

Tese de doutoramento

# A cultura como categoria de intervenção pública no tempo e no território

Luísa Arroz Albuquerque  
Doutoramento em Sociologia  
Cultura, Diferença e Território  
Faculdade de Letras  
Universidade do Porto  
2011

Agradecimentos Institucionais

Fundação para a Ciência e Tecnologia, PROTEC

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria

Prof. João Teixeira Lopes

Prof. Gerhard Plumpe

Dr. Mário Gonçalves

Associação Património Histórico-Grupo de Estudos

Ao João Serra, Pedro Lapa e ao Emidio Ferreira pela paciência e partilha de conhecimento.

Ao João e ao Filipe pela dedicação, conversa e preciosas sugestões.

À minha mãe, avó e irmã, pela motivação, assistência e, claro, financiamento.

## Índice

Introdução.....	9
1   Pergunta de partida.....	17
I   Revisão da Literatura.....	19
1.1   Modelo de análise e design da investigação.....	28
II   “Sabias que não existia a Cultura?”.....	46
2. 1   A reflexão filosófica da Antiguidade Clássica.....	50
2.1.1.   “Nunca se abalam os géneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade”. A <i>República</i> de Platão.....	50
2.1.2   “O prazer é dado a cada um conforme a sua natureza”. A <i>Política</i> de Aristóteles.....	58
2.1.3   “Dar preferência à alma sobre o corpo”. A <i>Cidade de Deus</i> de Santo Agostinho.....	65
2.2.   <i>Top-down, Bottom-up</i> : mitos e modelos acerca da intervenção pública nos assuntos culturais.....	71
2.2.1.   Emergência de modelos diferenciados de tradição cultural - influência do racionalismo humanista?.....	71
2.2.2   A cultura como categoria de intervenção pública: linhas de tendência na política cultural ocidental.....	94
III   A construção da cultura como categoria de intervenção pública.....	105
3.1   Um quadro à procura de um país... ..	122
3.1.1   A cristianização das manifestações culturais.....	123
3.1.2   A política cultural do período liberal.....	150
3.1.3   A política cultural da Primeira República.....	185
3.2   A política cultural como “política do espírito”.....	202
3.3   A poesia saiu à rua num dia assim.....	214
IV   O local: a emergência das políticas culturais de nível municipal.....	231
4   A apresentação da ‘cultura’ nos sítios oficiais na Internet das Câmaras Municipais.....	235
4.1   Exploração dos dados através da análise univariada.....	241
4.1.1   O número de artistas nos campos culturais territorializados.....	253
4.1.2   A expressão cultural privilegiada.....	255
4.1.3 Espectadores e visitantes.....	257

4.1.4   Dança, música, artes visuais e teatro .....	258
4.1.5   A gestão das infraestruturas culturais .....	262
4.1.6   Os <i>inputs</i> dos campos culturais territorializados .....	264
4.1.7. Conclusões da análise estatística.....	269
4.2   Análise de componentes principais, clusterização e escalonamento multidimensional .....	272
V   Conclusão .....	281
VI   Bibliografia .....	285
Anexos.....	304
Anexo 1. Ficha de observação dos sítios oficiais da internet das Câmaras Municipais .....	305
Anexo 2. Síntese da análise estatística (índice de resultados e testes.....	306
Anexos em formato digital .....	<a href="#">323</a>
Anexo 3. Outputs do SPSS .....	
Anexo 4. Análise dos programas de governo 1974-2005 .....	
Anexo 5. Textos de apresentação nos sítios oficiais da internet das Câmaras Municipais .....	
Anexo 6. Órgãos responsáveis pela cultura e seus representantes políticos 1974-2005 .....	
Anexo 7. Amostra à imprensa publicada entre 1849 e 1871 .....	

## Índice remissivo de ilustrações, gráficos e quadros

GRÁFICO 1. NÚMERO DE ESTABELECIMENTOS TIPOGRÁFICOS ENTRE 1768 E 1863.....	109
GRÁFICO 2. CÁLCULO DA TAXA DE ALFABETIZAÇÃO NA EUROPA ENTRE 1850 E 1950* E EM PORTUGAL ENTRE 1850 E 2001** .....	112
GRÁFICO 3. PERCENTAGEM DA POPULAÇÃO RESIDENTE COM 15 OU MAIS ANOS COM O ENSINO SUPERIOR COMPLETO EM PORTUGAL DE 1960 A 2001 .....	113
GRÁFICO 4. COMPARAÇÃO EUROPEIA DE PRÁTICAS CULTURAIS: COMPRA DE LIVROS, JORNAIS E MINUTOS DISPENDIDOS EM FRENTE À TELEVISÃO (1999) .....	115
GRÁFICO 5. EVOLUÇÃO DO NÚMERO DE ESPECTADORES DE TEATRO, MÚSICA, DANÇA E VARIEDADES E VISITANTES DE MUSEUS POR MIL HABITANTES E DO Nº DE MUSEUS E RECINTOS CULTURAIS ENTRE 1960 E 2009 .....	116
GRÁFICO 6. COMPARAÇÃO ENTRE O NÍVEL DE ESCOLARIDADE DO SECTOR CULTURAL E O NÍVEL DE ESCOLARIDADE NO UNIVERSO TOTAL DE EMPREGO ENTRE PAÍSES DA UE, 2005 .....	119
GRÁFICO 7. VISITANTES DO MUSEU MUNICIPAL DO PORTO ENTRE 1853 E 1875 .....	162
GRÁFICO 8. NÚMERO DE LEITORES DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PORTO ENTRE 1860 E 1864 .....	162
GRÁFICO 9. PREFERÊNCIAS TEMÁTICAS DA BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA (1858-59) E DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PORTO (1862-1864) .....	163
GRÁFICO 10. MOVIMENTO DA IMPRENSA PERIÓDICA POR DÉCADAS (1801-1890) .....	163
GRÁFICO 11. DESPESAS COM CULTURA DOS MUNICÍPIOS E A DOTAÇÃO DO MINISTÉRIO DA CULTURA NO ORÇAMENTO DE ESTADO .....	228
GRÁFICO 12. PRODUTO INTERNO BRUTO A PREÇOS CORRENTES (TAXA DE VARIAÇÃO HOMÓLOGA %) .....	229
GRÁFICO 13. DISTRIBUIÇÃO DAS PALAVRAS OPERATIVAS NO CAMPO IDEOLÓGICO.....	237
GRÁFICO 14. CARACTERIZAÇÃO SOCIODEMOGRÁFICA DOS 277 MUNICÍPIOS ANALISADOS .....	238
GRÁFICO 15. CARACTERIZAÇÃO DOS CAMPOS CULTURAIS TERRITORIALIZADOS .....	240
GRÁFICO 16. CAIXA DE EXTREMOS E QUARTIS DA DISTRIBUIÇÃO DO NÚMERO DE ARTISTAS (VARIÁVEL NÃO ESTANDARDIZADA) POR DENSIDADE POPULACIONAL.....	254
GRÁFICO 17. CAIXA DE EXTREMOS E QUARTIS DA DISTRIBUIÇÃO DA EXPRESSÃO CULTURAL PRIVILEGIADA ETNOGRÁFICA E CONTEMPORÂNEA (VARIÁVEIS NÃO ESTANDARDIZADAS) POR CAMPO IDEOLÓGICO.....	256
GRÁFICO 18. CAIXA DE EXTREMOS E QUARTIS NÚMERO DE ASSOCIAÇÕES DE DANÇA (VARIÁVEL ORIGINAL) E A SUA DISTRIBUIÇÃO PELAS VARIÁVEIS CAMPO IDEOLÓGICO E IDADE MÉDIA EM ANOS .....	260
GRÁFICO 19. GRÁFICO DE MÉDIAS DE EXPRESSÃO TRADICIONAL E ETNOGRÁFICA POR NÚMERO DE ARTISTAS.....	268
GRÁFICO 20. GRÁFICO DE MÉDIAS DOS INDICADORES DISTINTIVOS DA POLÍTICA CULTURAL.....	270
GRÁFICO 21. MAPA PERCEPTUAL DE REPRESENTAÇÃO BIDIMENSIONAL DOS SCORES DAS VARIÁVEIS ORIGINAIS DAS DUAS COMPONENTES PRINCIPAIS “VITALIDADE CULTURAL” E “IDEOLOGIA” .....	275
GRÁFICO 22. MAPA BIDIMENSIONAL DEFINIDO PELAS DUAS COMPONENTES RETIDAS “CAMPO IDEOLÓGICO” E “VITALIDADE CULTURAL” COM OS OBJECTOS DEFINIDOS SEU VALOR NA VARIÁVEL DENSIDADE POPULACIONAL .....	277
GRÁFICO 23. MAPA BIDIMENSIONAL DEFINIDO PELAS DUAS COMPONENTES PRINCIPAIS RETIDAS “CAMPO IDEOLÓGICO” E “VITALIDADE CULTURAL” E A SUA POSIÇÃO RELATIVA ÀS VARIÁVEIS	

ORIGINAIS DETERMINANTES, APÓS A CATPCA, COM OS OBJECTOS DEFINIDOS SEU VALOR NA VARIÁVEL CAMPO IDEOLÓGICO .....	278
GRÁFICO 24. MAPA PERCEPTUAL DA DISTRIBUIÇÃO DOS MUNICÍPIOS PELAS COMPONENTES VITALIDADE CULTURAL E IDEOLOGIA DE ACORDO COM A CLUSTERIZAÇÃO (K=4) .....	280
ILUSTRAÇÃO 1. MODELO DE ANÁLISE.....	41
QUADRO 1. INDICADORES DE DESCRIÇÃO DO CAMPO DE PRODUÇÃO CULTURAL .....	39
QUADRO 2. A AFIRMAÇÃO DA POLÍTICA CULTURAL NOS 1930-1960 .....	100
QUADRO 3. COMPARAÇÃO DAS DESPESAS EM CULTURAL NO ANO DE 1999 .....	118
QUADRO 4. BOLSEIROS, ARTISTAS E INTELLECTUAIS ENTRE O FINAL DE QUATROCENTOS E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DE SEISCENTOS .....	131
QUADRO 5. ESTRUTURAS E EQUIPAMENTOS CULTURAIS (1763-1798) .....	148
QUADRO 6. MUSEUS E BIBLIOTECAS ENTRE 1836 E 1888 .....	160
QUADRO 7. AMOSTRA DE PERIÓDICOS DISPONÍVEIS NO CATÁLOGO DIGITALIZADO DA BIB. NACIONAL E HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA ENTRE 1849 E 1871.....	164
QUADRO 8. TEATROS LISBOETAS NA PRIMEIRA REPÚBLICA (1910 – 1926) .....	188
QUADRO 9. MARCAS IDEOLÓGICAS NOS ENUNCIADOS DOS PROGRAMAS DE GOVERNO.....	219
QUADRO 10. INVESTIMENTO, DESPESA PÚBLICA E DESPESA FEDER - QCAIII (ATÉ 2005) .....	226
QUADRO 11. TIPOLOGIA DOS PROJECTOS NO POC 2000-2006.....	227
QUADRO 12. PARTICIPAÇÕES NO PROGRAMA CULTURA 2000, ENTRE 2000 E 2002, POR PAÍSES....	227
TABELA 1. MÉDIA, MEDIANA E MODA DA PROPORÇÃO DE ASSOCIAÇÕES DEDICADAS ÀS ACTIVIDADES MUSICAIS, ARTES VISUAIS, DEFESA DO PATRIMÓNIO, TEATRO E DANÇA.....	240
TABELA 2. DESCRIÇÃO DAS VARIÁVEIS DOS FACTORES EXÓGENOS E ENDÓGENOS ( <i>INPUTS/OUTPUTS</i> ) DOS CAMPOS CULTURAIS TERRITORIALIZADOS.....	242
TABELA 3. IMPACTOS DOS FACTORES SOCIODEMOGRÁFICOS E POSICIONAMENTO NO CAMPO IDEOLÓGICO NA VARIÁVEL NÚMERO DE ARTISTAS .....	253
TABELA 4. CÁLCULO DA DIMENSÃO DO EFEITO NA VARIÁVEL NÚMERO DE ARTISTAS A PARTIR DA ANÁLISE UNIVARIADA A DOIS FACTORES SOCIODEMOGRÁFICOS.....	253
TABELA 5. IMPACTOS DOS FACTORES SOCIODEMOGRÁFICOS E POSICIONAMENTO NO CAMPO IDEOLÓGICO NA VARIÁVEL EXPRESSÃO CLÁSSICA E CONTEMPORÂNEA .....	255
TABELA 6. IMPACTOS DOS FACTORES EXÓGENOS SOCIODEMOGRÁFICOS E POSICIONAMENTO NO CAMPO IDEOLÓGICO E ENDÓGENO DE LUGARES DISPONÍVEIS NA VARIÁVEL DE OUTPUT ESPECTADORES E VISITANTES .....	257
TABELA 7. IMPACTOS DOS FACTORES SOCIODEMOGRÁFICOS E POSICIONAMENTO NO CAMPO IDEOLÓGICO NAS VARIÁVEIS DE ACTIVIDADE PRINCIPAL DAS ASSOCIAÇÕES: DANÇA, MÚSICA, ARTES VISUAIS E TEATRO .....	259
TABELA 8.IMPACTOS DOS FACTORES ENDÓGENOS DOS CAMPOS CULTURAIS TERRITORIALIZADOS ( <i>INPUTS</i> ) NAS VARIÁVEIS DE OUTPUT ACTIVIDADE PRINCIPAL DAS ASSOCIAÇÕES: DANÇA, MÚSICA, ARTES VISUAIS E TEATRO .....	261
TABELA 9. IMPACTOS DAS VARIÁVEIS DE CARACTERIZAÇÃO SOCIODEMOGRÁFICA E POSICIONAMENTO NO CAMPO IDEOLÓGICO NAS VARIÁVEIS DE DISTRIBUIÇÃO PROPORCIONAL DO PESO DA CÂMARA MUNICIPAL E OUTROS SECTORES NA GESTÃO DAS INFRAESTRUTURAS CULTURAIS .....	262

TABELA 10. IMPACTOS DOS FACTORES ENDÓGENOS DOS CAMPOS CULTURAIS NAS VARIÁVEIS DE DISTRIBUIÇÃO PROPORCIONAL DO PESO DA CÂMARA MUNICIPAL E OUTROS SECTORES NA GESTÃO DAS INFRAESTRUTURAS CULTURAIS.....	263
TABELA 11. IMPACTOS DOS FACTORES SOCIODEMOGRÁFICOS E POSICIONAMENTO NO CAMPO IDEOLÓGICO NAS VARIÁVEIS DE INPUT DOS CAMPOS CULTURAIS TERRITORIALIZADOS.....	264
TABELA 12. IMPACTOS DOS FACTORES ENDÓGENOS DOS CAMPOS CULTURAIS TERRITORIALIZADOS NA VARIÁVEL DE INPUT INVESTIMENTO MÉDIO EM CULTURA .....	266
TABELA 13. IMPACTOS DA VARIÁVEL NÚMERO DE INFRAESTRUTURAS CULTURAIS NAS VARIÁVEIS ENDÓGENAS DOS CAMPOS CULTURAIS TERRITORIALIZADOS.....	267
TABELA 14. COMPONENTES PRINCIPAIS EXTRAÍDAS DA ANÁLISE CATPCA COM OS RESPECTIVOS EIGENVALUES, % DA VARIÂNCIA EXPLICADA, A DE CRONBACH E PESOS DE CADA VARIÁVEL .....	274
TABELA 15. CENTRO DOS CLUSTERS E VALOR DE F PARA CADA DIMENSÃO .....	279

*“Sabe que a cultura é de esquerda. Uma pessoa de direita, quase fascista como eu, não tem ideias culturais nenhuma, de maneira que ao fim deste tempo eu pensei assim, bom, tem de haver uma medida cultural e o que é que eu tenho de fazer? Copiar o que a esquerda diz, aprender pelo menos... eles é que são cultos, eu não sou. E então vou fazer um concerto de Pedro Abrunhosa (...) com muitos insultos à mistura, que é uma coisa culturalmente elevada e o Festival das Tripas. Mas isto é copiado da esquerda, porque eu, de direita, não percebo nada”*

(Rui Rio, Presidente da Câmara Municipal do Porto, entrevistado por Ricardo Araújo Pereira no programa de humor *Gato Fedorento – Esmiúça os Sufrágios*, SIC: T1-ep.14, 1 Outubro de 2009)

## Introdução

Esta tese desenvolve um tema recorrente no debate em torno da acção do Estado a política cultural. A pergunta de partida que deu início a este inquérito questiona precisamente algumas ideias enraizadas no senso-comum que ciclicamente vamos ouvindo nos discursos actuais sobre cultura: a ideia generalizada de que a cultura é um património de intervenção construído apenas e só à esquerda e que, conseqüentemente, por oposição, à direita ela não existe. A *naturalização* da ideia da integração de um campo de intervenção do Estado num dado quadrante ideológico por excelência – a esquerda - é também, como diria Roland Barthes (Barthes, 1997), um processo de *ocultação* que encerra em si, não só, uma dada concepção do Estado, das suas funções e dos seus poderes, mas que, acima de tudo, *ilude* uma dada forma de intervenção. São recorrentes, também, nesta discussão as referências a modelos de tradição da intervenção estatal encaradas quase como opções antagónicas entre um modelo anglo-saxónico (americano e inglês) e um modelo continental europeu de feição franco-alemã, funcionando quase como estereótipos simultaneamente construídos como opção ideológica que se coloca a cada governo e símbolos de uma intervenção estatal *hard* (o modelo francês) ou de uma intervenção estatal *soft*, distante e de facto pouco interventiva (a americana e inglesa)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Lê-se pela mão de Pacheco Pereira em Setembro de 2007: “A seu tempo, como é habitual na UE, as “agendas” transformar-se-ão em “agências”, embriões de ministérios europeus. No caso da “cultura”, isso deve corresponder à institucionalização do modelo francês Malraux-Lang como norma europeia de “cultura”. É natural que assim seja, porque os países mais dirigistas em matéria de cultura, França, Portugal, Bélgica, Espanha, adoptaram-no há muito em detrimento do modelo anglo-saxónico, menos intervencionista” (Pereira J. P., 2007) . Tal como em muitos outros países europeus continentais, a Inglaterra criou, a título de exemplo, em 1992 o Department for National Heritage que cede lugar ao Department for Media, Culture and Sport em 1997, responsável pelas políticas governamentais nas áreas da cultura, desporto e dos Media, tendo um Minister of Parliament responsável por estas áreas.

Esta cristalização, também ela fruto da redução de formas de intervenção heteróclitas e, acima de tudo, cambiantes ao longo dos tempos, faz eco de outras diferenças que marcam o desenvolvimento europeu do século passado. Diferenças ideológicas com consequências práticas na forma e na acção política de intervenção nos assuntos culturais, esta simplificação acompanha a *ocultação* da emergência da intervenção pública nos assuntos culturais – a política cultural enquanto *tal* - em pleno século XX, marcada pelos combates ideológicos que aí se desenrolam: em primeiro lugar, a luta entre a Democracia e Fascismo, rapidamente ultrapassada pelo combate entre Capitalismo e Comunismo, num cenário marcado pela *Grande Narrativa* do século XX, atraindo ambos os lados da Cortina de Ferro, como afirma Judt, a legitimidade moral do Estado-providência e a expectativa de progresso social (Judt, 2010, p. 633). Essa grande narrativa da modernidade alimentada pela intelectualidade europeia no sentido da razão e do progresso social cujo fim se anuncia hoje sob a afirmação desencantada das *Luzes que se apagam na Europa*. Corroída por dentro no esboroar das perspectivas do progresso social de uma sociedade perfectível que se deixou enredar nas teias do Holocausto, a modernidade cede lugar ao cinismo de pós, amador e superficial, que lhe dita o fim dessa grande narrativa que lhe serve de motor<sup>2</sup>.

O objecto de estudo desta tese perspectiva-se assim, em primeiro lugar, a partir do campo (estruturante) da política, não tanto para estabelecer diferenças antagónicas de modelos de intervenção, mas para elucidar os caminhos que essa mesma política cultural foi percorrendo, os valores que lhe foram sendo atribuídos, as perspectivas sociais que a foram enformando e, de alguma maneira, a sua evolução na *longa duração*. Não é de todo dispiciendo perceber os contornos da formação do Estado moderno na construção dos modelos tradicionais de intervenção nos assuntos culturais e as heranças que a natureza diferenciada das monarquias europeias do século XVIII transporta para a arte liberal de

---

Não pretendemos negar que existem diferenças significativas entre os modelos referidos, apenas enfatizar que a opção de os descrever antagonicamente através do antónimo “dirigismo/não intervencionismo” é não reconhecer que pode existir intervencionismo sem dirigismo, o que nos parece ser o caso do modelo anglo-saxónico.

<sup>2</sup> Como afirma Lyotard: “En simplifiant à l’extrême, on tien pour “postmoderne” l’incrédulité à l’égard des métarécits. (...) La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands perils, les grands périple et le grand but. Elle se disperse en nuages d’éléments langagiers narratives, mais aussi dénotatifs, prescriptives...” (Lyotard, 1979, pp. 7-8)

governar. Não se fará, assim, uma história de arte e da cultura a partir da qual se perspectiva a política do Estado, mas faz-se antes uma indagação sobre a emergência da cultura como categoria de intervenção pública a partir da acção do Estado sobre um campo que vai adquirindo a sua autonomia. Não faremos, por isso também, uma análise das obras artísticas enquanto reveladoras de uma qualquer ideologia escondida, embora as reconheçamos como documentos ou fontes de testemunhos privilegiados do tempo e das condições sociais particulares das quais resultam, sobre as quais agem e que eventualmente interrogam ou ironizam.

A primeira consequência desta perspectivação a partir da política dos assuntos culturais (secundarizando, mas não ignorando o olhar inverso, isto é, a análise da política através dos assuntos culturais) é que a relação triangular entre Estado – Cultura – Sociedade adquire uma nitidez reveladora. Reveladora, em primeiro lugar, da cultura como veículo de poder, não só na *relação* entre o Estado e a Sociedade, mas do Estado *na* sociedade, isto é, a política cultural analisada *para além* da autonomia do campo de produção cultural e vista como instrumento de intervenção na sociedade. Se a cultura encerra em si um paradoxo original, isto é, sendo simultaneamente geradora de um jogo de *illusio* e um dos principais instrumentos de emancipação mental dos indivíduos (Ahearne, 2004), a política, enquanto afectação imperativa de valores a uma sociedade, pode jogar-se também em qualquer uma das faces desta mesma moeda.

Esta categoria de intervenção do Estado na sociedade define-se então como uma acção – afectação de valores – que, tendo por instrumentos formas particulares de intervenção e gestão no campo de produção cultural, transcende esse campo social particular. Nesta perspectiva a redução da política cultural, por exemplo, a uma forma de “garantir a optimização dos recursos em cada sector: regulando, incrementando, fiscalizando” (Guedes, 2011) transporta já de si também uma dada concepção das funções do Estado que está muito para além dos meros assuntos da economia de um campo cultural autónomo. A aparente desideologização que a afirmação transporta na especialização técnica e burocrática da acção do Estado, que se tem vindo a assumir, com particular intensidade desde os anos 80, não deverá ser encarada como um ponto crítico na opção do nosso ponto de perspectiva, mas *a contrario*, um ponto que, precisamente, a justifica.

Através deste ponto de perspectiva podemos compreender melhor as opções que na concorrência de financiamentos limitados ou na concorrência pela legitimidade cultural de determinadas práticas sociais se operam as escolhas enquanto mecanismos de poder, dominação e violência simbólica resultantes da acção ou inacção da política cultural. Algumas problemáticas que se arrastam no campo da política cultural nacional são disso um exemplo flagrante, como é o caso do Museu de Arte Popular ou o Museu Nacional de Etnologia<sup>3</sup>. Estas escolhas não serão apenas um problema de racionalização, regulação ou fiscalização, mas claro, também o são.

A primeira parte desta tese centra-se-á, por isso, na tentativa de perceber os contornos da emergência da cultura como categoria de intervenção pública na sua transhistoricidade. Não afirmamos, contudo, que a política cultural seja uma categoria transhistórica, muito pelo contrário, enquanto categoria institucionalizada é relativamente recente. Afirmamos antes que a cultura vista na singularidade das suas manifestações artísticas (a poesia, as belas artes, a música, etc.) sempre foi uma categoria de intervenção pública. Toda a ordem política, no fundo, precisa de meios para manter a sua legitimidade simbólica, como reconhece Ahearne (Ahearne, 2004) - e é na produção dessa legitimidade que encontramos as primeiras formas de reflexão e intervenção pública nas actividades artísticas e culturais.

As obras de Platão, Aristóteles e Santo Agostinho, ou ainda mais tarde em More, estabelecem, precisamente, a primazia da acção política na legitimidade simbólica dos regimes em que fundam as suas cidades. Como reconhece Arendt: “o papel desempenhado pela educação em todas as utopias políticas, desde a Antiguidade até aos nossos dias, mostra bem como pode parecer natural querer começar um mundo novo com aqueles que são novos por nascimento (...). Quem quiser seriamente criar uma nova ordem política através da educação, quer dizer sem usar a força e o constrangimento nem a persuasão, tem que aderir à terrível conclusão platónica (...)” (Arendt, 2000, pp. 25-26).

---

<sup>3</sup> “Que a crise do dinheiro público excluiu qualquer margem para compromissos mesmo experimentais. Que o MAP [Museu de Arte Popular] não conseguiu dotar-se de um programa museológico nem expressar uma vocação que lhe justifique as colecções. Que o Museu Nacional de Etnologia tem vindo a ser obstruído, perante todos, em geral, e em particular a comunidade científica e académica, nacional e internacional, pela mão da sua própria tutela. Que não é possível prolongar por mais tempo a omissão do acto governativo que se impõe: extinguir o MAP” (Prista, 2011).

