing*. Vão tocar no Bloco de Esquerda agora, dia 1 de março, num encontro que não é um comício, mas é um encontro que tem a ver agora com as eleições. Não é um comício grande, é um encontro mais circunscrito... E, portanto, eu estou sempre a tentar infiltrá-los, no fundo, isto também são novos públicos que vão conhecer o Inderjeet Singh. É de alguma forma uma programação minha, porque fui eu que propus aquele dueto ao Bloco de Esquerda — minha, no sentido do Lavar o Mar, eu digo que é tudo meu, se calhar, porque estava aqui sozinha. Então também são essas atividades que são muitas, que são tipo micro, mas que é o tal detalhe, não falámos disso... O cuidado, o detalhe, a persistência, a continuidade e a forma como isto é tudo um enorme rizoma, é um enorme sistema de comunicações, que estão sempre a acontecer a níveis diferenciados... Que é usar o meu carro, que eles não têm carro em São Teotónio, a passarem o fim de semana para que o Ahsan não esteja sozinho, totalmente sozinho, e eles vão conhecer a Serra de Monchique e eu ser o chofer... E na outra sou a produtora

de difusão, que faço a conexão entre a Sofia do Bloco e estes dois músicos... Porque eles foram à Gulbenkian ver a banda *Bowing* e pronto, escreveram para dizer que era tão bonito e se não podiam ter a banda *Bowing*, e depois acabou por ficar este dueto que os outros músicos não podiam. Portanto, o nosso trabalho é um trabalho muito multifacetado de elaboração de todas estas relações que se prendem com esse conceito de público, mas não no sentido careta do termo — “os públicos vêm e sentam-se na plateia”. Não. É outra coisa. Os públicos andam em movimento, relacionam-se, às vezes em sistemas paralelos e cruzados, com várias camadas. Ao mesmo tempo, pronto, sou uma coreógrafa, estou a criar um espetáculo, estou à procura das pessoas,... Estou um pouco nervosa agora porque nunca mais chega ao flyer, tinha muita informação, tivemos que tirar a parte inglesa, também fiquei nervosa com isso...

**SP: Não é sempre tudo perfeito, não dá, mas vão fazendo o melhor que podem... Em relação a esta questão da acessibilidade, a vossa bilhética pode ser considerada acessível e flexível do ponto de vista económico porque os bilhetes não são muito caros para o tipo de propostas que vocês têm, e flexível porque há esta flexibilidade de ir adaptando... Se não concordar, diga.**

**MV:** Os lavradores que constroem connosco, com os construtores, o Teatro de Palha, basicamente neste momento já são quase engenheiros de construção, com o arquiteto, que é o Pedro Quintela, que também é uma pessoa incrível, e o Giacomo — nós temos muitos artistas incríveis que trabalham connosco, claro que é muito importante. Pedro, os lavradores e o Giacomo constroem aquilo tudo... Os lavradores têm carta branca para trazer a prima, a madrinha, o filho, a mulher, não sei quantas vezes, e as pessoas baterem palmas àqueles lavradores, que são os verdadeiros construtores daquele teatro... O teatro é deles! Isto em termos de acessibilidade é outra forma de vivermos as coisas. A casa é deles. Eles estão lá a beber uma cerveja artesanal, que também nunca tinham bebido para além da Sagres e da Super Bock, e provam, gostam e comentam... Essa acessibilidade está sempre na nossa cabeça — eles nunca tinham imaginado na vida deles fazer um Teatro de Palha, porque a palha é para os animais, para as camas e para a comida, e agora sentem-se outros, sentem-se donos de um projeto. E isso é uma forma de acessibilidade, é uma forma de inclusão, de integração e de tornar acessível algo que à partida até podia ser só feito pelo arquiteto, que teve aquela ideia genial para fazer o

Teatro de Palha e ficar assim... Não, não, não. E então isso tem resultados muito bons, porque traz pessoas, que são as famílias deles, para dentro da nossa programação, para ouvir Carlos Bica e outras coisas... Sopa de Pedra, João Paulo Santos e a Filipe Francisco, e outras coisas que nunca iriam ver nem conhecer... E dizer “até gostei, até gostei” (risos). Depois há a parte da acessibilidade também física, há deficiência, as companhias estrangeiras têm imenso cuidado com isso, todos estes espetáculos de Novo Circo têm bancadas que desaparecem para entrarem as cadeiras de rodas e temos sempre imensa gente a vir também... Porque há muitas pessoas estrangeiras mais velhas que estão em cadeiras de rodas aqui. Sim, há essa preocupação. A acessibilidade, como já disse, ela é vista neste sentido de tornar familiar aquilo que é desconhecido, é um assunto que nos interessa muito. Seja no processo artístico, seja na própria comunicação das coisas, seja no sítio em que elas acontecem, seja na forma como comunicamos no minimercado e na mercearia ou no lar... Nós também trabalhámos imenso em Santiago do Cacém com centros de dia e lares. Houve uma companhia francesa de Novo Circo, de clowns, que fez uma turné gigante pelos lares todos do Concelho de Santiago do Cacém — isso também é uma forma da acessibilidade. O Miragem traz as artes do espetáculo para dentro da escola, porque não há autocarros para levar ao cineteatro, não há forma de eles saírem ao fim de semana porque estão espalhados pelos montes e os pais têm mais que fazer do que levar o menino... Que é o que se vê no público do LU.CA [Teatro Luís de Camões, em Lisboa]: são os pais, de classe média-alta, que levam o menino ao teatro. Isso aqui não existe. Portanto, nós temos é que levar as artes à vida das crianças e fazemo-lo nas escolas, cada vez mais. Estou à procura sempre de projetos que estão... E também não é fácil, porque agora há uma [palavra imperceptível no áudio], há um “aburguesamento” das produções para as crianças, que só pode ser no palco, por causa da luz, por causa do vídeo, por causa do não sei o quê, da tecnologia... Às tantas, espetáculos que são lindos e não consigo trazê-los...

**SP: Ou seja, é um “aburguesamento” das próprias propostas das companhias, fazem as coisas e não pensam...**

**MV:** Sim, é só para o palco dos grandes teatros. Eu estou sempre a dizer: “Ok, ótimo, mas agora faz uma versão...”. Porque, o que é que importa? Onde é que está o núcleo do teu trabalho? Ele não pode ser transposto para uma outra versão que possa visitar o

país todo, onde não há esses teatros todos? E há pessoas que até ouvem e dizem — “Sim, why not?” —, mas outras mandam-me à merda (risos), porque aquilo só existe daquela forma. Há um, não sei, um pretensiosismo, uma certa... Pronto, podes não concordar, mas eu como sou artista, também sei que é possível, é perfeitamente possível flexibilizar... Não é aquele espetáculo, será outro, mas com a mesma matéria, não é? Pode ter também uma força muito interessante e que se torne, lá está, acessível.

**SP: Não, concordo plenamente.**

**MV:** Mas, às vezes, as pessoas são convidadas pelos próprios teatros, quando há dinheiro, e portanto fazem o espetáculo para o teatro — ótimo, e aí está tudo bem, estamos todos de acordo, está tudo ótimo. E eu adoro ir ao teatro e vou ver, saio daqui e vou a Lisboa ver. Mas há uma outra vida, que aquele projeto pode ter, se houver essa abertura — e eu acho que aí vais concordar comigo — que pode abrir uma nova vida àquele projeto. E isto tem a ver com a preocupação de poder tornar acessível aquele objeto a uma outra camada de população que de outra forma não teria... E é esse exercício que muitas vezes as pessoas não estão... É a tal coisa que eu dizia há bocado, está tudo muito fechado na sua... E parece-me que não há interesse nisso. Tu própria disseste que não concordavas, diz lá porque é que não concordas?

**SP: Não concordo com o quê?**

**MV:** Há bocado disseste “não concordo completamente com aquilo que estás a dizer”

**SP: Ah, não. Concordo! Até agora concordo com tudo.**

**MV:** Ah, percebi que não... Por exemplo, eu sei que isto é uma ideia controversa porque as pessoas dizem — “Não, não, eu fiz aquilo para ali, aquilo é assim”. Por exemplo, o Miguel Fragata é uma pessoa que eu adoro, que eu vi crescer, que esteve comigo no CCB quando era hiper jovem, cujo trabalho está impregnado de toda a experiência de artistas com quem ele viveu, em contacto, ele e a Inês. A *Caminhada dos Elefantes*, é um espetáculo maravilhoso, eu não consigo trazê-la! E já houve discussões que não acabaram porque eles dizem que “tem que ser, tem que ser, tem que ser”. Não, não tem que ser (risos).

**SP: Eu concordo com o que a Madalena disse, acho que é muito importante os espetáculos ou os criadores serem flexíveis porque eu acho que tem muito mais**

**interesse. Por exemplo, se eles querem apresentar alguma coisa em Aljezur ou em outro sítio qualquer, e esse sítio não tem um teatro que tenha as condições, eles vão deixar de ir lá só por causa disso? Se calhar até podem fazer uma adaptação muito mais bonita para um espaço natural, ao ar livre, um anfiteatro ao ar livre...**

**MV:** Sim, é essa abertura que muitas vezes não está e é uma pena, porque são projetos lindíssimos, artistas fantásticos e eu acho que as pessoas aqui têm também direito a encontrar-se com isso... Então, eu ando sempre à procura e a tentar encontrar... Agora, por exemplo, fizemos um projeto do Nuno Lucas, o *Eu Cá, Tu Lá*, que é um trabalho sobre a palavra muito interessante — que também não se tem vendido muito, não sei porquê — porque é um espetáculo mesmo bonito. Ele só podia estar, de facto, no teatro, e aí percebia-se, porque é a questão da voz e da palavra e como ela ressoa... Às vezes, de facto, não é possível. O Engolir Sapos foi a mesma coisa, eu percebi que... Há objetos, eles são tão importantes. Mas há outros que também, pela minha experiência artística de criadora, eu sei que aquilo tem ali matéria que dava perfeitamente para criar uma outra, mas não sei... É isso, é uma ideia interessante em vez de falar de acessibilidade sobre as cadeiras de rodas, pode-se falar de acessibilidade nestes outros campos...

**SP: Sim, sim, a ideia era mesmo essa, era esta transversalidade da acessibilidade. Porque é isso, ir a uma escola é acessibilidade também, fazer um projeto com público específico é acessibilidade, o bilhete de ser grátis para a família da pessoa que participa ao construir o Teatro de Palha também é acessibilidade...**

**MV:** É. Ir buscar as pessoas em casa, por exemplo, ir buscar as pessoas... Que é uma coisa também que dizem que eu sou maluquinha, mas não sou.

**SP: Mas quando dizem ir buscar as pessoas a casa, é antes do espetáculo? A Madalena vai de casa em casa, vai buscar as pessoas?**

**MV:** Sim, com a carrinha de Lavar o Mar, porque de outra maneira não conseguiam vir. Faço isso muitas vezes... Por exemplo, em relação ao Bowling, havia isso muito com os miúdos, porque há uma dificuldade dos pais de deixarem as meninas saírem à noite e então eu ia buscar — eu, a Matilde e a Inês, também íamos as três — e trazíamos a família toda, porque depois o pai tem medo que aconteça não sei o que à menina. Então vem tudo, vêm todos.

**SP: Não acha que isso claramente também é uma falta de transportes públicos ou meios locais da Câmara? Não acha que esse transporte e essa disponibilidade para facilitar este trabalho das organizações culturais, que essa colaboração não devia também vir da Câmara?**

**MV:** Deveria, mas não vem. E, portanto, em vez de dizer que não temos e não se faz, somos nós. E é esse lado militante que também muitas vezes é desconfortável para as pessoas que estão connosco e que trabalham connosco, mas é desconfortável *a la longue*, porque é uma atitude militante, sim...

**SP: Vocês têm carrinhas próprias? Ou seja, foram adquirindo materiais...**

**MV:** Uma carrinha lindíssima, que custou dois mil euros, que é linda. E os nossos carros. E é gastar dinheiro em gasóleo. Mas isso também é uma forma de acessibilidade... É isso, é trazer as pessoas que querem mesmo ver... A mim estão-me sempre a telefonar do Almogrove, estes vários homens, e dizem-me — “Não há nada para nós irmos” — querem que eu os vá lá buscar, estão fechados, estão ali isolados... Muitos deles estão desempregados, quando estão desempregados é super duro. É super duro quando estão a trabalhar e é super duro quando estão desempregados também. Portanto sim, claro, é aí que às vezes sinto que poderia haver uma generosidade maior por parte da comunidade civil, que as pessoas se pudessem juntar para vir ver... Eu já consigo isso em parte, porque eu já, pronto... Há assim pessoas a quem eu tenho a lata de perguntar se podem passar por casa daquele e por casa do outro a buscá-lo para vir ver o espetáculo, isso já acontece, já tenho uma coleção de pessoas a quem tenho coragem ou o à vontade de pedir essa ideia da boleia... Que também é uma coisa que está aqui muito instituída para poupar, não é? Ou por cumplicidade.... Só que muitas vezes não gostam de transportar asiáticos, porque há muito racismo, porque “cheiram a caril” ou cheiram a não sei o quê... Essas coisas todas.

**SP: Sim... Mas esse transporte que vocês fazem é algo assim mais espontâneo? Ou seja, não é uma coisa comunicada, não é uma coisa organizada a dizer — “Se alguém quiser vir e não puder, a Lavar o Mar...”?**

**MV:** Não, é uma coisa feita em sistema mais artesanal. Por exemplo, quando nós fazemos muito isto, eu faço seguros para as pessoas. Quando há, por exemplo, um

projeto como a preparação de um espetáculo grande, como foi o *Bowing*, nos dois anos, e o *Summer Bowing*, que é uma outra coisa que fazemos no verão para irmos para a praia e há pessoas a ir buscá-los... Porque às vezes é humanamente impossível, porque é tanta gente, mesmo que nós quiséssemos não dá, é mesmo... Depois irem uns e não irem outros é pena, quanto mais melhor e então aí eu faço um seguro individual para cada um destes jovens ou destas pessoas, dos homens também, que são maioritariamente homens que estiveram connosco no *Bowing*, e assim com o seguro fica segurado, se houver algum problema eles podem estar protegidos.

**SP: Voltando um bocadinho à questão das diferentes estratégias de comunicação, alcance e envolvimento do público que vocês têm, eu já percebi que vocês estão em todas as frentes, no digital, no terreno, etc... Qual é que sentem que é a mais importante de facto para atrair o público?**

**MV:** É o conjunto. É esse conjunto de estratégias que vai dar um bom resultado. Não pode falhar nenhuma, porque é aí que vai estar aquele nosso propósito que é o de misturar públicos e o de transversalmente convidar pessoas muito diferentes a ver uma mesma coisa. Vem o senhor que teve a informação da mercearia e vem o outro digital que teve a informação no site ou através dos posts no Instagram e no Facebook, que é diferente... Nós também, há aqui grupos, estes grupos do WhatsApp, nós também estamos aí nesses grupos mais fortes.

**SP: Ok, ou seja, têm um grupo do WhatsApp vosso, é isso? Para divulgar os espetáculos?**

**MV:** Não, não, não. Metemo-nos é nos outros. Há um *Arte e Cultura* em Odemira, há os *Expats* aqui, há... Imensa coisa.

**SP: E como é que se souberam desses grupos? É através de pessoas locais? Vão descobrindo e vão pedindo para aderir?**

**MV:** É porque também como eu sou popular e o Giacomo... As pessoas mandam-nos a nós a informação também. Há um de *World Music* em Odemira... Mandam-nos a nós, então nós temos de fazer a comunicação também através de.

**SP: Ok. E apesar de serem ambas, as vertentes digital, presencial, etc, de ser tudo importante para vocês, sentem que despendem mais tempo ou mais dedicação em alguma delas? Ou é igual?**

**MV:** Não, é igual. É um todo, é um caleidoscópio de formas de comunicar em que nós queremos ir a todas, todas as vezes, falar com jornalistas, ter entrevistas, se possível... Estamos agora muito nas entrevistas locais apesar de... Houve aqui algumas oportunidades do Público e da RTP e assim, que são oportunidades também interessantes de divulgação, e depois é tudo. Tem que estar tudo feito, temos que ir a todas, todas as vezes, para ter um resultado bom. Porque, se não, vai ficar a falhar, não é? É uma disciplina, é tipo *ticking* sim, é ir a todas.

**SP: Que atividades de mediação e envolvimento de públicos vocês desenvolvem com mais frequência? Eu vi muitas vezes referências, por exemplo, a laboratórios, às residências,... E também queria saber se nesse processo trabalham, por exemplo, com mediadores locais, se têm muitas parcerias de divulgação e envolvimento local, com instituições...**

**MV:** Aqui nós estamos na província, não é? Portanto, isto é um mundo rural pequeno onde temos Odemira, temos Aljezur e Monchique. E, portanto, tu tens as câmaras, tens as escolas, tens os lares e os centros de dia, tens o comércio, tens as pessoas individuais que entram para dentro da newsletter e há projetos que vão aparecendo, tipo... Um mosteiro tibetano, um restaurante vegetariano e essas coisas... Um centro do rancho do Rogil que estava desativado que ganha atividade... É uma coisa muito local de atenção... O café André que estava fechado e abriu agora, portanto, agora já podemos pôr lá outra vez. É uma coisa muito direta, concreta, quase de palmilhar... Mas isso, eu mesmo trabalhando em Lisboa, quando fazíamos o Festival Todos, a primeira coisa que eu fazia era palmilhar o bairro todo a pé e mapear tudo - onde é que vivem as pessoas, onde é que estão as lojas, que centros há, que entidades estão aqui, que... Tudo. Onde é que estão os sem-abrigo, onde é que os amigos brincam, onde é que são as paragens de autocarro... Tudo. E assim ficar a conhecer a vida daquele bairro. E aqui é a mesma coisa, tens conhecer tudo. E as coisas que vão mudando, estares a par... Abriu uma lavanderia, importantíssimo, põe-se lá também a divulgação, porque são as pessoas, até dos turismos locais, dos alojamentos locais, que vão pôr a roupa na lavanderia... E eu peço

à Dilar, que é a senhora da lavanderia, para dar a essas pessoas. E vai para sítios que é o alojamento local, os turismos rurais também, que é essa outra comunidade que aqui está também, que é móvel. Cabeleireiros...

**SP: Ok, no fundo tentam mesmo ir a todo o lado. E a nível das atividades de envolvimento ou participação do público, mediação, que desenvolvem com mais frequência? Há alguma que diriam que desenvolvem com mais frequência?**

**MV:** Não percebi bem o que é que estás a perguntar.

**SP: Se há algum tipo de atividade de mediação e de envolvimento do público, por exemplo laboratórios, residências, conversas,... Que desenvolvem com mais frequência.**

**MV:** Quando, por exemplo, os espetáculos acabam, nós falamos já das coisas seguintes. Quando os espetáculos acabam, que está ali imensa gente, estão 300 pessoas estão 100, estão 200, estão 50, conforme o que for, nós chamamos logo a atenção para o que vem a seguir. Claro que, às vezes, agora, por exemplo, para o 25 de abril, eu vou agora... Há um grupo de forró, há um grupo de poesia, há um grupo de yoga, que são coisas novas,... Há um coro novo de estrangeiros, essas coisas todas, eu vou lá pessoalmente falar e distribuir flyers, dizer que temos este projeto, que gostávamos muito que participassem... Já temos a escola do [palavra impercetível no áudio] como o espaço de ensaio, estes são os horários, venham ao primeiro encontro... Depois dizemos o que é que vos calha melhor como horários e fazemos os horários da maioria, depois distribuímos os flyers todos... A mediação ela é feita... Pedimos às pessoas ajuda também para divulgar, cada uma delas... Os museus, temos aqui também, são pequeninos mas também existem dois, um municipal e um de arte sacra... Correios... É isso... Vamos à junta de freguesia, à câmara,... Vamos a todo o lado, não sei se queres que te explique mais alguma coisa. A escola internacional, há umas escolas alternativas, há muitas escolas alternativas, já fiz uma criação só sobre crianças das escolas alternativas e da escola pública, e misturá-las porque nunca se tinham encontrado, são crianças de convívências muito diferentes... Há uma escola de circo também...

**SP: Sim sim, todas essas informações são muito úteis. O que eu estava agora a perguntar era mais a nível de atividades que envolvem mais uma participação direta do público, ou seja, um laboratório, um workshop,...**

**MV:** Sim, mas é isso, agora vamos fazer uma criação em que as pessoas participam, há 15 ensaios para essa criação e, portanto, nós estamos a chamá-las para virem. E é um flyer que está online, que está também fisicamente, e nós estamos a convidá-las e a pedir para elas se lembrarem de pessoas que poderão gostar de participar. Aliás, já estamos nas entrevistas, portanto, já há pessoas a participar, que estão-nos a dar os seus testemunhos sobre a sua visão desta sociedade de Aljezur antes e depois do 25 de abril. E, portanto, é isso, é um convite direto para elas virem estar connosco, ou seja, para começar um ateliê ou para começar uma experiência de criação de um trabalho. Gostava de conversar contigo sobre essa questão da mediação que é uma palavra que está super *in...* toda a gente fala de mediação e quase que depois me parece que fica abstrata, a palavra...

**SP: Eu percebo, eu tenho essa sensação também com a minha pesquisa...**

**MV:** O que é que as pessoas querem dizer exatamente com a *mediação*? Porque eu acho que nós estamos sempre a fazê-la no português, mas se calhar há outras componentes que podem até vir de um conceito teórico qualquer que me esteja a falhar..

**SP: Eu já fiz alguma parte do enquadramento teórico e posso trazer algumas notas sobre isso... Mas eu percebo essa perspetiva da mediação, de estarmos sempre a fazê-la, e acho que tem razão... Acho que é uma perspetiva também muito interessante e o facto de outra organização cultural ter outra perspetiva também é válido. O que eu acho interessante é mesmo perceber como é que é abordado exatamente, as várias formas... Sobre a questão da mediação, já vamos aí. Eu queria só fazer uma pergunta ainda sobre aquele ponto da acessibilidade. Ou seja, não é no sentido de, quando não encontramos certas dimensões da acessibilidade, apontar o dedo e dizer “esta ou aquela organização não tem” ou “não faz”... É mais perceber, se não há [algum recurso de acessibilidade], porque que não há, se é porque não há público, se é porque não há condições, se é porque não é necessário... Então, eu acho que nós, na verdade, falámos de vários aspectos da acessibilidade, o único dos aspectos mais específicos que não falámos foi, por exemplo, de espetáculos com audiodescrição ou língua gestual,**

**tradução para a língua gestual portuguesa. E o que eu queria perguntar é se já tiveram algum tipo de propostas que incluíssem um destes dois? Se já tiveram, porque é que não têm mais? Ou, se nunca tiveram, porquê? Se é porque a nível do orçamento é muito caro, se é porque até agora não têm visto público com interesse nisso, por exemplo...**

**MV:** Sim, então, conosco essa questão recai mais sobre a população estrangeira, que possa não perceber os espetáculos de teatro ou os espetáculos que têm palavra. É verdade que há uma preponderância de espetáculos que não têm palavra, porque nós somos muito interessados no Novo Circo, na Música, na Dança, mas também, claro, que há o Teatro e o Cinema, que temos começado a fazer cada vez mais cinema também. Então, todas as nossas iniciativas são bilíngue, e no caso, claro, do cinema, são as legendas. No caso do teatro, muitas vezes nós temos sistemas ou estratégias que vamos inventando para que as pessoas que não falam português possam entrar por um outro atalho dentro do espetáculo. Às vezes, há “segredores”, há pessoas — quatro, cinco — que estão preparadas para acompanhar o público que não fala português, estar perto dele e ir segredando aquilo que se está a passar.

**SP: E vocês chamam mesmo “segredores”?**

**MV:** Sim, já aconteceu. São pessoas da nossa equipa ou pessoas que são bilíngues naturalmente e que nos ajudam com isso. Outras vezes há sinopses que nós preparamos, portanto, textos para cada parte do espetáculo, que as pessoas recebem no início, e que as podem ler antes, durante ou depois também. E é isso que temos feito. A audiodescrição não temos feito, nunca aconteceu. Também é verdade que não surgiu essa necessidade. E eu também não sei quanto é que isso custa, mas imagino que deve ser muito dispendioso, porque há sempre duas pessoas, não é? E têm que se revezar.

**SP: Sim, é preciso fazer o guião, ou seja, é preciso as pessoas fazerem um trabalho preparatório anterior.**

**MV:** Claro, claro.

**SP: E eu estava a fazer esta questão porque, realmente... Ou seja, às vezes, até por muito que as organizações, especialmente organizações que trabalham de forma um bocadinho mais independente... ou seja, se não for uma organização que está num**

**teatro, a programar um teatro, eu acredito que seja muito difícil até ter os recursos financeiros para ter certos tipos de propostas. Mesmo esta questão que estava a dizer da tradução para outra língua, que também é muito interessante a nível da acessibilidade, também tem um custo humano, não é?**

**MV:** Nós aqui temos tido um trabalho muito forte sobre a tradução de todos os nossos materiais e de toda a informação sobre os espetáculos e os projetos no site e nos programas, que tudo é bilíngue, tudo, em inglês e português. E nos espetáculos fomos tão longe quanto isto que te contei, não fizemos mais nada. Devo dizer que não surgiu essa necessidade.

**SP: Sim, sim. Mas também já é um ótimo trabalho essa ideia dos “segredores”, das pessoas que estão prontas para ir acompanhando...**

**MV:** Sim, muitas vezes também os espetáculos são ao ar livre, ou estão em sítios onde há mobilidade do público e, portanto, nós vamos fazendo um arrumo dessas pessoas, que possam ver bem o espetáculo, mas ao mesmo tempo não vão perturbar com aquele sussurro a atenção e a sensibilidade que as outras pessoas poderão ter a usufruir do espetáculo.

**SP: Essa necessidade dessas pessoas, que eventualmente podem ir e precisar dessa tradução em simultâneo, é uma identificação que vocês fazem logo na compra do bilhete, por exemplo? Ou seja, no próprio dia, ou anteriormente?**

**MV:** Sim, sim. Fazemos as duas coisas. Quando vendemos os bilhetes e temos um acesso direto às pessoas, por exemplo, há muitos estrangeiros de idade um bocadinho mais avançada que vêm ao nosso escritório, comprar na bilheteira do nosso escritório, e aí nós, quando há um espetáculo que é essencialmente de teatro com palavra, nós avisamos e perguntamos se as pessoas querem viver essa experiência. E depois, no momento do espetáculo, também dizemos, antes do espetáculo começar. Porque na BOL, que é onde nós temos a nossa bilheteira online, é difícil. Nós dizemos sempre, damos a informação de que o espetáculo tem texto em língua portuguesa, mas ali não há diálogo, porque é muito difícil. Porque é comprar o bilhete e há regras muito estritas em relação ao tipo de texto que pode estar.

**SP:** Pronto, acho que este ponto está esclarecido. Ainda bem que fiz a pergunta, porque assim também não saberia, se não tivesse feito, não saberia esta questão da tradução, que também é muito interessante. Então, em relação à mediação, a pergunta era que atividades de mediação e envolvimento públicos desenvolvem com mais frequência e porquê? Porque eu percebi, pelo vosso site, que vocês têm muitas propostas além dos vossos projetos participativos — que já têm muitos laboratórios, residências, ou seja, um trabalho que envolve a participação de pessoas não profissionais, do vosso público, dos vossos participantes — vão tendo também outras propostas associadas às coisas que programam. E a pergunta era nesse sentido, ou seja, qual era o tipo de proposta de mediação, se é que há alguma, que vocês fazem com mais frequência. Só que depois a Madalena disse que estavam sempre a fazer mediação. E isso também é muito interessante.

**MV:** Era isso que eu estava a explicar, não é? Uma vez eu estava a ver uma exposição e, ao meu lado, surgiu uma senhora que começa a conversar comigo. E eu, não sei porquê, perguntei-lhe qual era a sua atividade e pronto... Isso chegou a uma casa de acolhimento de raparigas e rapidamente já pertence à nossa lista para contactar e participar... A mediação é isso também, não é?

**SP:** Sim, sim. Por exemplo, eu até fui aqui à parte do enquadramento teórico que eu tenho e retirei uma citação — não fui eu que escrevi, foi outra pessoa que escreveu — sobre mediação e a definição que eu escolhi para pôr na minha tese foi esta: “A mediação pode ser entendida como um espaço transacional que medeia entre duas partes distintas, não substituindo nenhuma delas, mas facilitando a existência de uma nova relação, de um novo entendimento, de uma identificação, que, sendo o futuro entendido como crescimento, é da responsabilidade de cada parte envolvida.” (Santos, 2014, p. 75).

**MV:** É isso mesmo.

**SP:** “Assim, a mediação faz uso de uma necessidade vital do humano, a de se relacionar com o outro num sistema dinâmico de funcionamento mediado por objetos transitivos facilitadores da relação entre o dentro e o fora, numa lógica de construção desenvolvimental partilhada.” (Santos, 2014, p. 75)

**MV:** Eu acho que sou uma especialista disso. Eu estou muito interessada, estou muito interessada naquele que é o efeito que esse objeto transicional, que na criança é o ursinho ou é o ó-ó, e que faz exatamente essa relação entre o mundo interior da criança e o mundo exterior da sociedade, não é? Começa pela mãe e depois vai por ali fora. Esse objeto transacional, no nosso caso, é o objeto de arte, é o objeto artístico, que nós queremos que se transforme num objeto de afeto por parte da pessoa que recebe e, ao mesmo tempo, um objeto de crescimento por parte da pessoa que o constrói e que o faz. E agregado a isso também por parte das organizações que vão sustentando essa relação, não é? Que neste caso será a Lavar o Mar. Portanto, por um lado, temos a Lavar o Mar com a equipa que se preocupa com esse movimento. Eu, às vezes, chamo-lhe *negócio*. Gosto muito de negócios sem euros, onde os euros não estão. Onde o valor da negociação é outro. Eu acho que aí também se pode aplicar este conceito de fazermos uma troca, no fundo, que passa por muitas coisas, passa por informação e conhecimento, passa por sensorialidade, por aquisição de qualidade estética. Quando falo, ainda voltando atrás, à informação e ao conhecimento, há muita coisa aí envolvida de ordem histórica, política, sociológica, filosófica... Por isso é que a escolha dos objetos de uma programação é muitíssimo importante. Porque cada objeto que se programa, ele tem em si um foco, um núcleo. E se esse núcleo e esse foco forem ricos, se forem densos e ricos, dele emana e ressoa uma série de coisas. É preciso saber quais são, para depois, no projeto de mediação, ir puxando os fios que não são todos iguais, nem os mesmos para cada pessoa, ou para cada setor... Pensando, às vezes, em maior, pensando em *backgrounds* que as pessoas têm, ou universos sociais e culturais que as pessoas têm, ou idades, ou culturas, ou nacionalidades. Tudo isso é muito rico e muito complexo. E, portanto, o objeto, se ele for denso e rico, podemos extrair dele informação que nos leva às pessoas, nos leva a tocar as pessoas e fazer com que elas tenham vontade e desejo e motivação para vir viver aquele objeto, vir conhecê-lo. E, então, é por isso que, mais uma vez, eu volto àquela ideia do nosso cruzamento de públicos, que nós queremos muito que aconteça... Até há algumas teorias que dizem que os públicos não se misturam, que estão separados. Eu sei que isso é verdade, mas também sei que isso é mentira, porque também pode acontecer o contrário. E, no nosso caso, acontece muitas vezes. Nós trabalhamos muito precisamente essa condição mestiça do público que nos visita. Nós gostamos muito disso, porque isso é também um

*statement* político de como a sociedade devia estar organizada. Ou seja, na nossa ótica, não é? Que é como as pessoas poderiam... Eu fico muito cansada e até triste quando entro num sítio e as pessoas estão todas iguais. Está tudo igual e faz-me pena. Faz-me uma pena enorme. Fico mesmo triste, porque penso... Que pena! Outras pessoas não podem usufruir disto e estarem todas só a olhar para si próprias quando olham o outro. Faz-me uma pena. É que é mesmo. É mesmo verdade. Fico a pensar porque é que as pessoas têm esta tendência — algumas, claro, não são todas. E, sobretudo, organizações, não é? Não lutam contra isso, não é? Porque eu acho que as organizações, as entidades, têm de lutar contra isso. Porque o mundo, mesmo o conceito de democracia, é um conceito que prevê a diversidade e até a divergência e o desentendimento face à visão de certas coisas. E o que é interessante é a discussão... Quando me pareceu que tu não estavas de acordo com algo que eu disse, eu achei interessante e quis interpelar-te, provocar-te para tu me dizeres o que é que não concordavas. E então aí gera-se uma tensão que eu acho que também é muito interessante. Porque daí se gera uma outra coisa, não é? Uma terceira visão sobre as duas visões diferentes. E é no encontrar dessa terceira visão, ou dessas outras coisas que são a fusão, ou uma espécie de negociação — a negociação de pensamento, ou de posturas, ou daquilo que se pensa que aquela coisa deve ser ou é — que se vai depois chegar à conclusão de como é importante esse encontro. Ou seja, como é que esse cruzamento vai produzir imensos efeitos. Efeitos positivos de mudança, de transformação, de metamorfose, não é? De tudo o que nós vamos, de alguma forma, construindo enquanto seres humanos e que podemos levar para as zonas que desconhecemos totalmente porque o outro nos traz esse desconhecido, não é? Para aquilo que nós pensamos que são as coisas. E eu acho que é também muito isso que o nosso mundo de hoje precisa. Porque o mundo está atravessado de pessoas diferentes, cada vez mais. E as pessoas estão fechadas a esse atravessamento, ainda. Muitas, muitas, muitas, muitas. Depois também há muitas muitas que já não estão. Mas há mais pessoas que estão fechadas do que pessoas que estão abertas. Então há que lutar também contra isso. E a medição, para mim, é isto. Eu acho que tens aí uma definição maravilhosa. Muito interessante.

