

Manual de boas práticas de organização de eventos artísticos no espaço público



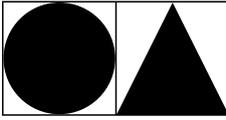
Manual de boas práticas
para a organização de eventos
artísticos no espaço público

as

mentos

co

Outdoor Arts Portugal caracteriza-se por uma plataforma interdisciplinar, promovida pela Bússola, para os agentes criativos e de produção nos domínios do circo contemporâneo e artes de rua em Portugal, que tem por objetivo potenciar a melhoria das condições para o desenvolvimento da criação artística contemporânea neste contexto. Capacitação de agentes e educação de públicos, aliadas à promoção nacional e internacional deste domínio artístico e uma missão essencial de investigação e observação, são eixos essenciais de atividade, centrando-se numa visão de promoção e disseminação das linguagens contemporâneas e de novas dramaturgias.



OUTDOOR ARTS PORTUGAL

Título	Traduções
Manual de boas práticas para a organização de eventos artísticos no espaço público	Bruno Costa
Edição	Curadoria fotográfica
Bússola	Daniel Vilar
Outdoor Arts Portugal	Design e paginação
	Oscar Maia
	[www.oscarmaia.com]
Coordenação	Impressão
Bruno Costa	Empresa Diário do Porto
Daniel Vilar	
Introdução e posicionamento	Depósito legal
Stéphane Segreto-Aguilar	491313/21
Contexto histórico e estado da arte	ISBN
António Franco de Oliveira	978-989-33-2298-7
Espaço público, comunidade e interligações	Tiragem
Luís Sousa Ferreira	2000
Contexto legal e regulamentar	Novembro 2021
Alexandra Saraiva Fonseca	Apoios
	República Portuguesa
	– Cultura Direção-Geral das Artes
	www.outdoorarts.pt
Desafios e perspetivas futuras	
Jordi Duran i Roldós	
Prefácio	
Alma Givon-Whitelegg,	
Ana Root,	
António Torres,	
Arménio Raimundo,	
Beatriz Muralha,	
Enano,	
Inês Faria,	
Inês Melo,	
Joana Guerra,	
Joana Martins,	
Madalena Victorino,	
Matilde Real,	
Melani Afonso,	
Pedro Salvador,	
Rémi Gallet,	
Rezart Asllani,	
Ricardo Machado,	
Rita Moreno,	
Rita Rodrigues,	
Sofia Von Mentzingen	
e Valentim Valentim.	
Posfácio	
Álvaro Domingues	

Manual de boas práticas

**para a organização
de eventos artísticos
no espaço público**

08–15

Prefácio
O artista, o lugar
e as pessoas

16–19

Editorial
Criar (para) o espaço
público

20–29

1. Introdução e
posicionamento
Arte e território:
entre convergências,
interferências
e divergências

30–33

1.1. Criação artística
para o espaço
público: definição e
características

34–49

2. Contexto histórico
e estado das artes
performativas de rua

50–63

3. Espaço público,
comunidade
e interligações

64–69

4. Boas práticas para a organização de eventos artísticos no espaço público

70–77

4.1. Especificidades do planeamento

78–125

4.2. Contexto legal e regulamentar

126–133

4.3. Contexto de implementação, produção e segurança

134–155

5. Conversas sobre artes de rua contemporâneas: desafios e perspetivas futuras

156–163

Posfácio
Das relações entre coisas indefinidas

164–165

Galeria fotográfica
(Re)visitar as artes de rua em Portugal





Prefácio

**O artista,
o lugar e as
pessoas**



Alma Givon-Whitelegg, criança livre
 Ana Root, música e bailarina
 António Torres, bailarino
 Arménio Raimundo, agricultor e antigo carteiro de Aljezur
 Beatriz Muralha, protetora da floresta
 Enano, *clown*
 Inês Faria, estudante e escritora
 Inês Melo, bailarina
 Joana Guerra, violoncelista, cantora e compositora
 Joana Martins, educadora
 Madalena Victorino, coreógrafa
 Matilde Real, contadora de histórias
 Melani Afonso, produtora
 Pedro Salvador, músico, compositor e intérprete
 Rémi Gallet, músico e intérprete
 Rezart Asllani, músico
 Ricardo Machado, bailarino e coreógrafo
 Rita Moreno, atriz
 Rita Rodrigues, atriz
 Sofia Von Mentzingen, guia e cuidadora de burros
 Valentim Valentim, vaqueiro

**Aqui o rio é estreito e o lugar sombrio.
Há insetos a voar. É onde espero com os outros, momentos
antes do espetáculo. Fazemos disparates, porque
estamos nervosos, sentimo-nos juntos.
Alguém dá o sinal e partimos com água pela cintura;
o Rémi vai à frente a tocar acordeão.**

*Quando*¹ é sobre a terra, a transumância, o passado e o futuro. É uma instalação viva que junta artistas profissionais, amadores e habitantes da região no Lugar da Rocha, um vale profundo na serra de Monchique. A ribeira e as clareiras são preenchidas por corpos, imagens, móveis antigos. O público desce quatro quilómetros ao anoitecer, numa caminhada que vem ao nosso encontro.

1. *Quando* foi um espetáculo de arte participativa com movimento, palavra e música ao vivo, que indagou sobre o direito universal à respiração, sobre a terra enquanto lugar de proximidade e sobre o sentido de comunidade. Criado por Madalena Victorino e convidados, foi apresentado num vale profundo onde corre a ribeira de Aljezur, vinda da serra de Monchique. Este espetáculo aconteceu por duas vezes e com um elenco misto de 18 pessoas, de idades e

formações distintas, no contexto da programação cultural Lavrar o Mar – As Artes no Alto da Serra e na Costa Vicentina, em outubro de 2020 e em maio de 2021. A Lavrar o Mar Cooperativa Cultural é uma estrutura subsidiada pelo Ministério da Cultura/Direção-Geral das Artes, pela União Europeia e República Portuguesa, através dos programas Alentejo 2020 (CCDR Alentejo) e Compete 2020, e pelos municípios de Aljezur, Monchique, Odemira e Santiago do Cacém.

**Aqui estou num equilíbrio de pedras. A água rodopia
e cheira a terra viva. Este é o meu refúgio; os armários
dão-me a sensação de estar em casa.**

Estas linhas estão povoadas por 21 escritores. Somos o elenco e equipa do *Quando*. Durante um ensaio fomos em busca de pequenos recantos na natureza e escrevemos as frases por onde respira este texto. Queremos abrir espaços com palavras dos artistas, do lugar, das pessoas, que transportem o nosso tempo no Lugar da Rocha.

**Aqui, nesta descida sem fim, sento-me à sombra
de uma figueira, oiço o canto dos pássaros e a água
a correr ao longe. É a primeira vez que aqui estou.**

O tempo é o elemento da vida que tudo permite. Quando nos damos o tempo de olhar em volta, de observar a terra, de reparar nas suas malhas e sombras, e os nossos olhos poisam de facto no que se aproxima, deparamo-nos com uma imensidão de possibilidades. Quando nos damos o tempo de entrançar o que vemos de perto com o que está distante, até perdermos o horizonte, sabemos que um largo caminho atravessará os nossos dias e as nossas noites. Surgem então os lugares a transformar pelos acontecimentos que a arte nos traz.

**Aqui, neste pequeno recanto junto à eira,
lembro-me das canções que ensaiava. Naquela noite
escura o sussurro tinha outra força.**

Há acontecimentos-raiz que vivem por baixo da terra como memória do próprio lugar, e acontecimentos-folha levados para longe pelo vento. Os acontecimentos-folha partem em forma de pequenas lembranças, com pormenores que se evaporam na passagem de boca em boca e que se vão diluindo no mundo.

Aqui é como outro lugar qualquer, é só uma lembrança.

Os acontecimentos-raiz fazem estremecer os sítios, provocando terremotos nas relações. A comunidade nem sempre se vê, mas sente-se pelas raízes. Os projetos de arte participativa são ecossistemas de acontecimentos-raiz e acontecimentos-folha que se alastram aos subterrâneos e aos ventos do mundo.

**Aqui, neste caminho de flores silvestres,
encontrei uma pessoa para a vida toda.**

A arte participativa é uma prática para qualquer idade ou cultura, para pessoas interessadas no fazer, na ação e transpiração, que desejam o cansaço como forma de chegar ao fim do dia exaustas de felicidade. É uma prática que produz transformação através do delicado ato de ouvir e reagir, transfigurando o corpo pela experiência da partilha e do sentido de pertença.

**Aqui sigo o fluxo do ribeiro. Banho-me na noite fria
e a minha camisa fica encharcada.**

Este é o retrato de uma família estranha. Estamos lado a lado, rodeados por ervas e árvores antigas, onde passa um riacho sobre pedras roladas. É de noite. Uma menina de dez anos tem a mesma altura que o corpo mais velho, de um homem curvado, pele calejada, à frente de uma mulher alta, cabelos compridos e grisalhos, que se apoia num rapaz moreno e entroncado como se fossem primos, olhando para uma rapariga de cintura fina, minissaia e cabelo geometricamente cortado, por trás de um homem pequeno com terra nas mãos. Há outros na fronteira entre a sombra e a luz projetada no terreno. São as pessoas que aparecem na nossa estrada como personas de povos desconhecidos, por inventar. São as nossas mãos de artistas apaixonados pelo concreto, ferramentas construtoras de zonas molhadas, espaços inteiros por escrever. Escrever no espaço, seja ele qual for, escrever com os corpos, sejam eles quais forem, inscrever na memória, inventar o tempo vivo do viver em conjunto.

**Aqui, nesta piscina cheia de pedras lisas,
a ouvir a água a cair para dentro da poça, estou rodeada
de plantas, árvores, um grande rio e novos amigos.
Sinto-me feliz.**

O espetáculo marca o final de um processo de seis semanas. Antes do primeiro ensaio poucos se conheciam, mas o retrato revela, em gestos quase impercetíveis, a intimidade com o lugar: um ombro que descontrai em segurança, uma cabeça ligeiramente inclinada para outra, antebraços que se procuram, o aconchego dos corpos neste vale tornado casa, chão comum. Não nos parecemos uns com os outros; os rostos marcados por vidas contrastantes. Entre os dedos carregamos esse acontecimento, a comunidade. Os que vivem aqui, os que vêm de fora, o lugar trabalhado para o encontro. O espetáculo é apenas uma janela para o invisível, revelando os vínculos subterrâneos que se formaram.

**Aqui, debaixo da abóbada de árvores, a ribeira respira.
Coloca-se pedra sobre pedra, braço por cima de braço.
Constrói-se a comunidade, forma-se a centopeia.
Ao longe, ecos de uma outra civilização.**

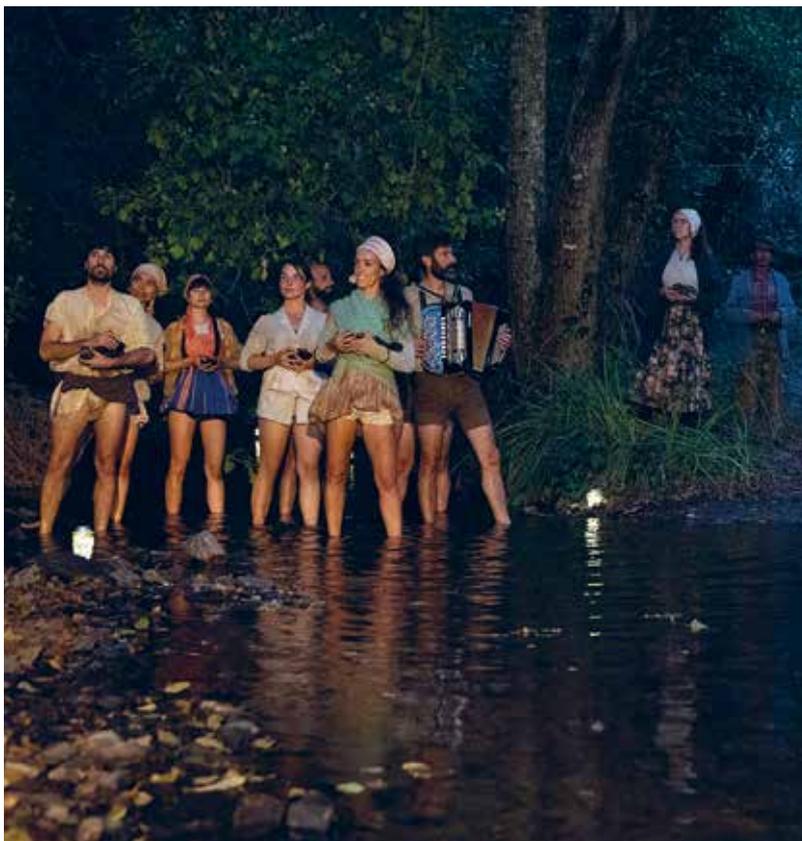
Quem tiver sido apanhado por esta paixão dará um salto para esse espaço de formulações e transfigurações. O resultado é uma paisagem-retrato; um universo que fomos capazes de imaginar, de inventariar e corporizar por tentativa e erro.

**Aqui, neste socalco de árvores onde se abriga uma raposa
durante a noite, levo comigo a fórmula do feitiço.**

Essas transfigurações do real, da vida que se tem, da ideia de pessoa que se é, resultam num trabalho de tecelagem coletiva em que o tapete da criação se levanta como possibilidade. Um projeto por criar é uma coleção de dias e de noites por viver em conjunto. Um projeto por criar é um espaço para ouvir o lugar e deixar que as vozes ressoem.

**Aqui, encostada a uma árvore majestosa, entro com
as mãos na água e molho a cara. À minha volta oiço o vento
nas folhas e as vozes daqueles que amo.**

Importante mesmo será termos tempo para receber a paixão, termos a capacidade de conduzir a viagem, que partirá de um lugar familiar para desaguar no caminho desconhecido que a criação convoca. Somos todos capazes de um outro modo de nos olharmos, de conceber soluções para um mundo novo. Por vezes será a dança, outras vezes a arquitetura, outras vezes a arquitetura que está dentro da dança, e assim por diante.



Aqui oiço a água da ribeira de Aljezur. Estou debaixo de grandes árvores, copas verdes que se movem gigantes como uma catedral trespassada pelo sol, que me fala de ideias novas, os sonhos do futuro.

O artista é quem se deixa seguir pelas dúvidas fabulosas dos outros. As respostas serão curtas, incompletas, mas responsáveis pela energia da próxima dúvida. Desde o primeiro ensaio que o artista pensa cada encontro como um espetáculo conjunto, coreografando a qualidade do tempo. As boas práticas são estas: colocarmo-nos no fio do arame e equilibrarmo-nos com a beleza dos outros. Quando cairmos, o chão será caloroso e humano.

Aqui é a Rocha. Costumava vir cá há 50 anos. Namorei uma rapariga que morava numa casa ali em baixo, atrás das folhas. O avô dela morava do outro lado desta ribeira, naquela ruína. Nunca mais cá voltei, só agora para o espetáculo. Este lugar era muito diferente, não havia caminhos, não havia eucaliptos.



Arménio, o antigo carteiro de Aljezur, está em todos os ensaios e integra o elenco. O seu corpo é pequeno, lento e forte. Oferece móveis e objetos antigos a cada dia: facas, cinzeiros, foices, armários, cestos de verga. Para agradecer, durante duas manhãs colhemos as espigas do milheiral de Arménio. Irá vendê-las. As folhas são reunidas em grandes sacos e utilizadas para criar uma sequência de dança. Sofia, que vive perto de Aljezur e cuida de 19 burros, leva duas folhas às têmporas e fecha os olhos. Fica com enormes orelhas, como os seus burros. Arménio coloca ao pescoço a frondosa coroa de milho que construiu. A energia é reintroduzida no propósito de cada momento e as pessoas que ajudam Arménio a colher o milho são as mesmas que dançam sobre as suas folhas.

**Aqui seguro um galho antigo no centro do rio.
Conto vinte olhos e árvores centenárias
que também observam.
A ponta do galho varre a superfície da água.**

No vale há troncos que já são familiares, sobre os quais se almoça, fala, escreve. A intimidade com as pedras vai crescendo, acompanhando as relações humanas. Para limpar o terreno onde o espetáculo acontecerá, todos pegamos em enxadas e tiramos as silvas do caminho, abrimos o espaço agreste e transformamo-lo em lugar vivido.

**Aqui sinto-me em casa, não estou sozinho.
O teto é o céu estrelado e a sala é ampla, sem paredes.
Oíço melodias e vozes indecifráveis pelo vale.**

Valentim, um pastor que cuida de 52 vacas, distingue o som de cada badalo da sua enorme coleção de chocalhos. Os músicos criam uma peça de percussão em que Valentim é o maestro. Todos carregamos a coleção de Valentim sobre as folhas do milho de Arménio, e segue-se um concerto de chocalhos no escuro, sob o céu estrelado do vale, a casa comum.

Aqui, com os pés descalços na água fria, transporto pedras e crio uma ponte para o nosso público. Começo a conhecer o Lugar da Rocha.

Nenhum gesto é desperdiçado: carregar pedras, apanhar milho, tirar as silvas do vale. Tudo isso, mais tarde, estará implícito a cada momento do espetáculo. Vamos tecendo fios invisíveis num terreno de relações, construindo um ecossistema que assenta na troca e mistura de diferentes saberes.

Aqui escrevo sentada num pedaço de cortiça entre as árvores, onde vamos jantar. Os outros aproximam-se para o final do ensaio. Chegam de todas as direções.

Limpar um terreno de silvas, limpar o movimento de uma dança. Reparar um armário partido, reparar nas relações entre corpos no espaço. Aquecer um almoço, aquecer a voz. Compor um ramo de flores, compor uma canção. Tocar um chocalho, tocar um violoncelo. Coser umas calças rasgadas, coser os momentos de uma sequência. Pintar um quadro, pintar uma parede. Cuidar uma manada de vacas, cuidar as palavras de um poema.

Os acontecimentos-raiz, tal como os acontecimentos-folha, não existiriam sem o encontro destas pessoas neste lugar, e é nesse desconhecido onde todos se transcendem. Regressamos ao vale uma semana depois, é como se nada aqui tivesse acontecido. Não há rasto de móveis, luzes, nem um pedaço de lixo esquecido. As folhas foram com o vento, mas as raízes permanecem debaixo da terra, e ficamos de pé, lado a lado, tão diferentes quanto possível, a sentir que o lugar nos reconhece.

Aqui estão quatro sobreiros enormes. É onde o elenco desce com cestos nas costas. Eu faço par com a Alma, que tem dez anos. Antes da estreia, ela chorava muito, não queria ver ninguém. Quando chegámos a este ponto, demos as mãos, ela virou-se para mim e disse:

agora vai começar o nosso espetáculo.

Editorial

**Criar
(para) o espaço
público**

Bússola

Criar (para) o espaço público é o ponto de partida para esta publicação. Um manual de boas práticas, opiniões e desafios que importa partilhar, debater e disseminar, potenciando novas abordagens conceptuais, dramaturgias e processos criativos especificamente pensados para o espaço público.

Artes de rua, teatro de rua, criação artística em espaço público. Diferentes designações para um contexto artístico multidisciplinar, plural e participativo, que evoluiu com o tempo e com a transformação das comunidades.

Importa, hoje, observar a arte, e as artes de rua em particular, como ferramenta de desenvolvimento territorial, aproximando as comunidades da participação ativa, com reforço das vivências sociais e das competências democráticas.

Um manual que se insere na estratégia da Outdoor Arts Portugal para o desenvolvimento, a longo prazo, deste domínio artístico em Portugal. Uma plataforma interdisciplinar, promovida pela Bússola, para os agentes criativos e de produção nos domínios da criação artística para o espaço público em Portugal, que tem por objetivo central potenciar o desenvolvimento da criação artística contemporânea neste contexto. Capacitação de agentes e educação de públicos, aliadas à promoção nacional e internacional deste domínio artístico e complementadas por uma missão de investigação e observação, são eixos essenciais de atividade, centrando-se numa visão de promoção e disseminação das linguagens contemporâneas e novas dramaturgias.

Um manual em português, desenhado a partir do contexto e realidade nacionais, e pensado para os agentes artísticos e culturais portugueses. No entanto, considera uma forte dimensão internacional, através de uma vasta rede de colaborações para o seu desenvolvimento e redação. Um documento inspiracional e prático que serve um propósito estratégico de elevar a qualidade conceptual e de produção/implementação de eventos artísticos no espaço público nacional.



Cegos, de Desvio Coletivo [BR], Imaginarijus,
Santa Maria da Feira (2017).
© Município de Santa Maria da Feira

Dirigido aos artistas que procuram valorizar a criação contemporânea para o espaço público, aos criadores que anseiam explorar novos caminhos e oportunidades em espaços não convencionais, aos promotores ativos que pretendem elevar a qualidade de produção e acolhimento, aos produtores que pretendem inovar nas ferramentas de implementação, encarando o espaço público na sua relação quotidiana, sem esquecer nenhum dos intervenientes, aos estudantes que iniciam um percurso na busca de boas práticas... e aos decisores políticos que desejam implementar políticas culturais ativas para o espaço público, com estratégias transversais de longo prazo e com uma missão de transformação social ativa.

Questionar assume um papel relevante na atualidade. Mais do que responder à questão “como implementar um evento artístico no espaço público?”, importa partilhar boas práticas e ferramentas que permitam aos profissionais do setor artístico e cultural desenhar e implementar as soluções mais adequadas à realidade e especificidade do local de intervenção.

Com o apoio do Ministério da Cultura, através da Direção-Geral da Artes, ganha forma um documento dinâmico, desenvolvido por uma equipa plural e transnacional, com foco nos conceitos mais atuais, nos desafios transversais e visando a especificidade portuguesa.

Ocupar artisticamente o espaço público significa ativar relações sociais, contribuir para a democracia participativa e implementar uma estratégia de desenvolvimento de públicos próxima do cidadão.

#território
#sitespecific
#multidisciplinar
#participação
#transformação
#diversidade
#pluralidade
#democracia

Introdução e Posicionamento

1

**Arte
e território:
entre
convergências,
interferências
e divergências**

Stéphane Segreto-Aguilar

Enquanto as múltiplas formas de privatização, patrimonialização e militarização do espaço público – entendido como um espaço de encontros, trocas e confronto com o outro – contribuem para erodir o futuro democrático da nossa sociedade, muitas ilhas de solidariedade, resistência e resiliência surgem aqui e ali, possibilitando ampliar as possibilidades, reinventar o futuro e imaginar estilos de vida e relacionamentos mais sóbrios, baseados na cooperação e não na competição. As artes no espaço público – arquipélagos dos sensíveis – infundiram os nossos territórios há mais de meio século, tecendo-se nos interstícios do tecido social, criando laços entre os cidadãos e deixando vestígios dos seus caminhos singulares. Que papel podem as artes de rua desempenhar no planeamento, desenvolvimento e prospeção dos territórios de amanhã? Como podem as propostas artísticas e as dimensões económica, social, ecológica, climática e institucional dos nossos territórios ser tidas em conta de forma igualitária pela administração pública? Que competências os profissionais culturais, interessados em trabalhar no espaço público, precisam fortalecer para enfrentar os desafios dos próximos dez anos? Seguem-se cinco exemplos que melhor nos ajudam a compreender as relações entre arte e território, na Europa e no mundo.

Vamos tentar, por um momento, deixar de lado as diferenças semânticas, translacionais, ontológicas, estéticas e políticas que parecem existir entre o teatro de rua, as artes de rua e a criação artística para o espaço público¹. Tentemos, ao ler este capítulo, pensar as artes no espaço público no seu sentido mais amplo, como artes plurais, internacionais e radicais. Vamos esforçar-nos, durante alguns minutos, para considerar esta crise sanitária como estando intimamente ligada à crise económica, social e ambiental em que vivemos. Agora que este contexto foi estabelecido, e antes de dar alguns exemplos concretos na tentativa de responder às questões colocadas no preâmbulo, façamos um inventário resumido das artes para o espaço público europeias.

1. A secção 1.1. apresenta um resumo sobre o conceito, as definições e características da criação artística para o espaço público, considerando as diferenças de forma e semânticas que envolvem o entendimento do conceito.

Por um lado, as duas últimas temporadas de festivais foram, na sua generalidade, canceladas e os projetos territoriais estão praticamente todos suspensos, privando muitos artistas e profissionais do espaço público de trabalho e rendimentos; isso tem contribuído amplamente para ampliar as desigualdades e acelerar a lógica da sobrevivência. Ao mesmo tempo, experiências digitais recentes não conseguiram encontrar a sua viabilidade económica, nem mesmo reter o público a longo prazo. Por outro lado, o setor cultural

recebeu um considerável apoio financeiro em vários países europeus durante a pandemia (seja diretamente ou através de benefícios sociais), surgiu a iniciativa-piloto Perform Europe² com o objetivo de imaginar e testar formas alternativas de circulação transnacional, e a consciência das questões ecológicas convergiu finalmente com a consciência das questões sociais para suscitar reflexões interseccionais e abrir um campo de ação insuspeito.

2. Um projeto financiado pelo programa Europa Criativa da União Europeia e gerido por um consórcio de parceiros que inclui as redes IETM, EFA, Circostrada, EDN e a IDEA Consult. Para mais informações: www.performeurope.eu.

Posto isto, é importante recordar ainda que existe uma enorme diversidade nos tempos de criação ligados ao espaço público (de alguns meses a alguns anos), na lógica económica (do chapéu, ao autofinanciamento, subvenção pública, através de patrocínios e parcerias público-privadas) e na natureza dos intervenientes envolvidos no processo³. Mais particularmente, deve reconhecer-se que certos intervenientes pouco ou nunca se encontram, têm pouco conhecimento das ações dos seus vizinhos e tendem a formar comunidades isoladas; cada um deles é, além disso, regido pelos seus códigos, ritos e línguas, embora muitas vezes partilhem e prossigam os mesmos objetivos, nomeadamente a transformação do território e das relações entre os habitantes. Como tal, na última assembleia-geral da rede Circostrada⁴ – organizada em parceria com o festival Cratère Surfaces, o Institut Français e o Occitanie en Scène, no âmbito de um foco dedicado à arte e aos territórios muito inspirador –, foi possível criar um momento de intercâmbio entre todos estes intervenientes e discutir iniciativas que ora pertencem ao mundo das artes performativas ora ao da arquitetura e mesmo do urbanismo.

3. Artistas performativos, artistas visuais, performers, diretores de cena, mediadores, técnicos, produtores, arquitetos, urbanistas, paisagistas, engenheiros, sociólogos, geógrafos, investigadores, ativistas, curadores, responsáveis por equipamentos, parques, festivais, políticos, cidadãos, entre outros.
4. A Circostrada é a única rede europeia dedicada ao circo contemporâneo e às artes de rua. Criada em 2003, tem atualmente mais de 130 membros em 35 países. Tem sede em Paris (França), sendo coordenada pelo ARTCENA (centro nacional francês para o circo, as artes de rua e o teatro). Recebe apoio do programa Europa Criativa da União Europeia e do Ministério da Cultura de França. Para mais informações: www.circostrada.org.

Finalmente, deve notar-se que as cidades e regiões se regem por políticas de desenvolvimento e ordenamento territorial, mas os interlocutores desses organismos da administração pública podem estar espalhados por diferentes departamentos, dedicados aos eventos, ao turismo, à cultura, ao planeamento urbano ou ao meio ambiente.

Note-se, no entanto, que cada vez mais ações nos territórios são concebidas e implementadas de forma transversal pelos serviços da administração pública, o que permite melhorar e fortalecer a comunicação entre os parceiros comprometidos, a transparência de processos e decisões e a confiança dos cidadãos.

Vejamos agora os cinco exemplos que pretendem ilustrar as relações entre arte e território. São ações em áreas urbanas e rurais, na Europa e noutras partes do mundo, apoiadas por autoridades públicas ou de iniciativa privada, de duração e impacto variáveis. Alguns podem servir de protótipo para outros contextos, outros são simples fontes de inspiração e necessariamente terão que ser adaptados e reinventados.

Primeiro exemplo: Matera, Itália. Cidade de sessenta mil habitantes localizada no sul de Itália, na região da Basilicata, que recebeu, em 2019, o título de Capital Europeia da Cultura (CEC). Matera é uma cidade geograficamente prejudicada e historicamente marcada pela “vergonha” dos *sassi* (habitantes primitivos), causada principalmente pela evacuação de dezassete mil dos seus habitantes, na década de 1950, por insalubridade e forte promiscuidade. O desafio do sucesso para a CEC tem sido revitalizar um território – cultural e turisticamente – e criar ligações entre os seus habitantes, tanto os da cidade velha como os da nova. Com efeito, ao longo do ano de 2019, quase vinte mil residentes terão sido mobilizados para cocriar o programa cultural Matera 2019 e, assim, participar em todas as etapas do processo criativo. De acordo com um princípio definido na candidatura para o projeto “o habitante cultural”, foi possível reinventar a relação entre o artista e o público. A última etapa desse processo foi a elaboração de um manifesto poético-artístico, apresentando novos caminhos para a prática da arte participativa e consciencializando os residentes sobre a arte e as práticas culturais. Está escrito, entre outras coisas: “Queremos agir na nossa cidade, envolver todos, oferecer arte a todos os cidadãos, de forma a sensibilizar e cativar a atenção. Resolver as tensões da nossa comunidade. Para criar curiosidade por coisas novas, nos jovens, nas escolas, para lhes dar alegria e felicidade”⁵.

5. Tradução livre do inglês: “We intend to act on our city, involve everyone, bring the gift of art to all citizens in a journey of awareness and attention. Work out the tensions of our community. Create curiosities about new things, in the younger generations, in schools, infect them with our joy and happiness.” Para aceder ao manifesto na íntegra: www.matera-basilicata2019.it/en/get-involved/citizens-manifesto.html.

Segundo exemplo: Seul, Coreia do Sul. Megacidade de dez milhões de habitantes – vinte e cinco milhões se considerarmos toda a área urbana, ou seja, metade do país –, um ambiente urbano em rápida

mudança, com fortes impactos na vida diária dos seus habitantes, como a gentrificação, a renovação urbana, o declínio rural e o deslocamento significativo da comunidade. Connected City, um projeto liderado pelo British Council, foi desenvolvido, entre 2017 e 2018, no âmbito do ano de programação cruzada Reino Unido – Coreia do Sul, com o objetivo de regenerar territórios e criar algo em comum. Mais concretamente, podemos citar as seguintes ações: a realização de dois filmes precedidos de residências artísticas, nomeadamente *Making and the Connected City*, em torno do impacto da gentrificação no trabalho dos artesãos, e *Arts and the Connected City*, sobre formas de diversificar públicos através da criação artística no espaço público; a organização de uma conferência como parte da Bienal de Arquitetura e Urbanismo de Seul, sobre as relações entre arte, tecnologia, lugares e comunidades; e, finalmente, a criação de uma banda desenhada, esculturas sonoras, jogos urbanos e obras musicais geolocalizadas.

Terceiro exemplo: ZAD⁶ de Notre-Dame-des-Landes, França. O projeto que nos interessa é o Laboratório de Imaginação Insurrecional – também conhecido como Labofii –, cuja aposta é fundir a imaginação artística com o compromisso radical do ativismo, criando novas formas de “resistência criativa” e, ao mesmo tempo, “[...] acabar com a arte extrativista que se apropria do valor num determinado lugar para regurgitá-lo noutra [...]”⁷. Entre as atividades que podemos citar, temos: ações de ciclismo em massa durante a Conferência da Organização das Nações Unidas sobre mudanças climáticas, em Copenhaga, passeios pela Grã-Bretanha com um exército de palhaços, organização dos Climate Games durante a COP21 em Paris, e também a produção de numerosos recursos e publicações. A partir do próximo ano letivo, o Labofii irá implementar uma sessão de trabalho prático para alunos do Mestrado em Estudos Ambientais da EHESS⁸.

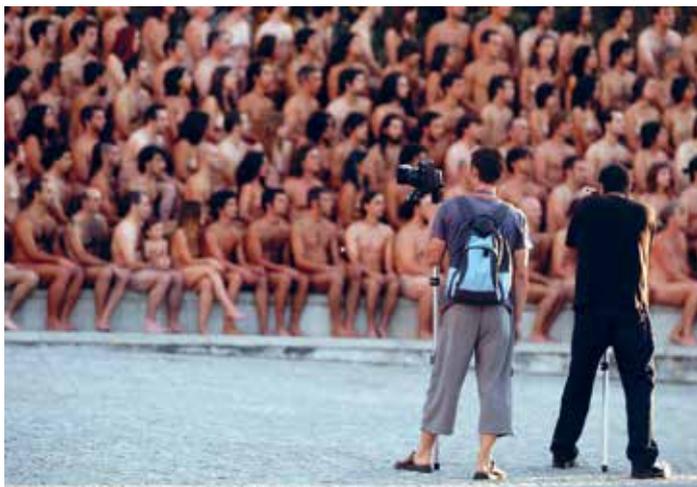
6. A sigla ZAD (zone à défendre) designa, antes de mais, as Zonas de Desenvolvimento Adiado, criadas em 1962. Desde o início da década de 2010, tem sido usada para designar “áreas a serem defendidas”, representando entre dez e quinze locais em França onde “zadistas” se opõem ao desenvolvimento de projetos considerados prejudiciais para o meio ambiente.
7. Jay Jordan e Isabelle Fremeaux são os cofundadores do Labofii. A citação (tradução livre do francês: “[...] mettre un coup d’arrêt à cet art extractiviste qui s’approprie de la valeur à un endroit spécifique pour la régurgiter ailleurs [...]”) foi retirada do número 13 da revista *Klaxon*, revista online publicada pela CIFAS e dedicada às artes performativas em espaço público. Para mais informações: www.cifas.be/fr/download/klaxon.
8. Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais, com sede em Paris (França).