De lá até ao momento actual da construção da política cultural, sedimentaram-se práticas e discursos que ainda hoje operam e balizam os seus horizontes de escolhas possíveis.

Os discursos sobre a cultura desenham-se, hoje, sob o signo da criatividade<sup>4</sup> e da *economia criativa* (Landry, 2006). As cidades, as indústrias ou o sector económico criativo, trazendo consigo, sob a capa da novidade do epíteto 'criativo', alguns temas recorrentes nos debates sobre a cultura, lançam, de qualquer forma, outras linhas de reflexão até agora latentes ou esquecidas. Estes novos discursos reflectem algumas alterações estruturais na forma de produção industrial pós-fordista: menor produção em série e maior diferenciação de mercados e produtos; menor massificação e maior individualização do consumo associado a um estilo de vida.

Reflectindo também a sociedade da informação e do conhecimento em que nos movemos, na qual a criatividade é vista como competência fundamental, o discurso da criatividade traz consigo, precisamente, o discurso da diferenciação, ou da legitimação da diferença do indivíduo criativo<sup>5</sup>: o conhecimento e a inovação dependem dessa criatividade, a economia depende dela para inovar e *ela* precisa de formas particulares de lazer e cidades preparadas para as motivar, cativar e desbloquear (Florida, 2002) (Florida, 2005). Abandonam-se, assim, os discursos da mcdonaldização cultural (Ritzer, 1998) (Münc, 1999) e os anátemas lançados pela Teoria Crítica da Escola de Frankfurt a uma indústria cultural massificada e, por isso mesmo, estandardizada, mecanizada, superficial e medíocre (Adorno & Horkheimer, 2002). Aliada aos processos de gentrificação dos centros históricos das cidades, esta 'classe' impõe às cidades uma valorização do património e do desenho urbano e faz pender sobre as políticas públicas municipais novos desafios para o sucesso do local numa escala global: *clusters*, *innovation hubs*, e outras plataformas de atracção de uma massa crítica são os conceitos por onde passa o futuro da economia.

O sector criativo, passará portanto, a designar não só aquilo que constitui o seu *core business* (as artes, os media e o património, que são chamados a demonstrarem o seu potencial económico: percentagem do PIB, emprego, desenvolvimento) mas que também inclui agora outras áreas que lhe estão próximas como o design a arquitectura e a produção de instrumentos musicais, passando pelo turismo cultural, entre outras

---

<sup>4</sup> O grande destaque dado pelo Jornal *Público* em 2008 ao tema é disso um exemplo (Belanciano, 2008).

<sup>5</sup> O processo de racionalização burocrática da normalização e da estandardização que Weber (Weber,

atividades mais ou menos distantes das suas actividades centrais. (Wiesand, 2005). Mais do que um direito, a cultura é aqui entendida como um serviço que se compra e que se vende, numa *economia da experiência*, que a encara sobretudo como instrumento de marketing - as identidades locais passam a fazer parte do marketing do produto e as cidades passam a ser marcas que jogam no campo global, adquirindo a 'fileira da cultura' uma importância renovada (Costa, 1999). Uma vez mais, a legitimação da diferenciação, do autêntico e do original que cada produto vende como marca da sua singularidade num processo de normalização e standardização da própria diferença – numa *gestão da singularidade* que anula o seu potencial disruptivo na reificação que a lógica cultural do capitalismo tardio impõe sobre toda a produção discursiva de *sentido* (Jameson, 1991).

É neste contexto de transição histórica e económica de globalização que se afirma a tendência para as políticas culturais ganharem uma readquirida importância discursiva. É justamente a partir deste contexto que a definição de política cultural proposta por Diane Crane (Crane, 2002) adquire particular relevância para o estudo que propomos. Observando o fenómeno contemporâneo de hibridação cultural, potenciado pela globalização económica, Crane (Crane, 2002) define a política cultural como o palco onde as lutas de poder são encenadas a nível nacional e internacional para estabelecer políticas globais e prioridades para a globalização cultural e resistir ao prenúncio de dispersão do meio regional e local. Nesta perspectiva, a política cultural seria um meio de controlo de uma dada entidade administrativa (nacional, regional ou local) dos tipos de canais e tipos de conteúdos do que entra e do que sai de um dado território, tornando-a, no fundo, um meio de gestão ou regulação de fluxos culturais (Crane, 2002, p. 11). Se a definição aponta principalmente para um nível de comparação nacional e supra-nacional, ela não deixa de sublinhar uma primeira hipótese do que, porventura, estará no centro da acção das políticas culturais locais: responder à dispersão local e regional (Crane, 2002).

Podemos, assim, antever nos discursos sobre política cultural uma dicotomia recente nos seus caminhos possíveis: por um lado, o discurso da democratização e, por outro, o discurso da economia, modelar, por hipótese, na acentuação pública dos discursos sobre a intervenção do Estado nos assuntos culturais (ou na defesa da sua ausência), mas podemos encontrar também uma força disruptiva: a tecnologia e a escala de

transformações que ela impõe (Ahearne, 2004). O ‘meio é a mensagem’ (McLuhan, 1994) e a mensagem que o meio transporta é a escala de transformações sociais e individuais.

A globalização ou a aceleração do fenómeno global e dos seus efeitos no local não seriam possíveis sem essa troca instantânea de mensagens entre qualquer ponto do globo. Mas a ‘cultura’ em si ou o campo de produção cultural adquirem também novos traços neste processo. Lawrence Lessig (Lessig, 2008) fala da reactivação de uma cultura ‘read-write’ assente na criatividade dos seus utilizadores, por oposição a uma cultura ‘read-only’, que caracterizou as indústrias culturais da sociedade de massas do século XX. Por outro lado, esta transformação possível pelos desenvolvimentos da Web 2.0 e, em particular pelo *user generated content*, são hoje responsáveis por uma reestruturação profundíssima dessas mesmas indústrias culturais ou criativas.

Na perspectiva de Andrew Keen, a junção da cacofonia dos conteúdos amadores com a pirataria em larga escala dos objectos culturais representam uma séria ameaça às condições de profissionalização dos agentes culturais (onde, também se inclui a imprensa), assente nos últimos dois séculos no reconhecimento e protecção dos direitos de autor (Keen, 2007). Dos *blogues*, ao *youtube*, às *redes sociais*, o meio digital permite a criação de uma cultura amadorística sem grande necessidade de *expertise* ou indústria de intermediação, e os seus efeitos são, para Keen, catastróficos. São duas visões opostas – Lessig e Keen - que caminham, no entanto, lado a lado na análise da redobrada importância da figura do amador no campo de produção cultural.

As novas distinções a serem produzidas deixaram, por isso, de ser estabelecidas entre arte e cultura popular ou mass-mediaticizada, mas entre uma cultura profissional e amadora. Se algo se torna possível na democratização do computador como meio de produção cultural e na possibilidade de divulgação à escala global é esse ‘amadorismo’ plasmado no ‘user generated content’ que a Web 2.0 torna possível. O discurso da criatividade não é separável desta dinâmica de reconceptualização do campo de produção cultural no contexto da sociedade da informação, do conhecimento ou em rede: a produção de massa crítica, tão fundamental aos discursos da economia criativa, independentemente das críticas à ascensão da classe proposta por Florida (Florida, 2002), que passa por essa disseminação das práticas culturais, amadoras ou não, remete-nos indiscutivelmente para a retórica da formação de públicos, repetidos exaustivamente

pelos discursos contemporâneos das políticas e instituições culturais. No meio da cacofonia que a Web 2.0. institui como fenómeno do nosso quotidiano (Keen, 2007), a política cultural adquire assim um papel decisivo na *legibilidade* ou *imaginabilidade da cidade* (Lopes, 2000).

Este estudo propõe uma análise das políticas culturais municipais com o objectivo de perceber o impacto da formulação dessas mesmas políticas no campo de produção cultural territorializado, constituindo-se como uma etapa para tentar compreender, quais são as possibilidades de resposta dos municípios aos desafios da criatividade: a ligação global – local, para além da fixação de uma identidade territorial e da marca própria de uma cidade que se quer aberta e plural. O percurso teórico é, assim, constituído por três partes: uma primeira parte, que é constituída pela interpretação dos textos da antiguidade clássica sobre as cidades e os regimes políticos, destacando a reflexão em torno da produção e construção de uma legitimidade simbólica e a emergência dos modelos de tradição de políticas culturais, onde essa antiguidade é, precisamente, convocada e reinterpretada; uma segunda parte, em que destacamos o processo nacional de institucionalização da cultura como categoria de intervenção pública; e um terceiro momento, em que analisamos a cultura como categoria de intervenção municipal. O percurso é assim de um cenário global para a micro-escala do local, esperando que nesse processo possamos esclarecer algumas tendências do local que emergem para lá dos traços distintivos da identidade de cada território.

Num artigo de síntese sobre a investigação nas áreas da política cultural, Garcia & Scullion identificam duas áreas de confluência interdisciplinar: os estudos de política cultural propriamente ditos – *cultural policy-making research* -, que colocam a questão da produção de políticas públicas e os seus efeitos no campo de produção cultural (a regulação e a gestão da ‘cultura’); os estudos culturais e a teoria da cultura, resultantes das análises semióticas da *New Left Review*, que questionam a ideologia por detrás dos artefactos culturais e dos efeitos da produção de políticas públicas na própria produção cultural – *cultural policy research*. A tensão entre ambos tem marcado uma divisão na conceptualização de cada área: os primeiros centram a atenção na política cultural como política pública, isto é, a cultura como categoria de intervenção pública dos diversos níveis

de administração central, regional e local, mas excluem o *engagement* conceptual com as questões de governação e identidade e representação que tal política pode gerar; e os segundos, desenvolvidos pela escola de Birmingham, enfatizam precisamente esse *engagement* ideológico da produção cultural, alicerçando as suas investigações a partir da *société de surveillance* de Foucault. Para estas autoras a investigação em política cultural deve ancorar-se precisamente nos discursos sobre a criatividade e afirmar-se como área de investigação interdisciplinar (Scullion & Garcia, 2005).

Esta tese pretende contribuir, a partir das referências teóricas que a sociologia fornece, para esta área de investigação: o estudo da política cultural perspectivando-a precisamente a partir do seu *engagement* ideológico.

### 1| Pergunta de partida

A pergunta de partida que inaugura este trabalho de investigação formula-se de forma simples: que impacto têm as políticas públicas de cultura de nível municipal num dado campo cultural e qual o seu grau de ideologização? Entendemos aqui o campo cultural na sua dimensão territorial, isto é, delimitando-o (a nível metodológico, pelo menos) a partir da entidade que administra e gere politicamente um certo espaço territorial – a câmara municipal - e designando-o como campo de produção territorializado.

Analisar até que ponto são determinantes as políticas culturais de nível municipal num dado campo cultural implica colocarmos este estudo na avaliação do seu impacto. Isto é, encontrarmos na diversidade das configurações sociodemográficas dos campos culturais, fragmentados em unidades territoriais municipais, factores de variação que possam ir para além, tanto dessas mesmas variáveis estruturantes, como de factores de influência e variação ‘externos’ a esse mesmo campo cultural territorializado, como a já identificada influência da política cultural nacional e a influência dos programas europeus de cultura. Assim, questionar o grau de ideologização das políticas culturais de nível municipal implica avaliarmos a produção do discurso autárquico nas questões culturais e, por outro lado, definirmos uma variável que possa ajudar a avaliar o nível dessa mesma ideologização. Assumimos aqui, então, a existência de uma variável ‘ideológica’ que poderá explicar para

além das variáveis determinantes (estrutura sócio-demográfica) e de influências que se assumem previamente como tutelares – Ministério da Cultura (MC) e União Europeia (UE) -, a variabilidade que registamos na configuração de um dado campo cultural territorializado.

A hipótese que se coloca é a de que esse posicionamento parte, não só dos factores estruturais sociodemográficos de dinâmica territorial, mas também dos campos ideológicos dominantes na actividade política dessa autoridade administrativa – a Câmara Municipal. Ou seja, admitindo que a câmara é uma mera entidade de mediação entre as políticas culturais de nível central e a sua execução nos campos culturais territorializados, então seriam de esperar resultados idênticos aos diversos investimentos, programas e outras formas mais informais da relação Poder central – Poder local, por categorias sociográficas ‘estruturais’ desses mesmos municípios. Se essas diferenças existem como apontam algumas tipologias (Costa A. F., 1997) (Santos M. L., 1998) (Silva A. , 2003), então, podemos supor que existe, de facto, um impacto dessa acção municipal que vai muito para além das condições estruturais de cada concelho, podendo supor também que as autarquias (potenciadas pelas culturas políticas dos seus territórios) não são apenas entidades neutras de mediação, assumindo conforme os casos e as perspectivas, uma função de sustentação e reforço, ou, pelo contrário, uma função de resistência e oposição às políticas nacionais e europeias.

Em síntese, podemos decompor esquematicamente a pergunta de partida deste estudo da seguinte forma:

Qual o impacto políticas públicas de cultura de nível municipal na configuração de um dado campo cultural territorializado?

Que diferenças encontramos entre municípios, os seus campos de produção cultural territorializado e o seu posicionamento ideológico? Há uma “cultura de esquerda” e uma “cultura de direita”?

## I| Revisão da Literatura

A sucessão peculiar dos sentidos da ‘cultura’ - da cultura agrícola para uma mente cultivada, do indivíduo culto para a cultura de um povo, da cultura de um povo para um conjunto de profissões especializadas e destas para um conjunto de práticas sociais que lhe estão associadas (Williams, 1996) – transmite a ideia de que a cultura é algo de fluído, que passa facilmente de uma prática social para um indivíduo, para um conjunto de indivíduos agregados na designação de ‘povo’, particularizando-se num grupo profissional, para se diluir novamente num conjunto de práticas sociais.

A antropologia tende a conceptualizá-la como uma totalidade – o conjunto integral de normas, crenças, comportamentos, artes e ideias (Malinowski, 2009)<sup>6</sup>, ou seja, modos do fazer e do agir, do ser e do pensar encarados como um *sistema signifiante*, envolvido em todas as formas da actividade social. A sociologia, por outro lado, tende a dar-lhe um sentido mais especializado, o das *práticas signifiantes* (Williams, 1996), desde a língua, às artes, à filosofia, à moda, ao jornalismo ou à publicidade, que agora se constituem como campo complexo e necessariamente extenso de análise (Williams, 1996). Enquanto campo, a cultura é um sistema de relações entre actores sociais situado no tempo e no espaço e dotado de autonomia estrutural, no qual o conjunto heteróclito de práticas que o

---

<sup>6</sup> B. Malinowski propõe uma teoria científica da cultura recorrendo a dois tipos de análise: a funcional, onde impera o biologismo, como origem de imperativos instrumentais e integrativos; e, a análise institucional, onde se procede á análise concreta das unidades típicas de uma organização.

compõem só é, de facto, significativo quando integrado de novo no sistema que lhe atribui o significado (Bourdieu, 1993)<sup>7</sup>.

As outras conclusões que podemos retirar da análise desta sucessão dos usos comuns da palavra são a de que a sua génese está inscrita na matriz do conceito: a primeira passagem traz a marca do renascimento humanista; o segundo momento assinala a passagem do Estado – nação da modernidade, que transporta consigo a sua transformação em campo da produção cultural; e, por fim, a sua reinscrição na prática social devolve-nos ‘a cultura’ na sua totalidade como dimensão simbólica das práticas sociais (Bourdieu, 1993). O primeiro momento define um conceito genérico e inscreve-a na afirmação da *humanitas*, espaço de liberdade e asserção individual, simultaneamente lugar de emancipação e de constrangimento; o segundo, define um conceito diferencial, afirmando uma comunidade, uma atmosfera mínima de inclusão e partilha e, ao fazê-lo, estabelece uma linha de demarcação e exclusão, transformando os processos de integração e reprodução social em domínios de especialização, constituindo-se, assim, num campo especializado da esfera social – um conceito hierárquico, ou mais especificamente, um capital; e por fim, a terceira afirma-a como prática social da expressão e produção de significado (Bourdieu, 1993) (Bauman, 1999).

Impondo um princípio de hierarquização, de exclusão ou de integração, o campo de produção cultural está inscrito no conjunto das relações dominantes do poder, estabelecidas a partir de uma assimetria estruturada de recursos. O poder e a dominação são assim encarados como recursos – elementos estruturais que são convocados pelos actores na instanciação da interacção. A perfeita homologia entre estas duas estruturas quiasmáticas - o campo do poder e o campo da produção cultural - entende-se na quase coincidência entre as diversas posições no campo de produção cultural (o espaço da produção) e as posições ocupadas no campo do poder (o espaço do consumo), reconhecendo-se facilmente a posição de uma obra através da caracterização da sua audiência. O campo de produção cultural, dirá Bourdieu, produz os seus efeitos mais importantes através do jogo das homologias entre a oposição fundamental que estrutura

---

<sup>7</sup> “But one cannot fully understand cultural practices unless ‘culture’, in the restricted, normative sense of ordinary usage, is brought back into ‘culture’ in the anthropological sense, and the elaborated taste for the most refined objects is reconnected with the elementary taste for the flavors of food” in (Bourdieu, 1984, p. 1).

o campo e as oposições estruturantes do campo do poder e o campo das relações de classe, onde os produtores culturais, que ocupam a posição economicamente dominada e simbolicamente dominante do campo do poder, podem emitir uma definição crítica do mundo social para mobilizar a força potencial das classes dominadas e subverter a ordem prevaiente do campo do poder (Bourdieu, 1993).

A política cultural é, então, definida como uma categoria de intervenção dos poderes públicos no campo de produção cultural, ou seja, um processo social institucional que envolve os estes dois campos sociais quiasmáticos. A política cultural é, assim, encarada como uma categoria de intervenção pública que nos remete para a definição de política pública – *public policy* - tal como a define G. Pasquino: “para chegarmos a uma definição satisfatória, convém sublinhar, pela negativa, que nenhuma decisão individual e concreta, de nível nacional ou local, ainda que adoptada por membros do Governo, pode ser, por si só, considerada automaticamente uma política pública. Em geral, qualquer política pública é produto de uma decisão, mas vai muito para além dessa decisão, abrangendo pelo menos a sua execução ou, segundo a terminologia inglesa, a sua necessária implementação (*implementation*). Como é óbvio, também nenhuma lei constitui, só por si, uma política pública, ainda que nela se possam encontrar elementos de política ou de políticas públicas.” (Pasquino, 2010, p. 290). Definindo *public policy* por aquilo que não é – uma decisão individual – ou um mero acto sem consequência, isto é, sem implementação, as políticas são consideradas públicas quando resultam de uma actividade de uma autoridade provida de poder público e de legitimidade institucional num dado domínio da esfera social ou território, materializando-se esta intervenção em três formas diferentes: a política veicula conteúdos (*contents*), materializa-se em respostas (*outputs*) e produz resultados (*outcomes*).

Aproximamo-nos, assim, de uma definição de política como uma afectação imperativa de valores a uma sociedade (Easton, 1971) (Pasquino, 2010), não necessariamente dependente do Estado, isto é, chamando a atenção para a multiplicidade de actores ou para “conjuntos heterogéneos de actores que têm uma intervenção mais ou menos consolidada nos processos de produção de políticas públicas” (Pasquino, 2010, p. 292). Na conceptualização do sistema político, Easton (Easton, 1971) define-o como um processo dinâmico em que os *inputs*, isto é, as exigências e os apoios que “por meio da participação

político-eleitoral, da actividade partidária e tendo em conta a estruturação dos sistemas políticos, as diversas formas de governo e os vários tipos de regimes, são introduzidos pelos cidadãos, pelos grupos, pelas associações e pelas organizações” (Pasquino, 2010, p. 288) entram numa espécie de *blackbox* onde se desenrola o processo de decisão. As decisões tomadas constituem as respostas – *outputs* – que por sua vez produzirão não só resultados – *outcomes* – como reacções – *feedback* – que por sua vez entrarão novamente no sistema sob a forma de novas exigências e apoios.

Desta forma, a política cultural define-se como uma categoria de intervenção pública no campo de produção cultural a partir de três processos que lhe são intrínsecos – o da *categorização*, o da *diferenciação* e o da *agregação* (Dubois, 1999). As consequências sociais deste processo de categorização, intrínseco à política cultural, exemplificam-se com clarividência no tratamento público do livro e da promoção da leitura face a uma atitude repressiva dos *graffiti*, enquanto manifestação cultural não legitimada, exemplo ilustrativo da dominação simbólica que se exerce no campo da produção cultural através da política cultural<sup>8</sup> (Dubois, 1999, p. 17).

Por outro lado, o processo de diferenciação isola o campo bem como a política que se lhe dirige, de outras áreas de intervenção pública que lhe estão próximas, como a educação e o desporto, aproximando-nos de uma certa redução conceptual da política cultural como política para as artes e para as actividades culturais propriamente ditas, distintas desta forma das actividades desportivas, educativas e, até certo ponto, lúdicas. Por fim, a agregação permite atribuir uma homogeneidade categorizada a uma série necessariamente heterogénea de práticas (actos, discursos, despesas, etc.) sob essa designação ‘elástica’ (porque determinada pelo princípio flexível da categorização, histórica e socialmente determinada) de cultura (Dubois, 1999).

Assim, política cultural é uma política pública que tem como objecto de intervenção um campo de produção cultural autónomo, construída através dos seus processos intrínsecos de categorização, diferenciação e agregação que asseguram as condições para a

---

<sup>8</sup> “Dito de outro modo, a luta entre quem pretende deter a legitimidade da verdade universal sobre a realidade – neste caso, a de definir o tempo, o modo e os limites da noção de cultura – é sempre, em última instância, uma luta pelo direito de existir de se afirmar socialmente, impondo-se sobre os outros. A cultura, por isso, é indissociável, repetimo-lo, da noção de conflito, de comunicação, de interacção e de dominação” (Lopes, 2004, p. 138).

institucionalização de um princípio *heterónimo* de intervenção, designadamente a ausência de uma definição ‘fechada’ de cultura, permitindo-lhe a adaptabilidade necessária ao princípio *autónimo* de definição do campo de produção cultural (Dubois, 1999). Neste sentido, estabelece-se na fórmula comunicacional dos processos de produção política entre estes dois campos cruzados -o poder e o campo de produção cultural - *input, output, outcome e feedback* -, participando por isso, em simultâneo com todas as outras categorias de intervenção pública, na afectação de valores a uma sociedade (Easton, 1971). Assim, podemos colocar a hipótese da existência em regimes democráticos como o português de uma variação ideológica na sua concretização, tornada visível a partir dicotomia direita – esquerda (Silva A.S., 2003) (Costa, 1997). Dado o forte encastramento das questões sociais no campo de produção cultural, visível na observação conjugada das práticas culturais e dos princípios autónomos de consagração e legitimação do campo de produção cultural (Bourdieu, 1989), a política cultural participa no reconhecimento dessa legitimação ou dominação simbólica do espaço social atribuído a essas práticas (Pinto, 1994).

A proposição inicial de um estudo das políticas públicas de cultura revela-se como um campo minado de problemas teóricos e metodológicos (Schuster, 2002). E, Maria de Lourdes de Lima Santos, embora estructure o estudo das políticas culturais segundo os objectivos, os meios e resultados, para avaliar a pertinência, a eficácia e eficiência das mesmas (Santos, 2004), questiona a possibilidade real de estudar as políticas públicas de cultura e as dificuldades na definição de conceitos como “necessidade”, “cultura” e o “próprio carácter fluido dos objectivos da política cultural” (Santos, 2004, p. 19). Ora, é precisamente este “flou”, este carácter fluído, consubstancial à política cultural que se esclarece no estudo das condições particulares da sua emergência enquanto categoria de intervenção pública, afirma Dubois: a sua “vaporosidade estrutural” aparece, precisamente, como condição para a sua institucionalização (Dubois, 1999). Ou seja, institucionalizar uma tal política pressupõe criar formas e, por isso mesmo, inscrever nelas a ausência de uma definição constrangedora de campo cultural (ou de cultura), garantindo a flexibilidade e adaptabilidade à inovação das relações com este espaço social que se dá como lugar de perpétuo movimento (Dubois, 1999).

Para apreender a diversidade e a conflitualidade das políticas culturais nacionais, propõe Augusto Santos Silva (Silva A.S., 2003), será necessário estabelecer critérios para as classificar, construindo uma tipologia, não explicativa, obviamente, mas nominativa. Esta deverá ser feita através de dois eixos fundamentais: um de “feição diacrónica”, que passa pelos tempos culturais que lhe servem de referência (tradição, classicismo, modernidade e vanguarda); e um outro eixo ideológico que se torna apreensível na metáfora espacial direita - esquerda” (Silva A.S., 2003, p. 11). Quer isto dizer que, para além do eixo diacrónico do estudo do posicionamento dos agentes face aos diferentes tempos culturais, a “diversidade das políticas culturais (...) não é plenamente explicável se for esvaziada das referências propriamente ideológicas”, uma vez que “nada permite afastar, previamente à investigação, a influência da confrontação política na formação e concretização das políticas culturais” (Silva A.S., 2003, p. 11)

No fundo, é esta tipologia alicerçada entre dois eixos - ideológico (direita / esquerda) e de posicionamento face aos tempos culturais (tradição, classicismo, modernidade e vanguarda) - que permite a Santos Silva (Silva A.S., 2003) concluir pela existência de uma oposição dicotómica entre a “direita tradicionalista” e a “esquerda moderna”. Esta oposição ecoa algumas tipologias que têm emergido na análise comparativa das políticas culturais nacionais, nomeadamente as que distinguem: as políticas culturais carismáticas, que “visam apoiar os criadores reconhecidos, e a intervenção dos poderes públicos fica por aí”; as políticas de democratização da cultura, que “não se contentam em apoiar criadores, mas propõem-se alargar o acesso às obras a um público tão vasto quanto possível”; e, por fim, as políticas de democracia cultural que “não se limitam a facilitar a criação artística e a seguir democratizá-la, mas pretendem ainda estimular alargadamente a criatividade cultural e propiciar a expressão cultural dos diversos grupos sociais” (Costa, 1997, p. 14). As primeiras “tendem a ser, na Europa, sobretudo características de partidos de direita, as políticas de democratização a ser desenvolvidas por partidos de esquerda, e as políticas de democracia cultural a remeter para a influência dos novos movimentos sociais” (Costa, 1997, p. 14). Estamos, ainda de acordo com os critérios analíticos propostos por Madureira Pinto (Pinto, 1994) para a classificação das práticas culturais, em que operacionaliza a distinção dos espaços sociais de afirmação cultural, diferenciando-os

e acordo com os graus de institucionalização e de reconhecimento da sua legitimidade cultural, no domínio do espaço organizado das subculturas dominadas e emergentes, onde tem lugar central o associativismo nas suas múltiplas formas e no domínio da criação cultural “sem autor”, isto é, das práticas amadoras.