SP: Não é minha. É de uma senhora chamada Maria João Santos. Mas foi a que eu escolhi das muitas que vi. Porque há várias, não é? É um conceito muito trabalhado ao longo do tempo. Mas acho que esta descreve bem a forma como eu também quero explorar aqui no âmbito da tese. Mas eu queria pegar aqui numa coisa que disse que foi: a programação e as propostas que escolhem normalmente têm um núcleo, têm um tema principal, e depois as outras atividades que vão fazendo vão puxando os fios desse núcleo. Isto leva-me a fazer uma pergunta que é mais sobre a diferença entre o que em algumas organizações culturais é visto como uma programação principal e uma programação educativa / participativa. Eu não estou a dizer que vocês têm esta diferença.

MV: Ah, não, não. Não temos...

SP: Tradicionalmente, há muitas organizações, acho que isso se vê mais em instituições que são de teatro, os espaços de apresentação mesmo, que têm uma programação principal e depois têm uma programação educativa que, às vezes, até é bastante desvalorizada porque é vista pela sociedade em geral como uma programação secundária... Há organizações em que essa diferença é bastante acentuada. E, às vezes, até os departamentos educativos, alguns até não têm o nome de “serviço educativo”, têm outros nomes, porque acho que tem havido também uma tendência para esses departamentos se tentarem reinventar para serem valorizados de outra forma por vários setores da sociedade... Ou seja, não só escolas, mas também para a educação pelas artes ser vista como algo que pode ser para adultos, para profissionais das artes, para crianças, para séniores, para vários sectores. E eu acho que é interessante, pelo menos ao analisar a programação de algumas organizações culturais em territórios de baixa densidade, que não sei se é por estar a responder a uma carência de programação e de propostas artísticas, mas parece que essa programação educativa ou participativa é tão importante como a outra, com o que eventualmente seria a principal, que poderia ser as coisas que são programadas, por exemplo, os espetáculos. E o que eu queria perguntar é: qual é o papel desta programação educativa / participativa, ou tudo o que vocês acham que é uma programação que tem um envolvimento mais direto do público ou de participantes? Se é tão importante como uma programação principal, ou seja, qual é a diferença que

**vocês fazem, se fazem alguma diferença? No fundo, como é que programam? Se é pensar em tudo, ou se é primeiro pensar nestas propostas que têm o núcleo e depois vão puxando os fios, ou se quando fazem a programação puxam logo os fios? Está a perceber a pergunta?**

**MV:** Sim, sim. Em primeiro lugar, sobre o núcleo ou o centro que cada espetáculo ou cada objeto de programação tem. No nosso caso, esse núcleo nunca é, para já, igual. Nem pertence à mesma categoria. Esse núcleo pode ser uma narrativa dramatúrgica, como pode ser a linguagem da arte ela própria, como pode ser uma mensagem ou uma... Sim, uma mensagem, não tenho medo de dizer essa palavra, porque as pessoas agora têm medo de dizer palavras, porque ou fica piroso, ou fica antiquado, ou fica não sei o quê. Não tenho esse medo. Há espetáculos, estou a pensar no *Engolir Sapos*, da Amarela Silvestre, que é um espetáculo sobre a relação entre um pai e uma filha, adolescente, em que ela se apaixona. Ela é branca, assim como o seu pai, e ela apaixona-se por um rapazinho cigano. E é toda essa problemática. Portanto, o núcleo duro desse espetáculo é precisamente a relação que a sociedade portuguesa tem com a população cigana no nosso país. E esse é o núcleo. Apesar do espetáculo ter também uma vertente muito interessante para adolescentes, que estão sempre a fugir às regras da sociedade e, neste caso, este também é um ponto de fuga. Ela não se interessa pelos rapazes brancos da sua turma, mas interessa-se por um que é cigano e que pertence a uma cultura que é em tudo contra a nossa cultura. Por exemplo, casar aos 14 anos. Ficar grávida aos 14 anos. Só esse assunto, não é? Já é explosivo entre as duas culturas. E há vários outros. Trabalhar, não trabalhar...

**SP: Sim, a questão da escolaridade, por exemplo...**

**MV:** Exatamente. Ir à escola, não ir à escola. Enfim, pronto. Este exemplo faz-nos querer trazer este espetáculo aqui, que trouxemos. Também como metáfora a todo o racismo que existe com a população asiática. Porque não encontramos um espetáculo que tratasse a população asiática. Aliás, fazemo-lo nós, faço-o eu. Mas ali não importa se é a população asiática, ou se é a questão africana ou se é a questão muçulmana... Portanto, ali, aquilo que nos importa é um assunto que é o assunto do racismo. E nós agarramos nessa palavra. Essa palavra é o núcleo. É o tal núcleo que, no contexto da programação global, nós sentimos que pode ficar muito bem ao lado de um outro

espetáculo que trata outras coisas e que vai, um a um, espetáculo a espetáculo, traçando uma dramaturgia global da programação que faz com que os públicos sintam que vêm assistir a espetáculos que lhes trazem relações diferentes com aspectos diferentes da vida. Ao mesmo tempo também que estão a viver experiências de universos linguísticos e artísticos diferentes. Ali era teatro, teatro. É um exercício de teatro muitíssimo bem feito entre um ator e uma atriz adolescente de 14 anos, que os adolescentes vão adorar ver, porque se vão espelhar nela, não é? Ao mesmo tempo é um espetáculo para adultos muitíssimo interessante, porque é muitíssimo bem feito, é muito inteligente, é muito subtil também. Há imensa coisa que é sugerida e que não se vê, que está subentendida. A nós interessa-nos também que estes núcleos sejam muito ricos, porque eles contêm camadas de leitura ou de perceção, ou de intuição e sensibilidade, que vão trazer esse tal público misto para dentro. Então, a ideia de núcleo é essa. Às vezes, estamos agora a apresentar, por exemplo, vamos apresentar agora em Portimão um espetáculo de Novo Circo sobre... Chama-se Chloé Moglia e o seu espetáculo chama-se *Horizon* — Horizonte — é uma estrutura em arco onde ela dança, em que o palco é o céu, ou seja, vira-se o palco ao contrário e ela trabalha sobre a ideia de subtração. Às vezes, nós trabalhamos sobre a ideia de adição. Um espetáculo é adicionar, é fazer acontecer coisas, é fazer mais coisas para aqui, para ali, para aqueloutro, para criar o todo. Ali é um exercício de subtração, de grande limpeza e depuração da relação do corpo humano com o céu. Como se fosse um pássaro num sentido mais simples, mas num sentido mais complexo. Tem a ver com a elevação, com a depuração e com o vazio. Isso vai ser mostrado a 600, 700, 800 pessoas de todas as idades, que vão ver aquela estrutura e vão ter que olhar assim, e vão-se encontrar com um novo palco. O núcleo é esse, o núcleo da subtração de tudo o que é *tcharan*. Muita cenografia, muitas acrobacias, de Novo Circo. Um Novo Circo ligado à Dança e à própria Filosofia. Portanto, cada objeto, que escolhemos com grande cuidado, tem essa preocupação, de ir buscar nele aquilo que é essa tal mediação. Ou seja, aquilo que está nele que é da ordem, no fundo artística, que nós podemos puxar para a vida real. Era aquela coisa do ordinário, extraordinário. Nesse puxar de fios, os fios são sempre diferentes. São sempre de cores diferentes ou de grossuras diferentes. E vão nas dimensões que nós sentimos serem as mais... Talvez relevantes. Há espetáculos que nós queremos que as crianças não falhem ou que os adultos não falhem, mas muitas vezes

são espetáculos... às vezes, também não são, são só espetáculos virados mais para o mundo adulto e outros mais virados para o mundo mais jovem ou infantil. Mas nós não os dividimos dessa forma. Só colocamos uma sugestão das idades para as quais é mais adequado aquele objeto. Isto para falar do núcleo e deste centro que está em cada espetáculo e como nós o trabalhamos do ponto de vista da mediação. E esse é um trabalho que somos nós, Lavar o Mar, a fazer, em diálogo com a companhia, com os artistas em que lhes perguntamos... Por exemplo, a Sílvia Real, que é uma coreógrafa portuguesa, não sei se conheces, que tem uma estrutura que se chama Real Pelágio, e ela fez há muitos anos um espetáculo que se chama *Casio Tone*, que é a história de uma casinha com uma mulher lá dentro, uma personagem que se chama Domicília, e é sobre a solidão na cidade e sobre tecnologia, ou o início da tecnologia. É um Casio Tone, que é um pianinho elétrico, que é a sua companhia, ela não tem mais nada, está fechada num apartamento pequenino, numa solidão extrema, mas com a música que ela própria faz e com a qual ela se emociona. E esse espetáculo, quando eu o vi, ele era para adultos, mas eu vi e eu senti que ele não era para adultos só... E esse espetáculo fez uma turnê de 20 anos à conta desta ideia que eu partilhei com a Sílvia. E nós estivemos no CCB, quando eu trabalhava no CCB como programadora. E, portanto, às vezes os espetáculos também mudam de vida pelo olhar, naquele caso era uma entidade que era o CCB, e eu trabalhava dentro dela e estava a descobrir tudo o que poderia ser uma programação para este público chamado jovem. Naquela altura que teve um efeito muito grande e foi um trabalho muito interessante para a história do nosso país na relação com os serviços educativos, que eu também tenho muito para dizer sobre isso, mas se calhar não é agora é o momento, não é? É muita coisa, é toda uma história, é muita coisa. No CCB, nesse tempo extraordinário que me foi possibilidade de viver ali... Foram cinco anos incríveis que deram origem ao nascimento de todos os serviços educativos dos teatros do nosso país, porque houve ali um momento mesmo muito bom, eu fiquei oito anos e os outros três já não foram tão bons, porque a direção mudou e houve toda uma mudança de foco... E, portanto, depois já foi menos interessante. Mas aqueles cinco anos foram bombásticos, foi extraordinário. Foi possível trazer também muita coisa da Europa para cá, espetáculos e artistas e visões... Onde, agora, posso voltar aí, de facto, que faz sentido. A pessoa que dirigia a programação, que é o Miguel Lobo Antunes, ele convidou, quando o Ministro da Cultura lhe deu o lugar de ser administrador e

responsável pela programação do CCB, numa altura em que o CCB não tinha absolutamente nada, vinha de uma vida relacionada com o PSD em que estava o Santana Lopes no poder e a dirigir tudo o que era cultura e aquilo tinha uma pobreza enorme de espírito... De senhoras, daquelas senhoras queques que jogavam solitário no computador nos seus escritórios e não faziam absolutamente nada. E nós entrámos e houve duas coisas muito importantes que aconteceram ali: uma foi o Miguel Lobo Antunes não querer mandar ninguém embora. Aquelas senhoras todas, a que se chamava “santanetes”, que eram as senhoras que andavam ali a saltitar à volta do Santana Lopes, ninguém foi embora, ficaram lá todas. E nós, que chegávamos, que éramos artistas... Portanto, ele teve uma ideia que foi a de convidar artistas para se transformarem em programadores e viver essa experiência. Olhar para aquele edifício tão extraordinário, cheio de potencialidades, e ver o que é que podíamos fazer com ele, recebendo as pessoas todas que lá estavam — boas, más, interessantes, desinteressantes — todas. Tratá-las bem, integrá-las no novo projeto e ir à Europa ver o que é que se estava a fazer em edifícios como aquele e em projetos como aquele, projetos de arquitetura como aquele e com o propósito cultural como aquele tinha. E então nós passámos seis meses a viajar antes de começar a programar, a ver tudo o que acontecia e ir a França, Inglaterra, Alemanha, Itália,... E foi aí que eu conheci o Giacomo, nesse processo em Itália, por acaso, há essa coincidência. E com base em tudo o que tínhamos visto e com aquilo que era aquele edifício, a equipa que tínhamos e o Portugal que tínhamos, construir uma programação, que fizemos durante esses cinco anos. Havendo também um último ponto importantíssimo que foi, havia Teatro, Dança, Música, havia as Artes Visuais, no centro de exposições, e havia uma coisa que se chamava Centro de Pedagogia e Animação, que era um departamento para a infância, que nem sequer existia porque tinham feito para aí três espetáculos na vida daquele departamento, na vida do CCB, não é? Anterior, que ainda foi uma data de anos... Isto foi em 1996, quando isto aconteceu, e o CCB já tinha sido construído antes para a Presidência da República Europeia... E esse Centro de Pedagogia e Animação, que tinha um nome muito feio, que eu pedi ao Miguel para mudar e que ele disse — “Não, não, não, não se muda nada, o seu trabalho é fazer um bom trabalho no Centro de Pedagogia e Animação, há muitas mulheres chamadas...” — eu lembro-me que ele me disse — “Há muitas mulheres chamadas Ermelindas que são mulheres extraordinárias e não têm um

nome extraordinário, não é? Então vai trabalhar no Centro de Pedagogia e Animação”. E foi esse espaço onde eu trabalhei. No fundo, as exposições estavam à parte, porque tinham de facto um outro orçamento, mas a Dança, o Teatro, a Música e o Centro de Pedagogia e Animação que tinha, no fundo, todas as artes. E veio um compositor, o António Pinho Vargas, um encenador, o Jorge Silva Melo... O Mark Deputter para a Dança, o Jorge Silva Melo para o Teatro e depois eu para fazer todas as artes para este público que não era, no fundo, absorvido pelas outras áreas, que eram as pessoas que nunca iam ao CCB... Eram as crianças, eram os adolescentes, eram as pessoas mais marginais, eram.. Etc, etc, etc. Portanto, o Miguel viu que eu tinha essa capacidade de poder trabalhar nesse... E deu ao Centro de Pedagogia e Animação o mesmo dinheiro que deu ao Teatro, à Dança e à Música.

**SP: E isso é um ponto muito importante [dar o mesmo orçamento, valorizar da mesma forma], não é?**

**MV:** É único, não há mais. E por isso é que o trabalho que se fez ali foi mesmo muito grande, porque havia uma motivação muito grande e uma vontade de trabalhar. E havia condições para trabalhar. Portanto, isto do secundário e do principal, não é? Eu aprendi que, e porque também vimos isso em outros países, não é? Mesmo que a programação possa ser durante menos tempo, ela tem uma importância e tem um foco que é igual aos outros. No nosso caso até era o contrário, tinha mais programação no nosso departamento... Era um departamento hiper luminoso. E, portanto, a programação, ela girava naquele caso — também para falar, às vezes, de desenho de programação — entre temas fortes de vida, o universo fantástico infantil e as linguagens artísticas — eram esses três campos. É isso, a programação, eu acho que ela tem que ter sempre uma estrutura global e macro, e depois é o tecer, o trabalhar dessa... Agora, como é que se faz a programação, não é? Também estavas a perguntar isso. Nós partimos sempre... Portanto, no CCB havia esta preocupação gigante com as escolas, com as pessoas que nunca vão ao CCB. Por exemplo, pegámos nos bailes, os bailes que o CCB tinha ao domingo à tarde, havia uma orquestra, a ideia de haver uma grande orquestra muito... Fiz a pesquisa das orquestras todas que havia no país e cada mês vinha uma orquestra do país. Havia uma democracia, não é só A orquestra, mas eram todas e cada vez vinha uma. E havia oportunidade para cada uma vir. E depois vinham pessoas que não gostam

de ver espetáculos, porque não sabem para que é que eles servem... As pessoas de uma camada mais popular da nossa sociedade vinham dançar, e os bailes tinham 4 mil pessoas, era incrível, vinham caminhonetes de todo lado a dançar ao CCB, e as pessoas vinham muito bem vestidas, era emocionante... Eu metia-me lá no meio a olhar para aquilo e chorava de alegria, era fantástico... Pessoas idosas na sua maioria, mas depois aquilo também começou a descer, ou seja, começaram a vir pessoas mais jovens também, ficou um sucesso muito grande durante vários anos. E, portanto, era isso, era ir ao encontro também de públicos que nós queríamos captar. Portanto, às vezes a programação é isso: estes bailes nasceram... Eu também vi este baile, não é uma ideia minha, eu vi no Lincoln Center em Nova Iorque e pensei — “Uau, isto é mesmo interessante”. E o Lincoln Center tinha uma espécie de uma praça muito bonita à volta do edifício e eles faziam cá fora. E até havia uma ligação com a rua — isso nós ali não conseguíamos, porque o CCB é fechado, não tem aquelas entradas — e as pessoas que iam na rua às compras ou para o trabalho paravam para dançar uma dança e iam embora em seguida, que era incrível, e dançavam com desconhecidos, desconhecidos que estavam ali à espera de um par para dançar e a música era mesmo muito boa e muito bonita. Nós fizemos uma coisa dentro desse universo, mas depois aquilo foi aumentando tanto que depois entrou dentro de uma tenda, que o CCB tem assim mesmo ao lado, porque tinha um bom chão... Também era questão do chão, para deslizar e dançar, e chuva, e também acústica, porque depois de cada vez havia... Quando o Miguel saiu já não havia essa ideia e então aquilo era uma luta, era um combate para eu ter um baile através de dinheiro e menos valorização daquilo que era o trabalho... E então, pronto, é isso. Desculpa, não me quero perder nas memórias. Estou só a tentar ir buscar um exemplo de como tu pensas, como é que aquelas pessoas podem querer vir ao CCB?

**SP: Sim, no fundo é uma proposta para elas.**

**MV:** Sim, e pensar a ideia também do familiar e do desconhecido. Eu achava que elas também ao atravessar a praça do museu, a ver um centro de exposições, a ver um jardim das oliveiras, a ver as portas dos auditórios que tivessem vontade de lá entrar e viam outras pessoas entrar para os auditórios. Eu, às vezes, até chegava ao pormenor de pôr a hora do baile à hora da entrada de espetáculos, para que se cruzassem as pessoas e

olhassem umas para as outras, nem que fosse a passar no caminho pedonal do CCB... E as pessoas que iam ao auditório terem curiosidade — “Para onde é que estas pessoas vão?” — e as do baile pensarem — “Para onde é que estas pessoas vão?”.

**SP:** Isso é uma estratégia interessante porque, sendo no mesmo espaço, às vezes até se podia... Ou seja, podia haver aquela tendência de não cruzar as duas atividades para não impedir os públicos de irem a uma ou a outra. Mas aí claramente as atividades são diferentes... Ou seja, foi uma atividade necessária para que esse público, a que às vezes se chama dos “cultural avoiders”, os que evitam a cultura... Então era para eles se cruzarem com aquelas pessoas que não evitam a cultura e eventualmente passarem...

**MV:** O baile é também uma cultura.

**SP:** Sim, sim, sim. Eu na verdade não gosto muito deste conceito de “cultural avoiders”...

**MV:** Mas é um conceito eficaz para certas coisas.

**SP:** Sim, sim. Eu por acaso ainda não o explorei muito, foi na última reunião que tive com a minha orientadora, ela disse-me que eu ia ter de explorar um bocadinho melhor esse conceito mas quando ela me disse este nome eu fiquei a pensar... Esta coisa dos “cultural avoiders”, uma pessoa nunca pode ser totalmente “cultural avoider”, não é?

**MV:** Não, tem sempre a sua cultura.

**SP:** Exato. Então acho que neste conceito há esta ideia da “alta cultura”, que eu também sou resistente, mas percebo a necessidade às vezes de se separar e de perceber — “Ok, este público não vem, porque é que não vem?” e “Este outro público vai à “alta cultura”, porque é que não vai à outra?”...

**MV:** São preconceitos, não? De ambos os lados. Às vezes, naquilo que se chama a “cultura popular”, as pessoas não têm informação, porque as pessoas da cultura popular estão mais disponíveis que as da cultura dita “alta”, estão mais abertas e disponíveis.

[Interrupção da entrevista durante uns minutos]

**MV:** Pois, era a questão da programação, não era? E a educação, portanto a parte educativa... Eu acho que tudo é educativo, também... E tento trabalhar tendo a noção

de que há educação formal, claro que não se vai pôr isso em causa, mas acho que no campo da cultura e das artes nós podemos olhar para a educação num sentido muito mais lato, a tal ideia sempre da troca e da passagem de informação, e da aprendizagem ser feita de muitas maneiras — pelos poros da pele, pelos ouvidos, pelo entendimento, pelo arrepio, pela alegria, pela ilusão. A questão da vivência e da experiência física dos objetos imprime uma memória de outra natureza que ensina, que forma e que constrói a própria pessoa. Isso é o que é a educação — Essa experiência de se ir vendo, mudando a partir daquilo que se vive, que se aprende, e que se experimenta. E, portanto, eu acho que sou também uma especialista desta educação não-formal, informal... — as pessoas académicas formatam tudo — não-formal não é igual a informal...

**SP: Sim, sim.**

**MV:** Mas eu gosto. Pronto, neste momento estou muito liberta, porque sou dona das próprias coisas que faço nesta organização. Isso é uma coisa muito... Por um lado, é chato, nós nunca tivemos uma organização até... Somente em 2016, e agora estamos em 2023/24, portanto, é recente na história da nossa vida. Porque quis sempre ser livre, uma artista livre. De vez em quando ia trabalhar nuns sítios mais fixos, mas depois saía de lá, tinha necessidade de ser livre. E agora, por um lado, é muito bom... Isto de ser mais velho também é bom, porque dá mais espaço... Como tenho pensado muitas coisas e feito muita coisa, também posso ter esse pequeníssimo privilégio de poder trabalhar... Aliás, o que eu faço agora na escola é trazer a educação não-formal e informal, como quisermos chamar, para dentro da escola. E quando nós lá estamos, quando o *Miragem* lá está ou quando o Lavrar o Mar faz coisas na escola, há essa experiência dentro da escola e os miúdos notam a diferença. Eles sabem que, de repente, estão a aprender de uma outra maneira, e dizem que gostam muito e querem voltar a fazê-lo dessa forma. É um dos meus objetivos agora também nas escolas, é promover essas experiências de alta qualidade, grande qualidade artística e educativa, porque assim os professores ficam calmos, fica tudo calminho porque eles estão a aprender coisas relacionadas com as matérias. Agora até cheguei ao ponto...

**SP: Tem essa relação com o currículo escolar, é isso?**

**MV:** Sim, sim, sim. Eu quis muito fazer isso porque assim eles ficam calmos, não ficam com medo de estar a perder tempo. E foi uma estratégia que eu encontrei, é tipo um

comprimido para acalmar. Pronto, eles ficam calmos porque estamos a trabalhar a matemática, a geografia, a história, só que estamos a fazer coisas completamente diferentes, mas está lá tudo. E é um exercício, mais uma vez, é um *problem solving* aqui, um exercício de resolver este problema da aceitação de professores, ignorantes face ao poder das artes na educação dos seus alunos.

**SP: Então, acho que aqui em relação à programação educativa, participativa, principal, etc, acho que já falámos bastante, acho que já fica esclarecida. E acho que essa ideia da educação ser transversal, a ideia da educação num todo, não é? Em todo o lado e sempre, do enriquecimento, no fundo, faz todo o sentido. Como é que medem o impacto da vossa atividade nos públicos e no território?**

**MV:** Então, nós temos um relatório que a própria BOL nos faz, a bilheteira online, e temos em cada espetáculo a Sandra, que faz a nossa bilheteira, faz essa pergunta às pessoas — de onde vêm — que é esta origem dos públicos, que vêm de sítios super diversificados. Há muita gente daqui, mas também há muita gente a vir do Alentejo e do Algarve, outras pessoas que vêm mesmo de mais longe quando há espetáculos, talvez, mais únicos... E assim, pronto, de espetacularidade, acho eu, que as pessoas fazem os tais fins de semana, não é? Vêm ver estes trabalhos. Mas este é o tal mapa que o Giacomo fez e que está muito detalhado, que tem toda essa informação. Desculpa, qual era a pergunta agora?

**SP: A pergunta era como medem o impacto da vossa atividade nos públicos e no território.**

**MV:** A medição, é isso mesmo, temos então esses relatórios, quer da bilheteira online, quer da Sandra no ato das pessoas entrarem no espetáculo, e é isso. Por exemplo, no projeto *Miragem* eu também sei. O projeto *Miragem* não tem essa problemática porque nós vamos ao encontro dos alunos e são turmas e turmas e turmas que estão presentes connosco, e que vivem as experiências connosco, nós sabemos quem são e onde estão. No projeto *Bowing*, este projeto da população asiática também foi muito... Como nós estamos de facto com as pessoas... Ali era muito interessante, porque havia uma mutação enorme no início e isso perturbou-nos muito, porque estávamos a pensar — “Agora estivemos um mês com estes homens, estava tudo a correr tão bem e foi tudo embora, desaparecem” — porque uns vão para a Alemanha, conseguiram finalmente o

certificado de residência, outros vão trabalhar para o Alto Alentejo e desaparecem, porque eles estão à procura sempre de uma vida melhor... Portanto, começámos a conceber as atividades e os laboratórios com essa base aberta — hoje temos este grupo, é com este grupo que trabalhamos, amanhã temos outro. No entanto, ir seguindo um fio condutor de desenvolvimento e aprofundamento das coisas. Às vezes era preciso voltar um bocadinho para trás, outras vezes avançávamos... e portanto aí também, apesar de ser uma população muito volátil, é também uma população muito presente, porque as pessoas iam dizendo umas às outras que havia aquele espaço e elas vinham. Umam vinham primeiro ver com curiosidade, umas até espreitavam por trás dos vidros, outras ganhavam coragem para entrar dentro da sala e ficavam sentadas, outras iam logo para o centro participar... E, portanto, nós também sabemos, nós cobrimos muita gente, trabalhamos com muitas pessoas...

**SP: Mas estamos aqui a falar — que também me interessa, claro — de um ponto de vista mais quantitativo do relatório, de quantas pessoas. E a nível qualitativo, mais da vossa percepção? Ou seja, por exemplo, quando é que sentem que alguma coisa foi bem sucedida, que teve um impacto positivo?**

**MV:** Ah, sim, isso sentimos de imediato. Sentimos nos espetáculos, sentimos logo, sentimo-nos muito bem quando as pessoas adoram, quando as pessoas têm dúvidas, quando há uma reação mista, quando nós avançamos para zonas mais arrojadas, enquanto objetos, que não são tão... Agora veio-me uma palavra, mas não é boa... Tão “doces”. É uma má palavra, não... Tão harmónicos, harmonizados. Quando os espetáculos são mais agrestes, mais... Deixam pontas soltas e têm uma linguagem ou mais talvez escura, negra, ou mais... Escura, sim, quando há coisas mais... Mas também eles gostam das coisas dramáticas... Mas é a contemporaneidade pura e dura, urbana, por exemplo. Houve um espetáculo que fizemos agora recentemente em dezembro e que teve *mixed feelings* muito fortes, pessoas que não gostaram nada... E depois tudo cheio, tudo esgotadíssimo, não é?

**SP: Mas as pessoas vão vos dizer que não gostaram?**

**MV:** Sim, nós perguntamos.

**SP: Sim, mas às vezes há aquela tendência de...**

**MV:** Não, não, não, claro, também há pessoas assim, há pessoas de todo o género. Mas nós sabemos, porque sabemos ler os corpos e sabemos ler as reações. Mas há muitas pessoas que falam abertamente, dizem que não gostaram por isto e por aquilo, ou que gostaram imenso ou que ficaram a pensar. Ou dizem — “Isto é um espetáculo para pensar” — ou dizem muitas coisas... Mas estamos sempre lá ao fim do espetáculo e durante, e no início, nós gostamos muito de perceber... E o Giacomo, foi o Giacomo que programou, ele sabia que ia haver uma reação menos fácil, mas também quis fazer para ser diferente... Porque, senão, é sucesso atrás de sucesso, atrás de sucesso e banaliza-se isso, fica mais superficial. Eu, às vezes, fico aflita com as opções dele, por pensar — “Isto vai ter uma reação menos...” — e eu quero sempre que as pessoas estejam bem... Mas ele diz — “Não, não, não, as pessoas também têm que perceber que a arte também passa por estas coisas, por uma pesquisa e um relacionamento com aquilo que se está a passar”.

**SP:** Mas então, no fundo, pode-se dizer que no vosso trabalho, o desconhecido, ou o desconforto, ou o “não gostar” e as pessoas assumirem que não gostaram, também pode ser visto como um impacto positivo ou algum impacto nas pessoas, não é? E acho que também é importante falar nesse questionamento e essa...

**MV:** Sim, a qualidade dos objetos é indiscutível. É mais o conteúdo, a linguagem, a forma, os assuntos. Nós fizemos também em Monchique uma coisa, um espetáculo há uns anos, que tinha a ver com as questões de género e também, ali, as senhores da Serra, aquilo também estava difícil... (risos). Mas pronto, mas passou, porque era tão bonito, tão bem feito... Dois homens que se beijam no ar de uma maneira incrível, eles depois também ficam com dificuldade, não é? Por um lado pelo beijo, por outro lado pela qualidade extrema daquele beijo. Então há ali um desarrumo, um desarranjo.

**SP:** Sim. Mas o propósito é esse, é também causar esse, não quero dizer desconforto, porque acho que o vosso propósito não é que as pessoas fiquem desconfortáveis, não é isso, mas de se questionarem e de contraporem esta...

**MV:** Acho que nós queremos que as pessoas estremeçam ou fiquem num lugar talvez menos fácil por momentos e que se ponham a pensar, sobretudo... É o que nós gostamos, que as artes façam pensar, façam crescer, façam questionar, façam uma mudança qualquer, não é? Para não ser... No caso do Novo Circo, este sucesso

estrandoso que nós temos, é uma vontade de entretenimento que as pessoas têm para ir numa passagem de ano ver Novo Circo, não é? É natural, é essa a tradição, a grande tradição. Mas depois apanham com objetos que nada estão de acordo com o circo tradicional, mas como são objetos também tão extraordinários, mesmo que toquem estes assuntos menos fáceis, é como se, pronto... Foi também... Levaram tudo, não é? O entretenimento, o espetáculo e os temas.