Fresh Street#2. Seminário internacional para o desenvolvimento das artes de rua. Santa Maria da Feira (2017). © Circostrada Network

Quarto exemplo: Bangalore, Índia. Localizada no sul do país, capital do estado de Karnataka, possui oito milhões e meio de habitantes; é uma cidade em plena mutação, desenvolvendo-se muito rapidamente. Metro Neighborhood Project, um projeto liderado pela Art in Transit, é uma iniciativa artística e educacional coordenada por Arzu Mistry e Amitabh Kumar, que foi lançada pelo Srishti Institute of Art, Design and Technology, em colaboração com a Bangalore Metro Rail Corporation e várias estruturas culturais e artistas locais. Os desafios deste projeto destacaram a diversidade dos bairros da cidade, recorrendo a estações de metro como um local para ativar as comunidades criativas, forçando a colaboração entre os equipamentos da cidade (Bangalore Metro Rail Corporation), as universidades (Srishti Institute of Art, Design and Technology) e diversos coletivos artísticos. Para responder a estas necessidades e alcançar os objetivos, a Art in Transit concebeu e implementou exposições, *workshops*, intervenções artísticas com vista a explorar o passado da cidade e interpretar as mudanças que estão a surgir. A associação organizou ainda o Festival of Ideas, um evento artístico que apresentou dez projetos multidisciplinares que, partindo de microhistórias dos habitantes, permitiram explorar temas como a alteridade, a proximidade, a distância, a pertença, a desarticulação, o artificial e o real, o coletivo e o individual.

Quinto e último exemplo: medina de Tunes, Tunísia. Cidade banhada pelo mediterrâneo, com seiscentos e cinquenta mil habitantes, dos quais cerca de cento e vinte mil vivem na medina, classificada, desde 1979, como Património Mundial da UNESCO. Um território onde a expressão artística no espaço público tem desempenhado um papel determinante na transição democrática do país.



Vejamos o caso da Dream City Biennale, um festival multidisciplinar que existe desde 2007, e cuja próxima edição terá lugar em outubro de 2022: estes encontros artísticos são liderados pela associação L'Art Rue, criada pela dupla de bailarinas e coreógrafas Selma e Sofiane Ouissi, responsáveis pela direção artística ao lado de Jan Goossens. O objetivo da Dream City? Criar algo comum em torno de temas que dividem profundamente ou, nas palavras de Sofiane Ouissi e Jan Goossens, construir “[...] sociedades de sonho [...]”, “[...] um espaço urbano e político-social comum entre artistas, habitantes, comunidades... [...]”, “[...] criar um espaço de travessia democrática [...]”⁹. Com efeito, esta bienal de arte urbana é um projeto plenamente contextual, que convida toda a comunidade a envolver-se – em primeiro lugar, os artistas e os habitantes da medina – para reivindicar o espaço público tunisino e apreender o político, o social e questões culturais. No programa deste evento encontramos performances, instalações, exposições, conferências, debates e interações contextuais.

9. Entrevista realizada por Pascal Le Brun Cordier para o número 11 da revista *Klaxon*. Tradução livre do francês: “[...] sociétés rêvées [...]”, “[...] un espace urbain et politico-social commun entre artistes, habitants, communautés... [...]”, “[...] un espace démocratique de croisement [...]”.

Quais seriam, no final de contas, os pontos-chave a tirar destas diferentes experiências à volta do mundo? Em primeiro lugar, o poder transformador das artes no espaço público e a sua capacidade de criar vínculos em qualquer tipo de território, de conectar diferentes comunidades dentro da mesma sociedade, de acolher a complexidade e de fornecer ferramentas críticas para melhor compreender

as múltiplas realidades que o cercam e desvendar questões contemporâneas particularmente emaranhadas. Assim, as artes no espaço público podem representar um catalisador formidável e impulsor do contexto de “viver juntos”, apoiando a regeneração dos territórios. No entanto, isso leva tempo e requer recursos, não só financeiros, mas também humanos, técnicos e organizacionais. Enfim, pela interdisciplinaridade, o pulsar do coração de todos esses projetos que ativam territórios de forma duradoura através da arte permitem, assim, imaginar futuros alternativos: encontramos uma grande diversidade não só nas práticas, nos processos, nas ferramentas e nos meios implementados, mas também nas reflexões, nos encontros, nas histórias e nas memórias que esses projetos geram.

Para concluir este capítulo – bem como a introdução deste primeiro manual de boas práticas –, tenhamos esperança de que nos próximos dez anos surjam novos “arquipélagos dos sensíveis” e ajamos coletivamente para que estes se tornem parte da nossa realidade de forma sustentável, e que os sonhadores, dos quais faço parte, vejam os seus desejos concretizados.

Stéphane Segreto-Aguilar é responsável de relações internacionais do ARTCENA, o centro nacional francês para o circo, as artes de rua e o teatro, e coordenador da Circostrada, a rede europeia de circo contemporâneo e artes de rua. É mestre em Gestão Artística e Políticas Culturais Europeias, explorando, há mais de dez anos, as interligações entre cultura, identidade e relações internacionais, promovendo a criação artística como ferramenta de transformação social e experimentando novas formas de cooperação e governança. Integra ainda os órgãos diretivos do On the Move e da Perform Europe.





1.1

**Criação artística
para o espaço
público: definição
e características**

Artes de rua (*street arts*) é, atualmente, o termo mais abrangente e aquele acordado por um maior número de intervenientes no domínio da criação artística para o espaço público em toda a Europa, em detrimento da clássica designação de teatro de rua (*street theatre*). No entanto, outras designações são de utilização crescente, perspetivando a qualificação dramaturgica e a inovação estética: o termo *outdoor arts* foi inicialmente utilizado no Reino Unido, num contexto de integração setorial, e a designação de criação artística para o espaço público é usada principalmente para descrever obras com elementos fortes no cruzamento disciplinar (ligando as artes performativas com as artes visuais, a arquitetura e as artes digitais) e na promoção de dramaturgias inovadoras. Assim, os termos *outdoor arts* e criação artística para o espaço público (*artistic creation in public space*) conquistaram, na última década, uma posição dominante no contexto da criação contemporânea.

Por outras palavras, artes de rua definem qualquer espetáculo, intervenção ou performance artística que é concebida para locais habitualmente não destinados a acolher eventos culturais. Podemos, assim, considerar a rua propriamente dita, mas também as margens de um rio, uma estação ferroviária, um porto ou equipamento industrial, um prédio em construção, um jardim, uma floresta, entre outros.

Podemos elencar um conjunto de **elementos que claramente distinguem as artes de rua de outros contextos da criação artística**, reforçando o seu domínio de especificidade criativa:

- A escolha do local de intervenção (urbano, suburbano, rural ou exurbano);
- A seleção de espaços habitualmente não destinados a atividades culturais;
- A interação do artista com o local onde a performance decorre e a comunidade residente, que se pode transformar num agente interventivo na ação;
- A criação de obras específicas do lugar, garantindo a adaptação do projeto às características únicas do local de intervenção, sejam espaciais, de relações humanas ou mesmo de restrição contextual;
- A proximidade e o envolvimento da audiência;
- A recusa em ficar restrito aos códigos convencionais das artes performativas, tais como um local fixo de atuação, entre quatro paredes e com público estático/cativo, ou a rejeição da distinção entre as disciplinas, valorizando fortemente a colaboração entre distintos domínios artísticos num único projeto criativo;
- O trabalho numa encruzilhada de géneros artísticos e dimensões criativas.



A estética das artes de rua está alicerçada numa grande riqueza de perfis e disciplinas artísticas, que trabalham no desenvolvimento de um projeto artístico no espaço público real. As artes de rua conectam o teatro, o circo e a acrobacia, as artes visuais, em especial urbanas, a música, a dança, a pirotecnia, a multimídia, entre outras, apresentando todo o tipo de espetáculos ao ar livre, fixos ou itinerantes, desde as formas de grande escala aos contextos mais intimistas. Por fim, a relação inovadora com o público, através da forte interação, e o questionamento da audiência continuam a representar um trampolim essencial para a criação de espetáculos especificamente alinhados com o conceito de artes de rua.

A riqueza da estética remete, porém, para uma qualidade artística muito heterogênea, entre diferentes artistas, entre diferentes regiões, entre diferentes percepções. Enquanto certas formas artísticas são inovadoras e refinadas, outras sofrem ainda de fraquezas em termos de direção de cena e dramaturgia ou são mais direcionadas para o entretenimento do que para a criação artística contemporânea.

A extrema diversidade das artes de rua é multiplicada por uma série de definições diferentes: teatro de rua, teatro itinerante ou deambulante, teatro *in situ*, artes urbanas, animação pública, criação artística para o espaço público e espetáculos ao ar livre são algumas das denominações que circulam nos países europeus, com adaptações e percepções regionais evidentes. A ausência de uma definição comum, a nível nacional e europeu, complica a identificação deste setor e, portanto, a produção de estatísticas exaustivas, fiáveis e comparáveis pelos diferentes países da União Europeia.

2

**Contexto
histórico e estado
das artes
performativas
de rua**

António Franco de Oliveira

Prólogo

Chamo-me António e sou codiretor artístico da Companhia RADAR 360°. Há mais de duas décadas que me dedico profissionalmente às artes performativas de rua, e quando aceitei escrever este capítulo imediatamente senti “dois sabores diferentes no meu palato”. Por um lado, invadiu-me uma felicidade saborosa, por poder deixar escrito este registo e, por outro lado, senti o agridoce, por reconhecer que é escasso o arquivo destas artes em território nacional, para poder confirmar as fontes e validar historicamente a matéria. No entanto, reconheci que o maior risco deste texto seria mesmo não o escrever... Assumo esta resenha como um organismo vivo, em constante transformação... Os textos que se seguem são um ponto de partida e jamais um ponto de chegada. Um agradecimento especial à Julieta Rodrigues, codiretora da Companhia RADAR 360°, pelo apoio incondicional que prestou à escrita que se segue.



Introdução

As correntes estéticas das artes de rua são um tema plural! No contexto desta escrita, vou focar o assunto nas artes performativas de expressão dramática. Abordo os autores, os festivais, as formações, entre outros, que tenham o teatro como disciplina nuclear no discurso estético e artístico. O discurso que se segue enquadra o teatro como ponte para o diálogo entre as outras artes, como disciplina-base da expressão multi ou transdisciplinar. Não pretendo fazer um relato histórico estéril, avulso, apontado num texto irrefletido de datas e heróis... Pretendo, através da minha ótica, escrever parte desta história em conjunto. Seria da minha parte impraticável escrever este texto com um olhar exterior, pois, dado o meu percurso profissional, vejo estas artes e as suas metamorfoses a partir de dentro. Esta história é coletiva, é presente e é futuro...

O seu passado, esse é o seu precioso alicerce, a sua árvore genealógica que nos guia por caminhos ancestrais, para melhor interpretar-mos a atualidade e para sonharmos o futuro! Estes textos surgem como resultado de um diálogo. O ponto de partida para esta escrita foi entrevistar os meus colegas de profissão, companheiros de luta nesta bela utopia de escrever para o espaço exterior, para as ruas e praças deste país e do mundo... e foi revelador falar com essas mentes iluminadas!

Abordei aqueles que considero serem a primeira geração de pensadores, de artistas e de pedagogos especializados nas artes performativas de rua de expressão dramática em Portugal. Desde já, fica o meu sincero obrigado pelo interesse genuíno e pela generosa partilha de ideias de todos os ilustres intervenientes que colaboraram nesta escrita, os quais passo a citar por ordem alfabética:

António Santos aka Staticman (estátua viva);
João Brites (TeatrO Bando);
José Gil (S.A.Marionetas – Teatro & Bonecos);
José Leitão (Art'Imagem);
Mário Moutinho (Teatro Amador de Intervenção – TAI);
Pedro Aparício (Academia Contemporânea do Espetáculo);
e Pompeu José (Trigo Limpo – Teatro ACERT).

Abordei estruturas de criação e artistas que, no resultado percentual dos seus trabalhos, produziram 90% dos seus conteúdos artísticos para a rua. Claro que a escrita da criação artística para a rua não lhes pertence apenas, pois a rua quer-se um lugar livre no seu exercício democrático num estado de direito... a rua é de quem a reclama, de quem se afirma, de quem se apropria dela e quer-se livre, livre hoje e livre sempre!

Organizei o discurso em três atos, como se de um texto dramático se tratasse:

Ato I: Pré-história – Do sagrado ao profano;
Ato II: O berço – Dos saltimbancos às instituições culturais;
Ato III: O futuro – Do agora ao infinito.

Ato I:
Pré-história – Do sagrado ao profano

Indiscutivelmente, foram os rituais profanos ou os autos religiosos que estiveram na origem destas artes. Podemos considerar que são a sua “pré-história”. A sociedade civil sempre se espelhou nas suas crenças, nos seus medos, nos seus valores. A celebração do entredo, a queima do Judas, a serração da velha, os Caretos de Podence, entre outras manifestações deste género, são expressões da cultura pagã e popular, que encontram na ocupação do espaço público o palco para as suas expressões.

Uma das correntes estéticas das artes performativas de rua na linguagem artística contemporânea é fazer uma apropriação destas manifestações, mas com um olhar atual. Assim sendo, companhias ou coletivos como o Art’Imagem, no Porto/Maia, a Nuvem Voadora, em Vila do Conde, ou o Trigo Limpo – Teatro ACERT, em Tondela, realizaram escritas atuais da queima do Judas, por exemplo. Nestas adaptações e apropriações incluem-se elementos cénicos modernos, temas e assuntos que marcam a atualidade. Estes projetos acabam por se transformar em artes comunitárias, pois, na maioria dos casos, incluem a população local, assegurando uma relação entre as artes, o território e as comunidades, sendo já uma característica deste tipo de manifestações artísticas! Deste modo, o resultado plástico, estético e artístico destas reescritas ancestrais, ancoradas num discurso atual, reinventa uma nova forma de dramaturgia contemporânea! De facto, o sentido de dramaturgia é, na minha opinião, um elemento-chave que vai diferenciar as artes “pré-históricas” da história atual das artes performativas de rua.

Nos domínios do sagrado, as procissões religiosas estão seguramente na origem dos espetáculos contemporâneos móveis ou de cariz deambulatório, tão característicos da expressão contemporânea do teatro de rua. A necessidade de responder à matriz da representação em movimento é a génese da criação de máquinas de cena e de outros palcos móveis. A tração animal ou humana que fazia avançar andores e outros palcos móveis de outrora (ainda atual em lugares remotos ou países não industrializados) deu lugar à mecatrónica e a uma engenharia e maquinaria de cena *avant-garde*, presente atualmente nas obras de estruturas profissionais nacionais, como por exemplo: TeatrO Bando, Teatro do Mar, PIA – Projectos de Intervenção Artística, Trigo Limpo – Teatro ACERT, Circolando (atualmente, CRL), Companhia Erva Daninha, ANYMAMUNDY

Teatro de Rua e Criação Plástica, Artelier?, Projecto EZ, Companhia RADAR 360°... entre outras estruturas de criação contemporânea. Olhando para os autos religiosos na Idade Média, historicamente começam por ser apresentados dentro dos templos religiosos, depois passam para as portas de entrada e pátios, e só posteriormente conquistam lugares menos sagrados, como os mercados, as feiras e as praças públicas. Na dramaturgia de Gil Vicente, algures numa linha temporal entre 1465 e 1536, podemos entender que, a partir do momento em que os autos saem fora da esfera da Igreja, estes começam a abordar assuntos mais profanos, influenciando as suas correntes estéticas.

Mantendo a tónica nas romarias e festas populares, aproveito o tema para apresentar outra referência histórica que deveremos ter em consideração. Refiro-me aos personagens representados pelos Gigantones e Cabeçudos, acompanhados pelos Zés Pereiras, compostos por bombos, caixas e gaitas de foles. Na semântica dramática, estes personagens foram direta ou indiretamente introduzidos nas romarias portuguesas através da região espanhola da Galiza, e são indiscutivelmente uma referência das artes populares de rua. Os personagens mascarados apresentam figuras disformes e assumem a bizarria, o excesso e o politicamente incorreto como atributos. Inscrevem-se, inclusive, na categoria de património cultural da UNESCO, em 2003.

Assim sendo, entre Gigantones e Rapsódias Vicentinas, vamos avançar no tempo e “olhar à lupa” estas correntes estéticas das artes performativas de rua contemporâneas.



O berço – Dos saltimbancos às instituições culturais

Seria uma ousadia dizer que o teatro de rua português nasce do género da *commedia dell'arte*, mas, se analisarmos esta afirmação com detalhe, esta perspetiva pode não ser assim tão fora do contexto!

Em primeiro lugar, teremos que olhar para o passado (século XVI) e teremos que fazer o exercício de ver o mundo como um lugar não globalizado, onde o conhecimento da arte e dos ofícios estava concentrado numa minoria de pessoas, e a geografia era um desafio para a mobilidade. Neste sentido, imaginando a proximidade física territorial na Europa, o teatro de marionetas de luva, em Portugal, vulgo teatro de Robertos, é herdeiro de uma grande história de génese europeia. Em conversa com o mestre José Gil (S.A.Marionetas – Teatro & Bonecos) sobre o tema do teatro Dom Roberto, chegámos à conclusão que o facto de ser difícil de manter sustentável o número elevado de atores para realizar uma peça do género de *commedia dell'arte* faz com que os coletivos se tornem cada vez mais reduzidos e, consequentemente, faz com que os bonecos tomem o lugar dos humanos. Neste caso, as marionetas de luva ganham terreno no velho continente europeu e viajam por terra pela sua geografia.

Uns anos mais tarde, em Portugal, em plena ditadura salazarista, os Robertos eram uma forma de arte que teimava em existir mesmo num regime ditatorial. Segundo o mestre José Gil, esta forma de expressão existia por teimosia daqueles que a representavam, como o caso do bonequeiro mestre Dias, e por cumplicidade das autoridades que o permitiam. Deste modo, o teatro de Robertos português, herdeiro do teatro de marionetas de luva europeu, é uma rara forma de expressão performativa de artes de rua em Portugal, na era pré-1974. Com a queda da ditadura, em 25 de abril de 1974, o teatro Dom Roberto ganha terreno de ação e é representado em feiras, praias, mercados e praças públicas. Esta linguagem estética e artística é uma forma em constante evolução até aos dias de hoje, que recentemente foi nomeada Património Imaterial da Humanidade. Gostaria de referir que um dos responsáveis pelo levantamento e inventariado destas artes populares de marionetas e Robertos em Portugal, foi o ilustre João Paulo Seara Cardoso do Teatro de Marionetas do Porto.

Podemos então considerar que as artes de rua sempre foram pluridisciplinares. Os artistas que as representam sempre foram oriundos dos mais variados bastidores artísticos.

Influenciado pelas artes plásticas e visuais e impulsionado pelo movimento libertário em 1968, o ilustre João Brites, do TeatrO Bando, em meados dos anos 70, já estava a intervir artisticamente no espaço público na Bélgica, onde estava radicado. Assim sendo, o fundador desta companhia, quando chega a Portugal, desde o ano de 74, começa a intervir artisticamente na rua em território nacional.

O TeatrO Bando é uma das cooperativas culturais mais antigas do país! Neste sentido, podemos olhar para o desenrolar dos anos 80 como o berço das artes de rua performativas em Portugal.

Anos 80, o berço.

Aqui nasceram e deram os primeiros passos em Portugal os pioneiros destas artes.

Claro que este texto não pretende ser uma listagem detalhada dos artistas profissionais de rua desde a sua origem até ao ano de 2021. Até porque nem só de artistas vivem as artes de rua. Serão necessárias outras peças para pôr esta engrenagem a funcionar, tais como os festivais, os espaços de criação, as políticas culturais públicas de financiamento, etc.

Nos anos 80 afirmam-se alguns coletivos. Dou alguns exemplos marcantes:

- No Sul, o TeatrO Bando;
- No Centro, artistas individuais, como o António Santos aka Staticman;
- No Norte, o Teatro Amador de Intervenção – TAI, o Realejo, o Art’Imagem.

Em conversa com estes artistas, reparo que é consensual entre todos eles o facto de reconhecerem a influência das companhias e dos artistas internacionais, pois, na realidade, Portugal esteve “fechado” durante longos anos e as referências eram escassas ou quase inexistentes. Deste modo, só havia três hipóteses para estes artistas emergentes, nos anos 80, se consolidaram e se revelarem: experimentar intervir na rua como um lugar de descoberta, viajar até aos festivais internacionais, assistir ao que se produzia no estrangeiro ou criar festivais que desafiavam os artistas locais a procurarem novas formas de conceção cénica das suas peças, atuando na rua.

Claro que o que aconteceu foi um misto destas hipóteses!

Durante os anos 80, de norte a sul do país, os artistas invadiam as praças e as ruas. O Art’Imagem experimentava a sua primeira produção de rua, intitulada *Brincadeiras a Retalho*; o TAI, sob o comando do João Paulo Seara Cardoso, apresentava a sua *Trupe Maravilha*; o Realejo, com o olhar do Vitor Valente, apresentava-se nas praças públicas e incluía no elenco do seu espetáculo cabras e outros animais rurais; e o António Santos aka Staticman trazia consigo, desde as Ramblas de Barcelona, a arte da quietude, e apresentava-se pela primeira vez em Portugal na Praça da Batalha, no Porto, com uma estátua viva de um *robot* avariado. Simultaneamente, em Lisboa, as primeiras produções de cariz circense e de estética saltimbanca da

escola Chapatô davam os primeiros passos, o Teatro do Mar iniciava o seu percurso em 1986 e o Teatro Bando continuava o seu percurso fora da convenção da sala negra, já iniciado após 1974.

Paralelamente às performances, os festivais começavam a ganhar relevo no panorama nacional e a provocar as companhias mais convencionais a experimentarem novos palcos exteriores e, consequentemente, a conquistarem novos públicos. Neste sentido, o papel dos festivais era determinante para reenquadrar as linguagens estéticas.

O “homem do teatro”, Pompeu José, do Trigo Limpo – Teatro ACERT, sublinha a influência que o Festival de Teatro de Setúbal teve na sua carreira e, consequentemente, na evolução da escrita teatral. Diz-me entusiasmado que “o festival era inovador e provocador e desafiava os artistas a experimentarem outros espaços onde havia uma maior proximidade com os espetadores; havia sobretudo um desafio especial e as condições técnicas eram também diferentes”. Os programas dos festivais tinham uma grande componente de programação de rua, e os mais influentes eram o Fazer a Festa e o FITEI, no Porto, o Festival de Teatro de Setúbal e o Festival de Teatro de Almada. Com o passar dos anos, os festivais continuaram a proliferar e, nas décadas seguintes, ganham um enorme relevo e conquistam mais umas “migalhas” de financiamento público, como iremos abordar seguidamente.

Na década de 90, surgem companhias de carácter mais circense e de expressão *clowmesca*, como é o caso da Marimbondo, sediada na Lousã, do Enano Free Artist, do Tosta Mista Malabarista, juntamente com outras companhias de expressão mais plástica e de cenografia urbana, como a Artelier?, sediada em Loures. Indiscutivelmente, o evento de maior escala e visibilidade para estas formas de arte foi a EXPO'98: com um olhar artístico de artes de rua do João Brites, a linha de programação foi destemida e festiva. Foi uma celebração da vanguarda das artes de rua!

Anos 90.

A EXPO'98 foi a prova viva de que era possível fazer intervenções com escala grande e, mesmo assim, manter o sentido de narrativa, emocionar e envolver os espetadores. A programação em geral era inovadora, com os Olharapos a provocar as delícias dos visitantes, mas a *Peregrinação* e o espetáculo *Aqua Matrix* eram as pérolas da coroa. O elenco presente na EXPO'98 era variado e contava com um misto de grandes companhias internacionais, como a Royal de Luxe, o Groupe F, etc., juntamente com as companhias nacionais, como o Teatro de Marionetas do Porto, o Trigo Limpo – Teatro ACERT, entre outras. Foi uma partilha de saberes e uma sinergia de criatividade extrema, muito influente e consequente no desenvolvimento destas artes no futuro próximo! Findo o evento da EXPO'98, o caminho para a profissionalização do setor revelou-se a norte, com a programação da Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura.

Geração milénio, anos 2000.

Chegamos ao futuro... pelo menos, era essa a sensação da minha geração que tinha vivido a passagem do milénio! Para potenciar o desenvolvimento destas artes foi necessária a sinergia entre quatro vetores, que começaram a trabalhar em conjunto e que possibilitaram a evolução e a profissionalização deste setor: a formação especializada, a criação de novas companhias e artistas dedicados, o aparecimento de festivais e os lugares de fabrico ou centros de criação para as artes performativas de rua.

Formação especializada

Era o ano de 2001 e estávamos no Porto, Capital Europeia da Cultura. Era imperativo fazer uma formação especializada para criar mão-de-obra capacitada para dar resposta à programação de artes de rua, pois a cidade seria o mais emblemático cenário deste programa. Em conversa com o Pedro Aparício, da Academia Contemporânea do Espetáculo, o curso de especialização artística em teatro de rua era a proposta necessária para criar uma nova geração que respondesse à demanda da atualidade. Esta especialização foi a única formação de longa duração, até à data, em Portugal dedicada exclusivamente às artes de rua de expressão dramática, e surgiu do diálogo entre a Luísa Moreira (produtora e programadora cultural, 1974-2020), o Alan Richardson (diretor artístico e pedagógico) e a Academia Contemporânea do Espetáculo.

Eu próprio fui discípulo desta especialização e, como consequência desta formação, uma geração composta pelos meus colegas de turma, agora profissionais consolidados, continua até aos dias de hoje a produzir conteúdos artísticos para o espaço público, como a Inês Lua, a Paulina Almeida, a Mafalda Cabral, o Rodrigo Malvar, entre outros.

A formação durou aproximadamente dois anos. Teve início no ano 2000, abriu com um projeto de música reciclada (ou, pelo menos, com instrumentos reciclados), dirigido artisticamente pelos britânicos Urban Strawberry Lunch, e findou em dezembro de 2001. Pedagogicamente, e uma vez que os formadores eram maioritariamente estrangeiros, o discurso estético rasgou em diferentes horizontes de um modo transnacional: desde o teatro absurdo de The Natural Theater Company, de Inglaterra, passando pelo gigantismo e equilíbrio da companhia francesa Friches Théâtre Urbain e pelo excêntrico belga-americano Kevin Brookin, entre outros mestres. A formação foi ambiciosa e profícua! A cidade do Porto foi palco não apenas dos espetáculos oficiais do programa, mas também de todos os exercícios e ensaios informais realizados nas ruas e praças. Diluiu-se a fronteira entre o quotidiano e o extraordinário, numa equilibrada “dança” entre artistas, públicos, autoridades locais e arquitetura da cidade.

Criação de novas companhias e artistas dedicados

Novas companhias focadas na criação artística contemporânea, na linguagem de autor e a explorar as suas propriedades intelectuais surgem no virar do milénio e apontam para a rua como o seu palco de eleição. Atualmente, em 2021, umas mudaram radicalmente as suas linguagens estéticas, como o caso da *Circolando*, atualmente denominada CRL, e outras, entretanto, diluíram-se, como o Kabong Teatro de Rua, que era uma estrutura sediada no Porto e tinha o olhar criativo do coreógrafo Victor Hugo Pontes.

Cronologicamente. No ano 2000, a *Circolando* estreou-se com a peça *Caixa Insólita*: uma obra premiada ao nível nacional e internacional, na qual participei como intérprete na estreia. Entre 2001 e 2002, o Kabong Teatro de Rua apresenta as peças *Anamorphose*, na qual também participei como intérprete, e que se situava dentro de uma estética grotesca, e *Fantoche*, esta última dirigida pelo diretor artístico francês Jack Souvant.

Em 2002, no Pinhal Novo, fundou-se a PIA – Projetos de Intervenção Artística, uma companhia que se apresenta como uma estrutura direcionada para as artes performativas e visuais de rua.

Em 2005, nasce a companhia RADAR 360°, sediada no Porto/Matosinhos, e afirma um discurso estético multidisciplinar, onde o teatro físico e o circo contemporâneo ocupam um lugar de relevo na escrita para o espaço público.

Em 2012, em Santa Maria da Feira, nasce o Projeto EZ, que se propõe a construir “ideias impossíveis”, com “loucura, engenho e muita EstupideZ”!

Em 2015, nasce a Boca de Cão – Teatro de Rua e Formas Animadas, sediada em Espinho, que surge do amor às artes plásticas e ao teatro de rua, iniciando o seu percurso com um espetáculo de marionetas humanas.

Outros artistas individuais emergentes, como o caso do Rui Paixão, surgiram, entretanto, mas, tal como já mencionado anteriormente, este capítulo propõe-se a ser mais abrangente do que retratar o percurso de companhias e autores (espero ter oportunidade de aprofundar estas ideias numa próxima publicação dedicada a este tema). Deste modo, proponho progredir no discurso para o pensamento e a prática das artes de rua na mudança de século.

Festivais e locais de programação dedicada

Na sequência destes acontecimentos, e como elemento crucial para a difusão, visibilidade e consolidação do setor, os festivais de linha de rua pavimentam o caminho que se segue e proliferam. Aparecem como janelas para o mundo e funcionam como motores para o desenvolvimento local.

Os festivais são lugares de encontro, mas, para mim, acima de tudo, são lugares de culto! São lugares onde as utopias ganham corpo e por momentos o impossível não existe. Não vou aprofundar o tema, pois, uma vez mais, sinto que a minha missão é apontar, levantar o véu... e, assim sendo, vou apontar para aqueles festivais que são, nos dias de hoje, uma referência, pela ousadia do seu programa ou pela profundidade das suas reflexões.

O Festival Internacional de Gigantes – FIG, no Pinhal Novo (1995), o Encontro de Estátuas Vivas de Espinho (1997) e o Festival Internacional de Artes de Rua de Palmela – FIAR (1999) foram pioneiros. Seguiu-se, no Porto, o FRESTAS – Festival de Cultura de Rua, pelas Ideias Peregrinas da Ana Moraes e pelo Jorge Rui (2001 e 2002), o Imaginarius, em Santa Maria da Feira (2001), o Cenas na Rua, em Tavira (2005), o Festival Internacional Vaudeville Rende-z-Vous (2014), em Braga, Barcelos, Famalicão e Guimarães, a MAR – Mostra de Artes de Rua (2016), em Sines, o Trengo – Festival Internacional de Circo do Porto (2016), o Arruada – Ciclo de Artes de Rua de Vila Real (2016), entre outros já extintos, como o RUARTE, em Ponte de Lima, o Anima Artes de Rua, em São Miguel, o Cata Vento, em Vila do Conde, ou o Lugar à Dança, festival internacional de dança em paisagens urbanas, que se apresentava em diversas cidades e com uma linha de programação multidisciplinar, para além da programação em dança.

Atualmente, os festivais são laboratórios ecléticos de saberes e de encontros entre os territórios, artistas e públicos, e funcionam como motores para o desenvolvimento e também animação das vilas e cidades.

Centros de criação para as artes performativas de rua

Paralelamente, surgem os locais de apoio à criação, embora escassos, logo desproporcionais na lei da oferta e da procura. Em Portugal, o espaço de residência dedicado especificamente às artes de rua é o ICC – Imaginarius Centro de Criação, localizado no antigo matadouro de Santa Maria da Feira. A CRL – Central Elétrica, instalada na antiga central termoelétrica do Freixo, no Porto, pela sua escala industrial, serve também a escala das artes de rua, mas não é específica para o efeito. Deixo aqui um ponto de reflexão, pois para potenciar o desenvolvimento do setor será fundamental aumentar a oferta dos espaços de criação para as artes performativas de rua em território nacional, continental e/ou ilhas.

Ato III: O futuro – Do agora ao infinito

Atualmente, vivemos num estado de exceção! A crise sanitária de ordem mundial é uma realidade incontornável e, na esfera das artes de rua, esta nova realidade também não foi inconsequente. Por um lado, a rua passou a ser o palco privilegiado para se realizarem em Portugal eventos de pequeno e médio porte, em segurança. Por outro lado, o cumprimento das regras sanitárias, as distâncias impostas entre espetadores e outras medidas anormais presentes neste novo paradigma viriam convencionar “a cena” e descaracterizaram grande parte da escrita contemporânea de rua. Chegou ao ponto de migrar as atividades de rua para o plano virtual ou cibernético. Sempre houve artes de rua e artes ao ar livre, sempre houve teatro de rua e teatro na rua, mas essas escolhas estéticas, artísticas e contextuais eram opcionais. Atualmente, por força dos tempos, essas opções são agora condições... ou, se quiser ser mais radical, diria que são imposições!

Vejamos o que distingue e torna específica a escrita contemporânea para a rua.

As artes performativas de rua são escritas para a rua desde a sua gênese. São parcialmente ensaiadas e experimentadas na rua, utilizam o meio envolvente como elemento vivo da obra, incluem a paisagem e o território no pensamento artístico, fazem uma escrita a 360°, diluem a fronteira entre o espaço cénico e a plateia, provocam uma maior proximidade e interação com o público, exploram intensamente a plástica das matérias em uso, aumentam a relação de escala dos objetos de cena, dos cenários, dos figurinos, das máquinas de cena, entre outras características singulares. Estas são as particularidades que não fazem qualquer sentido na convenção de um auditório interior, numa sala negra, num espaço convencional com uma plateia de visão frontal. Posto isto, o futuro passa por reconquistar este lugar, a confiança de quem programa e de quem assiste a este género de obras. Claro que a solução desta difícil equação passa pela ciência, mas ao mesmo tempo, na minha opinião, a ciência deve caminhar de mãos dadas com outras áreas. Neste caso, com as artes de rua, para que possam refletir em conjunto este paradigma atual, e para que, em conjunto com a organização que faz o acolhimento local, se possam fazer as melhores escolhas *in situ* para a saúde e para as artes!