A política cultural não é, por isso mesmo, uma soma dos diferentes apoios concedidos às artes por parte dos poderes públicos. Poderíamos, antes, defini-la como uma “resposta” de uma autoridade política a um determinado problema ou fenómeno social produzindo medidas que afectam esse mesmo fenómeno ou problema social (Lopes, 2000), dependendo da “convergência e da coerência entre as representações do papel do Estado na relação com a arte e a cultura e a organização de uma intervenção pública que tenha subjacente um mínimo de unidade de acção do poder político” (Lopes, 2000, p. 106). A necessidade de distinguir o “âmbito de políticas públicas de cultura e efectivas políticas culturais”, impondo as primeiras um “inventário ou um somatório de políticas públicas” e, as segundas um “nítido fio condutor, uma articulação e hierarquização de medidas, que não podem ser acções avulsas” (Lopes, 2000, p. 107), poderá questionar-se, efectivamente, a existência de uma autêntica política cultural em Portugal. Ou seja, a forma como o poder político encara a cultura, não como campo dotado de autonomia, mas apenas como um “acréscimo de legitimação do poder político que se apresenta e representa através das mediações simbólicas: *panis et circenses (...)*”, então “jamais se poderá falar de uma autêntica política cultural, antes de um uso instrumental de certas actividades, práticas e actores inseridos de forma diversa no campo cultural, subalternizado e definido heteronomamente, sem uma lógica interna que lhe seja imputável” (Lopes, 2003, p. 8). No entanto, afirma o autor, “também existem políticas culturais por omissão ou demissão, quando essas (...) fazem parte de um projecto de inculcação de um corpo de valores, normas e comportamentos. Por isso, uma política cultural faz-se de actos e discursos, mas também de silêncios e de interditos (...)” (Lopes, 2004, p. 139). Donde, se poderá concluir que a política cultural encerra uma “visão”, um certo grau de prioridade no conjunto das políticas governamentais, um reconhecimento do campo cultural *autónomo*, entendido, tal como vimos anteriormente, como sistema de relações entre lugares, recursos e sujeitos e, claro, um conjunto de medidas estratégicas produzidas de modo sistemático e articulado (Silva A.S., 2003).

Augusto Santos Silva esclarece este problema através da formulação de uma pergunta “simples” com um “forte poder de demarcação” que coloca, precisamente, a questão da prioridade de que goza a política cultural no conjunto das políticas desenvolvidas pelos governos. Isto é, “quando a cultura é colocada nos últimos patamares da hierarquia das prioridades políticas, quando é a primeira sacrificada nos tempos de austeridade orçamental, quando a sua importância flutua ao sabor dos ciclos eleitorais (...) é certo e sabido que será muito difícil traçar uma política cultural com visão e consequência” (Silva A.S., 2003, p. 87). Também Maria de Lourdes Lima Santos conclui que embora possamos notar o acentuar “da valorização social das ‘coisas culturais’ (...) não chegou a responder uma política cultural que, de modo articulado e sistemático, acompanhasse e estimulasse as mudanças emergentes na sociedade civil (...) [remetendo] para uma prática de política cultural que tende a ser marcada (...) pelo carácter irregular e predominantemente avulso dos seus investimentos” (Santos, 1998, p. 411).

A questão torna-se, portanto, imperativa: porquê propor um estudo sobre políticas culturais, se nem sequer conseguimos antever um princípio de unidade à acção política sobre o campo de produção cultural? Como ficou exposto no ponto anterior, política cultural é, necessariamente, um conjunto heteróclito de actos, discursos e medidas agregados sob essa designação fluida, cuja existência depende, precisamente, dessa ausência de uma definição restritiva de cultura (Dubois, 1999), decorrendo desta premissa duas primeiras conclusões: uma primeira, estipula a dificuldade em antever uma unidade na diversidade de práticas que a compõem, isto é, a abertura da definição que subjaz ao próprio conceito de política cultural transporta consigo uma quase impossibilidade de uma visão de conjunto; e, conseqüentemente (segunda conclusão), esta conceptualização aberta impõe uma certa opacidade na delimitação do objecto de estudo.

Não só porque, de um ponto de vista diacrónico, aquilo que está sob sua intervenção é variável, embora nos permita de alguma forma perceber os contornos de um fio condutor, pelo menos em certas áreas disciplinares das artes; mas acima de tudo, porque analisar detalhadamente uma fatia temporal, isto é, de um dado momento sincrónico, revela a diversidade em toda a sua verdadeira dimensão, tornando impossível uma tal visão de conjunto. Acresce um outro problema, também ele metodológico, a cultura é algo que se

sedimenta no espaço e no tempo, não podendo nós ignorar que uma dada configuração do campo cultural resulta não só das configurações sociais que em dado momento analisamos, mas também do processo de construção ao longo do tempo e da história dessa mesma configuração. O percurso proposto parte por isso de uma análise da política cultural como algo que se sedimenta no território.

O estudo das políticas culturais e a sua análise comparativa foi, inicialmente, motivado pelo programa de Avaliação das Políticas Culturais do Conselho da Europa, a partir de 1986<sup>9</sup>. No entanto, este programa não produziu resultados claros e evidentes (a não ser pela manifesta ausência de metodologias e técnicas que sustentassem tal comparação com vista à obtenção de dados concretos comparáveis), para além da mera elencagem de abordagens plurais e contextos claramente distintos<sup>10</sup>. O exercício de comparação supranacional poderá evidenciar uma aproximação ao modelo continental europeu de inspiração francesa, mas não deverá ignorar a influência da União Europeia enquanto tal, apesar do reconhecimento da especificidade nacional das políticas culturais, através dos diversos programas operacionais e intercâmbios, citando apenas alguns exemplos, e que têm tido um reflexo indiscutível na definição das políticas culturais nacionais, a par da acção de outros organismos internacionais como a UNESCO ou Conselho da Europa, contribuindo para um certo grau de convergência. Dubois e Laborier (Dubois & Laborier,

---

<sup>9</sup> O Programa do Conselho da Europa de *Avaliação das Políticas Culturais Nacionais* começou a funcionar em 1986 e dele resultou o relatório de Maria de Lourdes Lima Santos, *As Políticas Culturais em Portugal*. Neste relatório podemos encontrar uma descrição do estudo e dos seus objectivos: “reunir informação sobre os diferentes sectores da política cultural dos vários países; desenvolver conhecimento dos diferentes problemas dessas políticas, dos seus resultados e das suas carências; promover uma metodologia comum para a análise e avaliação da política cultural (estatísticas, indicadores, etc.); contribuir para impulsionar novas acções conjuntas no domínio da cooperação cultural. Três grandes linhas de orientação foram, desde o início do Programa, apresentadas como temas-chave a ser levados em conta na realização dos Relatórios, privilegiando: a promoção da criatividade; a descentralização das responsabilidades e actividades; o alargamento da participação na vida cultural. (...) O Conselho Cultural do Conselho da Europa distingue três eixos de avaliação: identificação dos objectivos das políticas culturais; análise dos meios para os atingir; estudo dos resultados obtidos (...)” (Santos, 1998, pp. 31-32).

<sup>10</sup> Como afirmam Dubois e Laborier: “This was the case, for example, with the programme of studies launched by UNESCO in the 1970s and 1980s, which gave rise to the publication of some sixty brochures on “cultural policies”. The more recent programme for the evaluation of national cultural policies developed by the Council of Europe also puts side by side situations whose homogeneity, to say the least, is not *a priori* given (...). The seemingly intractable question of the standardisation of indicators for evaluation is, moreover, itself a good indication of the problematic character of such homogenisation” (Dubois & Laborier, 2003, p. 196). Embora questionem a existência de um susposto “modelo francês”, Dubois e Laborier reconhecem que este tem sido objecto de uma exportação e de se constituir como uma referência, celebrada ou denunciada, noutros países da Europa (Dubois & Laborier, 2003, p. 195). No caso português, não podemos falar, efectivamente, de uma tradição portuguesa em matéria de política cultural, mas podemos observar que esta tem tido por referência a França e o modelo continental europeu

2003) defendem que a comparação das políticas culturais nacionais se centre, não tanto nas “coisas” concebidas como manifestações distintas de uma essência comum, mas antes nos processos de construção das categorias de intervenção pública nos assuntos culturais.

O objecto de comparação tornar-se-ia assim a forma como se dividiram os domínios de acção; a forma de agregação de objectos e práticas de intervenção que de alguma forma conceptualizam e dão coerência aos elementos que de outra forma seriam considerados de forma separada (Dubois & Laborier, 2003, p. 196). Para os autores, é precisamente na problemática da inserção do tratamento público da cultura no contexto social que se encontra, entre outras coisas, a questão da definição do tipo de cultura para a qual a intervenção é apropriada (legítima, popular, subversiva...) e onde se jogam, precisamente, os princípios legitimadores dos agentes que aí intervêm: a competência social do *animateur*, a visão do artista politicamente engajado, ou o conhecimento técnico do gestor cultural (Dubois & Laborier, 2003). Esta questão será, por exemplo, essencial no processo de formação das políticas culturais locais, onde a inserção da cultura no seu contexto social determinará, em França e na Alemanha, pelo menos, a sua institucionalização e âmbito de acção, num percurso que, como veremos, não se distancia muito do caso português<sup>11</sup>.

## 1.1 | Modelo de análise e design da investigação

Na base deste estudo está um modelo comunicacional que se estabelece na assumpção de que cada estímulo na forma de exigências ou apoios (*inputs*) apresentado por qualquer actor social ou conjunto de actores sociais desencadeia por si uma resposta (*output*), um

---

<sup>11</sup> Leia-se a este respeito o ensaio de José Augusto França “Arte Francesa, Arte Portuguesa. Um Diálogo de Nove Séculos” que termina da seguinte forma: “Esta breve história do diálogo entre a arte francesa e arte portuguesa (...) oferece também o primeiro esboço de programa de uma grande exposição que algum dia terá lugar, estou certo disso (ou pelo menos espero...) porque ela é necessária à nossa própria identificação cultural” in (França, 1997, p. 78). Não se referindo ao modelo de políticas culturais, estabelece, no entanto, claramente o percurso e as formas de influência da cultura francesa na cultura nacional.

feedback e um resultado. Este acto social constitui uma interacção simbólica, incluindo por isso uma área manifesta e pública (*outputs*), e um domínio encoberto ou privado – a *blackbox* de Easton (Easton, 1971). Estas interacções são produzidas a partir das propriedades estruturais dos sistemas sociais: a significação, a dominação e a legitimação e alicerçam-se numa relação de poder, provida de significação e de conteúdo normativo (Giddens A. , 1981). A legitimação do diferencial de poder entre os diversos actores ou grupos sociais ocorre, portanto, através dos sistemas ideológicos construídos a partir das instituições económico-políticas e dos modos de discurso e na relação destes com as formas de legitimação e dominação. As instituições são, assim, sistemas de sentido que incorporam regras representacionais, constitutivas e normativas e são entendidas como algo que é construído social e culturalmente, nascente das interacções entre os actores e impondo-lhes restrições. Por esta mesma razão, são ideológicas uma vez que estão organizadas em torno das linguagens que legitimam o poder pelas práticas autorizadas que constituem os sujeitos e os objectos através dos quais a relação de autoridade é organizada (Meyer, 2009) (Scott & Meyer, 1994). As estruturas formais que dão corpo às instituições modernas são, pois, vistas como ritos - mitos e cerimónias -, isto é, práticas culturais específicas que não são necessariamente desenhadas para aumentar a sua eficiência, mas são o resultado dos processos associados à transmissão das práticas culturais em geral. Esta diversidade de posições, políticas, programas e procedimentos das organizações modernas são colocadas em prática pela opinião pública, determinados pela visão de alguns eleitores mais influentes, pelo conhecimento legitimado pelo sistema educacional, pelo prestígio social e pelas leis. Tais elementos da estrutura formal são manifestações de poderosas regras institucionais que funcionam como mitos altamente racionalizados que são conectados em organizações particulares (Meyer & Rowan, 1977, p. 343).

A abordagem analítica deste estudo parte da teoria da estruturação e do institucionalismo sociológico para a compreensão do conceito da estruturação dos campos organizacionais, propostos por DiMaggio & Powell, que são definidos como uma colecção de interdependências de organizações, semelhantes ou não, que operam no mesmo domínio societal (DiMaggio & Powel, 1983). Adaptando o conceito de campo de Bourdieu, Powell e DiMaggio analisaram o isomorfismo organizacional para desafiar a validade da

teoria da racionalidade burocrática de Weber. Segundo estes autores, as organizações modernas já não são apenas motivadas pela racionalidade da eficiência, mas antes reflectem a estruturação dos campos, isto é, um processo que reflecte um aumento relativo à interacção entre organizações, à emergência de padrões de dominação e de coligações entre organizações, um aumento de volume de informação disponível dentro desse campo e o desenvolvimento de um grau superior de conhecimento das entidades em interacção (DiMaggio & Powel, 1983). Situando-se no âmbito da sociologia das organizações, o trabalho desenvolvido pelos autores contribuiu para sublinhar a natureza restritiva do ambiente institucional através das pressões normativas, coercivas ou miméticas que resultam numa clara tendência isomórfica (Hall & Taylor, 1996).

A relevância desta abordagem teórico-metodológica para este estudo passa pela ênfase nas formas como as instituições influenciam o comportamento dos agentes ao providenciarem quadros cognitivos, categorias e modelos que são indispensáveis à acção, afectando não só os cálculos estratégicos dos indivíduos (como a teoria da escolha racional propõe) mas também as suas preferências básicas e a sua própria identidade (Hall & Taylor, 1996). Esta influência dos quadros institucionais permite-nos, assim, equacionar o facto de algumas organizações adoptarem uma nova prática institucional, não porque aumente a sua eficácia, mas simplesmente porque isso aumenta a legitimidade social da organização ou dos seus participantes. Ou por outras palavras, “organizations embrace specific institutional forms or practices because the latter are widely valued within a broader cultural environment” (Hall & Taylor, 1996, p. 16). Esta lógica do *social appropriateness* que poderá condicionar a acção dos actores num dado contexto, pode ser equacionada em linha com os estudos da ciência política sobre a adaptação ‘ideológica’ dos partidos em eleições locais. Segundo Kollman (Kollman, Miller, & Page, 1997), os partidos em eleições locais tendem a adaptar e a mudar os programas eleitorais para maximizarem a sua capacidade de eleição, ou seja, adaptam as suas plataformas estimando quantos votos podem receber se actualizarem o seu programa numa dada direcção ou assunto. Esta conclusão retirada da teoria da escolha racional – isto é, uma tolerância à variação ideológica que visa acima de tudo aumentar as hipóteses de chegar

ou manter o poder -, não deixa, no entanto, de sublinhar a necessidade desta adaptação à questão cultural num cenário eleitoral.

Esta concepção de sistema ideológico afasta-se da concepção da ideologia como *camera obscura* do real, uma representação invertida, sublimação, ou imagem distorcida, ilusão pura, construída a partir de Marx, que assiste à relação de dominação entre as classes sociais. Nesta perspectiva, a ideologia seria uma deformação imaginária das condições de existência reais dos indivíduos, sendo, por isso, alienante. A produção de ideias, de representações e da consciência está, em Marx, ligada directa e indirectamente à actividade material, isto é, são uma emanção directa do seu comportamento material, que é determinado pelo desenvolvimento das suas forças produtivas e do modo de relações que lhes corresponde (Marx, 1982). Althusser, por outro lado, define a ideologia como um segundo nível de uma superestrutura, determinado pela base económica (unidade das forças produtivas e das relações de produção) infra-estrutural, estando por isso associada a uma posição de classe (Althusser, 1974).

Na crítica ao conceito althusseriano de ideologia, Pierre Bourdieu sublinha o uso simbolicamente violento da palavra como forma de distinção entre o verdadeiro cientista (o que possui o verdadeiro conhecimento) e os outros da 'falsa consciência': "they used it as a sort of religious notion by which you must climb by degrees to the truth, never being sure to have achieved the true Marxist theory. The theorist was able to say 'you are an ideologist'. For example, Althusser would refer disparagingly to the 'so-called social sciences'. It was a manner of making visible a sort of invisible separation between the true knowledge – the possessor of science – and false consciousness. That, I think, is very aristocratic – indeed, one of the reasons why I don't like the word 'ideology' is because of the aristocratic thinking of Althusser" (Bourdieu & Eagleton, 1997, p. 267). Por esta razão, Bourdieu tende a substituir a ideologia pelos conceitos de 'dominação simbólica' ou 'poder simbólico' ou ainda 'violência simbólica', reservando o conceito de *doxa* para o funcionamento obscuro do equivalente marxista da ideologia. Participam deste conceito alguns mecanismos 'ideológicos', como o sistema educativo e académico, uma vez que são um mecanismo (inconsciente e aceite) que produz uma distribuição desigual do capital pessoal e que legitimam esta produção desigual. Esta perspectiva está ausente da definição tradicional de ideologia como representação e falsa consciência. A *doxa* afirma-

se assim como um conceito que denota aquilo que é dado como garantido numa determinada sociedade, que aparece no mundo social como *natural* e *evidência*, estabelecendo os limites da ascensão social e cimentando as práticas culturais consideradas legítimas para uma dada posição social dos indivíduos (Bourdieu & Eagleton, 1997).

Assume-se, portanto, um conceito crítico da ideologia no qual a significação serve, em circunstâncias particulares, para sustentar relações assimétricas de poder, que obriga a uma investigação das formas como o sentido é construído e veiculado numa configuração partindo das relações entre as ordens simbólicas, os modos de discurso e as formas de legitimação e dominação, evitando falar-se do jogo da *illusio* (a máscara dos interesses) que o conceito marxista supõe. Obviamente que, vista à luz desta definição, a ideologia, entendida como sistema de relações de um conjunto de crenças e ideias com as formas de legitimação e dominação, está presente em todo o programa político ou em todo o movimento social politicamente organizado.

Sendo um partido político definido como uma organização cujo objectivo é chegar ao poder governativo, para usar esse poder para concretizar um dado programa (Giddens, 1993), essa organização encerra em si modos de discurso e uma dada ordem simbólica que constroem uma dada configuração, isto é, assumem um posicionamento dentro de um campo ideológico, cuja matriz impõe uma distribuição diferenciada face uma ordem simbólica e aos modos de discurso. Este posicionamento deriva do padrão de relações entre os actores ou grupos sociais produzidos e reproduzidos no tempo e no espaço. Conquistando o poder, esta organização é representativa do conjunto de crenças e ideias que servem para sustentar as posições e interesses dos grupos dominantes e, ao fazê-lo, afirma-se na posição dominante do campo do poder, sendo por isso determinante para as interacções que assistem ao modelo comunicacional que define a produção política, isto é, uma atribuição de valores a uma sociedade. Se toda a produção dos sistemas sociais é histórica e contingente e contém em si três níveis temporais – o nexos imediato, o *dasein* e a reprodução das instituições entre gerações (Giddens, 1981) -, então é expectável que essa atribuição de valores se sedimente no tempo e no território de incidência e produção dessas políticas públicas. Nesse decurso temporal, marcado por eleições em intervalos

regulares nos sistemas modernos democráticos, não é expectável uma mudança drástica desses valores<sup>12</sup>, mas uma continuidade, na qual a mudança é lenta e progressivamente imputada por uma diversidade de factores ao território de incidência.

Desta forma, emerge um dado posicionamento ideológico dos territórios analisados e a percepção difusa<sup>13</sup> desse posicionamento como ideologia dominante. Mas afirmar que existe uma ideologia dominante não é negar a existência de outras ideologias não dominantes, isto é, configurações específicas de posicionamento dentro do campo ideológico que não são, num dado momento ou num dado território, maioritárias na arena política do jogo democrático. Este facto reconhece que o discurso (a ideologia) “não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo qual, e com o qual se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” e evita também equacionar o discurso como um reflexo de algo supostamente mais profundo ou real, isto é, ‘como tesouro indefinido de significações ocultas’ (Foucault, 1997)<sup>14</sup>.

A variável campo ideológico<sup>15</sup>, a partir da qual pretendemos medir o impacto da acção municipal no campo de produção territorializado, constrói-se assim na premissa de que aquilo que é mensurável num dado campo de produção territorializado, parte da sedimentação da sucessão temporal (uma premissa do institucionalismo histórico que aqui assumimos) dos contributos ideológicos que cada força política transpõe para o território -

---

<sup>12</sup> Excepto em caso de ruptura revolucionária - que se caracteriza precisamente pela inversão drástica dos valores em causa.

<sup>13</sup> Chamamos percepção difusa porque o processo de *naturalização* dos campos ideológicos dominantes sedimentados no tempo e no espaço pode ser entendido como *hegemonia*, diferenciando-se assim do campo ideológico e do posicionamento dos diversos actores e grupos sociais e as formas de produção de discurso e significação que lhe estão associados. E é esta hegemonia – o processo de naturalização e sedimentação das ideologias dominantes – que participa no jogo da *illusio*, uma máscara de opacidade sob as ideologias que no tempo se foram sucedendo.

<sup>14</sup> Para Foucault, analisar o discurso nas suas condições, no seu jogo e efeitos, implica questionar a nossa vontade de verdade, restituir o discurso ao carácter de acontecimento e erguer a soberania do significante. O método de análise sustentar-se-ia em quatro princípios: o da inversão, ou seja, reconhecer na vontade da verdade (do autor, da disciplina, etc) o jogo de uma rarefacção do discurso; o princípio da descontinuidade, isto é, assumir que os discursos são práticas descontínuas, que se cruzam, que se justapõem por vezes, mas que também se ignoram ou se excluem; o princípio da especificidade, ou seja o discurso não tem significações prévias, ele é ‘uma violência que fazemos às coisas’ e dessa prática emerge o seu princípio de regularidade; e, por fim, o princípio da exterioridade: “não passar do discurso para o seu núcleo interior e oculto, para o âmago de um pensamento ou de uma significação que se manifestariam nele; mas a partir do próprio discurso, da sua aparição e da sua regularidade, passar às condições externas de possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa as suas fronteiras” (Foucault, 1997, p. 40).

<sup>15</sup> Para uma descrição detalhada dos procedimentos metodológicos de construção desta variável consulte o Anexo 2, ponto 1.

aquela que se afirma como dominante nas eleições pelo período do mandato à Câmara Municipal. Esta variável não mede assim a ideologia das organizações político-partidárias *per se*, nem se constitui como análise dessas entidades. O que ela indica é apenas, face ao posicionamento ideológico dos partidos eleitos nos ciclos eleitorais à Câmara Municipal de 1974 a 2005, o campo ideológico que emerge na sedimentação territorial do contributo de cada força política, ou seja, o ambiente político institucional que pode ser determinante nas escolhas de uma dada estratégia política, sobrepondo-se às características sociodemográficas de um dado território (Clingermayer & Feiock, 2001).

Santos Silva identifica sete dilemas que se colocariam no presente às autarquias na definição das políticas culturais: o equilíbrio entre as necessidades do centro e da periferia do concelho, ou seja, optar por densificar o tecido cultural ou descentralizar equipamentos e iniciativas; apoiar actividades amadoras ou apoiar estruturas profissionais; optar pelo investimento em infra-estruturas ou optar por uma programação eventual; optar pela gestão directa ou pela concessão; centralizar a produção pela autarquia ou dar apoio à produção por terceiros; autonomizar o sector da cultura ou articulá-lo com outros sectores como o turismo. A partir destes dilemas, identifica cinco desafios principais: a gestão da diversidade, numa relação com as procuras sociais locais; o desafio de manter um *aggiornamento* com os paradigmas nacionais – actualidade; o desafio da cooperação intermunicipal – dimensão; o desafio da formação duradoura dos públicos – a continuidade; e o impacto para além da obra física (Silva A.S., 2007).

Também Matarasso e Landry definiram vinte e um dilemas estratégicos em política cultural (Matarasso & Landry, 1999), que se organizam em cinco áreas fundamentais: os dilemas de enquadramento, de implementação, de desenvolvimento social, desenvolvimento económico e, finalmente, de gestão. Segundo os autores, será necessário identificar a cristalização de diversas opções dicotómicas em pólos opostos avaliaria a orientação política e ética dos decisores políticos no campo da produção cultural e o seu impacto nos resultados das políticas culturais como forma de desenvolver uma terceira via para a formulação das políticas culturais – uma questão que está hoje no centro dos desafios enfrentados pelos decisores políticos e agentes de planificação no sector cultural (Matarasso & Landry, 1999).