**SP: A próxima pergunta é: existem dificuldades que persistem? Como tentam resolvê-las? Nós ontem falámos um bocadinho das dificuldades ou dos desafios, acho que a tónica ficou muito na questão de... Ou seja, falámos muito sobre o reconhecimento local e o carinho também que vocês sentem, mas contraponto depois, também há pessoas que não gostam disso.... Esta pergunta é mais em geral, dificuldades que persistem, ou seja, por exemplo desafios aos quais vocês têm de voltar muitas vezes e ser persistentes.**

**MV:** São as equipas, as equipas é um problema gigante. Eu acho que há aqui várias razões. Há uma razão que tem a ver com a geografia: as pessoas que aqui estão não querem trabalhar. A grande maioria de pessoas com o nosso universo vêm para aqui descansar e fruir, ter uma vida diferente da vida na cidade, portanto elas desadequam-se do nosso objetivo de trabalho e de conquista de uma programação muito bem feita e muito cuidada... É preciso trabalhar bastante... E esse é um problema, as pessoas parecem que querem cada vez mais trabalhar menos, também no geral muito atentas aos seus direitos, às suas vidas privadas, e esse universo por vezes colide com o nosso, é verdade. Depois há também a compreensão daquele que é o nosso universo, que também é difícil, porque estes detalhes todos, por exemplo, tu és uma mulher com quem eu posso falar destes pequeninos detalhes e sei que tu me ouves e que até achas interessante aquilo que eu estou a dizer. Mas há muitas pessoas que não têm paciência sequer, não as toca este detalhe, esta zona muito fina na qual nós trabalhamos no meio do campo. E isso também, por vezes, causa diferenças de sensibilidade com que nós somos capazes de lidar, mas só até um certo ponto... Depois chega ali um ponto que não aceitamos quando a nossa imagem é transposta de uma forma diferente daquela que nós gostamos, etc,... As palavras... Somos muito, de alguma forma, estamos muito certos do que é que pode de facto funcionar e cativar, e onde é que está o centro do nosso...

Da nossa procura. E temos tido colaborações magníficas ao longo destes anos também, mas por vezes é difícil... Eu acho que a questão das equipas é mesmo difícil, coisa que nunca aconteceu em Lisboa... O Festival Todos, por exemplo, que nós também fizemos durante 10 anos e o problema era receber toda a gente que queria estar connosco, era ao contrário. Mas aqui, eu acho que é a questão da geografia, de se mudar... As pessoas não se querem mudar da cidade para aqui, têm dificuldade em perder aquilo que têm, ou substituir. Ou vêm com uma ideia um bocadinho quimérica e onírica e depois querem é voltar ao seu conforto. Aqui também há muito conforto...

**SP: Sim, é um conforto diferente. Aqui a questão também das equipas e das pessoas que têm dificuldade em mover-se e estabilizar, e permanecer, aí poderá também ter a ver com... Por exemplo, eu não conheço a nível de serviços básicos, ou seja, escolas, hospitais, isso também influencia provavelmente, não é?**

**MV:** Como são pessoas mais jovens, o que influencia mais é a vida social, os seus amigos, o cinema, os espetáculos, a família... Aí é que estão as saudades, as saudades estão aí. Aqui não há cinemas, mas há uma natureza estrondosa, praias... Também depende das pessoas. Agora, por exemplo, temos um técnico que vai tomar banho todos os dias, ele é do Porto, ele está felicíssimo, vai dar um mergulho na hora do almoço e pronto, ele está feliz desse ponto de vista, está super feliz. Mas não é toda a gente que quer ir tomar banho na água fria, cujo sonho é isso... E ele tem esse sonho que está a realizar pela primeira vez na sua vida, ele está muito feliz.

**SP: Mas se, de alguma forma, o nosso país fosse mais igual a nível... Não digo ter todos os serviços disponíveis, mas ter, não sei, a nível de proximidade, haver alguma facilidade em chegar a todos os serviços básicos...**

**MV:** Era diferente. Como em Inglaterra ou como... Tens cidades mais pequenas e tudo é possível. Aqui não. Aqui, de facto, os transportes é um desastre, um desastre. E também a saúde, tenho de ir ao médico a Lisboa quando é preciso, porque aqui no Algarve agora só há hospitais privados para as pessoas estrangeiras e há o hospital de Portimão, que é um bom hospital, mas não consegue dar vazão a tudo, e Faro. Eu acho que o nosso grande problema, se pensarmos bem, é mesmo esse. Pronto e claro, há sempre invejas e problemáticas... E também o trabalho com as câmaras tem sido um trabalho progressivamente melhorado e isso é uma conquista muito boa, muito interessante.

**SP:** Por acaso, tinha interesse em perguntar-lhe, já que falamos das câmaras, a nossa entrevista começou precisamente por ter dito que no início do projeto da Lavrar o Mar, que inicialmente apresentaram de forma “errada”, entre aspas... Talvez com uma linguagem que, se calhar, não estava adequada ao território, não sei... Queria perceber melhor o que é que foi errado nessa primeira abordagem.

**MV:** É demasiado intelectual. É a nossa linguagem. É a linguagem que eu uso para falar contigo ou para escrever um texto... Não poderia ser assim, tinha de ser de outra maneira, e fomos devagarinho encontrando essa ponte. Era uma forma de descrever o projeto que não ecoava naquele universo das pessoas, não é? São palavras difíceis ou são formulações de frases que não fazem sentido, não há referência... E, portanto, aquilo não comunicava.

**SP:** Sim, às vezes, são só conceitos que não estão nas referências delas, exato... Quais é que são as vossas perspetivas para o futuro?

**MV:** Então, a nossa perspetiva não é tanto o futuro, mas é o presente. Estamos no presente, por causa da nossa idade, então estamos muito bem, estamos muito atentos também a nós. Estamos muito bem mas estamos atentos e estamos a pensar sempre no agora e no próximo ano. Portanto, mesmo as nossas candidaturas à DG ARTES já não são a quatro anos, mas são a dois. E, portanto, estamos atentos àquilo que é também o tempo da nossa vida... Trabalhar muito bem até ser possível e não estender nem esticar a corda, isso não nos interessa nada. Interessa-nos estar muito bem e trabalhar... Portanto, com a qualidade do trabalho que fomos desenvolvendo e enquanto estivermos em uso de todas as nossas faculdades, fazer esse trabalho. Quando sentirmos que precisamos... Nós já estamos a pensar em abrandar — nós temos um trabalho mesmo muito intenso — abrandar no próximo ano, focando mais sobre certas áreas da nossa programação e não ir a todas. Nós agora vamos a todas... E, portanto, estamos a pensar já no próximo ano fazer um enfoque sobre certas áreas de trabalho que são muito ricas e muito interessantes, que posso dizer-te, que é: o Teatro de Palha, no verão, é o Novo Circo, no inverno, e é a Escola Nova, que é o nosso projeto de um edifício que já te contei também, que está na Bordeira, e que é um projeto de prática artística para a população, com a população e não só... Uma mistura, talvez, uma mistura que está em obra agora e para a qual também queremos chamar equipas jovens que

possam eventualmente também querer depois continuar esse projeto, porque nós temos um usufruto da escola a 10 anos... E, portanto, são estes três pólos: uma residência que é a escola, o Teatro de Palha que é um teatro efêmero no verão, com uma programação muito vibrante, e o Novo Circo também com uma programação muito vibrante no inverno. E ficamos mais centrados na valorização, enriquecimento e aprofundamento destes três pólos do que a programação cada mês, pumba, pumba, pumba... Enfim.

**SP: Portanto, eu estou a perceber que vocês estão mais focados no presente e no futuro próximo, que faz todo o sentido. Mas, por exemplo, num momento em que vocês já não possam ou já não queiram — por questões de idade ou de outras questões familiares, outras coisas — continuar com este projeto, acham que haveria possibilidade dele continuar de outras formas?**

**MV:** Não sabemos... Já estivemos muito perto dessa ideia e muito felizes com isso, mas depois também se dissipou essa possibilidade, e portanto eu acho que poderá haver alguma coisa que se possa desenvolver... E eu acho que a Escola Nova é o sítio, é o sítio. Porque, no fundo, todos estes projetos, eles têm uma autoria muito forte, e essa partilha dessa autoria na época que nós vivemos é difícil, as pessoas querem todas ter o seu projeto, não querem entrar no projeto dos outros e integrar-se verdadeiramente nesse projeto para que ele seja seu um dia. Isso é uma coisa que faz parte de outra época, isso já aprendemos também, já percebemos... E não faz mal, é assim. Já fizemos tanto e... [Giacomo fala ao longe, intervenção impercetível no áudio]. O Giacomo diz que quer (risos). Gostavas, é isso? [Giacomo responde ao longe, resposta impercetível no áudio]. O Giacomo diz que sim, ainda não está posto de parte a hipótese de haver pessoas que queiram agarrar o projeto e levá-lo consigo. Mas ainda não encontramos... Já estávamos perto mas depois já não aconteceu. Porque é isso, é a valorização da vida pessoal para outros caminhos e outras... Porque o projeto é de facto empenhativo, é grande, é um projeto grande... Mas sim, o Giacomo diz que tem muita esperança. Eu já não tenho porque também preciso de não ter essa esperança para não ficar triste. Preciso de pensar que já é uma sorte enorme tudo o que temos feito e conseguimos fazer.

**SP: Quer dizer mais alguma coisa que considere importante?**

**MV:** (Risos) Não, acho que não... Se tiveres mais alguma pergunta depois nos teus escritos, quando estiveres a pensar ou a escrever, se quiseres perguntar alguma coisa...

**SP:** **Ok, obrigada. Para já não tenho nenhuma pergunta, a minha entrevista terminou, mas pronto, depois se eu tiver alguma questão, aviso.**

[Fim de entrevista]

## COMÉDIAS DO MINHO

Entrevista a Magda Henriques sobre a organização COMÉDIAS DO MINHO, realizada por Ana Sofia Santos Pancada a 19 de março de 2024<sup>22</sup>.

**Sofia Pancada (SP):** A primeira pergunta é sobre o surgimento desta organização das Comédias do Minho. Vocês têm informação sobre isso no vosso site, mas pronto, no fundo é uma pergunta introdutória, o porquê desta organização e o porquê neste território.... Nestes territórios.

**Magda Henriques (MH):** Sim, então... Eu continuo, desde sempre, a minha opinião, ou até a forma como eu sinto isto, não mudou. Ou seja, eu acho que a origem deste projeto é uma origem extraordinária. Mesmo que a história que nós contemos, e que tenha chegado até mim, não esteja isenta de alguma romantização da coisa, evidentemente. Mas, no essencial, eu escolho e escolhi sempre sublinhar essa dimensão — não no sentido de uma espécie de romantização bacoca, mas de uma profunda responsabilização de todos nós por essa origem. Então, as Comédias surgem... Isto de uma forma... uma história, porque é sempre uma história... Não é a história, mas sempre uma história... As Comédias surgem porque há cinco presidentes de cinco municípios que decidem que, depois das ditas necessidades básicas garantidas, era preciso criar uma equipa profissional de teatro — e sublinho profissional — que pudesse levar o teatro às aldeias. Independentemente das outras motivações que possam estar por trás, na verdade eles agiram sobre essas motivações, mesmo que elas tenham tido origem noutros ou noutras circunstâncias. Eles tomaram esse desejo, ou essa vontade, e concretizaram.

---

<sup>22</sup> Quando foi realizada esta entrevista, Magda Henriques já não ocupava o cargo de Direção Artística na organização, contudo era algo recente. A escolha da entrevistada está explicada no Capítulo 2: Optou-se por entrevistar a pessoa que ocupou esta função entre 2016 e 2023, uma vez que a amostra da comunicação e programação analisada refere-se ao ano de 2023. Além disso, para cumprir os objetivos da entrevista, não seria adequado estar a entrevistar uma pessoa em fase de ambientação ao cargo.

**SP: Então foi mesmo, peço desculpa, foi mesmo uma iniciativa dos presidentes de câmara? Ou seja, não foi uma ideia que alguém apresentou e que eles decidiram implementar?**

**MH:** É assim, a história que chega até a mim é esta. Sendo que ela envolveu também o Teatro Noroeste logo no início, por exemplo... E há aqui a motivação, que eu imagino que possa ter havido motivação de outras pessoas que os tenham estimulado nesse sentido, mas eles não disseram que não. Mesmo que esse estímulo tenha chegado por outros, eles apropriaram-se dessa vontade e concretizaram. E as Comédias surgem precisamente dessa união e dessa vontade desses cinco presidentes.

**SP: Ok. E o facto de ser nesses territórios todos é mesmo por uma questão da região, não é? De ser um projeto intermunicipal?**

**MH:** Ou seja, não percebo a tua pergunta, explica-me isso melhor.

**SP: Ou seja, sei lá, às vezes podia ser uma rede só entre três municípios, por exemplo, mas no fundo são todos os municípios do Alto Minho, certo?**

**MH:** Sim, ou seja, do Alto não, do Vale do Minho. Aliás, se não me engano, eu penso que não estou a dizer asneira, que Caminha também chegou a estar envolvida e depois retirou-se, mas são estes municípios do Vale do Minho, sim.

**SP: Ok. E quais é que são as prioridades deste projeto para o território? E podes começar a falar por aquilo que tu achas que eram as prioridades no início e o que é que eventualmente se tornaram as prioridades ao longo do tempo, porque já é uma organização com 20 anos, não é?**

**MH:** Sim, eu acho que há aqui também alguns momentos desta história e há um momento que é particularmente importante. Eu acho que as Comédias são, de alguma forma, também um espelho — com todas as fragilidades, umas óbvias, outras não são óbvias, mas como todos os projetos, têm coisas extraordinárias e depois têm fragilidades, e isso faz parte — mas ela, na minha perspectiva, ela de alguma forma acompanha também o nosso conhecimento e a nossa evolução no contexto da cultura sobre a relação entre a arte e as pessoas, parece-me... Pelo menos é assim que eu leio. Ou seja, nós durante muito tempo falámos — “nós”, estou a falar do setor cultural — falou-se durante muito tempo de democracia, de democratização da cultura, para nós

hoje estarmos a falar de democracia cultural. Eu acredito convictamente que uma e outra se complementam, a democratização e a democracia. E o que eu sinto que as Comédias foram capazes de fazer — umas vezes melhor, outras vezes pior — foi exatamente isso. Do modo como eu as entendo, elas começaram por ser um projeto de democratização da cultura, ou seja, mesmo esta ideia de “levar o teatro às aldeias”, para começar gradualmente a integrar esta dimensão da democracia cultural, isto é, de construir uma série de projetos e de atividades com as pessoas. Não deixa de “levar o teatro às aldeias”, mas está para além disso, inclui as suas vozes e inclui a sua participação ativa. Eu gosto pouco desta coisa da participação ativa, é como a escuta ativa — a escuta, ou é escuta, ou é ativa, ou não é nada. E a participação, para mim, a participação também é sempre ativa e nós podemos ser espectadores e enquanto espectadores podemos estar a ter uma participação absolutamente ativa. O que eu quero dizer com esta participação mais explicitamente ativa tem a ver, por exemplo, quando as próprias comunidades não só dão as suas histórias para a construção, por exemplo, dão as suas histórias para a construção de alguns trabalhos artísticos, como também são eles próprios *performers* nesses mesmos trabalhos. Isto é só um exemplo. Mas eu estava a falar um bocadinho da história, quais foram os momentos que na minha perspectiva mudaram aqui algumas coisas. Elas começaram por ser uma companhia, as Comédias do Minho, elas entre 2006 e 2007, com o Miguel Honrado e sobretudo também com a Isabel Alves Costa, elas para além de serem uma companhia de teatro passaram também a ser um projeto pedagógico e um projeto comunitário. E são estas dimensões que ajudam a concretizar esta democracia cultural, que se complementam. Não sei se te respondi.

**SP: Sim, sim. Será que podemos falar um bocadinho sobre essas diferentes dimensões do projeto? Ou seja, eu vi o que é que vocês dizem no site sobre isso. Mas, no fundo, então o projeto começou com uma companhia teatral que tinha essa ideia de levar o teatro às aldeias e depois, por volta de 2007, decidiram criar o tal projeto pedagógico e o projeto comunitário. Qual é que é a diferença entre estes projetos? Porque é que decidiram criá-los assim e não de outra forma qualquer?**

**MH:** Olha, isso foi na verdade um desenho que foi feito pela Isabel Alves Costa. O modo como eu li, quando cheguei, e que tentei de alguma forma também dar continuidade...

Eu olhei para as Comédias num sentido de... Eu penso sempre muito nesta ideia dos múltiplos cursos de água, uns visíveis e outros invisíveis, mas que concorrem todos para o mesmo, para o rio, para o mar, para o movimento e para a nossa própria vida, para a vida de todos nós. Por isso, quando eu cheguei às Comédias, o meu entendimento foi neste sentido, ou seja, caminhos diferentes para no fundo todos eles contribuírem de formas variadas para esta ideia de uma democracia cultural e mesmo para a democratização da cultura. Eu acho que por caminhos diferentes é isto que se faz. Aliás, uma das dimensões dele, e às vezes eu também colocava isso: a linha do horizonte são todos, ou seja, chegarmos a todos — e é como linha do horizonte, evidentemente. Os caminhos para chegarmos a essa diversidade, necessariamente, são diferentes, porque a diversidade exige também abordagens diversas. Não sei se estou a responder, mas pergunta tudo, porque...

**SP: Sim, acho que me estás a responder, sim. Em relação a estas duas vertentes do projeto pedagógico e do projeto comunitário, o projeto pedagógico é mais com escolas e é por isso que é um projeto pedagógico, e o comunitário é mais, por exemplo, com grupos de teatro local ou tem outras dimensões?**

**MH:** Então, o projeto pedagógico está... Então deixa-me até ir um bocadinho atrás. Nem é atrás, na verdade. Idealmente, isto na minha perspetiva, no limite e num caminho de futuro, eu acho que nem precisaria de haver caixas... Ou seja, porque as coisas estariam tão entranhadas e tão entrelaçadas que não haveria necessidade de haver a ideia da companhia, do projeto pedagógico e do projeto comunitário. Hoje, ainda tem um bocadinho mais a ver com isso que tu estás a dizer. Ou seja, o projeto pedagógico trabalha, sobretudo, não só mas sobretudo, com os mais novos por um lado, e aí os mais novos pode ser no contexto escolar ou também no contexto com as famílias. Trabalha também nas formações, por exemplo, seja para professores, seja para um público em geral, e o projeto comunitário esteve sempre mais ligado não só ao trabalho com os amadores, ou melhor, sobretudo relacionado ao trabalho com os amadores, mas também quando a comunidade participa em espetáculos, que são espetáculos da companhia, que isso também acontece, não é? Muito sinteticamente é isto.

**SP: Ok. E no meio da companhia, do projeto pedagógico, do projeto comunitário, como é que surge o *Mutantes*? Que no fundo é um bocadinho o entrelaçar de tudo, não é? Ou não?**

**MH:** De alguma forma... Hm, não. Talvez não. Não é, não. Eu acho mesmo que o entrelaçar de tudo — e isso seria para o futuro, porque eu acho que eu não consigo mesmo fazer isso — seria mesmo tu não distinguires, não distinguires. Poderes ter, na verdade, atividades para esta faixa etária ou para aquela, mas não precisares sequer de nomear ou de distinguir. O projeto *Mutantes* é um projeto, e é um projeto que eu tenho também um carinho muito particular, porque ele, no fundo, o que é que ele propõe? Primeiro, ele alarga-se aos 10 municípios do Alto Minho, isso é uma dimensão que tem, que é positiva, porque no fundo é conseguirmos chegar a mais gente. Por outro lado, enfraquece de alguma forma a nossa possibilidade de estarmos mais presentes e chegarmos aos olhos de todas as pessoas. Para mim, isso é muito importante, mesmo. Eu não sei trabalhar de outra maneira e isso é um desafio muito grande. Tivemos a absoluta sorte... Não sei se é sorte, mas foi mesmo muito bom, que tivemos duas pessoas maravilhosas a trabalhar conosco, que para além do gosto que tinham pelo trabalho que estavam a fazer, tinham um imenso sentido de responsabilidade, que foi a Mariana Abrantes e a Liliana Claro, que foram não só produtoras incríveis... Na verdade, elas foram produtoras como eu entendo que é um produtor, que é alguém que tem a capacidade de dar resposta àquelas questões que são mais imediatamente relacionadas com a produção, mais práticas e pragmáticas, mas depois têm um sentido também... Têm conhecimento artístico, têm sensibilidade, têm responsabilidade política, e só pessoas com essa visão e com esse mundo depois conseguem fazer o que elas conseguiram fazer e perceber também o projeto, porque entraram e tiveram imediatamente que mergulhar num extensíssimo território, que foi um desafio imenso. Este projeto *Mutantes* conseguia de alguma forma isso, ou seja, quando eu entrei, pensei também muito... Tentei trabalhar muito no sentido da constelação, de ligar, ligar, ligar as coisas, entranhá-las... Que elas se contagiassem, no melhor sentido dos termos. Outra vez, se formos aos cursos de água, que eles se contagiassem e tornassem a coisa muito viva, esse era o desejo. Os *Mutantes* o que é que eles fazem? Os *Mutantes* têm os miúdos, supostamente aqueles com necessidades, identificados em situação de

maior necessidade, sempre a trabalhar com outros, nunca se trabalhou com esses miúdos identificados como tal sozinhos, mas o desejo era trazer artistas para trabalharem com eles. Mas os professores, é fundamental trabalhar com os professores, porque se trabalhamos com os miúdos e não trabalhamos com os professores, isto está sempre absolutamente desequilibrado. E, por isso, desenvolvemos uma série de atividades para os miúdos sim, com formatos variados — fosse nas escolas, fosse nas férias — e também para os professores e outros interessados nas questões da arte e da educação, para que isto tudo se pudesse contagiar. E aqui o pensamento foi sempre muito, e isto é uma coisa que eu defendo convictamente, também pela minha experiência enquanto professora, é que: um professor, com determinadas ferramentas... Um professor pode ter a seu cargo, em cada ano, cento e tal alunos... Se conseguirmos valorizar, fortalecer e ainda por cima trabalhar outras ferramentas com um professor, nós não estamos só a ajudar aquele professor, estamos a contribuir para que cento e tal miúdos, em potência, possam ter também uma educação mais feliz, se quiseres, e mais completa. Não sei, vê lá se estou a falar demais...

**SP: Não, não, não, entretanto tenho só uma dúvida. Portanto o *Mutantes* não trabalhava só com jovens, trabalhou também com professores, profissionais que trabalham com jovens no fundo... Mas achas que, até aos *Mutantes*, as Comédios do Minho não tinham tido ainda muita oportunidade de aprofundar essa relação com os professores? Ou seja, andavam mais focados nos públicos, no sentido das crianças, o público em geral, etc, mas com os professores ainda não havia uma relação, é isso?**

**MH:** Não, nem pensar, isso foi feito desde o início. Desta forma, não. Ou seja, a cada ano nós estamos a aprender coisas, e o que o projeto *Mutantes* trouxe de novidade... As formações existem para professores desde que a Isabel Alves Costa desenhou o projeto pedagógico. A diferença — uma das, porque nós depois podemos aprofundar isso e eu posso trazer outras diferenças — mas uma das diferenças foi que durante sensivelmente dois anos, os professores tiveram oportunidade de fazer dez formações, em dois anos. Ou seja, isto não é de menor importância e traz, claro, diferenças, porque tem a ver com continuidade, com consistência, com aprofundamento. Uma coisa é as pessoas terem acesso a uma formação, no máximo duas no ano, e outra é terem em sensivelmente dois anos, um bocadinho menos, terem dez formações com dez artistas diferentes. Para

além disso, terem também uma outra coisa que eu acho que é também importante, muitíssimo importante, que foi: nós tivemos uma equipa super-experiente, as A3S, a acompanharem, no sentido de fazerem a avaliação do projeto, e esta avaliação foi sempre entendida desde o início, no sentido de que essa avaliação nos ajudasse a perceber o que podíamos fazer melhor. o que podíamos melhorar, identificar o que estávamos a fazer bem e simultaneamente ajudarmos a perceber o que podíamos melhorar. E essa avaliação, esse acompanhamento e esse processo, as A3S reuniram com os vários elementos da equipa, entre eles os professores, e esses momentos são também momentos de aprendizagem.

**SP: E agora, voltando assim um bocadinho ao projeto em geral, não só sobre o *Mutantes*. Pronto, eu já percebi que para o *Mutantes* vocês tiveram pelo menos duas produtoras, além de todos os artistas que foram participando para implementar esse projeto. Mas nas Comédias do Minho, vocês, apesar de trabalharem em muitos territórios, não são assim tantos. Ou seja, eu estive a ver, pelo menos pelo vosso site e também pela equipa que eu conheço, há uma direção artística, depois há uma direção de gestão/produção, há outras pessoas que acompanham a produção, não sei... Estive a contar e a tentar agrupar por áreas, mas no fundo era uma pessoa para comunicação, duas ou três para produção, uma pessoa para design, produção de conteúdos, pronto... No fundo, o que eu queria perguntar era como é que é a vossa equipa em geral, e quais são os perfis que acabam por se relacionar mais com os públicos ou de intervir mais no tipo de relação que vocês querem criar com os públicos?**

**MH:** Olha, então, duas coisas. Indo, por exemplo, à ideia dos *Mutantes*. Isto é uma aprendizagem permanente que nós vamos fazendO e eu acho que isto pode interessar-te também... Quando eu entrei, completamente sem saber nada, ou a saber quase nada do contexto, não sabia nada, sabia pouquíssimo... Houve um projeto logo que eu fui apanhada, assim, no meio dele, e percebi que fiz imediatamente uma série asneiras, e uma delas foi exatamente a questão da equipa... Apesar de nós até contratarmos uma equipa que depois ficou responsável por... Um bocadinho pelo projeto, que tinha a ver com o projeto d'*As Portas do Tempo*, em que depois convidámos as Talkie- Walkie — não sei se tu conheces, são um coletivo engraçado — para, em conjunto connosco,

poderem desenvolver o projeto. Mas quando surgiu esta outra possibilidade dos *Mutantes*, a minha primeira reação foi — “Se não entram pessoas, eu não avanço com isto”. Porque eu acho que isto é muito a prática no nosso país, de “podemos fazer mais sempre com os mesmos”. E isso foi a grande aprendizagem, imediatamente. E por isso é que entraram estas duas pessoas, porque eu disse que eu não me metia nisso se não entrassem pessoas. Relativamente à equipa das comédias, sim, duas coisas importantes relativamente ao que tu perguntaste. Por um lado, o facto das pessoas estarem aqui há muitos anos, tem uma vantagem e uma dimensão muito bonita, que é as pessoas imediatamente reconhecerem a equipa. E a equipa construiu, de uma maneira geral, uma relação de confiança com as pessoas. E é muito bonito ver isso, é mesmo bonito. Claro que a permanência, também há muitos anos, depois traz muitas outras desvantagens, e é importante não nos esquecermos delas. Mas essa dimensão na relação com as pessoas, da maior parte da equipa, é mesmo bonita. Depois, eu continuo a achar que está, por um lado, subdimensionada, e precisa sobretudo, na minha perspectiva, que eu não fui capaz de fazer, de se organizar melhor. Ou seja, porque acho que há... E temos hoje, e isso tem a ver com as desvantagens de estarmos aqui há muito tempo... Naturalmente, todos nós, não há nenhum de nós, por mais extraordinário que seja, que não ganhe vícios. E pronto, é a nossa casa e, por isso, temos muita dificuldade em alterar coisas, não é? E, por isso, subdimensionada por um lado, mas se se organizasse melhor, sentia-se também menos subdimensionada.

**SP: Achei interessante teres dito essa questão da criação da confiança entre as pessoas que trabalham na organização e a população, o território. Essa relação de confiança é com as pessoas, com essas pessoas que trabalham lá, ou é com a instituição? Ou seja, se essas pessoas saírem, as pessoas vão continuar a ter essa confiança nas Comédias do Minho? Pronto, não saem todas ao mesmo tempo, mas...**

**MH:** Bem, olha, eu não tenho a certeza, mas a minha impressão é de que é um misto. E isso, voltamos à mesma situação, normalmente as coisas mais especiais na vida têm o melhor e o pior. E isso traz essa dimensão mesmo muito bonita dessa confiança, ao mesmo tempo o perigo da personalização e do convívio familiar, que como nas famílias, a coisa familiar é ótima e pode ser também péssima. Porque não se pode fazer depender a existência de um projeto destes da presença das pessoas ou de determinadas pessoas.

**SP:** Sim, sim. Pois, eu acho que isto não é uma pergunta, é mais uma reflexão... O que eu tenho sentido, e eu acho que o que se sente um bocadinho na área da cultura, é que há muito... Ou seja, eu acho que há esta vontade das pessoas, de darem muito de si, de se envolverem muito pessoalmente nos projetos, mas até que ponto é que isso também não nos tira algumas capacidades? Às vezes, de avaliar as coisas, assim... Por fora, não é? E até de impedir algum desgaste, porque eu acho que o que acontece é que as pessoas ficam muito desgastadas. Se temos a mesma equipa a trabalhar no mesmo projeto, sempre com os mesmos desgastes ou os mesmos desafios, pronto... As coisas, não sei... Também há de ser um entrave à mudança, à evolução, para bem de todos.

**MH:** Eu acho que é, Sofia. Acho que faz mal a toda a gente. Faz mal às pessoas, às equipas... Faz mal às equipas e faz mal aos projetos. E começo a convencer-me cada vez mais... Outra vez, eu não estou completamente certa, mas confesso que estou muito convicta de que muitos dos projetos que começaram por ser extraordinários, eles vão definhando, porque nós não temos capacidade de dizer “se calhar, está na hora de sairmos”.

**SP:** Este tema já entra um bocadinho na secção dos desafios, que é uma parte um pouco mais à frente da entrevista, mas não há problema nenhum. Mas, achas que isto é uma questão das próprias equipas, das próprias pessoas? Porque, como nos envolvemos muito, depois é difícil sairmos? Ou é também uma questão, por exemplo, do orçamento que temos para fazer os projetos, que implica que as pessoas se envolvam muito?

**MH:** Olha, Sofia, eu estou mesmo farta desse argumento. Não é do que tu estás a usar. De nós usarmos esse argumento. Estou pelos cabelos. Porque nós [comunidade artística], que passamos a vida a criticar, somos incapazes depois de, na prática, termos ações que contrariem aquilo que criticamos. Se os orçamentos... Não pode ser um ou dois, temos que ser todos a dizer — “Com este dinheiro, faz-se isto” — este foi um dos argumentos que eu usei, não fui capaz que ele vingasse, e eu não consigo perceber... É assim, a questão de... Tu, com este dinheiro, fazes isto. Se tens menos dinheiro, tens de fazer menos. Não podes continuar a fazer o mesmo com menos dinheiro. E, sobretudo, estar sempre a chutar para a frente — é só desta vez, é só desta vez... E o “desta vez”

eterniza-se. E, por isso, não, passamos orçamentos que contemplem exatamente isso. É o que eu estou completamente determinada a fazer. E, Sofia, isto, eu estou com esta determinação, não é no sentido — “Ai, porque os outros não fazem” —, não tem nada a ver com isso. Tem a ver mesmo comigo. A principal crítica e o primeiro alvo da crítica sou sempre, sempre eu, no que é que eu estou a fazer. É nesse sentido.