A escolha do local onde a performance será posta em cena é a chave que irá contribuir para uma maior fruição da peça e, consequentemente, para melhor transmitir a mensagem da obra. Saber programar artes de rua é uma arte, e este manual de boas práticas é um guia que se propõe a auxiliar nesta tarefa.

No futuro, quando resolvermos estas questões sanitárias, deveremos voltar a colocar as questões primárias das artes performativas de rua.



O quê?

Qual a tipologia da performance?

É fixa? É deambulatória? É mista?

É diurna ou noturna?

Quando?

Qual o horário de apresentação?

Qual o pico do calor? Qual o momento de sombra?

Em que altura do calendário?

Durante a semana? Ao fim de semana?

Na pausa das férias escolares?

À primeira hora da manhã? Na hora de ponta?

Onde?

A peça é apresentada para um espaço específico?

É pensada para um espaço em ruínas?

É pensada para uma zona ribeirinha?

É pensada para um jardim?

Foi projetada para uma zona urbana?

Foi projetada para uma zona rural?

Foi concebida para telhados?

Convive pacificamente com o ruído dos veículos junto de uma estrada?

Para quem?

Qual o público-alvo?

Há limites de classificação etária?

Há texto multilíngue?

Pois bem, depois de voltarmos ao trilho surgem outras questões que nos fazem refletir sobre a sustentabilidade do setor num futuro a médio e a longo prazo!

A sustentabilidade deste setor passa pelo seu financiamento contínuo e por políticas culturais públicas consistentes. Estas áreas de expressão artística têm que ser vistas como uma potencial alavanca para o desenvolvimento local e não apenas serem reduzidas ao estatuto de animação, como um simples elemento lúdico.

Desde 2018 que o Ministério da Cultura enquadrou as artes de rua no Modelo de Apoio às Artes. Posto isto, se juntarmos a este programa de apoio à criação o “tão discutido” estatuto do artista, podemos considerar que estamos a reunir as peças para que esta engrenagem funcione..., mas ainda está longe de funcionar em pleno. Mas, então, o que é que falta? Falta animar a malta? Na realidade, falta muito mais do que animar a malta...

Faltam políticas públicas consistentes e duradouras que se traduzam num investimento significativo nas artes em geral e nas artes de rua em particular para além do pensamento reduzido ao ciclo político de quatro anos.

Falta aproximar estas artes dos planos curriculares desenhados pelo Ministério da Educação, para que haja disciplinas artísticas desde a creche no ensino público.

Falta criar um arquivo das artes performativas de rua em território nacional.

Falta diálogo permanente entre profissionais especializados do setor e a tutela.

Falta compreender estas artes como sazonais.

Falta encontrar a sustentabilidade de num regime de intermitência.

Falta desburocratizar os concursos para os apoios e financiamentos públicos.

Falta cumprimento de prazos nos resultados e nas datas dos concursos.

Falta apoio específico para artistas emergentes.

Falta apoio específico para estruturas consolidadas.

Faltam centros de criação nacionais para as artes performativas de rua.

Faltam programas de circulação em rede.

Faltam apoios para a internacionalização específicos das artes performativas de rua.

Faltam verbas, faltam mais verbas... faltam “bazucas” de verbas.

Mas antes de me despedir por agora, considero que estamos no trilho ou, aparentemente, tudo leva a crer que sim! O suporte institucional para as artes performativas de rua, através do apoio financeiro do Ministério da Cultura é em si uma afirmação de mérito e de reconhecimento.

Haja horizonte e vontade política para continuar esta odisséia, na clara esperança de que, num futuro próximo, nos iremos todos reencontrar para, em conjunto, celebrarmos a vida, celebrarmos o pensamento crítico, celebrarmos a diferença, celebrarmos as artes, num democrático exercício de cidadania e de liberdade!

António Franco de Oliveira nasceu na cidade do Porto, em 1979. Codiretor da Companhia RADAR 360°, é um artista multidisciplinar. Trabalha nos domínios das artes de rua, teatro físico e circo contemporâneo e reparte o seu trabalho criativo pelas áreas da encenação, interpretação e pedagogia. No seu percurso académico, estudou artes de rua na Academia Contemporânea do Espetáculo (ACE) e na Formation avancée et itinérante des arts de la rue (FAI-AR), instituição sediada na cidade de Marselha. Na área do movimento, frequentou o curso de Pesquisa e Criação Coreográfica do Fórum Dança. Como especialidade circense, estuda e pratica, desde finais dos anos 90, a arte da manipulação de objetos e do malabarismo de contacto. No âmbito da música, dedica-se ao estudo e exploração do ritmo, composição e sound design. Colabora regularmente como formador e encenador em escolas artísticas em Portugal e no estrangeiro, tais como: Academia Contemporânea do Espetáculo, Ballet-Teatro, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Instituto Cultural de Macau, Instituto Nacional de Artes do Circo, Jobra, entre outras. Foca o seu trabalho de pesquisa na relação onírica e poética entre o corpo, o espaço e o objeto.

3

**Espaço público,
comunidade
e interligações**

Luís Sousa Ferreira

Criação de espaço público

Sempre que se fala de espaço público é inevitável recorrer à ideia de ágora.

Para a antiguidade grega, a ágora era o espaço que, inserido na pólis, representava o espírito público desejado pela coletividade da população e onde se exercia a cidadania.

Enquanto elemento de constituição do espaço urbano, a ágora manifesta-se como a expressão máxima da esfera pública no urbanismo grego, sendo o espaço público por excelência, onde se manifestava a cultura e a política da vida social da antiga Grécia. Constituía o símbolo da democracia direta e, em especial, da democracia ateniense, na qual alguns grupos de cidadãos tinham voz e direito a voto.

Esta apropriação cívica da esfera pública nunca foi linear e, ao longo da história, teve avanços e retrocessos por questões económicas, sanitárias e, principalmente, pela visão política vigente. Por exemplo, as cidades europeias medievais construíram-se através de uma constante apropriação da terra pública e da definição desordenada de ruas, normalmente estreitas, orgânicas e insalubres. Pegando noutro exemplo bem mais recente, durante o Estado Novo, em Portugal, era proibida a reunião na rua, considerada politicamente como um ajuntamento propício a conspirações. Instituições políticas opressivas, conservadorismos religiosos e até as famílias mais controladoras sempre temeram a rua e os seus efeitos mobilizadores. Todos sabem o poder da rua.

Espaço público é muito mais do que um espaço acessível ou de passagem. Espaço público é o lugar de encontro. Um pouco por todo o mundo ocidental, as cidades contemporâneas sofreram um crescimento acelerado, resultante do êxodo massivo das comunidades rurais, com as emigrações de grande escala e com a centralização das dinâmicas das sociedades. Um crescimento, em muitos casos, pouco planeado, criando muitos não-lugares em áreas residenciais e linhas híbridas de prédios a que chamamos áreas periurbanas. Durante muitos anos sem pensamento urbanístico e baseado numa ideia de crescimento sem fim, as cidades passaram a ser palco de grandes avenidas, cortadas por vias apenas pensadas para a deslocação rodoviária. Muitos dos lugares que poderiam ser destinados ao encontro passaram a ser lugares de estacionamento automóvel. Por outro lado, o fascínio do 2 em 1, na teórica rentabilidade do espaço público, trouxe também uma ideia de polivalência para a esfera pública que não lhe conferia identidade e um propósito contínuo. Criamos as praças para tudo, acabando por ser as praças para ninguém.

O Mundo de Pinóquio, de Titanick Theatre [DE] e ACERT,
Imaginaris, Santa Maria da Feira (2009).
© Município de Santa Maria da Feira



Espirito do Lugar, de Circolando.
© Lauren Maganete

Criação de bairros e respetivas vivências cívicas

A ideia de bairro foi-se perdendo. Ou, pelo menos, a ideia tradicional de bairro como a porção mais pequena da cidade, onde há uma familiaridade entre as pessoas que ali habitam e pequenos serviços de proximidade, é cada vez mais rara. Nos bairros, as pessoas estabelecem lógicas de apropriação do espaço público, numa ideia semelhante à das aldeias, onde o espaço é de todos. Nas aldeias – numa ideia meio romantizada confesso – é comum ver pessoas a varrer a frente da sua casa, a estender roupa e a transferir algum mobiliário para a rua, para passar alguns serões quentes à conversa com os vizinhos. Costumo dizer que o espaço público na aldeia é de todos e na cidade não é de ninguém.

Mas isto tudo para voltarmos à ideia de encontro. Este também é o fim máximo da cultura. Uma ideia simples, mas um paradigma completamente diferente da vivência das sociedades contemporâneas. O medo, o stresse, o cansaço, a ansiedade, a constante mobilidade, a falta de vínculo e a crescente dimensão digital das nossas vidas são algumas razões para que o encontro não seja tarefa fácil. Todas estas dimensões dificultam a nossa capacidade empática, não nos permitindo sintonizar com o outro e com o nosso entorno. Retira-nos a disponibilidade para o diferente, a curiosidade para o novo e a consciência da necessidade efetiva do outro. Criámos uma sociedade apática e sedentária que se refugia nas muralhas de casa, na passividade da televisão e das redes sociais. Claro que estou a generalizar, mas não é um recurso infundado. Este desvinculamento é só mais uma consequência de uma sociedade presa a modelos de passagem de conhecimento meramente expositivos e que foi perdendo, ou talvez efetivamente nunca construiu, práticas cívicas.

Em Portugal, a cultura cívica, que reúne e agrega comunidades, que cria encontros, que devolve às pessoas o controlo dos seus destinos e pluralidade na coisa pública, é muito pouco satisfatória. O desmantelamento das comunidades resulta também da ausência de desenho urbano das recentes cidades, que reforça os modelos individualistas. A falta de participação cívica e a ausência de pensamento político tornam as sociedades mais vulneráveis à escalada do populismo e de discursos mais extremados. Mesmo as cidades de dimensão média vivem estas problemáticas que, geralmente, associamos às grandes metrópoles. Na maioria das cidades portuguesas, grande parte das experiências de rua tem apenas lugar nos centros históricos, quase exclusivamente acionados pelos órgãos de poder autárquico ou circunscritos às práticas comerciais dos serviços de restauração.

As vivências cívicas e de bairro são praticamente inexistentes e as que restam estão em decadência. Precisamos de outros modelos de governança que instiguem, envolvam e comprometam as comunidades na vida das suas cidades.

Criação de encontros

A era da comunicação é também a era da solidão. Mesmo antes da pandemia, a solidão já era sentida pelos portugueses, já era um problema de saúde pública: a “pandemia da solidão”, que leva uma significativa percentagem de pessoas a sentir-se sozinha involuntariamente, com implicações sobre a vida em comunidade. A dimensão real do problema já foi percebida em países como o Reino Unido ou o Japão, onde se criaram Ministérios da Solidão, fruto de uma sociedade desenfadadamente competitiva e tecnológica, onde o foco está na superação do desempenho de cada um e de uma forma cada vez mais autónoma e solitária.

Não sendo um problema exclusivo de nenhuma faixa etária, os idosos são o grupo mais vulnerável. O envelhecimento populacional está prestes a tornar-se numa das transformações sociais mais significativas do século XXI, com implicações transversais a todos os setores da sociedade. Atualmente, a Europa tem a maior percentagem de população com 60 anos ou mais (25%). Globalmente, o número de pessoas acima dos 80 anos deverá triplicar até 2050. A longevidade é um dos aspetos positivos dos progressos da nossa era. Contudo, as sociedades terão que se repensar, com a vantagem de que uma cidade para os idosos será, invariavelmente, um lugar para todos. Precisamos de cidades que promovam o envelhecimento ativo, integrado e com papéis claros e diversificados para os idosos, numa relação intergeracional.

Apesar de o desenho das cidades ainda não o compreender, recentemente, o espaço público tem vindo a ganhar um novo significado político, ideológico, social e estrutural, e é entendido, no seu sentido mais lato, enquanto espaço de visibilidade pública. Para isso tem contribuído o avanço tecnológico, em especial dos meios de comunicação e informação. Acredita-se que a cultura em geral e o pensamento artístico em particular têm um papel fulcral para o desenho de novas cidades. Importa agora criar as condições para que as cidades possam ser capazes de atrair e reter massa crítica de criação artística de carácter contemporâneo, conquistando um lugar no panorama cultural nacional e europeu que permita combater o efeito de polarização dos grandes centros urbanos.

A cultura do espaço público tem uma importância primordial para a sociedade contemporânea. Contudo, esta terá que ser desenhada para conseguir efetivamente incluir, instigar e transformar os lugares que pretende ativar. Espero que esta longa introdução ajude a enquadrar a capacidade transformadora da ocupação da via pública. Senti esta necessidade, uma vez que, em Portugal, a rua é ocupada maioritariamente para fins comerciais, muito a reboque das últimas vagas turísticas, e que a ação cultural é vista como menor, pouco qualificada e presa a dinâmicas fugazes de animação.

Há espaço e, mais do que isso, necessidade de ocupar a via pública para a criação de espaços e lugares capazes de promover os tão desejados encontros.

Usufruto cultural e a oportunidade da rua

Entendo a cultura popular como a extensão de nós próprios. Vastos comunicantes que nos ajudam a definir enquanto indivíduos, mas, principalmente, como parte de um lugar, de um coletivo, de uma comunidade. Um conjunto complexo de símbolos, herdados e em constante recriação, que nos cria linguagens essenciais para a criação de encontros.

Programar a rua é reforçar a vitalidade da cultura popular e, simultaneamente, uma forma de incentivar a criação efetiva de espaço público. Contudo, não basta colocar os conteúdos na rua para que o milagre aconteça. Em todas as fases há imensos cuidados e tempos a ter em conta. Muitos deles subtis e, geralmente, refêns dos perfis de mediação e de comunicação das equipas, mas que devem ser listados para que aquilo a que muitas vezes chamamos de sorte seja tido em conta no planeamento de um espetáculo ou evento de rua.

Programar a rua

Programar ao ar livre não é a mesma coisa que programar num espaço cultural de interior. Os princípios artísticos, o sentido e as ações de mediação são bastante diferentes.

Programaticamente, a rua tem a vantagem do acaso. A curiosidade que uma montagem ao ar livre pode provocar num morador ou num transeunte pode ser o ponto de partida de uma história feliz. É a possibilidade de levar os conteúdos artísticos a quem, naturalmente, não iria à procura deles. Na rua há maior probabilidade de estarmos a ir ao lugar de conforto do outro, para o trazermos para a nossa esfera. Como se conseguíssemos baralhar o algoritmo referencial das comunidades e, inadvertidamente, confrontá-las com propostas diferentes, criando espantos de várias ordens. Enquanto a programação de interior pode passar despercebida à maioria das pessoas, as programações de rua impõem-se. Geram conversa, especulações e tudo isso é um lugar de oportunidade para o trabalho de um programador.

A arte, através dos seus mecanismos poéticos, pode provocar debates inclusivos e inverter a crispação das trocas de ideias pouco construtivas. A arte pública deverá procurar esse lugar. Vejo a cedência do espaço público para a implementação de uma obra, permanente ou efêmera, como uma oportunidade de serviço público, como um “tempo de antena”. Claro que compreendo a perversidade

e a dificuldade de criar linhas claras para este conceito. Vejo apenas como um princípio, uma vez que não descuro a importância dos eventos celebratórios e das efemérides.

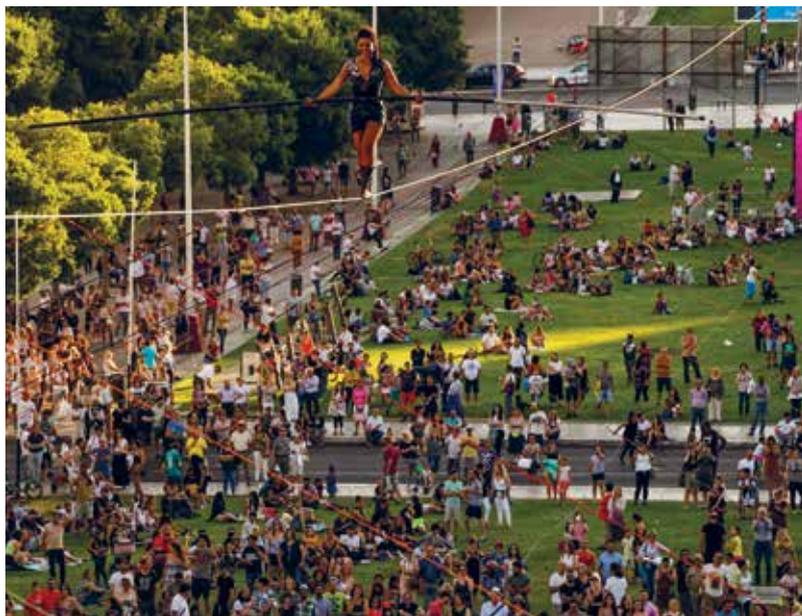
As propostas ao ar livre estão muito associadas à animação, mas a rua, desde que entendidos os seus tempos e particularidades, é um espaço de transformação por excelência. Através de recursos literalmente mais espetaculares como a escala e o inusitado, mas também pela interatividade e mobilidade, os eventos de rua podem criar os vínculos necessários para conquistar a disponibilidade das pessoas.

No desenho das programações temos que ter em atenção as condições sonoras dos espaços, os pisos, as previsões meteorológicas, a capacidade de os lugares conseguirem servir da melhor forma os projetos artísticos e o acolhimento dos públicos. Tudo isto faz parte da experiência do conteúdo e, por isso, deve ser assunto da programação. Contudo, não é suficiente. Poderemos ter boas sementes que caem em terras pouco preparadas. Para trabalhar o terreno é importante não nos esquecermos de alguns verbos muito caros à mediação cultural, como diagnosticar, mapear, partilhar e envolver. Entre a programação e a mediação existem modelos que favorecem a criação de diversos entendimentos, como as conversas públicas, as formações, os projetos de criação em comunidade, os percursos artísticos, os jogos, as assembleias e os ensaios abertos.

Mediar a rua

Quando não conhecemos o território de atuação, ou mesmo quando conhecemos, uma vez que a permanência cria alguns vícios e ideias pré-concebidas, deveremos perceber quem é que habita o espaço que pretendemos usar. Perceber que implicações potencialmente críticas a nossa atividade terá na vida daquela pessoa ou grupo e como é que as conseguimos minimizar.

Mas, por vezes, precisamos antes de conhecer as “pessoas-chave” que nos podem ajudar na implementação e articulação do nosso projeto com os habitantes do lugar. Há que envolver os “líderes de opinião” nos processos. Na medida do possível, fazer com que estes não se sintam invadidos, possam acrescentar valor e ajudar na comunicação do evento. Por exemplo, um lojista que não saiba o que vai acontecer à frente da sua loja será, muito certamente, um opositor. Sempre que lhe perguntarem o que é que se vai passar ali terá a oportunidade de dizer “não sei, estão sempre nisto, a câmara não sabe o que há de fazer ao dinheiro”, por exemplo. Isto mesmo que seja um privado a promover. Em contrapartida, se entrarmos em contacto com os lojistas que trabalham nas mediações teremos logo vários embaixadores do projeto, aproveitando também para saber logo mais algumas informações, como alguns confrangimentos simbólicos ou perceber se há outros eventos comunitários espontâneos



Linhas Voadoras, de Basinger/Tatiana-Mosio Bongonga [FR],
Festas de Lisboa (2019).
© José Frade/ICEAC

que se realizam no espaço e que podem entrar em conflito com o propósito do nosso evento. Claro que muita desta informação deverá ter sido pesquisada anteriormente ou, na existência de um promotor local, fornecida pelo mesmo.

Bem entendido: a criação de espaço público depende muito das propostas artísticas. Contudo, a forma como se envolvem as comunidades é de grande importância. Nas criações artísticas, nas montagens, nos serviços, no acolhimento ou, no mínimo, no entendimento do projeto e dos seus objetivos. Não há lógicas melhores que outras, mas sim as que fazem mais sentido para o evento e para as comunidades em questão. E nunca, nunca usar as pessoas como carga para a fotografia. Envolver as pessoas apenas para fazer número é um jogo perverso, mas, infelizmente, frequente. Com um envolvimento verdadeiro desenvolvem-se lógicas *site specific*. Transformamos um evento que poderia acontecer em qualquer lugar em algo único, com identidade própria e irrepetível.

Claro que as associações locais, as escolas, os centros de dia e equiparados, os grupos de jovens... são os grupos preferenciais para iniciar qualquer envolvimento. Contudo, os cafés, os mercados e outros comércios de proximidade também podem ser boas fontes de contacto com a comunidade não organizada em grupos.

Outro nível de envolvimento prende-se com um intercâmbio mais efetivo. Partilha de conhecimento, um genuíno interesse sobre a cultura local e as suas particularidades. Os léxicos, os sotaques, as estórias, as memórias, as tradições, o cancionero, as práticas culturais dos locais podem ser ponto de partida para criações

artísticas ou pontos de contacto. Claro que não é obrigatório, mas são processos interessantes de recolha, empoderamento, valorização e até de capacitação das comunidades. Um verdadeiro legado para o futuro e para a criação de comunidade no presente. Dar voz às pessoas, ouvir os seus anseios, necessidades e vontades. Perceber como é que a nossa ação poderá ser manifesto, palco ou caminho para deixar o lugar melhor.

Acolher a rua

Existe uma diferença entre informalidade e familiaridade. Há quem acredite na espontaneidade dos encontros e que defenda os campos abertos para as pessoas se relacionarem como quiserem. Claro que este seria o modelo mais interessante, caso estivéssemos a falar de comunidades experientes e com práticas culturais muito presentes. Pela minha experiência, esta não é a realidade generalizada de Portugal. Precisamos criar artificialmente os ecossistemas culturais, coser as pontas soltas da sociedade, para que o que deveria ser natural nas nossas sociedades possa acontecer, mesmo que de uma forma estudada. O ideal é conseguir uma intervenção planeada, mas *low profile*.

É muito importante que as pessoas que se dirigem aos eventos consigam perceber que o seu lugar é ali e que são bem-vindas. Num país de poucos hábitos culturais, alguém que se aventura a ir ter connosco é algo que não podemos desperdiçar. O passo mais difícil já foi dado. Agora cabe à estrutura conseguir incluir a pessoa na dinâmica. Para isso é importante disponibilizar informações claras. Um “balcão de informações” visível e acessível, bem como um desenho de recinto agradável e inclusivo são pontos essenciais. Fora os dispositivos, as regras também têm que ser claras. O preço dos bilhetes, a quem se destina o evento, se há algum *dress code* ou se há requisitos são algumas das questões que atormentam a generalidade das pessoas. É muito comum as organizações descurem estas angústias. Estamos muito tempo envolvidos nos processos e tudo nos parece claro. Contudo, o acesso à cultura está, em primeira instância, nestas questões.

Não irei falar das questões relacionadas com a segurança e higiene dos espaços. Ou mesmo dos complementos, como pontos de água, sanitários e outras infraestruturas que têm uma importância primordial para a experiência de todos. Contudo, gostava de vincar a importância das plateias, mesmo que espaços informais, onde pessoas com mobilidade mais reduzida possam descansar e ver os espetáculos confortavelmente. Plateias que descolam as pessoas das paredes e dos recantos mais discretos e as colocam numa relação assumida com o conteúdo artístico. Fora as plateias, que podem ou não replicar modelos mais clássicos, são sempre importantes lugares de convívio para além dos auditórios. É importante promover

um encontro mais espontâneo dentro dos recintos, com conforto, mas sem prejudicar os conteúdos programáticos.

Se estivermos a falar de um festival, por exemplo, questões como a cenografia, música ambiente e iluminação também não podem ser negligenciadas. Os espaços devem estar preparados para acolher as pessoas, onde os públicos-alvo sintam: “este evento também é para mim.”

Não sabemos como é que as pessoas chegaram ao evento, que esforço fizeram na sua vida para poder estar ali, não sabemos que significado é que aquele espetáculo pode ter para elas. Por isso, é muito importante fazer com que a experiência daquele momento seja a melhor, criando um sistema simples e acolhedor. Não queremos que alguém fique irritado pela intransigência de um colaborador ou pela inconveniência de um assistente de sala. Muitas vezes, na tentativa de criar regras de segurança e de respeito pelos demais, as equipas tendem a ter um comportamento “policizador”, propício a desconfortos e até a conflitos.

Mesmo que se use a palavra “públicos” para facilitar o discurso, é importante não nos esquecermos de que estamos sempre a falar de pessoas. Estamos a falar de indivíduos que podem ser enquadrados em grupos, mas que nunca devem deixar de ser tratados como pessoas individuais, com vontades e necessidades concretas. Devem ser tidos em conta modelos de atendimento e linhas de contacto personalizadas.

Comunicar a rua

Não há melhor forma de comunicar do que através dos conteúdos artísticos. Nem sempre o programa cultural fala por si e é importante aproveitar as campanhas de comunicação para veicular o conceito do evento através dos próprios conteúdos. Outra abordagem também bastante importante para a criação de vínculo e identidade do evento é o envolvimento da comunidade e das paisagens locais na comunicação do projeto. Sempre que se diz isto, imaginamos uma lógica “castiça”, mas esse modelo, apesar de recorrentemente usado, não se aplica a todos os eventos e públicos. Para além dessa abordagem, podem também ser envolvidos artistas com ligação ao lugar, escolas, associações culturais, elementos da equipa, símbolos da região, entre outras lógicas criadoras de sentido e/ou surpresa.

A comunicação de eventos de rua beneficia da exposição das construções ou simplesmente das montagens dos palcos e recintos. Estes são a verdadeira contagem decrescente para o acontecimento, ao qual devem ser associadas estruturas de comunicação com informação inclusiva. Devem ser instalados *mupis* ou outro tipo de suportes, onde devem estar colocadas as informações do evento, preferencialmente, de uma forma mais descontraída como

a rua permite. Desde *teasers* que despertem a curiosidade a materiais mais explicativos, tudo vale. Só depende do momento em que os estamos a aplicar.

Cada vez mais se percebe a necessidade de uma linguagem simples e inclusiva. Felizmente, os textos encriptados já não são tidos em conta para as estratégias de comunicação e os materiais começam a ter uma estrutura mais fácil de ler. Ainda assim, não é fácil conseguir ter uma linguagem simples e, simultaneamente, construir singularidade para o espetáculo/evento/estrutura. É um trabalho de conceptualização difícil, mas essencial para conseguir criar o desejado encontro.

Criar sistemas de avaliação

Em Portugal não é comum criarem-se sistemas de avaliação para os eventos culturais. Mas conseguir aferir o grau de satisfação dos públicos, participantes, equipas e parceiros é essencial para percebermos os efeitos do nosso trabalho e para conseguirmos defender, com outra propriedade, a estratégia implementada. Caso o evento seja cíclico, a avaliação torna-se ainda mais essencial, uma vez que deverá ser o ponto de partida para o desenho das edições seguintes. Num país onde vulgarmente o sucesso de um evento é apenas medido pela afluência de público, há que construir outras ferramentas que comprovem os efeitos sistémicos da cultura. Esta necessidade torna-se mais premente quando falamos de eventos que estão a desbravar novos caminhos, que trabalham pequenas escalas e desenvolvem relações com efeitos a médio e longo prazo. O tempo da cultura não é o tempo da política e precisamos de encontrar modelos credíveis que vão ao encontro das linguagens dos decisores. O ideal é contar com entidades externas e idóneas que montem modelos de auscultação e avaliação contínuos. Contudo, sempre que tal não for possível ou não se justifique, é importante conseguir tirar alguns dados do terreno, mesmo que mais empíricos.

Este ponto é importante para percebermos o legado. Infelizmente, a atividade cultural em Portugal é um processo contínuo de convencimento e até de autoconvencimento. Estamos sempre a justificar a importância do investimento na cultura às entidades financiadoras, às tutelas políticas, às comunidades e até às próprias equipas. Ter provas dos efeitos do nosso trabalho é o melhor contributo que podemos ter para a sua legitimação.

Se trabalharmos tendo em conta as pessoas – não apenas para elas, mas com elas –, estaremos a recriar os processos naturais da cultura participativa, dando passos para o reforço do espírito crítico, para a estruturação do espírito comunitário, para a criação de espaço público e, conseqüentemente, para a criação de sociedades mais plurais e inclusivas. No fundo, um encontro com a democracia.

Luís Sousa Ferreira é diretor do 23 Milhas, projeto que agrega os quatro espaços culturais do Município de Ílhavo e restantes eventos culturais; consultor artístico e de comunicação da Braga'27 – candidatura a Capital Europeia da Cultura 2027; docente no curso de Programação e Produção Cultural, na ESAD das Caldas da Rainha; e diretor artístico do projeto Aldear, na região do Tâmega e Sousa. Formado em Design Industrial, foi comissário cultural na Comunidade Intermunicipal do Médio Tejo, assumiu a coordenação de produção e desenvolvimento da experimentadesign e trabalhou no Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas (CENTA) como produtor cultural. Luís Sousa Ferreira foi também fundador e diretor artístico do BONS SONS, festival comunitário de música portuguesa, em Cem Soldos – Tomar, e cofundador do colectivo-mente. Foi ainda membro do grupo de trabalho de aperfeiçoamento do Modelo de Apoio às Artes e, desde 2019, é membro do conselho consultivo do Pavilhão de Portugal na Expo 2020, no Dubai, e cronista na revista *Gerador*.





Planteia (2021), um projeto com unitário que é Jardim-palco-jogo, situado na Praça da Casa da Cultura de Ilhavo (23 Milhas). © Pedro Mostardinha

4

Boas práticas para a organização de eventos artísticos no espaço público

Bruno Costa & Daniel Vilar

Idealizar, planear, implementar e avaliar projetos artísticos no espaço público é um desafio que em muito se diferencia da convencional programação e produção cultural. Por todas as razões descritas nos capítulos anteriores, há que compreender o contexto do local de apresentação ou de implementação, a narrativa do projeto artístico a desenvolver, as condicionantes de produção, o contexto de programação em que o projeto se insere, as questões legais, regulamentares e de licenciamento, a dimensão do acolhimento de público, entre uma lista vasta e adaptável às especificidades e complexidade de cada projeto.

O presente capítulo visa elencar os passos essenciais e listar ações e processos a ter em conta no contexto do planeamento e implementação de projetos artísticos no espaço público, destacando alguns exemplos de boas práticas internacionais enquanto casos de estudo e *benchmarking*. Não ambicionamos produzir um “livro de receitas” nem tão-pouco uma *check-list* detalhada para produzir um evento artístico no espaço público. Reforçando a dimensão da especificidade local e de cada comunidade, tal seria uma contradição com as boas práticas que se espera disseminar.

Pretende-se, assim, levantar questões e identificar possíveis soluções, apontar pontos críticos e elencar exemplos inspiracionais de resposta aos problemas essenciais, potenciar a partilha de uma visão aberta e plural de programar e criar (para) o espaço público.

O capítulo divide-se em três secções essenciais que facilitam o planeamento, a interpretação da regulamentação e a implementação do projeto:

4.1. Especificidades do planeamento.

4.2. Contexto legal e regulamentar.

Autoria de Alexandra Saraiva Fonseca.

4.3. Contexto de implementação, produção e segurança.

Complementarmente à informação técnica e regulamentar descrita em cada uma das secções, no decurso do texto serão identificadas e sucintamente descritas algumas boas práticas internacionais aos níveis da criação artística e capacitação de profissionais, processos de programação e mediação e contexto de internacionalização e integração setorial.

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA PROGRAMAÇÃO E MEDIAÇÃO

Festival Oerol [NL]

Todos os anos, no mês de junho, a ilha de Terschelling, no mar de Wadden, é transformada durante dez dias num palco natural único para um festival multidisciplinar no espaço público, onde o teatro, a dança, as instalações visuais e a música convivem em harmonia com o espaço envolvente.

A combinação da arte com a ciência e a natureza revela-se uma tendência internacional em crescimento, guiando a missão do festival Oerol: o público é também considerado um investigador, participando numa pesquisa artística ao vivo, diferente em cada edição. No Oerol novas perspetivas sobre a sociedade, a natureza e a cultura podem ser exploradas, abordando a relação das pessoas com o seu ambiente envolvente. Os espetáculos e projetos laboratoriais onde o homem e a natureza se encontram são concebidos para os locais específicos onde se realizam, através de uma abordagem *site-specific* ativa e distintiva. As dunas, praias, bosques, diques, celeiros e ruas de Terschelling são anualmente convertidas num laboratório público.

A visão do festival Oerol considera que a arte deve ter um espaço para se desenvolver, literal e figurativamente. Além disso, o Oerol convida todos os residentes, mesmo os temporários, a aprofundar os seus conhecimentos e conversar com outros participantes: os criadores e o público ficam a conhecer-se mutuamente, partilhando e discutindo as suas ideias. Estão fortemente envolvidos no projeto os residentes na ilha, cientistas, ativistas da natureza e organizações sociais: as histórias, motivações e ideias partilhadas colocam em movimento a arte e o debate social de uma forma construtiva.

Bruno Costa é mestre em Gestão de Indústrias Criativas pela Universidade Católica Portuguesa (UCP), tendo especializado a sua investigação nos processos e mecanismos de internacionalização de projetos artísticos e cooperação internacional, em especial a construção da identidade cultural europeia. É aluno de Doutoramento em Estudos Culturais na Universidade de Aveiro e leciona a unidade curricular Parcerias, Redes e Internacionalização nas Indústrias Criativas na UCP. É membro eleito do *steering committee* da Circostrada Network.

Daniel Vilar é gestor cultural e de marketing, sendo licenciado em Gestão de Marketing pelo IPAM. A sua formação complementar inclui cursos especializados de Gestão de Eventos (Turismo de Portugal) e Gestão de Projeto, contando ainda com participação em conferências nas áreas de estratégia, inovação, marketing e turismo. O seu percurso revela uma apetência especial pela gestão de eventos e festivais, com foco na experiência e nos contextos imersivos.