As respostas a estes sete ou vinte e um dilemas não são, como se poderá facilmente perceber, meras soluções de problemas administrativos, colocando-se clara e decisivamente no quadro das diversas ideologias do sistema político nacional. A aparente ‘desideologização’ do ‘problema’ da cultura ao nível local, proposto por Santos Silva (Silva A.S., 2007) parece-nos, à luz dos desafios e dilemas que foram enumerados, redutora por limitar o papel das autarquias nos campos de produção cultural a duas áreas supostamente desideologizadas: a construção de infra-estruturas e a sustentação das tradições locais<sup>16</sup>, como se tanto uma como outra medida fossem simbolicamente neutras e, finalmente, como se o da produção de um discurso ideologizado não fosse em si uma forma de acção dos municípios no campo da produção cultural.

O suposto consenso ideologicamente hegemónico sobre o papel dos municípios na administração da cultura local reforçaria assim o quadro de impotência dos municípios a elaborarem respostas alternativas e a romperem o unanimismo consensual, como se o debate que ocorre a nível nacional ‘ideologizado’ entre uma ‘esquerda moderna’ e uma ‘direita tradicionalista’ não chegasse ao ‘rés-do-chão’ dos agentes locais. Esta formulação destaca o centro como o controlador dos canais de comunicação e das trocas comunicacionais dentro do território e o difusor de uma linguagem estandardizada, a partir de uma série de instituições de consulta e direcção, dentro da qual a periferia se assume como tal, precisamente, pelo fraco *input* comunicacional nesse mesmo território e a sua dependência face à política de atribuição de recursos a partir do centro, negligenciando a capacidade de cada periferia em gerir os seus próprios recursos (Flora, 1999). É precisamente este modelo que Teixeira Lopes questiona quando afirma: “Entre um modelo que reifica a perspectiva de “um centro que fala e periferias que escutam”, e um outro que se traduz por “vários centros e periferias em diálogo”, preferimos este

---

<sup>16</sup> Santos Silva observa que a dimensão tradicional, festiva e identitária é o denominador comum das políticas locais: “Mas a dimensão identitária, definindo símbolos e emblemas comunitários (Fortuna e Peixoto, 2002), a dimensão festiva, nomeadamente estival, e a dimensão socializadora, envolvendo ao rés-do-chão dos quadros de interacção uma constante dialéctica entre identidade e acção (Costa, 1999), constituem, em si mesmas, na mais pequena freguesia ou num concelho relativamente urbanizado e de médio porte demográfico, uma espécie de denominador comum sobre o qual a generalidade das políticas locais alicerça o seu fundamento social. Por isso, uma parte considerável da actividade cultural municipal tem por objecto lidar com as tradições identitárias e festivas, uma operação tanto mais complexa quanto estas identidades são sempre dinâmicas, abertas e polissémicas” (Silva, 2007, p. 26).

último, ainda que cientes das condições extremamente desiguais em que tal diálogo, com dificuldade se processa” (Lopes, 2000, p. 82).

Por este motivo, e se as estruturas de relação entre o centro e a periferia podem ser analisadas a todos os níveis de uma organização e em todos os sectores da vida humana, devemos inserir na nossa análise que por cada processo de centralização existe um esforço correspondente de acentuação da distintividade periférica contrapondo, por exemplo, ao processo de standardização cultural uma acrescida preocupação periférica em manter uma ‘identidade’ singularizada (Flora, 1999). De facto, os estudos<sup>17</sup> que têm vindo a ser produzidos acerca da implementação de políticas públicas, no âmbito da ciência política, apontam para uma diversidade de factores que intervêm no processo de implementação entre os diversos níveis de administração do Estado. Os estudos recentes acerca da europeização das políticas públicas, por exemplo, assinalam a importância da resposta dos actores e agências nacionais responsáveis pela implementação de uma dada directiva europeia, destacando factores intervenientes no processo de implementação: a prioridade que o actor dá a essa directiva, a resistência política, o grau de legitimidade, a adequação dos recursos humanos e o saber (*expertise*) disponíveis para a implementar (Berglund, 2009), entre outras variáveis que determinam a transposição nacional diversa das directivas da União Europeia. Também na área dos estudos de governação local, tem vindo a ser enfatizada a influência das configurações institucionais no comportamento dos decisores políticos, tanto ao nível da determinação prévia dos eleitores-alvo a que terão de agradar se quiserem permanecer ou ascender ao poder, como também factores socioeconómicos e demográficos que podem afectar as escolhas políticas em pólos diferentes da acção autárquica (Clingermayer & Feiock, 2001). Para estes mesmos autores a variável determinante da decisão de uma comunidade em seguir uma dada estratégia política é o ambiente político institucional da cidade, impondo-se às condicionantes económicas e sociodemográficas<sup>18</sup> (Clingermayer & Feiock, 2001).

---

<sup>17</sup> Uma grande maioria destes estudos recentes tem sido motivado pela problemática da europeização das políticas públicas nacionais e as diferentes respostas e graus de implementação de directivas da EU que as mesmas suscitam nos Estados membro. A este propósito ver (Flora, 1999), (Jones & Clark, 2001) (Berglund, 2009), (Hill, 2005).

<sup>18</sup> “We propose that one of the primary determinants of a community’s decision to pursue a specific policy strategy is the political institutional environment of that city” (Clingermayer & Feiock, 2001, p. 9).

Este estudo parte precisamente desta premissa – a importância do ambiente político institucional – na determinação da resposta aos programas centrais de política cultural, acentuando, simultaneamente, a capacidade autónoma das autarquias em se constituírem como produtores de políticas culturais, destacando a produção discursiva como forma de acção. O objectivo é, assim, contribuir para o esclarecimento da forma como se tem vindo a institucionalizar a cultura como categoria de intervenção pública a nível local, analisando, em primeiro lugar, as práticas de intervenção municipal no campo de produção cultural, ou seja, avaliando o impacto das políticas culturais municipais e, em segundo lugar, compreendendo o grau de ideologização na institucionalização destas políticas. Como afirma Matarasso: “If we are to bring culture in from the margins of public policy, to make the most of its capacity to foster community development, and to strengthen the bonds between arts professionals, local authorities and the public, we need a better understanding of what is happening in terms of cultural activity throughout the country” (Matarasso, 1999, p. 8).

A hipótese testa, portanto, o impacto desta variável nas escolhas que assistem à política cultural municipal e que permitem avaliar o impacto dessas mesmas escolhas para além dos estímulos nacionais ou supranacionais. Como facilmente se percebe a resposta aos desafios que se colocam às políticas culturais de nível local – equilíbrio na distribuição das instituições culturais entre o centro e a periferia; a determinação dos apoios das actividades amadoras ou profissionais; o acesso; os eventos, enumerando apenas alguns (Silva A.S., 2007), - não é ideologicamente neutra, nem a sua simplificação deverá pressupor que a sua aplicação indiferenciada não tenha consequências na configuração do campo de produção cultural. Todos os dilemas identificados por Santos Silva ou Matarasso (Matarasso & Landry, 1999) (Silva A.S., 2007) colocam-se na definição diária das políticas públicas a nível nacional, regional ou local, com maior ou menor grau de conhecimento dos agentes políticos responsáveis. A nossa hipótese reformula-se, pelo menos a nível teórico, da seguinte forma: o campo ideológico de um determinado território poderá ter alguma influência na resposta a estes dilemas estruturais de definição e implementação das políticas públicas para a cultura, pelo que podemos supor que haja um impacto dessas políticas na configuração de um dado campo cultural territorializado.

O problema seguinte no modelo de análise será então definir como se descreve um campo de produção cultural territorializado, nomeadamente quanto aos indicadores e variáveis. Adaptamos, por isso, a descrição do campo de produção territorializado que Matarasso (Matarasso, 1999) propõe, através de uma série de indicadores, distribuídos em *inputs*, *outputs* e *outcomes*. Embora, a proposta de Matarasso se concentre na avaliação da vitalidade cultural de um dado território face a outros, os indicadores propostos podem ser facilmente adaptados à descrição que necessitamos de cada campo cultural territorializado.

A compreensão das práticas de intervenção das autoridades locais no campo de produção cultural assenta, segundo Matarasso, em três pressupostos: a necessidade de definir objectivos para as infra-estruturas construídas ou em construção um pouco por todo o país; a atribuição de financiamento público impõe uma responsabilidade acrescida e legitimada a artistas e organizações culturais para participarem no debate e no escrutínio da aplicação desse mesmo financiamento público; e, em último lugar, a transparência e responsabilização – *accountability*- resultantes do conhecimento público dos usos desses mesmos investimentos públicos. No seguimento destas assumpções, Matarasso propõe um conjunto de indicadores para medir a vitalidade cultural dos concelhos divididos por três grandes categorias: *input*, *output* e *outcomes*. Os indicadores de *input* distribuem-se por dois pontos fundamentais: o primeiro diz respeito às instituições, infra-estruturas e investimentos e o segundo ao acesso e distribuição. Os indicadores de *output* mediriam a actividade e a participação, a educação e a formação de públicos, a diversidade dos investimentos, e ainda a actividade comercial criativa. Por fim, na categoria de resultados – *outcomes* -, medir-se-iam os impactos das artes na qualidade de vida das cidades de uma dada localidade enfatizando a sua contribuição para o desenvolvimento pessoal e comunitário (Matarasso, 1999). O conjunto destas três categorias de indicadores contribuiria assim para medir o impacto do investimento público nas artes e na cultura a nível local, a partir da descrição da sua vitalidade cultural, produzindo, simultaneamente, alguns dados para uma avaliação da utilização dos dinheiros públicos nos assuntos culturais e comparação de resultados entre autoridades locais (*accountability*).

Numa outra linha de análise, Bourdieu propõe o percurso de avaliação dos índices de autonomia do artista, mas também os de autonomia do campo, tais como a emergência do conjunto de instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia dos bens culturais, instâncias de consagração, instâncias de reprodução dos produtores e dos consumidores, agentes especializados, dotados das atitudes objectivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e da apreciação específicas (Bourdieu, 1989).

Embora os objectivos do presente estudo não sejam inteiramente coincidentes com os estudos de Matarasso ou Bourdieu, eles revelam-nos alguns traços importantes para a caracterização de um dado campo de produção cultural: a autonomia é um traço estrutural dos campos culturais e esta depende do número de agentes e instituições ‘endógenas’ ao próprio campo (Bourdieu); por outro lado, a vitalidade de um dado campo surge como consequência de uma série de variáveis onde essa autonomia é estrutural (infra-estruturas, investimentos, dimensão do grupo profissional das artes e da cultura, etc.). Para o objectivo deste estudo consideramos fundamentais, então, na descrição das práticas das autoridades locais e da actividade cultural do concelho os seguintes indicadores:

**Quadro 1. Indicadores de descrição do campo de produção cultural**

[adaptação de Matarasso: 1999]

Inputs	Outputs
Número de infra-estruturas culturais	Grau de diversidade das instituições culturais
Investimento anual dos municípios em cultura	
Organizações culturais do terceiro sector	Proporção por domínio de actividade
	Expressão cultural privilegiada
Acesso (lugares disponíveis)	Práticas culturais
Avaliação da amplitude da política cultural local	Avaliação do discurso das políticas culturais locais
	Proporção de instituições sob gestão directa da CM
	Proporção de instituições sob gestão de outros sectores
	Nº de artistas e prof. das artes e da cultura

O ‘retrato estatístico’ dos campos de produção territorializado baseia-se na análise às informações constantes nos sítios oficiais das câmaras municipais, complementadas pelas informações sobre as associações e equipamentos culturais dos directórios das Direcções Regionais de Cultura entre os meses de Setembro e Outubro de 2009 e pela recolha (quando disponível) dos dados do INE. Os dados sobre as eleições locais utilizados na construção da variável ideológica foram retirados da Comissão Nacional de Eleições. Os sítios oficiais da internet são locais virtuais onde encontramos os modos discursivos sobre a cultura municipal e, de acordo com a grelha de análise e organização da informação recolhida<sup>19</sup>, construíram-se os indicadores já enunciados.

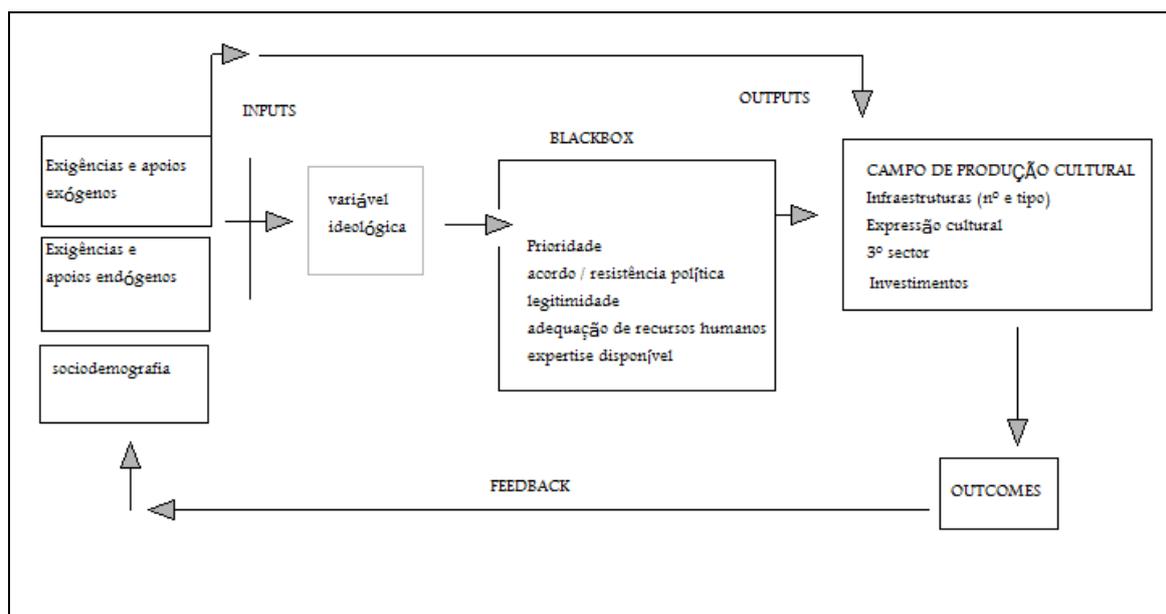
O nosso modelo de análise testa assim o impacto de uma variável ideológica – o ambiente político institucional – nos *outputs* dos campos de produção cultural territorializados, partindo da premissa na qual as autarquias não são neutras na produção de uma resposta às políticas culturais da Administração Central ou aos programas disponíveis na UE. Neste sentido admitimos que as autarquias podem responder no sentido do reforço e alavancagem das medidas ‘centrais’ ou no sentido contrário da oposição e resistência. Estes dois sentidos de resposta enfatizam duas tendências ambivalentes e simultâneas: por um lado, a capacidade de produção autónoma de políticas culturais ao nível local e, por outro, a pressão permanente que essas mesmas políticas da Administração Central (e da UE) exercem sobre o local, sintetizando o duplo movimento entre estes dois níveis de administração do Estado (Romanelli, 2008) (Ruivo, 1993a) (Mozzicafredo, 1993) Em síntese, como variáveis independentes decomposos os inputs em duas categorias: exógenos e endógenos, dos quais apenas testamos os indicadores sociodemográficos, isolando uma variável ideológica – ambiente político institucional -, que influencia o processo de decisão política e que, por hipótese, se assume determinante nos outputs avaliados (Clingermayer & Feiock, 2001).

O modelo de análise proposto resulta assim na seguinte representação ideográfica:

---

<sup>19</sup> Ver anexo 1.

Ilustração 1. Modelo de análise



A hipótese que trabalhamos nesta tese estabelece-se, assim, a partir de três premissas: a primeira estipula que os *inputs* de origem local, nacional e supra-nacional constituem os estímulos que provocam uma resposta do Poder Local; a segunda premissa estabelece que a escolha binária - amplificação / redução - face aos diversos estímulos locais, nacionais e supra-nacionais é expresso através da emissão de políticas culturais locais (*outputs*), resultantes de uma opção que se constrói na base de um posicionamento ideológico dominante no território e diferenciado entre os diversos municípios; e, finalmente, que é a partir dos diferentes posicionamentos ideológicos das unidades territoriais consideradas, assumidos ao longo do tempo e empiricamente manifestados pela via da expressão do voto eleitoral para as eleições à Câmara Municipal, que se poderá perceber a variabilidade dos diversos campos de produção cultural territorializados, independentemente das condições estruturais sócio-demográficas, podendo, por isso, medir-se o impacto da acção desse posicionamento nas unidades territoriais administrativas.

A colocação desta hipótese não pressupõe, portanto, que o campo ideológico de um partido se manifeste em discursos semelhantes por todo o território, muito pelo contrário: se aceitamos a teoria da escolha racional, assumimos que um dado partido se posiciona

face ao seu campo eleitoral efectuando os compromissos ou as adaptações necessárias ao seu programa que mais hipóteses lhe dão para chegar ou manter o poder (Kollman, Miller, & Page, 1997); e que essa adaptação pode não surgir das necessidades básicas do próprio território, mas apenas por um acréscimo de legitimidade política que essa organização deseja obter (Hall & Taylor, 1996). Não procuraremos assim uma semelhança ideológica nos modos discursivos dos diversos municípios, nem abordaremos a ideologia numa perspectiva ontológica sobre a ‘essência’ de cada modo discursivo analisado. Assumimos a posição ideológica na escala esquerda-direita de cada partido eleito à Câmara Municipal entre 1974 e 2005 e a partir da média de cada município esperamos obter um indicador desse ambiente político institucional. De certa forma, assumimos aqui, os contributos que têm vindo a ser produzidos pelo institucionalismo histórico<sup>20</sup>, que enfatiza precisamente o encadeamento temporal - *path dependence* - na análise de uma determinada configuração: na compreensão de uma certa configuração sincrónica, devemos incluir a importância do processo diacrónico na produção dos fenómenos analisados (Marsh & Stoker, 1995). Recuperando o “esquivo conceito de tradição cultural (...) tão difícil de precisar mas com clara operacionalidade hermenêutica (...)”, poderemos delimitar uma comunidade cultural enraizada no “movimento lento de construção de uma tradição cultural, um conjunto articulado de obras culturais - (...) uma ou várias línguas, uma história, longas continuidades de referências expressivas, éticas, religiosas, modos multisseculares de actividade técnica, de relação com o ambiente, etc. – que, uma vez constituído é sempre alterável, mas serve de quadro organizador, funciona como vector de estruturação comunitária e sinal de identidade própria, face às outras tradições” (Silva A. S., 1994, p. 30). Observar a construção de um modelo de tradição da cultura como categoria de intervenção pública, obriga a um mesmo processo de observação da

---

<sup>20</sup> Assumimos aqui a importância da síntese metodológica, que tem vindo a ser destacada na avaliação da implementação de políticas públicas no campo da ciência política, entre a teoria da escolha racional e o institucionalismo histórico (Jones & Clark, 2001); (Clingermayer & Feiock, 2001); (Hall & Taylor, 1996). Não ignoramos, no entanto, as críticas da síntese proposta, nomeadamente quanto à crítica de Hay e Wincott de se estar a colocar na mesma linha duas premissas incompatíveis: a abordagem calculista do actor e a abordagem culturalista do institucionalismo histórico (Hay & Wincott, 1998). Para estes autores, a questão coloca-se, não tanto nestas abordagens da ciência política, mas na centralidade da relação entre a estrutura e a agência dentro da perspectiva do institucionalismo sociológico (Hay & Wincott, 1998).

sedimentação das práticas sociais que a vão construindo, extravasando a indagação na teoria da formação de campos culturais ou da história da formação da cultura propriamente dita, propondo uma análise cultural *pluriperspectivada* (Silva A.S., 1994, p. 34).

Por esta mesma razão, esta tese é composta por três partes: o enquadramento histórico-filosófico da cultura como categoria de intervenção pública; uma análise da institucionalização das políticas culturais nacionais; e o estudo proposto de políticas públicas culturais de nível municipal. No primeiro momento, analisam-se os contributos filosóficos da antiguidade clássica, destacando-se três conclusões principais: a primeira é a de que a 'cultura', apesar de a seu tempo estar ainda completamente integrada na esfera da religião, é sempre uma preocupação do poder, isto é, está na base de qualquer regime político, pela sua função educativa e enquanto elemento lúdico de socialização; uma segunda conclusão, de que o Estado tem duas alternativas de (macro)decisão face à cultura: a da vigilância e a da proibição de certas actividades culturais, ou a regulação dessas mesmas actividades culturais; e, por fim, uma terceira que determina o olhar do poder, ou dos poderes político e religioso, face à cultura ou actividades culturais: a dicotomia entre sagrado e profano.

Estas diferenças serão abaladas pela emergência de uma política cultural como categoria de intervenção do Estado no mundo Ocidental em meados do século XX. Embora aí não se discuta o lugar do sagrado e do profano, dois fenómenos coincidentes e não propriamente alheios entre si: a invenção da cultura popular (à esquerda e à direita do espectro ideológico) e a autonomização do campo artístico (as vanguardas modernistas ou a importância dos intelectuais, novamente à direita ou à esquerda do campo ideológico) são as marcas de um campo de intervenção do Estado que se afirma como lugar de competição pelo dizer do povo ou pela palavra legitimada do dizer do mundo social (Dubois, 1999). A emergência dos fascismos na Europa entre guerras, por um lado, e o papel da Revolução Russa de 1917 e emergência dos partidos comunistas nos países europeus, por outro, definem as balizas ideológicas de uma política cultural que é assumida pelos Estados democráticos pós 45 como fonte de legitimação do poder que se exerce ou que se desafia.

Este balizamento estará igualmente em jogo no caso da institucionalização da política cultural nacional, no Portugal pós-25 de Abril. Procuraremos nos programas de governo que marcam esse período da história nacional as diferenças ideológicas entre uma 'direita tradicionalista' e uma 'esquerda moderna' (Silva A.S., 2003) que, segundo a hipótese deste estudo, estão plasmadas, com as variações implícitas à negociação própria do cenário eleitoral local, nos modos de discurso dos municípios. Esta genealogia da cultura como processo de intervenção do Estado determina as balizas e as formas de classificação da intervenção do Estado. Sem essa análise, o nosso estudo estaria a tirar uma fotografia (o retrato estatístico) a uma realidade, sem compreender como a acção política do passado produz os seus efeitos – *outputs* - não só no momento da sua ocorrência, mas projectando resultados - *outcomes* – que, de facto, só se tornam perceptíveis no desenho dos “futuros” possíveis a que dá lugar.

Só nesta perspectiva conseguiremos perceber que influência pioneira do PCP<sup>21</sup>, reconhecida por Santos Silva (Silva A. S., 2007) continue a produzir os seus efeitos, apesar da passagem do tempo e até da perda gradual de influência do PCP. Mas, acima de tudo que esta tendência no local não é senão um reflexo das lutas pelo dizer do povo que ocorreram à escala europeia nas décadas anteriores e que têm os seus reflexos mais imediatos, em Portugal, no pós 25 de Abril. O reconhecimento de que o poder local foi respondendo primeiro às necessidades mais básicas do desenvolvimento urbano e local, remetendo a cultura para uma segunda geração de políticas, sendo empiricamente válida, não deve deixar de motivar um outro olhar sobre essas prioridades: este estabelecimento de prioridades resulta não só das necessidades básicas do desenvolvimento local (água, luz, saneamento, urbanismo, saúde, educação, etc.), mas também daquilo que são (ou

---

<sup>21</sup> “Ora, os mais fortes, ao longo dos 30 anos do poder local democrático, vêm sendo o PSD e o PS e, depois, noutra degrau, o PCP e o CDS-PP. O PCP foi o primeiro a destacar, na sua doutrina e prática autárquicas, o domínio da cultura, tal como, aliás, o da educação. E, durante parte importante daqueles anos, influenciou sobremaneira o conjunto do discurso político local sobre a cultura: de facto, tópicos estruturantes da doutrinação comunista—a ênfase na democratização, como generalização do acesso gratuito a equipamentos e eventos culturais, a hipervalorização do associativismo local, como protagonista dos processos de criação e recepção artísticas, a reivindicação de competências e recursos, como condição necessária e suficiente para a alavancagem da vida cultural local, e a definição da cultura como uma oportunidade maior para a legitimação social dos executivos e a projecção supralocal dos territórios—todos foram tópicos em que o PCP foi pioneiro, face aos demais partidos, e que por assim dizer moldaram, durante vários anos, o discurso político-cultural municipal.” (Silva, 2007, p. 13).

foram) os pressupostos ideológicos de quem assume (ou assumiu) a liderança do poder no local, quer seja no extremo esquerdo desse campo ideológico (o caso, do PCP), quer seja no pólo oposto desse mesmo campo (o CDS/PP). Como o PCP demonstrou no desenvolvimento urbano dos seus municípios, a cultura foi, a par das outras preocupações mais urgentes, uma área de actuação que veio a marcar a produção discursiva local<sup>22</sup>. Mas o reconhecimento do peso ideológico do PCP não nos pode fazer considerar as políticas culturais dos restantes municípios como *aideológicas*, *apolíticas* ou passivas: na aparente ausência discursiva dos partidos no pólo oposto encontraremos as mesmas marcas ideológicas em matéria de política cultural. Uma proposição pressupõe logicamente a outra e não a assumpção de que o escalonamento das prioridades do desenvolvimento urbano deriva de uma escolha ou de um processo *natural*.

As hipóteses que colocamos são então as seguintes:

H0 – existe uma diferenciação ideológica nas políticas culturais de nível local entre os diferentes pólos do campo ideológico considerado, visível acima de tudo nos pólos opostos desses campos ;

H1 – essa diferenciação ideológica tem reflexos na estruturação dos campos de produção cultural territorializados, o que, por inferência lógica, determina que as políticas culturais municipais não são apenas receptoras dos estímulos nacionais ou europeus.

---

<sup>22</sup> O caso da AMASCULTURA nos anos 80 para os municípios sob gestão do PCP na cintura lisboeta e as associações para a Programação em Rede para os Cine-teatros e teatros municipais em 2000, são casos ainda actuais de influência desses modos discursivos do PCP.