[Omissão deliberada conforme Declaração de Consentimento Informado]

**SP: Todas as áreas de uma organização têm de estar interligadas para ela funcionar num todo, senão não funciona num todo, funciona às partes, não é?**

**MH:** É isso. Deixa-me até dar-te este exemplo que pode ajudar. Eu comecei muito miúda, tinha 20 e tal anos, a trabalhar, ou seja, a trabalhar em Serralves. Eu ficava doida quando tu tinhas as pessoas, por exemplo, os vigilantes ou a receção, em que as pessoas não sabiam o que é que se estava a passar, eu não conseguia perceber... Porque eu acho que cada um de nós é um elemento de, se quiseres, primeiro que tudo, de mediação na relação. É por isso que, para mim, a comunicação é... Está tudo entranhado, desde a senhora da limpeza até ao diretor artístico, nós temos que saber... Eu nunca mais na vida me vou esquecer, Sofia — e estás a ver, eu defendo completamente isto, e eu não o consegui fazer como desejava aqui, já fiz noutros sítios, aqui não o consegui fazer como desejava — nunca mais me vou esquecer, em Serralves, houve um dia em que eu estava a falar com uma das senhoras que fazia a limpeza e ela sabia coisas da obra de um artista em exposição que nós do serviço educativo não sabíamos, e eu fiquei tão feliz. Porquê? Sabes o que é que o artista fez? O artista esteve a percorrer o espaço regularmente... Era um alemão, XPTO, estás a ver? Assim de topo, de arte contemporânea, a explicar às senhoras da limpeza Porque, de facto, se elas não fossem sensibilizadas, havia uma série de obras que eram tão frágeis, espalhadas pelo espaço, que elas nunca seriam capazes de as defender e de cuidar. Isso, para mim, marcou-me para sempre, porque eu pensei — “É isto em que eu acredito” — estás a ver?

**SP: Sim, sim, percebo perfeitamente. Pronto, então, voltando aqui às perguntas do meu guião... Faz parte de ir viajando, até porque depois cola a outras perguntas que estão mais para a frente, não há problema. Nestes últimos 20 anos das Comédias do Minho, quais consideras que foram os vossos principais contributos para o território?**

**MH:** Epá, eu acho que eles são vários e a diferentes níveis. Então, simplificando. Então, simplificando. A contribuir nesta coisa da democratização cultural, evidentemente, não é? De ires com o teatro às aldeias. Ao mesmo tempo da democracia cultural, que também já falámos um bocadinho, não é? Por outro lado, familiarizar, aproximar as pessoas de algumas linguagens artísticas que, se calhar, de outra forma era difícil, ou era mais difícil. Depois, a valorização das próprias histórias e das pessoas daqui, que se veem também representadas no trabalho que nós fazemos, porque muitos destes trabalhos partem do seu saber e das suas histórias. Tens a formação, que isto depois é outra coisa, também dava uma grande discussão, que é a formação, também, dos técnicos municipais e sobretudo desta rede de colaboradores locais — formações pensadas para eles no sentido de, no fundo, não só fazerem a ponte com as Comédias, mas eles próprios adquirirem instrumentos para outros trabalhos que possam desenvolver. Esta, eu acho, também ajuda à relação entre os próprios municípios, de alguma forma, a fortalecer aqui algumas relações. Mas eu acho que há esta ideia — para mim, que é central — que é contribuir para um país menos desequilibrado e ajudar a criar um olhar sobre o país menos polarizado. E agarrando naquela expressão da Isabel Alves Costa, que para mim é central, que é: não é descentralizar, ninguém quer descentralizar coisa nenhuma, senão é voltar do centro para a periferia. O que se quer é um país com múltiplos centros. E uma das coisas que eu acho que são também extraordinárias que as Comédias conseguem é, no fundo, não é só as pessoas que aqui estão poderem ter olhares diferenciados para outros lugares, mas é os que vêm de outros lugares terem um outro olhar também sobre este território. Porque esta ideia de sem fronteiras eu acho que é muito importante, e deste movimento de cá para lá e de lá para cá. Não só porque há artistas que vêm até cá e depois nos levam também dentro de si, mas também porque nós não apresentamos só espetáculos aqui. As Comédias apresentam espetáculos aqui, como apresentam também espetáculos depois noutros lugares do país. Por isso, é esta forma de contribuir, mesmo que numa medida pequenina, mas que é fundamental. Todos estes grãos de areia juntos ajudam a que este país seja menos desequilibrado. E depois, evidentemente, mesmo também ao nível económico, que eu não quero nunca colocá-lo em primeiro grau, porque não quero, ainda que ele seja importante, mas ele vem também por aqui. Porque de repente tu tens não sei quantos artistas no território, tens públicos que também vêm de fora —

nunca é em mega, não somos, não éramos, acho que não queremos ser mais um festival, este país está cheio de festivais, muitas festas disto e daqueloutro, não é isso — mas há aqui todo um movimento que ajuda também a olhar para este território ou a criar múltiplos olhares perante este território.

**SP: Por acaso, fizeste-me lembrar de uma coisa que me esqueci de perguntar. Quando falaste dos agentes locais, ou seja, das pessoas com quem vão trabalhando — os professores, os técnicos do município,... — que também ajudam a formar e que também vos ensinam coisas, acredito... Esqueci-me de perguntar, se a nível da vossa equipa, se é composta maioritariamente por pessoas que são dos territórios onde vocês trabalham, se vêm de fora... Porque é engraçado, por exemplo, no caso de Lavar o Mar, a Madalena Victorino mencionou que era muito difícil encontrar produtores que queiram ficar no território. Ou seja, acho que eles tinham sempre produtores que vinham para o território, mas depois, às vezes, não conseguiam ficar lá muito tempo. Quando são do território, às vezes, não têm a formação necessária ou não têm a experiência necessária para fazer ou para cumprir com as exigências do projeto... E pronto, e lembrei-me disso agora, que também é importante.**

**MH:** É, é muito importante, isso também é uma coisa que sempre me inquietou. Ou seja, por exemplo, as pessoas da equipa são todas de fora, à exceção do Luís Carlos, que está ali a fazer a produção e gestão, ou melhor, apoio na área mais financeira, gestão tem mais a ver com o Pedro, mas é também um bocadinho a apoiar o Pedro... E tudo o resto é gente de fora. E o que é que acontece? São tudo pessoas que estão cá há cerca de 20 anos, ou seja, estão cá quase desde o início. O Luca, que está a apoiar mais diretamente o Pedro, está há menos tempo, mas ora... Eu estive 7 anos e o Luca já cá estava, a Alice já cá estava há 3, ou seja, a única pessoa mais recente é a pessoa da comunicação, por isso toda a gente está quase desde as origens e não eram de cá, não é? E isto é uma dificuldade, por exemplo, quando foi para os *Mutantes*, a Mariana e a Liliana eram de fora também, não é? Mas, por exemplo, a Mariana ficou e se calhar a Liliana teria ficado se houvesse um projeto para lhe dar trabalho, estás a ver?

**SP: Pois, sim. Ok. Pronto, já falámos dos contributos para o território. Quais é que achas que são as principais dificuldades que afetam o desenvolvimento do vosso trabalho neste território, ou nestes territórios?**

**MH:** Sofia, isto é mesmo uma perspectiva muito pessoal. E eu ainda estou demasiado próxima, não é... Pronto, assumindo exatamente isso, que é mesmo uma perspectiva pessoal e ainda sem distanciamento suficiente. Dificuldades pessoais têm a ver com a extensão do território. Eu continuo convictamente a achar que é absolutamente extraordinário, mas mesmo, esta coisa de ir aos sítios, sabes? Nem que seja um momento... Mas nós vamos lá uma vez e pronto, em muitas das situações. Por isso, esta distância, sem eu conseguir estar de olhos nos olhos com as pessoas, dificulta. Na minha perspectiva, que pode não ser uma dificuldade para uma pessoa com uma natureza diferente da minha, mas eu acho que isto é de alguma forma uma dificuldade. Depois, o que é que dificulta este projeto? Eu acho que tem a ver, na minha perspectiva, as dificuldades... Eu acho que tem mesmo a ver com a equipa levar aqui uma... Haver um envolvimento maior da direção, e estou a falar de uma direção geral, de uma direção artística, neste momento, a Fátima [Fátima Alçada, atual Diretora Geral e Artística] até assumiu exatamente isso, uma direção geral e uma direção artística. Não sei muito bem como é que isso funciona. Mas de haver... Eu vou ser mais clara, vou atrás. Outra vez, as coisas mais extraordinárias a transformarem-se em coisas que podem ser dificuldades, que é a confiança que foi criada sobre as Comédias, ou que foi depositada nas Comédias, é tal, e é uma coisa super bonita, que isso de alguma forma também levou a que houvesse alguma demissão... Não é uma demissão no sentido consciente ou de não querer saber, não é isso. Mas é — “Confiamos, vocês vão” — estás a ver? Isso é uma coisa muito bonita e muito importante, e mesmo especial. Por outro lado, começa a tornar a coisa mais lassa na relação com os municípios. Isto de um lado, isto eu sinto que é uma dificuldade, mas há uma dificuldade que eu ainda acho que é maior, que é neste momento a tendência para o fogo de artifício nos municípios. Ou seja, é o muito, é o muito, é o muito, sem haver capacidade — isso não é só um problema daqui, é um problema em geral — sem haver capacidade, como nós também no setor cultural, de parar para dizer assim — “O que é que importa verdadeiramente e que equilíbrio é que conseguimos aqui encontrar?”. Porque não é nada contra o fogo de artifício. O problema é se isto começa só a ser fogo de artifício. E eu acho que as pessoas começam, os municípios, assim como nós no setor cultural, a ter dificuldade em parar para distinguir e para perceber o que importa e encontrar o equilíbrio entre o fogo de artifício e aquilo que não é fogo de artifício. E eu acho que isso é uma dificuldade. Por exemplo, uma das

vantagens também que tu há bocadinho perguntavas... Os municípios, quando as Comédias tiveram origem, não tinham praticamente programação. Agora têm aquilo que eles chamam de programação, que é um conjunto de atividades — programação é outra coisa — mas um conjunto de atividades sempre, sempre, sempre a acontecer. Ou seja, isto evidentemente que torna a coisa mais difícil. Por exemplo, uma coisa tão simples como encontrares datas que consigas conciliar todos os municípios para a apresentação de um espetáculo, começou a ser uma dificuldade. Mas, ao mesmo tempo, eu penso assim: mas se nós conseguirmos — se calhar estou a ser ingênua, ou não — mas se nós conseguíssemos ser incríveis, e importa agora definir o que é ser incrível, se nós conseguíssemos ser incríveis, se calhar nós éramos sempre uma prioridade para eles nos marcarem, em termos de calendário. Mas, então, o que é ser incrível? Se o ser incrível é o fogo de artifício, eu não quis que as Comédias fossem fogo de artifício. Se o incrível é a relação forte que possamos ter, contudo, entre as Comédias e os municípios, e que as pessoas estejam preparadas para que haja momentos em que nós fazemos coisas que são mesmo muito boas, e que se calhar há outros em que elas não são tão boas, mas que isso faz parte de errar no contexto da criação e da produção artística... Não sei se estou a conseguir ser clara... É natural que em 20 anos as coisas se tornem lassas, às vezes até pelos melhores motivos, que têm por exemplo a ver com a questão da confiança.

**SP: Sim. Mas, pronto, lá está, isto é uma opinião bastante pessoal. Eu quando comecei a desenhar, a definir o que é que queria fazer, que tipo de entrevistas e assim... Eu sei desde o início que o que eu estou a recolher é uma perceção muito pessoal de pessoas que trabalham ou que trabalharam nestas organizações. Pronto, ou seja, não é uma verdade absoluta, é uma perceção de um profissional. Não te preocupes que isso está salvaguardado.**

**MH: Mesmo.**

[Omissão deliberada conforme Declaração de Consentimento Informado]

**SP: Queria voltar a uma ideia. Houve uma altura em que disseste que também se começou a tornar difícil os municípios programarem as criações e as propostas das Comédias do Minho, porque têm a sua própria programação. E disseste — “Aquilo que eles chamam de programação, porque programação é outra coisa” — e eu queria só**

**perceber o que é para ti a programação, porque acho interessante essa ideia... Ou seja, qual é a diferença entre uma programação cultural ou uma programação artística e um conjunto de atividades seguidas com uma cadência lógica, sem um projeto, uma ideia, um objetivo...**

**MH:** Sim. Vamos lá ver se... É assim, tem a ver sobretudo com um pensamento sobre o que se está a fazer. Ou seja, um pensamento que implica alguma complexidade, que parte da escuta das pessoas, que parte da escuta de um território, que parte da escuta da arte e do mundo e como é que isso é digerido depois a partir de uma direção artística. E uma direção artística pode ser uma cabeça, podem ser duas, podem ser várias, mas uma direção artística, a forma como eu olho para isto... Eu a programar nas Comédias do Minho não sou a mesma, tenho muitas semelhanças, mas não faço a mesma programação noutra sítio qualquer. Há muitas características em comum, porque está lá o meu pensamento, a minha sensibilidade, a minha marca. O que tem em comum tem a ver com a escuta da arte e do mundo. A grande diferença é a escuta do território, das pessoas desse território e da equipa com quem trabalhas. Essas são as variáveis que vão fazer com que eu programar num sítio ou noutra seja necessariamente diferente. E há uma intenção naquilo que tu estás a fazer e há também esta ideia, que eu começava por te falar há bocadinho, de uma espécie de constelação em que as coisas se ligam umas às outras. E esse ligar-se umas às outras não significa que sejam todas iguais, há é uma intenção nessas ligações, umas visíveis, outras invisíveis, mas que todas ajudam a fortalecer, quero eu acreditar, o que se está a fazer.

**SP:** E relativamente à parte da escuta das pessoas, eu tenho uma pergunta que é um bocadinho provocadora. Provocadora no sentido de... Ou seja, porque é muito importante escutar as pessoas, mas eu tenho sempre uma dúvida quanto toca à programação... Nós podemos escutar as pessoas e tentar aproximar a programação que se faz ou as atividades que se propõem do que elas querem. Mas depois eu acho que, às vezes, o que elas querem leva-nos para o fogo de artifício que os municípios também querem... Para esse fogo de artifício. Então, como é que se faz um equilíbrio dos dois?

**MH:** Olha, como é que eu tento fazer? Há coisas que eu não quero e como sou eu que decido no limite, eu faço “não”. E depois há coisas que fazem todo o sentido, mesmo aí

idealmente que eu nem sequer tenha pensado nelas. E é aí que elas estão convocadas com toda a clareza. Não sei se estou a responder... Ou seja, vou tentar ser mais clara. Há coisas que eu, que não me interessam mesmo e que eu não programarei, não é?

**SP: A nível artístico, de proposta artística, de ideia?**

**MH:** Sim, até porque eu nem sequer sinto essa pressão, porque esse fogo de artifício há por todo lado. Por isso, isso nem é uma questão. Ou seja, quando tu escutas as pessoas, aquilo que elas te vão manifestando, daquilo que sentem falta, daquilo que gostavam, não há nada que alguma vez tenham, que eu tenha escutado e que tenha pensado — “Epá, isto eu aqui não me sinto bem”. Não me lembro assim de nada. Pode ter acontecido. Aconteceu, provavelmente. Mas não me estou a lembrar, sabes? Porque aquilo que eu não quero está por aí e as pessoas têm, não é? Na verdade. Por isso, eu acho que entre aquilo que elas desejam e aquilo que posso eu ter alguns instrumentos para trazer, onde é que nós nos encontramos aí? Acho que tem a ver com isso. Posso dar um exemplo? Quando eu cheguei às Comédias, uma das coisas que eu tinha medo de não saber fazer — e isto tem a ver com o meu respeito pelas pessoas — eu vi ao longo da minha vida trabalhos com a comunidade em que eu tive sempre muitas dúvidas sobre a maior parte dos trabalhos que vi. Não eram todos. Ou seja, eu achava que aqueles que me pareciam que as pessoas estavam a ser mais profundamente respeitadas eram poucos. Então, eu tenho pavor de não respeitar as pessoas, mas pavor. E de poder instrumentalizar, eu tenho pavor disso tudo. E, muitas vezes, com esse pavor todo e com essa super atenção, tu fazes asneiras da mesma maneira. E uma das coisas que as pessoas sempre falaram, quando eu entrei já há algum tempo, era precisamente do gosto que tinham em participar. E durante algum tempo houve ali um momento em que não se fizeram trabalhos com a comunidade, ou melhor, em que as pessoas não participavam como *performers*, como atores... E entretanto elas falavam disso e isso voltou a recuperar-se, voltou a fazer-se, porque me fazia todo o sentido. Ou seja, percebes? Isso é só um exemplo muito concreto.

**SP: Sim, sim. E esse pavor de eventualmente instrumentalizar as pessoas, ou fazer alguma coisa que as possa deixar desconfortáveis, ou... Pronto, de não se sentirem bem no meio daquela proposta, alguma vez vos impediu de fazer alguma coisa?**

**MH:** Não, acho que não. Que eu me lembre, assim, não. E até deixa-me ir um bocadinho, se calhar, não sei se é atrás, se é à frente... Não é só as pessoas sentirem-se desconfortáveis — e sim, estou-me a lembrar de um projeto em que eu não fiquei a sentir-me nada bem, não acho que tenha existido uma intenção pouco correta do artista, não foi isso, foi só um processo... Estes processos são exigentes e implicam tempo, e quando nós estamos a fazer milhentas coisas, alguma coisa há de correr mal. E pronto, e foi um projeto que eu é que não fiquei confortável, e também sei que algumas pessoas não ficaram confortáveis, não foram todas, mas... E que eu não fiquei confortável porque achei que o trabalho não tinha a qualidade que devia ter. Mas custa-me tanto isso, como me custa, às vezes ainda mais, sentir que as pessoas até estão muito felizes e eu olho para o trabalho e acho que o trabalho é... É pouco digno. Porque depois eu tenho muita dificuldade, se não acredito no trabalho, em dizer que está tudo muito bem, e ver as pessoas muito felizes com uma coisa em que eu não acredito... E o “não acredito” tem a ver, sobretudo, com eu sentir que elas não estão a ser tratadas de uma forma... Da forma mais digna possível. E também é bom esclarecer isto, não é que alguém... Eu nunca assisti a nenhum momento, e nunca nas Comédias, que tivesse, ou que eu tivesse sentido ou percebido, que intencionalmente ou displicentemente isso tivesse acontecido, não é isso. Eu é que acredito tanto nos artistas e nas pessoas, que eu sinto sempre muito... E tenho tanto respeito por [essas pessoas e esse trabalho], que quando nós falhamos a esse nível, é um sítio que me deixa ficar mesmo a sentir-me muito mal. Eu não tenho nenhum problema com a falha artística dentro do contexto artístico, desde que as pessoas trabalhem, desde que as pessoas estejam a tentar, a experimentar, está tudo bem. Mas quando implica não-profissionais e eu sinto que aquilo “hmmmm”... Não fico mesmo bem.

**SP: Ok. E isso é porque um não-profissional, quando entra, por exemplo, num contexto desses de participação num espetáculo, também se torna um intérprete e é quase como se fosse para o lado do profissional, ou é por outro motivo?**

**MH:** Não, não tem nada a ver, ou seja, não tem a ver com uma questão técnica. Não, isso não tem. Um profissional é um profissional, domina determinados instrumentos. A outra pessoa que não é profissional traz outras coisas que o profissional já não consegue trazer. Não, não, isso está tudo bem. Há é um sentido de... Nem sequer me passa pela

cabeça a possibilidade de ser menos exigente no objeto. Tem a ver exatamente... Um objeto, para mim, se é um objeto artístico, tem que ter a mesma exigência e a mesma dignidade, mas não tem a ver com questões técnicas comparáveis entre um profissional e um não-profissional. Pode ter a ver com questões técnicas, mas não dessa comparação entre um e outro.

**SP: Então, sentes que... Ou seja, da parte, às vezes, dos próprios criadores, e não estou a falar de nenhum projeto específico que tenha ocorrido nas Comédias do Minho, mas em geral no contexto de criações comunitárias e participativas, há uma tendência para haver algum tipo de... Não diria falta de brio, mas como estamos a trabalhar com pessoas não-profissionais, parece que não há aquele *extra mile* para ser o melhor possível a nível artístico.**

**MH:** Eu, outra vez, eu acho que há — parece-me, e correndo o risco até de ser injusta — eu acho que há situações muito variadas e também com motivações muito variadas. Eu acho que há de haver profissionais displicentes, há de haver... Se me perguntasse alguém neste momento, não me lembro também, se me lembrasse também não diria, mas não é isso, nem sequer me estou a lembrar verdadeiramente, está bem? Acho que há de haver profissionais na área da cultura displicentes, como há em todas as áreas. Sinto que, às vezes, nos deixamos deslumbrar, e é compreensível, por uma alegria que se está ali a alcançar, que é uma alegria que é muito bonita e que eu valorizo muito. Mas por eu valorizar tanto essa alegria, e sobretudo por valorizar tanto as pessoas, é que eu quero mais. Não pode ser só uma coisa que estamos... Porque depois disso está ali na fronteira entre uma coisa que nenhum de nós gosta, que é um certo paternalismo, e todos nós corremos esse risco.

**SP: Ok. Voltando aqui às dificuldades que mencionaste,... Desculpa, foram-se metendo outras perguntas no meio, espontâneas... Mas uma pergunta que eu tinha era: de que forma é que essas dificuldades do desenvolvimento no trabalho no território, que mencionaste algumas, afetam a forma como as Comédias do Minho se relacionam com os públicos e o desenvolvimento de novos públicos, ou o desenvolvimento de públicos nas atividades, entre outras dimensões?**

**MH:** Eu acho que é... Na verdade, Sofia, eu acho que, se calhar, tem a ver mais até com a minha sensibilidade de trabalhar sempre muito, ou o mais possível, de olhos nos olhos,

e de tomar sempre todo o trabalho que eu faço e que fiz, que pudesse ter algumas semelhanças... Nada que eu tenha feito antes foi semelhante a isto, mas que tivesse algumas semelhanças, apesar de tudo, tem essa facilidade, que é da proximidade, da continuidade, da recorrência, que leva à consolidação, e umas pessoas contagiam as outras, e assim sucessivamente. As Comédias fazem exatamente isto desde sempre, têm um público já fiel e vão sempre tentando contagiar outros, mas nesta extensão de território, claro que é mais difícil.

**SP: E para combater essa dificuldade da extensão do território, têm adotado estratégias de comunicação um bocadinho diferentes, às vezes, assim... Até quase fora da caixa? Que, se calhar, numa organização num outro contexto territorial não é preciso adotar. E dou-te um exemplo: eu vi um filme do Paulo Menezes, se não me engano, sobre as Comédias do Minho, e há umas partes em que se vê, por exemplo, vocês com uma carrinha a anunciar com os altifalantes um espetáculo que vai haver numa Junta de Freguesia ou num sítio numa aldeia. Eu acho que isso é claramente uma estratégia que nem todo o tipo de organizações culturais têm de adotar. E é um bocadinho esse tipo de estratégias, se te lembrares de mais...**

**MH:** Olha, nos últimos anos eu não acho que tenham existido estratégias tão diferentes e diferenciadas, não acho mesmo. E acho que isso, o carro de som que vem lá de trás, eu acho que é uma das mais eficazes. Para além dessa, há uma outra que é falar-se com o padre, por exemplo, que eu acho que é deliciosa, não é?

**SP: E chegaram a fazer isso alguma ou várias vezes até?**

**MH:** Com os padres? É assim. É uma prática. Porque o padre diz na missa que vai haver espetáculo, que vai haver cinema, que vai haver não sei o quê. Outra é fazer a ponte com os presidentes de junta e, juntamente... Vamos aos presidentes de junta, levamos cartazes e flyers, por isso envolvemo-los imediatamente. E essas, para mim, em termos das aldeias, são aquelas que eu acho mais eficazes e também mais de proximidade, como tem de ser. Sim.

**SP: Ou seja, estratégias mais de proximidade com as pessoas.**

**MH:** Eu tinha uma ideia, também partilho isto contigo, mas que nunca consegui pôr em prática, que era ter... Eu até lhes chamava “Bolsa de Conspiradores” — aqueles que

conspiram juntos — ou “Cúmplices”. Que no fundo era ter, em cada município, uma série de pessoas de diferentes idades, desde adolescentes, porque chegavam e infiltravam-se nas escolas — infiltravam-se no melhor sentido da palavra — professores... Mas também a possibilidade de termos reformados, acho que isto podia ser uma coisa que também motiva as pessoas, e de os poder envolver, serem eles a fazerem esta ponte e esta comunicação. Mas eu nunca consegui...

**SP: Isso seria quase como um embaixador local, no fundo, não é? Para ajudar a divulgar as propostas. E porque é que sentes que isso não resultou? Ou seja, tentaram implementar e não resultou? Ou não conseguiram chegar aí até agora?**

**MH:** Fui eu que não consegui fazer isso, ou seja, e aí estou a responsabilizar-me a mim, porque não fui capaz. Um dos motivos, mas não é o único, tem realmente a ver com a subdimensão da equipa, não é? Porque é assim, cada um de nós faz várias coisas, não é? E eu estava também a fazer um monte de coisas... E depois não consegues, não é? Para além da direção artística estritamente dita, eu acompanhava a circulação de quase todos os espetáculos e fazia frente de sala... Ou seja, tens uma série de coisas que depois te impedem de conseguir ter tempo para trabalhar noutras.

**SP: Claro. Pronto, mas dessa ideia dos embaixadores, tu deste outro nome que é engraçado, que era a Bolsa de Conspiradores, é isso?**

**MH:** Conspiradores ou Cúmplices.

**SP: Falaste em vários perfis, ou seja, adolescentes, pessoas reformadas, etc. Isso leva-me à questão dos públicos. Achas que as Comédias do Mundo têm algum público que privilegiam, tipo alguma faixa etária... Privilegiar no sentido de terem mais propostas para determinadas faixas etárias ou grupos da população?**

**MH:** O que tentámos nos últimos anos, e o modo também como sempre tentei trabalhar nesse sentido,... Ou seja, tu tens, por exemplo, o Projeto Pedagógico alcança os vários níveis e as várias faixas etárias e os níveis escolares. Há o primeiro e o segundo ciclo que estão ali a ser mais... O pré-escolar e o primeiro ciclo, são assim um dos centros mais fortes, mas depois o segundo ciclo e o ensino secundário, nós ativámo-los também nos últimos anos, sobretudo o secundário, que o secundário era até o menos, mas ativámo-lo. Depois tens os espetáculos e as formações e que, por isso, é transversal às várias

faixas etárias. E para além de ser transversal às várias faixas etárias, também houve uma coisa que tentámos muito fazer, também nesses últimos anos, que foi perceber que a diversidade implica oferta, implica atividades, então também aulas diferenciadas. Lembro-me que tivemos uma atividade que eu acho que era muito especial, mas depois como o orçamento não era suficiente e a equipa estava sobrecarregada, cortei. Que era a Universidade Invisível, que tínhamos... O título até foi dado pelo Vítor Paulo, pelo presidente... Mas que era um programa que tinha espetáculos para os mais novos e os mais velhos, tinha cinema, tinha formação, ou seja, tinha um fim de semana com isto tudo, e que, por exemplo, aí se tentava trazer alguns espetáculos um bocadinho mais... Se quiseres, mais difíceis, eventualmente, alguns deles, pelo menos, outros também não, mas... Ou seja, para um público que podia ser um bocadinho mais especializado ou mais habituado a ver determinadas coisas, vais às aldeias e tens espetáculos que tentamos que possam chegar a diferentes pessoas, com diferentes experiências, depois tens as formações, depois tens o Cinema Ao Largo, tens os espetáculos para os mais pequeninos, oficinas também para eles... Enfim, eu acho que há uma vontade de chegar a essa diversidade, a uma parte dessa diversidade, pelo menos.

**SP: Sim, sim, e pronto, há aqui uma tentativa realmente clara de chegar, lá está, a públicos muito diferentes e à população em geral, a muitos grupos. Mas há assim algum grupo em específico, algum novo público que vocês querem mesmo desenvolver no futuro, ou que gostavam de alcançar no futuro?**

**MH:** Não faço ideia, isso agora não sei. O que tentei foi — que acho que se conseguiu, e os *Mutantes* é também um exemplo disso — foi valorizar os adolescentes, que no fundo tinham pouca oferta para eles, eles estavam sobretudo... Tinham as oficinas de verão, mas não tinham muito mais, e eu acho que, se se trouxe alguma coisa nova, talvez tenha sido essa. Porque eles começaram a ver os espetáculos de tarde. Ou seja, os espetáculos da noite, para o público em geral, nós começámos a organizar sessões para escolas durante a tarde, isto era uma forma também de os convidar a trazer os pais, os amigos e os familiares à noite, e houve aí um movimento também bonito nesse sentido, enfim.

**SP: Ok. Há aqui uma dimensão que eu estou a tentar analisar, que é a questão da acessibilidade. Vocês não têm nenhuma página no vosso site exclusivamente só sobre acessibilidade, mas obviamente a acessibilidade reflete-se, eu acho, nas vossas**

**preocupações de programação, de acessibilidade económica, de acessibilidade social, entre outras. Mas a pergunta que eu queria fazer é: de que forma é que essas preocupações de acessibilidade a vários níveis, intelectual, económico, social, físico, entre outras, se refletem nas vossas propostas e na relação que vocês tentam criar com o público?**

**MH:** Então, por exemplo, quando nós... Se começarmos pelos pequeninos, pelos mais novos, muitas destas... Primeiro, ou antes de mais, todas as nossas atividades são gratuitas. Todas. Não há nenhuma atividade paga. Essa é a primeira coisa. Segunda...

**SP:** **Só, desculpa, mesmo aquelas, por exemplo, quando vocês apresentam um espetáculo no Centro Cultural ou noutra instituição, é sempre gratuito? Ou seja, não é aplicada a bilheteira?**

**MH:** Tudo. Tudo é gratuito. Não há nada, desde as formações,... Tudo. Não há nada que seja pago. Isso é uma coisa. A segunda é esta coisa de irmos às aldeias, não é? Isto é logo uma... pronto. Depois, para os mais novos, às vezes, os espetáculos vão às escolas ou são apresentados no centro da vila e as crianças todas vêm. Todas. Tens também essa dimensão. Por exemplo, ainda agora, dar-te só um exemplo específico, para os mais velhos, nós tivemos o espetáculo *Uma Roda Entre Histórias*, tivemos sessões que organizámos só para... Ou melhor, tivemos sessões para o público em geral, e depois tivemos sessões para os centros de dia e lares. Em alguns municípios eles vieram até aos centros culturais, noutros contextos em que tinham dificuldade nisso acontecer, nós fomos diretamente ao centro de dia e aos lares. Isto é um exemplo.

**SP:** **Ok. Pronto, então, a nível económico tudo grátis, a nível social, pronto, lá está. A nível físico, vocês, relativamente aos espaços, é mais difícil?**

**MH:** É a maior falha, sim.

**SP:** **Ok. Mas eu acho que é bom reconhecer que há uma falha nestas coisas, mas realmente é um problema de certos territórios e de certos espaços, não estão adaptados, pronto. E depois entra aquela dúvida de: será que é a organização que tem de se recusar a ir ali? Que também não faz sentido porque isso impede uma data de pessoas de verem aquela proposta... Ou é a organização que tem a responsabilidade de arranjar alguma forma de criar essa acessibilidade? Ou se é uma coisa que tem de**

**vir “de cima”, entre aspas, pronto... Ou seja, se há um espaço que não é adaptado, se não deveria ser transformado...**

**MH:** Eu acho que também tem que receber pressões de todos os lados, inclusive da própria organização. E eu confesso que, outra vez, é mais uma espécie de aparte, que eu sinto que a esse nível, eu nunca fiz a pressão suficiente. Não porque, ou seja... Esta sensibilização minha, pessoal, também é relativamente recente... Quer dizer, é recente, mas também já tem algum tempo e tempo suficiente. Mas, entretanto, estás a precisar de pressionar e de agir em tantas direções que há sempre coisas que te escapam. Mas isto não pode ser desculpa, isto é a nossa responsabilidade. E não, não consegui fazê-lo. Mais uma coisa.

**SP:** Não, mas a intenção não é estar a fazer uma reflexão do que não se conseguiu fazer.

**MH:** Não, eu acho que é importante perceber que tu tentas um monte de coisas e há coisas que não tens consciência, e que não fazes porque não tens consciência, e depois há uma série de outras que tens, mas não és capaz por vários motivos.

**SP:** Ok. A nível, posso dizer intelectual, mas não só intelectual... Ou seja, porque eu acho que as Comédias do Minho também têm esta missão de trazer linguagens artísticas um bocadinho diferentes do que se calhar é esperado para certos locais. Como é que, a nível intelectual, garantem a acessibilidade dessas propostas para um público que é, se calhar, menos especializado?