Enquanto cofundadores e codiretores da Bússola, encaram a missão de apoio ao desenvolvimento estratégico de projetos artísticos e culturais aplicados à contemporaneidade, colaborando com projetos a nível nacional e internacional, com enfoque especial no circo contemporâneo e artes de rua. Atualmente, gerem a plataforma Outdoor Arts Portugal, coordenam o projeto europeu BETA CIRCUS, coorganizam o festival LEME e colaboram com várias entidades públicas e privadas para o desenvolvimento de estratégias culturais sustentáveis. Da experiência passada destaca-se a coordenação e gestão dos projetos IETM Porto Plenary Meeting (2018) e FRESH STREET #2 (2017) e a direção artística e gestão de projeto do festival Imaginarius (2014-2018).

Vertico. de Companhia Persona e Décadas de Sonho (2016).
© Paulo Homem de Melo





4.1

Especificidades do planeamento

O planeamento, implementação e execução de projetos artísticos no espaço público não difere, na sua gênese, da pré-produção de qualquer outro evento artístico. Como tal, não pretende este capítulo substituir qualquer manual de produção de projetos artísticos e culturais, visando o seu complemento, em resposta a todas as particularidades expostas nos capítulos anteriores. Importa, assim, encarar as características da intervenção artística no espaço público e um conjunto acrescido de interações e intervenientes que se torna essencial conhecer e compreender, com vista a um adequado planeamento, visando dois objetivos: a plena execução do projeto artístico em harmonia com o espaço de implementação/intervenção e, por outro lado, o devido acolhimento do público, considerando as vivências do local e os seus ritmos específicos.

O ponto de partida para qualquer evento ou produção artística no espaço público será o **conhecimento das características da performance ou intervenção** a realizar, compreendendo as suas necessidades e o grau de adaptação ao espaço de implementação. No caso de um programa complexo, como um festival ou encontro, torna-se essencial compreender o conceito e programa artístico, de forma a criar uma ligação ao local e aos residentes locais, produzindo um evento que crie sinergias, evitando atritos ou oposições por desconhecimento ou falta de envolvimento.

Assim, ainda antes de planear ou definir etapas, o processo deve partir de um conhecimento dos **interlocutores do espaço público** a intervir, num processo que visa gerar uma colaboração necessária com os responsáveis das coletividades locais, dos serviços públicos, dos serviços municipais, das entidades de proteção civil e/ou apoio de segurança, dos prestadores de serviços externos e, acima de tudo, da vizinhança e da comunidade local.

Com a compreensão das duas dimensões anteriormente descritas teremos reunidas as condições essenciais para o arranque de um plano que responda às necessidades artísticas e das especificidades do local, garantindo uma convivência positiva com o espaço envolvente e as dinâmicas regulares. Ainda assim, em acréscimo aos contextos tradicionais de planeamento e pré-produção de eventos artísticos e culturais, trabalhar para o espaço público implica o comprometimento com dimensões complementares, muitas delas motivadas pela imprevisibilidade e ausência de controlo do espaço cénico, ao contrário do que acontece numa sala de espetáculos convencional. Devem, então, ser tidas em conta as seguintes dimensões¹:

1. A lista apresentada destaca as dimensões essenciais num contexto geral e hipotético, não sendo exaustiva nem constituindo em si um plano de pré-produção.

Condições do local para a performance ou evento

A rua é um espaço de todos, um local de liberdade. No entanto, numa democracia plena a liberdade de um indivíduo restringe-se quando começa a liberdade do outro. Surge, então, a complexidade de trabalhar artisticamente para o espaço público. Por outro lado, na rua não dispomos de condições controladas como numa sala de espetáculos convencional, ficando sujeitos à meteorologia e às características do local a definir para a implementação. Importa, assim, atender ao conhecimento:

- das **vias locais**, das suas dinâmicas e fluxos, compreendendo os impactos de um corte na circulação de trânsito e, pelo oposto, a dimensão da segurança do público e artistas quando em convivência com o trânsito regular;
- da **acessibilidade do local ao público**, considerando a disponibilidade de transporte público e a capacidade de estacionamento para o transporte individual;
- da **exposição solar**, observando as melhores soluções de disposição cénica e da audiência, ou mesmo de definição dos horários da performance, em função das características naturais e da posição solar no local.

Condições de instalação e apresentação artística

Além do conhecimento do espaço e das suas características e dinâmicas envolventes, será necessário nunca esquecer as condições de trabalho e execução, compreendendo de antemão:

- se o local selecionado dispõe de **acesso a redes de eletricidade, água e comunicações** ou que soluções alternativas de acesso a esses serviços poderão ser consideradas e, por consequência, orçamentadas;
- se o espaço envolvente é propenso a **ruído** ou outras condicionantes que possam afetar a execução da obra artística;
- de que forma as **condições meteorológicas** poderão afetar a performance e os trabalhos, antecipando planos de contingência para o efeito.

Equipamento cénico e de apoio ao espetáculo

Um plano de produção efetivo deverá prever todo o equipamento cénico e de apoio ao espetáculo que será necessário instalar para a execução da performance. Assim, desde uma etapa preliminar do planeamento, deverão ser compreendidas as características da **cenografia** a instalar e a eventualidade da necessidade de **bancadas ou outras estruturas de apoio** técnico e/ou logístico. A verificação da viabilidade do espaço sem o conhecimento destes temas será certamente um ponto crítico e sujeito a incerteza, que poderá afetar negativamente a preparação dos planos de produção e segurança em etapa posterior.

Acolhimento do público

A garantia das adequadas condições para o acolhimento do público é um dos fatores limitantes do sucesso do projeto. Mesmo pensando no espaço público, não deverão ser descuradas questões essenciais ao nível do acolhimento da audiência, num processo que pode mesmo ser mais complexo do que numa sala de espetáculos, dependendo das características do local de implementação. Neste contexto, não poderão ser negligenciadas:

- a **lotação** do espaço e as **condições de circulação** de audiência, garantindo níveis de segurança e de conforto adequados, com os consequentes efeitos positivos na experiência e no impacto;
- as **condições de acesso** ao local nas suas múltiplas dimensões – além das características essenciais de acesso e transportes, será essencial compreender as condições de acessibilidade de pessoas com necessidades especiais de mobilidade, criando soluções adequadas de acordo com a lotação do espaço;
- a **iluminação pública** do local ou o seu reforço quando necessário, garantindo corredores de circulação seguros e agradáveis;
- a disponibilização de **pontos de água e casas de banho**, garantindo a autonomia do recinto e uma melhor experiência para o público, sem impactos nos serviços da comunidade envolvente;
- a acessibilidade a ponto de **venda de bebidas e bens alimentares**, com características adequadas à duração e horário do evento;
- a existência de um **posto de informação e bilheteira** no local de implementação, com uma equipa apta a responder às necessidades do público de forma adequada.

Autorizações e licenciamento

As dimensões do licenciamento, autorizações e direitos serão abordados de forma mais extensiva na secção referente ao contexto legal e regulamentar. No entanto, importa incluir referência a este processo no contexto da pré-produção e planeamento, uma vez que tais processos são cruciais e limitadores do sucesso do projeto.

Equipas e procedimentos administrativos do empregador

A definição de equipas adequadas é um fator crucial para o sucesso do projeto. A dimensão, especificidade e grau de especialização das equipas irá depender, em grande medida, da complexidade e

exigência do projeto a desenvolver: importa, assim, ter em mente que diferentes projetos irão exigir diferentes equipas e, especialmente, diferentes técnicos especialistas, nomeadamente, e por exemplo, no manuseamento de equipamentos de suspensão, na montagem de estruturas elevadas, na manipulação de pirotecnia ou outros domínios específicos da execução do projeto. Para cada uma destas especificidades o mercado oferece técnicos especializados aptos a responder às necessidades de cada projeto, em cumprimento da legislação nacional e das boas práticas específicas de operação.

Para todas as equipas e técnicos envolvidos é dever do promotor criar as relações contratuais mais adequadas, garantindo a respetiva proteção social e seguros profissionais, adaptados ao contexto do projeto.

Plano de segurança

A garantia das normas de segurança de um evento ou intervenção artística no espaço público obedece a um conjunto de procedimentos determinados por legislação própria, a detalhar na secção destinada ao contexto legal e regulamentar. No entanto, importa, adicionalmente, assegurar que o projeto prevê no seu planeamento um conjunto de ações com vista à segurança de todos os intervenientes e da comunidade envolvente, incluindo o cumprimento da legislação de **segurança contra incêndio**, o envolvimento de **pessoal de segurança e socorro**, a contratação de equipas de **vigilância**, quando aplicável, e o cumprimento das determinações legais em matéria de **segurança no trabalho**.

Seguros obrigatórios

Independentemente de estarem garantidas todas as normas de segurança e definidos planos de acordo com a legislação em vigor, os imprevistos podem acontecer, pelo que seja essencial prever os seguros obrigatórios e adaptados à tipologia do projeto, nomeadamente:

- assegurar o seguro de **responsabilidade civil** adaptado às características do evento, garantindo a cobertura dos riscos associados à execução do projeto a todos os intervenientes, incluindo equipas, público e eventuais terceiros;
- validar que as entidades prestadoras de serviços especializados (por exemplo: montagem de estruturas, pirotecnia, aluguer de equipamento técnico, entre outros) dispõem de seguro de responsabilidade civil adequado para as atividades a executar e estruturas a instalar, além de verificar o cumprimento das normas de certificação do serviço e/ou estrutura, sempre que aplicável;
- garantir a cobertura de seguro de **acidentes de trabalho**

a todos os elementos das equipas a trabalhar no projeto (artísticas, produção, técnicas, segurança, gestão e outras aplicáveis), independentemente de estes serem contratualização direta do promotor ou contratação por entidades prestadoras de serviços terceiras;

- a verificação da eventual necessidade de seguros adicionais para **práticas específicas** e fora do contexto de utilização habitual dos equipamentos, como, por exemplo, a elevação de *performers* sob a audiência, como por vezes acontece em espetáculos de grande formato.

Medidas específicas de proteção do ambiente

No contexto social atual, a proteção do ambiente deve reger qualquer atividade, promovendo medidas adequadas à redução do impacto no meio ambiente, nos distintos domínios de atuação do projeto. Considerando a diversidade de eventos e projetos destinados ao espaço público, não iremos detalhar medidas exclusivas. No entanto, é recomendado assegurar um plano adequado à redução da pegada de carbono, através:

- da aplicação de medidas de planeamento e gestão que envolvam a minimização de deslocações não necessárias;
- da implementação de um plano de viagens partilhadas e privilegiando, sempre que possível, os transportes públicos, incluindo o incentivo para que o público se desloque através desses meios;
- da utilização de fontes de energia renovável, sempre que possível;
- da definição e aplicação de um sistema de gestão de resíduos que promova a reutilização e a reciclagem em todos os processos do projeto.

Processo de avaliação

Embora não sendo uma boa prática específica da criação artística para o espaço público, é fortemente recomendado planear um processo de avaliação interna e externa adequado ao projeto realizado. Apenas com a auscultação e compreensão da opinião dos diversos intervenientes será possível observar o real impacto do projeto e, no caso de eventos com múltiplas edições, aplicar medidas de melhoria contínua.

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA CRIAÇÃO ARTÍSTICA E CAPACITAÇÃO DE PROFISSIONAIS

Seoul Street Arts Creation Center [KR]

O Seoul Street Arts Creation Center (SSACC) é o único local dedicado à criação artística e laboratório para as artes de rua e circo contemporâneo na Coreia do Sul. Uma antiga estação de tratamento de águas, com dimensões e características únicas e adequadas ao contexto da criação artística para o espaço público, foi convertida num lugar onde o desafio da criação é o guia para um projeto polivalente, em que a capacitação dos artistas coreanos, a partir de referências internacionais, conquista um lugar de destaque.

Promovido pela Seoul Foundation for Arts and Culture, entidade que gere diversos equipamentos de especialidade e festivais na área metropolitana de Seul, o SSACC integra um projeto em rede com a solidez ideal para projetar o setor a uma escala internacional.

Muitos profissionais europeus questionam-se como é possível que a Coreia do Sul tenha conquistado, em apenas uma década, um lugar de destaque na rota internacional das artes de rua. A resposta está na criação do SSACC, no ano 2012, e através de uma estratégia integrada, partilhada entre o Ministério da Cultura, vários municípios e dezenas de agentes culturais privados. Recorrendo a números: entre 2014 e 2018, o SSACC apoiou o desenvolvimento de 36 criações especificamente destinadas ao espaço público e 11 criações de circo contemporâneo.

Capacitar os profissionais locais, envolver as comunidades, desenvolver novos públicos e programar referências internacionais são dimensões essenciais da estratégia seguida na Coreia e que serviu de alavanca para um desenvolvimento qualitativo da produção artística para o espaço público, suportado por uma estratégia ímpar e simplificada de apoio à internacionalização, em relação direta com promotores internacionais.

www.sfac.or.kr/site/SFAC_ENG/04/1041500000002018121710.jsp

4.2

Contexto legal e regulamentar

Alexandra Saraiva Fonseca

O contexto legal e regulamentar apresenta-se como uma dimensão complementar, mas absolutamente essencial, nas fases de planeamento e pré-produção, não podendo, por isso, ser negligenciada. Antes da implementação de qualquer projeto importa conhecer e compreender o quadro legal aplicável. À criação artística e à sua apresentação no espaço público aplica-se tanto legislação e regulamentação geral, ou seja, transversalmente aplicável ao exercício de outras atividades no espaço público, como específica, i.e., concretamente destinada ao setor artístico e de entretenimento.

Face à diversidade de legislação aplicável e de modo a facilitar a leitura e a compreensão desta secção do manual, será a mesma subdividida em 5 eixos temáticos:

4.2.1. Licenciamento e fiscalização de espetáculos ou eventos de natureza artística.

4.2.1.1. Licenciamento da responsabilidade da IGAC.

4.2.1.2. Licenciamento da responsabilidade dos municípios.

4.2.2. Licenciamento e fiscalização de recintos.

4.2.2.1. Licença de recintos fixos para espetáculos de natureza artística.

4.2.2.2. Licenciamento de recintos fixos de espetáculos de natureza não artística e de divertimentos públicos e de recintos itinerantes e improvisados.

4.2.3. Sistema de segurança obrigatório aplicável aos espetáculos em recintos autorizados.

4.2.4. Direitos de autor e direitos conexos.

4.2.5. Legislação aplicável aos profissionais da área da cultura.

Os conteúdos seguidamente apresentados foram redigidos tendo como ponto de partida a legislação aplicável, na redação em vigor à data de fecho dos conteúdos deste manual¹, mas foram sistematizados de modo a criar uma linha interpretativa coerente, concisa e facilitadora da sua aplicação prática por parte dos agentes que operam no setor, o que nem sempre é possível lograr a partir da simples leitura dos diferentes diplomas.

1. 1 de setembro de 2021.

4.2.1.

Licenciamento e fiscalização de espetáculos ou eventos de natureza artística

É de destacar, neste capítulo, o **decreto-lei n.º 23/2014, de 14 de fevereiro** (adiante, DL 23/2014), que aprova o regime jurídico do funcionamento dos espetáculos de natureza artística e de instalação e fiscalização dos recintos fixos destinados à sua realização, bem como o regime de classificação tanto de espetáculos de natureza artística como de divertimentos públicos, em geral.

De acordo com este decreto-lei, constituem **espetáculos ou eventos de natureza artística** as manifestações e atividades artísticas ligadas à criação, execução, exibição e interpretação de obras no domínio das artes do espetáculo e do audiovisual e outras execuções e exposições de natureza análoga que se realizem perante o público (excluindo a radiodifusão ou as que se destinem à transmissão ou gravação para difusão pública), nomeadamente representações ou atuações nas áreas do teatro, da música, da dança, do circo, da tauromaquia e de cruzamento artístico, e quaisquer outras récitas, declamações ou interpretações de natureza análoga, bem como a exibição pública de obras cinematográficas e audiovisuais, por qualquer meio ou forma.

Por outro lado, são **promotores de eventos ou espetáculos de natureza artística** as pessoas singulares ou coletivas que têm por atividade a promoção ou organização de espetáculos de natureza artística, assumindo a responsabilidade pelo exercício das atividades, independentemente da sua tipologia ou do local onde sejam desenvolvidas.

Definidos estes conceitos basilares, cumpre analisar as regras específicas do licenciamento e da fiscalização deste tipo de eventos. Distinguir-se-ão, assim, entre as atividades cujo licenciamento e fiscalização dependem da Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC)², e aquelas cujo licenciamento e fiscalização dependem dos municípios.

2. www.igac.gov.pt

Desde logo, a IGAC é a entidade organicamente dependente do Ministério da Cultura que vela pela aplicação da legislação relativa ao funcionamento de espetáculos de natureza artística e à instalação e fiscalização dos recintos fixos destinados à sua realização. A IGAC tem ainda como missão auditar o desempenho das entidades organicamente integradas e dependentes do Ministério da Cultura, garantir a segurança dos espetáculos artísticos, promover e defender os autores e autenticar obras e conteúdos culturais.

4.2.1.1.

Licenciamento da responsabilidade da IGAC

Por aplicação do DL 23/2014, o promotor de um evento ou espetáculo de natureza artística deverá assegurar, junto da IGAC, as seguintes licenças:

A.

Registo de promotor

Os promotores de espetáculos de natureza artística estabelecidos em território nacional devem apresentar comunicação prévia à IGAC para efeitos do seu registo³ (artigo 3.º do DL 23/2014). O registo é válido por tempo indeterminado, caducando automaticamente no caso de a IGAC verificar a inatividade durante um período consecutivo de 2 anos. O promotor deve atualizar os elementos comunicados aquando do registo no prazo de 5 dias úteis após a ocorrência de qualquer alteração relevante.

3. www.igac.gov.pt/-/mera-comunicacao-previa-para-registo-de-promotor-de-espetaculos-de-natureza-artistica

Não estão sujeitas a registo as pessoas coletivas sem fins lucrativos, com ou sem personalidade jurídica, que promovam, a título ocasional, espetáculos de natureza artística, entendendo-se como ocasional a promoção de um máximo de 3 espetáculos por ano.

No caso dos espetáculos onde atuem animais, compete ao promotor garantir que se encontram reunidas as condições de segurança e ordem pública adequadas à realização de cada espetáculo, de acordo com a legislação aplicável. Neste caso em particular, a IGAC terá em consideração a lista de promotores divulgada pela Direção-Geral de Alimentação e Veterinária (DGAV) na sua página oficial⁴.

4. Artigo 4.º do decreto-lei n.º 255/2009, de 24 de setembro, alterado pelo decreto-lei n.º 260/2012, de 12 de dezembro.

O promotor deve estar presente ou fazer-se representar, desde a abertura até ao final do espetáculo, ou, caso este tenha lugar em recinto de espetáculo de natureza artística, até à saída dos espetadores. Nos recintos fixos de espetáculos de natureza artística, o promotor deve dispor de livro de reclamações, nos termos e nas condições estabelecidas no decreto-lei n.º 156/2005, de 15 de setembro, na redação atualmente em vigor: o original da folha de reclamação deve ser enviado pelo promotor à IGAC.

B.

Funcionamento dos espetáculos

Comunicação prévia (Licença de representação)

A realização de espetáculos de natureza artística, com carácter permanente ou ocasional, está sujeita à apresentação de comunicação prévia do promotor dirigida ao município onde este se realize, ainda que o mesmo não esteja estabelecido em território nacional (artigos 5.º e 19.º do DL 23/2014).

A mera comunicação prévia é submetida, até ao momento de início do espetáculo, através do Portal ePortugal⁵, integrado nos sistemas de informação da IGAC, para validação prévia e automática dos requisitos legais, sendo acessível aos municípios onde tenham lugar os espetáculos de natureza artística. A comunicação prévia deve ser acompanhada do pagamento da taxa devida, a qual goza de uma redução se a comunicação for efetuada com uma antecedência mínima de 8 dias.

5. www.eportugal.gov.pt

A apresentação de comunicação prévia deve ser acompanhada dos seguintes elementos:

- identificação do promotor;
- programa dos espetáculos e respetiva classificação etária atribuída;
- datas ou período de realização dos espetáculos;
- identificação dos recintos, com indicação do respetivo Número de Identificação do Recinto (NIR), quando aplicável;
- autorização dos detentores de direito de autor e conexos ou dos seus representantes;
- cópia de apólice de seguro de responsabilidade civil ou garantia ou instrumento financeiro equivalentes, nos termos dos n.ºs 2 e 3 do artigo 13.º do decreto-lei n.º 92/2010, de 26 de julho, que cubra eventuais danos decorrentes da realização dos espetáculos, quando não estejam cobertos por seguro, garantia ou instrumento financeiro equivalente referente ao recinto ou ao local de realização do espetáculo.

Está dispensada a comunicação prévia referente à exibição pública de obras cinematográficas com autorização ou licença de distribuição previamente emitida pela IGAC.

Em função da natureza do espetáculo e do recinto, a IGAC pode exigir a presença de piquete de bombeiros.

A comunicação prévia dos espetáculos de circo não dispensa a autorização de deslocação de animais, a requerer nos termos do decreto-lei n.º 255/2009, de 24 de setembro, alterado pelo decreto-lei n.º 260/2012, de 12 de dezembro, relativo às condições

de polícia sanitária aplicáveis à circulação de animais de circo e outros números com animais e às normas de identificação, registo, circulação e proteção dos animais utilizados em circos, exposições itinerantes, números com animais e manifestações similares em território nacional.

A realização de **exposições artísticas e de eventos de natureza análoga** (artigo 10.º A do DL 23/2014) pode ser divulgada no Portal da Cultura, devendo para o efeito o promotor submeter os seguintes elementos através do Portal ePortugal:

- identificação do responsável pelo evento;
- datas ou período de realização do evento;
- local de realização do evento;
- memória descritiva do evento;
- identificação do alvará de licença de exploração do recinto, se aplicável;
- autorização dos detentores de direito de autor e conexos ou dos seus representantes;
- cópia de apólice de seguro de responsabilidade civil, de garantia ou de instrumento financeiro equivalente, nos termos dos n.ºs 2 e 3 do artigo 13.º do decreto-lei n.º 92/2010, de 26 de julho, na sua redação atual, que cubra eventuais danos decorrentes da realização do evento.

A IGAC poderá exigir que as exposições artísticas sejam sujeitas a classificação etária, nos termos do artigo 32.º do DL 23/2014, sempre que tal se justifique em função da respetiva natureza.

Venda de bilhetes

Os locais de venda de bilhetes nos recintos de espetáculos, em agências ou postos de venda e plataformas de venda eletrónica de bilhetes, exploradas por empresas estabelecidas em território nacional, devem disponibilizar ao público, de forma visível, a seguinte informação (artigo 6.º do DL 23/2014):

- programa do espetáculo;
- identificação do promotor;
- preço dos bilhetes;
- data e hora do início do espetáculo;
- lotação e planta do recinto, com numeração dos lugares e indicação das categorias, sempre que aplicável;
- classificação etária.

Em caso de entrada livre, esta obrigação mantém-se, com exceção da indicação do preço.

A venda de bilhetes em agências ou em postos de venda está ainda sujeita ao regime constante dos artigos 35.º a 38.º do decreto-lei n.º 310/2002, de 18 de dezembro.

Em caso de venda antecipada de bilhetes para espetáculos de natureza artística ou para divertimentos públicos sem atribuição de classificação etária, o promotor deve dar prévio conhecimento à IGAC das razões que fundamentam a omissão da classificação e deixar expresso nos títulos de acesso ao espetáculo que o mesmo aguarda classificação etária.

Publicidade

Por força do artigo 7.º do DL 23/2014, não é permitida publicidade sonora ou audiovisual após a hora prevista para o início de espetáculo de natureza artística, salvo:

- em espetáculos tauromáquicos e de circo;
- nos primeiros 20 minutos após a hora indicada para o início do espetáculo e durante os intervalos, sem ocupar mais de metade destes últimos.

A exibição de filmes-anúncio ou *trailers* de espetáculos integra o conceito de publicidade.

A publicidade deve ser adequada à classificação etária atribuída ao espetáculo.

Acesso

O acesso aos recintos de espetáculos faz-se mediante apresentação de bilhete, quando exigível e independentemente do suporte, devendo constar do bilhete (artigo 8.º do DL 23/2014):

- identificação do promotor, incluindo NIF;
- identificação do espetáculo e respetivo preço;
- designação do local ou recinto;
- dia e hora do início do espetáculo;
- numeração sequencial e, quando aplicável, categoria do lugar.

Não podem ser disponibilizados lugares em número superior à lotação autorizada do recinto.

Espetadores

Durante a representação, exibição ou execução de espetáculos, os espetadores devem manter-se nos seus lugares para não perturbar artistas e público. Sempre que um espetador perturbe a realização do espetáculo, deve ser obrigado a sair do recinto sem direito a reembolso (artigo 10.º do DL 23/2014).

Os espetadores não podem entrar nos recintos com animais ou objetos suscetíveis de perturbar a realização do espetáculo ou o público, com exceção do acompanhamento de cães de assistência, nos termos do decreto-lei n.º 74/2007, de 27 de março, que consagra o direito de acesso das pessoas com deficiência acompanhadas de cães de assistência a locais, transportes e estabelecimentos de acesso público ou outras situações similares legalmente previstas.

C.

Classificação de espetáculos de natureza artística e de divertimentos públicos

Os artigos 22.º a 29.º do DL 23/2014 regulam a classificação de espetáculos e de divertimentos públicos, classificação essa que consiste em aconselhar a idade a partir da qual se considera que o conteúdo não é suscetível de provocar dano prejudicial ao desenvolvimento psíquico ou de influir negativamente na formação da personalidade dos menores.

Estão sujeitos a classificação etária:

- todos os espetáculos de natureza artística;
- os divertimentos públicos;
- a exibição pública ou a distribuição de obras cinematográficas e audiovisuais (filmes, *trailers*, festivais e ciclos de cinema, videogramas, videojogos, etc.) sob qualquer forma, meio ou suporte.

Os cartazes ou quaisquer outros meios de publicidade de espetáculos de natureza artística e de divertimentos públicos ou de videogramas devem conter a menção da classificação etária atribuída.

A classificação é da competência da Comissão de Classificação (CC) que integra a IGAC e aprova e publicita os critérios gerais de classificação. A atribuição de classificação depende de requerimento dirigido ao presidente da CC, o qual é decidido no prazo de 15 dias úteis contados da regular apresentação do pedido.

A classificação etária obedece aos seguintes escalões:

- para todos os públicos (para espetáculos especialmente vocacionados para crianças com idade igual ou inferior a 3 anos, ainda que os menores de 3 anos só possam assistir a tais espetáculos se a lotação do recinto for reduzida em 20%);
- para maiores de 3 anos;
- para maiores de 6 anos;
- para maiores de 12 anos;
- para maiores de 14 anos;
- para maiores de 16 anos;
- para maiores de 18 anos;
- para maiores de 18 anos – pornográfico (sempre que possuam conteúdos considerados pornográficos de acordo com os critérios fixados pela comissão).

O artigo 27.º define um conjunto de **classificações especiais**. Assim, salvo parecer em contrário da CC, são classificados:

- para maiores de 3 anos, os espetáculos de circo;
- para maiores de 6 anos, espetáculos de música, de dança, desportivos e similares;

- para maiores de 12 anos, os espetáculos tauromáquicos;
- para maiores de 16 anos, a frequência de discotecas e similares.

Quando o mesmo espetáculo integre cruzamentos artísticos ou quando, no mesmo recinto ou local, decorram, em simultâneo, espetáculos não classificados para o mesmo grupo etário e não seja possível delimitar a mobilidade dos espetadores nos espaços onde decorre, a classificação etária do espetáculo é determinada pelo escalão mais elevado atribuído.

As classificações podem ser alteradas quando, por iniciativa da CC ou por requerimento fundamentado do promotor, das autoridades policiais ou administrativas locais, se conclua que as características do espetáculo, do recinto ou do local assim o aconselham.

Carece de classificação etária a colocação à disposição do público de obras no domínio das artes do espetáculo e do audiovisual, através de **oferta digital** (por qualquer meio ou forma, incluindo internet, redes especiais ou outros), devendo o requerimento ser apresentado pelos titulares dos direitos de exploração e instruído com os seguintes elementos:

- título da obra na língua original e em português, caso esta não seja a língua original;
- ficha técnica e artística;
- nome do tradutor, quando aplicável;
- resumo do argumento ou do conteúdo;
- ano de produção e país de origem;
- prova da titularidade dos direitos de exploração;

As obras e os conteúdos culturais colocados à disposição do público (oferta digital) não podem ter conteúdo diferente do classificado.

A classificação etária dos espetáculos deve estar disponível, de forma visível, no respetivo sítio da internet, bem como na área de acesso ao recinto, devendo o promotor negar a entrada de menores de idade em relação à classificação etária atribuída, atestada por documento comprovativo da idade ou suprida pela responsabilização dos pais ou de um adulto identificado que os acompanhe. De contrário, se existirem dúvidas sobre a idade face à classificação etária atribuída, aquela será avaliada pelos critérios comuns da aparência. A classificação etária pode determinar redução do número de lugares em função do tipo de espetáculo.



D.

Direitos de autor e direitos conexos

Constitui uma das atribuições da IGAC assegurar a supervisão, fiscalização e monitorização da aplicação da **legislação do direito de autor e dos direitos conexos**, o que logra, designadamente através da exigência da autorização dos autores/detentores de direitos de autor e conexos ou dos seus representantes, para efeitos dos diferentes tipos de licenciamento que, legalmente, são da sua responsabilidade.

Face à complexidade do tema, será o mesmo tratado autonomamente em secção própria.

As taxas a pagar pelos serviços prestados pela IGAC são tabeladas e comunicadas através da página da IGAC na internet.

4.2.1.2.

Licenciamento da responsabilidade dos municípios

A par da intervenção da IGAC, nos termos expostos no capítulo anterior, há que adicionalmente considerar a dos municípios ao nível do licenciamento de eventos de natureza artística, a realizar no espaço público. Para a delimitação das respetivas responsabilidades concorrem o decreto-lei n.º 310/2002, de 18 de dezembro – artigos 29.º a 34.º –, que aprova o regime de licenciamento de espetáculos desportivos e de divertimentos públicos, e o decreto-lei n.º 9/2007, de 17 de janeiro, que aprova o regulamento geral do ruído. Destacam-se as seguintes licenças na dependência dos municípios:

Licença de ocupação da via pública

Depende de licenciamento municipal, referente à ocupação da via pública, a realização de espetáculos e de divertimentos públicos nas vias, jardins e demais lugares públicos ao ar livre, tais como arraiais, romarias, bailes, provas desportivas e outros divertimentos públicos. Se promovidos por entidades oficiais, civis ou militares, estes eventos dependem apenas de participação prévia ao presidente da Câmara Municipal responsável.

Licença especial de ruído

A lei estabelece vários tipos de limites para a produção de ruído na realização deste tipo de atividades, para além da exigência de obtenção de licença em determinadas circunstâncias. Assim:

- bandas de música, grupos filarmónicos, tunas e outros agrupamentos musicais não podem atuar nas vias e demais lugares públicos dos aglomerados urbanos entre as 0h00 e as 9h00 (limite horário);
- o uso de emissores, amplificadores e outros aparelhos sonoros que projetem sons (atividades ruidosas) para as vias e lugares públicos, incluindo sinais horários, só poderá ocorrer entre as 9h00 e as 22h00 (limite horário) e mediante a emissão de licença especial de ruído.

A licença especial de ruído fica sujeita às seguintes restrições:

- só pode ser consentida por ocasião de festas tradicionais, espetáculos ao ar livre ou noutros casos análogos devidamente justificados;
 - deverão ser cumpridos os limites do n.º 5 do artigo 15.º do regulamento geral do ruído, quando a licença seja concedida por período superior a 1 mês⁶;
6. Condicionada ao respeito nos recetores sensíveis (edifício habitacional, escolar, hospitalar ou similar ou espaço de lazer, com utilização humana) do valor limite do indicador L (índice Aeq) do ruído ambiente exterior de 60 dB(A) no período do entardecer (das 20h00 às 23h00).

- só é permitida a realização de festividades, de divertimentos públicos e de espetáculos ruidosos nas vias públicas e demais lugares públicos nas proximidades de edifícios de habitação, escolares (durante o horário de funcionamento), hospitalares ou similares, bem como estabelecimentos hoteleiros e meios complementares de alojamento quando, cumulativamente:
 1. circunstâncias excepcionais o justifiquem;
 2. seja emitida pelo presidente da Câmara Municipal uma licença especial de ruído;
 3. se cumpram os limites do n.º 5 do artigo 15.º do regulamento geral do ruído, nos casos em que a licença é concedida por período superior a 1 mês.

Excepcionalmente, por ocasião de festejos tradicionais das localidades, pode ser permitido o funcionamento ou o exercício contínuo dos espetáculos musicais ou atividades ruidosas, ainda que nunca na proximidade de edifícios hospitalares ou similares.

Das licenças emitidas deverá constar a referência ao seu objeto, a fixação dos respetivos limites horários e as demais condições julgadas necessárias para preservar a tranquilidade das populações. As licenças devem ser requeridas com a antecedência mínima de 15 dias úteis ao presidente da Câmara Municipal responsável.

Os espetáculos ou atividades que não estejam licenciados ou se não contenham nos limites da respetiva licença podem ser imediatamente suspensos, oficiosamente ou a pedido de qualquer interessado.

As taxas a aplicar para a obtenção das licenças mencionadas variam de município para município e constam do respetivo regulamento.

A realização de atividades sem licença de ocupação de via pública ou sem licença especial de ruído, quando devidas, ou a falta de exibição das licenças às entidades fiscalizadoras, envolve a prática de contraordenação punível com coimas, cujo montante varia de município para município. A instrução dos processos de contraordenação compete às Câmaras Municipais, sendo a decisão sobre a instauração dos processos de contraordenação e a aplicação das coimas e das sanções acessórias da competência do presidente da Câmara.