## II| “Sabias que não existia a Cultura?”<sup>23</sup>

O processo de *desocultação* das origens da intervenção do Estado nos assuntos culturais pode ajudar-nos a compreender melhor o que está em jogo nesta relação complexa. Propomos, portanto, começar pela análise dos tratados da antiguidade clássica sobre os regimes políticos – uma leitura de Platão e Aristóteles como primeiros tratados de política cultural, isto é, pontos de referência a partir dos quais delineamos algumas linhas fundamentais. A primeira, que fica clara na reflexão em *A República* de Platão é a capacidade da inovação cultural, por assim dizer, poder abalar o alicerce – a sua legitimidade simbólica - de um regime, qualquer regime político. Essa premissa platónica fá-lo optar pelo controlo apertado de toda a produção literária, musical e artística, pela prescrição de um modo de fazer conforme ao regime idealizado, e pela proscricção dos que a tais princípios não correspondam. Por outro lado, temos a posição aristotélica onde regulação e, eventualmente, a coordenação e organização das festividades públicas, são a única preocupação do regime. A primeira linha de demarcação que encontramos na definição de política cultural é esta: entre os regimes ditatoriais que cerceiam a liberdade de expressão individual em nome do princípio da manutenção do regime e os regimes democráticos que assentam a conduta da sua política cultural na liberdade de expressão e na regulação do exercício da mesma. Pela riqueza de cada um dos textos, naquilo que podemos perceber da expressão e prática cultural de cada uma das classes sociais sobre as

---

<sup>23</sup> (Dionísio, 1993, p. 58)

quais falam e a função que a expressão cultural desempenha no todo social, dedicamos uma atenção particular à leitura destes primeiros tratados de política cultural. Embora falem acima de tudo de educação pública, não podemos deixar de considerar que falam também de áreas artísticas particulares: a poesia, a música, a pintura, o teatro e as tragédias. Como todo o encontro com um fragmento do passado se faz através das técnicas operatórias do presente<sup>24</sup> (Barreto L. F., 1986), ao olharmos hoje para a forma como a antiguidade delineou a importância central da educação pública, podemos apercebermo-nos de que o fizeram também para a cultura.

Depois propomos uma leitura de Santo Agostinho porque desenvolve uma linha de demarcação bastante clara entre a cultura sagrada - a cidade de Deus - e tudo aquilo que lhe é oposto - a cultura profana. É uma demarcação profunda que marcará o desenvolvimento da cultura ao longo da Idade Média e até, podemos dizê-lo, para além dela. Tal como na antiguidade clássica, 'a cultura' irá estar "totalmente integrada na instituição social da religião"<sup>25</sup> (Bürger, 1993, p. 88), sendo por isso mesmo um objecto de culto, cuja recepção é colectiva (em grandes cerimoniais religiosos, por exemplo). No seu tratado *De Pictura* em 1435, Alberti situa o nascimento da pintura e escultura precisamente na esfera religiosa<sup>26</sup>. Descrevendo a estima do mundo clássico por estas artes, Alberti narra o quão incríveis são os preços que se pagavam pelas 'tábuas pintadas' e como seria impossível referir 'os muitos príncipes e reis' que tiveram estima por estas

---

<sup>24</sup> Apesar de tudo, tomamos em devida nota a advertência de António Hespanha sobre essa tendência subtil e traiçoeira de impor acriticamente ao passado as categorias, as classificações e os paradigmas do presente, como fonte de deformação desse mesmo passado (Hespanha, 1984). Se quanto à categoria "cultura", podemos, efectivamente, falar de uma categoria transhistórica (da *paideia* grega ao conjunto objectivo de representações, modelos de comportamento, regras, valores, enquanto património comum realizado ao longo da evolução histórica e, por outro lado, (...) as diversas configurações culturais, conforme o tipo de sociedade e as diferentes épocas". (Crespi, 1997, p. 16), a classificação da política cultural como categoria transhistórica poderá levantar mais algumas dúvidas. Segundo Dubois, embora o tratamento das questões culturais e artísticas pela administração pública seja antigo, isso não equivale a considerarmos a existência secular de uma política cultural, até porque a génese desta política não se resume às origens das diversas formas de apoio dos poderes públicos às artes (Dubois, 1999, p. 8).

<sup>25</sup> Como afirma W. J. Byrnes, estes eventos na antiguidade não seriam tanto a expressão de um impulso criativo, mas eram antes uma forma de controlar e moldar *uma* cultura<sup>25</sup>. Para além da organização de grandes festividades religiosas, que supõem a existência da figura do *archon eponymous*, o magistrado principal responsável pela sua organização - figura cuja existência é sugerida por Aristóteles - podemos encontrar também na Grécia antiga a existência do museu - *mouseion* - ou o templo das musas, que funcionavam como bibliotecas, centros de investigação e retiro espiritual (Byrnes, 2009, p. 25).

<sup>26</sup> "Trimegisto antiquissimo escritor es de sentir que la Pintura y la Escultura nacieron com la Religion, y a si dice á Asclepio: teniengo el género humano presente su naturaleza y origen, figuró los Dioses con rostro semejante al suyo", (Alberti, 1784, p. 222).

artes<sup>27</sup>. A originalidade do pensamento de Santo Agostinho e até da sua argumentação em defesa de uma cultura cristã, acusada de estar na origem da derrocada do Império Romano, é precisamente a de aliar o “panis et circensis” a uma forma de submissão – o dar à multidão aquilo que não lhe convém, é para Santo Agostinho, uma forma de granjear o apoio político, mas é uma ameaça à sobrevivência dessa mesma cidade. As formas de intervenção do Estado *na* cultura devem, por isso, concluir-se na leitura da *Cidade de Deus*, estar cingidas à esfera religiosa e nunca fora dela.

O nosso segundo ponto situa-se precisamente no Renascimento Europeu, onde emergem, quanto a nós, os dois modelos de tradição de intervenção cultural no Ocidente, dependente não só das suas monarquias, política e, até certo ponto, economicamente, diferenciadas, mas também dependentes das respostas diferenciadas ao racionalismo humanista da Reforma luterana e da Contra-Reforma católica.

Depois de explicar a relação entre o protestantismo e o racionalismo económico a partir da natureza específica das crenças protestantes, sobretudo calvinistas, Weber deixa em aberto, numa pequena observação, um estudo que se seguiria: perceber a relação do racionalismo humanista e os seus ideais de vida e influências culturais com o protestantismo (Weber, 1990, p. 101). Deixa, no entanto, esse trabalho, em pequena nota de rodapé, aos “diletantes que acreditam na ‘unidade’ do ‘psiquismo colectivo’ que seria redutível a uma *fórmula*” (Weber, 1990, p. 197).

Não querendo cair nesse diletantismo, nem propor a redutibilidade deste complexo fenómeno social e cultural a uma *fórmula*, propomos apenas que por via do racionalismo humanista e do movimento de reforma que se lhe seguiu a inscrição da esfera da religião (e da cultura que lhe estava associada) na esfera do indivíduo nos países da Reforma luterana, e essa *não-inscrição* nos países católicos da religião na esfera individual, faz com que a religião (e aquilo que só nela estava inscrito - a arte), ocupe um espaço social diferenciado entre estes países. É este espaço social diferenciado que até certo ponto determina diferentes modelos de intervenção do Estado na cultura: um modelo anglo-saxónico e um modelo continental europeu de inspiração franco-alemã. Por um lado, um

---

<sup>27</sup> “Tanto que no se hallará entre los hombres ningun artificio que merezca igual atención y estima. Son increíbles los precios con que pagaban antiguamente las tablas pintadas. Aristides Tebano vendió una sola pintura en cien talentos, que son sesenta mil florines. (...) Y sería imposible referir los muchos Príncipes y Reyes que tuvieron la misma inclinacion”, (Alberti, 1784, p. 223)

originário nas monarquias absolutistas da Europa continental, e outro das monarquias limitadas dos estados mais mercantilistas de Inglaterra e da Holanda. Se os primeiros se caracterizariam por uma longa tradição de apoios e intervenção estatal nas artes, nos segundos esta intervenção seria mais limitada (Cummings, 1991) (Toepler & Zimmer, 2002). O primeiro argumento desta tese é, pois, a de que são precisamente as influências culturais do racionalismo humanista e os diferentes níveis da sua penetração nos territórios sob a influência da Reforma ou da Contra-Reforma que estão na origem de uma geometria diversa do campo cultural e, por essa via, na definição destes dois modelos de intervenção pública do Estado nos assuntos culturais.

O terceiro ponto analisa o desenvolvimento da autonomia do campo artístico no contexto da sociedade burguesa e a sua inscrição já em pleno século XX nos modelos de organização administrativa do Estado moderno. Será aquela que entre nós ainda marca grande parte da tradição em política cultural.

Apesar de fazermos um percurso cronológico até à criação da cultura como categoria de intervenção pública do Estado, com a emergência de uma política cultural, não o fazemos do ponto de vista historiográfico ou meramente nacional, mas tentamos antes seguir um percurso complexo de uma triangulação entre o poder, a cultura e a sociedade, atentos ao posicionamento desse mesmo campo cultural na esfera social.

## 2. 1 | A reflexão filosófica da Antiguidade Clássica

### 2.1.1. | “Nunca se abalam os géneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade”. *A República* de Platão

A obra *A República* de Platão (Platão, 1990) relata uma longa conversa de Sócrates com um grupo de jovens<sup>28</sup> e o velho Céfalo. O mote do debate é a velhice de Céfalo e o balanço da vida que ela inevitavelmente proporciona, partindo-se da justiça do indivíduo para a da cidade, e assim se dá início a uma longa reflexão em torno de uma cidade imaginada<sup>29</sup>. Partindo da satisfação das necessidades como objectivo primordial da fundação da cidade, a *República*, enquanto cidade perfeita imaginada, pressupõe a posse de quatro virtudes: sabedoria (*sophia*), coragem (*andreia*), temperança (*sophrosyne*) e justiça (*dikaiosyne*) (Pereira, 1990). Às três classes da cidade - guardiões, militares e artífices - correspondem diferentes papéis que ditarão a diferença na educação e nos seus objectivos, bem como uma diferença de organização do regime de propriedade, ou mesmo da comunidade de mulheres e filhos. Se os primeiros livros (II, III e IV) se preocupam com a educação dos guardiões, constituindo uma espécie de tratado sobre educação primária (Raven, 1965, p. 120), a partir do livro V a preocupação será com a educação dos filósofos.

---

<sup>28</sup> Gláucon, Polemarco, Adimanto, Niserato, Lísias, Eutidemo, Trasímaco, Carmantidas e Clitofonte

<sup>29</sup> “Ora vamos lá! – disse eu [Sócrates] –. Fundemos em imaginação uma cidade. Serão, ao quem parece, as nossas necessidades que hão-de fundá-la” [369c].

Se a educação dos primeiros parte do pressuposto de que os guardiões educados no ambiente do Belo aprendem gradualmente a apreciá-lo e a odiar e evitar o seu oposto (Raven, 1965, p. 121), eles não deixarão de facto de ser os “amantes da aparência”, competindo, por isso mesmo, aos filósofos o governo da cidade.

Em Platão, a reflexão do lugar e da função da cultura está intimamente ligada à da determinação do carácter dos homens, assegurando-lhe, por isso mesmo, um lugar cimeiro na construção da cidade idealizada. E, nesse sentido, para além de um tratado sobre teoria política – a justiça, o Estado e as leis dessa cidade –, é também um tratado sobre educação pública<sup>30</sup>. É, enquanto forma de impressão de uma matriz no carácter dos indivíduos, central ao conceito da *paideia* grega, que se inicia a longa indagação platónica em torno dos princípios que devem reger a integração ou exclusão dos poetas e demais artifices das “artes das musas” na cidade. A estrutura desta reflexão particular ocorre em três momentos: um primeiro momento, no *Livro II*, em que a interrogação inicial se coloca em torno da educação na infância e a importância das fábulas na modelação do carácter das crianças; um segundo momento, no *Livro III* em que, prosseguindo a análise da boa e má fábula, se estabelece o paralelismo entre a beleza e o carácter justo e bom; e um terceiro momento, o *Livro X*, em que se analisa detalhadamente a questão da *mimesis* e o seu grau de afastamento da verdade. A importância primordial da música destaca-se na educação dos militares e é através dela que vamos conseguindo perceber qual o papel e qual a importância da ‘esfera cultural’ para o Estado. De certa forma, é a partir da música que se “enterra a matriz que alguém queira imprimir numa pessoa” (*República*: 377<sup>a</sup>)<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> A interpretação de *A República* de Platão não como teoria política, mas acima de tudo como um tratado sobre a educação será, por exemplo, amplamente desenvolvida no Livro I de *Emile ou de la Éducation* de Jean Jacques Rousseau, aqui citado a partir da tradução inglesa: “Do you want to get an idea of public education? Read Plato’s *Republic*. It is not at all a political work, as think those who judge books only by their titles. It is the most beautiful educational treatise ever written” (Rousseau, 1979, p. 40).

<sup>31</sup> E, por isso, Platão conclui: “Logo, devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e seleccionar as que forem boas, e proscrever as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as mães e as mães a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio de fábulas, com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos. Das que agora se contam, a maioria deve rejeitar-se” (*República*: 377<sup>b</sup>). Rejeitam-se, portanto, as fábulas falsas, as que são “sobretudo mentira sem nobreza” (*República*: 377<sup>d</sup>), ou seja “o que acontece quando alguém delinea erradamente numa obra literária, a maneira de ser de deuses e heróis, tal como um pintor quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar” (*República*: 377<sup>e</sup>). O modelo da boa fábula “de acordo com o qual se deve escrever em prosa e em verso acerca dos deuses”, é aquele em que estes não são “feiticeiros que mudam de forma nem seres que nos iludem com mentiras em palavras e actos” (*República*: 383<sup>a</sup>), e quando alguém disser “tais coisas dos deuses, levá-lo-emos a mal e não lhe daremos coro, e não consentiremos que os mestres as

O Livro III estabelecerá as duas formas de base da poesia e da prosa: a narração, aquela em o poeta se não omite e que se pode encontrar preferencialmente nos ditirambos e através da qual se “exprime o verdadeiro homem de bem” (*República*: 396<sup>c</sup>), e a imitação, a forma da tragédia e da comédia, contrária à primeira e que “exprime o homem nado e criado ao invés daquele” (*República*: 396<sup>c</sup>); e, uma terceira, “outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros géneros” (*República*: 394<sup>c</sup>). Em *A República* deve receber-se apenas “a forma sem mistura que imita o homem de bem” (*República*: 397<sup>d</sup>), a narração simples<sup>32</sup>. O mesmo processo analítico será aplicado ao ritmo e à harmonia, eliminando as “harmonias lamentosas” (*República*: 398<sup>d</sup>), as “moles e as dos banquetes (...) a que se chamam efeminadas” (*República*: 398<sup>e</sup>), concluindo que “a boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo depende do carácter, não daquele a que, sendo debilidade de espírito, chamamos familiarmente ingenuidade, mas da inteligência que verdadeiramente modela o carácter na beleza” (*República*: 400<sup>e</sup>) e, conseqüentemente, “a fealdade, a arritmia, a desarmonia, são irmãs da linguagem perversa e do mau carácter” (*República*: 401<sup>a</sup>).

A “melhor educação”, conclui-se em *A República*, resultará de uma procura dos artistas “cuja boa natureza habilitou a seguir os vestígios da natureza do belo e do perfeito, a fim de que os jovens, tal como os habitantes de um lugar saudável, tirem proveito de tudo, de onde quer que algo lhes impressione os olhos ou os ouvidos, procedente de obras belas, como uma brisa salutar de regiões sadias, que desde logo a infância, insensivelmente, os tenha levado a imitar, a apreciar e estar de harmonia com a razão formosa” [*República*: 401<sup>d</sup>]. No entanto, não é só da procura que se trata, mas também da “vigia” e do “impedimento” e da proibição dos artistas em “introduzir na sua obra o vício, a licença, a baixeza, o indecoro (...) em qualquer obra de arte” (*República*: 401<sup>b</sup>)<sup>33</sup>.

---

usem na educação dos jovens, se queremos que os nossos guardiões sejam tementes aos deuses e semelhantes a eles, na máxima medida em que isso for possível ao ser humano” (*República*: 383<sup>c</sup>).

<sup>32</sup> “poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulámos, quando tentávamos educar os militares” (*República*: 398<sup>b</sup>).

<sup>33</sup> Deve-se, portanto e prosseguindo para o Livro X, “recusar em absoluto” a parte “da poesia de carácter mimético”, uma vez que, “todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (*República*: 595<sup>b</sup>). O pintor é aquele “imitador daquilo de que os outros são artífices (...) e está três pontos afastado da

A “grande sedução natural” que exerce o poeta que “por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las (...) com metro, ritmo e harmonia” (*República*: 601<sup>b</sup>), afasta-o da “qualidade, [da] beleza e perfeição de cada utensílio” (*República*: 601<sup>d</sup>)<sup>34</sup> e, por não a conhecer profundamente, não conseguirá ter uma opinião “acerca do que imita, no que toca à beleza ou fealdade” (*República*: 602<sup>a</sup>), imitando apenas “aquilo que parecer belo à multidão ignara” (*República*: 602<sup>b</sup>). E assim, concluirá “se o medíocre se associa ao medíocre a arte de imitar só produz mediocridades” (*República*: 603<sup>b</sup>), da mesma forma que “instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade” (*República*: 605<sup>c</sup>). É esta parte irascível que se imita num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro (*República*: 604<sup>e</sup>).

A alusão aos festivais já tinha sido efectuada na discussão em torno dos “filósofos, amadores do espectáculo da verdade” e a “aparência de filósofos” que são os “amadores de espectáculos”<sup>35</sup> nas “Dionísias, quer às Urbanas, quer às Rurais” (*República*: 475<sup>d</sup>)<sup>36</sup>,

---

realidade” (*República*: 597<sup>e</sup>). Sendo imitação da aparência, a “arte de imitar está bem longe da verdade” (*República*: 598<sup>b</sup>).

<sup>34</sup> O conceito de Beleza é discutido pormenorizadamente no Livro V de *A República*. Este diálogo inicia-se a partir da distinção entre o que são os filósofos, isto é, “os amadores do espectáculo da verdade” [475<sup>e</sup>] e a “aparência de filósofos” ou “amadores de espectáculos” [475d] que “andam por toda a parte, como se tivessem alugado os ouvidos para escutar todos os coros nas Dionísias, sem deixar de ir, quer às Urbanas, quer às Rurais” [475<sup>d</sup>]. A aparência de filósofos, “os amadores de audições e espectáculos encantam-se com belas vozes, cores e formas e todas as obras feitas com tais elementos, embora o seu espírito seja incapaz de discernir e de amar a natureza do belo em si” [476<sup>b</sup>]. Á ideia inteligível corresponderá a coisa múltipla visível e, por isso, uma coisa não é bela em si, mas participa no Belo em si. Em *Hípias Maior* que Platão tentará perceber o que é o belo (*Hípias*: 287d) para além das qualidades sensíveis do apropriado, útil, benéfico e agradável e no *Symposium* o Belo em si será descrito como o último estágio de uma ascese ao carácter imutável, uniforme e universal da Forma ou Ideia, isto é, aquilo que a beleza realmente é. Conclusão semelhante se retira da alegoria da caverna descrita no Livro VII, em que “no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a ideia do Bem; e, uma vez, avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível, foi nela que criou a luz, da qual é senhora; e que, no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e que é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública” (*República*: 517<sup>c</sup>). Em *Górgias*, Sócrates define o belo a partir da referência às coisas belas (os corpos, cores, figuras, sons ou costumes) “em função da utilidade específica de cada um ou ainda em relação com o prazer que a sua vista pode proporcionar àqueles que os contemplam” (*Górgias*: 474<sup>e</sup>) (Platão, 1991).

<sup>35</sup> A distinção faz-se, segundo Maria Helena da Rocha Pereira, entre “o amigo do saber” (*philosophos*) e o “amigo da opinião” (*philodoxos*) (Pereira, 1990, p. 25)

incapazes de contemplar o Belo em si, mas apenas a aparência das coisas belas. E por isso, conclui Sócrates, na cidade somente se devem receber “hinos aos deuses e encómios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa aprazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor” (*República*: 607<sup>a</sup>)<sup>37</sup>. É no grande combate “que consiste em nos tornarmos bons ou maus” (*República*: 608b) que se conclui a reflexão em torno das artes e, acima de tudo, das artes que convém à cidade imaginada. Importa, pois, acentuar as perguntas de partida através das quais Platão, pela personagem de Sócrates, vai analisando as artes: uma primeira, que questiona de que forma a arte molda o carácter dos homens; uma segunda, que interroga quais as artes que melhor se adequam à educação do carácter bom e verdadeiro; uma terceira, que indaga quais as artes que melhor servem um governo da cidade assente na lei e no melhor princípio de governação; e, por fim, uma última, que analisa a “grande sedução natural” que as artes exercem nos homens”.

As respostas sintetizam-se da seguinte forma: se a percepção estética antecede a compreensão racional na criança<sup>38</sup>, será através das fábulas maternas que se molda na infância o carácter dos futuros homens; e, por isso mesmo, a educação através da música e da ginástica deverá ser atentamente vigiada pelo Estado, seleccionando os modelos das boas fábulas; mas, pensando também que toda a poesia contribui para o carácter que se quer de bem, sensato e verdadeiro, esta deverá obedecer também aos mesmos critérios

---

<sup>36</sup> Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, as Grandes Dionísias eram “as principais festas áticas em honra de Dioniso, as Dionísias Urbanas, eram celebradas anualmente em Atenas, no mês de Março. Nelas participavam inúmeros coros: três de tragédia, cinco de comédia e vinte de ditirambo (...). Em outras localidades da Ática, realizavam-se as Dionísias Rurais, também anualmente, mas em Dezembro. Embora mais antigas (e com carácter mais primitivo) do que as outras, eram menos importantes (Pereira, 1990, pp. 255-256).

<sup>37</sup> A poesia imitativa é, por isso, excluída, não sem antes lhe ser reconhecido “o encantamento que sobre nós exerce” [*República*: 607<sup>d</sup>] e de ser dada a permissão aos “amadores de poesia” de a defenderem, em prosa, “mostrando como é não só agradável, como útil, para os Estados e a vida humana” (*República*: 607<sup>d</sup>) e, enquanto a ouvirmos, “escutá-la-emos, repetindo para nós mesmos os argumentos que expusemos, e aquele mesmo canto mágico, tomando precauções (...) repetiremos que não devemos preocupar-nos com esta poesia, como detentora da verdade, e como coisa séria”. (*República*: 608<sup>b</sup>).

<sup>38</sup> “Indeed he [Adimanto] declares that our judgment of the good is in some way or other shaped by an antecedent aesthetic sense. Socrates evidently agrees: musical-poetic education in the ideal city must be univocal in celebrating as fine the very behavior required of warriors for the good of the city as a whole” in (Lear, 2006, p. 104)

estabelecidos para a educação primária<sup>39</sup>. Como afirma, Maria Helena da Rocha Pereira, “esta condenação da poesia já há muito que foi vista como tendo um sentido mais profundo que a simples exclusão do elemento lúdico da psicologia humana e a negação do valor paradigmático das figuras que retrata”, sendo, por isso, “em certo sentido um requerimento para que a Filosofia tome o lugar que a Poesia até aí tinha preenchido na teoria e prática educativa” (Pereira, 1990, p. 37).

Mas é importante destacar também que passamos de uma reflexão sobre educação *tout court*, isto é, da educação como aprendizagem e inculcação, para uma noção de educação mais abrangente, em torno do que hoje poderíamos designar genericamente sobre ‘cultura’. É o que afirma Sócrates depois de concluir que: “devem os encarregados da cidade apegar-se a este sistema de educação, a fim de que não lhes passe despercebida qualquer alteração, mas que a tenham sob vigilância em todas as situações, para que não haja inovações contra as regras estabelecidas na ginástica nem na música. Acautelem-se o mais possível, com o receio de, se alguém disser que *os homens apreciam acima de tudo o canto que tiver mais novidade*, se julgar talvez que o poeta quer referir-se não a cantos novos, mas a uma maneira nova de cantar, e que a elogia. Tal coisa não deve louvar-se nem entender-se assim, porquanto deve ter-se cuidado com a mudança para um novo género musical, que pode pôr tudo em risco. É que nunca se abalam os géneros musicais sem abalar as mais altas leis da cidade, como Dâmon afirma e eu creio.” (*República*: 424<sup>c</sup>). E, Sócrates anui, “em modo de brincadeira, e como quem não faz nada de mal” à conclusão de Adimanto de que a inobservância das leis facilmente se infiltra, nada mais fazendo na realidade “do que introduzir-se aos poucos, deslizando mansamente pelo meio de costumes e usanças. Daí deriva, já maior, para as convenções sociais; das convenções passa às leis e às constituições com toda a insolência, ó Sócrates, até que por último subverte todas as coisas na ordem pública e na particular” (*República*: 424<sup>d</sup>).

---

<sup>39</sup> A definição do que se entende por educação é efectuada na alegoria da Caverna no Livro VII. Nesta alegoria os homens encontram-se “numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente” [*República*: 514<sup>b</sup>]. Nestas condições, os homens apenas conheciam “as sombras projectadas pelo fogo na parede oposta da caverna” (*República*: 515<sup>a</sup>). Na ignorância da caverna, a educação deve “dar a volta” a essa “faculdade da alma” e do “órgão pelo qual aprende” para que o homem “olhe para onde deve” e “dar-lhe os meios para isso” (*República*: 518<sup>d</sup>), ao contrário da concepção da educação como a introdução de uma ciência numa alma em que ela não existe, como se introduzissem a vista em olhos cegos” (*República*: 518c).