**MH:** Olha, aí voltamos... E então falar-te de momentos em que eu acho que isso se fez muito bem. Por exemplo, haver sempre alguém a receber as pessoas — no sentido de criar o contexto para elas se sentirem confortáveis perante o desconforto — é fundamental. E, por exemplo, as Comédias não tinham isso com regularidade, ou seja, a frente de sala era feita simultaneamente, e aí outra vez a subdimensão da equipa — noutras dimensões precisa de ser melhor gerida, mas aí claramente subdimensionada — que é o Vasco, que faz o desenho de luz e som, e é ao mesmo tempo técnico, e era ao mesmo tempo, quando eu cheguei, quem recebia as pessoas, porque não havia ninguém para receber as pessoas para o espetáculo. Isso é absolutamente fundamental: criar um ambiente em que as pessoas se sintam à vontade para, perante aquilo que

veem, poderem reconhecer alguém com quem podem conversar. Fizemos, por exemplo, uma coisa que eu acho mesmo que foi bonita... A determinada altura propusemos, foi no contexto do espetáculo do Meridional, e propúnhamos que as pessoas deixassem uma frase, ou desenhassem, ou escrevessem uma palavra sobre o que sentiram ao ver o espetáculo. E criava-se logo ali um ambiente no final do espetáculo, normalmente também tínhamos cafezinhos, chá, bolinhos... Ou seja, tudo isto ajuda que as pessoas se sintam bem para poderem dizer “não percebi nada do que aqui se passou, aquilo é horrível”. Essas dimensões são absolutamente fundamentais. As pessoas terem sempre alguém que as recebe e elas sentirem-se bem recebidas. E, por isso, voltando quase ao início da nossa conversa, aquilo que te dizia dessa dimensão extraordinária da equipa ter essa relação de confiança com as pessoas, que é muitíssimo importante. Agora, apesar de tudo, é uma coisa um bocadinho diferente. Isto que eu estou a falar é uma coisa muito específica, mas que é muito exigente. Ou seja, tu tens que ter sempre ali uma pessoa a acompanhar os espetáculos e com um perfil de disponibilidade para estar a chover, frio e tu estares numa junta de freguesia em Melgaço, no meio de uma aldeia com frio, com neve e feliz porque sentes que a tua presença ali serve precisamente para criar esse conforto nas pessoas, para que elas da próxima vez possam voltar, mesmo não tendo gostado ou achado que não perceberam nada do que viram, porque perceberam. Mas é preciso conversar e é preciso encontrar e criar esse contexto para que as pessoas percebam que afinal até perceberam.

**SP: Mas arranjaram uma pessoa para fazer esse papel de frente de sala, é isso?**

**MH:** Era eu (risos).

**SP: Ah, ok.**

**MH:** Por isso é que depois não consegues fazer uma série de outras coisas.

**SP: Claro, claro. Mas idealmente, ou seja... Não estou a dizer que de vez em quando não pudesses ser tu, mas idealmente deveria haver uma pessoa na equipa mais... Que pode ajudar noutras coisas, mas que também faz este papel. Até porque podem haver duas pessoas a fazer o mesmo, porque se houver muita gente no público, quantas mais...**

**MH:** Exatamente. Absolutamente. Por exemplo, quando a Mariana e a Liliana estavam a dar apoio aos *Mutantes*, houve uma fase em que os *Mutantes* já tinham terminado praticamente, ou já havia mesmo muito pouco trabalho e elas acompanhavam o *Uma Roda Entre Histórias*, por exemplo, e eu só ia pontualmente. E eu sabia que elas tinham absolutamente perfil para receberem as pessoas, para fazerem aquilo que eu acho que é importante para que as pessoas se sintam bem e acolhidas. E sim, claro que tinha que haver outras pessoas. Por exemplo, houve também uma altura em que pontualmente ia... Quando estava o João na comunicação, que ele também chegou a ir algumas vezes comigo, por exemplo, porque para fazeres comunicação, se não estás a sentir isto tudo, não podes fazer comunicação, não é?

**SP:** Sim. E consegues dar-me um exemplo? Tipo, como se eu fosse uma pessoa que está a chegar a um espetáculo, o que é que diriam a essa pessoa? Explicam um bocadinho o que é que vai ser o espetáculo ou deixam mais em aberto, mas dizem — “Se não gostaram, venha até nós, falamos um bocadinho sobre isso.” — O que é que é melhor? É dar informação ou não dar muita informação, mas deixar a pessoa à vontade para conversar sobre o assunto?

**MH:** Ó Sofia, olha, deixa-me fazer mais um desvio. Eu fiz durante muitos anos, quando o Museu de Arte Contemporânea abriu, fazia visitas no início. E a primeira coisa que eu perguntava às pessoas era para que é que eu serviria ali, se é que eu ia servir para alguma coisa. E toda a gente me dizia para explicar. E a minha resposta era — “Espero que a última coisa que eu faça aqui é explicar o que quer que seja, porque as obras de arte não se explicam. Conversa-se sobre elas, a partir delas, enfim.” Ou seja, aquilo que eu tentava — dependia também dos espetáculos, dependia dos próprios contextos do que tu sentias, que tipo de público podia estar ali, e em função disso, tu também fazias a conversa — mas, sobretudo, há uma coisa que eu usava com muita frequência, que era — “Vamos entrar para um espetáculo que é uma espécie de viagem, deixem-se ir. E nas viagens não percebemos tudo, percebemos umas coisas, outras não. Algumas percebemos entretanto e não importa nada. Mas deixem-se ir, e sintam. E depois podemos conversar, se tiverem essa vontade, estamos aqui para conversar.” — e era isso.

**SP:** E nessa parte, penso que era mais no final, não é? Que falaste que tinham bolinhos e às vezes coisas para beber e assim, tem surgido... Ou seja, não é a primeira vez que eu, e até porque no meu trabalho também às vezes fazemos isso, não é? Essa estratégia da comida e da bebida, pronto, porque as pessoas vão ficando, não é? Mas, na tua perspetiva, qual é a importância destes elementos para as pessoas, de facto?

**MH:** Estarem, é o mais importante. É as pessoas estarem e conversarem. E isto tem a ver com cumprir outro objetivo, que também achei que era importante para aqui, que é uma dimensão quase cívica, se quiseres. Que é assim também que se procede ao exercício da cidadania. As Comédias são financiadas, não só, mas maioritariamente pela DGArtes, e também pelos municípios. Conversar sobre aquilo que se viu ou a partir do que se viu é muitíssimo importante. É muito importante que as pessoas não se esqueçam que este projeto é delas. E que ele existe porque existe todo um país que pode financiar um projeto como este. E os bolinhos, é o alimento, eu uso sempre isso, não é? É o alimento para a barriga e para o espírito. Depois a arte é para o espírito e os bolinhos, o chazinho e a conversa... Sim, eu acho que é mesmo fundamental. Porque é a criação de afetos, essa consolidação desse tal conforto e dessa confiança. Para que as pessoas possam voltar, não ter medo, não se sentirem... Isso é outra coisa que eu abomino, que é as pessoas poderem sentir-se agredidas.... Nem agredidas, é sentirem-se de menos importância. De menos importância. Não, isso não pode ser. São saberes diferentes mesmo. Há outra coisa que vou partilhar contigo que pode ser engraçada, que é... Eu tenho casa agora aqui em Coura, aliás, estou em Coura, não é? E divido-me entre Porto e Carreiros, a aldeia de Carreiros. E tenho uns vizinhos que têm 80 e tal anos. E eu, às vezes... Sofia, para cada espetáculo eu escrevia folha de sala, papapa, aquelas coisas.... E naqueles momentos, no meio do trabalho, eu pensava assim — “Mas porque é que eu sou completamente doida? Eu tenho tanto trabalho, eu já não consigo mais. Se calhar as pessoas nem ligam nenhuma à folha de sala, se calhar é só trabalho em vão.” — claro que eu não sei fazer de outra maneira, nem quero fazer de outra maneira. Mas estás a ver, naqueles momentos em que estás mais cansada, menos... E de repente há um dia em que chego e diz-me a Dona Celeste. Ou melhor, diz-me o Sr. Alfredo — “Olhe, ontem a Dona Celeste não foi ao espetáculo? Ela leu aquele papel que nos deu quatro vezes.” — e começou a falar sobre aquilo que lá estava escrito. E tu pensas

assim... Às vezes, crias estes... Ok, tem a ver com cansaço, mas quase um preconceito de achar que, se calhar, as pessoas não vão ligar. E depois de repente... E depois ficas, a partir disso, a saber que a coisa que aquela senhora mais gosta de fazer é ler. E que a memória mais feliz que tem é da biblioteca da Gulbenkian, que ela não sabia que era a biblioteca da Gulbenkian, a chegar à aldeia com os livros. E de repente, onde é que isto vai? São estas coisas que, às vezes, nós achamos que podem... Fazemos porque acreditamos, mas não sabemos se aquilo afinal tem mesmo... E tem, e temos que acreditar que tem.

**SP: Sim, essa questão da folha de sala e de às vezes pensarmos — “Será que este material, que é uma coisa pequenina, mas que dá trabalho, vale mesmo a pena?”. Leva-me também a perguntar, para complementar aquela pergunta da acessibilidade, como é que certas preocupações a nível da acessibilidade — e eu acho que uma folha de sala, que é uma coisa muito simples, pode também ser uma preocupação da acessibilidade, dar algum contexto às pessoas — até depois o tamanho da letra que está na folha, como é que no fundo as preocupações que vocês têm se refletem também na comunicação?**

**MH:** Olha, na questão da folha de sala especificamente, eu tinha a preocupação — não sei se conseguia ou não, de acordo com a Dona Celeste, ela pelos vistos percebeu, mas ela só leu algumas, não sei, e é uma senhora que tem 88 anos, tem 4ª classe ou nem isso, pronto... — eu tentei sempre encontrar um equilíbrio entre pensar numa Dona Celeste e alguém também que... Porque o nosso público é muito variado. Ou seja, conseguir aqui encontrar um equilíbrio entre a compreensão de uns e de outros. Em termos do resto da comunicação, por exemplo, eu gosto mesmo muito... E o André Cruz, o designer, era o designer quando eu aqui cheguei, já cá estava, foi alguém com quem eu gostei muitíssimo de trabalhar, e eu sei que os objetos que ele cria nem sempre são de fácil leitura. Alguns eu reconheço mesmo... Epá, o ano passado foi incrível, o objeto, eu gosto mesmo dele, mas acho que não podemos fazer assim. Entre o que eu acho que é mesmo especial, e o chegar... Tem que haver ali um equilíbrio. Mas assumo que há também uma dimensão que eu não quero perder.

**SP: Sim, de criar o impacto, de ser diferente também.**

**MH:** Não quero, não quero mesmo, e é um desafio. E há uma coisa, Sofia... Se há coisa que eu tenho consciência, é que amanhã posso não te dizer exatamente isto desta maneira, porque eu sinto mesmo que fiz uma aprendizagem tão grande... Era como aquilo que nós estávamos a falar da diversidade. A minha noção de diversidade hoje, e há 20 anos atrás, não tem nada a ver. E nos textos que escrevia há 20 anos, eu falava de diversidade, mas a diversidade que eu falo hoje é muitíssimo maior, e daqui a 5 anos vai de certeza ser muito maior do que é hoje. Isto para te dizer que não abdicaria, se continuasse nas Comédias ou noutra projeto qualquer, não abduco dessa dimensão de ser impactante mesmo que traga alguma dificuldade. Porque eu acho que traz umas dificuldades, mas também depois traz outras coisas positivas. Mas isso hoje, com o conhecimento que tenho.

**SP: Sim. Em relação a esses materiais de comunicação, ainda bem que falaste sobre as coisas do André, porque eu acho muito interessante aquela agenda anual que vocês fazem, é anual, não é? Que tem sempre um design muito distintivo. Ou seja, se eu vir ao pé de vários panfletos, eu sei que aquele é das Comédias do Minho. E sei que ao abrir não vou encontrar só o programa, sei que tem algumas coisas escondidas... Nem sempre atividades, mas pode haver alguma relação com o espetáculo... Por exemplo, aquilo de as pessoas escreverem o que é que sentiram, eu sei que isso foi um exercício presencial, mas eu penso que já vi uma coisa parecida num panfleto ou mesmo numa agenda anual vossa. Pronto, e eu queria perguntar sobre estratégias, em geral, de alcance dos públicos, e um bocadinho a diferença entre o digital e o presencial ou físico. O que é que privilegiam, no fundo? A pergunta é mais: o que é que privilegiam? Ou seja, o que é que consideras que têm privilegiado mais, por ser mais importante, no contexto do território em que estão?**

**MH:** Olha, eu acho que... Vamos voltar à mesma coisa, a diversidade. Porque, quando estás a falar no programa anual, por exemplo, uma vez mais, como eu acompanhava quase toda a circulação dos espetáculos e das atividades, eu entregava aquele programa às pessoas. De uma maneira geral — acho que não estou a ler mal — as pessoas recebiam também aquele objeto como um objeto precioso, por ele ser também muito... Não é? Ou seja, por isso, ele que tem aquela linguagem mais... Mas eu quero acreditar — se calhar estou outra vez a ser ingénuo, mas — que para pessoas mais familiarizadas

com este tipo de coisas, aquilo era um objeto que rapidamente era reconhecido e valorizado, e aquelas pessoas menos familiarizadas com este tipo de coisas, eu acho que elas se sentiam dignificadas e valorizadas porque havia uma pessoa que estava a entregar-lhes um objeto que, mesmo sendo estranho, era ao mesmo tempo muito bonito, muito cuidado, não é? Deixa-me fazer aqui um desvio. Se há lugar onde eu sinto que me senti a realizar de uma forma mais plena aquilo que imaginava, era nesse trabalho com o André no programa anual, porque o André era mesmo absolutamente cúmplice. Ou seja, o André, era estar a trabalhar claramente como eu acredito que se trabalha em equipa e é uma disponibilidade para nos escutarmos, para confiarmos e para construir a partir dali. Por isso, para mim, é assim um dos momentos felizes, claramente, das Comédias, foi esse trabalho que consegui desenvolver com o André e muito especialmente no programa anual que era muito digerido, era muito conversado, era muito dialogado, era mesmo cheio de referências, partilha de imagens, partilha de livros, partilha de sensibilidades, pronto.

**SP: A partir de que ano é que tiveram o programa anual? Ou seja, quando entraste ainda não tinham ou já tinham o programa anual?**

**MH:** Eu acho que o programa anterior já era anual, já havia. Ele era anual... Olha, Sofia, tenho quase a certeza, mesmo. Eu estou até a ver mais dois e já era com o André. Mas ele ganhou... Sim, olha, se calhar foi mais uma das coisas em que eu... Não fiz tudo errado, trouxe essas coisas... Acho que o programa anual ganhou mesmo alguma força, não é? Precisamente por aquilo que tu estás a dizer, ou seja, ele não era só um programa. Porque é, assim... Um objeto para ter, para se investir aquilo que se investia nele, ele tinha que ser mais, tinha que trazer-nos mais. E sim, acho que foi a partir daí. Mas agora perdi-me no que estavas a perguntar...

**SP: A pergunta era se, ou seja, era sobre as diversas estratégias de alcance de públicos que vocês têm, e o que me interessa é fazer aqui um bocadinho a comparação entre o digital e o presencial. Eu sei que a estratégia de comunicação é sempre complementar, não é? Não podem só comunicar presencialmente e não podem só comunicar digitalmente, e vocês têm claramente as duas vertentes. Mas interessa-me perguntar às organizações se elas sentem que privilegiam alguma delas e porquê.**

**MH:** Olha, eu não sinto que se privilegiasse... Na minha perspectiva, não, estás a ver? Ou seja, claro que há uma coisa mais regular — Facebook, Instagram e afins — mas isso é da própria natureza do suporte. Mas a questão dos flyers que chegavam às casas das pessoas, os cartazes que são colocados nos cafés, nas lojas, por aí fora, nas juntas de freguesia... Eu acho que tudo isso alcança públicos diferentes. E eu, normalmente, quando estava também a acompanhar os espetáculos, havia momentos em que perguntava como é que as pessoas tinham chegado até nós, aquele público que eu não conhecia, e as pessoas chegavam de formas variadas — ou por passa-palavra, ou pelo Facebook, ou pelo flyer que tinha chegado na sua caixa de correio, ou porque tinham visto o cartaz não sei onde.

**SP:** E sentes que alguma dessas respostas era mais comum? Por exemplo, o passa-palavra, ou outra, não sei.

**MH:** Não tenho muito... Não consigo... Não consigo, Sofia, mesmo. Porque acho que era mesmo variado. Era mesmo variado.

**SP:** Sim, também acredito que dependa um bocadinho das propostas, do sítio onde estão a fazer... Ou seja, se calhar, se estiverem a apresentar alguma coisa num centro cultural, se calhar as pessoas foram mais pela divulgação do próprio sítio onde estão a apresentar o espetáculo. Mas se for uma freguesia, já foi mais pela divulgação da freguesia, pelo passa-palavra,...

**MH:** Sim. E até pelo funcionamento dos correios, que há correios que funcionam melhor num sítio do que no outro.

**SP:** Mas a divulgação dos flyers, estavas a dizer que o flyer chegava ao correio das pessoas? Vocês faziam essa divulgação, tipo mandavam por correio ou tinha uma pessoa que ia distribuir?

**MH:** Não, é assim, houve fases diferentes. Quando eu cheguei, até havia a pessoa da comunicação, a Celeste, com o Luca, que iam de sítio em sítio fazer a distribuição. Isso é tal coisa que é incrível, mas que depois é um desperdício em termos... Ou melhor, não é desperdício, é porque eu acho que é mesmo incrível....

**SP:** Sim, mas é muito... Toma muito tempo, não é? Que pode ser usado para fazer outras coisas.

**MH:** Sim, que também são importantes. Ou seja, idealmente, o que é que tu devias ter? Devias ter pessoas próximas — isto na minha perspectiva, claro — próximas da estrutura, que também tivessem essa relação de proximidade e de empatia e que conseguissem fazer isso, não é? Então, passou-se de situações dessas, até à questão dos correios. Ou seja, quando vais mostrar, vais apresentar naquela freguesia ou naquela vila, e direcionas para os habitantes daquele lugar. Vais aos correios e direcionas para os habitantes daquele lugar, por exemplo.

**SP: Ok, ok. A nível de parcerias locais e regionais da divulgação, vocês têm alguma ou algumas que achas que vale a pena destacar?**

**MH:** Olha, na verdade, eu acho que isso também é um trabalho que devia ser melhor desenvolvido. Por exemplo, com as rádios locais, acho que é um trabalho muito aquém. Com a própria comunicação social do local, acho que também podia ser mais fortalecido. Com a Alto Minho TV também temos essa relação.... Ou seja, a divulgação vai para todos esses lugares. Agora, eu acho que isto precisa mais do que um envio de divulgação. Isto precisa de um outro tipo de relação.

**SP: Ou seja, sentes que essas parcerias com, por exemplo, parceiros media locais ficam um pouco aquém. Mas, por exemplo, a nível institucional, sei lá, têm por hábito fazer parceria com instituições para divulgar? Ou a vossa equipa vai, por exemplo, divulgar? Quer dizer, por exemplo, os espetáculos para as escolas já é um momento de divulgação, não é? Mas, pronto, outros exemplos se souberes.**

**MH:** Esse exemplo: as crianças levam logo o flyer das outras atividades que estão a acontecer — isto é um exemplo. Outro: os próprios municípios, através da sua Rede de Colaboradores Locais, fazem também a sua própria divulgação. Isso também nos últimos dois anos e depois quando foi também a pandemia, nós tínhamos, por exemplo, durante os primeiros quatro anos que eu estive, tínhamos também... Ai, que agora esqueci-me do nome daquilo, que disparate... Um *roll-up*, cada vez que estávamos a apresentar um espetáculo, tínhamos a divulgação, tínhamos a programação toda do ano, por exemplo, não é? Agora, funciona sobretudo assim. Não tens uma parceria, outro tipo de parcerias. Não.

**SP: Ok. Ok. Pronto, estas perguntas eram mais sobre o alcance de públicos, agora tenho algumas que são mais sobre o envolvimento dos públicos. Que atividades de mediação e de envolvimento públicos as Comédias do Minho desenvolvem com mais frequência e porquê? Nós já falámos de algumas, dos espetáculos comunitários, dos próprios espetáculos para as escolas, quando tem alguma atividade de maior envolvimento... Mas quais é que desenvolvem com mais frequência?**

**MH:** Sabes que... E tu estás a falar de mediação, não é? Sim. Ou seja, voltamos sempre àquele sítio de que o modo como eu entendo a ação de uma estrutura com estas características ou outra. Eu comecei por dar o exemplo de Serralves, desde a senhora da limpeza ao vigilante, a tudo, no modo como eu entendo isto é: mediação. Para além dos exemplos que já te dei, se calhar posso falar também... Nós no início de cada ano tínhamos algum momento de apresentação da programação anual, por exemplo. Ao receber o público, normalmente eu fazia imediatamente a ponte ao entregar o programa anual ou entregar os flyers das próximas atividades. Isso era logo um momento também para fortalecer isso. Nós chegámos a ter ali um momento também da própria Rádio Comédias — depois, outra vez, porque a equipa de facto não se consegue, não é? — que tínhamos uma espécie de rubrica semanal em que dávamos conta do que ia acontecer. Por exemplo...

**SP: Mas essa rádio passava onde? Ou como?**

**MH:** Então, pois... Como não tínhamos capacidade para ser de outra maneira, fizemo-la digital. Ela foi lançada em 2018... 18 ou 19? 18. E depois, na altura da pandemia, ela foi o nosso espaço de ação por excelência, com um monte de atividades lá. E foi aí que havia, por exemplo, uma das atividades que nós desenvolvemos nela que estabelecemos uma parceria com as rádios locais. Porque a atividade, chamava-se... Como é que era? Tinha a ver com o jogo de futebol... Ai... *Hoje é dia de clássico*, exatamente. E então era a apropriação, eram os atores da companhia que criavam uma espécie de rádio novela, a partir de clássicos, de textos clássicos. E aí não só tu tinhas isso na nossa rádio, como tinhas também nas rádios municipais, nas rádios locais. Esse era um exemplo. Que mais? No fundo, depois todas as ações de formação, todos os encontros com a rede de colaboradores locais, com os técnicos municipais, ou seja, com os próprios... Com os próprios presidentes de junta, que havia mesmo momentos... Por

exemplo, no início do ano, onde partilhávamos a programação com eles, íamos escutando também aquilo que eles tinham para nos dizer, o que é que tinha corrido bem, o que é que tinha corrido mal. Houve um momento também no início, que depois também não tivemos capacidade para lhe dar continuidade, e que eu acho que era muito fixe, que era... Nós tínhamos as freguesias associadas, não é? Aquelas onde nós íamos durante aquele ano, íamos com todos os espetáculos da companhia, e então convidávamos os presidentes de junta, fazíamos um vídeo com eles, em que eram eles a convidar a sua comunidade a ir ver o espetáculo. E isto era uma forma de responsabilizar também, e ao mesmo tempo, para criar relações também de confiança e fortalecê-las. Enfim.

**SP: Sim, há várias, pronto. E na verdade, por exemplo, aquilo que nós estávamos a falar do café no final do espetáculo e da conversa, também pode ser uma atividade de envolvimento do público, sim...**

**MH:** Absolutamente.

**SP: Mas aquilo que disseste no início da questão da mediação, o que tu querias dizer é que, no fundo, vês o trabalho das Comédias e deste tipo de organizações como um trabalho de mediação contínua, certo? Ou seja, não há uma programação principal sobre a qual se faz uma mediação, há uma programação que é mediada continuamente.**

**MH:** Sim. Para mim é isso que faz sentido. Mesmo, por exemplo, nas conversas pós-espetáculo, elas são conversas a partir do espetáculo, sobre o espetáculo, mas que elas querem-se motor para o que vem a seguir. É isso, não é? E por isso, tudo isto é pensado no sentido de um organismo, sabes? Vivo e que se alimenta e cria curiosidade. Por exemplo, houve momentos em que senti claramente que esta coisa das conversas com os adolescentes que iam ver o espetáculo e que depois eram convidados a vir com os pais e com os amigos à noite, que aquilo era uma espécie de contágio muito positivo e que também contagiava professores, ou seja, tudo isso era pensado dessa forma.

**SP: Ok. Isto relaciona-se precisamente com a pergunta seguinte... Porque eu acho que o ato de mediação é um conceito que se associa sempre muito a uma programação mais educativa ou mais participativa. Não tem de ser, ou melhor, pode ser, mas**

também acho que há algum preconceito relativamente à programação dita educativa... Mas a pergunta é realmente qual é que é o papel desta programação na vossa organização? É uma dimensão fundamental? Acho que já respondeste um bocadinho.

**MH:** Sim. Absolutamente. Porque mediar é acolher.

[Omissão deliberada conforme Declaração de Consentimento Informado]

**SP:** Sim. Como é que medem o impacto da vossa atividade nos públicos e no território? Se medem, se tentam medir...

**MH:** É assim, por exemplo, o Projeto Pedagógico faz inquéritos no final das atividades, quer aos professores quer às crianças ou aos adolescentes, isso é um exemplo. Depois falta é estudar isso, não é? Outra forma que eu acho que é um modo também de ter alguma perceção, mas é só uma perceção, era esse exercício que nós fazemos — “O que é que se sentiu ao ver este espetáculo” — por exemplo. A vez em que se fez isso da forma mais rigorosa — porque isto tem que ser feito por quem domina esses instrumentos, não é? — foi nos *Mutantes* com a avaliação que a Associação A3S fez. E aí sim, mesmo com a intenção de trazer também essa avaliação.

**SP:** Ou seja, seria... Não sei se concordas, mas talvez o ideal fosse uma organização como esta ter uma avaliação contínua como a que houve no projeto *Mutantes*.

**MH:** Absolutamente. É isso mesmo. Não sei necessariamente se tem de ser contínua, mas recorrente sim.

**SP:** Sim, contínua, pronto... Acredito que não podemos querer tudo de uma vez e passar de quase não ter para ter continuamente é muito difícil. Mas sim, às vezes, em momentos fundamentais, ser uma coisa recorrente, como estávamos a dizer. É curioso porque na entrevista que fiz à Madalena Victorino, falámos um bocadinho do *Bowing* e ela mencionou também a avaliação que, da parte da Gubenkian, os ajudaram a fazer do *Bowing*, como realmente um momento mesmo muito importante de reflexão sobre o que estavam a fazer, o que era preciso ser melhorado... Porque também... Não sei se foi o que aconteceu com vocês, imagino que sim, mas é uma avaliação contínua, ou seja, vocês podem ir melhorando à medida que ela é feita, não é uma coisa que vos dizem no final, que não sei quantas coisas correram bem ou mal...

**MH:** É exatamente isso, Sofia. E isso, por exemplo, há bocadinho falavas dos tais desafios... Por exemplo, no *Mutantes*, eram 10 municípios, evidentemente que esta equipa não podia estar presente do modo ideal para avaliar, e isso é o tal desafio, porque eram imensas atividades e 10 municípios... Mas o facto de podermos ter estado com elas, em alguns momentos chave ao longo do processo, é mesmo muitíssimo importante. Isso obriga-te a parar, obriga-te a pensar.

**SP:** **Existem dificuldades que persistem? Quer dizer... Agora já não estás lá, mas no período em que estavas, sentes que existem dificuldades que eram assim recorrentes? Se havia, como é que tentavam resolvê-las?**

**MH:** Nas Comédias havia dificuldades recorrentes. Acho que estou demasiado próxima ainda para falar delas, Sofia. Na minha perspetiva, prendem-se com exatamente isto. As pessoas estarem há muito tempo e não haver... E ser importante uma intervenção... Ser importante uma intervenção ao nível da equipa, do seu funcionamento, da sua organização, da distribuição de trabalho. Ou seja, aquilo que eu penso que acontece, não é só nas Comédias, é em muitos sítios, é: tudo isto começa de uma forma absolutamente esfuziante e muito bela, as pessoas têm 20 anos, e depois passados 20 têm 40 e nós não podemos achar que os projetos são os mesmos — nem os lugares, nem o mundo — 20 anos depois. Por isso, é importante que venha alguém que tenha capacidade para intervir e agir sobre esses funcionamentos e sobre a clareza da definição de funções, avaliações, salários... Que seja capaz de profissionalizar e de tornar a organização também mais transparente no seu funcionamento para todos, estás a ver? Para todos. Outra vez o mesmo, estas organizações, esta como outras, na minha perspetiva têm o benefício e o perigo de funcionarem como uma família... Isto não pode ser uma família, é a minha leitura. E eu não fui capaz de fazer essa intervenção como era suposto.

[Omissão deliberada conforme Declaração de Consentimento Informado]

**SP:** **Quais são as vossas perspetivas para o futuro? Como já não estás na organização, eu vou mudar um bocadinho a pergunta e perguntar: Neste momento em que saíste da organização, tendo em conta como ela ficou também, o que é que gostarias que fosse no futuro? E também pensando em tudo o que já falámos até agora, das**

**dificuldades, das coisas que têm vindo a mudar, o que se mantém igual o que é que gostarias que a Comédias do Minho fossem ou se tornassem?**

**MH:** Ó Sofia, voltamos um bocadinho a uma dimensão mesmo muito pessoal, pode não ser nada interessante, mas tu fazes com isso o que quiseres, o que tu achares. Eu, na verdade, nos últimos anos, eu fui sempre levantando... Fui sempre tentando levantar essa questão, tentei, tentei... Que era tentar, com os municípios, pensar o que é que gostaríamos que isto fosse, porque isto não é um projeto meu... E eu sei o que é que eu gostaria que isto fosse. O que eu gostaria, porque eu acho que as Comédias são um projeto extraordinário, era que as pessoas de facto percebessem mesmo isso, de dentro, assim mesmo de dentro... E que nós pudéssemos, primeiro: a primeira coisa era que as definições, que as funções das pessoas, fossem absolutamente definidas e esclarecidas, barra [/] honorários. Um. Dois: eu imaginei a possibilidade de ampliar o potencial das Comédias, se ampliássemos a equipa no sentido de, por exemplo, este projeto pudesse desenvolver também residências artísticas em cada um dos municípios, que no fundo fortalecesse a presença das Comédias mais continuamente no lugar e nos lugares, juntamente com a possibilidade de criar aqui, na relação com essas residências artísticas, uma espécie de um lugar... Uma espécie de um centro de reflexão sobre arte, comunidade e educação. E eu acho que este projeto tem todo o potencial para desenvolver isso. Sem resolver os problemas de base, acho que vai ficar sempre aquém, mas é um bocadinho aquilo que eu sinto relativamente ao nosso país, é que não se resolvem os problemas de base e depois, às vezes, dão passo mais largos mas fica sempre tudo aquém e fica sempre tudo infeliz, porque a base não está resolvida.

**SP: Sim... E há um bocadinho, que falámos um pouco sobre a diferença entre a democratização e a democracia cultural, e que tu sentes que as Comédias do Minho é um projeto que tem o potencial de, de facto, implementar ou facilitar essa democracia cultural... Achas que isso já está a acontecer? Pode ser em certos momentos, não sempre, mas de vez em quando... Ou ainda é um projeto em construção?**

**MH:** Eu acho que isso é sempre um projeto em construção, sempre. Aliás, eu acho que isso nos permite também refletir sobre a própria ideia de democracia. Por exemplo, eu acho que — e tu trabalhas nesta área, provavelmente também tens estas inquietações — às vezes, de uma forma ingénua ou até meia tonta, mesmo que saibamos que as

coisas não são causa e efeito, que há sempre múltiplas causas e múltiplos efeitos, se calhar tendemos um bocadinho a achar que, às vezes, uma coisa leva à outra... Por exemplo, há pessoas que fazem parte dos grupos de [teatro] amadores que vêm ver tudo das Comédias e há outras que dentro dos grupos de amadores não vêm ver nada das Comédias, só querem estar em cima do palco. Também ainda bem que assim é, porque senão a coisa era um bocadinho toda previsível, e perigosamente previsível. Mas, ao mesmo tempo, é mesmo muito importante que não nos esqueçamos que esta coisa do potencial da arte, do poder desta participação — entre ser uma verdadeira democracia e até uma construção ou um exercício de múltiplos lugares — às vezes é só exercício da vaidade. Por isso é que, tal como a democracia que vivemos não está garantida, também esta coisa da democratização e da democracia cultural, também tem muitas camadas.