Podem ser aplicadas medidas cautelares como, nomeadamente, a suspensão da atividade, o encerramento preventivo do estabelecimento ou a apreensão de equipamento por determinado período de tempo. A fiscalização compete à Câmara Municipal e às autoridades administrativas e policiais. As autoridades administrativas e policiais que verifiquem infrações devem elaborar os respetivos autos de notícia e remetê-los às Câmaras Municipais.

Impactos do licenciamento municipal na modalidade *busking*

A não permissão do exercício contínuo deste tipo de atividades na via pública, os limites horários e de emissão de ruído, bem como os

custos associados à emissão das licenças e à sua infração assume particular relevância no exercício regulado das artes de rua (música, teatro, circo, performance, etc.), particularmente nos últimos anos, em que o país se tornou num forte destino turístico e as cidades aumentaram exponencialmente a sua oferta em termos de animação de rua. **O atual regime jurídico e a esmagadora maioria dos regulamentos camarários estão pensados para eventos organizados esporadicamente, com horários e locais previamente definidos,** e não para a atividade de artistas de rua independentes, a qual é desenvolvida de forma mais ou menos contínua e alternadamente nas ruas dos aglomerados urbanos.

Do mesmo modo, o valor das taxas, particularmente para a emissão da licença especial de ruído em atividades exercidas entre as 20h00 e as 23h00 dos dias úteis, nos sábados, domingos e feriados, altura em que a maioria dos artistas exerce o grosso da sua atividade, reflete uma lógica de eventos com duração limitada no tempo, e já não uma de atividades exercidas de forma tendencialmente contínua. Efetivamente, o pagamento, por parte de cada artista, de tais taxas, cujo valor é fixado numa base horária e multiplicado pelos vários dias do mês e do ano, mostra-se incomportável para estes profissionais, o que propicia a recorrente “fuga à licença” e as contínuas “caça à multa” e apreensão de equipamento por parte dos agentes fiscalizadores.

O trabalho dos artistas de rua, na modalidade *busking*, é pago com o que as pessoas, na passagem, entendem entregar, sendo o seu rendimento, por isso, inteiramente aleatório. Existe, positivamente, na maioria dos regulamentos municipais, um vazio legal no que toca à previsão de um modelo de licenciamento pensado especificamente para este tipo de atividades e para os moldes em que são exercidas. Esse vazio constitui não só um incentivo legal ao não licenciamento, como a uma certa anarquia no modo como, em consequência, são normalmente exercidas, gerando, nomeadamente, concentração excessiva de artistas e de sistemas de amplificação de som em determinadas ruas das cidades, não rotatividade e disputas de espaço entre artistas mais e menos residentes.

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA LICENCIAMENTO E OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

Município de Lagos [PT]

O certo é que as artes de rua, independentemente do modelo de apresentação, constituem uma mais-valia para as cidades, que dispõem, assim, de uma maior oferta em termos de animação pública, de modo que a sua valorização depende também da definição de instrumentos legais habilitantes que, realisticamente, se ajustem à respetiva situação.

Destaca-se entre os municípios que acautelaram uma solução específica de licenciamento para artistas de rua o de Lagos, onde a licença de ocupação de via pública e de ruído para estas atividades é emitida mediante a submissão de um requerimento único e atribuída também num documento único, numa base semanal. Neste documento, o município define as ruas onde os artistas poderão atuar nesse período (de forma a garantir a alternância entre os vários artistas nos espaços disponíveis), as ruas em que poderão ser usados sistemas de amplificação de som, os respetivos limites e horários e as ruas em que tais sistemas não poderão ser usados.

A referida licença é isenta do pagamento de taxas para este tipo de atividades, mas quem não a apresentar sujeita-se às coimas e medidas cautelares legalmente previstas.

4.2.2. Licenciamento e fiscalização de recintos de espetáculos

O licenciamento e fiscalização de recintos de espetáculos e de divertimentos públicos é um processo complexo com competências partilhadas entre os municípios e:

- a IGAC, para os recintos de espetáculos de natureza artística;
- o Instituto Português do Desporto e Juventude (IPDJ), para os recintos com diversões aquáticas e instalações desportivas de uso público⁷.

7. O IPDJ fiscaliza os espaços de jogo e recreio (infantil) cuja entidade responsável seja a Câmara Municipal, em termos de licença de utilização e verificação de cumprimento do regulamento das condições de segurança da localização, implantação, conceção e organização funcional destes espaços, respetivo equipamento e superfícies de impacte, destinados a crianças, tais como parques infantis, parques de skate, insufáveis, trampolins.

No contexto das atividades artísticas, o processo de licenciamento é distinto para recintos fixos e para recintos itinerantes e improvisados.

4.2.2.1.

Licença de recinto fixo para espetáculos de natureza artística

A IGAC é, em primeira instância, responsável pelo licenciamento e fiscalização dos **recintos fixos de espetáculos de natureza artística**, os quais, nos termos da legislação aplicável (artigos 11.º e ss do DL 23/2014), são espaços delimitados, resultantes de construções de carácter permanente, que, independentemente da respetiva designação, tenham como finalidade principal a realização de espetáculos de natureza artística.

As operações urbanísticas que envolvam recintos de espetáculos de natureza artística ficam igualmente sujeitas ao regime jurídico da urbanização e edificação (RJUE), aprovado pelo decreto-lei n.º 555/99, de 16 de dezembro, na versão atualmente em vigor e nos seguintes termos:

- as operações que envolvam procedimentos de controlo prévio municipal de edificação ou de modificação obrigam a consulta prévia à IGAC, nos termos definidos no RJUE, para efeitos de emissão de parecer vinculativo com vista a avaliar a conformidade do recinto de acordo com os projetos e estudos propostos e a adequação ao uso pretendido;
- aos recintos de espetáculos de natureza artística são aplicáveis as normas do regime jurídico da segurança contra incêndio em edifícios (SCIE), previsto no decreto-lei n.º 220/2008, de 12 de novembro, do regulamento técnico de segurança contra incêndio em edifícios, constante da portaria n.º 1532/2008, de 29 de dezembro, do regulamento das condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos e divertimentos públicos (anexo ao decreto regulamentar n.º 34/95^B, de 16 de dezembro) e do regulamento das condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos e divertimentos públicos.

8. Estão em vigor apenas os artigos 1º a 4º, n.ºs 1 e 2 do artigo 6º; artigos 13º e 15º, n.ºs 1, 2 e 4 do artigo 24º; artigos 53º a 60º; 64º a 66º; n.os 1, 3 e 4 do artigo 84º; artigo 85º, n.ºs 1 e 4 do artigo 86º; artigos 87º, 89º e 90º; alíneas b) e d) do n.º 6 do artigo 91º; n.º 1 do artigo 92º; artigos 93º a 98º; 100º; 102º; 105º; 107º a 109º; 111º a 114º; 118º; 154º a 157º; 173º; 180º; 257º; n.º 1 do artigo 259º; artigo 260º; alíneas e), p) e v) do artigo 261º e artigo 264º.

No parecer deve ser atribuído um número de identificação do recinto (NIR) por cada recinto de espetáculo que dele ainda não disponha, sendo a atribuição processada automaticamente pela plataforma informática (balcão único eletrónico de serviços), caso o parecer da

IGAC não seja emitido no prazo legal. O parecer fixa a lotação máxima de espetadores em função das diversas atividades de espetáculos a que o recinto se destina, discriminada por categoria de lugares.

Concluída a operação urbanística, o interessado requer à Câmara Municipal a autorização de utilização do imóvel (licença de utilização), nos termos do RJUE. As operações urbanísticas isentas de controlo prévio municipal nos termos do RJUE são objeto de mera comunicação prévia à IGAC, sendo o NIR atribuído automaticamente pelo balcão único eletrónico de serviços, caso o recinto ainda não disponha dele.

As operações urbanísticas em recintos de espetáculos de natureza artística promovidas pela Administração Pública, isentas de controlo prévio pelo RJUE, só podem ter início após emissão de parecer por parte da IGAC, a proferir no prazo de 20 dias úteis, após o que, na sua ausência, se considera tacitamente emitido parecer favorável, caso o recinto em causa ainda não disponha dele.

O início de funcionamento dos recintos de espetáculos de natureza artística depende de mera comunicação prévia à IGAC, acompanhada do pagamento da taxa devida e dos seguintes elementos:

- nome que identifica publicamente o recinto e a respetiva localização;
- NIR atribuído ao recinto;
- identificação da entidade exploradora do recinto e do respetivo proprietário;
- atividade ou atividades artísticas a que o recinto se destina;
- lotação do recinto para cada uma das atividades referidas na alínea anterior;
- indicação da data prevista de abertura ao público,
- termo de responsabilidade assinado por técnico legalmente habilitado, no caso de operação urbanística isenta de controlo prévio, atestando que foi executada de acordo com o projeto apresentado à IGAC;
- autorização de utilização do imóvel, emitida com base numa decisão expressa ou tácita, nos termos do RJUE;
- apólice de seguro de responsabilidade civil e de acidentes pessoais ou garantia ou instrumento financeiros equivalentes, nos termos dos n.ºs 2 e 3 do artigo 13.º do decreto-lei n.º 92/2010, de 26 de julho, subscrita pelo proprietário ou pelo explorador do recinto, que cubra os danos e lesões provocados aos utilizadores em caso de acidente.

Após a receção da comunicação prévia, a plataforma informática emite o respetivo Documento de Identificação do Recinto (DIR) provisório, convertido em definitivo após a vistoria inicial da IGAC, a realizar no prazo de 20 dias úteis ou, caso a ela não haja lugar, após a primeira inspeção periódica.

A atribuição de DIR provisório ou definitivo é condição para o legal funcionamento do recinto. O DIR, provisório ou definitivo, deve estar afixado de forma visível no acesso ao recinto. São averbadas ao DIR as alterações da identificação do recinto, da identificação da entidade proprietária e da entidade exploradora.

Perante a inatividade do recinto por período superior a 1 ano, a IGAC determina a revogação oficiosa do DIR.

A realização ocasional de outras atividades de natureza artística ou outros espetáculos ou divertimentos não artísticos em recinto fixo desta natureza carece de autorização da IGAC, e não dispensa a comunicação prévia do espetáculo (licença de representação).

A IGAC verifica o cumprimento permanente das condições técnicas e de segurança dos recintos, sendo objeto de inspeções periódicas de 5 em 5 anos.



4.2.2.2.

Licenciamento de recintos fixos de espetáculos de natureza não artística e de divertimentos públicos, e de recintos itinerantes e improvisados

A instalação de **recintos de espetáculos (de natureza não artística)** e de **divertimentos públicos** obedece ao RJUE (decreto-lei n.º 555/99, de 16 de dezembro, na versão atualizada) e carece do parecer favorável dos corpos de bombeiros profissionais ou do Serviço Nacional de Bombeiros, dependendo o seu funcionamento de licença de utilização emitida pelo município. Enquadram-se nesta tipologia, nos termos do decreto-lei n.º 309/2022, de 16 de dezembro:

- os recintos de diversão e os destinados a espetáculos de natureza não artística (locais públicos ou privados, construídos ou adaptados para o efeito, como bares com música ao vivo, discotecas e similares, feiras populares, salões de baile, salões de festas, salas de jogos elétricos, salas de jogos manuais, parques temáticos);
- os espaços de jogo e recreio de uso coletivo e respetivo equipamento e superfícies de impacte destinados a crianças, qualquer que seja o local de implantação;
- os recintos de diversão provisória (espaços vocacionados e licenciados para outros fins que, acidentalmente, sejam utilizados para a realização de espetáculos e de divertimentos públicos, como estádios e pavilhões desportivos quando utilizados para espetáculos de natureza artística ou outra, garagens, armazéns, estabelecimentos de restauração e bebidas).

Aos recintos de espetáculos e de divertimentos públicos são aplicáveis as normas do regime jurídico da segurança contra incêndio em edifícios (decreto-lei n.º 220/2008, de 12 de novembro), o regulamento técnico de segurança contra incêndio em edifícios (portaria n.º 1532/2008, de 29 de dezembro), o regulamento das condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos e divertimentos públicos, aprovado pelo decreto regulamentar n.º 34/95^º, de 16 de dezembro, e sempre que envolvam a instalação de equipamentos de diversão aplicam-se, adicionalmente, as normas técnicas e de segurança relativas à instalação e funcionamento de equipamentos de diversão em recintos improvisados e itinerantes (decreto-lei n.º 268/2009, de 29 de setembro).

9. Estão em vigor apenas os artigos 1.º a 4.º, n.ºs 1 e 2 do artigo 6.º, artigos 13.º e 15.º, n.ºs 1, 2 e 4 do artigo 24.º, artigos 53.º a 60.º e 64.º a 66.º, n.ºs 1, 3 e 4 do artigo 84.º, artigo 85.º, n.ºs 1 e 4 do artigo 86.º, artigos 87.º, 89.º e 90.º,

alíneas b) e d) do n.º 6 do artigo 91.º, n.º 1 do artigo 92.º, artigos 93.º a 98.º, 100.º, 102.º, 105.º, 107.º a 109.º, 111.º a 114.º, 118.º, 154.º a 157.º, 173.º, 180.º, 257.º, n.º 1 do artigo 259.º, artigo 260.º, alíneas e), p) e v) do artigo 261.º e artigo 264.º.

Aos espaços de jogo e recreio infantil é aplicável o regulamento das condições de segurança da localização, implantação, conceção e organização funcional dos espaços de jogo e recreio de uso coletivo, respetivo equipamento e superfícies de impacto para garantir a diminuição dos riscos de acidente, de traumatismos e lesões acidentais e das suas consequências (decreto-lei n.º 379/97, de 27 de dezembro, alterado e republicado pelo decreto-lei n.º 119/2009, de 19 de maio).

Aos recintos de diversão provisória e sempre que envolvam a instalação de equipamentos de diversão aplicam-se as normas técnicas e de segurança relativas à instalação e funcionamento daquele tipo de equipamentos em recintos improvisados e itinerantes (decreto-lei n.º 268/2009, de 29 de setembro).

A emissão de **licença de utilização** para os recintos de espetáculos e divertimentos públicos (titulada por alvará) é regulada pelo decreto-lei n.º 309/2022, de 16 de dezembro, e depende de requerimento dirigido ao município acompanhado dos seguintes elementos:

- cópia do certificado de inspeção a emitir por entidade acreditada pelo Instituto Português de Acreditação, IP;
- cópia da apólice válida de seguro de responsabilidade civil a apresentar pelos autores dos projetos, empreiteiros e construtores que cubra os riscos do exercício da respetiva atividade;
- cópia da apólice válida de seguro de acidentes pessoais a apresentar pelos proprietários dos recintos de espetáculos e divertimentos públicos, bem como pelos respetivos promotores, que cubra os danos e lesões corporais sofridos pelos utentes em caso de acidente. Os seguros podem ser substituídos por garantia ou instrumento financeiro equivalentes, subscritos noutra estado-membro da União Europeia ou do Espaço Económico Europeu, nos termos dos n.ºs 2 e 3 do artigo 13.º do decreto-lei n.º 92/2010, de 26 de julho.

Quando nos recintos, simultaneamente e com caráter de prevalência, se desenvolvam atividades de restauração ou de bebidas, devem ser ainda cumpridas as formalidades previstas no decreto-lei n.º 48/2011, de 1 de abril (regime de acesso e de exercício de diversas atividades económicas no âmbito da iniciativa «Licenciamento zero»).

O promotor do espetáculo pode requisitar, sempre que o julgar necessário para a manutenção da ordem pública, uma força policial da zona onde se situe o recinto. A força policial terá a composição que vier a ser fixada pelo respetivo comandante. O promotor do espetáculo, quando não solicitar a presença da força policial, fica responsável pela manutenção da ordem no respetivo recinto.

São **recintos improvisados** os que apresentam características construtivas ou adaptações precárias, sendo montados temporariamente para um espetáculo ou divertimento público específico, quer

em lugares públicos ou privados, com ou sem delimitação de espaço, cobertos ou descobertos. Consideram-se como tal, nomeadamente, tendas, barracões, palanques, estrados, palcos e bancadas provisórias.

Os **recintos itinerantes** possuem área delimitada, coberta ou não, onde são instalados equipamentos de diversão com características amovíveis e que, pelos seus aspetos construtivos, podem fazer-se deslocar e instalar. Consideram-se como tal, nomeadamente, circos ambulantes, praças de touros ambulantes, pavilhões de diversão, carrosséis, pistas de carros de diversão e outros divertimentos mecanizados.

Nem os recintos itinerantes nem os improvisados podem envolver a realização de obras de construção civil ou implicar a alteração irreversível da topografia local. Os recintos improvisados não podem ainda envolver operações que impliquem a instalação de estruturas permanentes.

O decreto-lei n.º 268/2009, de 29 de setembro, estabelece as regras de licenciamento dos recintos itinerantes e improvisados e as normas técnicas e de segurança aplicáveis à instalação e funcionamento de equipamentos de diversão nesses recintos. A competência do licenciamento é da câmara municipal territorialmente responsável.

O **licenciamento de recintos itinerantes** é efetuado através de requerimento dirigido ao município competente e instruído com os seguintes documentos:

- identificação do promotor;
- identificação do tipo de evento;
- indicação do período de funcionamento e duração do evento;
- indicação do local, área, características do recinto a instalar, lotação admissível, zona de segurança, instalações sanitárias, planta com disposição e número de equipamentos de diversão, sua tipologia ou designação e demais atividades;
- junção do último certificado de inspeção de cada equipamento quanto à verificação do cumprimento das normas técnicas e de segurança aplicáveis (NP EN 13782) realizada por organismo de inspeção acreditado pelo Instituto Português de Acreditação, IP;
- junção do plano de evacuação em situações de emergência;
- junção da cópia da apólice do seguro de responsabilidade civil e de acidentes pessoais;
- junção de declaração de não oposição à sua utilização para instalação do recinto por parte do respetivo proprietário, caso o evento se realize em terreno do domínio privado.

O **licenciamento de recintos improvisados** é efetuado através de requerimento dirigido ao município competente e instruído com os seguintes documentos:

- nome e residência ou sede do promotor do evento de diversão;
- identificação do tipo de evento;
- indicação do período de funcionamento e da duração do evento;
- indicação do local, área, características do recinto a instalar, lotação admissível, zona de segurança, instalações sanitárias, planta com disposição dos equipamentos e demais atividades;
- junção do plano de evacuação em situações de emergência;
- junção da cópia da apólice do seguro de responsabilidade civil e de acidentes pessoais;
- junção de declaração de não oposição à sua utilização para instalação do recinto por parte do respectivo proprietário, caso o evento se realize em terreno do domínio privado.

Tanto os recintos improvisados como os itinerantes devem preencher um conjunto de requisitos:

- é obrigatória a afixação, em local visível pelo público, do último certificado de inspeção e o termo de responsabilidade, se aplicável;
- o promotor do evento é ainda obrigado a manter, em local visível pelo público, a respectiva licença de funcionamento;
- o promotor do evento de diversão deve assegurar, nos termos da legislação aplicável à segurança privada (lei n.º 34/2013, de 16 de maio, e portaria n.º 102/2014, de 15 de maio), as medidas necessárias à manutenção da ordem no respectivo recinto;
- o promotor do evento deve ainda informar a força policial competente na zona onde se situe o recinto do evento da realização do mesmo e dos respetivos períodos de funcionamento e duração com a antecedência adequada, tendo em vista a necessidade de articulação para manutenção da ordem pública.

Compete à ASAE a fiscalização, sem prejuízo das competências fiscalizadoras de outras entidades ao abrigo de legislação específica, designadamente das autoridades de saúde.

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA PROGRAMAÇÃO E MEDIAÇÃO

FiraTàrrega [ES]

A FiraTàrrega é uma organização pública que trabalha para dinamizar a criação artística catalã e o intercâmbio artístico profissional a nível nacional e internacional, dando especial atenção às artes de rua e aos projetos de envolvimento comunitário no espaço público. O conselho de administração inclui a Câmara Municipal de Tàrrega, o Conselho Provincial de Lleida, o Ministério da Cultura espanhol e o Governo da Catalunha, demonstrando as vantagens evidentes da cooperação entre entidades públicas para o desenvolvimento sustentado.

Muito além de um festival de criação artística para o espaço público, a FiraTàrrega tem uma missão de serviço público vasta e transversal, atuando:

- ao nível do apoio financeiro e técnico a criadores de artes performativas de rua para a produção de novos projetos;
- no acompanhamento aos artistas, orientando os seus processos criativos e oferecendo-lhes espaços de tentativa e erro com envolvimento do público;
- ao nível da mediação, para encontrar coprodutores e parceiros que facilitem o desenvolvimento das criações artísticas performativas e as tornar sustentáveis;
- na organização de encontros de profissionais do setor, para divulgar novas criações e facilitar a sua entrada no mercado nacional e internacional;
- ativamente com envolvimento da cidadania participativa nos processos criativos;
- e oferecendo um programa internacional selecionado para um festival anual, que simultaneamente representa um dos mais importantes *meeting-points* profissionais do setor à escala europeia.

Com uma missão de fomentar e orientar os processos de criação artística, contribuir para o fortalecimento do setor e alimentar o mercado de talentos criativos, a FiraTàrrega transformou-se numa referência indiscutível, oferecendo uma estratégia de programação de referência para o seu território e procurando responder a valores como a democratização cultural, a inclusão, a igualdade, a acessibilidade, a sustentabilidade e a transparência.

www.firatarrega.cat

4.2.3.

Sistema de segurança obrigatório aplicável aos espetáculos em recintos autorizados

A lei n.º 34/2013, de 16 de maio (regime do exercício da atividade de segurança privada), e a portaria n.º 102/2014, de 15 de maio, regulam o sistema de segurança obrigatório aplicável aos espetáculos e divertimentos em recintos autorizados.

O sistema de segurança obrigatório é aplicável a espetáculos de representação artística de canto, dança e música em recintos¹⁰ autorizados, não dotados de lugares permanentes e reservados aos espetadores ou em espaço delimitado¹¹ licenciado para o efeito pela autoridade competente, em que o número de espetadores previstos seja igual ou superior a 3000.

- | | |
|---|---|
| <p>10. Recinto: conjunto de terrenos, construções e instalações, ainda que provisórias, destinados ao espetáculo, compreendendo os espaços reservados ao público e ao estacionamento de viaturas, confinado ou delimitado por muros, paredes ou vedações, em regra com acesso controlado e condicionado.</p> | <p>11. Anel ou perímetro de segurança: delimitação física do espaço exterior do recinto ou local delimitado pela organização para a realização do evento, cuja montagem ou instalação compete ao promotor do espetáculo, após parecer favorável da força de segurança territorialmente competente.</p> |
|---|---|

Ficam excluídos os recintos fixos de espetáculos de natureza artística de canto, dança e música realizados em recinto dotado de lugares permanentes e reservados aos espetadores, e os espetáculos de natureza não artística, ainda que se consagre um regime específico sempre que estes funcionem sem lugares marcados ou em regime misto.

O sistema de segurança obrigatório abrange:

- a elaboração de um plano de prevenção e segurança do espetáculo;
- a utilização de assistentes de recinto de espetáculos (ARE), aos quais cabe, nos termos do n.º 6 do artigo 18.º da lei n.º 34/2013, de 16 de maio:
 1. vigiar o recinto de espetáculos e anéis de segurança, cumprindo e fazendo cumprir o regulamento de utilização do recinto;
 2. controlar os acessos, incluindo detetar e impedir a introdução de objetos e substâncias proibidas ou suscetíveis de possibilitar atos de violência;
 3. controlar os títulos de ingresso e o bom funcionamento dos equipamentos destinados a esse fim;
 4. vigiar e acompanhar os espetadores durante os espetáculos, bem como prestar informações referentes à organização, infraestruturas e saídas de emergência;

5. prevenir, acompanhar e controlar a ocorrência de incidentes, procedendo à sua imediata comunicação às forças de segurança;
6. orientar os espetadores em todas as situações de emergência, especialmente as que impliquem a evacuação do recinto;
7. inspecionar as instalações, prévia e posteriormente a cada espetáculo, em conformidade com as normas e regulamentos de segurança.

Está dispensada a elaboração de plano de prevenção e segurança do espetáculo sempre que os eventos se realizem em recintos fixos licenciados pela IGAC, quando estes impliquem a remoção total ou parcial dos lugares fixos, ainda que o promotor deva apresentar um plano contemplando o emprego dos meios de segurança, juntamente com prova de licenciamento válido por parte da IGAC.

O plano de prevenção e segurança é apresentado à entidade licenciadora até 30 dias úteis antes da realização do evento. Deverá incluir parecer obrigatório e vinculativo das forças de segurança, dos serviços de emergência médica e dos serviços de proteção civil e bombeiros territorialmente competentes, e conter as seguintes medidas:

- controlo de venda ou qualquer outra forma de oferta de títulos de ingresso;
- definição de lotação do recinto ou, quando ocorram vários eventos no mesmo recinto, simultaneamente ou não, das zonas que o compõem disponibilizadas para assistência a esses eventos;
- vigilância e controlo para impedir excesso de lotação em qualquer zona do recinto, bem como para assegurar o desimpedimento das vias de acesso, dos caminhos de evacuação e a operacionalidade das saídas de emergência;
- instalação ou montagem de anéis de segurança e adoção de sistemas de controlo de acesso de modo a impedir a introdução de objetos ou substâncias proibidas ou suscetíveis de gerar atos de violência;
- determinação de zonas de paragem e estacionamento de viaturas das forças de segurança e de emergência, bem como dos circuitos de entrada, de circulação e de saída, numa lógica de segurança e facilitação;
- elaboração de um plano de emergência interno, prevendo e definindo, designadamente, a atuação dos ARE.

A lei faz variar o número obrigatório de efetivos de segurança privada (de acordo com a definição de ARE) em função do número de espetadores:

- 12 ARE para espetáculos até 5.000 espetadores;

- 20 ARE para espetáculos com mais de 5.000 e até 10.000 espetadores;
- 30 ARE para espetáculos com mais de 10.000 e até 15.000 espetadores;
- para espetáculos com mais de 15.000 espetadores deverão considerar-se 30 ARE mais 2 por cada 1.000 espetadores que excedam aquele limite superior.

Sendo critérios mínimos, não desoneram o promotor do dever de garantir a contratação de ARE em número suficiente para assegurar que o evento decorre em condições de segurança.

São deveres do promotor em matéria de segurança:

- apresentar, até 30 dias úteis antes do início do espetáculo, o plano de prevenção e segurança do espetáculo;
- informar, até 24 horas antes do início do espetáculo, a força de segurança territorialmente competente do número de títulos de ingresso distribuídos e/ou da estimativa de número de espetadores;
- assumir a responsabilidade pela segurança do recinto e anéis de segurança, sem prejuízo das competências legais das forças e serviços de segurança;
- designar o ponto de contacto para a segurança¹²;

12. O representante do promotor do espetáculo, permanentemente responsável por todas as matérias de segurança do evento, nomeadamente pela verificação da execução dos planos e regulamentos de prevenção e

segurança, ligação e coordenação com as forças de segurança, os serviços de emergência médica, os serviços de proteção civil e bombeiros, bem como pela definição das orientações do serviço de segurança privada.

- garantir que são cumpridas todas as regras e condições de acesso e permanência de espetadores no recinto.

São deveres das entidades de segurança privada, sem prejuízo das funções e demais deveres previstos no regime de exercício da atividade de segurança privada:

- garantir o enquadramento e supervisão dos ARE durante a realização do evento, nomeando um elemento de entre o pessoal de vigilância com funções de coordenador, a quem caberá a direção e supervisão dos ARE envolvidos em cada evento;
- assegurar a designação de ARE e comunicar, até 6 horas antes do início do espetáculo, a listagem dos ARE identificados pelos respetivos números de cartão profissional;
- cumprir e fazer cumprir os planos de segurança relativos ao local onde presta serviço;
- cumprir as diretivas recebidas da estrutura de segurança.

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Without Walls [UK]

A Without Walls é um consórcio de festivais, organizações culturais e artistas dedicados a elevar o perfil de qualidade do setor das artes de rua do Reino Unido, tanto no prisma nacional como internacionalmente. Estabelecido em 2007, como uma parceria de cinco festivais fundadores, a Without Walls cresceu e tornou-se num consórcio de 36 parceiros, abrangendo três grupos estratégicos.

Em conjunto, os parceiros do projeto criam, desenvolvem e promovem novos e inovadores trabalhos artísticos, investindo no desenvolvimento qualitativo e quantitativo da criação artística para o espaço público. Desde a sua fundação, já apoiou o desenvolvimento de mais de 200 espetáculos, propostos por artistas especializados no domínio das artes de rua, incentivando-os a explorar ideias num ambiente positivo e de colaboração.

A Without Walls defende e apoia diversos trabalhos de acessibilidade para as artes, assim como promove a diversidade, tendo apoiado um conjunto alargado de propostas artística com integração de artistas negros, asiáticos e etnicamente diversos, assim como artistas surdos e com deficiência motora.

Nos últimos três anos, três milhões de pessoas participaram nos festivais que fazem parte do consórcio Without Walls: do centro metropolitano de Londres às margens do rio Tees, em Stockton; do local florestal do Just So aos espaços públicos urbanos em Stoke, Doncaster e Skegness. O trabalho da Without Walls alcança públicos em todo o mundo, através da complementaridade com a estratégia de internacionalização do Reino Unido. O projeto é atualmente financiado pelo Arts Council England enquanto organização portefólio nacional.

4.2.4.

Direito de autor e direitos conexos

O **direito de autor** traduz-se na tutela legal conferida aos criadores com vista a proteger as suas criações literárias ou artísticas (obras) de utilizações indevidas ou não autorizadas, incentivando, assim, a criação por parte dos autores.

Os **direitos conexos** são relativos à tutela legal das prestações dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores de fonogramas e de videogramas e dos organismos de radiodifusão.

A tutela das entidades titulares de direitos conexos está relacionada com a evolução da técnica.

Quando os meios técnicos permitem transportar a mesma prestação a outros meios (v.g., gravá-la, comunicá-la ou executá-la publicamente, e radiodifundi-la, estando ou não gravada), passa a estar em causa a tutela dos interesses dos titulares de direitos conexos, afins ou vizinhos do direito de autor.

O **artista** pode ter sido remunerado para uma exibição pública, através do contrato de execução (utilizações imediatas da sua prestação de serviço artístico), mas, havendo fixação/ gravação da mesma, esta poderá voltar a ser utilizada (utilizações mediatas), devendo o seu titular participar economicamente de posteriores utilizações através do pagamento de direitos conexos.

O **produtor de fonogramas e videogramas** utiliza complexas técnicas para a fixação (gravação) de sons e imagens, pretendendo ser protegido contra as reproduções alheias das suas gravações, bem como participar economicamente das utilizações indiretas das mesmas, nomeadamente através das emissoras de radiodifusão¹³.

13. Difere da utilização direta do proprietário do CD ou do DVD comprado.

As **empresas de radiodifusão** participam nos proventos decorrentes da difusão múltipla das suas emissões (como a retransmissão, através de um posto que faça a receção da emissão primitiva, a gravação da emissão, a reprodução da emissão e a audição em lugares públicos, num espetáculo com entradas pagas ou não).

O **Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos (CDADC)** garante aos titulares de direitos de autor e conexos o direito exclusivo a:

- autorizar a utilização das suas obras e prestações por parte de terceiros;

- ser remunerado pela mesma utilização.

Por um lado, todos têm o direito natural a decidir a forma e as condições de utilização do seu trabalho e, por outro, do ponto de vista económico, é necessário assegurar a compensação pelas referidas utilizações.

Entre os direitos exclusivos dos titulares de direitos de autor e conexos, em relação às suas obras e prestações, o CDADC prevê, nomeadamente, os de:

- publicar e divulgar;
- editar;
- copiar (reprodução);
- expor;
- animar;
- exhibir (um filme ou um vídeo);
- gravar (fixar);
- distribuir;
- comunicar ao público (por exemplo, música, seja ela gravada ou ao vivo, poesia, contos ou outros textos literários);
- colocar à disposição do público (internet).

O objeto de proteção do direito de autor são as obras artísticas ou literárias, entendendo-se como tal as criações intelectuais do domínio literário, científico ou artístico por qualquer modo exteriorizadas¹⁴ (artigo 1.º do CDADC). Na sua forma, as obras são sempre literárias ou artísticas, podendo provir do domínio literário, científico ou artístico. A obra científica não é a teoria, mas a forma literária (e eventualmente artística) que a exprime.

14. Exemplos do conceito de exteriorização:
- está exteriorizado o quadro que o pintor completou, mas não mostrou a ninguém;
 - está exteriorizada a poesia concluída, mas fechada numa gaveta.

São requisitos de proteção das obras:

- criatividade e originalidade (não novidade);
- criação (não descrição);
- individualidade (ato individual de criação, o que pressupõe liberdade criativa);
- criação personalizada/expressão criativa do autor.

O direito de autor é distinto do direito de propriedade que recai sobre o objeto em que a obra se incorpora, ou seja, o seu suporte.

O direito de autor não protege ideias, processos, sistemas, métodos operacionais, conceitos, princípios ou descobertas. Não envolve qualquer valoração do mérito da obra. É independente do género, da forma de expressão, do modo de comunicação, do fim

ou do objetivo da obra, bem como da sua divulgação, publicação, utilização ou exploração. A proteção do direito de autor não depende de registo da obra.