Uma vez que o efeito sedutor e aprazível das artes pode atrair tanto as crianças como a “multidão ignara” para o erro de considerarem que estas coisas belas poderão ter alguma coisa a ver com a verdade<sup>40</sup>, este afastamento transformará os homens de bem, sensatos e bons e, conseqüentemente, a forma justa de governo da cidade. Operando-se este salto, em que já não estamos apenas na fase da educação como formação do carácter individual, para um entendimento mais lato da cultura da cidade, o que, não obstante, não exclui o seu carácter modelador e educador, a afirmação de preferência por “Apolo e os instrumentos de Apolo a Mársias e aos seus instrumentos” (*República*: 399<sup>e</sup>), adquire outra dimensão simbólica.

Interessa-nos observar aqui em particular esta referência ao mito de Apolo e Mársias, porquanto ela será mais tarde referida tanto Aristóteles como por Erasmo de Roterdão. Apolo e Mársias é uma pequena história na qual se conta que um “certo sátiro” havia sido castigado “pelo filho de Latona”, Apolo, após um desafio para uma competição musical feito pelo primeiro ao segundo. A *hybris* de Mársias ditará a violência do castigo de ser “arrancado de si próprio”. Choram-no “Olimpo, que ora lhe era caro, e as ninfas e todos os que, naqueles montes, rebanhos lanígeros e manadas de bois apascentavam. O fértil solo encharca-se das lágrimas que iam caindo, e encharcado, acolhe-as e sorve até ao fundo de suas veias. Mal em água as transformou, lançou-as para o vazio do ar. Daqui toma o nome aquele que corre para o mar impetuoso, de íngremes margens, o mais límpido rio da Frígia, o Mársias” (*Metamorfoses*: 160) (Ovídeo, 2007). Na cidade restam a lira e a cítara, os instrumentos de Apolo, “e nos campos, por sua vez, os pastores terão a siringe” (*República*: 399d), ninfa em juncos transformada na fuga a Pã, que assim a encontrando, suspirou e “o sopro vibrou dentro das canas e produziu um ténue som, semelhante a um queixume; e, encantado com a doçura dos sons e com esta nova arte, dissera: “Esta conversa contigo ficará sempre comigo”. E assim, nas canas de tamanhos diferentes, unidas entre si por uma junção de cera, ele preservara o nome da menina” (Ovídio: 55).

Oposição clara entre dois tipos de música e de instrumentos<sup>41</sup> – cordas e sopros -, o mito de Apolo e Mársias parece indicar, também em *A República*, um certo antagonismo

---

<sup>40</sup> (Lear, 2006, p. 111)

<sup>41</sup> Segundo Godley, a lenda do concurso entre Mársias, tocador de flauta, e Apolo, tocador de lira, parece indicar uma alteração na música nacional com a introdução dos instrumentos de cordas in (Godley, 1920).

entre a cultura da pólis e o que está fora dela, reservando-se a primeira aos instrumentos divinos e tolerando-se nos campos a siringe pastoral do sátiro, isto é, oposição entre uma cultura urbana e uma cultura rural. Na *Política* (Aristóteles, 1998), Aristóteles determinará que na educação não se deverá utilizar a flauta, uma vez que ela não é “um instrumento moral, mas sobretudo orgiástico” e que os antigos “fizeram bem em proibir o seu uso tanto aos mais novos como aos homens livres<sup>42</sup>” (*Política*: 1341a, 22), concluindo ainda que “tem boas razões o mito narrado pelos antigos acerca das flautas” (*Política*: 1341b, 1). Aristóteles refere-se ao mito de Atena, deusa “do cultivo do saber e da arte”, ter descoberto a flauta, mas que “depois de tê-las descoberto as lançou fora” não só “pelo desgosto de ver que o uso da flauta lhe deformava o rosto”, mas acima de tudo porque “a aprendizagem da flauta nada produz em favor da inteligência” (*Política*: 1341b, 4). Se Apolo simboliza uma cultura que aspira à Ideia do Bem, da Beleza e da Verdade – a *kalokagathia* grega – que convém à cidade imaginada na educação e modelação do carácter dos homens sensatos, e, por isso, mesmo permitida e estimulada na cidade, Mársias e os seus instrumentos representam para essa mesma cidade toda a cultura ‘deformadora’, ‘irracional’, ‘lamentosa e efeminada’, que cria os homens ‘no vício e para o mal’, conduzindo a um governo assente na dor, e não a uma cidade onde “havemos de ser felizes” (*República*: 621<sup>d</sup>).

A *República* de Platão estabelece assim algumas linhas importantes do relacionamento do Estado com esta ‘cultura urbana’: a primeira é que sendo um lugar de inculcação de valores, está intimamente ligada ao regime político, isto é, se ela cumpre, antes de mais uma função educativa, imprimindo nos cidadãos o seu carácter, então não pode senão estar sobre o controlo atento desse mesmo Estado, que deverá recorrer da vigilância, da censura, mas também do poder de prescrever a forma certa de expressão cultural. A poucos, mas ainda assim a alguns, apesar de tudo, será permitido o prazer da audição da poesia proscrita.

---

<sup>42</sup> Aristóteles refere-se à introdução da aprendizagem da flauta em Esparta e Atenas e que só “mais tarde, a flauta passou de moda (...) [se] pode ajuizar melhor se podia ou não contribuir para a virtude. Algo de semelhante sucedeu com muitos outros instrumentos que só agradam pelo prazer de escutar os tocadores, tais como heptágonos, triângulos e sambicas” [*Política*: 1341a, 30-40].

### 2.1.2 | “O prazer é dado a cada um conforme a sua natureza”. *A Política de Aristóteles*

Se a cidade aristotélica visa a harmonia<sup>43</sup>, a cidade platónica constituía-se em função das necessidades básicas (*Política*: 1291a, 17), sendo que a cada necessidade corresponderia uma função de classe e a cada classe um certo regime educativo. No primeiro “é evidente, pois, que a vida preferível será necessariamente a mesma tanto para cada indivíduo em particular, como para as cidades e os homens tomados em comum” [*Política*: 1325b, 30], uma vez que se deve seguir “o mesmo método e os mesmos meios pelos quais um homem se torna virtuoso, deveriam ser usados para uma cidade (...) e assim, a educação e os hábitos que tornam o homem virtuoso serão geralmente os mesmos que fazem o político ou o rei” (*Política*: 1288a,39).

Importa, portanto, tal como em Platão, reflectir sobre a educação pública, partindo, também da reflexão do regime em si “destacando de que elementos, e de que qualidade, deve constar a cidade que visa uma vida feliz e um bom governo. O bem implica para todos duas condições: implica visar correctamente o fim das acções, e implica encontrar os procedimentos que melhor conduzem a esse fim” (*Política*: 1331b, 24).

---

<sup>43</sup> A felicidade da e na polis é, precisamente, um dos pontos da crítica aristotélica à cidade imaginada por Platão, uma vez que ao impor um regime de comunidade de bens, bem como diferentes regimes educacionais, os guardiões serão privados delas, sendo “impossível fazer o todo feliz, se a maioria das partes, ou todas, ou pelo menos algumas não são felizes. A felicidade não é do mesmo tipo que o número par, que pode estar presente no todo sem estar em algumas partes” (*Política*: 1264b, 17). Sobre a comunidade dos bens em *A República*, dirá Aristóteles que “uma cidade é, por natureza, uma pluralidade e ao tornar-se ainda mais unitária, passará de cidade a casa, e de casa a homem individual, já que podemos afirmar que a casa é mais unitária do que a cidade, e o indivíduo mais do que a casa” (*Política*: 1261a, 15). Este “comunismo familiar” da cidade platónica será contrário, portanto, ao objectivo primeiro da fundação da cidade: “a cidade é uma comunidade de semelhantes que visam viver o melhor possível, e como a felicidade é o que há de melhor e consiste no acto e no uso perfeitos da virtude” (*Política*: 1328a, 36).

Ora a reflexão aristotélica sobre educação<sup>44</sup> parte do pressuposto de que “existem três factores para os homens se tornarem bons e íntegros: natureza, hábito, e razão” (*Política*: 1332a, 40), e chegará à conclusão de que “são três os princípios que determinam a educação: o termo médio, o possível e o conveniente” (*Política*: 1342b, 30). Da natureza será necessário que cumpram os três requisitos necessários dos cidadãos para serem mais “facilmente moldados pelo legislador”, isto é, “nascer como humano” e com “uma certa qualidade do corpo e da alma” (*Política*: 1332b, 1). “Tudo o mais”, dirá Aristóteles, “diz respeito à educação; aprenderão em parte pelo hábito, em parte por instrução” (*Política*: 1332b, 8). Os objectivos da educação pública na “cidade melhor” são delineados através de uma perspectiva organizativa partindo do quotidiano individual e, claro, social, no sentido em que “toda a vida está dividida em trabalho e ócio, guerra e paz e, de entre as actividades, umas são necessárias e úteis, e outras são dignas. (...) A guerra existe em vista da paz; o trabalho em função do ócio; as actividades necessárias e úteis em vista das honrosas. (...) É preciso trabalhar e fazer a guerra; mas ainda mais viver em paz e fruir do ócio. É preciso realizar actos necessários ou úteis mas ainda mais as acções honrosas. Estes são os objectivos da educação para as crianças e nas demais idades que requerem formação.” (*Política*: 1333a, 32).

Se o objectivo da educação primeira através do jogo deve “tornar a criança livre”, evitando os “jogos laboriosos e efeminados”, será aos pais que compete “determinar que espécie de contos e histórias as crianças podem ouvir nestas idades” (*Política*: 1336a, 39), preparando “o caminho para as ocupações futuras. O controlo dos pais far-se-á “sobre a maneira como as crianças passam o tempo” e ao legislador competirá, apenas, “banir o uso da linguagem ordinária”, uma vez que esta é a “porta de entrada para o mau agir” (*Política*: 1336b, 4). Claro que “a par da proscricção do uso da linguagem indecente, é óbvio que proibimos a exibição de quadros bem como representações indecentes. Devem os governantes proibir toda a estatuária ou pintura que reproduza qualquer tipo de indecência, excepto nos festivais das divindades onde o uso de linguagem grosseira é

---

<sup>44</sup> Segundo R. Curren, Aristóteles inclui na sua reflexão sobre educação pública não só a instrução, mas também a cultura e a lei como seus instrumentos fundamentais, enumerando três argumentos aristotélicos possíveis na sua defesa da educação pública: (i) o Estado deve mandar cursos especiais de instrução, estudo e exercício para os jovens; (ii) o Estado deve patrocinar (*sponsor*) cursos obrigatórios de instrução, estudo e exercício para os jovens; (iii) o Estado deve patrocinar (*sponsor*) espectáculos públicos apropriados de teatro, música e poesia (Curren, 2000, pp. 80-85).

permitido por lei” (*Política*: 1336b, 11). E, continuando, “a assistência a sátiras e comédias deveria ser proibida pelo legislador aos jovens, até atingirem a idade em que são autorizados a partilhar com os mais velhos o direito de se reclinar e tomar vinho nas refeições comuns. Por essa altura, a educação tê-los-á tornado imunes ao mal que resultam de tais actuações” (*Política*: 1336b, 319).

O afastamento de Platão e do exercício de vigilância sobre a poesia, os festivais, as fábulas, etc. é evidente. Não só é reconhecida uma relativa capacidade selectiva do encarregado de educação<sup>45</sup>, como também a legislação aplicada às formas menores das artes poéticas se assume, por um lado, entre a decência e indecência da linguagem poética ou figurativa e, por outro, já não tanto como proibição, mas como regulação, isto é, a idade em que já terão adquirido alguma imunidade através da educação. Por isso mesmo, na cidade aristotélica e no “que se refere, de um modo particular, às cidades onde se pode desfrutar o ócio e a prosperidade, e onde existe a preocupação com a boa ordem, é de todo o interesse criar cargos (...) que promovam concursos de ginástica, festivais dionisíacos, e outros espectáculos do género” (*Política*: 1322b, 36). O tempo do ócio, fundamental na divisão da vida quotidiana, “parece conter em si mesmo prazer, felicidade e ventura” (*Política*: 1338a, 2). Será, precisamente este o motivo pelo qual a música se inclui na educação, isto é, não só porque “a maioria cultiva-a pelo prazer que dá”, mas também porque “a natureza procura operar correctamente, mas também orientar o ócio, - o que – digamo-lo uma vez mais – constitui o princípio de todas as coisas” (*Política*: 1337b, 31).

A música é o “divertimento à altura dos homens livres” (*Política*: 1338a, 23), tornando-se o instrumento fundamental da *diagogia*, isto é, “ensinos e aprendizagens [que] devem ser úteis em si mesmo, ao passo que as matérias que se referem ao trabalho são necessárias e úteis em função de outras coisas”. Um pouco mais adiante Aristóteles afirmará que a música é, simultaneamente, educação, jogo ou divertimento, pois “é manifesto que participa em qualquer delas” (*Política*: 1339b, 15). “O jogo”, continua Aristóteles “visa o descanso, e o descanso tem necessariamente de ser agradável, pois é

---

<sup>45</sup> Embora se reconheça, neste ponto, alguma autonomia dos encarregados de educação das crianças na selecção das histórias, tal facto não implica que a educação possa ser algo do foro privado, mas devendo a educação “ser uma e a mesma para todos” e, por isso mesmo, “o cuidado posto nela deve ser tarefa comum” (*Política*: 1337a, 19).

uma cura para a sensação de desagrado provocada pelo trabalho. Já o divertimento, como reconhecido por todos, deve conter não só beleza mas também prazer (de facto, a felicidade é constituída por ambos)” (*Política*: 1339b, 16). E, por este motivo, pela alegria que provoca “é introduzido com razão nos ajuntamentos e diversões populares” (*Política*: 1339b, 24).

É neste ponto que Aristóteles se ocupará da influência da música, e também de outras artes como a pintura e escultura, no carácter dos homens, voltando, novamente, a distanciar-se da resposta de *A República*. Aristóteles começa por reconhecer, tal com Platão, que as “melodias provocam entusiasmo nas almas” e o “entusiasmo é uma afecção do carácter da alma” e, para além disso, “todo o tipo de imitação provoca sentimentos homólogos nos ouvintes (*Política*: 1340a, 9) e que é “precisamente nos ritmos e melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança e outras disposições morais” (*Política*: 1340a, 21). No entanto, no caso da visão, por exemplo, a imitação será ténue e embora existam figuras que imitam as disposições morais, através dos sinais (figuras e cores) dessas mesmas disposições, essa imitação é débil, resultando apenas no conselho de que “os jovens devem evitar contemplar as de Páuson, mas não as de Polignoto, assim como as dos restantes pintores ou escultores de carácter nobre” (*Política*: 1340a, 36). A música, a arte das musas, essa sim merece atenção e cuidado por parte do legislador, merecendo determinar “até que ponto têm que praticar música aqueles que são ensinados na virtude da cidadania, que espécies de melodias e ritmos têm que praticar, e em que instrumentos devem iniciar a aprendizagem musical” (*Política*: 1340b, 40), concluindo-se que a “música deveria ser estudada na medida suficiente para possibilitar a fruição das boas melodias e ritmos” (*Política*: 1341a, 13).

A distinção das melodias far-se-á entre “éticas, práticas e entusiásticas (...) de acordo com uma natureza específica de harmonia” (*Política*: 1341b, 33). A inclusão da sua aprendizagem na educação, conclui Aristóteles, deverá ser feita não só porque promove uma disposição benéfica, porque tem um intuito lúdico, mas acima de tudo e para além da sua prática educativa o seu uso se refere à prática da *catarse* – uma “purificação e alívio, acompanhada de prazer (...) que incutem nos homens um contentamento sem mácula” (*Política*: 1342a, 14).

A oposição a Platão é neste ponto novamente visível, embora, como já referimos anteriormente, também Aristóteles condene a flauta: “a afecção do carácter dos homens” poderá ser feita, de forma saudável e sem mácula, por via de uma expurgação dos sentimentos de terror e piedade na imitação trágica. E se para Platão, tal imitação (que Aristóteles analisará em detalhe na *Poética* (Aristóteles, 1992) é expulsa da cidade, em Aristóteles ela deve ser integrada nas competições dos concursos. Ao público, que se divide em duas classes de ouvintes, “a saber, os de condição livre e educada, e os de condição vulgar”, “também a estes últimos devem ser proporcionados concursos e espectáculos”, e como “o prazer é dado a cada um conforme a sua natureza, deve ser permitido aos concorrentes usar tal espécie de música [as de tom agudo e dissonantes] nos espectáculos onde actuem” (*Política*: 1342a, 24).

Se admitimos que nem Aristóteles, nem Platão, dedicam uma atenção particular à esfera cultural da vida da *polis*, não podemos deixar de reconhecer que tecem sobre ela considerações importantes, ainda que laterais aos seus temas fundamentais. Em ambos, aquilo a que hoje designamos como actividades culturais emerge na relevância primeira da sua função educativa, no sentido em que através dela se imprime o *hábito* que molda o carácter dos indivíduos. Se em Platão esta esfera educativa da cultura se sobrepõe à ludicidade e visa, acima de tudo, a *kalokagathia*, em Aristóteles a esfera lúdica e educativa assumem uma importância primeira na diálogia do *otium cum dignitate*. As duas concepções afastam-se num ponto: enquanto em Platão a educação visa a instrução mimética de um carácter ajustado à função social de classe, em Aristóteles a educação visará também uma aprendizagem que vai para além da função específica que a classe desempenha no todo social, isto é, a educação tem também como objectivo uma formação para o lazer, o descanso e o divertimento, mas acima de tudo, uma educação para as formas dignas do ócio.

Por isso, se na primeira encontramos a proibição e a expulsão de poetas menores e das artes medíocres, na segunda encontramos, tal como nos referimos atrás, uma *regulação* – uma intervenção do Estado através de leis que regulam a assistência a espectáculos públicos de certa natureza, mas também a promoção de festivais destinados às duas principais classes: a culta e letrada e a de condição vulgar e os locais autorizados para o

uso da linguagem indecente, isto é, nos festivais de culto onde tal linguagem já é permitida.

Não nos interessará tanto, a não ser enquanto justificação da acção do Estado, a questão da poesia ou das artes miméticas por si, porquanto se afastam da verdade, mas antes a reflexão sobre a forma como estas imprimem um certo carácter ao cidadão ou indivíduo: pelo sentido primeiro do estético na infância, em Platão, e a aprendizagem do belo, do bom e do justo, que através dele todo o homem opera; e pela *Kátharsis* aristotélica, purificação dos sentimentos de temor e piedade e através dela, um processo quase ascético a um “contentamento sem mácula”. É, no fundo, por este motivo que a “esfera cultural” deve merecer a atenção do Estado e do legislador, por via da *censura* em Platão (proibição, vigilância, expulsão) ou da *regulação* (limitação dos espaços e dos públicos) em Aristóteles.

Existe, no entanto, uma proximidade tanto em Aristóteles como em Platão e esta revela-se na condenação da *siringe* e dos mitos que lhe estão associados. Atentemos a três designações que, tanto Platão, como Aristóteles, aplicarão os usos sociais das “artes das musas” (poesia e música): em primeiro lugar, as formas superiores, quer sob a forma platónica de poesia narrativa ou “instrumentos de Apolo”, quer na designação aristotélica de poesia mimética que procura imitar homens superiores<sup>46</sup>, a tragédia e a epopeia, e que, portanto, deverá ser o cerne da instrução quer platónica, quer aristotélica; as formas medíocres, que se encontram para Platão banidas da cidade e que são permitidas em Aristóteles nos festivais para aquilo que o primeiro classifica de “multidão ignara” e o segundo de “condição vulgar”; e, por último, uma terceira, que não se define nas duas primeiras, mas que é referida, apenas, como a *siringe* pastoral de Mársias ou a flauta rejeitada de Atena. O uso da flauta é para os dois autores proibida e condenada. Platão deixá-la-á no sossego pastoral e Aristóteles apoiará a sua condenação. Mais tarde, Cícero comparará a harmonia entre a cítara ou as flautas e o canto das vozes com a concórdia

---

<sup>46</sup> “Mas como imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens, superiores; Pauson, inferiores” (*Poética*: 1448a:1).

entre as diversas classes altas, médias e baixas (De Republica, Livro II, 69)<sup>47</sup>. Os instrumentos de Mársias não são, no entanto, para Aristóteles, sinónimo de harmonias lânguidas ou lamentosas, porque estas, “tendo em vista a idade da velhice, também esse género de melodias e harmonias deve ser praticado” (*Política*: 1342b, 27). A flauta é condenada não só pela ausência de cultivo do saber e da arte (a simbologia associada a Atena e Apolo), mas também por provocar a disformidade do rosto de deusa e a dos corpos dos que praticam tal tipo de instrumentos. A degradação dos corpos devido aos movimentos impostos pela “rudeza de um público que, sem mais, não entenderia a representação, entregam-se os actores a toda a casta de movimentos, como o fazem os maus flautistas, que rodopiam, querendo imitar o lançamento do disco, ou arrastam o corifeu” (*Poética*: 1461b, 29).

Gostaríamos assim de destacar algumas ideias fundamentais do que analisámos da obra de Aristóteles: a primeira é que na relação entre o Estado e a cultura se constrói acima de tudo pela regulação; a segunda é que existe uma clara associação entre as diferentes classes sociais e os espectáculos a que assistem, o que, não obstante não implica que não se realizem ambos. Mais uma vez e tal como em Platão, a cultura é vista primeiramente na sua função educativa, mas, ao contrário de Platão, a sua dimensão lúdica é também valorizada como ocupação central do ócio, não tanto por via dos espectáculos concursais das festividades religiosas, mas no cultivo das artes e letras do espírito. O significado definitivo será dado mais tarde por Cícero para quem o ócio (*otium*), o tempo livre é o objectivo máximo daquilo que se lhe opõe o negócio (*negotium*) e é no e através do segundo que o homem exerce a sua humanidade. O Renascimento europeu, ao resgatar do tempo estes clássicos, dará a devida expressão a este pensamento.

---

<sup>47</sup> Citado também por Santo Agostinho (Agostinho, 2006) a propósito da opinião de Cícero sobre o império romano [*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. XXI, p.249-250]

### 2.1.3| “Dar preferência à alma sobre o corpo”. A *Cidade de Deus* de Santo Agostinho

A *Cidade de Deus* de Santo Agostinho é uma reflexão integrada na defesa da religião cristã elaborada contra os que “atribuem todas as desgraças da república romana à nossa religião” (*Cidade de Deus*: Livro I, Cap. XXXVI, p. 193), através da qual se impõe uma opção de lucidez “para dar preferência à alma sobre o corpo”, rejeitando-se o culto aos deuses ímpios da mundanidade teatral, um “fogo de paixões, mais funesto do que o que consumiu os tectos daquela Urbe, [que] devorou os seus corações” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. II, p. 200).

Santo Agostinho relata, a este propósito, a interrupção da construção pelo Senado de um teatro por Cipião, conseguindo no seu “discurso pleno de gravidade convencê-lo a não consentir na infiltração da lascívia grega nos costumes varonis da pátria e a não tolerar a ruína e a morte da virtude romana por causa da depravação estrangeira” (*Cidade de Deus*: Livro I, Cap. XXXI, p. 184). Os jogos cénicos são descritos como “espectáculos de torpeza e desvario de vaidades (...) criados em Roma não por vícios humanos mas por ordem dos vossos deuses, (...) para refrearem a pestilência dos corpos (...) enquanto o pontífice, ao invés, proibia a própria construção do teatro para evitar que as vossas almas se empestassem” (*Cidade de Deus*: Livro I, Cap. XXXII, p. 185). Mas, “num povo belicoso como este, até então acostumado apenas aos jogos de circo, se insinuou a insânia refinada das representações teatrais (...) [tendo] o cuidado de inocular outra muito mais grave e do seu pleno agrado, desta vez não nos corpos mas nos costumes. Esta peste cegou o espírito a estes desgraçados com tão espessas trevas e tornou-os tão disformes, que, agora (a posteridade talvez não acredite se lhe chegar ao ouvido), devastada que foi Roma, os

contagiados desta peste (...) todos os dias e à porfia se encontram nos teatros enlouquecidos pelos histriões” (*Cidade de Deus*: Livro I, Cap. XXXII, p. 186).

A perfídia do teatro e “dos gestos obscenos dos histriões” opor-se-á à igreja cristã como palcos opostos da aprendizagem das normas de conduta<sup>48</sup>, condenando-se as festas comemorativas de Fevereiro, sob a designação de *Fugalia* “em que a toda a casta de torpezas é concedida permissão (e, na verdade, *Fugalia* são – mas “fuga” do pudor e da honestidade” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. VI, p. 207). De influência platónica será a condenação das fábulas dos poetas, reconhecendo-se Platão na seguinte passagem: “E oxalá elas provocassem apenas o riso nos seus adoradores e não também a imitação” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. VIII, p. 215). E de Cícero citará, excertos do *De Republica*, na condenação da comédia e na proibição da infâmia dos jogos cénicos. Nesta obra, Cícero tenta adaptar as concepções da polis platónica e aristotélica<sup>49</sup> ao império, interpretando-a acima de tudo como *res populi*, em que os alicerces da cidade se fundam num acordo sobre a lei e numa comunidade de interesses<sup>50</sup>.

Na condenação dos jogos cénicos, Santo Agostinho criticará também a “não pequena honra de cidadania” que era dada ao “actores destas farsas” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. XI, p. 219) porque “não lhes parecia razoável que os actores da arte dos jogos cénicos em que os deuses se compraziam, fossem atirados para o número dos desacreditados” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. XI, p. 219). A conclusão agostiniana sobre o elogio à figura do actor<sup>51</sup> pode parecer estranha à luz dos textos de Aristóteles e Platão, mas não o será tanto se observarmos o impacto da tragédia na cultura helénica: “as tragédias (e as comédias) eram representadas num santuário consagrado a Dioniso, por ocasião dos

---

<sup>48</sup> “Digam em que locais costumavam os deuses ensinar esses preceitos e por que povos seus adoradores eram habitualmente ouvidos – tal como nós, que mostramos as igrejas para isso construídas por onde quer que se difunda a religião cristã” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. VI, p. 208).