**SP: A minha entrevista terminou. A última pergunta é se queres dizer mais alguma coisa que consideres importante sobre estes temas?**

**MH:** Olha, agora assim de repente não.

**SP: Podes depois mandar um e-mail ou ligar-me se te lembrares de mais alguma coisa.**

**MH:** Se calhar, a única... Mas também acho que já falámos disso, tem a ver com esta ideia da participação. É que, para mim, tal como a mediação tem a ver com todas as dimensões de que falámos, não tem a ver com uma atividade paralela ou à parte ou a mais, enfim... Também a participação, ela pode acontecer de muitas formas. E a participação para mim está sempre associada ao seu potencial de transformação de cada um e, às vezes, participa-se mais no silêncio do lugar escuro, enquanto espectador. Às vezes, há transformações que acontecem aí que a participação é muito mais forte do que ocupando um palco como ator ou como... Ou seja, por isso, é sobretudo esta coisa de não achar que a participação só é participação porque é física ou porque é... Física no sentido de ser explícita, visível, e a fazer parte de um espetáculo... Acho que há múltiplas formas de participar e de ser transformado.

**SP: Sim, isso que estás a dizer é engraçado porque eu sinto que... Pronto, eu tenho lido muita coisa sobre esta questão da participação, pessoas que teorizam vários níveis de participação, a questão da participação ativa, participação passiva... Enfim, vários**

**níveis de envolvimento. E achei engraçado quando tu disseste mesmo logo no início que não gostavas do termo do “participante ativo”, porque a participação é sempre ativa, a sua maneira é sempre ativa, não é?**

**MH:** É como a escuta, é como a escuta. Quando me falam de escuta ativa, é sempre expressões da moda, estás a ver? Escuta ou é ativa ou não é escuta. Se tu não estás a escutar, não estás a dizer nada, por isso, é uma redundância para mim... Pronto, é isso, sim... E a invisibilidade, às vezes, é muito importante. Essa invisibilidade... Parece que a coisa não está a acontecer e depois *wow*, não é?

**SP:** Sim, pronto, isso leva-me a pensar... Eu acho que já há algum tempo a participação é uma “moda”, entre aspas, não é? Em todos os domínios fala-se da participação. E eu não estou a dizer isto num sentido pejorativo, eu acho que a participação cultural é super importante e é muito enriquecedora, e acho que há projetos incríveis de participação cultural e espetáculos participativos, etc... Mas parece que, de repente, ir só ver um espetáculo e não gostar ou gostar, e sentir o que sentimos, parece que não é tão válido... Parece que as organizações estão sempre à procura de mais do que isso, como se isso não fosse suficiente em alguns momentos... Não significa que seja só o que fazem.

**MH:** Estou completamente contigo e exatamente por sentir essa pressão, também é uma espécie de reação meio adolescente, que acho que terei sempre dentro de mim que é: pá, quando me estão a pressionar com modas, eu apetece-me ir para o outro lado... E eu até gosto de todas essas outras formas de participação mais expectáveis, mas é assim... Não. Uma coisa e outra, e não se desvalorize... É como a acessibilidade da arte... Epá, não, não... A acessibilidade da arte no sentido de ser facilmente entendível. Há obras extraordinárias que são facilmente compreendidas, e há outras igualmente extraordinárias e que não vão ser compreendidas por quase ninguém. E felizmente que elas existem, porque, sem elas, as outras mais acessíveis, se calhar... Ou empáticas, ou compreensíveis, não existiam. Olha, eu estava a ver um artigo por causa das bolsas FCT e a grande parte do financiamento está dirigido, neste momento, só para a ciência aplicada, só para aquilo que tem... E é tudo o resto que permite que, muitas vezes, aconteça depois a tal ciência aplicada, a dita experimental. Eles agora usam outro termo que eu agora esqueci-me... Como se não fosse importante não é? Não pode ser, a solidão

de experienciar um espetáculo, é assim... Ninguém diz isso sobre a leitura, por exemplo, o que é a participação na leitura? Ela é um acto absolutamente individual, solitário, silencioso...

**SP:** Sim, há grupos de leitura e há... Assim essas iniciativas, outras coisas... Mas eu percebo, em último caso, tanto pode ser uma atividade coletiva como uma atividade individual, e não sei, na forma como eu tenho refletido sobre a participação, eu acho que participação, ou os projetos participativos têm um potencial de... Se calhar, de chamar pessoas que às vezes participam mas nem sabem bem no que é que estão a participar ou porque é que estão a participar, e depois aí encontram um motivo para continuar a participar “sozinhas”, entre aspas...

**MH:** Exatamente.

[Fim de entrevista]

## **UMCOLETIVO**

Entrevista a Cátia Terrinca sobre a organização UMCOLETIVO, realizada por Ana Sofia Santos Pancada a 13 de maio de 2024.

**Sofia Pancada (SP):** Como surgiu a vossa organização e porquê neste território? Sendo que eu sei que vocês começaram em Elvas [Cátia acena negativamente com a cabeça] e recentemente mudaram para Portalegre, mas também podes... Não, não começaram em Elvas?

**Cátia Terrinca (CT):** Começámos na Grande Lisboa, em Odivelas.

**SP:** Ah, ok, começaram na Grande Lisboa, em Odivelas. Mas desenvolveram algumas coisas em Elvas, certo?

**CT:** Muita coisa, sim, sim.

**SP:** E agora estão sediados em Portalegre.

**CT:** Exato, sim.

**SP:** Podes falar um bocadinho sobre como é que surgiu? Como é que têm passado por estes territórios, porquê agora a mudança para Portalegre,...?

**CT:** Então, na verdade, o UMCOLETIVO que quando surgiu, não havia um objetivo sequer de médio prazo associado à nossa formação. Surgiu como quase uma necessidade legal de formalizar, de tirar licenças, de tratar das burocracias para criar espetáculos, não é? Portanto, ele não surge como um projeto que pretenda propriamente responder a uma necessidade específica, mas mais como uma necessidade burocrática. E foi pela prática, por começarmos a fazer espetáculos, por começarmos a fazer formações, por começarmos a fazer ciclos de pensamento, que o projeto se foi construindo. O projeto não foi prévio, não foi o projeto que motivou o UMCOLETIVO, foi o UMCOLETIVO que motivou o projeto. A mudança para Elvas, na verdade, como a mudança para Portalegre, também não são mudanças estratégicas, foram mudanças de vida. No caso de Elvas, foi muito potenciada porque houve... Eu e o Ricardo Boléo, que somos ambos fundadores do UMCOLETIVO, tivemos dois primeiros anos muito intensos, de muita, muita, muita atividade. E agora, olhando para trás, eu reconheço que talvez essa intensidade tal tenha

preconizado um afastamento necessário para respirar, não é? Foi uma atividade contínua quase 24 sobre 24 horas em diversas frentes, sendo que éramos os dois trabalhadores, obviamente noutros contextos que não no UMCOLETIVO, porque o UMCOLETIVO tirava dinheiro, não dava dinheiro, não é? E, às tantas, acho que entrámos um bocadinho num esgotamento, portanto aquilo levou a uma pausa do UMCOLETIVO, um período de hibernação, em que eu cheguei a pôr em causa se o UMCOLETIVO continuaria ou não continuaria, qual é que era o sentido que ele tinha. E entretanto isso foi uma questão que me terá abandonado eventualmente. A nível de vida, mudei-me para Elvas. E quando mudei para Elvas com o meu companheiro, que atualmente também faz parte de UMCOLETIVO, que é o João Nunes — atualmente e desde essa altura, desde 2015 mais ou menos — em Elvas nós sentimos, e acho que foi a primeira vez na vida que eu senti que aquilo que eu tinha de conhecimentos, mesmo que eu achasse que eram poucos, e acho que achamos muitas vezes que são poucos, perante... Não é uma ausência, mas é uma erosão tremenda de tudo o que há, não é? Perante um solo cultural e artístico tão erodido, já quase estéril, não é? Tu sentes que o pouco que tu sabes é... A forma bonita de olhar é — “Em terra de cegos, quem tem olho é rei” — não é? É a versão bonita deste provérbio. Portanto, de alguma maneira... E não querendo exagerar e sabendo que sempre que nós passamos para palavras tornamos as coisas menores do que aquilo que elas são, não é? Porque temos que as afunilar num conceito... Mas, de facto, nós chegámos a uma terra aparentemente de cegos, não é? Em que mesmo os reis já não se viam há muito tempo, porque estavam demasiado sozinhos, fechados cada um no seu castelo. E perante esta radiografia inesperada de uma zona do país que eu conhecia apenas, como muita gente conhece, de veraneio ou de fim de semana, depois de viver o dia a dia e de perceber que eu poderia colmatar uma parte dessa ausência e poderia lembrar as pessoas que têm direito a uma coisa que elas não sabem que têm direito, porque está fechado há demasiado tempo, chamado cineteatro, por exemplo. E quem diz cineteatro, diz uma série de outras estruturas que podem potenciar a prática cultural e artística regular, não é? Que é uma coisa que não existe. Pronto, então, de alguma forma, o UMCOLETIVO, que era um bicho adormecido, acordou com estas constatações. E aí acordou, logicamente, com aquilo que era, não é? Que já era uma procura de uma forma de criação artística justa, do ponto de vista também social e económico, mas também do ponto de vista do processo de trabalho,

não é? Em que toda a gente trabalha de forma o mais circular possível, claro que assumindo responsabilidades cada um naquilo que são as suas específicas tarefas, mas partilhando a criação, partilhando o processo, partilhando a produção. Portanto, surge nessa configuração que já vai procurando desde o início, com o seu próprio nome, não é? A ideia de UMCOLETIVO. Mas, de repente, pelo contexto em que está, essa semente cresce de forma completamente diferente do que terá crescido antes em Lisboa. E, portanto, por um lado, cresce para aquilo que eu na altura não sabia que era o caminho da mediação artística e que agora, olhando para trás, sei que é o único caminho, para mim, possível para tu formulares um projeto artístico num território que não sabe exatamente o que é que quer dizer uma prática artística contemporânea. Muito embora tenha um Museu de Arte Contemporânea, que há o MACE em Elvas, mas que é muitas vezes tratado pela população como um hospital. Ou seja, não deixou ainda de ser o que foi antes, não é aceite na forma que tem agora. E, numa reunião com uma das pessoas responsáveis pelo museu, foi-nos respondido que aquilo era só para turistas mesmo, porque os elvenses não compreendiam. Portanto, a primeira coisa foi aceitar que ia ser um trabalho a partir das pessoas, a partir das necessidades que as pessoas também tinham para aquele território. De que espaço é que queriam ver abertos, de que forma é que os queriam ver abertos,... Os próprios cursos de teatro e de cinema, que começámos na altura, foram formas de auscultar sensibilidades diferentes, maneiras diferentes de entender o teatro e o cinema para se construir uma coisa coletivamente. E depois foi uma sucessão de amores, imprevistos, paixões pelo território, pelas associações, pelas instituições, pelas pessoas, que foram, juntamente com as nossas próprias paixões, como é lógico, moldando um projeto, moldando uma possibilidade de estar, para a qual nós não encontrámos propriamente um modelo. E isso foi muito interessante também, porque nos deu muita liberdade. Nós não queríamos ser a companhia de teatro e de cinema do interior, que fazia não sei quantas criações, uma para a infância, não sei quantas para o público em geral... Não queríamos ser isso. Ou seja, havia algumas coisas que poderiam servir de matriz, mas havia sobretudo muita vontade de conhecer e fazer à nossa escala, com as pessoas que estavam ao pé de nós. Quando o Festival A Salto surgiu, surgiu de forma completamente comunitária, surgiu muito para responder aos espaços que não eram usados e que as pessoas queriam conhecer. Surgiu também pelo registro da necessidade que os próprios artistas têm de

criar em contextos fora da Grande Lisboa, do Grande Porto ou das grandes metrópoles, e deles próprios serem surpreendidos com... Ou de nós próprios sermos surpreendidos com outras relações de paridade, com outras relações de semelhança, e isso foi uma coisa que nos aconteceu em Elvas, fazer novos colegas. Fazer colegas que são um ceramista de 50 anos, ou que são uma artista têxtil de 70 ou 80, o poeta popular de 80 anos, a professora de dança do Ventre... Construir novas sinergias, que muitas das vezes, nas grandes cidades, a nossa tentação é ficarmos por aquele que é mais próximo de nós, com aquele com quem nós conseguimos registrar um património comum mais rapidamente. E eu acho que o trabalho da mediação começa no ponto mais longe de nós, ao qual nós queremos chegar, e não no ponto mais perto. Por isso é que acho que em Elvas nós começámos a formular um rasto artístico e de processo de trabalho assente na mediação.

**SP: Ok. E só para eu perceber... Então, vocês, quando se mudaram para Elvas, ou no processo de se mudarem para Elvas, quanto tempo é que o UMCOLETIVO ficou assim mais inativo, ou sem uma atividade mais regular? E o que é que encontraram mesmo lá? Ou seja, no fundo era um cineteatro que não era utilizado de todo, um museu de arte contemporânea que não era compreendido pela população? Havia, assim, outras coisas que mapearam e que pensaram — “Ok, temos de usar ou fazer uso de alguma forma deste espaço”?**

**CT:** Então, o adormecimento eu não te sei dizer exatamente, mas foram meses, ou seja, acho que foi muito pouco tempo.

**SP: Ah, ok, ok.**

**CT:** Muito pouco tempo. Foi o cineteatro fechado ao público, mas fechado ao público e muito mal tratado por dentro, a abrir pontualmente...

**SP: Não tinha um programador? Ou era a Câmara?**

**CT:** Não, não, não. O programador no Alentejo é um oásis, não é? Ou seja, haverá quatro, se tanto... Não, é um cineteatro em que nós limpámos pombos mortos das condutas de ar condicionado... Fui eu a tirar baldes quando o cineteatro enchia de água no inverno e éramos nós a mudar os rolos de papel higiénico. Ou seja, estamos a falar de uma coisa que eu desejava que não fosse a realidade da maior parte dos municípios do Alentejo,

mas que é, e que é a realidade de uma grande parte do país. Isto para te dizer, mais do que estar fechado, é o que acontece quando o cineteatro abria, ou quando abre. Acho que já não é tão mau, mas eu em novembro de 2015 fui ao Cineteatro de Elvas ver um espetáculo do grupo de teatro da escola secundária, e não havia frente de casa, as pessoas entravam porque sabiam para o que iam entrar, então eu tive que antever que eu podia entrar também, abri a porta e disseram — “Ah, pode sentar à vontade” — sentei-me. Passado um bocadinho, chegou o Presidente da Câmara, falou durante cerca de 25 minutos, condecorou o professor que orientava o grupo de teatro, passado meia hora lá começou o espetáculo. Quando começou já estava, obviamente, toda a gente absolutamente farta de estar à espera do discurso político e o espetáculo foi horrível. Horrível mesmo do ponto de tu perceberes que — e isso não é válido só para o interior — o conceito de teatro continua a estar muito ligado a uma ideia de representação estéril e que vem de dentro para fora. Ou seja, o teatro continua a ser conseguires fazer o mesmo que tu já viste fazer, não é? E não passa pela criação artística, passa pela reprodução de uma coisa que tu já viste. Por outro lado, o poder político a usar aquilo que é um espaço teatral, que é uma coisa que não pode ser... Aliás, eu tive a oportunidade depois de dizer várias vezes, se o Presidente quiser falar no foyer e dar as boas-vindas ao público, com certeza, do palco para dentro, onde houver cenário montado, é quem faz parte do espetáculo, não é mais ninguém. Portanto, não é só o facto do cineteatro estar fechado, é para que é que ele serve quando é aberto, não é? E, portanto, o cineteatro estava fechado como estava quase tudo fechado. As sociedades recreativas foram transformadas em bares, praticamente, sem qualquer atividade cultural que não seja a do futebol — ou a de ver futebol, mais do que de fazer futebol. O facto de a cidade estar também a caminhar num sentido que agora se tem agudizado, de ser uma cidade para ser visitada e não para ser vivida. Para mim é o princípio do fim, não é? Foi, aliás, o princípio do fim de Lisboa, não é? Portanto, acho que é um princípio do fim que nós reconhecemos bastante bem da nossa história recente... Que chegavam turistas em autocarros, paravam à frente do autocarro, porque o autocarro não consegue passar pela cidade, porque ela é amuralhada, visitavam-na durante 10 minutos e voltavam para trás... E isto não pode ser a afirmação de uma cidade. Ou seja, enquanto se aceitava isto, logicamente não se valorizava, por exemplo, o trabalho da Joana Leal, as receitas da Vitorica Mendes, a olaria do Luís Pedras, os

poemas do Leca — uma série de pessoas que nós fomos conhecendo e que têm, de facto, património imaterial, que não está reconhecido pela UNESCO e que a Câmara, ilusoriamente, acha inferior ao património material que está reconhecido pelo UNESCO e, portanto, que só poderia ser valorizado para os turistas, nem sequer para os cidadãos que já o conhecem, supostamente. Então, uma série de tónicas que nós sentimos como um bocadinho perversas e que acreditámos, eu acho, de forma um bocadinho *naive*, que a criação artística poderia contribuir para, pelo menos, não serem a única forma de crescimento da cidade. Porque nós não vamos necessariamente contra aquilo que é a vontade civil, ou a vontade política, ou a vontade institucional, mas lá está, esta tarefa da mediação permite criar um contraponto, permite criar um contradiscurso, permite criar uma outra forma de olhar para o território e práticas também de resistência, que eu penso que são necessárias para que os territórios não sejam homogéneos. Então, acho que o UMCOLETIVO em Elvas permitiu essa prática de resistência durante cerca de sete anos e permitiu também a sobrevivência de muitas das pessoas que têm uma vontade artística, ou uma vontade criativa, e que não se davam entre si ou que não encontravam espaço para estarem juntas. O UMCOLETIVO também foi esse espaço de encontro, de familiaridade, de reunião, que só terminou em Elvas. Isso mudou para Portalegre, para responder à última parte da tua pergunta, por razões políticas, porque entrámos em rota de dissidência absoluta com aquele que é o atual presidente do Município de Elvas, o comendador Rondão Almeida, que foi de forma muito criteriosa arranjando diversas maneiras de tornar o nosso trabalho num trabalho meramente burocrático — de conseguir resolver questões de produção com ele, de reafetação de orçamentos, em que espaços é que as coisas podem ser feitas, onde é que podemos pôr os cartazes... Portanto, isso não é criação artística. E para mim estava bastante claro que o nosso projeto é um projeto de criação artística. Nós não somos um gabinete que apoia a criação artística. Nós somos quem quer criar. E criar em conjunto com as comunidades, em conjunto com as escolas, em relações de semelhança e às vezes de afastamento, de tensão, muitas das vezes... Mas nós não estamos... Não somos um gabinete de produção do UMCOLETIVO, somos o UMCOLETIVO. E, portanto, o facto de nos estarem a transformar, ou a tentar transformar no gabinete de produção, e isto durou cerca de nove meses, acabaria por ser, no fundo, a pedra de toque, não é? A campanha que faz soar o — “Eu estou no lugar errado”. Porque há uma dependência muito profunda,

sobretudo em meios mais pequenos, daquilo que é a rapidez das tomadas de decisão dos municípios. Os municípios, ou o funcionamento dos municípios, acabam por ditar o ritmo com o qual tu consegues trabalhar, especialmente quando à época nós não tínhamos nenhum apoio sustentado, ou o apoio sustentado que tínhamos era absolutamente miserável, era de vinte e tal mil euros... Portanto, quem dita o ritmo da tua produção claramente é o município. O município tem os espaços todos, o município tem a possibilidade de imprimir os teus materiais de comunicação, o município também tem as escolas neste momento. Ou seja, o município dita o teu ritmo e tu tens que encontrar uma pulsação com o município para conseguir criar e para conseguir propor num território. Especialmente quando não há empresas, não há praticamente mais nada, estamos a falar de uma região que... Não é como o norte do país, em que há empresas, há escolas privadas, há uma série de coisas... Nos territórios do Sul, não só os municípios são a grande entidade empregadora — não há praticamente mais nenhuma, isso também acaba por, muitas vezes, minar aquilo que é a possibilidade de expressão crítica em relação àquilo que se faz municipalmente, não é? — como também tu não tens outros espaços que não sejam municipais, praticamente. Não tens, muitas das vezes, gráficas, a gráfica está no próprio município... Portanto, muitos dos teus ritmos têm de ser compatíveis com a respiração da orgânica da Câmara. E no caso de Elvas isso estava a inviabilizar aquilo que era a nossa forma de criar, a nossa forma de propor. E, portanto, na altura liguei à doutora Ana Paula Amendoeira, Diretora Regional de Cultura do Alentejo, e disse que nós íamos sair do Alentejo, nós não íamos conseguir... Não estávamos a conseguir criar, não estávamos a conseguir respeitar-nos também. E ela foi uma entusiasta de nós não sairmos e de se encontrar um outro sítio que quisesse receber o nosso projeto e que logicamente o compreendesse como um projeto que nem sempre é de concórdia com aquilo que os municípios fazem, mas que é, obviamente, de investimento no território, e isso não está em causa. E não é a discórdia que põe em causa o investimento no território, pelo contrário, não é... A discórdia vem do investimento no território, de acreditarmos nas pessoas, de estarmos, se calhar, com uma franja da população que, sendo ainda assim uma minoria ou uma elite, como queiram chamar, não é uma elite intelectual nem financeira necessariamente. É uma elite porque, de facto, se a população são 20 mil, eu não trabalho com 20 mil todos os dias. É claro que é um nicho, será sempre um nicho, não tem como não ser um nicho.

Mas também não há como negar que qualquer trabalho numa associação, numa instituição, é um trabalho com um nicho. Portanto, este é um outro nicho, que talvez não se encontre no trabalho de nenhuma outra associação, e por isso é rico. E Portalegre compreendeu e ofereceu-nos condições, desde o ponto de vista da orgânica da Câmara, infinitamente superiores às condições que Elvas tem. Do ponto de vista financeiro não temos um apoio do Município de Portalegre maior do que o que tínhamos de Elvas, que pelo contrário é bastante inferior... Mas eu acho importante também falar-se disso, porque o investimento financeiro, eu acho que o dinheiro vem de qualquer lado, ele é igual em todas as partes do mundo. Não sei como é em Marte ou na Lua, mas no mundo o dinheiro vale tudo o mesmo, pode-se trocar uma moeda pela outra, é igual, pode vir de qualquer zona. O investimento e o entendimento territorial só pode vir mesmo de quem está no território. Portanto, é isso que nunca pode estar à venda e que nunca pode ser comprado, e que depende dos teus interlocutores diretos. E os nossos interlocutores diretos em Portalegre são de facto interlocutores que nos permitem desenvolver o nosso trabalho em liberdade e em coerência com aquilo que são os nossos valores éticos.

**SP: Ok. E o apoio que vocês recebiam de Elvas e que agora recebem de Portalegre, ainda que seja diferente, é um apoio mesmo monetário, não é? Ou é também em espécie, de cedência de espaço, por exemplo?**

**CT:** No caso de Elvas era só financeiro. Tínhamos muito pontualmente... Quer dizer, eramos muito mais nós... Nós abríamos o cineteatro, púnhamos tudo no cineteatro. Púnhamos a frente de casa, púnhamos técnicos, púnhamos tudo. Arranjámos nós projetores...

**SP: Sim, o apoio que vocês recebiam... Mas o retorno que davam era tão grande que era quase...**

**CT:** Eu acho que o retorno que nós dávamos, se eu fosse orçamentar o que nós demos ao Cineteatro de Elvas, eu acho que o retorno era maior do que o investimento da Câmara. Aliás, foi conta que eu nunca fiz, quase por medo de chegar à conclusão. Porque se fôssemos contabilizar serviço de limpeza, apoio técnico, tudo isso que nós pusemos... Ah, isso sem dúvida.

**SP: E nestes anos em que vocês trabalhavam em Elvas, vocês eram as únicas pessoas a usar o cineteatro? Ou o cineteatro foi-se abrindo a outras coisas, a outras programações?**

**CT:** O cineteatro nunca foi muito aberto, até porque a nível de condições mesmo... Ou seja, neste momento, por exemplo, ele não passou a inspeção do IGAC já há uns quantos anos e está previsto começar obras no próximo ano, porque as condições são mesmo já bastante frágeis. Mas foi muito interessante porque, quando nós chegámos a Elvas, era muito pouco utilizado o património para fazer projetos artísticos, diria mesmo nada. E depois do Festival A Salto e das nossas atividades em vários espaços diferentes, agora faz-se em todos os sítios. Fazem-se coisas na Cisterna, fazem-se coisas no Mercado, fazem-se coisas na Banda, fazem-se coisas na CIR. O próprio MACE saiu de portas, o Museu de Arte Contemporânea de Elvas saiu de portas e fez eventos em outros sítios. Há uma sessão de concertos, um conjunto de concertos que se chama *A Música e Encanto ao Património*, que agora também tem lugar em espaços diferentes do património, no Mercado que passou a haver muito mais coisas a acontecer... Eu sinto que a esse nível foi muito transformador, sim.

**SP: Ok. Sinto que foram vocês que começaram um bocadinho essa transformação da utilização de outros espaços para criação, produção artística,...**

**CT:** Não diria necessariamente que começámos, não tenho investigação suficiente para dizer... Mas que fomos grandes impulsionadores, sem dúvida.

**SP: Impulsionadores, sim. E voltando um bocadinho... Já passamos mais para o que vocês estão a fazer em Portalegre, mas voltando um bocadinho para o que me estavas a dizer sobre Elvas, quando chegaram, do que encontraram. Tu disseste que fizeram uns cursos de teatro, ou seja, no fundo, se te lembrares, acredito que sim, que te lembrás de algumas coisas... Mas que atividades é que começaram a fazer para iniciar esta mediação com os públicos, este contato com esses artistas que estavas a falar, por exemplo, o ceramista, o poeta popular, etc.**

**CT:** Foi muito natural. Foi muito de habitar as ruas e os cafés e começar a conhecer as pessoas, ir a casa delas conversar com elas... Houve algumas pessoas que vieram por via do Festival A Salto. Quando nós decidimos começar a pensar no festival, fizemos um

conjunto de convocatórias coletivas, fomos para muitos cafés diferentes e convidámos as pessoas a conversar connosco sobre o que é que seria um festival para aquela cidade e houve pessoas que se juntaram com esse movimento já, com essa vontade de construir esse festival. No caso, em específico, depois também fomos à Universidade Sénior e aí foi onde conhecemos também muitas senhoras que queriam participar e que queriam dar alojamento a artistas ou cozinhar as comidas tradicionais para eles. Portanto, o festival foi uma forma de conhecermos muita gente e de nos reconhecermos a nós também numa tarefa completamente diferente. Nunca tínhamos feito um festival, muito menos um festival em não sei quantos sítios absolutamente não convencionais, com muitos artistas que vinham mesmo a residir em casas de famílias, que iam comer em cafés locais... Ou seja, foi um movimento muito diferente daquilo a que estávamos habituados. Por outro lado, as formações expuseram claramente... Ou expuseram-nos a pessoas que tinham os mesmos interesses que nós e, portanto, isso foi muito bom também. Aliás, uma das pessoas que frequentou um desses cursos de teatro, atualmente é nosso colega e trabalha no UMCOLETIVO. Portanto, penso que sim, sem dúvida, para mim... Ou seja, eu não sou muito de revisitar o passado, é uma coisa que eu faço geralmente em linhas gerais, mas diria que foram coisas que aconteceram com muita naturalidade, mas que também só aconteceram porque nem eu, nem o João, tínhamos filhos na altura. Ou seja, isso permitia-nos estar 24 sobre 24 horas praticamente a sonhar e a fazer coisas para o UMCOLETIVO.

**SP: Sim, é uma dedicação muito extrema e intensa ao trabalho artístico e ao trabalho com os públicos. Pronto, acho que já fizemos assim um apanhado geral sobre como é que surge a organização e estas mudanças de território. Quais sentes que têm sido as vossas prioridades e contributos para estes territórios onde têm trabalhado?**

**CT:** A nível de Lisboa, eu não senti que tivesse feito um trabalho com o território nem para o território, ou seja, não...

**SP: Sim. Era mais de criação artística, a vossa, não era de...**

**CT:** Sim. Pode ter havido, mas terá sido sempre uma consequência e não uma intenção. A nível de Elvas, acho que uma das consequências terá sido esta que eu mencionei agora, que é: a valorização de outros espaços na cidade, a inclusão de uma obra da Joana Leal, a tal artesã textil, naquilo que é o catálogo do MACE, Museus de Arte

Contemporânea de Elvas e da coleção António Cachola... [Omissão deliberada conforme Declaração de Consentimento Informado]. Porque a Joana foi... É, agora está muito doente, não é? Mas foi, assim, das artistas mais sublimes que eu conheci e mais sublimemente esquecidas também. Continuo a achar insultuoso que uma mulher com uma obra daquela dimensão, não tenha uma casa-museu de investimento camarário na rua principal de Elvas. Porque tudo aquilo que nos interessa agora, a nível de pesquisa — onde é que acaba o artesanato, onde é que começa a arte, onde é que começa a arte erudita, onde é que acaba a arte popular — essas fronteiras que nos interessa agora que sejam ténues, para a Joana já eram ténues há 50 anos. E a obra dela ser reconhecida tornou-se num determinado momento quase uma missão. Ou seja, conhecer, reconhecer a obra da Joana Leal. E eu acho que aí, sem dúvida, há um reconhecimento superior ao que havia quando nós chegámos a Elvas, e acho que em parte se deve ao trabalho do UMCOLETIVO, também pelo facto de haver pessoas... Nós, por exemplo, fizemos com que alunos da António Arroio estudassem alguns pontos que só a Joana Leal sabe, no nível da formação na escola. Levamo-la às [Gaivotas](#) [Rua das Gaivotas 6, Lisboa], a fazer uma exposição e formações, e poder passar também o seu testemunho. Esteve na Fundação Eugénio Almeida em Évora também... Ou seja, houve uma vontade de que a Joana possa passar a sua informação, o seu conhecimento, e isso acho que é uma consequência também do nosso trabalho... De se ter aberto a outras práticas que não só o teatro, porque acho que também essa mudança foi operada por Elvas, a nível da nossa prática artística. É uma prática de teatro muito mais, não diria clássico... Mas diria talvez convencional. “Convencional”, entre imensas aspas, porque fazíamos muita coisa em espaços não-convencionais, mas acho que essa vontade de trabalhar claramente outras disciplinas artísticas que não o teatro, como espírito de missão, é obviamente posterior à chegada a Elvas.