O artigo 2.º do CDADC faz uma listagem exemplificativa de **obras originais** protegidas por direito de autor:

- livros, folhetos, revistas, jornais e outros escritos;
- obras dramáticas e dramático-musicais e a sua encenação;
- composições musicais com ou sem palavras;
- coreografias e pantomimas;
- obras cinematográficas, videográficas e televisivas;
- obras de desenho, tapeçaria, pintura, escultura, cerâmica, azulejo, gravura e litografia;
- obras de artes aplicadas, desenhos ou modelos e obras de design que constituam criação artística, independentemente da proteção relativa à propriedade industrial;
- obras fotográficas que, pela escolha do seu objeto ou pelas condições da sua execução, possam considerar-se como criação artística pessoal do seu autor;
- programas de computador (software), desde que tenham caráter criativo;
- bases de dados, desde que tenham caráter criativo;
- ilustrações e cartas geográficas;
- projetos, esboços e obras plásticas respeitantes à arquitetura, ao urbanismo, à geografia ou às outras ciências;
- atuações de artistas, intérpretes ou executantes.

As **obras derivadas ou equiparadas ao original** são todas as que envolvam transformações (autorizadas) de obras originais. É o caso das traduções, dos arranjos, das instrumentações, das adaptações, das dramatizações, das cinematizações, das compilações e dos sumários (artigo 3.º do CDADC).

As obras podem ser **singulares** ou **plurais** se nascem da conjugação dos esforços criativos de vários indivíduos. As obras **plurais** distinguem-se entre:

- **obra coletiva**, quando organizada e dirigida por iniciativa de uma pessoa (singular ou coletiva) e divulgada ou publicada em seu nome, pertencendo a esta os direitos de autor (exemplo: jornais e outras publicações periódicas);
- **obra em coautoria ou feita em colaboração**, quando a iniciativa da sua criação e realização cabe a um grupo de pessoas, seja ou não possível discriminar o contributo de cada uma (exemplo: filmes);

- **obra compósita**, quando uma obra se incorpora, total ou parcialmente, noutra preexistente, doutro autor e sem a colaboração deste, mas com a sua autorização¹⁵ (exemplos: bases de dados multimédia e obra literária que combina fotografias e textos alheios).

15. Conexão de obras ≠ obra em colaboração.

O direito de autor é reconhecido independentemente de registo, depósito ou qualquer outra formalidade (artigo 12.º do CDADC). O registo, não sendo obrigatório, nem constituindo o direito do autor, pode, no entanto, ser feito junto da IGAC para efeitos probatórios ou com fins publicitários da obra. Este tipo de registo, quando em relação a obras cinematográficas, é efetuado junto do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

O direito de autor apresenta estruturalmente uma dupla componente: a moral ou pessoal e a patrimonial. Constituem **direitos morais** do autor o direito à paternidade, à integridade e à genuinidade da obra. Estes direitos perduram no tempo, sendo inalienáveis, irrenunciáveis e imprescindíveis.

Os **direitos patrimoniais** integram a componente disponível do direito de autor, traduzida na faculdade exclusiva de o autor dispor, fruir e utilizar a sua obra, de autorizar a sua utilização, total ou parcialmente, por parte de terceiros (contratos de autorização), ou de alienar, temporária ou definitivamente, os seus direitos (contratos de transmissão). Os direitos patrimoniais são suscetíveis de alienação, oneração e de renúncia e caducam com o decurso do tempo:

- no caso dos direitos de autor, os direitos patrimoniais caducam 70 anos após a morte do autor, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente;
- no caso dos direitos conexos, estes caducam:
 1. 50 anos após a representação ou execução pelo artista, intérprete ou executante, após a primeira fixação feita pelo produtor de fonograma, videograma ou filme ou primeira emissão pelo organismo de radiodifusão;
 2. ou 70 anos após a primeira publicação ou a primeira comunicação ao público, consoante a que tiver ocorrido em primeiro lugar, se a fixação da prestação do artista num fonograma for objeto de uma publicação ou comunicação ao público lícitas, no decurso do prazo de 50 anos.

No termo destes prazos a obra cai no domínio público, ou seja, a sua utilização é livre com o limite dos direitos morais.

A **titularidade dos direitos patrimoniais de autor** pertence, por princípio e originariamente, ao criador intelectual da obra (salvo acordo em contrário). Por via de **contratos de autorização ou de transmissão**, a titularidade dos direitos de autor pode caber derivadamente a terceiros (artigo 11.º do CDADC).

No caso da criação de obra por **encomenda** ou ao abrigo de um **contrato de trabalho**, a titularidade dos direitos de autor caberá originariamente a quem ficar acordado entre as partes. Se nada tiver ficado acordado e o autor se tiver identificado expressamente na obra ou em local próprio para o efeito, os direitos de autor pertencem ao seu criador intelectual. Se nada tiver ficado acordado e o autor não se tiver identificado expressamente, presume-se que os direitos de autor pertencem à entidade contratante. Porém, se a obra tiver sido publicada ou divulgada anonimamente, o criador poderá sempre, em qualquer altura, vir a revelar a sua identidade, em exercício do seu direito moral à paternidade, o qual é irrevogável, irrenunciável e imprescritível.

O CDADC prevê algumas limitações ao exclusivo patrimonial do autor. Acautela um conjunto de **utilizações livres**, traduzidas umas na possibilidade de se fazerem utilizações de uma obra protegida por direito de autor sem que fiquem dependentes do consentimento do seu autor, ainda que com o dever de o remunerar, e outras sem que haja dependência seja de autorização prévia seja de remuneração. Tais utilizações apenas são legítimas na medida em que se encontrem cumpridos os seguintes requisitos (regra dos 3 passos):

- as exceções têm que estar claramente definidas na lei e devem ter um fim e alcance restritos;
- devem ser acompanhadas da identificação do autor, do editor, do título da obra e das demais circunstâncias que a identifiquem;
- a utilização não deverá atingir ou obstar à exploração normal da obra, privando o autor de proventos económicos;
- a utilização não deverá prejudicar de modo injustificável os interesses legítimos do titular do direito.

São exemplos de **utilizações livres no direito de autor**:

- atos de reprodução temporária, transitórios, episódicos ou acessórios, que sejam parte integrante e essencial de um processo tecnológico e cujo único objetivo seja permitir uma transmissão numa rede entre terceiros por parte de um intermediário, ou uma utilização legítima de uma obra protegida e que não tenha, em si, significado económico (exemplo: consulta de *websites* que impliquem a execução de cópias dos mesmos no ecrã e na memória de armazenamento

- temporário do disco rígido do computador do utilizador);
- reprografia (reprodução), para fins exclusivamente privados, em papel ou suporte similar, realizada através de qualquer tipo de técnica fotográfica ou processo com resultados semelhantes (exemplo: fotocópias);
- cópia privada¹⁶, como a reprodução em qualquer meio analógico ou digital, realizada por pessoa singular para uso privado e sem fins comerciais diretos ou indiretos, desde que a fonte seja lícita; ficam excecionadas as partituras e o *upload*, ou seja, fazer cópias para toda a gente; é devida remuneração equitativa ao autor e ao editor, no contexto analógico, por parte da entidade que tiver procedido à reprodução;

16. O artigo 82.º do CDADC regulamenta a compensação devida pela reprodução ou gravação de obras (cópia privada). No preço de venda ao público de todos e quaisquer aparelhos mecânicos, químicos, elétricos, eletrônicos ou outros que permitam a fixação e reprodução de obras e, bem assim, de todos e quaisquer suportes materiais das fixações e reproduções que, por qualquer desses meios, possam obter-se, encontra-se incluída uma quantia destinada a beneficiar os autores, os artistas, intérpretes ou executantes, os editores e os produtores fonográficos e videográficos.
- reprodução e colocação à disposição do público, pelos meios de comunicação social, para fins de informação, de discursos, alocações e conferências pronunciadas em público, por extrato ou em forma de resumo; mas só o autor tem o direito de reunir em volume as obras em causa;
 - seleção regular de artigos de imprensa periódica, sob forma de revista de imprensa; fixação, reprodução e comunicação pública, por quaisquer meios, de fragmentos de obras literárias ou artísticas, quando a sua inclusão em relatos de acontecimentos de atualidade for justificada pelo fim de informação prosseguido (exemplo: leitura de um extrato na apresentação de uma notícia);
 - reprodução, no todo ou em parte, de uma obra que tenha sido previamente tornada acessível ao público, desde que realizada por biblioteca pública, arquivo público, museu público, centro de documentação não comercial, instituição científica ou estabelecimento de ensino, e que essa reprodução e o respetivo número de exemplares se não destinem ao público, se limitem às necessidades das suas atividades próprias e não tenham por objetivo a obtenção de uma vantagem económica ou comercial, direta ou indireta, incluindo os atos de reprodução necessários à preservação e arquivo de quaisquer obras (exemplo: empréstimo interbibliotecas); é devida remuneração equitativa ao autor e ao editor, no âmbito analógico, por parte da entidade que tiver procedido à reprodução;
 - inserção de citações ou resumos de obras alheias, em apoio das próprias doutrinas ou com fins de crítica, discussão ou

- ensino e na medida justificada pelo objetivo a atingir (exemplo: teses e dissertações); o conceito de citações abrange o reenvio, através de uma hiperligação, para um ficheiro consultável de forma autónoma;
- reprodução, distribuição e disponibilização pública, com fins de ilustração para efeitos de ensino e educação, de partes de uma obra publicada, destinada exclusivamente aos objetivos do ensino nos estabelecimentos e não tenham por objetivo a obtenção de uma vantagem económica ou comercial, direta ou indireta;
 - inclusão de peças curtas ou fragmentos de obras alheias em obras próprias destinadas ao ensino (exemplo: manuais escolares); é devida remuneração equitativa ao autor e ao editor, quando em contexto analógico;
 - utilização de obra para efeitos de publicidade relacionada com a exibição pública ou venda de obras artísticas, na medida em que tal seja necessário para promover o acontecimento, com exclusão de qualquer outra utilização comercial;
 - utilização de obra relacionada com a demonstração ou reparação de equipamentos (exemplo: manuais de instruções);
 - reprodução por parte de instituições sociais sem fins lucrativos, tais como hospitais e prisões, quando a mesma seja transmitida por radiodifusão; é devida remuneração aos titulares dos direitos;
 - comunicação ou colocação à disposição do público, para efeitos de investigação ou estudos pessoais, a membros individuais do público, por terminais destinados para o efeito, nas instalações de bibliotecas, museus, arquivos públicos e escolas, de obras protegidas, desde que não sujeitas a condições de compra ou licenciamento, e que integrem as suas coleções ou acervos de bens (exemplo: consulta presencial de documentos, digitalização de obras para posterior visualização e leitura das mesmas nos terminais de computador instalados nas bibliotecas por parte dos utentes);
 - utilização de obras como, por exemplo, de arquitetura ou escultura, feitas para serem mantidas permanentemente em locais públicos;
 - utilização de uma obra artística sob a forma de um edifício, de um desenho ou planta de um edifício para efeitos da sua reconstrução;
 - reprodução, comunicação ao público ou colocação à disposição do público de artigos de atualidade, de discussão económica, política ou religiosa, de obras radiodifundidas ou de outros materiais da mesma natureza, se não tiver sido expressamente reservada;

- reprodução, comunicação ao público ou colocação à disposição do público de obras órfãs, para fins de digitalização, indexação, catalogação, preservação ou restauro e ainda os atos funcionalmente conexos com as referidas faculdades, por parte de bibliotecas, estabelecimentos de ensino, museus, arquivos, instituições responsáveis pelo património cinematográfico ou sonoro e organismos de radiodifusão de serviço público, no âmbito dos seus objetivos de interesse público, nomeadamente o direito de acesso à informação, à educação e à cultura, incluindo a fruição de bens intelectuais.

São utilizações livres nos direitos conexos:

- o uso privado;
- a utilização de excertos de uma prestação, de um fonograma, videograma ou de uma emissão de radiodifusão, contanto que o recurso a esses excertos se justifique por propósito de informação ou crítica ou qualquer outro dos que autorizam as citações ou resumos para o direito de autor;
- a utilização destinada a fins exclusivamente científicos ou pedagógicos;
- a fixação efémera feita por organismo de radiodifusão;
- as fixações ou reproduções realizadas por entes públicos ou concessionários de serviços públicos por algum interesse excecional de documentação ou para arquivo;
- os demais casos em que a utilização da obra é lícita sem o consentimento do autor.

Os poderes relativos à **gestão do direito de autor e dos direitos conexos** podem ser exercidos diretamente pelos seus titulares ou por intermédio de representante destes devidamente habilitado, nos termos do artigo 72.º do CDADC. Em regra, o autor gere diretamente as suas obras (concede autorizações e cobra a correspondente remuneração), mas pode entregar a outras entidades (mandatar) a gestão dos direitos patrimoniais sobre as suas obras a outras entidades (exemplo: sociedades de gestão coletiva do direito de autor e de direitos conexos).

São exemplos de sociedades de gestão coletiva em Portugal:

- AGECOP – Associação para a Gestão da Cópia Privada;
- ASSOFT – Associação Portuguesa de Software;
- AUDIOGEST – Associação para a Gestão e Distribuição de Direitos dos Produtores Fonográficos;
- GEDIPE – Associação para a Gestão Coletiva de Direitos de Autor e de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais;
- GDA – Cooperativa de Gestão de Artistas e Intérpretes ou Executantes;
- SPAutores – Sociedade Portuguesa de Autores.

Em regra, a representação por sociedades de gestão coletiva é facultativa por parte dos autores e de titulares de direitos conexos; por conseguinte, as sociedades de gestão coletiva apenas têm legitimidade para conceder autorizações de uso de obras e de prestações e para cobrar a correspondente remuneração (direitos de autor e conexos) em relação a titulares de direitos que se encontrem representados por elas. No entanto, existem situações legalmente previstas de representação obrigatória por sociedades de gestão coletiva:

- no direito de autor: utilização de obras em retransmissão por cabo;
- nos direitos conexos: utilização de prestações em retransmissão por cabo, na colocação à disposição do público, por fio ou sem fio, para que seja acessível a qualquer pessoa, a partir do local e no momento por ela escolhido (internet), e ainda nos casos previstos nos n.os 2 e 3 do artigo 178.º do CDADC.



Em Portugal, é a IGAC que cumpre assegurar a certificação, por via de registo, e a fiscalização das sociedades de gestão coletiva do direito de autor e dos direitos conexos, sem prejuízo das competências legalmente atribuídas a outras entidades (artigo 74.º do CDADC).

A **violação de direito de autor e de direitos conexos** consubstancia a prática de um crime:

- comete o **crime de usurpação** quem, sem autorização do autor ou do artista, do produtor de fonograma e videograma ou do organismo de radiodifusão, utilizar uma obra ou prestação por qualquer das formas previstas no CDADC (artigo 195.º do CDADC);
- comete o **crime de contrafação** quem utilizar, como sendo criação ou prestação sua, obra, prestação de artista, fonograma, videograma ou emissão de radiodifusão que seja mera reprodução, total ou parcial, de obra ou prestação alheia, divulgada ou não divulgada, ou por tal modo semelhante que não tenha individualidade própria (artigo 196.º do CDADC);
- comete o **crime de aproveitamento de obra contrafeita ou usurpada** quem vender, puser à venda, importar, exportar ou por qualquer modo distribuir ao público obra usurpada ou contrafeita ou cópia não autorizada de fonograma ou videograma, quer os respetivos exemplares tenham sido produzidos no país quer no estrangeiro (artigo 199.º do CDADC);
- viola o direito moral de autor quem se arrojar a paternidade de uma obra ou de prestação que sabe não lhe pertencer, quem atentar contra a genuinidade ou integridade da obra ou prestação, praticando ato que a desvirtue e possa afetar a honra ou reputação do autor ou do artista (artigo 198.º do CDADC).

Os crimes acima indicados são punidos com pena de prisão até 3 anos e multa de 150 a 250 dias, de acordo com a gravidade da infração, agravadas uma e outra para o dobro em caso de reincidência; a negligência é punível com multa de 50 a 150 dias (artigo 197.º do CDADC).

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA PROGRAMAÇÃO E MEDIAÇÃO

L'Abattoir & Chalon dans la rue [FR]

Chalon dans la rue é, atualmente, muito mais do que um festival: o projeto artístico desenvolvido pela equipa do Centre national des arts de la rue et de l'espace public, credenciado pelo Ministério da Cultura francês enquanto centro nacional, visando uma estratégia integrada e de aplicação contínua ao longo do ano, apoia a criação artística para o espaço público em todas as suas formas.

Através de um centro de criação (l'Abattoir) instalado na cidade de Chalon-sur-Saône e de um festival (Chalon dans la rue) que transfigura a cidade a cada ano, no mês de julho, reforça a sua missão com o desejo de descompartmentar um projeto cultural no seu território, que se abre ao mundo durante um festival disperso na cidade. A missão divide-se em subdomínios:

- apoio à criação artística para o espaço público, acolhendo artistas e companhias em residência, num regime de coprodução;
- apoio à difusão, oferecendo às companhias e artistas um espaço de divulgação, promovendo uma escrita única e inovadora em conexão com o espaço público, refletindo a variedade de propostas artísticas no setor das artes de rua;
- desenvolvimento de um programa de mediação, oferecendo aos habitantes locais a oportunidade de imersão em projetos artísticos através das companhias sediadas ou em residência no centro nacional;
- e desenvolvendo um sistema de “ancoragem territorial”, através da conquista de novos espaços de difusão da criação artística, fazendo um levantamento de todos os bairros da cidade para renovar laços, e inventando formas de divulgação e mediação mais próximas das pessoas, enquanto fator de promoção da participação cultural, social e económica da cidade.

4.2.5. Legislação aplicável aos profissionais da área da cultura

As relações de trabalho dependente dos profissionais da área da cultura encontram-se atualmente reguladas pela lei n.º 4/2008, de 7 de fevereiro, que já sofreu algumas alterações, mas aprovou o regime dos contratos de trabalho e estabeleceu o regime de segurança social aplicável aos trabalhadores das artes do espetáculo e do audiovisual que desenvolvem uma atividade artística, técnico-artística ou de mediação destinada a espetáculos ou a eventos públicos. Supletivamente, aplica-se o Código do Trabalho a tais relações profissionais.

O Governo português está a preparar o **Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura**, tendo a fase de consulta pública terminado já depois de ampla participação. A expectativa é que o diploma possa entrar em vigor no início do ano de 2022, vindo alterar e/ou complementar a legislação em vigor, seja para relações de trabalho dependente ou independente.

Destaca-se ainda a portaria n.º 156/2017, de 21 de junho, que veio estabelecer os procedimentos e identificar a IGAC como o serviço responsável pela gestão, organização e manutenção do **Registo Nacional de Profissionais do Setor das Atividades Artísticas, Culturais e de Espetáculo** (RNPSAACE), aplicável ao profissional das artes do espetáculo e do audiovisual que exerça atividades artísticas, técnico-artísticas ou de mediação.

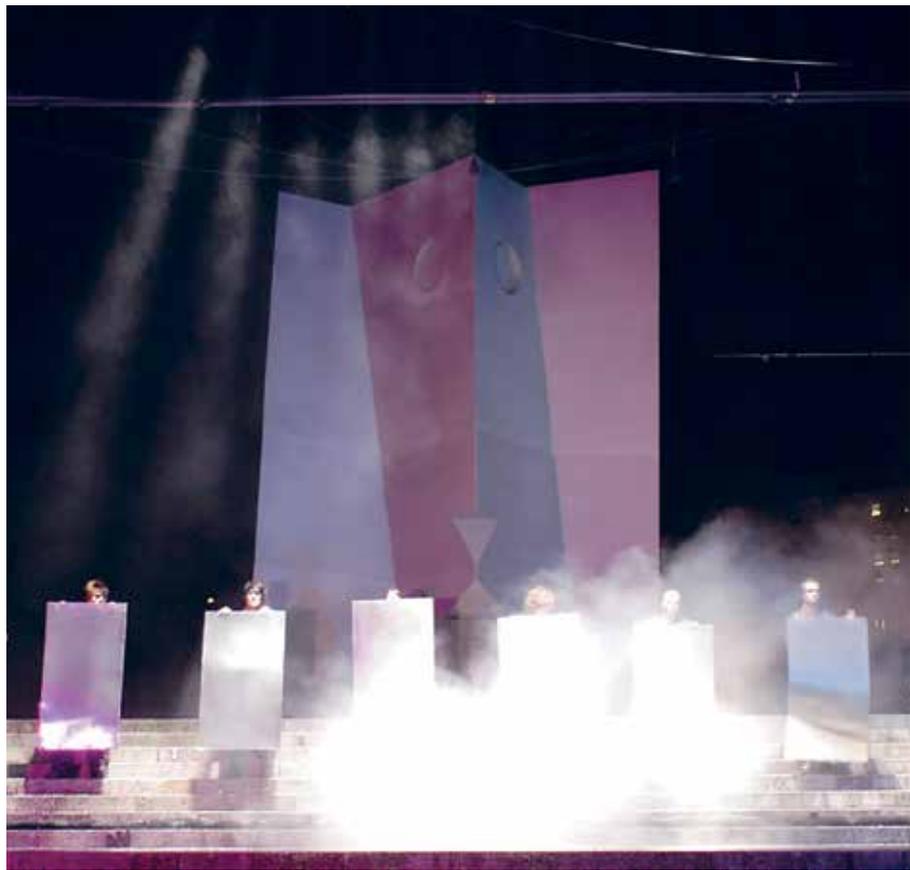
Este registo é válido por 3 anos, sendo renovável mediante requerimento à IGAC, a apresentar pelo profissional até ao termo do mês imediatamente anterior à validade do registo.

A lista de atividades sujeitas a registo inclui atividades artísticas, técnico-artísticas e de mediação, sendo:

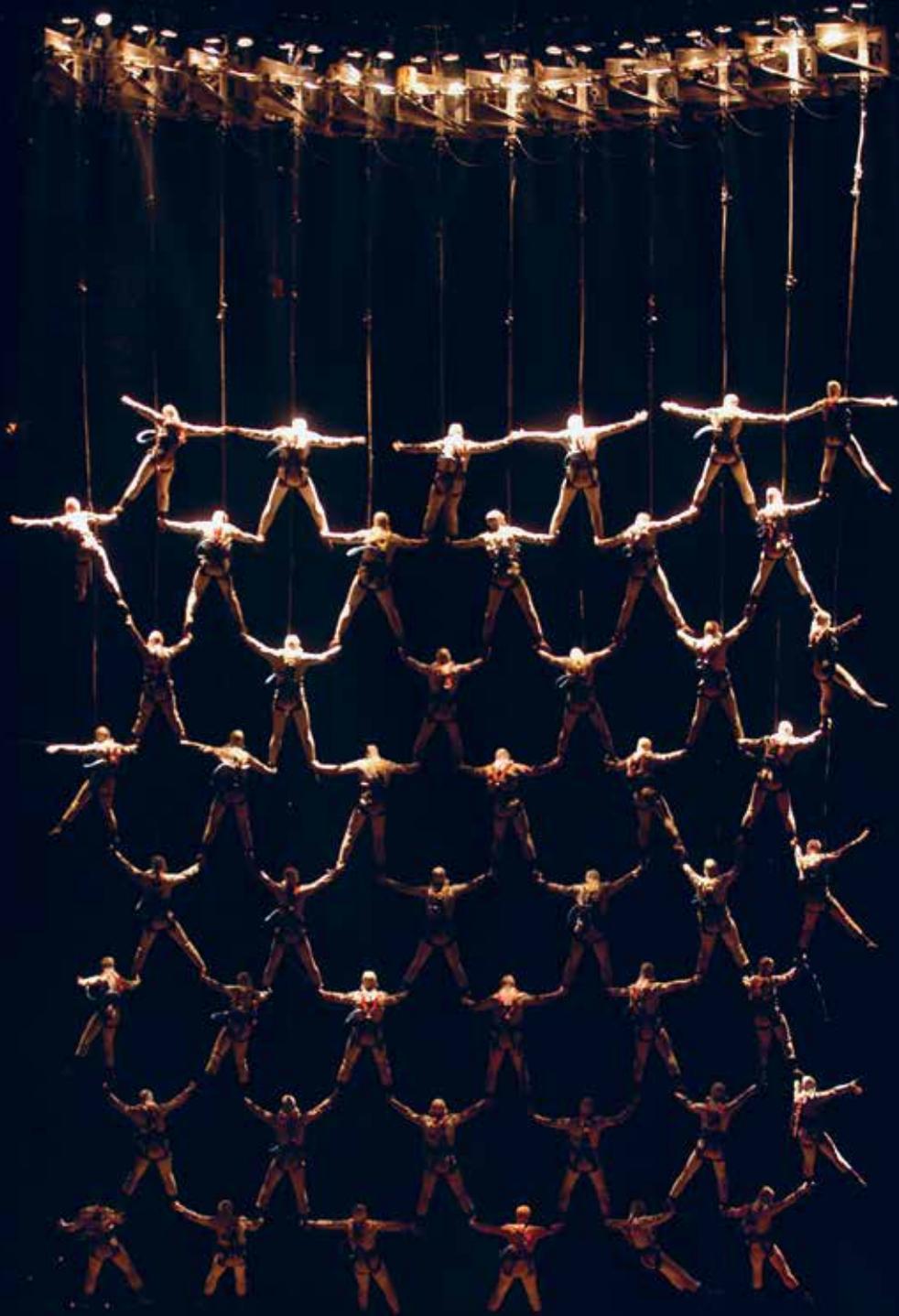
- afinador – técnico-artística;
- ator – artística;
- aderecista – artística;
- agente artístico – mediação;
- animador cultural – mediação;
- arquivista musical – técnico-artística;
- artista de circo – artística;
- assistente de produção – mediação;
- bailarino – artística;
- caracterizador - técnico-artística;
- cenógrafo – artística;
- compositor – artística;
- contrarregra – técnico-artística;
- coreógrafo – artística;
- costureiro – técnico-artística;
- desenhador audiovisual – artística;

- desenhador de luz – artística;
- desenhador de som – artística;
- diretor artístico – mediação;
- diretor de cena – técnico-artística;
- diretor de produção – mediação;
- diretor técnico – técnico-artística;
- dramaturgista – artística;
- dramaturgo – artística;
- encenador – artística;
- figurinista – artística;
- gestor cultural – mediação;
- maestro – artística;
- marionetista – artística;
- mestre ou zelador de guarda-roupa – técnico-artística;
- mestre, ensaiador ou professor de bailado – técnico-artística;
- músico – artística;
- ponto – técnico-artística;
- produtor – mediação;
- produtor executivo – mediação;
- programador – mediação;
- realizador – artística;
- secretário de orquestra – técnico-artística;
- técnico de atendimento público – Frente de casa – mediação;
- técnico de audiovisual – técnico-artística;
- técnico de comunicação e marketing – mediação;
- técnico de equipamento de espetáculo (inclui maquinista, operador de teia, carpinteiro e eletricista) – técnico-artística;
- técnico de luz – técnico-artística;
- técnico de serviços educativos – mediação;
- técnico de segurança – técnico-artística;
- técnico de som – técnico-artística.

A lei n.º 105/2009, de 14 de setembro, regula, entre outras matérias, a **participação de menores em atividade de natureza cultural, artística ou publicitária** e as especificidades da frequência de estabelecimento de ensino por **trabalhador-estudante**.



Persona – Uma Homenagem ao Sonho e ao Teatro,
de Companhia Persona (2002).
© Frederico Martins



Alexandra Saraiva Fonseca é advogada. Fundadora da ConsulArte, presta serviços de assessoria legal e fiscal especializada para o setor cultural e criativo, transversal a áreas como o cinema e o audiovisual, a literatura e a edição, as artes visuais e performativas, a música, o software, o design e as marcas, dirigida tanto a projetos individuais como coletivos (empresas criativas, produtoras audiovisuais, editoras, agentes e *managers*, museus, escolas artísticas e universidades). Foi docente, entre outras, da unidade curricular de Legislação para o Setor Cultural e Criativo, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto.

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA MEDIÇÃO E CAPACITAÇÃO DE PROFISSIONAIS

Power of Diversity

- The Crossing Lines Project [EU]

Um projeto de cooperação europeia de grande escala, apoiado pelo programa Europa Criativa da União Europeia, coordenado pela companhia alemã Action theatre PAN.OPTIKUM e que envolveu outras nove entidades culturais europeias.

Entre 2015 e 2016, o projeto desenvolveu pequenas produções para o espaço público, numa relação direta e num modelo *site-specific* para cada um dos dez festivais envolvidos. As dez diferentes performances foram desenvolvidas em cada cidade, em residências de duas semanas, com foco na história local, nas suas especificidades e nas ideias dos jovens que participaram no projeto. No total, 196 jovens das cidades parceiras trabalharam com a equipa de direção artística.

Apesar das especificidades locais, o hip hop foi o elemento aglutinador entre as performances, abrindo portas para a segunda etapa do projeto, em que um grupo de até três participantes de cada cidade foi selecionado para viajar até Friburgo (Alemanha), onde, no verão de 2017, foi desenvolvida de forma intensiva uma nova produção de grande escala para o espaço público, apta a circular por festivais de toda a Europa. Um processo de capacitação ativo e de desenvolvimento de experiência profissional internacional para um grupo de jovens com origens distintas. A obra desenvolvida, *Crossing Lines*, circulou por diversas cidades europeias nos anos 2017 e 2018, envolvendo sempre a equipa de jovens selecionados na primeira fase do projeto.

Além do enfoque artístico, cujo conceito geral está centrado em muitos aspetos do cruzamento de linhas (físico e metafórico), o projeto procurou ainda alcançar e integrar novos públicos de diferentes origens. As respostas da comunidade foram digitalizadas, visualizadas como construções estéticas, e essas exposições permanecem nas cidades parceiras como legado de uma colaboração intensa que mudou muitas vidas.

www.power-of-diversity.eu





4.3

**Contexto de
implementação,
produção
e segurança**

Chegados ao momento de implementar o projeto, após compreender todas as condicionantes e especificidades do espaço público no geral, e garantindo a observância da legislação em vigor, será tempo de definir um plano de produção específico e adaptado ao projeto a desenvolver, incluindo todas as dimensões essenciais que lhe venham a ser aplicáveis.

Como já referenciado, o objetivo do texto não será o de dar respostas absolutas ou substituir um manual de produção artística e cultural; será, acima de tudo, um documento de alerta para a complexidade dos processos, para os riscos e para as necessidades, perspetivando caminhos e complementarmente listando os profissionais mais competentes para dar resposta a cada etapa e/ou processo, e demonstrando a necessidade de equipas multidisciplinares especializadas e adaptadas a cada ação a executar.

Para uma leitura mais direcionada e facilitada, esta secção divide-se em tópicos agregadores que sistematizam a informação mais importante em cada ação-chave elencada.

Ética, responsabilidade social e sustentabilidade

Num processo de planeamento de uma performance ou evento artístico no espaço público estaremos a definir uma ação em lugar comum, com implicações no normal desenrolar das atividades quotidianas do local de implementação. Assim, importa tomar as medidas adequadas ao nível da organização promotora e de todos os seus colaboradores, diretos e indiretos, para que elevados padrões de ética profissional e responsabilidade social sejam seguidos ao longo do processo, valorizando as dinâmicas locais, com vista à definição de planos o menos invasivos possível. Ou, no caso de grandes eventos com impactos significativos, que sejam tomadas medidas de contingência para a mitigação dos efeitos do projeto na comunidade local.

Importa ainda destacar a necessidade de seguir princípios e boas práticas de sustentabilidade, tanto ao nível da gestão integrada como nos processos logísticos, tendo em vista os impactos ambientais e o ecossistema económico locorregional.

Conceito de responsabilidade

Nesta etapa, partimos do princípio que todos os conceitos anteriores estão apreendidos e compreendidos, com destaque para as definições de recinto, promotor e dossier de segurança. Assim, destaca-se na fase de execução o conceito de **responsabilidade**: deve notar-se que o promotor assume a responsabilidade de todas as ações e consequências – positivas e negativas – da implementação do projeto, de acordo com o plano desenvolvido e aprovado pelas autoridades competentes.

Condições do local de instalação

Torna-se essencial adaptar o plano do projeto ao local específico de implementação, partindo da distinção clara entre espaço público e espaço de utilização privada, com todas as consequências inerentes.

O plano de produção deve ser antecedido do conhecimento das características do espaço de implementação (declives, sombras, infraestruturas disponíveis, entre outros), abrindo uma relação de diálogo com os residentes e utilizadores diários. A fase de implementação deverá responder com soluções de recurso para todos os serviços ou infraestruturas cujo local não disponha regularmente.

O conhecimento das dinâmicas locais irá ainda suportar as decisões em termos de infraestruturas de apoio e de horários de apresentação, em resposta às regras de ruído em vigor.

Cenografia, estruturas, bancadas e tribunas

Tendo por base os diplomas normativos e regulamentares em vigor, deverá ser definido um plano adequado para a instalação de qualquer estrutura, equipamento e/ou cenografia, desenvolvendo um plano de instalação e segurança adequado, envolvendo as equipas técnicas mais qualificadas para cada tipologia de equipamento e garantindo o cumprimento de todas as normas e regras de certificação. Nesta tipologia incluem-se, entre outros, tribunas e bancadas, palcos e praticáveis, estruturas de vedação e apoio logístico ou sanitário, estruturas cénicas das equipas artísticas e qualquer equipamento de dimensão relevante (exemplo: equipamento de som e luz, gruas, entre outros).

O promotor deverá ter disponível, para eventual fiscalização, um dossier adequado com o planeamento da instalação destes equipamentos no recinto, assim como um dossier de segurança, considerando regras de acesso, circulação e fluxos e ainda todos os certificados de segurança das estruturas instaladas.

Acolhimento de público

O acolhimento de público deve respeitar todas as normas previstas no processo de licenciamento, nomeadamente a lotação definida e as regras de circulação de público (saídas de emergência e plano de segurança). Cabe ao promotor garantir as equipas adequadas para o efeito, nomeadamente assistentes de recinto de espetáculos, de acordo com a legislação em vigor.

As boas práticas na organização de eventos artísticos no espaço público incluem a definição de circuitos acessíveis a pessoas com deficiência, incluindo toda a sinalética apropriada e serviços/equipamentos adequados.