<sup>49</sup> Segundo Zetzel, a estrutura dramática de *De Republica* é profundamente influenciada pela obra de Platão, *A República*. No entanto, este paralelo será mais formal que substantivo e, embora cite com frequência Platão, o sistema político e filosófico dos seus diálogos devem mais a Aristóteles e aos estóicos do que a Platão (Zetzel, 2002, p. xiv).

<sup>50</sup> “Well then, a republic is the property of the public. But a public is not every kind of human gathering but a numerous gathering brought together by legal consent and community of interest” (*De Republica*: Livro I, 39, p. 19).

<sup>51</sup> Um dos motivos para esta conclusão será, precisamente, a referência no *De Republica* de Cícero a dois actores trágicos, cuja entrada foi permitida na vida pública: a Ésquines e Aristodemo: “The athenian Aeschines, a very accomplished orator, although he had acted in tragedies in his youth, entered public life” (*De Republica*: Livro IV, 13).

festivais atenienses e dedicados a esta divindade (...) [e] que para sempre celebrizaram os nomes de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes” (Sousa, 1992, p. 78).

Diz Aristóteles, por exemplo, a propósito da aprendizagem da execução musical que, podendo nós usufruir a música através da execução alheia, a instrução da técnica de execução musical não traz nenhuma conveniência, até porque “são frequentemente considerados de gente inferior os que se dedicam a tais actividades, e a sua prática é indigna de um homem, a menos que esteja embriagado ou a brincar” (*Política*: 1339b, 8), não sendo por isso “tarefa de homens livres, mas de remunerados” (*Política*: 13419b, 14). A actividade do executante “não tem em vista a sua virtude mas o deleite do auditório, que não passa de mero vulgo” (*Política*: 13419b, 11) e é essa “vulgaridade do espectador (...) que acaba por afectar os profissionais que se preocupam em agradar ao ouvinte, e degrada também os corpos devido aos movimentos impostos” (*Política*: 13419b, 15).

E Platão, em *Górgias*<sup>52</sup>, num raciocínio análogo ao aristotélico, mas de conclusão diversa, compara poetas e oradores, como “parte de um todo”, isto é, como parte de um género de ocupação que visa a “adulação”, “que nada tem de científico e que exige um espírito intuitivo e empreendedor, por natureza apto para o convívio das pessoas” (*Górgias*: 463<sup>b</sup>). A adulação, isto é, o “agradar a uma multidão, sem atender ao que verdadeiramente lhe convém” (*Górgias*: 501<sup>d</sup>) é a prática de “flautistas”, “coros e composição dos ditirambos”, uma vez que nenhuma destas actividades se preocupa “em tornar melhores os seus ouvintes”, mas “tão-somente (...) agradar à multidão dos espectadores” (*Górgias*: 502<sup>a</sup>). Os poetas fazem nos teatros o papel de oradores, ou seja, a poesia, quando despida da composição, nada mais é do que um “discurso feito ao povo”.

Mais tarde, já decorridos alguns séculos de permeio, estes homens – os oradores – serão definidos por Cícero em *Do Orador* da seguinte forma: “têm-se-me afigurado como felizes em extremo aqueles que num Estado modelar, florescendo nas honras e na glória das suas acções, conseguiram levar a vida sem riscos na actividade pública e com dignidade no repouso” (*Do Orador*, I, 1). Esta referência é, claramente, aristotélica no elogio que se faz à oratória, a arte da eloquência, mas alerta Cícero “é necessário que se tenha penetrado no âmago de um grande número de conceitos, sem o que a vivacidade

---

<sup>52</sup> A obra dedica-se à análise entre a retórica sofística e a filosofia dialéctica de Platão, abordando “um complexo de questões: princípios de actuação dos homens de Estado, natureza e função da propaganda política, crise dos valores tradicionais, ideal de realização humana” (Pulquério, 1991, p. 9)

das palavras será vã e ridícula; e o próprio estilo não deve ser elaborado somente com base na escolha, mas também no arranjo das palavras. Além disso, devem ser profundamente analisadas todas as paixões que a Natureza atribuiu ao género humano, porque toda a força e todo o método da oratória devem tender a apaziguar ou entusiasmar o espírito dos ouvintes. Acresce que é necessário também certo encanto e graça, além da erudição digna de um homem de boa estirpe, bem como a prontidão e concisão na resposta e no ataque, associadas à subtil elegância e à civilidade” (*Do Orador*, II, 17). Continuando um pouco mais adiante afirmará que aos oradores “tem de exigir-se a argúcia dos dialectos, a sabedoria dos filósofos, e quase a linguagem dos poetas, a memória dos jurisconsultos, a voz dos trágicos, e até o gesto dos melhores actores” (*Do Orador*, XXVIII, 126)<sup>53</sup>. No entanto, se o afastamento do conceito platónico de oratória é bem visível, a figura do poeta não deixa de ser um “como se”, um jogo de ilusão de espargir “trevas”, atear “paixões”, inspirar “terror” (*De Republica*: Livro IV, 9).

O argumento de Santo Agostinho na condenação de poetas e actores giza-se num combate maior: são os deuses gregos que “pedem jogos cénicos em sua honra” e são eles que “ordenam (...) que se representem vilanias divinas em ficções poéticas” e que “quiseram dar aos seus crimes, reais ou fictícios, a solene publicidade do teatro” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. XIV, p. 229). Os romanos ainda resistem retirando honras aos homens de teatro e introduzindo limitações, mas não atingem Platão e a perfeição da sua “cidade morigerada” que “afasta da cidade os poetas para proteger os cidadãos” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. XIV, p. 227).

Se os poetas e actores merecem a crítica severa de Santo Agostinho, não escapam também os edis e côsules que, “sob o pretexto de apaziguarem os deuses”, sacralizaram os “jogos obscenos [e] destruíram a disciplina pública” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. XXVII, p. 275). Conta-se, então, a história de Túlio - Cícero, o *philosophaster*-, que por duas ocasiões

---

<sup>53</sup> Segundo Zetzel o Livro IV é demasiado fragmentário para uma reconstrução convincente, “tornando-se claro [no entanto] que as ideias estóicas são novamente aplicadas, desta vez como solução para o problema da manutenção de um governo justo. Cipião argumenta, aparentemente, desde a presença natural da moralidade nos homens (como parte do cosmos moral estóico) até a uma equação entre as equações tradicionais de Roma e o código moral natural, demonstrando que tais instituições são mantidas e moldadas por indivíduos com uma excepcional capacidade para transmitirem estes valores às pessoas em larga escala e desenvolverem a moralidade institucional através do seu exemplo e acções” (Zetzel, 2002, p. xvi)

convoca a “celebração de jogos” para apaziguar os deuses: a primeira, quando estava para ser edil; e a segunda, já cônsul, “por ocasião de um dos mais graves perigos da cidade” e assim, conclui, “se conciliavam os deuses por meios que arruinavam a virtude nas almas” (*Cidade de Deus*: Livro II, Cap. XXVII, p. 276). Nestes jogos, por muito que Cícero mostrasse o seu desagrado por Homero que transferiu para os deuses as fraquezas humanas, “os mais torpes histriões cantavam, imitavam e deleitavam a Júpiter, o corruptor da pudicícia” e o povo procurava, apenas, “evidentemente o folguedo” (*Cidade de Deus*: Livro IV, Cap. XXVI, p. 435). Santo Agostinho vai um pouco mais longe na crítica, indagando “sob que pretexto de utilidade os chefes das nações quiseram que as falsas religiões se mantivessem entre os povos que lhes estavam submetidos” (*Cidade de Deus*: Livro IV, Cap. XXXII, p. 453). Se a primeira conclusão é a de que “os povos estão mais inclinados a ouvir os poetas do que os filósofos”, a segunda afirmará que “a pretensa prudência e sabedoria dos homens se preocupava em enganar o povo (...) imitando demónios (...) [e que dessa forma] inculcavam como verdade (...) crenças que sabiam que eram vãs. Dessa maneira, prendiam-nos a bem dizer, mais eficazmente à sociedade civil, para os manterem semelhantemente submetidos”<sup>54</sup> (*Cidade de Deus*: Livro IV, Cap. XXXII, p. 453).

Platão e Aristóteles reflectem sobretudo sobre a questão do Estado e da educação e, podemos afirmá-lo, da cultura, ao passo que a *Cidade de Deus* coloca a questão da relação cultura profana – cultura sagrada. Efectivamente, nos séculos seguintes e até ao Renascimento, a cultura europeia<sup>55</sup> será definitivamente marcada pelos mosteiros e pela sua organização ‘em rede’<sup>56</sup> fundamental, aliás, para o ressurgimento das cidades

---

<sup>54</sup> Santo Agostinho referindo-se a Varrão e à sua descrição dos deuses e ritos associados, bem como à tentativa deste de “reduzir o seu culto às explicações naturais”, acabará por fazer uma comparação entre os templos e os teatros. “Foi assim que tentou para certas fábulas do teatro ou certos mistérios do templo, sem justificar os teatros ao compará-los aos templos, mas antes condenando os templos ao compará-los ao teatro” (*Cidade de Deus*: Livro VII, Cap. XXXIII, p. 694).

<sup>55</sup> Na derrocada do império romano e no ciclo sucessivo de invasões, a Europa ressurgirá no século XI “constituída por um mosaico de clientelas vassálicas, mais ou menos abundantes, reunidas em torno de duques, de condes, de castelões, de bispos, de abades de grandes mosteiros” (Guillemain, 1980, p. 136). Apesar da escassez de fontes de informação, “sabe-se que, mesmo durante as invasões suevas e visigóticas, e posteriormente durante a dominação árabe, foram surgindo actividades esporádicas ligadas às artes cénicas (Cruz, 2001, p. 14) e que durante a Idade Média existem vestígios “das diversas fontes dramático-espectaculares da época – nomeadamente, um teatro litúrgico-religioso, um teatro popular e jogralesco, e um teatro de origem cortesã” (Cruz, 2001, p. 14).

<sup>56</sup> Veja-se a este propósito a descrição da vida económica e cultural em torno do santuário de Santiago de Compostela: “À volta do santuário compostelano proliferam em grande quantidade actividades económicas, justificadas precisamente pela indústria da peregrinação: não só as outras nove igrejas que funcionam na cidade, como também *tabernae*, estalagens, lojas de câmbio, lugares para venda de géneros alimentares, de

européias<sup>57</sup> que marcam a alta idade média europeia e a transição para a época Moderna. Será no advento do Renascimento europeu que voltamos a reencontrar o debate do posicionamento da cultura, já não na sua relação com o Estado, mas, acima de tudo, na relação do indivíduo com o sagrado.

---

objectos de uso comum, de ervas medicinais e souvenirs (...). Todavia, o bulício das multidões anónimas em redor do santuário não é o aspecto mais relevante da atracção exercida por Santiago sobre toda a Europa: se a circulação de dinheiro, convenientemente administrada, constitui fonte de riqueza e possibilidade de acumulação capitalista para o clero e os *burgenses* compostelanos, a circulação das ideias provocada pela presença, transitória ou duradoura, de personagens de relevo cria as premissas para a aclimação ou reactivação de estímulos culturais que não podiam deixar de ter consequências importantes sobre um corpo social tão multiforme e irrequieto. Entre os séculos XI e XII toda a Europa cultural está em contacto com Santiago (...)" (Tavani, 1988, pp. 35-36)

<sup>57</sup> O desenvolvimento embrionário das cidades no Ocidente a partir do século X, vai modificar profundamente as estruturas económicas e sociais, às quais se acrescentará uma outra revolução, segundo Le Goff, a cultural e intelectual. A construção das cidades durante a formação da cristandade, entre o século XI e XIII, altera significativamente a sociedade medieval. O ambiente monástico continuará, porém, a ser o "mais favorável ao desenvolvimento da cultura e da arte. Mas a *translatio* cultural que faz passar o primado dos mosteiros para as cidades, é bem sensível em duas áreas: o ensino e a arquitectura (...). No decurso do século XII, as escolas urbanas toma decisivamente a dianteira às escolas monásticas. (...) A escolástica é filha das cidades (...). O livro passa a ser um instrumento e já não um ídolo. Como qualquer outro utensílio, tende a ser fabricado em série e é objecto de produção e de comércio. (...) A arte românica, produto e expressão do levantar voo da Cristandade depois do ano mil, transforma-se durante o século XII. O seu novo rosto, o gótico, é uma arte urbana, uma arte de catedrais, surgidas no corpo urbano, que a sublimam e dominam" (Le Goff, 1983, p. 113)

## **2.2. | *Top-down, Bottom-up*: mitos e modelos acerca da intervenção pública nos assuntos culturais**

### **2.2.1. | Emergência de modelos diferenciados de tradição cultural - influência do racionalismo humanista?**

A história weberiana pode, de acordo com Eagleton, ser contada na forma de fábula: começando na polis grega e terminando no pós-moderno contemporâneo, relata a história de uma classe média que na sua ascensão separa as três áreas da história: o conhecimento, a política e o desejo, tornando-se cada uma esfera autônoma, especializada e fechada no seu próprio espaço (Eagleton, 1993). Nesta separação entre pensamentos e sentimentos, o sistema cultural separa-se dos sistemas económicos e políticos e apresenta-se como um fim em si mesmo. Nesta modernidade que vai avançando, a arte vai-se tornando uma procura marginal, para a qual como Marx afirmava, a burguesia simplesmente não tinha tempo. Mas o estético não. De facto, afirma Eagleton, pode dizer-se de forma exagerada que a estética nasce no momento da falência da arte como força política, ou seja, cresce precisamente sobre o cadáver da sua relevância social – a produção artística transmite assim um modelo ideológico: ao marginalizar o prazer, reificando a razão e esvaziando inteiramente a moral, o sistema cultural produz a estética como forma de reversão destas três regiões da vida social.

Mas esta religação operada na estética tem os seus custos: ao articulá-los, a estética engole os outros dois e tudo agora se torna estético. A estetização do quotidiano apontada por Foucault não será um sintoma, para Eagleton, desta operação de separação

e religação das três áreas da vida histórica. Na questão política, contínua Eagleton, a tradição estetizante tanto pode variar à direita como à esquerda. Na curva à esquerda<sup>58</sup>, o discurso evolui na destruição da verdade, da cognição e da moral, denunciadas como ideologia, e na apologia do jogo livre e infundado dos prazeres criativos. Na curva à direita, os discursos esquecem a análise teórica e fazem a apologia do particular sensível, apelando à sabedoria e riqueza da tradição face ao pobre e miserável ego. É neste caminho descendente até ao Terceiro Reich que numa das suas ramificações “se começa na arte e se acaba com um espantalho no campo” (Eagleton, 1993, p. 266).

Seguiremos a fábula eagletoniana de Weber, na tentativa de perceber o momento em que o posicionamento do campo cultural começará a percorrer caminhos distintos na Europa. Para tal, teremos de começar pela compreensão do humanismo ou do orgulho dos humanistas, pelo facto de neles viver uma personalidade conquistada, limpa, cultivada no lazer da privacidade *tête-à-tête* com os grandes clássicos (Febvre, 1968, p. 46). Será esta a melhor forma de sintetizar o de *De Vita Solitaria* de Petrarca (Petrarca, 1879). O texto é uma recusa (até certo ponto, intransigente) de um texto anterior publicado no final do século XII por Lothario dei Segni (Papa Inocêncio III), de *Miseria Humane Conditionis* (Segni, 2002). Na reflexão acerca da miserável condição humana, o homem “é um ser criado da terra, concebido na culpa, nascido para a punição, depravado e ilícito, vergonhoso e condenável, “lenha para o fogo eterno, comida para vermes, uma massa de podridão”<sup>59</sup>.

Escrito nos meados do século XIV, o tratado de Petrarca é uma “longa história onde filósofos e poetas que, de sua própria vontade, abandonaram a cidade e com a sua santa presença ilustraram e tornaram famosa”<sup>60</sup> a vida solitária. Esta vida é “reformadora da alma, reparadora dos costumes, inovadora para os bons desejos, lavagem para a imundice,

---

<sup>58</sup> Na tradição estetizante à esquerda encontramos os nomes de Schiller, Marx, Morris e Marcuse, por exemplo. E na tradição estetizante à direita encontramos Burke, Coleridge, Heidegger, Yeats e Elliot. (Eagleton, 1993)

<sup>59</sup> “For sure man was formed out of earth, conceived in guilt, born to punishment. What he does is depraved and illicit, is shameful and improper, vain and unprofitable. He will become fuel for the eternal fires, food for worms, a mass of rotteness. (...)” (Segni, 2002)

<sup>60</sup> “Longa è la istoria a voler narrare, che filosofi e che poeti sono entrati nella solitudine (...) che di sua propria volontà avendosi banditi dalle cittadi, com la sua santa presenza hanno illustrata e fatta famosa la solitudine” (Petrarca, 1879, p. 1)

purgação dos pecados, conselheira de Deus e dos Homens”<sup>61</sup>. Citando e comentando Aristóteles, Platão, Cícero, Séneca e Agostinho, o tratado assume-se como uma defesa da vida contemplativa – *otium* –, ilustrando a secularização<sup>62</sup> deste ideal (Skinner & Smith, 1988, p. 129)– o sagrado (já) não reside unicamente no mosteiro, mas é visto, precisamente, como central a qualquer ser humano.

A invenção da perspectiva linear por Brunelleschi, na Florença do início do século XV, anunciando o Renascimento, opera no campo da pintura um processo semelhante: ao conseguir criar a ilusão de espaço tridimensional numa superfície bidimensional, Brunelleschi criou uma imagem aproximada àquela que é vista pelo olho humano. O ser humano torna-se o ponto fixo a partir do qual tudo é visto, substituindo a visão de Deus : o homem passa a ser assim o ponto focal do universo para o qual convergem todos os graus da realidade (Skinner & Smith, 1988). A afirmação da *humanitas*<sup>63</sup> confere, simultaneamente, um novo conteúdo e um novo sentido ao mundo sensível, na exacta medida em que esse mundo é o meio através do qual o homem exercita a sua força criativa e através da qual se reconhece a si mesmo. A arte não está, porém, apenas fora do ponto de vista religioso, mas pelo contrário transforma-se num momento do próprio processo religioso (Kirkham & Maggi, 2009) (Cassirer, 1960). Toda a arte é a secularização da transcendência (Adorno, s/d, p. 42) e é esse processo que com maior nitidez se desenrolará (de forma diferenciada) no humanismo renascentista do século XVI europeu.

---

<sup>61</sup> “Vita reformatrice dell’anima, reparatrice delli costumi, innovatrice delli bonne desiderj [sic] lavatrice della immundizie, purgatrice delli peccati, consigliera di Dio e degli uomini” (Petrarca, 1879, p. 28)

<sup>62</sup> O tratado termina com a afirmação de que junção da eloquência humana com a centelha celeste que se poderá sentir através da clara luz da palavra, acalma o ânimo e conduz àquela doce paz do intelecto. “se quelli antichi duchi e guide delli nostri ingegni avessono fatto questo, meschiando colla umana eloquenzia la forza della celeste scintille, confesso que loro diletano molto, ma senza dubio seriano ancor molto più piaciuti. Ora il primo aspecto della eloquenzia colla chiara luce delle parole allusinga le orecchie, ma essendo privata del vero lume delle sentenzie, non dà quite all’animo nè conduce a quella dolceza e pace dello intelecto, alla quale non si trova adito alcuno, se non per la via della santa umilità di Cristo” (Petrarca, 1879, pp. 249-250)

<sup>63</sup> Dois livros posteriores de Giannozzo Manetti *De Dignitate et Excellentia Hominis* e *De Excellentia ac Praestantia Hominis* de Bartolomeu Facio, publicados em Florença na primeira metade do século XV, seguem na senda de Petrarca a revalorização do corpo humano como base da sensibilidade humana e de todas as suas funções superiores (Skinner & Smith, The cambridge history of Renaissance philosophy, 1988). Em 1480, Pico della Mirandola abre a sua *Oratio de Hominis Dignitate* em clara oposição a Miseria “Li nos escritos dos Árabes, venerandos Padres, que, interrogado Abdala Sarraceno sobre qual fosse a seus olhos o espectáculo mais maravilhoso neste cenário do mundo, tinha respondido que nada via de mais admirável do que o homem. Com esta sentença concorda aquela famosa de Hermes: “Grande milagre, ó Asclépio, é o homem” in Mirandola, Pico della, *Oratio*, disponível em <http://www2.crb.ucp.pt/Historia/mirandola.pdf>, consulta em Janeiro de 2010

Em 1518, Thomas More (Morus, 1992) colocará pela primeira vez a religião, e dessa forma a religiosidade ‘cultua’, como algo que gravita em torno do indivíduo: “O alvo das instituições sociais na Utopia é, em primeiro lugar, corresponder às necessidades do consumo público e particular, deixando a cada cidadão o maior tempo possível para se libertar da servidão do corpo, cultivar livremente o espírito, e desenvolver as suas faculdades intelectuais pelo estudo das ciências e das artes. Neste desenvolvimento completo consiste para eles a verdadeira felicidade” (Morus, 1992, p. 86). O *otium* transforma-se no objectivo das instituições sociais, mas essa actividade é ‘livremente’ escolhida pelos cidadãos utopianos.

No renascimento europeu, duas formas competem pelo dizer do mundo<sup>64</sup>, isto é, pela autoridade da palavra do dizer do mundo, por um lado, o humanismo, que recupera a dialéctica platónica, e, por outro, a escolástica aristotélica – tendo como cenário de fundo as grandes convulsões religiosas do século XVI. Na primeira metade do século XVI, Lutero publica as suas *95 Teses* atacando a autoridade do Papa e a eficácia das indulgências católicas e, um pouco mais tarde, Calvino aprofunda e endurece ainda mais o discurso

---

<sup>64</sup> No artigo de Lodi Nauta são destacados três textos com ampla circulação na Renascença, fundamentais para o estudo e compreensão da dialéctica humanista: dois de Lorenzo Valla *Elegantiae Linguae Latinae* (1441), *Repastinatio Dialectice et Philosophie* (1439) publicados em Itália, e um de Rudolph Agricola *De Inventione Dialectica*, escrito em 1479 e publicado em 1515, nos Países Baixos e que marcam o seu aparecimento. Segundo Nauta, estas obras inauguram a transformação da lógica escolástica aristotélica, onde o estudo da linguagem estava centrado no debate em torno da significação das palavras e no saber até que ponto a linguagem seria natural ou convencionalmente significativa, método baseado no uso da lógica silogística. Esta lógica formal do estudo da linguagem não tem para Valla qualquer utilidade. Pensando na linguagem acima de tudo como meio de comunicação, Valla preocupa-se antes de mais com o estudo da estrutura argumentativa e da composição discursiva, sendo os argumentos validados pela sua eficiência, utilidade e capacidade de persuasão e não pela via da sua validação formal como propunha a escolástica aristotélica. Introduce, assim, a necessidade da avaliação contextual da linguagem, uma vez que é, precisamente, nesse contexto que ela funciona e de onde retira o seu significado e poder. A convenção e o uso comum (*consuetudo*) tornam-se assim mais importantes que a validação lógica gramatical e sintáctica na criação de um sentido partilhado. A sua definição destes conceitos assemelha-se quase a uma teoria da cultura, na qual o latim clássico (difundido e partilhado por toda a Europa durante o Império Romano) aparece como veículo para o crescimento cultural, grande motor de desenvolvimento das artes, ciências, sistemas legais e, não menos importante, da sabedoria geral. Lorenzo Valla dirige o seu estudo e método acima de tudo para o ideal clássico do Orador, um sábio, dotado de elevadas competências linguísticas, que dedica a sua formação retórica à causa pública na troca de opiniões, expressão de convicções, construção de casos e formulação de desacordos. Ao elaborar um manual do método dialéctico, Rudolph Agricola difundirá as ferramentas que permitem um novo relacionamento com os textos e a bíblia mais adaptados às necessidades de uma sociedade em transição. Como conclui Nauta, “This move towards a new hermeneutics, a new approach to texts, arguments and meaning is perhaps the most significant contribution of humanism” in Nauta, L., (Nauta, 2007, p. 207), ver ainda (Valla, 2010).

crítico face à Igreja Católica, publicando em 1534 os *Institutos da Religião Cristã*<sup>65</sup>, no mesmo ano em que Henrique VIII declara a independência da Igreja Inglesa face ao Papado de Roma. A Reforma foi, dirá Febvre, efectivamente, essa força que entre outras “restitui aos laicos, na integridade da palavra, a mensagem divina” (Febvre, 1968, p. 61). E, embora, o humanismo não seja um movimento protestante<sup>66</sup>, podemos facilmente observar como este cenário de Reforma e Contra-Reforma<sup>67</sup> dominará a penetração e recepção do humanismo em Portugal e na Europa (Dias, 1981) (Skinner, 1978)

Ao *Elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdão do início de quinhentos, no qual a inteligência se transforma numa força política, munida de um método dialéctico mais adaptado à argumentação pública (Febvre, 1968, p. 89), em Portugal, Aires Barbosa responderá com *Antimoria*, em 1536 (Dias, 1981). Destacamos duas passagens significativas do texto de Erasmo (Roterdão, 2000): uma que critica a vida na cidade de Platão e que recupera os sentimentos de amor e piedade da catarse aristotélica: “Que os senhores estóicos apreciem e amem à vontade o seu sábio e vão passar a vida na cidade de Platão, ou, se acharem melhor, na região das ideias, ou nos jardins de Tântalo. Que espécie de homem é um estóico? Quem poderá deixar de evitá-lo como a um monstro, de temê-lo como um fantasma? Eis o retrato fiel de um estóico: surdo à voz dos sentidos, não sente paixão alguma; o amor e a piedade não impressionam

---

<sup>65</sup> Para Max Weber é em torno do Calvinismo que se travam as grandes lutas políticas e culturais nos séculos XVI e XVII nos países capitalistas mais desenvolvidos: Holanda, Inglaterra e França. (Weber, 1990)

<sup>66</sup> Como afirma Febvre: “Seulement, toute l’Église était là, l’Église institutionnelle, avec ses infinies puissances d’immobilité — l’Église qui semble n’avoir jamais compté avec le temps... Érasme le savait bien. Et que sa seule chance de succès eût été de gagner les princes de cette Église. Le chef de cette Église, le pape. Donc, et avant tout, pas de schisme, pas de séparation ni de rupture. Rester au sein de l’Église. La travailler du dedans. Et quand on serait les maîtres — Trajan imposerait la Raison. Léon X ferait de la *Philosophia Christi* érasmienne la doctrine officielle d’une chrétienté moderne. Mais, en août 1518, Léon X fulminait une bulle : *Contra errores Martini Lutheri*. Qu’il le voulut ou non, c’était l’arrêt de mort de la *Philosophia Christi*. — C’était le schisme. Le rêve d’Érasme avait vécu...” (Febvre, 1968, pp. 92-93).