**SP: Mas a partir desse momento vocês, no fundo, integravam essas outras formas de arte nas vossas criações? Ou trabalhavam-nas à parte?**

**CT:** Ambas as coisas. Ambas. Tanto a Joana trabalhou connosco em processos de trabalho, como figurinista, como outras coisas, como nós apoiámos processos da Joana, por exemplo. Ambas são verdade. Eu diria que isso é outra das conquistas, não é? Esse espaço amplo para receber outros projetos artísticos. E é uma consequência tanto para

nós como para as comunidades. O que sinto também em Elvas em particular, é que, como é sabido, é um dos territórios de eleição do Chega, não é? Elvas eu acho que ainda não passou a página para a democracia. Porque destes anos todos de democracia, mais de metade deles foi com o mesmo presidente e com um sistema de devoção à presidência, ou seja, tudo é decidido pelo presidente em Elvas. A Câmara é uma unipessoal, quase... E eu acho que, de facto, o UMCOLETIVO deixou um lastro de divergência e um lastro de diversidade. Quão forte consegue ser esse lastro? Quanto é que ele vai para lá de nós? Não sei. Acho que não é assim tão resistente quanto isso. Acho que é tudo muito frágil, até porque foi tudo... Os anos do UMCOLETIVO em Elvas — e às vezes esta dimensão não passa para quem vê de fora — foram anos de militância extrema. Foram anos em que nós tivemos, em dois deles, o apoio sustentado a DG ARTES, que era inferior a 30 mil euros, era o apoio sustentado mais baixo, um dos mais baixos que havia em Portugal. E, portanto, o que foi feito foi, do ponto de vista financeiro, quase a nível amador. Ou seja, as pessoas eram compensadas pelos gastos que tinham, e houve muita gente a embarcar neste projeto, mas eu não posso dizer, do ponto de vista financeiro e daquilo que é política laboral, que tivesse sido um trabalho profissional. E isso é importante porque, logicamente, com outro tipo de arcaboço financeiro, o lastro também teria sido outro. Porque, em vez de fazermos coisas embrionárias com uma turma, porque sim, porque tínhamos muita vontade, se calhar teríamos feito com cinco. Porque, para as coisas permanecerem, também precisamos de uma certa escala. Se nós trabalharmos com uma turma de 10 alunos, numa população de 20 mil, embora isso, como é óbvio, reverbere nas suas famílias, é muito infinitesimal. Invariavelmente, nem todas as famílias permanecem em Elvas. As pessoas mudam-se, como nós nos mudamos, não é? Portanto, acho que tem que haver uma certa escala para podermos depois analisar impactos. É certo que muitos alunos manifestaram, por exemplo, vontade de seguir artes. E, neste momento, há mais alunos. Os alunos que nós acompanhámos durante três anos na escola de Vila Boim, fizeram com que a turma que abriu a seguir, estes três anos de Artes, seja uma turma com mais alunos do que havia antes. E, nesse sentido, acho que... Para mim, é um bocadinho difícil quantificar e levar muito a sério, porque era preciso fazer um estudo de outro género. Mas há pessoas que continuam a seguir o trabalho que nós fazemos, que vêm a Portalegre ver os nossos trabalhos, que... Ou seja, nesse sentido, formámos algum

público, sim, também, não é? Há pessoas que continuam em relação permanente connosco, inclusive voluntárias que trabalharam connosco em Elvas e que têm vindo a Portalegre também voluntariar-se para várias tarefas, entre as quais a cozinha, por exemplo. Esse rapaz que era amigo do UMCOLETIVO, nós tínhamos cartões de amigo, era amigo do UMCOLETIVO em Elvas, e que propôs um projeto sobre a comunidade cigana, porque também faz parte de uma associação com quem nós colaboramos muito, que é a Silaba Dinâmica. Esse projeto ganha uma verba e ele acabou por tirar uma licença sem investimento e está a trabalhar nesse e noutros projetos no UMCOLETIVO, pelo menos até o final deste Sustentado [apoio da DG ARTES], mas com a ideia de continuar. Portanto, como é lógico, não só formámos públicos, como formámos pessoas interessadas em seguir profissionalmente artes, como formámos pessoas que mudaram o seu rumo de vida profissional para trabalhar hoje em dia artisticamente, isso não tenho dúvidas. E isso é muito quantificável também. Do ponto de vista mais, não sei, sensorial, eu sinto que o trabalho, quase, não sei... Sinto que o trabalho poderia ter sido muito mais do que aquilo que foi, tivéssemos nós tido equipa, uma coisa que nunca tivemos propriamente, não é? Éramos eu e o João, e a Márcia também, que nos apoiou muito... Mas, é assim, nós recebíamos 250 euros por mês no início. Isto só foi possível com um grande espírito de militância, com uma casa que era dos meus pais e com... É quase “amor e uma cabana”. Ou seja, se eu quiser pensar criticamente sobre isto, eu tenho obviamente de fazer valer estes pontos. E por isso é que o trabalho também não foi planificado e organizado, porque não havia instrumentos para o fazer.

**SP: Claro, sim. Eu, por acaso, há aqui uma pergunta que é sobre as principais dificuldades e desafios que sentem no desenvolvimento da vossa atividade. Dirias que esta questão do orçamento, da dimensão da equipa, são as vossas principais dificuldades?**

**CT:** Sobretudo porque é muito complicado tu encontrares, por exemplo, forças de coprodução, estando tu no Alentejo. Tens muito menos possibilidade financeira, não é? Porque os territórios são mais pobres, não tens empresas, não tens mais nada. E, por outro lado, a forma como os outros olham para ti é como se tu fosse um criador que só conseguisse trabalhar sobre estes territórios, és o criador do Alentejo. Nunca vais contribuir para a contemporaneidade. Nunca. Porque a contemporaneidade se afirma

muito na relação com a cidade. Parece que só a cidade é que tem multicultural, só a cidade é que tem dissidência, só a cidade é que tem pensamento crítico, parece que as grandes revoluções começaram sempre nos grandes centros urbanos, que é uma magistral mentira, não é? A revolução faz-se muito com a independência e tu és muito mais dependente do grande sistema macro financeiro nas grandes cidades do que na periferia. É claro que é preciso massa crítica, como é lógico, mas... Eu acho que eu já recebi mais do que uma vez respostas, uma delas do Francisco Frazão [à data da entrevista, Diretor Artístico do Teatro do Bairro Alto em Lisboa], que me disse que não vinha ver as minhas coisas, que eu fazia as coisas muito longe de Lisboa e que trabalhava autores que ninguém conhece. Isto é uma dificuldade que depois também se desmultiplica na questão orçamental, que é: quem é que valida o trabalho artístico que é feito pelas companhias que trabalham no interior? As câmaras, muitas vezes, não têm literacia para o fazer, não é? Ou seja, apoiam às vezes, até porque não têm mais nada e acham melhor apoiar alguma coisa do que não apoiar nenhuma, porque reconhecem em algum inconsciente coletivo que a cultura faz falta. Por outro lado, essas grandes estruturas, as grandes referências, as grandes instituições culturais do país, que estão sediadas nos grandes centros urbanos e financeiros, muitas das vezes também não legitimam — ou também não legitimam financeiramente como legitimam as outras companhias — o trabalho de uma companhia de pequena/média dimensão no interior do país, para quem é muito complicado deixar de ser de pequena/média dimensão e passar a ser de média, por exemplo. A questão do orçamento não é só o orçamento propriamente, é de quem é que tu dependes para construir um orçamento em Portugal. Vais sempre ter aos grandes teatros e aos grandes programadores. Muitas vezes, o circuito é de Lisboa e do Porto para a Europa... Depois são muito ecossustentáveis, só que é mais fixe ires de avião a Bruxelas do que de comboio a Portalegre, não é?

**SP: Sim. Portanto, o que tu sentes é que, enquanto uma estrutura que está a tentar quase criar um novo centro em sítios que não são vistos como centros... Ou, pronto, está a tentar trabalhar a partir de...**

**CT:** A ideia de centro... Eu acho que nós temos muitas palavras muito distantes, muitas vezes, na nossa cabeça, porque há vários centros. Se pensarmos num centro da biodiversidade, com certeza Lisboa não será um deles. Se pensarmos num centro,

imagina, do património militar, Elvas é um centro. Se pensarmos num possível centro de caminho entre as capitais de Portugal e de Espanha, Elvas é um centro. Se pensarmos num centro paisagístico do território serrano no sul de Portugal, Portalegre é um centro indiscutivelmente. Porque é. O Alentejo... Ninguém imagina o Alentejo com uma cascata a jorrar água e castanheiros em flor. Nós temos em Portalegre. É o centro também do imprevisto. Neste momento, para muitos, e muita gente quando vê de fora o mapa, por exemplo, o centro de uma justiça de habitação em Portugal, neste momento, poderia ser Portalegre. Porque as casas ainda têm um valor que as pessoas conseguem comprar. Os centros já estão lá. Nós é que olhamos sempre pelas mesmas temáticas. Enquanto nós não conseguirmos olhar para a nossa realidade, para o nosso país, para os outros que nós também somos, de forma suficientemente diversa, veremos sempre os mesmos centros, sempre as mesmas questões. Aliás, eu própria, às vezes, vejo espetáculos e penso — “Bolas, está toda a gente a falar do mesmo”, não é? E não é que este mesmo seja o mesmo tipo... “Ah, eu tive que construir imensas pontes para conseguir relacionar estes dois espetáculos”. Não, não é. As pessoas, e o capitalismo, fazem isso. As pessoas têm vidas muito parecidas. E vidas muito parecidas, e vídeos de Instagram muito parecidos, e livros muito parecidos, que sugeriu A, B ou C, dão pensamentos muito parecidos. A divergência estará sempre que nós olharmos para as vidas mais diferentes. E daí esta vontade também de que os processos envolvam mediação com quem não é só público, com quem é interlocutor direto na criação. Porque as nossas vivências, querendo ou não, vão-se aproximando. Quer dizer, uma pessoa que está a trabalhar comigo e trabalha comigo há dois anos, há três anos ou há seis anos, é óbvio que nos vamos aproximando. Nós precisamos de nos recheiar de outros para podermos também falar de coisas que não são as nossas coisas. Para podermos também criar lugares de empatia, de fraternidade, de convulsão, de discussão, que são fundamentais para mim, para o devir artístico. E eu sinto muito isso. Sinto que, por exemplo, quando me falam em descentralizar, dá-me muitos vómitos a palavra. Eu quero lá saber que descentralizem o que quer que seja. Eu quero que conheçam outros centros. Sempre que nós pensarmos numa temática diferente, vamos ver que o centro não é Lisboa. Vamos ver que o centro não é o Porto. Sempre que nós conseguimos passar para lá do dinheiro. Porque, na verdade, esse centro inquestionável do capital e do investimento é muito difícil tirá-lo de Lisboa. Mas, se calhar, também podes tirar para o Algarve.

Agora, o Alentejo também tem as suas centralidades. E indiscutíveis. Indiscutíveis mesmo.

**SP: Mas, apesar desta militância e desta valorização deste outro, ou outros centros, o vosso trabalho acaba sempre por estar muito refém das lógicas, lá está... Das lógicas de financiamento e de valorização artística nacionais, que normalmente não valorizam estas outras criações, estes outros sítios, outros autores...**

**CT: Então, vou-te responder de forma muito dúbia. O nosso trabalho não está dependente disto. A nossa sobrevivência pode estar. Mas o nosso trabalho é sempre contínuo. Com ou sem apoio, com ou sem financiamento.**

**SP: Pois, acho que há... Isto é mais uma reflexão, acho que há assim um padrão em organizações. Quer dizer, as organizações que eu tenho entrevistado são muito diferentes. Mesmo a nível de estrutura, a forma como se organizam, são todas muito diferentes. Mas há claramente um esforço pessoal no trabalho que as pessoas fazem... É isso, é uma dedicação contínua, com ou sem orçamento, com ou sem meios. Tipo, tudo acontece. E, se calhar, noutros meios que não a cultura, as coisas não acontecem. Mas na cultura damos sempre o contributo extra, tentamos sempre, por todas as vias e mais algumas possíveis, fazer as coisas acontecer. E eu não sei, há um bocadinho estávamos a falar sobre a questão de ser uma prática profissional ou não, em Elvas, e não sei... Pronto, eu acho que, claramente, o que vocês fazem é muito profissional. Os meios e talvez os orçamentos possam limitar algumas coisas, mas vocês fazem na mesma. Só que, pronto, a que custo, não é? A que custo pessoal, a que custo...? É isso, às vezes, na verdade é mesmo essa questão do “a que custa pessoal?”. Essa questão da dedicação e também do retorno do vocês investiram para vocês próprios. Porque, obviamente, pode ser muito gratificante para vocês a nível pessoal, mas as pessoas não vivem da gratificação...**

**CT: Claro. E essa, para mim, é a nossa grande questão.**

**SP: Mas o que é que... Ou seja, isto já é quase o final da entrevista... Quer dizer, não é o final, tenho muitas perguntas antes para fazer, mas uma das perguntas finais é quais é que são as perspetivas para o futuro. Só que já que estamos aqui... Como é que vão**

**lidando com esta questão permanente de limitação de equipa, limitação de orçamento, limitação do pensamento de alguns dos vossos interlocutores?**

**CT:** Vamos gerindo, mediando aquilo que é a nossa expectativa e aquilo que é a realidade, sempre. Temos sempre encontrado soluções. A verdade é essa também. Essas soluções também trazem novos problemas, muitas vezes. Neste momento, como é lógico, temos o objetivo de concorrer ao novo apoio sustentado da Direção-Geral das Artes, estamos inquietos sobre concorrer ao patamar seguinte ou ao mesmo, por medo, porque achamos que o justo seria o patamar seguinte, não é? Mas há sempre este erro, que é o concurso da DG ARTES... Cria muitos medos desnecessários, não é? Diria que não nos cria medo de criar, mas cria-nos medo de produzir. Como é que se produz sem saber se se vai ter dinheiro, se não se vai ter dinheiro, quando é que vem o dinheiro, como é que vem o dinheiro? A quantidade de pessoas com quem tu queres trabalhar que não podem passar recibos, porque são migrantes, porque estão... Percebes? Ou seja... Fomos sempre contornando, nunca deixámos de resolver. Já pagámos em Cartões Continente, já pagámos com um conjunto de faturas... Temos sempre resolvido, com transparência interna. [Omissão deliberada conforme Declaração de Consentimento Informado] Aquilo que nos motiva ao trabalho artístico não é a profissão. A profissão é uma necessidade de ver dignificada a nossa vida. Mas aquilo que nos motiva é, de facto, uma vontade de transformar o mundo. E que não é indissociável da maternidade, por exemplo, não é? Por isso, nesse sentido, cada vez que eu cumpro um projeto, eu estou mais próxima de dar o mundo que eu imagino dar aos meus filhos e então não me frustra, pessoalmente. Agora, se me perguntas — “Gostavas de receber mais 300 euros ao final do mês para conseguir ter uma vida, pá, um bocadinho mais desafogada” — Sim. “Achas que mereces” — Sim. “Achas que a tua equipa merece?” — Também. E, portanto, isso tem que ser um objetivo. Possivelmente, quando nós o conseguirmos, já o nível de vida está tão mais alto que esses 300 euros já não são nada. Sim, também é verdade. Porque temos andado sempre muito atrás do tempo. Nós, que não somos um “nós”, não é? Porque a comunidade artística não é um “nós”. É um vários “eu” e “eles” e “nós” e “outros” e tudo junto. Não há um sentimento de unidade, propriamente, revolucionário ou reivindicativo o suficiente para que as coisas possam ser mudadas. Eu própria, posso falar por mim, eu nunca escrevi 1% para a Cultura, porque acho ridículo.

Para mim não é o dinheiro que está em causa. 1% para o quê? Eu estou-me a cagar para 1%. Eu quero uma política. Eu quero que a arte não seja um concurso público. Quero um sistema nacional artístico como há de saúde, como há de educação. Quero que as pessoas saibam que têm tanto direito ao tribunal, à escola, ao hospital, como um centro artístico a funcionar no seu concelho. Acho ridículo que... É pensares. Será que um médico tem que sugerir como é que ele vai fazer as operações? Será que um professor tem que sugerir como é que ele vai dar as aulas para ter o seu plano aprovado? Porquê? E a arte está antes do resto. Está antes. É uma necessidade vital de compreensão daquilo que é a nossa essência. De colocação no mundo, de formação da sociedade. Ela é pilar para tudo o resto. É sobre a arte que assenta. Não está depois. Não é o ósseo. É a nossa forma de estar. E nós continuamos a projetá-la na zona do ósseo. Ou seja, o que acontece perante a lei portuguesa é que as atividades artísticas são tratadas, do ponto de vista financeiro, como atividades de entretenimento. E isto é a base que está errada.

**SP: Sim. Não como uma necessidade e um direito básico.**

**CT:** Sim, sim. A expressão artística vem antes de todas as outras. Quando nós pomos a mão na parede — nós, espécie humana — pomos a mão na parede para deixar marcada. É porquê? Queríamos contar o número de dedos? Era matemática que queríamos fazer? Queríamos fazer uma letra e não conseguimos? É uma necessidade de marca, de expressão, de reconhecimento, até de futuro. Uma necessidade de ficar para o futuro. Uma necessidade de construir cultura. Ela é essencial. E enquanto for tratada como acessório e como extra, enquanto se discutir... Não é o 1% que está em causa. É o pensamento basilar, não é? E “nós”, classe artística, hipotética, eventual, futura — eu fazendo futurologia — acho que ainda não tivemos também a abrangência social suficiente, que é o que nos falta, acho que é o passo a seguir para reclamar esta necessidade. Também foram muitos anos de censura e de Estado Novo. E acho que isso ficou impregnado, não é?

**SP: Pois, mas acho que isto é uma falha histórica. Falha histórica, ou seja, é uma coisa que já vem de há muitos anos e, na verdade, acho que é transversal, ao o mundo inteiro, ou quase todo, que é esta desvalorização da cultura enquanto isso, direito fundamental, necessidade. Não sei... Há quem diga que é um trabalho que tem de**

**começar nas escolas, da valorização... Uma valorização diferente. Não sei se concordas ou se tens uma perspetiva diferente.**

**CT:** Concordo bastante. Acho que a escola é um... Não a escola como ela está atualmente, não é? Mas a escola tem um potencial de transformação como nenhum outro espaço público — e falo da escola pública aqui, claramente. Acho que a escola é, por eleição, o lugar de fraternidade, de igualdade, de princípio, não é? E de princípios também. Portanto, sim, a escola pôs toda a gente a falar português, não é? Por exemplo, foi pela escola que nós mudámos a nossa... Tínhamos uma das taxas mais altas de analfabetismo, no início dos anos 70. Foi pela escola que isso se mudou. Portanto, saibamos nós olhar para a escola com o seu potencial de transformação e tenho a certeza que conseguiríamos mudar muito as nossas práticas culturais.

**SP:** **Voltando aqui às perguntas da entrevista, estávamos a falar um bocadinho da questão das prioridades e dos contributos para o território. Falando mais sobre a mudança para Portalegre, não sei... Sentes que isso mudou de alguma forma a UMCOLETIVO ou as vossas prioridades? Isto é, consoante o território, as vossas prioridades mudaram e os contributos que vocês têm dado também mudaram? De que forma?**

**CT:** Ainda é muito cedo para te falar retrospectivamente sobre Portalegre. Nós estamos há um ano e tal, dois aqui, então ainda não consigo... O que é que mudou em Portalegre por nós estarmos? Não sei dizer ainda, não tenho distância para. Mas em nós mudaram muitas coisas, claro. A primeira grande mudança é porque trabalhamos em colaboração muito estreita com o Centro de Artes e Espetáculos de Portalegre que tem um diretor artístico e uma equipa. E isso é todo o mundo de diferença. Ou seja, o tempo que eu investia em lavar o chão, mudar rolos de papel higiénico, fazer uma série de tarefas, montagens técnicas... Eu neste momento tenho todo esse tempo para pensar em como é que eu quero criar um projeto artístico, com que interlocutores, que ações de mediação e de criação é que eu posso propor à escola, ao Politécnico, à Universidade Sénior, às outras instituições que são minhas congéneres, não é? De alguma maneira. E, portanto, isso faz com que, num período de um ano — e parece uma loucura — nós envolvemos nos nossos processos criativos os três agrupamentos de escolas, com turmas diferentes, como é lógico, não foi um agrupamento como um todo, não é? Em

alguns casos, três ou quatro turmas de um agrupamento, a CERCI Portalegre, a Cooperativa Operária Portalegrense, a Universidade Sénior e o Politécnico de Portalegre com quatro turmas distintas, num ano e meio. E isto só acontece porque nós deixámos de ter questões de produção para... Temos as questões de produção que toda a gente tem, mas já não fazemos o trabalho que é o trabalho da equipa de um espaço. Também não fazemos o trabalho do município, o município faz o seu trabalho também. E isso permite uma diferença qualitativa no nosso trabalho absolutamente significativa e uma diferença também muito assinalável no reconhecimento da comunidade. Ou seja, o que tem acontecido, que não chegou provavelmente a acontecer em Elvas, porque acho que o trabalho era muito mais moroso, é que, por exemplo, os utentes da CERCI vêm ver os nossos outros espetáculos, participam noutras formações que são com outros públicos. Alguns alunos do Politécnico já vêm ver espetáculos também. Ou seja, começa a haver — e é muito rápido para isso acontecer, estamos a falar de um ano e meio, não estamos a falar três nem quatro anos, não é? — muito rapidamente os públicos começam a misturar-se e ser permeáveis a outras coisas. E isso, para mim, é das coisas mais bonitas e emocionantes de viver. Nem sequer é ver, é de viver, de vivenciar. A própria Câmara faz-nos... Ou seja, há uma relação mais dialogada. Agora a Câmara quis reunir connosco e disse-nos — “Gostávamos muito que vocês assinalassem connosco os 500 anos do Luís de Camões”. Para nós é bom, ou seja, é um projeto que eu não faria sem que alguém me sugerisse essa premissa. Mas também tem a ver com o território estar a reconhecermos e estar a propor-nos coisas que o poder político acredita que são importantes. E isso não nos aconteceu em Elvas. Ou seja, essa capacidade de ler e de acompanhar o nosso trabalho. A vereadora vem ver as nossas coisas, a técnica do município vem ver as nossas coisas, o diretor do CAE vem ver tudo o que nós fazemos. Ou seja, há uma compreensão do trabalho e obviamente uma legitimação daquilo que é a opinião sobre o trabalho que vem pelo facto de se acompanhar. E isso torna a relação muito mais honesta, é muito mais dialogada. E assim eu aceito uma sugestão, porque ela não é desgarrada, ela tem a ver com o que nós estamos a fazer. Não é como em Elvas, em que as pessoas acompanhavam pelo Facebook e sugeriram que nós fossemos cuspir fogo para um evento de máquinas de lavar loiça no Forte da Graça. Isto parece uma piada. Não é. Eu recebi este telefonema. E fosse fazer animação de crianças para a feira infantil, quando nós não fazemos animação. Não tenho nada contra quem faz. Mas

é de facto de quem não conseguiu acompanhar o trabalho. Nunca foi ver, porque via fotos no Facebook e é diferente, não é? Ainda há uma diferença assinalável. Em Portalegre essa barreira está completamente superada. O acompanhamento do projeto existe e, portanto, há diálogo. E isso é uma felicidade muito grande.

**SP: Sim, e também há uma diferença. Ou seja, por exemplo, estavas a dizer essa questão do projeto de comemoração do Luís de Camões, que não era uma coisa que tu farias, mas que vos convidaram para fazer. Mas uma coisa é convidar-vos para fazer uma coisa com uma temática, mas vocês podem abordar a temática como vocês querem. Outra coisa é quase estarem a ditar como é que vocês têm de fazer alguma coisa... Tipo isso da animação ou de cuspir fogo...**

**CT:** Sim, mas isso tem a ver com o facto de, eventualmente, algumas pessoas não distinguem entre a animação, o entretenimento e a criação artística, que não distinguem. Ou seja, vem uma entidade que faz estas coisas. Pronto, estas coisas. E isso não se materializa. Mas poderia ter-se materializado. Nós estivemos 7 anos a fazer coisas em Elvas, ou seja, não é difícil materializar. Porque é que não se materializou? Porque o poder político não se misturava com as pessoas que iam ver as nossas coisas.

**SP: Sim, não tinham interesse também em perceber e em compreender aquilo que faziam.**

**CT:** Sim, sim. E nós, no festival, chegámos a ter atividades para... Que tiveram 200 e poucas pessoas de público. Ou seja, não é que se diga... A nossa média era 30, 40 pessoas por atividade. Atividades ao longo do ano, regulares. Coisas para a infância, cerca de 70 pessoas. 70, 80. Mas no festival chegávamos às 200 pessoas, para coisas que podiam chegar também... Havia aquelas que eram de 1 para 1 e dava para 30 pessoas no máximo. Mas, ou seja, não é que não tenha havido... Também fizemos um espetáculo de dança com uma residência de uma companhia de dança cabo-verdiana cuja música era tocada ao vivo pelo grupo de Roncas de Elvas. Que era uma tradição de Elvas. Ou seja, houve pessoas ligadas àquilo que é o património já reconhecido de Elvas que integraram projetos. Mas o poder político sempre nos viu à distância. Sempre nos viu à distância. E isto, eu acho, também é uma coisa que acaba por ser... É um efeito bola de neve, não é? A distância vai sendo cada vez maior. Estás cada vez mais dentro da

sociedade e do território, e eles cada vez mais a ver-te fora... Até um dia em que não dá para aguentar mais, não é? Parece cada vez mais cada um no seu extremo.

**SP: Relativamente à parte dos públicos — a relação com os públicos, a fase do alcance, como é que alcançam, como é que envolvem. De que forma é que estas dificuldades — sendo que claramente as dificuldades são muito distintas do que tinham em Elvas para o que têm em Portalegre porque, como já disseste, ganharam muito tempo em tarefas de manutenção de espaços, por exemplo, ou de outras coisas que agora outras pessoas garantem em Portalegre — de que forma é que os desafios dos territórios, e também as potencialidades do que permitem a nível de relações de proximidade, afetam a maneira como vocês alcançam e envolvem os públicos nas vossas criações, nos vossos projetos, etc?**

**CT:** Bom, deixa para ver se eu percebi... São duas cidades muito diferentes na medida em que uma é capital de distrito, a outra não é. Ou seja, uma tem uma série de valências e um politécnico com imensos cursos diferentes, por exemplo. O politécnico tem sido um aliado importantíssimo naquilo que é também a criação dessa massa crítica, a possibilidade de dar continuidade àquilo que são as aspirações artísticas de alunos que vêm para este território. Portalegre é uma cidade muito mais multicultural que Elvas, uma diversidade cultural bastante superior, não há uma clivagem social tão intensa. Em Elvas havia uma clivagem muito grande entre a comunidade cigana, ou as comunidades ciganas, são duas, sobretudo, ou três, se considerarmos no centro histórico, e a sociedade maioritária... Em Portalegre não há, e isso altera, não é? Mas, por um lado, imaginar um projeto que migrou de Elvas para Portalegre que tinha sido pensado para a comunidade cigana, está a desenrolar-se de forma muito diferente aqui, integrando muitas outras pessoas também. Mas isso está a ser interessante, porque nesse caso é mesmo, claramente, como é que um projeto que foi pensado para um território migra para outro, e o que é que isso transforma nesse projeto? Neste caso, está a fazer com que chegue a muito mais gente do que estava pensado inicialmente e com que não estejamos focados em fazer o papel da escola ou da comunidade — no sentido de não estarmos focados na integração de alunos que estão completamente apartados do sistema de ensino, no caso [em Elvas] era uma turma que congregava quase só alunos ciganos — e estamos a trabalhar em dinâmicas de interculturalidade, de conhecimento

da cultura Roma, com diversas turmas. Uma das quais é uma turma com imensa diversidade cultural e está a trazer imensos benefícios para as próprias culturas de que estes miúdos são oriundos. Eles acabaram por receber uma série de tarefas artísticas e neste momento estão eles próprios a propor, e os pais também têm acompanhado muito a atividade no âmbito deste projeto... Ou seja, há mais massa crítica em Portalegre do que há em Elvas, isso é indiscutível. Há muitos outros, há muito mais associações, muito mais artistas a trabalhar. Isso permite que, por exemplo, fazemos um grupo de encontros de artistas em que se discutem algumas das dificuldades, e alegrias também, que fazem parte das nossas dinâmicas. Esse grupo de discussão ajuda a resolver muitos problemas, a impedir que outros se tornem problemas também, que é uma questão que nós não tínhamos em Elvas, nós resolvíamos tudo sozinhos, não tínhamos como pedir referências a mais ninguém. E aqui temos, há um grupo... Há entreaajuda e solidariedade.

**SP: Entre outros grupos, ou seja, outras organizações artísticas ou associações que também trabalham no território, é isso?**

**CT:** Sim, até porque o território é muito menos fechado sobre si, é um território que, talvez por uma questão geográfica e orográfica, tem uma relação de unidade que se constrói através da serra. É um território que tem algumas convergências e proximidades com Marvão e com Castelo de Vide. Então, é um grupo de facto, os artistas desta região formam um grupo, isso é muito diferente. Podemos vir ver ensaios uns dos outros, podemos partilhar algumas coisas, isso é muito distinto. E é muito bom também, sobretudo para quem teve sete anos em isolamento a chuchar no dedo, não é? É mesmo incrível poder de repente ter essas possibilidades. E diria que a CERCI Portalegre também, eu acho que tenho que destacar, porque surgiu de forma quase... Surgiu no decurso do Projeto com o Teatro Nacional, *Penélope*, e de repente ficou para a vida. Ou seja, percebemos que ali há muita gente que aspira a um trabalho artístico regular. Alguns deles gostariam de ser atores profissionais, mas por imensos motivos, que eu acho que não são o motor desta nossa conversa, não podem ou não puderam sê-lo, mas veem no UMCOLETIVO uma resposta para estas necessidades e para estas ambições. E eu sinto que estamos a responder de forma muito orgânica também a uma ausência de um grupo de teatro que foi fundamental aqui no território, que foi o Grupo Teatro *O Semeador*, e que ainda há memória, ainda há saudade, ainda há perplexão perante a

sua ausência. E de alguma maneira, e à nossa maneira, que a nível estético e a nível de processo é bastante diferente da maneira d'O Semeador, nós estamos a preencher um vazio que as pessoas reconhecem como vazio, que é muito diferente de estar num território em que não há o reconhecimento do espaço vazio. Não sei se respondi.

**SP: Sim, sim. A pergunta também era complexa porque pode tocar ou pode levar as pessoas que estão a ser entrevistadas a muitos pontos diferentes, mas no fundo vocês quando chegaram a Portalegre tentaram estabelecer estas relações com várias organizações, com as escolas, com a CERCI,... Isso foi algo fácil e orgânico? Ou seja, foi a Câmara que foi facilitando os contactos? foram vocês que os procuraram? Como é que foi o processo?**

**CT:** Acho que há vários processos diferentes. As escolas, a Câmara facultou-nos logo os contactos e a Câmara foi um facilitador das relações com as escolas, no caso da CERCI foi uma coisa que fizemos só no compartimento autónomo, como a Cooperativa Portalegrense, como a Universidade Sénior... É muito misto, ou seja, é mesmo muito misto. Não há um caminho só... Outras associações, também outros coletivos artísticos, alguns nós já conhecíamos, embora o facto de Elvas ser significativamente mais distante fizesse com que a relação não fosse uma relação de dia-a-dia. O Politécnico também foi uma relação que fomos nós que procurámos. Já havia alguma relação prévia, já tínhamos trabalhado com a turma de audiovisual, mas lá está, o facto de estarmos próximos geograficamente permite que o trabalho se desenrole de forma completamente distinta, em que seja muito mais orgânico, produtivo, dialogado... E é isso. Eu penso que também tem muito a ver com a escala da cidade, mas também tem a ver com o facto de ter havido um grupo de teatro aqui durante 20 anos. Ou seja, há algum reconhecimento, e não é ancestral, é recente, de que o teatro ocupava um lugar muito importante na dinâmica aqui na cidade. A própria vereadora diz que ela cresceu a ver teatro, ela não tem formação sequer na área cultural, mas que o trabalho que *O Semeador* fazia nas escolas, e o facto de ir às escolas fazer espetáculos, foi uma coisa que marcou a infância dela. E eu acho que nós estamos a receber dessa memória também. Para mim, é muito significativo.

**SP: E esse grupo, já agora, acabou porque as pessoas...**

**CT:** Por falta de financiamento.

**SP: Por falta de financiamento, ok. Mas neste momento, ou seja, o UMCOLETIVO é a única estrutura de criação artística que trabalha mais no âmbito do teatro, apesar de ir a outras áreas, em Portalegre? Ou há outra companhia?**

**CT:** Não, em Portalegre não há. Há em Castelo Vide e em Marvão, em Portalegre não há.

**SP: Ok, por isso que são os únicos. E há, por exemplo, grupos de teatro amadores aí?**

**CT:** Sim, sim, isso há. As escolas têm mais grupos de teatro escolares do que grupos de teatro amadores, mas as escolas têm um grande movimento teatral, sim.