A garantia das condições de acesso é questão central para o sucesso. Assim, nos casos em que serviços regulares não estejam disponíveis, deverá avaliar-se a criação de sistemas de transportes públicos especiais e/ou estacionamento provisório adequado à tipologia do evento.

Condições administrativas

Os processos administrativos são, por vezes, complexos e burocráticos. No entanto, o conhecimento antecipado das necessidades irá evitar problemas de última hora e eventuais obstáculos à realização do evento.

Conforme já referenciado na secção relativa ao contexto legal e regulamentar, o promotor do espetáculo ou evento deverá assegurar antecipadamente um conjunto de licenças e produzir um dossier que deve estar disponível para fiscalização a qualquer momento. Dessa lista destacam-se a licença de promotor, a licença de representação (comunicação prévia), o processo de legalização de recinto improvisado, todas as licenças complementares ao recinto improvisado (exemplo: eletricidade, espaços de alimentação, etc.), a licença de ocupação de espaço público, a licença especial de ruído e o licenciamento de direitos de autor e de direitos conexos.

Importa ainda destacar duas situações particulares para as quais os promotores devem antecipar os processos e procedimentos, nomeadamente:

- a contratação de artistas internacionais, através do conhecimento da legislação tributária e social em vigor, e que terá impacto ao nível da retenção de imposto sobre o trabalho artístico;
- e a participação de menores no espetáculo, que deve cumprir escrupulosamente a legislação especial em vigor.

Seguros

Ao nível dos seguros, o promotor deve garantir a contratação de seguro de responsabilidade civil adequado às atividades a realizar e com cobertura adequada para a lotação prevista, de seguro de acidentes de trabalho para todos os recursos humanos à sua responsabilidade e assegurar a existência do mesmo para entidades terceiras prestadoras de serviços, de seguro de bens e equipamentos e de outros eventuais seguros que possam ser aplicáveis a atividades técnicas específicas.

Segurança

Indo além da mera elaboração de um dossier de segurança, de acordo com a legislação em vigor, sugerem as boas práticas internacionais, em especial pelos exemplos de França e do Reino Unido, que o promotor efetue uma adequada definição de riscos, avaliando de forma efetiva quem assume as responsabilidades face a cada potencial situação. Este processo prévio à elaboração de um plano de segurança trará garantias adicionais a todos os colaboradores e participantes, garantindo ainda que o plano de segurança foi efetivamente pensado e adaptado à realidade do projeto a implementar.

Adicionalmente, deve o promotor assegurar o cumprimento da legislação em referência à segurança contra incêndio, à segurança no trabalho (por exemplo: equipamentos de proteção individual, normas de suspensão de equipamentos, avaliação de risco de trabalho em altura, risco de trabalho com estruturas, entre outros) e à disponibilização de equipa de segurança/vigilância e de socorro, e avaliar com as forças de segurança territorialmente competentes a melhor solução para a manutenção da ordem pública.

Particularidades e trabalhos especializados

Adicionalmente aos contextos genéricos definidos na legislação geral aplicável a eventos artísticos no espaço público, a realização destas atividades, pela sua especificidade técnica e artística, poderá recorrer a serviços de trabalhos técnicos especializados regulamentados por legislação específica, tais como:

- a utilização de pirotecnia, sendo essencial, face à diversidade da tipologia dos materiais utilizados, o envolvimento de equipa técnica especializada e com conhecimento da classificação e tipologia de engenhos, respetivas normas aplicáveis e contexto de segurança a garantir; apenas desta forma será possível assegurar as respetivas formalidades burocráticas que antecipam o transporte, armazenamento

- e manuseamento de materiais pirotécnicos;
- o recurso a tendas e estruturas cobertas, para as quais existe legislação específica, nos termos da regulamentação de recintos itinerantes, nomeadamente as regras de circulação e saídas de emergência, sem desvalorizar a garantia de certificação dos equipamentos a utilizar;
- o transporte de estruturas, que deve obedecer a normas específicas e, no caso de estruturas de dimensão relevante, carecer de proteção especial das forças da autoridade para o seu transporte;
- o transporte de baterias, em especial no contexto internacional, tendo em conta as limitações ao transporte de baterias de lítio e níquel em voos comerciais; as restrições variam de companhia para companhia, sendo em muitos casos necessário solicitar autorização especial para o transporte;
- a corrosão de estruturas, em especial no caso de projetos de duração média-longa em localizações próximas do mar; nestes casos, poderá ser necessário prever equipamentos adequados à corrosão e/ou a definição de regras de verificação frequente do estado das estruturas e aplicação de medidas corretivas, se necessário;
- e o trabalho insular, por vezes negligenciado, que carece em muitas situações de planeamento acrescido devido à possível limitação de equipamento e/ou serviços locais que possam exigir deslocação adicional.



Desafios futuros

Da atualidade é possível perspetivar o futuro. As boas práticas ajudam-nos a evoluir continuamente. Assim, é desejável que num futuro próximo possamos evoluir no sentido da generalização da certificação de processos de organização de eventos no espaço público, conferindo um grau de confiança e segurança adicional a todos os processos.

Os eventos no espaço público, em especial se organizados pelos municípios, são, em geral, de acesso gratuito e sem delimitação de recinto. Por um lado, poderá pensar-se que, por se tratarem de eventos de pequena e média dimensão, a segurança está assegurada; por outro, há que repensar a questão da responsabilidade: na ausência de uma lotação máxima e controlo de acessos, até onde cobrem os seguros? No caso de um acontecimento imprevisto grave, estaremos efetivamente cobertos pelas cláusulas dos seguros? Provavelmente, não. Importa, assim, evoluir no sentido da generalização dos recintos improvisados, com regras de segurança definidas e aprovadas.

Por fim, observa-se que grande parte das atividades culturais é realizada num contexto amador ou semiprofissional, com consequências evidentes ao nível do planeamento, definição de riscos e, em última análise, da segurança dos participantes. Importa evoluir para a profissionalização gradual do setor, em todas as suas dimensões, contribuindo para uma qualificação de todas as áreas complementares à apresentação artística.

EXEMPLO DE BOA PRÁTICA INTERNACIONALIZAÇÃO E INTEGRAÇÃO SETORIAL

Platform 4: UK [UK]

Platform 4: UK é um programa estratégico, desenvolvido para apoiar a promoção internacional e exportação de artistas e obras criadas para o espaço público originários do Reino Unido. Através de uma parceria da XTRAX com o Arts Council England, a primeira fase do projeto decorreu entre 2015 e 2018, tendo apoiado mais de 100 artistas e companhias do Reino Unido, com impacto mensurável por mais de 360 apresentações internacionais (exportações) desses artistas em 31 países diferentes e com uma receita para o setor estimada em 961 mil libras.

As ações desenvolvidas assumem o perfil de apoio à realização de focos de programação do Reino Unido em festivais internacionais (5 ações), a representação setorial em feiras internacionais, ações de missão inversa, através da realização de *showcases* em território britânico com convite a profissionais internacionais (5 ações) e sessões de capacitação/mentoria para temas centrais das relações de internacionalização de obras artísticas (11 ações).

O impressionante impacto resultou na extensão do programa de vitrine internacional para um novo quadriénio com manutenção do apoio público nacional, que encara esta ação privada como essencial e estratégica para a promoção internacional da economia britânica, através da exportação de conteúdos artísticos.

www.xtrax.org.uk/project/platform-4-uk

5

Conversas sobre artes de rua contemporâneas: desafios e perspectivas futuras

Jordi Duran i Roldós

1.

Agradecer

Para desenvolver este texto contactei diversos profissionais especializados nas artes de rua: portugueses, pessoas de outras regiões da Europa e de outros continentes. São eles Nadia Aguir, Pedro Cavaco Leitão, Hugo Cruz, Luisa Cuttini, Manfred Eccli, Anna Giribet, Salvador González, Rui Paixão, Julieta Aurora Santos, Alina Stockinger, Katuska Valenzuela, Jong-Yeoun Yoon e Jerzy Zón. A eles dedico este texto e todo o meu agradecimento.

Conduzi uma curta entrevista escrita com eles. As questões colocadas prendem-se com a definição das artes de rua como uma disciplina específica, as características formais e temáticas das artes de rua produzidas na atualidade, os motivos que impulsionam os criadores a direcionarem o seu trabalho para a rua e os principais desafios que estes enfrentam, no curto e no médio prazo.

Em 2015, dirigi as mesmas perguntas a outro grupo de profissionais. Naquela altura, eram doze pessoas de dez países diferentes. O meu objetivo, à data, era elaborar um estudo sobre as artes de rua na Europa, estudo no qual também analisei 350 produções artísticas lançadas entre 2011 e 2014.

Durante o texto irei comparar os resultados de ambos os blocos de entrevistas, para traçar uma constelação subjetiva que se estenda um pouco mais no tempo, abrangendo geografias mais diversas e permitindo descobrir e aprofundar diferentes assuntos relacionados com as artes de rua contemporâneas.

2.

Conectar

Iniciando a redação dos textos que partilho convosco, voltei a rever material compilado nos últimos anos. De entre as entrevistas que guardo, reli as palavras de Sigrun Fritsch, diretora artística da companhia alemã Pan Optikum. Em 2014, quando questionada sobre os motivos que impulsionam um artista a criar na rua, apontou o seguinte: “o teatro é a arte do momento e para que continue a ser uma instância cultural de peso social é de extrema importância que possa continuar a apresentar produções em espaços ao ar livre, acessíveis a qualquer pessoa. Espetadores em diferentes condições sociais misturam-se em praças e em contextos públicos: uns aparecem por interesse, enquanto para outros, os que costumam passear por lá, será uma surpresa que de repente haja um evento teatral naquele local. O teatro torna-se, assim, num evento democrático e adquire uma relevância social que, em certa medida, se perdeu nos espaços e palcos teatrais convencionais. Uma experiência ao vivo acessível a todas as pessoas independentemente da sua condição

social assume uma especial relevância na atualidade, enquanto forma de contrariar a influência e o isolamento digital. Essa seria, juntamente com o prazer pessoal de criar constantemente em novos espaços, a principal razão para fazer o teatro acontecer em espaços públicos” (S. Fritsch, comunicação pessoal, 15 de setembro, 2014).

Sete anos depois da entrevista, as palavras de Sigrun não apenas continuam oportunas, quando se referem à influência digital e isolamento, como assumem ainda mais importância após a pandemia que vivemos. As artes de rua têm um potencial óbvio de conexão entre as pessoas, transformação e equilíbrio em tempos de extrema fragilidade emocional.

Além disso, segundo o *clown* português Rui Paixão, “uma das grandes vantagens das artes de rua é que tornam os artistas invisíveis. Eles são anônimos, aproximam-se do que os espetadores são. Se não houver hierarquia entre público e artista, a comunicação torna-se mais generosa e consistente” (R. Paixão, comunicação pessoal, 6 de agosto, 2021).

A grande ofensiva que os trabalhadores das artes de rua irão ter que travar no curto e médio prazo, evitando recuos em nome da segurança, da economia e de tantos outros gigantes, será a recuperação da rua como lugar de encontro entre as pessoas.

E eu digo rua e não espaço público de uma forma muito consciente. Como aponta Delgado, “sabe-se que uma cidade só pode ser colocada à venda se antes tiver sido capaz de pacificar-se antes, para mostrar que está disposta a submeter-se e obedecer. Para isso, está organizado este novo artefacto categórico, que é o ‘espaço público’, do qual políticos e filósofos reiteram a sua ideologia e ao serviço do qual ordenam a sua reificação física como lugar, os urbanistas concebem formas, impõem hierarquias, distribuem significados, determinam ou acreditam determinar usos. Mas, indiferente a teorias, planos e projetos, nada pode impedir que continuem a multiplicar-se as intermináveis articulações e entrelaçamentos de corpos e olhares, a vadiagem das multidões, a ameaça dos inconstantes, tudo aquilo que até há pouco tempo atrás, ousávamos simplesmente a designar de rua” (Delgado, 2013, p. 16).

3. Definir

The Queer Art of Failure, de Jack Halberstam, é um dos meus livros de cabeceira desde que me foi apresentado pela Dra. Judit Vidiella, em 2018. Quando penso em artes de rua, penso na maneira como Halberstam examina o fracasso, a ininteligibilidade, a indisciplina e outras perspetivas descartadas pela lógica capitalista com as quais se supõe o que deve ser a formação, a investigação, a produção ou a gestão da administração pública.

La Tortue de Cauguin, de Luc Amoros [FR],
 Ilustração à Vista, Ilhavo (2019),
 © 23 Milhas/Município de Ilhavo



Durante anos questioneei-me sobre uma definição possível. O que são artes de rua? O que queremos dizer quando falamos sobre teatro de rua, teatro na rua ou artes ao ar livre? E com que propósito? Atualmente, creio que, como setor ou *lobby*, o facto de assumir uma definição pode ser estratégico, embora não deixe de ter as minhas reservas quanto à necessidade desta aventura. Voltando a Halberstam, estou bem ciente do que ele aponta, referindo-se a Foucault, quando afirma que “disciplinar é uma técnica de poder moderna que promove e depende de normalização, rotinas, convenções, tradição e regularidade, e produz especialistas e formas administrativas de governo” (Halberstam, 2018, p. 20).

A minha amiga Eva Marichalar, artista e docente, diz-me sempre que o capitalismo fascista gosta da simplicidade. Como uma disciplina de disciplinas, as artes de rua são tudo menos simples. Assim, não são fáceis de definir e, portanto, de controlar. Nem pela academia, nem pela administração pública, nem pelo próprio setor cultural. As artes de rua são diversas e promíscuas e, portanto, não é surpreendente que perturbem certas hegemonias. Pessoalmente, estou cada vez mais conectado com o incómodo que criam.

Embora na Europa possamos encontrar várias formações especializadas em artes de rua, a maioria delas são de natureza prática. Nesse sentido, há projetos pioneiros, como os que representam o leque de estudos oferecidos pela FAI-AR, em França, e pela Escola de Artes Cênicas e Teatro Contemporâneo de Rua (ŠUGLA), promovidos pelo Festival Internacional de Teatro de Rua Ana Desetnica, na Eslovénia, ou, entre muitos outros, alguns recém-criados, como SPASA, um *workshop* intensivo organizado pela Cruma (oficina de artes performativas de Tàrrega) e o criador Ferran Orbitg, em Espanha.

Por outro lado, embora a rua tenha sido muito pensada desde a arquitetura, arte contemporânea ou antropologia, entre outros campos, o olhar dos criadores de teatro de rua ainda não entrou na academia. Nesse sentido, redes como a IN-SITU contribuem de forma muito importante para se pensar a cena contemporânea, mas da universidade e da investigação científica não há ainda muito caminho percorrido. Nestas circunstâncias, não é de se estranhar que, ao tentar definir a natureza das artes de rua, os profissionais do setor discordem.

Neste ponto, não pretendo afirmar que devemos compartilhar a visão, nem que seja necessário limitar, categorizar, rotular ou até restringir. A própria dicotomia rua/sala gera tensões que poderíamos começar a superar. Mas num momento em que a discriminação positiva é necessária para cultivar a igualdade entre muitas áreas, acredito em nós como uma comunidade aberta com uma grande jornada pela frente.

Entre as diferentes respostas que consegui obter ao perguntar sobre as características formais e temáticas que fazem das artes de rua uma disciplina específica, pude recolher pontos de vista tão complementares quanto necessários. Sem querer encerrar nada, compartilho as seguintes abordagens.

Para Manfred Eccli e Pedro Cavaco Leitão, responsáveis do Coletivo Moradavaga, “as palavras” artes de rua “carecem de um conceito coeso, pois depende muito do tipo de manifestação artística, do amplo espectro que abarca a terminologia ou daquilo a que a pessoa que o utiliza se pretende referir. Do *graffiti* ao teatro de rua, da música de rua a uma miríade de objetos ou ações de arte pública, o termo ‘artes de rua’ pode ser usado para definir uma infinidade de diferentes expressões artísticas, com diferentes objetivos, origens, meios de comunicação, etc. Posto isto, existe um aspeto que podemos considerar comum a qualquer expressão artística que se possa encontrar na rua: o facto de ser mostrada/apresentada/representada no espaço público, e geralmente sem custos para a audiência. Portanto, para ser claro, o próprio termo ‘artes de rua’ inclui uma especificidade (a parte ‘rua’) e uma amplitude que é difícil de definir (a parte ‘artes’)” (P. Cavaco e M. Eccli, comunicação pessoal, 23 de agosto, 2021).

Por outro lado, para Nadia Aguir, responsável pelas relações europeias e internacionais da rede IN-SITU, as artes de rua representam um movimento e não uma disciplina. “Eu não diria que as artes de rua, ou mais geralmente a arte no espaço público, é uma disciplina em si. No espaço público, seja qual for o sentido que lhe atribuamos – espaços exteriores, espaços não convencionais, espaços privados partilhados, tudo o que não se apresenta num teatro –, floresce uma infinidade de propostas artísticas, desde a dança, o teatro, a música, o circo e até as artes visuais. A fronteira entre as artes performativas e as artes visuais desgasta-se no espaço público: todos os projetos são imagináveis, mesmo os permanentes. E essa é a força da arte no espaço público, que deve antes ser vista como

um movimento. O que essas propostas artísticas têm em comum é que elas olham para o meio ambiente: o espaço físico, mas também o espaço mental, a história do lugar, a forma como os habitantes o exploram, lá vivem. Quer se trate de um projeto de teatro de rua que respeite a relação palco/público convencional, de um projeto itinerante participativo ou de uma instalação artística denunciando as alterações climáticas, em muitos aspectos dizem algo sobre o seu ambiente” (N. Aguir, comunicação pessoal, 30 de agosto, 2021).

Para Salvador González, coordenador da Plataforma Arts de Carrer de Catalunya, “as artes de rua são uma disciplina de disciplinas, ou seja, podem incluir qualquer domínio artístico, da dança ao circo, passando pelo teatro, às artes visuais ou instalações. O que determina o que são ou não as artes de rua é o espaço, concretamente a via pública, a intervenção artística naquele lugar onde normalmente os cidadãos circulam no seu quotidiano e que se altera intencionalmente pela presença de propostas que instam, direta ou indiretamente, as pessoas que assistem ou caminham sem serem espetadores conscientes. A disposição dos elementos urbanos, o público e as normas vigentes fazem com que a criação em artes de rua deva ser considerada como uma disciplina própria onde, por vezes, é difícil ter o controle total da execução da criação, que pode ser alterado por interrupções na via pública, questões externas (ruído...), situação meteorológica e climática (chuva, noite, dia...), através da reação das pessoas que circulam sem fazer parte do próprio público. As ruas também permitem que os cidadãos reflitam sobre os espaços onde as peças ou criações são produzidas, pois oferecem um novo olhar sobre lugares comuns aos transeuntes e que se transformam” (S. González, comunicação pessoal, 11 de agosto, 2021).

Por fim, Katuska Valenzuela, representante da interessante companhia La Patriótico Interesante, acredita que “as artes de rua estão inevitavelmente associadas ao seu contexto, ao lugar onde são criadas, às condições, ao momento sociopolítico e, sem dúvida, ao local onde são exibidas. Embora compartilhem o exposto com outras disciplinas mais académicas, as artes de rua respondem ao espaço público e não podem omiti-lo. O jogo aí é vital, há uma comunicação inevitável” (K. Valenzuela, comunicação pessoal, 23 de agosto, 2021).

4. Triangular

As artes digitais e os projetos concebidos a partir e para a internet tiveram, têm e irão fazer muito sentido. As artes performativas transmitidas ao vivo ou gravadas não geram novos públicos, nem podem substituí-los de forma alguma. Em todo caso, serão teatro televisionado, teatro produzido para ser visto na tela, mas isso não é novidade. Não nos deem gato por lebre.

No que se refere à tecnologia, Rui Paixão referiu na sua entrevista que “todas as grandes utopias falharam e acredito que a utopia da evolução tecnológica também irá falhar. Cabe aos artistas de rua perseverar o contacto e o encontro” (R. Paixão, comunicação pessoal, 6 de setembro, 2021). Referindo-se a esta ideia, Rui recomendou o visionamento de uma entrevista que o diretor alemão Werner Herzog concedeu à revista online *Inverse*, em novembro de 2020.

Nesta entrevista, Herzog expõe que o universo que habitamos é tremendamente hostil e que a ideia de colonizar outro planeta parece obscena, na melhor das hipóteses. Explica também que muitas das utopias tecnológicas, como o povoamento de Marte ou o desenvolvimento de medicamentos que devem levar a humanidade à imortalidade não serão viáveis, pelo menos, neste século, e que isso vai gerar frustração e colapso.

Segundo Nadia Aguir, “o outro grande desafio da arte no espaço público é estender a abertura necessária a novas formas artísticas: acolher novos tipos de projetos (transetorial, arte contemporânea, coletivos de cidadãos...), investir em novos espaços (espaço digital, empresas...), abordar as questões sociais do momento (o antropoceno, a forma como vivemos juntos...)” (N. Aguir, comunicação pessoal, 30 de agosto, 2021).

É claro que, no que resta deste século, a humanidade enfrentará desafios significativos, e a mudança climática é um deles. Nesse sentido, são muitas as possibilidades de diálogo criativo a partir das artes de rua, há muito para triangular com as ciências naturais, a física, a matemática, a informática e todas as tecnologias inventadas ou a serem inventadas futuramente. E muito para rever, desde o pós-humanismo, o transumanismo e as posições ecofeministas. Da minha parte, digo não à megalomania insustentável de Elon Musk e sim ao *Manifesto Cyborg*, de Donna Haraway (1985). E como pode ser interessante a ficção científica, género raro nas artes performativas em geral, quando se trata de estimular todo este diálogo.

5. Diversificar

A cultura, como a sociedade em que habitamos, é classista. As artes de rua são muitas vezes consideradas como baixa cultura: contem, então, as peças de rua que foram programadas nos últimos cinco anos pelos teatros nacionais. Na rua, porém, há espaço para tudo e para todos, tanto artistas como espetadores que, por alguma razão, não cabem nesses teatros.

Questionado sobre o que move um criador a produzir para a rua, Gert Nulens, diretor do Theatre op the Markt, disse-me, já em 2013, que, para ele, “a característica formal mais importante é a escolha explícita de estar presente fora dos muros dos templos

da cultura. Resulta da consciência dos limites sociais, culturais e económicos para que certos grupos da população participem da vida cultural e das artes ‘tradicionais’. É uma opção para ampliar e aumentar a participação cultural. É uma opção para recuperar as ruas ou por uma espécie de expressão política. Devido a essa escolha explícita, a forma das artes de rua torna-se específica. Isso também significa que as apresentações de artes de rua não podem ser facilmente transferidas para um ambiente cultural interior, num ambiente onde os visitantes pagam bilhete, onde há uma representação clara de pessoas altamente educadas e economicamente abastadas” (G. Nulens, comunicação pessoal, 3 de setembro, 2013).

Os grandes mausoléus cénicos e os grandes festivais, entidades com grandes orçamentos, programam o normativo, programam o disciplinar, programam a alta cultura. E com isto não pretendo afirmar que esses espaços culturais – principalmente os públicos – devam deixar de fazer o que fazem, que devam ter um orçamento menor ou que o dinheiro que gerem seja mal aplicado. Pelo contrário, nunca haverá dinheiro suficiente para produzir e programar, para sustentar salas de ensaio, centros de criação ou espaços expositivos. É claro que reclamo da preocupante falta de investimento na área da cultura, do pouco investimento no setor das artes de rua e da falta de diversidade. Como pessoas diversas, temos direito à diversidade cultural, à riqueza da oferta, à libertação das disciplinas.

Julietta Aurora Santos, diretora da companhia Teatro do Mar, acredita na necessidade de “sensibilizar os políticos sobre a importância e a contribuição das artes de rua para o crescimento e afirmação das cidades e das comunidades, de formar programadores (e técnicos) para a especificidade e contexto de implementação das artes de rua face aos circuitos convencionais, reivindicando a sua importância no panorama da arte contemporânea, desenvolvendo políticas culturais específicas, reconhecendo as artes de rua como uma disciplina artística e não como uma arte menor, como ainda se vê em Portugal” (J. A. Santos, comunicação pessoal, 25 de agosto, 2021).

6. Imaginar

Embora o investimento em cultura nos países da União Europeia tenha sido sempre assimétrico, as políticas neoliberais e os cortes violentos decorrentes da crise de 2008 contribuíram para marcar ainda mais essas diferenças. Em última análise, tratam-se de direitos e oportunidades que, como trabalhadores culturais, espetadores e habitantes, perdemos dependendo do lugar onde vivemos.

Durante os anos de 2020 e 2021, pudemos verificar até que ponto essas políticas estavam erradas. A sua herança tornou-se um campo fértil para o avanço de uma pandemia que tem contribuído

para a disseminação da miséria, desinformação, perda ou restrição das liberdades e radicalização. Segundo Salvador González, “situações como as vividas durante a crise sanitária provocada pelo coronavírus evidenciaram a fragilidade e a precariedade de todo o ecossistema criativo e cultural, em geral, e das artes de rua, especificamente, atingindo todos os tipos de profissionais, desde os artistas, aos técnicos e técnicas do espetáculo, passando pelos programadores e programadoras. A rua tornou-se num espaço ainda mais limitado, onde qualquer tipo de manifestação artística que envolva o contacto direto entre os criativos e o público foi proibida” (S. González, comunicação pessoal, 11 de agosto, 2021). Como Eccli e Cavaco apontam, “os desafios que enfrentamos têm que ver com o encontrar de um equilíbrio entre manter nossa liberdade artística, visão e integridade e ser capaz de ganhar a vida com as nossas criações” (P. Cavaco e M. Eccli, comunicação pessoal, 23 de agosto, 2021).

Giroux (2019)¹ considera que uma sociedade nunca é justa o suficiente e que, portanto, a cultura terá sempre novos desafios para enfrentar. Salienta que o trabalho no domínio da cultura tem que ser um trabalho de resistência, luta e transformação. Também são necessárias narrativas que, a partir da problematização e da questão, conectem as pessoas à esperança e a um futuro que nos é muitas vezes negado, possibilitando imaginar o que não existe. Sem esperança não há possibilidade de resistência.

1. A Tempo – Arts i Formació (2019).

Mas quem e como se pode permitir imaginar esse futuro? Com que energia vamos considerá-los trabalhadores culturais? Entre o otimismo transformador de Christiana Figueres (2016), na sua conferência TED sobre o histórico acordo de Paris (2015) para o combate às mudanças climáticas, e o excesso de positividade que, segundo Han (2017), nos leva à angústia de nem sempre fazer tudo o que é possível, a autoexploração converte-nos em vítimas da nossa própria repressão e opressão. Como podemos tomar posse do nosso poder? O que estamos dispostos a sacrificar por aquilo em que acreditamos? Devemos? Até onde devemos ir e porquê?

Em referência às convulsões sociais vividas no Chile, em 2019, para Katuska Valenzuela “os cidadãos contribuíram para uma grande e permanente intervenção no espaço público, um espaço em mudança e em desenvolvimento. Para os artistas de rua, o desafio é ler esse novo uso do espaço público que está a acontecer. O Chile não é particular, as mobilizações nos Estados Unidos, na Colômbia, na França, entre outros, trouxeram novas imagens de intervenção. Hoje, a rua é o lugar da opinião de todos e é vital lê-la, para modificar a forma como intervimos enquanto criadores e como o temos feito” (K. Valenzuela, comunicação pessoal, 23 de agosto, 2021).

7. Manifestar-se

Lembro-me da chegada da primavera através da janela. A flora urbana da cidade de Girona transbordou. Os dias estavam silenciosos. As noites permaneceram silenciosas. A bateria de restrições – muitas delas contraditórias – quanto aos usos que poderiam ou não ser dados à rua.

Lembro-me da chuva de mensagens discordantes nas redes sociais, das conversas com colegas locais e internacionais e da rapidez de algumas instituições em relação a outras durante uma das piores crises que o setor cultural já enfrentou.

Lembro-me da intensidade da raiva, da amargura vivida durante alguns dias de confinamento e a consequente falta de clareza mental causada por esta amálgama de emoções.

Lembro-me dos telefonemas e da lista interminável de mensagens através do *WhatsApp* trocadas com os colegas do coletivo Money for Free – Sergi Estebanell e Josep Cosials – com o objetivo de criar um manifesto a favor das artes de rua como vetor para a transformação social: procurando maior adesão, escrevendo conteúdos, calibrando objetivos, ações e tons.

O documento final teve 1201 subscrições: individuais, associações, companhias e instituições catalãs, do resto da Espanha, bem como internacionais. No dia 12 de junho de 2020, e simultaneamente em vinte e cinco cidades em todo o mundo, o manifesto foi apresentado à sociedade acompanhado de diversas ações artísticas coletivas realizadas por profissionais do setor.



O manifesto enfatizou a capacidade que, segundo a OMS, a arte tem de melhorar o estado emocional da sociedade, encarando as artes de rua como ferramenta para lidar com a solidão, a ansiedade ou o medo gerado pela pandemia, e a capacidade que os artistas têm de gerar espaços de encontro e vínculo que fortaleçam as relações entre as pessoas, ajudando a promover mudanças sociais e facilitando o pensamento coletivo.

Desta forma, toda a sociedade, fossem ou não trabalhadores culturais, foi incentivada a sair às ruas com mais convicção do que nunca para expressar e compartilhar a sua criatividade, dialogar e expressar-se para além da dinâmica do trânsito e do consumo, questionando-se sobre o paradigma da obediência, de forma a perspetivar novas visões conjuntas.

Meses depois, essa inércia levou ao surgimento de um projeto designado dShakers. DShakers, um grupo formado por profissionais de diversas áreas que compartilham um compromisso com as artes de rua. Procuram desenvolver outras formas de pensar, relacionar, habitar e viver, enfim, a rua da arte e da atividade artística.

Penso nas empresas que fecharam, em tudo o que se perdeu. Pergunto-me se essa estratégia foi suficiente, se errámos na tomada de decisão, no facto de não termos elaborado um discurso que, ao nível da forma, do conteúdo e do tom, fosse mais radical. Eu penso na doutrina do choque de Naomi Klein. Penso também no desafio que este momento, ao nível da gestão cultural, representa para todos os trabalhadores do setor artístico. Continuemos, pois.

8. Incluir

Hoje, mais de um ano depois dessa ação, lembramos o que vivemos tomando um café com Montserrat Moliner, gestora cultural, criadora e presidente da Plataforma Asamblearia de Artistas de Catalunya (PAAC), e falamos da pacificação do trânsito e da atividade frenética nas grandes cidades, como Barcelona, da necessidade de reivindicar o espírito das gentes das cidades, da recuperação do bairro. Falamos também sobre estruturas e dinâmicas artísticas como as realizadas no bairro de Sant Narcís, em Girona, a partir do projeto La Volta. Montserrat Moliner faz parte da equipa de gestão desta estrutura e diz-me que lutam, embora talvez ingenuamente, contra a gentrificação que muitas vezes é promovida pela atividade artística. Quantas vezes e com que felicidade temos sido capazes de servir as nossas cidades – ou potências económicas correspondentes – como uma porta para a especulação imobiliária e muitas outras atrocidades urbanas.

La Volta é um projeto de residência e espaço de apoio para artistas plásticos. Programa atividades culturais, feiras de artesanato, oficinas e sessões para reflexão ou formação em áreas artísticas

específicas, sempre tendo em consideração os debates e as preocupações sociais do bairro a que pertencem.

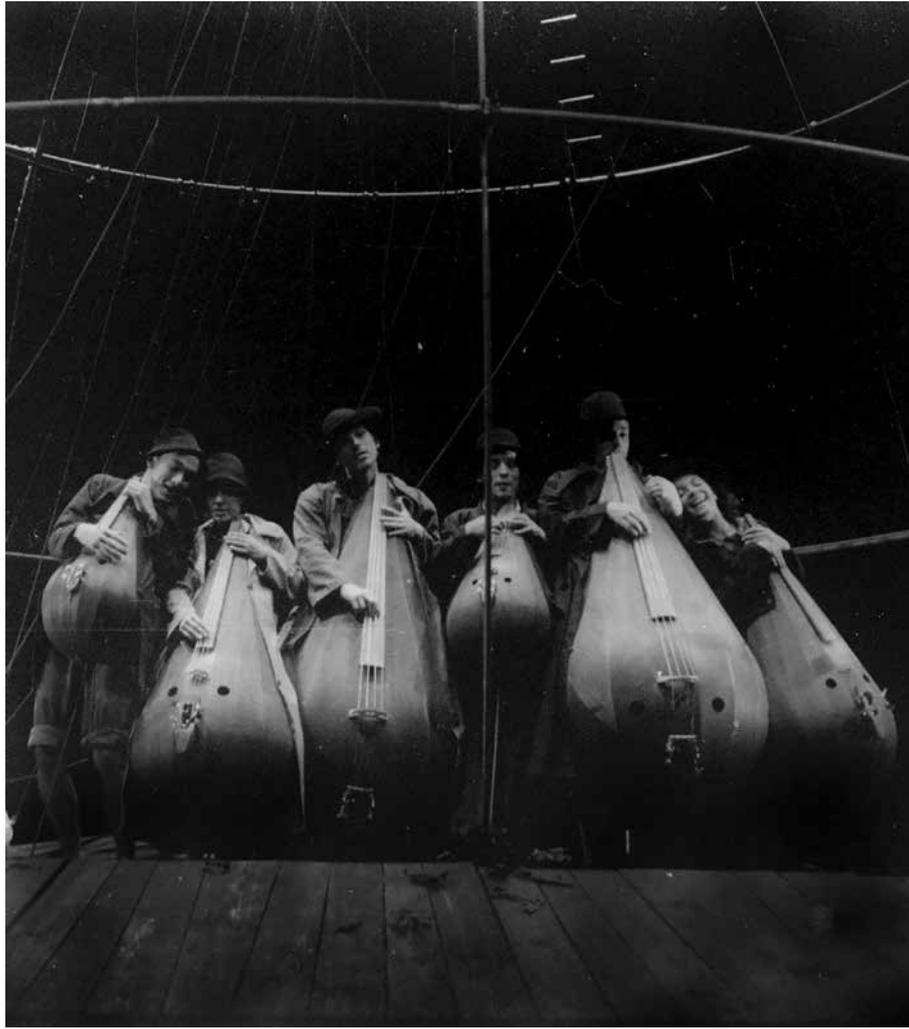
Embora fora do projeto de gestão, a sede física do La Volta está distribuída sob os arcos da Plaza de la Asunción, entre o bar, a igreja, a peixaria, a adega ou a loja de telefones. Encara a vizinhança olhos nos olhos, com pequenas instalações, antes comerciais, ao nível dos andares térreos abertos para as muitas comunidades que compõem o bairro. Na mesma linha, a produção artística da comunidade que o acolhe tem a mesma vocação de proximidade e é exposta, trimestre após trimestre, num mercado popular.

Com Montserrat Moliner também falámos sobre uma espécie em extinção: a cadeira de rua. A cadeira doméstica na rua atesta a boa saúde de um bairro. Quando foi a última vez que se sentiu em casa na sua rua? Sobre o que falou da última vez que teve uma conversa longa e agradável sentado na rua – não no terraço de um bar, gelataria ou restaurante? Que atividade de rua compartilhou da última vez, quando e com quem o fez?

As cadeiras da sala de jantar foram trazidas para a rua pela minha mãe e pela minha avó nos verões dos anos 80. Na rua, elas conversaram com os vizinhos. Hoje, não moro em bairros onde as pessoas tragam a sua cadeira para a rua há anos. Eu também não conheço os meus vizinhos.

As artes de rua devem olhar-nos nos olhos, como os criadores e gestores de projetos como o La Volta. Criadores, gestores e toda a vizinhança teriam que levar as suas cadeiras para a rua todas as noites de verão para conversar tranquilamente. É conveniente para os profissionais das artes de rua e da cultura em geral questionarem-se sobre as relações que estabelecemos e iremos estabelecer no futuro com os nossos vizinhos do quarteirão, do bairro, da vila ou da cidade. As cidades são mutantes. As sociedades são mutantes. As pessoas são mutantes. E nós, trabalhadores culturais, temos a obrigação de atender a essa mudança, interpretá-la, incorporá-la no nosso discurso. Também nos habituámos a dialogar com base na prática artística – construir ou pôr o dedo na ferida – com municípios ou grandes empresas para melhorar as nossas condições de vida, assim como as dos nossos vizinhos.

Trazer a cadeira para a rua é também não deixar ninguém de fora. Em casa, conectados, não podemos enfrentar o mundo, a começar pelo facto de que nem todos temos acesso a uma conexão à internet. E, com certeza, todas aquelas pessoas que não têm conexão também não vão conseguir pagar o bilhete para ir ao teatro. Levemos, portanto, todas as cadeiras para as praças das nossas cidades e exijamos o direito de acesso à cultura que muitas das nossas constituições dizem que devemos ter garantido.



9.

Dignificar

Em 2018, o meu último ano como diretor artístico da feira de artes performativas FiraTàrrega, e sob o lema “Repensar o espaço público”, olhámos para espaços e vestígios sociais e arquitetónicos que, do ponto de vista das artes performativas, nunca havíamos explorado. Um dos projetos teve a ver com o reconhecimento que a cidade realizou às vítimas da guerra civil espanhola, soldados e civis, sepultados num túmulo no cemitério municipal. Também com a homenagem a dois soldados internacionais sepultados no mesmo cemitério e a dignificação das suas sepulturas anónimas até à data, numa ação promovida por uma plataforma cidadã que comemorou o 80.º aniversário da Batalha de Segre.

A ditadura de Franco – e a sua revisão crítica aprofundada – não tem sido um tema recorrente nos palcos espanhóis, não o suficiente. Não nas artes performativas, não na política, não na rua..., mas isso é outro assunto. Ao contrário de países como a Argentina ou o Chile, onde admiro a profusão de peças que, de uma forma ou de outra, insistiram e insistem em analisar as devastações passadas e presentes dos seus antigos regimes ditatoriais, a ditadura espanhola – e principalmente a transição democrática – foram períodos pouco trabalhados na cena local.

Em 2018, além disso, a tensão política no país era muito grande. Subiu o tom, devido ao surgimento do fascismo e do populismo exclusivo e barulhento, e também devido à falta de diálogo entre o governo espanhol e o movimento de independência catalão. Nesse contexto, o facto de produzir uma peça concebida para ser representada num cemitério e tendo como pano de fundo a temática da memória histórica apresentou-se como um importante desafio.

Como Rui Paixão aponta, “a ascensão da extrema direita na Europa está a revelar uma sociedade racista, xenófoba e homofóbica. Essa ascensão compromete a liberdade artística em todos os aspetos e acredito que os artistas de rua serão a primeira linha de batalha. A liberdade é uma conquista e uma capacidade de recuperação contínua e diária” (R. Paixão, comunicação pessoal, 6 de agosto, 2021). Temos, então, de ser capazes de falar sobre tudo e questionar o nosso ambiente – passado, presente e futuro – a partir da prática do palco de rua. Pelo menos foi o que pensei ao encomendar ao dramaturgo mexicano Antonio Zuñiga e à diretora argentina Melina Pereyra a obra *Prácticas de vuelo*, para acabar com o esquecimento, a peça/homenagem e reconhecimento às vítimas da guerra civil enterradas de qualquer forma em valas comuns, dentro ou fora de um cemitério.

O facto é que o primeiro ensaio aberto da peça foi realizado dentro do cemitério local, diante de um público local, e a reação da audiência não convocada, os transeuntes, surpreendeu-nos.

Houve um “incêndio” de dimensões importantes nas redes sociais e até recebemos ameaças de morte. O “o quê” não importava; era o “onde” que incomodava. Sobre o “como”, a obra acabou por ser uma homenagem a *O Príncipezinho*, de Saint-Exupéry, dirigida a todos os públicos. E ninguém parecia importar-se.

Essa explosão de ódio por um grupo de vizinhos foi uma enorme surpresa. Por um lado, destacou a necessidade do nosso trabalho como um motor de revisão do contexto através das artes performativas. Por outro lado, demonstrou a urgência de promover um diálogo mais profundo com os habitantes da cidade, quaisquer que sejam os seus valores e ideologias.

Assim, acabámos por reunir com as poucas pessoas que apresentaram formalmente as suas reclamações e, após uma conversa conciliatória, concordámos em realizar a obra a poucos metros do cemitério, mas fora do recinto. Durante os dias de feira, convocámos o público à entrada, cruzando as instalações e localizando a ação num grande fosso que acolheu três intérpretes em cena e cerca de cinquenta participantes na audiência.

O facto é que, ironicamente, a peça acabou por contar o destino de muitos corpos enterrados em valas comuns que ainda não tinham sido dignificados. Todo aquele barulho agregou à produção uma dimensão trágica, um eco que alguns relacionaram ao mito de Antígona.

Cada cultura interage com os seus mortos de maneiras diferentes. Mas as feridas mal curadas do passado, da morte ou da religião são assuntos tão adequados quanto qualquer outro. Onde estão os limites do outro? O dos artistas, claro, é poder tratar de qualquer tipo de assunto. E se for liberá-los do palco para estendê-los ao povo na rua, melhor.

10. Recuperar

As pessoas de Tàrrega ainda hoje falam sobre as cadeiras que foram trazidas de casa para a rua durante as primeiras edições da FiraTàrrega. E agora está tudo pronto, não há nada imprevisível. Esta feira de artes performativas, especializada em artes de rua, iniciou as suas aventuras nos anos oitenta e começou a surpreender os vizinhos através da principal celebração anual da cidade, data em que se fixou definitivamente.

A pandemia levou a FiraTàrrega a suspender o que deveria ser a sua 40.^a edição. Como tantos outros eventos performativos, a imprevisibilidade e a perigosidade do vírus levaram a organização a cancelar tudo o que tivesse a ver com atividades presenciais.

Em setembro de 2021, a FiraTàrrega voltou com força, ajustando a sua natureza às normas vigentes em matéria sanitária.

A cidade passou a ser uma cidade de pequenas áreas perimetrais, onde a programação foi agrupada em torno desses espaços mediante o pagamento de um bilhete a preço simbólico. Esta entrada convidou ao comprometimento do público com os programas, já que, à medida que somos formatados, o serviço gratuito às vezes leva-nos a não valorizar uma atividade. Mas esses bilhetes também eram, na verdade, uma forma de controlo da lotação. A pandemia aumentou a vigilância sobre as pessoas a limites anteriormente impensáveis.

O facto é que a 41.^a edição da FiraTàrrega foi uma edição sem rios de gente caminhando em busca de um espetáculo, foi um cavalo domado, selado e temporariamente montado com mestria por uma equipa de profissionais face ao flagelo de uma crise global.

Questionada sobre os desafios setoriais no curto e médio prazo, a sua diretora artística, Anna Giribet, respondeu apontando para a “necessidade da liberdade de ação na rua para a luta pelo fim do controlo da audiência, o final da compilação de dados e pelo final da obrigatoriedade de sentar a assistência” (A. Giribet, comunicação pessoal, 17 de agosto, 2021).

Períodos como o que vivemos nestes dois anos também nos tornam mais criativos, obrigando-nos a reinventar-nos a um ritmo forçado. Veremos o que o futuro reserva e quais as tendências que vieram para ficar e quais se perderão.

A maioria das pessoas que entrevistei concorda que, uma vez passada a devastação da pandemia, temos de lutar para recuperar o acaso, para que a vida volte a fluir pelas artérias daqueles corpos a que chamamos de cidades.

Como resultado da crise do coronavírus, de acordo com Nadia Aguir, “recentemente, um duplo movimento foi observado. Por um lado, muitos artistas que anteriormente criavam em teatros mudaram-se para o espaço público, que muitas vezes era o último espaço disponível em tempos de crise sanitária e bloqueios, sugerindo uma futura efervescência artística. Ao mesmo tempo, o espaço público está a ser desafiado em muitas partes do mundo, aumentando as limitações de segurança relacionadas com o terrorismo e a saúde, relacionadas com a crise provocada pela COVID. Às vezes, os espaços públicos não são mais permitidos para apresentações públicas, a menos que sejam delimitados, fechados, reduzidos, fixos e identificáveis. Os residentes só podem ver um espetáculo se abrirem as suas malas para verificação e se o seu certificado for apresentado. Onde estão os transeuntes? De onde vem a improvisação? Como poderiam as pessoas descobrir aquele incrível projeto de arte na sua esquina? A redução do espaço público, seja físico ou metafísico, vai contra a própria filosofia da arte no espaço público e a sua espontaneidade” (N. Aguir, comunicação pessoal, 30 de agosto, 2021).

11. Redescobrir

Uma das peças que mais apreciei na FiraTárrega 2021 foi *The Frame* (2021), um espetáculo da companhia Eléctrico 28 inspirado em Georges Perec, na sua dinâmica de observação de rua e na surpreendente catalogação que realizou de todo o tipo de coisas e a partir das quais redescobriu o trivial ou quotidiano.

Neste espetáculo, a companhia coloca um pequeno grupo de espetadores em frente a uma zona de passagem, um espaço real que, como moldura, recorta a realidade para ser intervinda por um grupo de intérpretes. Nessa observação, o acaso e o quotidiano são os protagonistas. Das nossas cadeiras, e graças ao uso de auscultadores, ouvimos de longe e de perto o som da vida nas ruas. Este espaço sonoro é complementado pelo aparecimento intermitente de uma banda sonora bastante elaborada, que confere à ação e à paisagem um tom ora alegre ora nostálgico. Com a ajuda de cartazes, os intérpretes legendam a realidade, desafiam-na como criaturas que descem à rua para se divertir em busca de cúmplices para as suas travessuras. E nós tivemos um momento realmente extraordinário.

Alina Stockinger, diretora da companhia, comenta que “é a partir da observação de um lugar e dos seus habitantes que normalmente o Eléctrico 28 começa a trabalhar: observando-o e compreendendo a nossa posição em relação ao que se passa; como nos faz sentir, gostemos ou não; se gostaríamos de mudar as coisas ou não e em caso afirmativo, como. E eu acho que nós, como um coletivo, fazemos filtros artesanais através dos quais comunicamos o que sentimos sobre isso. E esses filtros são inspirados por todos os tipos de coisas. Ultimamente temos uma grande queda por Georges Perec e antes disso havia uma grande queda por Wes Anderson, e há uma ligação infinita com o Movimento Situacionista e o antropólogo Manuel Delgado”.

The Frame é um espaço de sensibilização, questionamento e transformação temporária dos papéis que os espaços e lugares desempenham na sociedade. Conecta pessoas que, por coincidência, estão no mesmo lugar, toma o espaço público como palco de performance e o torna extraordinário por meio do humor. Humor como meio de conexão e transformação... quão necessário. E que olhar generoso o desta equipa de intérpretes que convida os transeuntes a divertirem-se fazendo algo juntos, algo inusitado.

Quando chego a casa tenho a sensação de que *The Frame* é, mais do que uma peça performativa, um manual de boas práticas para os artistas de rua.

12. Surpreender

Quando estou com tudo pronto para entregar ao Bruno Costa, que se encarrega de traduzir estas palavras para português, tenho a sorte de ter uma entrevista por videoconferência com o Hugo Cruz, criador, investigador e gestor cultural especializado no espaço público e participação cívica e política. Com ele inicio uma conversa muito interessante sobre os medos, oportunidades e desafios que os profissionais das artes de rua enfrentam hoje.

Muito amável, reuniu comigo apenas um dia antes do início do festival que dirige, o MEXE. Depois de conversar um pouco sobre a filosofia desse evento, o tema da pandemia insinua-se na conversa. Ele fala sobre este momento como um período de experimentação. Um ponto de inflexão, uma transição para algo que em poucos anos poderemos assimilar. Como é recorrente nas conversas atravessadas pelo fantasma da pandemia, falamos em digitalização e em perda de liberdades, embora o seu discurso se torne muito interessante em pouco tempo. Hugo fala-me da possibilidade de inventar outra relação com o público e com a rua, da necessidade de criar a partir de processos que tenham em mente princípios como a intimidade e o cuidado, de redescobrir o espetador para além da massa e de se reconectar.

Ele também me fala sobre o potencial deste momento como um espaço de reinvenção da criação contemporânea e como uma oportunidade de voltar ao teatro para entrar numa história, do teatro como uma celebração e ritual, e não um ato de puro consumo. Concordamos na falta de rituais, na necessidade de nos conectarmos para curar as feridas que, em diferentes níveis, a pandemia causou. Novamente a pandemia.

A acessibilidade e o direito de acesso à cultura aparecem depois de um tempo na nossa conversa, e pergunto ao Hugo se aquele trabalho de busca da privacidade na rua, que ele me comentou anteriormente, não pode contribuir para o desaparecimento do espontâneo, para o desaparecimento do feliz confronto entre transeuntes e encenação de rua, do feliz acesso à cultura de quem não se interessa pelas artes performativas ou normalmente não está representado no palco ou nas bancas.

Hugo responde que se refere a uma intimidade que deve ser dada precisamente antes do encontro entre o espetador e os transeuntes. É nesse preciso momento que ele apresenta uma ideia que ilumina o seu olhar. Explica que, da mesma forma que cada bairro tem o seu jardineiro ou jardineira, guarda urbano ou médico de família, também deve ser designado um criador ou criadora que tenha a missão de transformar a vida comum em extraordinária. Consegue imaginar um departamento ou gabinete de vida extraordinária em

cada município? Com um artista municipal atribuído a cada bairro não seria necessário ter um centro cultural onde não houvesse capacidade para tal; apenas uma artista que vai promover em cada área, e em relação ao seu quotidiano, a atividade artística adequada para cada necessidade.

Essa ideia também representa uma oportunidade de reconhecer a arte e a comunidade artística, tão necessárias quanto as médicas ou os enfermeiros em tempos de pandemia. Ao implementar estratégias e projetos culturais em que os nossos vizinhos são diretamente questionados, nos quais intervimos na realidade a partir de necessidades específicas e pertinentes, podemos revelar-nos ainda mais necessários a uma parte da população que também ainda não compreende o nosso papel na sociedade, como espaço de cultivo da felicidade ou como estímulo económico e de transformação social.

O facto é que nós, criadores, podemos chegar a um pensamento muito diferente da administração pública e participar na gestão das cidades de formas inesperadas, pelo menos, tomando as artes de rua como pretexto para estabelecer mil e uma novas relações.

A essa altura, o facto é que já estamos em conversa há quase uma hora e uma última pergunta me vinha à mente. As artes de rua têm um circuito muito mais amplo do que, por exemplo, o teatro de texto. Os artistas de rua catalães têm a maior parte de seu mercado fora da Catalunha. Passados estes meses, e face à emergência climática, teremos que repensar a mobilidade como a temos entendido até agora – embora prefira fazer mais turismo local do que deixar de oxigenar o panorama performativo com propostas internacionais. Como podemos enfrentar essa transformação? Hugo diz-me que é preciso justificar a chegada de companhias, ir além da experiência que se limita a uma apresentação pública e nada mais. Podemos trabalhar em rede para o planeamento da circulação, no intercâmbio entre artistas, na promoção de relações de continuidade. Um pé local e o outro global. Este, sem dúvida, é um momento muito interessante para construir novas relações e evitar políticas culturais que forcem a produção. É preciso colocar o pé no travão.

Combinei com o Hugo que lhe ligaria para nos vermos logo que me deslocasse ao Porto. Quero continuar esta conversa, mas ambos temos outros compromissos e encerramos o encontro virtual.

Escrever este capítulo permitiu-me conversar com amigos novos e antigos. Que sirva esta jornada humilde para iniciar o máximo de conversas. Vemo-nos na rua e espero que seja em breve.

Referências bibliográficas

A Tempo – Arts i Formació (2019, 7 de maio). *Debat obert amb Henry Giroux (2018-19): Resistència, transformació social i esperança* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=55L152S3BLc>

Delgado, M. (2013). El espacio público contra la calle. *Quaderns de Recerca en Urbanisme*, 1, 12-16.

Figueres, C. (2016, fevereiro). *Acordo climático de Paris: a história vista de dentro* [Vídeo]. Conferência TED. https://www.ted.com/talks/christiana_figueres_the_inside_story_of_the_paris_climate_agreement/transcript?language=pt

Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.

Han, B. C. (2017). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Jordi Duran i Roldós é licenciado em Filosofia Catalã (Universidade de Girona) e em Filosofia Hispânica (Universidade de Girona), detendo ainda um mestrado em Educação Inclusiva (Universidade de Lleida, Universidade de Vic, Universidade Central da Catalunha e Universidade das Ilhas Baleares). Estudou ainda Direção Artística e Dramatúrgica no Instituto de Teatro de Barcelona (ESAD). Desde 2008, é responsável artístico pelo projeto Dimitri Ialta. Como gestor

cultural, foi diretor artístico da Fira Tàrrrega (2011-2018) e codiretor do mestrado em Criação Artística para o Espaço Público da Universidade de Lleida, em parceria com a Fira Tàrrrega (2013-2017). Como docente e investigador, colaborou com o mestrado em Gestão Cultural da Universidade Internacional da Catalunha (2010-2017). Atualmente, é docente da licenciatura em Artes Performativas na ERAM (Universidade de Girona) e diretor do Festival Z.

FIAR, Festival Internacional de Artes de Rua,
Paimela (2015).
© FIAR





Posfácio

**Das relações
entre coisas
indefinidas**

Álvaro Domingues

Relacionar as vivências no espaço público e a criação artística contemporânea coloca um primeiro desafio que é o de precisar as questões a que essas relações dizem respeito e, depois, saber de uma forma compreensível como medir a intensidade e a natureza desse tráfego.

O modo mais fácil e mais corrente de colocar a questão é simplesmente falar dessa relação a propósito de uma infinidade de ocorrências, dando como adquirido que “espaço público” e “criação artística” ou são denominações percebidas como autoexplicativas (o que é falso) ou definem-se de forma tão vaga e genérica que daí se pode concluir tudo e nada – as iluminações de Natal e uma performance de teatro de rua envolvendo uma ação política tacitamente pensada como um confronto poderiam, desse modo, ser pensadas de forma semelhante. Entre a arte em forma de protesto, produzida em espaço público sem o consentimento do proprietário da parede, do chão ou da montra..., e a arte por encomenda para fins puramente comerciais e publicitários vai um abismo, mas, para quem passa, talvez não se distinga. Frequentemente, também é vaga a fronteira entre a “artialização” e certas formas de ativismo político que se exprimem com os códigos da arte (de resto, bastante diversos e sujeitos a polemização). Escrito nas paredes – “queremos mentiras novas” –, é da mais requintada poética literária ou ensaística filosófica, e, contudo, é, intencionalmente, um manifesto político. O músico de rua que usa umas melodias muito andadeiras para capturar umas moedas com acompanhamento musical (alguns são músicos extraordinários, mas não é desses que aqui se fala) não é o mesmo daquele que empunha uma bandeira e vai pela rua a cantar a Grândola Vila Morena. Todos sabemos destas coisas e também sabemos que entre a intencionalidade de quem faz e os filtros perceptivos de quem vê, ouve ou, de alguma forma, sente pode estar outro abismo, o da subjetivação. Para Michel Foucault, interessado nos jogos do poder, a subjetivação implica mecanismos mais ou menos coercivos entre o poder e o sujeito, através dos quais este último se domestica ou sujeita (ou mesmo, se aliena e esvazia de qualquer tipo de consciencialização) ou, ao contrário, livremente reage de forma crítica, segundo normas e convenções disponíveis no entorno cultural.

Existem múltiplas formas de produzir intencionalidades para os sujeitos decifram; por vezes estratégias muito simples, genéricas e focadas (como na publicidade e na propaganda), por vezes muito elaboradas e dissimuladas. André Gide usou a expressão *mise en abyme* para se referir a narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, que continuamente se desdobram (no caso, um personagem de um seu romance – *Les Faux-Monnayeurs* (1925) – que se apresenta como um escritor que está a iniciar um romance intitulado *Les Faux-Monnayeurs*). Assim se constrói o jogo de espelhos da comunicação e da codificação de mensagens. Toda a arte é comunicação (também), seja objeto ou evento.

Geralmente entendida como libertária, crítica ou até guerrilheira, a arte, frequentemente, funciona como um dispositivo de normalização, como refere Giorgio Agamben (2006, p. 10): “um dispositivo é tudo aquilo que de uma forma ou de outra, possui a capacidade de capturar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. Dito desta forma perentória, trata-se de um ato de poder claramente assumido, embora a estratégia usada varie desde a maior sutileza à maior grosseria. Contudo, a arte pode ser também contrapoder, contranormalização, podendo dizer-se a esse propósito as mesmas palavras de Agamben. Banksy, o celebrado e anônimo grafiteiro de Bristol, levou o engenho artístico a lugares e situações dificilmente pensáveis, mas facilmente transportáveis do real ao virtual, sobretudo através da internet – literalmente, das paredes aos ecrãs, cruzando todas as dimensões do espaço público, dos lugares aos sites, como em www.picturesonwalls.com. Os humanos remotos que desenharam nas pedras do vale do Côa não possuíam tais aparatos tecnológicos para expandirem a realidade local de sítios com nomes tão poderosos como a Canada do Inferno.

Todas as obras de arte (assim consideradas, as do paleolítico ou as de hoje) não dispensam os mecanismos de mediação da sua colocação em público e de todos os processos relacionais que isso implica. A “ativação” de uma obra de arte enquanto tal pode decorrer da sua simples colocação no espaço público, ultrapassando as barreiras e a normatividade dos museus e dos curadores. Não terá a mesma interpretação da que tem um sinal de trânsito, mas a de um sinal inesperado, subversivo, irônico ou outro gesto de interferência.

Obra do artista Cletus Abraham (2012).



Acerca do adjetivo “público”, Chantal Mouffe (2005, pp. 147-171) coloca a questão da seguinte forma:

- o “público” define-se por três características fundamentais
 - a) aquilo que é comum, geral, oposto ao que é privado, particular e individual; b) por referência ao ato de “publicitar”, tudo aquilo que é visível e manifesto, opondo-se ao que na esfera privada é secreto; c) finalmente, é público tudo que é aberto, acessível, opondo-se à condição fechada do que é privado;
- ao mesmo tempo, a tônica da ideia de espaço público é, sobretudo, entendida como inscrita num contexto político democrático, aberto, referente ao que é comum, partilhado. Por aqui, Mouffe afasta-se deliberadamente dos espaços públicos entendidos e manipulados ao modo dos regimes ditatoriais e autocráticos e de muitos outros espaços ditos públicos (ou de uso público), mas sujeitos a mecanismos privados de controle de uso, modo de apropriação e reserva de direito de admissão;
- por sua vez, a arte pública não é entendida de modo genérico, simplesmente designando as práticas e presenças artísticas no espaço público; é a própria arte (quem a produz, os modos de fazer, organizar, publicitar, os seus resultados, etc.) que institui ou estabelece o caráter público de um espaço. Chantal Mouffe pretende dizer-nos que determinados espaços e determinadas práticas artísticas estabelecem tipologias de espaço público, que certas práticas artísticas contribuem para a criação de determinados públicos e audiências específicas.

Para avançar nos cruzamentos possíveis entre esta forma de colocar as questões e relações é necessário também ter em conta a diversidade dos contextos e intencionalidades em que as práticas artísticas se desenvolvem. Se essas práticas contribuírem para o questionamento ou, ao contrário, para a reprodução daquilo que é próprio das hegemonias dominantes, tudo muda. Nas palavras da própria Chantal Mouffe, no artigo já citado: “Clearly those who advocate the creation of agonistic public spaces, where the objective is to unveil all that is repressed by the dominant consensus, are going to envisage the relation between artistic practices and their public in a very different way than those whose objective is the creation of consensus, even if this consensus is seen as a critical one. I am, for this reason, very suspicious of the current tendency to promote ‘commemorative’ art because, even when the intention is a critical

one, it tends to impose one accepted way of seeing things, instead of opening up the debate and facilitating an agonistic confrontation” (Mouffe, 2005, p. 162)¹.

1. Sublinhado nosso.

Essa qualidade agonística do espaço público (aquilo que se refere ao confronto simbólico, ao antagonismo que é constitutivo da própria sociedade humana e da política) converte-o numa arena ideal para a demonstração do poder da arte em questionar o sistema, denunciar formas de opressão, propor, denunciar ou mesmo envolver-se na luta política.

A questão é da maior sensibilidade, até porque é frequente depararmos com determinadas práticas artísticas conotadas com a crítica ao sistema, quase de guerrilha, quase vandalismo – veja-se a já referida obra de Banksy, por exemplo –, que se transformam quase no seu inverso. Banksy agrada pelas suas opções estéticas de desenho. Apelando para os temas da injustiça, atrai e comove, ao mesmo tempo que dá corpo e promove a contracultura. Contudo, o denominado “efeito Banksy” torna-se tão inócuo e decorativo como a célebre imagem de Che Guevara na roupa ou a encomenda bem paga para grafitar a sala de uma vivenda, a empena do imobiliário de luxo ou a saturação decorativa da rua do “centro histórico”. Além destes exemplos, outros mil existem em que a arte pública, arte de rua e outros nomes são veículos suaves de comemoração, propaganda, publicidade comercial, entretenimento, festa, manobra de dissipação para questões incômodas e tudo aquilo que é do registo do apaziguamento, da anulação do dissenso. Contudo, a festa é, por excelência, a celebração do sentir coletivo (livre e conscientemente expresso, entenda-se) ou uma especial inquietação individual, como aquela que Chico Buarque canta, começando bem e acabando menos bem noutra estrofe que aqui não está: “Estava à toa na vida / O meu amor me chamou / Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor...”.

Conclusão.

Não há (muito menos estando o assunto apenas esboçado).

Referências bibliográficas

Abraham, C. (2012). *One of the first street sign silhouettes created by Clet* [Fotografia]. Tuscan Traveler. <http://tuscantraveler.com/2012/florence/tuscan-travelers-tales-clet-abrahams-street-art/>

Agamben, G. (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot et Rivages.

Mouffe, C. (2005). Which public space for critical artistic practices? *Cork Caucus*. https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf

Álvaro Domingues (Melgaço, 1959) é geógrafo e professor na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, onde também é investigador no CEAU - Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo, onde tem desenvolvido uma atividade regular de investigação e publicação no âmbito de projetos com a Fundação Calouste Gulbenkian, a Fundação para a Ciência e Tecnologia, a CCDR-N, a CCDR-C, a Xunta da Galiza, a Escola Técnica Superior de Arquitetura da Corunha, a Erasmus University of Rotterdam – EURICUR, o Club Ville Aménagement – Paris, a Universidade de Granada – Planeamento e Urbanismo, a Universidade Federal de S. Paulo e do Rio de Janeiro, a Fundação de Serralves, entre outros. Para além das suas funções docentes na Universidade do Porto, e noutras universidades, publica com regularidade sobre temáticas relacionadas com a geografia urbana, o urbanismo e a paisagem.

Quinhentos, de Iltopie [FR],
Banda da Armada e BeatBombers.
Festas de Lisboa (2015).
© José Frade/EGEAC





(Re)visitar as artes de rua em Portugal

A dimensão estética da criação artística para o espaço público é uma das suas características mais distintivas. Como tal, um manual de boas práticas não poderia negligenciar o contexto fotográfico, numa perspetiva histórica do domínio das artes de rua. A partir da colaboração fundamental dos agentes culturais nacionais, foi possível compilar uma galeria fotográfica que nos permite (re)visitar as artes de rua em Portugal: das suas origens à atualidade, passando por momentos centrais da sua evolução/transformação, e ainda alguns dos processos artísticos mais relevantes. Uma galeria viva, dispersa ao longo do manual, compilada a partir de uma curadoria estética e histórica complementar à linha editorial.

NUSQUAM,

de Teatro do Mar.

QUANDO,

de Madalena Victorino (2020).

Cegos,

de Desvio Coletivo [BR], Imaginarius,
Santa Maria da Feira (2017).

Baralha,

de Marco Martins, Imaginarius,
Santa Maria da Feira (2010).

FRESH STREET #2,

Seminário internacional para o
desenvolvimento das artes de rua,
Santa Maria da Feira (2017).

Spencer Tunick [USA],

Imaginarius,
Santa Maria da Feira (2003).

Acqua Matrix,

EXPO'98,
Lisboa (1998).

Art'Imagem.**Realejo.****TAI – Trupe Maravilha.**

O Mundo de Pinóquio,
de Titanick Theatre [DE] e ACERT,
Imaginarius,
Santa Maria da Feira (2009).

Linhas Voadoras,

de Basinga/Tatiana-Mosio
Bongonga [FR],
Festas de Lisboa (2019).

Espirito do Lugar,

de Circolando.

Planteia (2021),

um projeto comunitário que é
jardim-palco-jogo, situado na Praça
da Casa da Cultura de Ílhavo.

Vertico,

de Companhia Persona e Décadas
de Sonho (2016).

Passagem,

de PIA – Projetos de Intervenção
Artística.

Xarxa 25,

de La Fura dels Baus [ES],
Imaginarius,
Santa Maria da Feira (2005).

E-nxada,

de Companhia Erva Daninha
(2016).

O Baile dos Candeeiros,

de RADAR 360°.

**Persona – Uma Homenagem
ao Sonho e ao Teatro,**

de Companhia Persona (2002).

Olharapos,

EXPO'98,
Lisboa (1998).

Guimarães 2012.**La Tortue de Gauvain,**

de Luc Amoros [FR],
Ilustração à Vista, Ílhavo (2019).

FIAR,

Festival Internacional de Artes
de Rua,
Palmela (2015).

Giroffé,

de Circolando.

Quinhentos,

de Ilotopie [FR], Banda da Armada
e BeatBombers,
Festas de Lisboa (2015).

Agradecimentos

23 Milhas/Município de Ílhavo,
Alina Stockinger (Eléctrico 28),
Anna Giribet (FiraTárrega),
António Santos (Staticman),
Circolando,
Companhia Erva Daninha,
Companhia Persona,
EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos
e Animação Cultural, E.M.,
FIAR,
Hugo Cruz (MEXE),
Jerzy Zón (Teatr KTO),
João Brites (TeatrO Bando),
Jong-Yeoun Yoon,
José Gil (S.A. Marionetas – Teatro & Bonecos),
José Leitão (Art'Imagem),
Julieta Aurora Santos (Teatro do Mar),
Katuska Valenzuela (La Patriótico Interesante),
La Fura dels Baus,
Luisa Cuttini (CLAPS),
Manfred Eccli (Moradavaga),
Mário Moutinho (Teatro Amador de Intervenção – TAI),
Município de Guimarães,
Município de Santa Maria da Feira,
Nadia Aguir (IN-SITU),
Pedro Aparício (Academia Contemporânea
do Espectáculo – ACE),
Pedro Cavaco Leitão (Moradavaga),
PIA – Projetos de Intervenção Artística,
Pompeu José (Trigo Limpo, Teatro ACERT),
Rui Paixão (Holy Clowns),
Salvador González (Plataforma Arts de Carrer
de Catalunya).

Promotor



Apoio



www.outdoorarts.pt

A **Bússola** atua em domínios multidisciplinares no mercado cultural e criativo, tendo como missão o apoio ao planeamento, financiamento e estratégia de projetos artísticos e culturais aplicados à contemporaneidade. Considerando todas as etapas da cadeia de valor da criação e programação artística, colabora com organizações privadas, artistas e entidades governamentais para o desenvolvimento estratégico e conceção de projetos culturais. Em estreita ligação com o espaço público e contextos de apresentação não convencionais, é um dos agentes ativos no desenvolvimento das artes de rua e circo contemporâneo em Portugal.

de b
para a org



OUTDOOR
ARTS
PORTUGAL

artí
es