**SP: Ok, ok. Tenho aqui uma questão, porque no vosso site, na vossa secção do *Sobre*, logo na primeira linha, vocês dizem que são uma associação cultural que desenvolve atividades no âmbito da criação artística e depois tem aqui uma frase que diz “tendo como eixos a relação com o território, a exploração plástica da palavra e a convocação do público para o epicentro do objeto artístico”. Podes dizer alguma coisa sobre esta questão da “convocação do público para o epicentro do objeto artístico”? Como é que isso se faz?**

**CT:** Por um lado é muito literal, porque muitas das vezes os nossos espetáculos têm mesmo, implicam mesmo o público de forma muito direta, portanto, por um lado há essa literalidade. É muito raro trabalharmos com palco/plateia, muito raro. As nossas instalações e os nossos projetos convocam literalmente o público para o epicentro do objeto artístico. Portanto, normalmente a ação desenrola-se, nós somos as margens e a periferia e o público é o centro. Então há esse lado muito literal. Por outro lado, tem a ver com estes processos faseados em que, em etapas diferentes, nós auscultamos e fazemos muitas ações — muitos ensaios abertos, muitas ações de mediação e de procura com públicos diferentes. Por exemplo, o IRRAR, que é o projeto que estamos agora a ensaiar, nós começámos por fazer uma série de ensaios abertos e de ações com a escola secundária de Portalegre. Começámos a perceber a obra da Salette Tavares e onde é que ela podia dar, que brincadeiras é que podíamos construir à volta daquela obra, como é que poderíamos responder àquilo que foi a maneira de entender a linguagem desta autora. E depois fomos ao Instituto Politécnico de Setúbal trabalhar com o curso de Língua Gestual Portuguesa, ainda durante o processo de trabalho, e ainda ao Mansil, a Loulé, ao Jardim de Infância. E pelo cruzamento de todas estas

experiências, todas estas oficinas e ensaios abertos que fizemos, começam a construir material para o espetáculo. Muitas das vezes também algum do material do espetáculo, neste sentido literalmente o texto ou algum adereço ou alguma coisa, são feitas com estas pessoas. Na Paz [Espectáculo *A Paz é a Paz*], nós também estivemos a trabalhar com a Orquestra Ligeira de Ponte de Sor e a Banda Euterpe em Portalegre, e eles fizeram connosco a música para o espetáculo, em conjunto com alunos do Hot Club... Recolhemos depoimentos de mais de 30 mulheres madrinhas de guerra entre a Figueira da Foz, Portalegre e Lisboa. Então, há muito esta vontade de fazer os projetos com as pessoas. E com as pessoas desde o princípio, não é? Não é só pô-las no final...

**SP: Ou seja, a vossa abordagem à mediação é esta questão quase da “mediação contínua”, não é?**

**CT:** Sim, sim, sem dúvida. E a mediação, na verdade, a mediação para nós é uma forma de criação também, portanto, eu não as distingo. Aliás, é uma das grandes dificuldades na DGArtes, como eles têm uma zona mais, tipo, supostamente... Epá, aquilo frita-me a cabeça.

**SP: As áreas artísticas, não é? Ou é programação, ou é criação, ou é mediação.**

**CT:** Sim, sim, sim. Faz-me muita confusão. É muito difícil para mim porque as coisas engancham umas nas outras... Onde é que acaba a mediação? Onde é que começa a criação? Onde é que começa a programação? Como é que uma coisa interfere na outra? Porque eu também preciso de programar algumas conversas, algumas ações de pensamentos como forma de criação, não é como forma de programação, porque o gesto em si não é programar, o gesto é criar. A consequência é que é... Mesmo o Festival A Salto, que é uma atividade de programação, o gesto é de criação, não é de programação. A consequência é que é programar. O gesto é criativo, porque é de alguém que se sente isolado no seu território e precisa de conviver com outras práticas artísticas e com outros anseios para conseguir criar. Portanto, a programação é uma consequência de uma prática de criação. E por isso é que eu até tive muitas reservas de entrar no Periferias Centrais [Grupo informal de trabalho composto por várias estruturas artísticas], porque eu dizia — “Nós não somos programadores, nós somos criadores que precisam de programar”. No dia em que eu me mudar para uma cidade em que não preciso programar, eu já não programo. E é verdade. Agora estamos em Portalegre. Ou

seja, eu acho que os nossos gestos de mediação, de comunicação, de edição são todos eles subalternos do gesto de criação, que é o que de facto nos move. Sim.

**SP: Ou seja, vocês, no fundo, misturam isso tudo organicamente, não é? Mas, no fundo, os sistemas instituídos, por exemplo, a DG ARTES, obriga-vos a colocar as coisas em caixinhas, pelo menos para efeitos de candidatura. Mas depois vocês, na vossa prática artística, é o que estavas a dizer... No fundo, a mediação é uma consequência, mas é também um processo, não é? Um processo de mediação. Isso é muito interessante. Acho que todas as estruturas que eu entrevistei até agora, com abordagens diferentes, veem esta questão da mediação como uma ação contínua, e as abordagens são diferentes, mas não há... Por exemplo, eu acho que nas cidades, ou pelo menos nas grandes organizações culturais, há uma grande separação entre as diferentes tarefas. Ou seja, há alguém que programa, depois há alguém que consoante essa programação faz um programa educativo — os serviços educativos — que às vezes mudam de nome para não ser só associado às crianças, mas.. E há assim uma grande... Compartimentamos muito estas áreas em vez de pensar na criação, na programação, na mediação como um todo, não é?**

**CT:** Eu penso que uma exceção interessante nesse caso é a Madalena Wallenstein, na Fábrica dos Artes.

**SP: Ok. Eu não conheço muito bem o trabalho dela, mas porque é que achas que é uma exceção?**

**CT:** Primeiro, porque é uma programadora que está dentro do projeto artístico e da criação, ou seja, que dialoga contigo, não encomenda uma coisa e ela fica estanque. Segundo, porque pensa muitas ações de mediação como parte do processo, tanto pré-espetáculo como pós-espetáculo, ou seja, há uma mediação que acompanha todo o processo criativo, incluindo o pós-espetáculo... Como se subisse até à montanha, mas depois precisas de descer. Também precisas de ajudar a descer, não é? Não é só para subir. E eu acho que isso é muito interessante na proposta dela também. E porque é uma pessoa que tem esta ideia, aliás, ela tinha... Acho que agora já não é, mas a Fábrica das Artes era para todas as infâncias, implicando que a infância, de facto, é um estado que tu conservas para sempre dentro de ti, não é? Velho, só és quando és velho. Criança podes ser para sempre, porque está lá dentro, não é? Sabes quem foste, sabes a criança

que foste e que és. E eu acho que esse pensamento da Madalena é muito disruptivo nessas tais instituições mais pesadas, em que cada um faz o seu pintelho e ninguém faz o pintelho do lado, não é? Eu acho que a Madalena tem mesmo um trabalho fora de série e bastante fresco em Portugal. Sim.

**SP: A Fábrica das Artes é do CCB, certo? E a Madalena Wallenstein é quem está lá agora?**

**CT: Sim.**

**SP: Ok, ok. Vou ver também um bocadinho do trabalho da Madalena, se bem que para a minha tese, estou mesmo focada nesta questão das organizações culturais em territórios de baixa densidade. Mas realmente acho que é, não sei, em geral, acho que é muito mais comum haver, pelo menos nas organizações grandes, haver esta diferença, estas gavetinhas, não é? E as coisas estarem todas muito compartimentadas. E é interessante ver como organizações mais pequenas têm uma abordagem muito mais orgânica a estas áreas todas. E também depois, às vezes, os processos com os públicos também são muito mais orgânicos e não há tanta segmentação dos públicos, tipo as pessoas que vão só ver a exposição e as pessoas que participam só nas atividades de mediação, sabes? Ou quem vai ver só o espetáculo e quem participa nas atividades de mediação, há mais um mix.**

**CT: Sim, claro. Sim, sim.**

**SP: Pronto, deixa-me ver aqui, como é uma entrevista semi-estruturada eu às vezes vou pondo perguntas que não estão no guião, mas faz parte. Ah, por exemplo, esta aqui é importante. Que tipo de públicos é que tu achas que vocês trabalham mais? Ou se têm ambição de trabalhar tipos de públicos específicos nas vossas criações, nas vossas atividades...**

**CT: Eu acho que nós tentamos, de facto, trabalhar de forma muito aberta, rigorosamente, sabendo que é uma utopia “todos os públicos”, não é? Temos conseguido públicos, por exemplo, com neurodivergência, temos conseguido trabalhar famílias também, temos conseguido trabalhar crianças em idade escolar e em contexto escolar... Eu julgo que nos falta trabalhar, e isso é uma vontade nossa, refugiados e migrantes.**

**SP: E têm trabalhado também com a comunidade cigana. Já trabalharam em Elvas, já trabalharam em Portalegre... Porque têm um projeto específico sobre isso, que é o LUNGO DROM, não é? Que no vosso site é o vosso projeto de mediação. Ou seja, apesar das vossas criações terem sempre mediação, ou quase sempre, certo? O LUNGO DROM está identificado mesmo como um projeto de mediação...**

**CT:** É, tem que ser assim perante a Gulbenkian e perante a Direção-Geral das Artes. Mas sim, é um projeto que nasce da vontade de mediar, isso sem dúvida.

**SP: Ok, ok. Mas acaba por ser também um projeto de criação artística para vocês?**

**CT:** É, sem dúvida nenhuma. É um projeto de criação, de programação e de mediação, até porque nós estamos a programar 13 residências artísticas, estão mesmo já a chegar ao fim, já passaram grande parte delas, e estamos nós a criar um Museu Nómada com base nos objetos artísticos feitos nessas residências, entre artistas — vários, alguns ciganos, outros não ciganos — e comunidades — algumas ciganas, algumas não ciganas — de Portalegre. Os artistas vêm de partes diferentes do mundo, as comunidades é que são todas elas de Portalegre.

**SP: Ok. E, pronto, já falámos aqui que vocês, por exemplo, além de trabalharem com comunidades ciganas, trabalham com a CERCI, têm vontade também de trabalhar com pessoas migrantes e refugiadas, eventualmente... Mas assim, de uma forma mais geral, de que forma é que a vossa preocupação com a acessibilidade a vários níveis — ou seja, intelectual, físico, etc — se reflete nas vossas propostas e na forma como vocês criam, como vocês programam, como vocês medeiam?**

**CT:** Nós criamos, eu acho que diria, de forma muito livre, sem nenhum comprometimento com a ideia da acessibilidade intelectual. A forma que nós temos de garantir que as coisas são para todos também passa pelas relações afetivas e de mediação que se constroem no processo de trabalho. Há quem diga que os nossos textos são muito difíceis, mas eu diria que o recurso às sensações e ao teatro que assenta na sensação e na proximidade, na intimidade com o público, para mim, permite que os textos sejam interpretados em várias camadas diferentes. Portanto, não temos, no sentido... Nós ocupamo-nos da acessibilidade, no sentido processual da palavra. Queremos que durante o processo ela toque públicos diferentes. O espetáculo não. O

espetáculo é uma consequência desses encontros, dessas relações afetivas, e não deve ser um momento de tensão nem de preocupação, pelo contrário. O espetáculo é uma consequência de tudo o resto, e então surge naturalmente. Não temos preocupações... Já foram ver turmas de alunos surdos e o espetáculo tem tradução simultânea, mas não temos por defeito tradução simultânea sempre que fazemos espetáculos, por exemplo. Acho que, ao contrário... Isto pode ser um bocado polémico, mas faz-me muita confusão quando pões os recursos todos, porque a DGARTES assim obriga, mas depois não conseguiste chegar a essas pessoas efetivamente. Portanto, nós temos um bocadinho a prática contrária. Estamos primeiro com as pessoas e, depois de estarmos com as pessoas, ativamos os recursos. Até porque temos pouco dinheiro, portanto, não conseguimos ativar recursos porque nós não sabemos se vão ser usados ou não. O processo de trabalho é, de facto, a nossa grande zona de questionamento da acessibilidade. É a zona em que nós procuramos chegar aos públicos que aparentemente poderiam estar mais distantes do processo de trabalho, conviver com eles, partilhar partes do processo, às vezes mais pequenas, outras vezes mais avassaladoras... E o espetáculo tem sido frequentado por públicos muito diferentes. Sempre que há necessidade de fazer alterações ao som do espetáculo, à língua gestual, ao dispositivo em que o público se senta para que a pessoa se possa sentar com mais conforto, isso é feito, sem dúvida nenhuma. E também há sempre uma conversa antes do espetáculo, uma mediação curta do Rui, que é a nossa pessoa responsável pela mediação, para perceber se há alguém no público que tem alguma necessidade especial, para podermos atender a essa necessidade.

**SP: E isso é feito, disseste, antes do espetáculo, é isso? Ou seja, quando as pessoas já estão na sala?**

**CT:** Sim, para além de fazermos atividades antes. Mas normalmente, por exemplo, se nós nos apercebemos que há alguém que tem uma neurodivergência, ou que tem uma necessidade, por exemplo, às vezes... Imaginemos, agora tínhamos um espetáculo com bancos corridos, e aparece uma pessoa que não se consegue sentar num banco corrido, porque mesmo na sala de espera está completamente recostada, no foyer, está recostada sobre a cadeira. O Rui conversa com essa pessoa, percebe se, para ela, consegue ver o espetáculo num banco, ou se ficaria mais confortável numa cadeira, e

trocamos esse elemento cenográfico para a pessoa sentar numa cadeira. Ou seja, temos preocupações desse género, como é lógico. Mas elas vêm do recurso da prática, não são uma preocupação teórica, diria.

**SP: Sim, sim, sim. Ok. E dirias que, por exemplo, aquela questão que estávamos a falar da convocação do público para o próprio objeto artístico, e de vocês normalmente não terem aquele sistema tradicional de palco-público/plateia, ou seja, do público no fundo ser parte da cenografia, ou do próprio espetáculo, dirias que isso pode também ser considerado uma... Talvez não uma estratégia de acessibilidade, mas quase também uma tentativa, pela parte sensorial, de o espetáculo ser acessível de outra forma, ou mais próximo...?**

**CT:** Não diria que é consciente, diria que também é uma necessidade nossa, não sei se sei responder a isso. Acho que criamos assim, talvez por estarmos tão perto das pessoas no processo, isso também se reflita no resultado, depois no espetáculo. Mas lá está, para mim a dificuldade é criar de outra maneira, criar em palco-plateia, isso para mim é um grande desafio.

**SP: Ok, ok. E a nível mais prático, há um bocadinho falaste, por exemplo, que em Elvas tinham um cartão de amigo. Era a nível, por exemplo, da bilheteira? O custo de participação, que não sei se têm em atividades, em certas atividades... Como é que vocês costumam gerir essa questão da acessibilidade económica?**

**CT:** Nós tentamos fazer tudo gratuito, ou seja, quando somos nós a gerir a situação, quando temos essa possibilidade, as nossas atividades são todas gratuitas.

**SP: Ok, ok. Ou seja, às vezes, quando estão a apresentar um espetáculo noutra espaço, sujeitam-se à bilheteira desse espaço, não é?**

**CT:** Sim, claro.

**SP: É o normal, sim, sim. Ok. E como é que funciona? Esse cartão de amigo que tinham em Elvas, também têm em Portalegre?**

**CT:** Não, não temos ainda. A chegada a Portalegre é ainda muito recente, ainda não percebemos exatamente como ocupar um espaço de complementaridade em relação ao CAEP. Neste caso, esse cartão era também para podermos... Tínhamos uma sede que

nós alugávamos e fazíamos lá coisas, e era para poder ser só os associados que entravam lá dentro. Começou por ser, lá está, como muita coisa começa, uma questão legal.

**SP: Sim, sim, legal. Ok, mais coisas. Por exemplo, já falámos aqui de vários públicos com quem vocês trabalham e também desta ambição meio utópica de quererem trabalhar todos os públicos. Na realidade isso nunca acontece mesmo, mas é a vossa intenção. E como é que alcançam todos estes públicos? Ou seja, quais, se conseguires assim enumerar — lá está, não temos de entrar em muito detalhe — mas que tipo de estratégias é que privilegiam? Se usam mais o digital? Se usam mais a relação presencial?**

**CT:** Ah não, mais a relação presencial, sem dúvida nenhuma. O digital eu diria que usamos médio-pouco, até. Usamos muito o presencial, vamos muito aos sítios em que as pessoas estão — vamos às escolas, vamos ao hospital, vamos ao centro de saúde, vamos aos cafés, vamos às associações. Temos um grupo de WhatsApp com estes artistas desta região, também pomos lá a informação toda. Mas de resto acho que é sobretudo ir aos sítios, conversar com outras pessoas. Muitas das pessoas também já tiveram nestas ações de mediação durante o processo, portanto já querem vir ver o espetáculo e trazem alguém. Eu não sinto nenhum problema de público propriamente. Às vezes, até fico meio sem tom para falar disto noutros contextos... Nós de facto não pensamos muito no plano de comunicação, porque a comunicação é uma consequência das ações ao longo do processo de trabalho e de mediação. Agora, sim, distribuímos panfleto, temos alguns sítios parceiros que sabem que distribuímos comunicação já, temos uma empresa de design que nos ajuda em algumas coisas, que é a Boleima, aqui de Portalegre, e temos uma parceria com o CAE, que nos fornece as folhas de sala e que tem muita informação na [nome de uma plataforma específica, palavra impercetível no áudio]. Portanto, temos cuidado a nível também dos materiais que produzimos para comunicar o espetáculo, mas diria que não vai muito além disto, não é? É muito boca a boca, é muito conversar com as pessoas, perceber que às vezes as pessoas não têm forma de vir ver o espetáculo por causa do horário. Já aconteceu adequarmos horário... Percebermos que há um grupo muito grande da Universidade de Sénior que quer ir ver, não consegue à noite. Então fazemos uma outra sessão às quatro e vai ver a Universidade de Sénior, não há problema. Isto acontece muito. Esta negociação de

horários para que as pessoas possam ver aquilo que querem ver acontece bastante e o CAE tem-nos dado muita liberdade para que aquilo aconteça, porque noutros espaços não seria possível, não é? Muitas vezes acontece... Imagina, o espetáculo que fizemos agora com a CERCI, estavam previstas três sessões, fizemos seis, porque havia mais público, então marcámos três sessões extra. Isto é possível, porque o CAE tem uma grande abertura também para o nosso trabalho e para receber estes outros públicos.

**SP: Ok. E a nível de espaços de apresentação, ou seja, além do CAE e de circulações que vão tendo a nível nacional dos vários projetos, vocês têm procurado apresentar as vossas criações ou fazer as vossas atividades em espaços também menos convencionais? Ou seja, não só no CAE, mas também noutros sítios. Podes dar-me alguns exemplos?**

**CT:** Sim, ok. Vamos muito às escolas... Aqui, a *Penélope*, que nós fizemos também na própria CERCIPORTALEGRE, utilizámos a Barbacã para fazer também um espetáculo, vamos trabalhar agora no coreto, já trabalhámos no Museu de Tapeçaria, já trabalhámos no próprio espaço da Cooperativa Operária Portalegrense, na Biblioteca,... Vamos utilizando vários espaços.

**SP: E normalmente quando criam, por exemplo, a nível da cenografia, vocês já criam a pensar que o espetáculo vai ser adaptado a sítios muito diferentes e há alguns sítios que não têm os sistemas que os teatros têm, por exemplo?**

**CT:** Sim, sim, ou seja, os projetos que nós sabemos que podem circular são projetos que já criamos nesse sentido, de terem essa facilidade de adaptação. Há outros que não, que sabemos que tem que ser num palco e não pode haver exigências a esse nível. E tentamos ir compensando, não criar só espetáculos de teatro num ano, para poder ter algum objeto mais permeável... Porque isso sim, poderia ser uma estratégia de captação de público. Tentar ter um espetáculo mais leve, ou uma proposta mais leve, que seja, adaptável a espaços e a contextos diferentes e que, portanto, consiga ir a territórios em que não há um edifício na proximidade. E esses territórios podem ser dentro de Portalegre também, não tem que ser necessariamente fora.

**SP: Sim, sim. Ah, queria perguntar, já falaste aqui várias vezes de trabalharem com pessoas específicas para a mediação, por exemplo, têm um mediador específico para o projeto do LUNGO DROM, não sei se têm outros mediadores para outros projetos...**

**CT: Não, não, o Rui trabalha em mediação para todos os projetos.**

**SP: Ah, em mediação para todos os projetos. Ok, ok. Então, normalmente, o Rui, sendo a pessoa que trabalha na mediação dos vossos projetos, normalmente é a pessoa que tem esta parte, é isso?**

**CT: É, sim, é uma parte muito partilhada, imagina... As oficinas, fazemos todos as oficinas de mediação. Portanto, é a formação dele, ele é mediador intercultural. Portanto, é ele que faz estes discursos, por exemplo, antes do espetáculo começar, nestas coisas mais... Que tem um bocadinho a ver também mais com a frente de casa e com o acolhimento, é ele que lidera. Mas eu diria que mediação fazemos todos, acho que é uma tarefa bastante comum ao UMCOLETIVO. Eu acho que partilhamos todas as tarefas, portanto, diria que é... Ele veio por essa via da mediação e sobretudo pelo LUNGO DROM, mas isso foi, digamos, a porta de entrada, não é a zona da sala em que ele se instalou.**

**SP: Ok, ok. Então, só para eu perceber, vocês são quantos para colaborar no UMCOLETIVO de forma mais permanente?**

**CT: Sou eu, a Raquel, o Rui, o João, que faz a parte financeira e técnica, sobretudo, a Sofia, que faz produção, o Bruno, que está a part-time, faz cenografia, E o Ricardo Boléo que faz dramaturgia e apoia a produção também, essencialmente.**

**SP: Ok. E, por exemplo, a Raquel está na produção e figurinos também, tem aqui um papel “híbrido” ...?**

**CT: É, nós fazemos todos um bocadinho de tudo. A Sofia também faz produção e faz sonoplastia também. Ou seja, todos nós fazemos um bocadinho de tudo.**

**SP: Sim, sim. E o facto de terem uma equipa pequenina, mas muito multifacetada, tem a ver com o facto de precisarem também de muitos perfis, mas não poderem contratar muita gente?**

**CT: Acho que não tem só a ver com isso. Acho que tem a ver também com não querermos fazer sempre o mesmo em projetos diferentes, queremos fazer coisas**

diferentes, às vezes, não é? E não queremos corresponder só a uma função, a isso que nos aproxima de alguma maneira também do trabalhador no sentido operário da palavra, não no sentido criativo da palavra. Acho que não tem só a ver com isso. Acho que se nós... Aliás, foi uma coisa que sentimos agora, quando fizemos uma convocatória para alguém de produção, foi que uma pessoa com um perfil muito fechado em produção não ia encaixar connosco.

**SP: Ok. Há bocadinho quando estávamos a falar da vossa estratégia de comunicação, de privilegiarem muito atividades... Atividades, não, ou seja, o contacto com o público diretamente. O que é que vocês fazem normalmente, por exemplo, quando vão às escolas, falam um bocadinho do espetáculo, ou convidam só as pessoas para vir...?**

**CT:** Não, não, nós realmente fazemos mesmo oficinas. Só para convidar é muito raro, pode acontecer... Só estou a dizer que pode acontecer, não vá ter acontecido uma vez, eu não me lembro. Mas geralmente há mesmo um trabalho.

**SP: Ok, ok. Mas também mencionaste, por exemplo, irem ao hospital, cafés... Pronto, quando são esses sítios mais do dia a dia é mais...**

**CT:** Aí vamos falar à sala dos professores, vamos falar ao hospital com as pessoas... Sim, aí é mesmo numa de distribuição de comunicação.

**SP: E se pudesses enumerar o tipo de atividades de mediação que vocês desenvolvem com mais frequência, quais é que seriam? Por exemplo, nós já falámos de irem assistir a ensaios, oficinas... Não sei, já falámos de várias coisas.**

**CT:** A própria produção. Às vezes, os materiais de comunicação são feitos em conjunto com as pessoas, portanto a produção de desenhos para a folha de sala, ou de textos para a folha de sala. Eu preferiria escrever para responder esta por e-mail, para conseguir pensar de forma organizada, pode ser?

**SP: Sim, sim, sim. Portanto, a pergunta das estratégias...**

**CT:** Até para partilhar também com o grupo, porque já é uma coisa mais específica e...

**SP: Sim, sim. Sim, mais enumeração, então vou passar aqui para a próxima. Há aqui uma pergunta, que é assim uma pergunta standard, que se calhar faz mais sentido nas outras organizações... Porque a vossa, lá está, se calhar tem mistura mais esta questão**

**da programação, a criação, a mediação... Mas diriam que a dimensão participativa tem um papel fundamental na forma como vocês organizam o vosso trabalho? Participativa do público, no sentido de ser um eixo também daquilo que vocês desenvolvem.**

**CT:** Participativa na medida em que as pessoas também escrevem as suas individualidades no processo de trabalho, ou participativa no ponto de vista numérico, tipo ter pessoas a participar nas coisas?

**SP:** A primeira.

**CT:** A primeira, então sim, sem dúvida, sim.

**SP:** Ok. Face às dificuldades, e também às potencialidades e características específicas dos territórios, há alguma — bom, também pode ficar para o email, se calhar — mas há uma pergunta que é sobre estratégias de comunicação ou mediação um bocadinho mais “fora da caixa”, entre aspas, que tiveram de implementar a pensar neste território em que vocês trabalham.

**CT:** Em Portalegre, eu não me lembro assim ainda de nada, objetivamente. Em Elvas fizemos muitas instalações na praça, fizemos desfiles com exercícios performativos pela cidade inteira, fizemos algumas coisas menos comuns, eventualmente. Fizemos um desfile todo a andar de marcha atrás, por exemplo, no Festival A Salto. Fizemos outra caminhada em câmara lenta pelas ruas da cidade. Sim, houve algumas... Fizemos estruturas na praça, no castelo e num outro larguinho, que eram estendais com as informações sobre os objetos artísticos. Portanto, sim, em Elvas mais.

**SP:** Ok. Se te lembrares, podes também escrever no e-mail algumas coisas que fizeram em Elvas. Eu ponho as duas perguntas juntas.

**CT:** E em Lisboa também. Houve uma altura que estávamos a fazer um projeto muito alicerçado no som, então andámos a distribuir CDs para as pessoas ouvirem nos carros com... Acho que sim, acho que há uma outra coisa que eu posso escrever-te no e-mail, sim.

**SP:** Ok. Já estamos a chegar às perguntas finais, das coisas que já falámos...

**CT:** Eu só queria dizer que eu tenho cinco minutos para sair, para ir buscar o meu filho à escola.

**SP:** **Está bem, está bem. Então, existem dificuldades que persistem, das que já falámos, neste território? Quais é que destacarias?**

**CT:** Sinto que ainda é muito cedo para falar sobre grandes dificuldades aqui, porque estamos cá há pouco tempo e, de facto, o tempo em que estamos não temos tido assim grandes dificuldades. Ou seja, a dificuldade é mais estrutural nesta questão do financiamento que se dá às artes e a forma como se financia as artes. Dificuldades específicas deste território, ainda estamos na fase de lua de mel. Ainda não consigo propriamente...

**SP:** **Então, podemos falar antes de potencialidades, ou seja, coisas boas que encontraram neste território que... Já falámos, por exemplo, da relação com as associações, lembras-te assim de mais alguma coisa, além do que já falámos? Da permeabilidade do público e da mistura do público, também...**

**CT:** Tantas coisas... Ter uma direcção artística num teatro é um mundo de diferença para nós. Ter muita paisagem natural, muito diferente daquela que é comum do Alentejo, de ser muito inspirador haver biodiversidade no sentido natural e paisagístico, é muito inspirador para as nossas vidas também. É completamente diferente de estar no meio de um celeiro, entre muitas aspas, ou no meio de um montado, que não é nada tradicional, é consequência de uma má utilização do território. Haver esta relação simbiótica com a natureza e com a paisagem é muito transformador também e faz-nos de repente começar a pensar na Serra como um lugar de desenvolvimento de projetos artísticos também, e isso é uma coisa diferente daquela que tínhamos em Elvas, uma sensação muito distinta. Esta possibilidade também de ter muitos interlocutores tão diferentes e tão tão sedentos de coisas, a CERCI, o Politécnico, a Banda Euterpe, a Cooperativa. Há muitos interlocutores, muitos, com vontade de fazer coisas, não temos que os ir buscar ao fundo do poço... Estão aqui, estão perto, é fácil começar relações. O facto, como é lógico, de haver muito mais jovens do que havia em Elvas, porque é uma coisa completamente nova para nós, e dos jovens não serem aficionados às touradas, facilita bastante, não é? Acho que há muitas possibilidades. É uma terra como a livraria, a livraria quer fazer uma feira do livro, isso também é muito bom, porque permite que

os projetos também encontrem outros públicos. Há uma biblioteca muito mais ativa também. A capacidade, sem dúvida, de diálogo e de estímulo que a Câmara também nos dá, e volto a dizer, não é mesmo uma questão financeira, nós continuamos a receber menos do que recebíamos em Elvas, não é uma questão financeira, é uma questão de acompanhamento de projeto. E o facto de percebermos que a Câmara também quer que as pessoas vejam que, se nós precisamos de um autocarro para trazer os miúdos ao teatro, a Câmara ajuda-nos com esse transporte. Há uma grande facilitação de meios logísticos de forma não programada com demasiada antecedência e isso permite que o trabalho também tenha um ritmo que é o ritmo do próprio trabalho, não é o ritmo do escritório. Isso é muito bom. Cidades que trabalham a ritmo do escritório são cidades que não facilitam o processo artístico, para mim. Porque ele está em transformação, não é? Então, esta cidade não está em ritmo de escritório, tem um ritmo muito mais orgânico e isso é bom. Nós estamos a gostar muito de estar cá. É bom. Não quer dizer que não haja problemas, mas quer dizer que eu não me lembro deles neste momento, não é?

**SP: Sim, sim. As positivas transcendem as possíveis coisas negativas, sim. A última pergunta é só: que perspetivas para o futuro, para a vossa associação, para a vossa estrutura? E se queres dizer mais alguma mais focada nesta questão do público, mas em geral.**

**CT:** O nosso grande objetivo a médio prazo é conseguir... Já conseguimos que toda a gente tenha um contrato de trabalho, ninguém está a recibos verdes, quem está a trabalhar no dia-a-dia do UMCOLETIVO. O próximo grande objetivo é que tenhamos todos ordenados minimamente justos, que não temos. Pronto, isso é um grande objetivo dos próximos dois anos. Logicamente, continuar com o projeto da Ventriloquia, que tem a ver com a afirmação daquilo que foi a obra das mulheres de língua portuguesa no século XX, fazendo o maior número de pontos possível com outras áreas de conhecimento e com outras pessoas a partir desta diretriz e a partir desta forma de criar, que tem a ver também com estes diálogos permanentes com comunidades interessadas nos projetos. Acho que o objetivo é, como te disse, estamos a chegar a este território... É continuar a chegar ainda. E, eventualmente, num futuro próximo, pensar um contexto de programação, ou mais de programação, a partir desta Serra de São Mamede, que

seja relativamente unificador para estes concelhos que eu mencionei há bocadinho, que é Marvão, Castelo de Vide e Portalegre. Uma coisa que integre várias associações e que integre várias práticas artísticas na paisagem também.

**SP: Vocês, por enquanto, têm trabalhado mais na cidade de Portalegre ou têm já ido para freguesias ou vilas que fazem parte do concelho?**

**CT:** Já começámos a ir a algumas. Há umas que temos mais mapeadas, sendo que estamos a prever agora no Junho em Cena ir a todas as freguesias, ou com programação ou com criação.

[Fim de entrevista]