<sup>67</sup> A Contra-Reforma define um “vasto movimento de reformas no seio [da Igreja Católica], com acentuadas características ascéticas, doutrinárias e penitenciais, grande severidade e rigorismo teológico, e a repressão de certos abusos e desvios internos, obra que veio a desenvolver-se plenamente sob o pontificado de Paulo VI (1555-59) e com a realização do Concílio de Trento (1545-63). Malogradas as tentativas de acordo com os luteranos (Ratisbona, 1541), a Reforma protestante e a sua base ideológica – tão influenciada pelo racionalismo humanista – passam a ser combatidas como heresia, através de armas poderosas e extremamente rígidas (Inquisição, Companhia de Jesus, etc.)” (Serrão, 1991, p. 110).

absolutamente o seu coração duro como o diamante”<sup>68</sup>; e uma outra que nos faz regressar à forma simbólica do mito: “Se, agora, fazeis questão de saber por que motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção; não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros, mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos das ruas, numa palavra, a que o nosso Midas prestava ao canto do deus Pã.”<sup>69</sup> Percebe-se agora a crítica à atenção que se presta à flauta de Pã, para quem quer viver como na cidade de Platão. A secularização do *otium* que o humanismo traz consigo, de clara inspiração aristotélica, pressupõe o início de uma progressiva autonomização do campo cultural, por assim dizer, da esfera do poder político e/ou religioso, para esfera do indivíduo.

Habermas situará precisamente na Reforma o aparecimento de uma certa noção de autonomia privada. A desintegração dos poderes feudais, por via do desenvolvimento do comércio de longa-distância e o início do capitalismo, que carregavam consigo a representação pública (o clero, o monarca e a nobreza), origina um processo de polarização, evoluindo uns para elementos públicos e outros – a religião – para a esfera privada. O estatuto da Igreja muda: a âncora da autoridade divina que representava – isto é, a religião – transforma-se num assunto privado (Habermas, 1991, p. 11). Na sua perspectiva o humanismo teria sido, então, uma primeira manifestação de uma cultura burguesa que já traz em si o advento da modernidade.

Ora, como sabemos o contexto da Reforma e da Contra-Reforma vai implicar diferentes penetrações da escola humanista no território europeu, marcando, por isso, diferentes percursos dos respectivos campos culturais. E, até certo ponto, marcar definitivamente as várias respostas do poder às manifestações das formas culturais: enquanto Shakespeare

---

<sup>68</sup> “Nay, to speak plainer, he sets up a stony semblance of a man, void of all sense and common feeling of humanity. And much good to them with this wise man of theirs; let them enjoy him to themselves, love him without competitors, and live with him in Plato’s commonwealth, the country of ideas, of Tantalus’ orchards.”, (Roterdão, 2000, p. 19)

<sup>69</sup> “But if you ask me why I appear before you in this strange dress, be pleased to lend me your ears, and I’ll tell you; not those ears, I mean, you carry to church, but abroad with you, such as you are wont to prick up to jugglers, fools, and buffoons, and such as our friend Midas once gave to Pan.” (Roterdão, 2000, p. 4)

desenvolvia o seu teatro no Globe, entre nós, a Real Mesa Censória colocava no índice algumas peças de Gil Vicente<sup>70</sup>.

Se acentuámos aqui a importância do racionalismo humanista por via aristotélica e não tanto o princípio do ascetismo racional protestante é porque não ignoramos que alguns princípios que este racionalismo humanista vem a assumir no ascetismo protestante, tal como Weber reconhece, impõem uma certa desconfiança face às artes e aos bens culturais. Não tanto no campo da ciência (excepto a escolástica), mas acima de tudo no campo das artes e da literatura não científica: as festas mundanas, o teatro, assim como a moda e os adornos, etc. (Weber, 1990). É uma desconfiança que radica acima de tudo na condenação contra a utilização irracional da propriedade, vista principalmente como apreço pelas formas ostensivas de luxo, ou seja, da idolatria. Esta repulsa pela idolatria, dirá Weber, está na origem da uniformização dos estilos de vida, e que até certo ponto explica o interesse capitalista de standardização da produção (Weber, 1990). Apesar de tudo, Weber reconhece a existência de diferentes graus de aquisição destas disposições no seio dos diferentes grupos protestantes, motivados tanto por uma certa resistência de uma pequena burguesia enriquecida, bem como uma influência da corte e dos regentes, que ditam alguma ineficácia da regulamentação rígida dos costumes sobre as tendências artísticas e culturais (Weber, 1990).

A este respeito é singular a permissão e, até, incentivo sob a forma de lei<sup>71</sup>, dos divertimentos populares ao Domingo fora do ofício religioso. Como afirma Weber: “a

---

<sup>70</sup> No índice de 1547 encontram-se sete autos de Gil Vicente. Apesar da publicação de uma compilação das obras de Gil Vicente, com carta de privilégio da Rainha em 1562, estas obras continham as emendas dos censores: “Na Letra G: *Gil Vicente suas obras correrão da maneira que neste ano de 1561 se imprimem: & nos impressos até este ano, guardar-se-à o Regimento do rol passado*” [Rêgo: 1982, p. 51]. Na análise aos índices expurgatórios da Inquisição, Raul Rêgo concluirá o seguinte: “o combate do cristão (...) passa a ser físico, segregador do pensamento e das pessoas. Os grandes universitários portugueses e espanhóis passarão a ser os grandes teólogos aristotélicos e tomistas. Do Colégio das Artes saíam os humanistas (...)” (Rêgo, 1982, p. 43)

<sup>71</sup> O *Book of Sports* surge em 1617 num contexto em que a coroa inglesa temia a dispersão dos poderes entre a classe ‘média’ emergente, protestante e puritana. Como podemos ler no artigo de Morrill: “The state lacked coercive power (...) government had to be by consent above all by the willing co-operation of political élites in the forty counties and in the two hundred self-governing boroughs. (...) The redistribution of power away from the church and the peerage (and away from the poor) was achieved by the cooperation of the Crown and the political élites in Parliament. (...) Protestantism, especially its Puritan variant taught doctrines of discipline, work and responsibility, and it is not surprising that the emerging local élites found in it a convenient justification for their authority. They, after all, were God’s elect, charged with the duty of advancing godly reformation by disciplining the reprobate majority. County magistrates strove to suppress the church ales and other disorderly village festivals. (...) James I

sociedade monárquico-feudal protegia os desejos de divertimento, contra a moral burguesa nascente” (Weber, 1990, p. 127), mas fazia-o com uma condição: o prazer no uso puramente estético ou desportivo dos bens culturais era consentâneo apenas com a condenação da utilização irracional da propriedade. A influência deste princípio moral no desinteresse que assiste a todo o juízo estético na modernidade é algo que, no contexto deste trabalho, apenas podemos sugerir<sup>72</sup>.

Nos territórios sob influência da Contra-Reforma<sup>73</sup>, a influência do antropocentrismo de feição humanista poderá ser visto na voz de Montaigne, pela crítica à vaidade e ao engrandecimento humanos que o olhar renascentista impunha. Mas o mais interessante no conceito de homem de Montaigne era a sua convicção de que poderia aprender sobre a natureza humana ao estudar um homem singular, ele

---

feared that its insistence on the primacy of individual conscience threatened the whole system of order, even monarchy itself. Stability could best be maintained they thought by a paternalist monarchy, aristocracy and church protecting the lower orders from exploitation by the acquisitive ‘midling sort’. So they tried (...) to revive old festive culture” (Morris, Manning, & Underdown, 1984, pp. 15-28).

<sup>72</sup> A análise de Kant sobre o juízo estético obriga a uma discriminação dos prazeres proporcionados por diferentes objectos: em primeiro lugar, entre os prazeres que conduzem eles próprios ao juízo acerca dos seus objectos e entre estes aqueles que podem ser imputados a outros e aqueles que não podem. A primeira destas distinções apela a uma distinção da resposta estética do prazer que pode acompanhar o juízo ou acção moral, porque este não é a base de qualquer juízo moral. A segunda distinção requere a separação da resposta estética do mero prazer sensível. Este grupo de distinções é a consequência óbvia da universalidade do juízo estético fundado no princípio do prazer. Como afirma Guyer: “an object which merely arouses sensual pleasure, such as some drink or food, is said to “gratify”” (*vernügen*) a person, and is called “agreeable” (*angenehm*). An object which pleases because of its “objective worth” or subsumability under a moral law is called “good”, and is “esteemed” or “approved” (*geschätzt, gebilligt*). Finally, an object which “merely pleases” (*gefällt*) is called “beautiful”. Alternatively three kinds of delight – not three different feelings, of course, but “three different relations of representations to the feeling of pleasure or displeasure, in relation to which we differentiate objects” (Guyer, 1992, p. 151). Gostaríamos apenas apontar aqui a ideia de que Kant acentua, precisamente, a importância da *desinteresse* no juízo estético: “the delight which determines the judgement of taste is without any interest” (§ 2), e um pouco mais à frente, determina: “taste is the faculty of estimating an object or mode of a representation by means of a delight or aversion *without any interest*. The object of such delight is often called beautiful”. Não querendo aqui sugerir um determinismo do contexto familiar de Kant, não podemos deixar de observar que o seu pai era um pastor pietista. O pietismo tal como explica Weber é um dos representantes do protestantismo ascético (Weber, 1990, p. 87).

<sup>73</sup> Relembramos aqui uma outra advertência de António Hespanha quanto às “contaminações ideológicas e as deformações do passado pelos modelos conceptuais e ideológicos do presente” que refere claramente que a “história institucional moderna foi atingida, por um lado, pela carga ideológica gerada pelas polémicas sobre o seiscentismo e pombalismo – ambas elas explicáveis no contexto de debate político-ideológico mais vasto acerca do papel do catolicismo e da Igreja na sociedade portuguesa – e, por outro lado, pela polémica em torno da Restauração – esta subsidiária das discussões sobre o iberismo e, de algum modo, sobre a questão do regime (ataque ou defesa da dinastia brigantina). De uma forma ainda mais geral, poderemos dizer que toda a literatura sobre o Antigo Regime anterior ao séc. XX é, em certa medida, uma literatura politicamente comprometida (...)” (Hespanha, 1984, p. 25)

próprio: “Assim, leitor, sou eu próprio a matéria do meu livro”<sup>74</sup>. Ao transformar um único indivíduo no seu objecto de estudo e reflexão, Montaigne foi o primeiro a reconhecer que cada homem transportava consigo toda a condição humana e, por isso mesmo, a ver-se a si próprio na sua individualidade como objecto central da sua filosofia moral (Skinner & Smith, 1988, pp. 315-316).

Se a resposta tridentina não trava, por assim dizer, a afirmação da *humanitas*, nem sequer a afirmação da individualidade, o que ela até certo ponto impede é essa apropriação individual da palavra divina, ou seja, impede a passagem da religião para a esfera do indivíduo. Mais esse impedimento não se faz ignorando o indivíduo ou anulando essa mesma individualidade. A resposta tridentina consiste, pelo contrário, na convocação do indivíduo enquanto ser *impressionável* por via das artes e da sua capacidade expressiva. A arte maneirista, enquanto veículo ideológico da Contra-Reforma católica, é pensada, acima de tudo, como ‘*cousa mentale*’, uma ideia que ‘serve’ para *impressionar* o indivíduo que se desenvolverá enquanto ‘engenharia do humano’ na arte barroca, impondo uma cultura do espectáculo que mobiliza os sentimentos humanos de terror e sofrimento para provocar a adesão das massas (Maravall, 1986).

A Contra-Reforma pretendeu restaurar, segundo Blunt (Blunt, 1962), o absolutismo eclesiástico, e isso significou uma oposição total às conquistas do renascimento humanista. O racionalismo humanista individual tinha desempenhado um papel considerável no desenvolvimento da Reforma e por isso mesmo constitui-se como anátema para os contra-reformistas. Como afirma Blunt: “the movement was just as much a Counter-Renaissance as a Counter-Reformation, and it set itself to destroy the human scale of values in which the humanists believed and to replace it once again with the theological scale such as had been maintained during the middle ages” (Blunt, 1962, p. 105). Mais do que travar esta afirmação do indivíduo, a Contra-Reforma travou o processo do racionalismo humanista.

---

<sup>74</sup> “Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre: ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain.”, Montaigne, M. *Essais*, Livre Premier, in [http://www.mediatheque.cg68.fr/livre\\_num/montaigne.pdf](http://www.mediatheque.cg68.fr/livre_num/montaigne.pdf), consulta em Janeiro de 2010

Como explica Blunt, ao analisar as diferentes apropriações do classicismo renascentista e aquele que encontramos sob a alçada da arte tridentina, é que o classicismo renascentista assentava num processo de racionalização humanista (visível na pintura de Rafael), ao passo que o segundo, apresentava uma *derationalized version* deste classicismo reduzido a uma história e a uma simbologia inofensivas (Blunt, 1962, p. 115). Ao estudar a *Origem do Drama Barroco Alemão* que marca o século XVII, Walter Benjamin (Benjamin, 1984) situará a sua origem, precisamente, não na “reinvenção” da tragédia grega renascentista, mas nos dramas místicos cristãos da Idade Média. Segundo o autor, o exagero hiperbólico e o final sangrento que caracterizam o *Trauerspiel* - o jogo do sofrimento - não seriam tanto reflexos deformados da tragédia grega, mas antes transportariam as marcas claras do misticismo cristão medieval e da mortificação da carne, onde a fatalidade se assume como argumento final do enredo dessa representação.

Como sintetiza Turner: “The main point of this work was to demonstrate that German baroque tragic drama, as distinct from tragedy, had its origins not in the classical Greek tradition but in medieval mystery plays and in the Christian themes of the mortification of the flesh. In particular, baroque drama was hyperbolic and allegorical, reflecting the tragedies of human embodiment, and hence on the dual life of humans (both animal and divine, fleshy and spiritual). Tragic feelings, within the Aristotelian paradigm have little connection with the torrid emotions of the tragic drama. *Trauerspiel* involved an audience in displays of palpable lament and ceremonies of public grief. Tragedy involves an educational process which is internal and often silent” (Turner, 1994, p. 8).

O texto de Alvia de Castro (Alvia de Castro, 1616), *A Verdadera Razon de Estado*, impresso em Lisboa em 1616, ilustra bem o processo de ‘des’racionalização que a Contra-Reforma difunde. Para Alvia de Castro, a matéria de Estado é um profundíssimo mar – “en qui ni ay arte que la comprenda, ni ciencia qui la enseñe”. A prudência, a sabedoria divina, à semelhança da arte, é um ‘hábito activo que com a razão guia as acções ao fim virtuoso’, mas se a arte é obra de mãos - *facere*, a prudência – *agere* - nasce no entendimento

humano. E, por isso, a verdadeira matéria de Estado é uma disposição e execução ajustadas à 'ley divina, y razão natural' e não há outra arte ou ciência que a possa ensinar. Face à imprevisibilidade do destino, só a prudência e a atenção à lei divina poderão ajustar a verdadeira razão de estado.

**Excerto 1. A verdadeira razão de estado não é arte, nem ciência (1616)**

Primero

Que la materia de estado no es arte, ni ciencia

Doy pues principio a ello, com que esta matéria o razon de estado no es arte: porque el arte segun Platon, no há de carecer de razon, no depender como dize Seneca, su successo de a caso. Las cosas infinitas e[scre]ve Aristoteles alabando la opinion de su Maestro: no se pueden reducir a arte: por ser el arte, como el mismo la difine, un habito, y regla efectiva com razon, añadiendo que no ay habito alguno desta calidad, que no sea arte; en que fundo Juan Pótano dezir, ser el arte, un habito que consta de preceptos verdaderos para obrar una cosa, y Aristoteles que el arte no trata del movimiento por accidente, por haver de tener sujeto cierto, y determinado. Y quanto valgan en las cosas de estado los accidentes succedidos de repente y a caso, bien se sabe (...).Y esto se confirma a mi ver maciçamente com lo que Aristoteles dize, que lo que depende de la fortuna no es ciencia: y pues los sucessos de las cosas de estado, dependen tanto della (hablemos en un language Philosophico Y Gentilico) Y de efectos vários y indiferentes, no es arte. (...). [a verdadeira matéria de estado] es, en el Principe Christiano y bueno un discurso sábio, una disposició y execucion ajustada a ley divina, y razon natural

A análise de Buci-Gluksmann (Buci-Gluksmann, 1994) coloca precisamente a análise da "razão barroca" no centro da análise da estética da modernidade para a percepção da sua história, ou pelo menos para o questionamento do seu processo histórico enquanto salto 'radical' do sagrado para o profano. A 'fábula' weberiana é de novo trazida à discussão: se o capitalismo moderno da sociedade capitalista industrial é o produto histórico da razão instrumental e se esta racionalidade instrumental (alicerçada na disciplina, auto-domínio e domínio do mundo) tem as suas origens no ascetismo protestante das seitas calvinistas iniciais, a auto-regulação, a negação do consumo luxuoso e uma disciplina ascética da vida quotidiana constituem uma espécie de cultura 'radicalizada' e 'dinâmica' que domina todas as esferas da existência humana, desde a organização burocrática do empreendedorismo, à aplicação racional da tecnologia à produção, à diferenciação das instituições sociais e à destruição da

magia e da religião, bem como à organização racional do Estado para atingir objectivos colectivos.

As origens racionais da modernidade estão, assim, baseadas em fundamentos não racionais, ou seja, no impulso irracional da salvação da teologia terrífica de Calvino (Turner, 1994, pp. 13-18). Tal como a origem da tragédia grega não será tanto uma cultura racional que celebra o uso da razão. Pelo contrário, a origem da tragédia está nos cultos (festivos, irracionais) dionisíacos (Nietzsche, 2006), dos quais *As Bacantes* de Eurípedes (Eurípedes, 2011), se oferecem como melhor exemplo. A análise de Buci-Gluksmann aprofunda, no fundo, a problematização das origens irracionais da sociedade moderna percebendo a “razão barroca” como um contraponto à razão, ao tempo linear, da organização apolínea e ao espaço regularizado da ciência positivista (Turner, 1994, p. 22).

A duplicidade das origens da modernidade manifesta-se assim na cisão entre a cultura barroca da crise das monarquias absolutistas do século XVII, diametralmente opostas às forças do liberalismo e Protestantismo que Weber (e também Mannheim ou Parsons) analisa como origem da sociedade moderna, das suas ideologias e o capitalismo industrial que a caracteriza: “Protestant religion, liberal politics and the culture of the seventeenth-century merchants were counteropposed to the centralizing politics of absolutism, with its attachment to the Counter-reformation and its identification with baroque cultural themes. Whereas liberal Protestantism was identified through the Works of Hobbes, Spinoza and Locke with the idea of individual rights, the social contract and the responsibility of parliamentary government, absolutism championed the rights of divine kings to rule absolutely and arbitrarily.” (Turner, 1994, p. 23).

O sistema moderno que perspectiva o Estado como lugar da emancipação humana, como movimento da barbárie para a ‘natureza civil’, ‘contrato ou razão’, oposta portanto, à política da soberania e onipotência, desenvolvida na base da *catástrofe* eminente – de um recorrente estado de emergência onde o poder absoluto emerge precisamente como forma de a evitar (Buci-Gluksmann, 1994, p. 68). Foucault

analisará a nova arte de governar que aparece na Europa ao longo do século XVIII – o liberalismo – como a emergência de uma nova racionalidade política da governamentalidade que se define como gestonária da relação liberdade / segurança, a partir da qual se inicia uma cultura do perigo visível no gosto quotidiano pela literatura policial, a atenção ao crime e à doença, por exemplo<sup>75</sup> (Foucault, 2004). Onde o barroco se situa como ‘origem’ da cultura moderna é, na perspectiva de Buci-Gluksmann, na teatralização da realidade social: a primazia do estético – do jogo e das aparências – no infortúnio metafísico do luto e da melancolia, que se declaram na metáfora do mundo como teatro consciente da sua teatralização: “theatre now *knows* itself to be theatre” (Buci-Gluksmann, 1994, p. 71).

A sociedade moderna anuncia-se assim como uma “imensa acumulação de *espectáculos*” em que o espectáculo nada mais é que uma relação social mediatizada por imagens (Debord, 1991, pp. 9-10). O salto do barroco para o *tremendismo*, mediatizado pela imagem espectacular contemporânea, poderá parecer demasiado livre, mas justifica-se nessa impressividade barroca cujo sentido visa a compressão (ou manipulação) do indivíduo face à imprevisibilidade do *presente*. Esse “objecto morto” que mantém, no espectáculo mercantil, uma contemplação espectacular recomposta artificialmente “a representação ilusória do não vivido” (Debord, 1991, p. 149). O barroco, diz Debord, “é a arte de um mundo que perdeu o seu centro: a última ordem mítica reconhecida pela Idade Média, no cosmos e no governo terrestre – a unidade da Cristandade e o fantasma de um Império – caiu. (...) O teatro e a festa, a festa teatral, são os momentos dominantes da realização barroca (...). O conjunto barroco, que para a criação artística é, em si próprio, uma unidade há já muito tempo perdida, reencontra-se de algum modo no consumo *actual* da totalidade do passado artístico. (...) É nesta época dos museus, quando nenhuma comunicação artística pode já existir, que todos os momentos antigos da arte podem ser igualmente admitidos, porque nenhum deles padece mais da perda das suas condições de comunicação em *geral*” (Debord, 1991, pp. 151-153).

---

<sup>75</sup> Ver nota de rodapé nº 184.

A indústria cultural emerge desta análise como um *continuum*, uma versão moderna da cultura barroca, na qual o absolutismo no governo e as superficialidades do consumo quotidiano estão perfeitamente combinadas para produzir uma audiência massiva passiva (Turner, 1994, p. 25). Tal como para Adorno, a indústria cultural ‘iluminista’ nada mais é do que “deception” (ilusão) das massas (Adorno & Horkheimer, 2002). A indústria cultural explica-se pelos termos tecnológicos e esta racionalidade técnica iluminista nada mais será que racionalidade de dominação – “o carácter compulsivo de uma sociedade que se alienou a si própria (...). A unidade conspícua do macro e do micro-cosmos confronta os seres humanos com o modelo da sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 95).

Começamos lentamente a proceder à crítica do discurso filosófico da modernidade que marca o início da sua dissolução pós-moderna. Regressemos por isso ao momento da sua dualidade original<sup>76</sup>. A cultura, a arte (e, até, a ciência) permanecerão nos territórios da Contra-Reforma em solo sagrado, sob o controlo da Igreja, inscritos na esfera da religião, ao passo que nos territórios reformistas a cultura é, até certo ponto, dessacralizada e com maior ou menor veemência expulsa da nova liturgia. Este posicionamento (diferenciado) do campo de produção cultural manter-se-á no quadro das monarquias absolutistas - o monarca que herda o trono do poder divino, herda também, precisamente, o domínio sobre essa manifestação social - a cultura. A arte no

---

<sup>76</sup> Os mitos que encerram ou antes dão conta desta dualidade durante o século XVII são o confronto entre Apolo (encarnando a racionalidade) e Dionisos (o impulso irracional). Marcadas que estão as origens irracionais da modernidade, fica para futuro ensaio uma análise aprofundada do tratamento literário e filosófico que merecerão ao longo do século barroco. Seria, no entanto, muito mais interessante, chamar aqui a *hybris* de Mársias no desafio musical ao Deus Apolo, referido por Aristóteles e Platão, e mais tarde descrita por Ovídio. Os instrumentos de Mársias simbolizando as harmonias que agradam á multidão sem lhe atender ao que mais lhe convém, parecem encerrar esta aparente contradição da modernidade da razão barroca, ou se quisermos conectar este termo de Buci-Gluksmann (Buci-Gluksmann, 1994) com a análise de Blunt (Blunt, 1962), esta “razão des-racionalizada” que o barroco encerra em si, ou utilizando a simbologia mítica - Mársias. Um verso do cancionero seiscentista construirá esta oposição mítica: “Quando batendo irado o folio puro / Apollo contra elle fulminava,/ Não já brando, mas forte, bravo e duro:/ He possível, ò Momo, lhe gritava, / que sendo tu por nascimento escuro / Parto da noite, ouzado de atrevas/ oppor á minha luz as tuas trevas” (Silva M. P., 1746, p. 29).

seio da sociedade de corte serve precisamente de meio de glorificação do Rei e, por isso, à semelhança da arte sacra a sua recepção ainda é colectiva (Bürger, 1993).

Como afirma Elias, ao analisar a função do cerimonial da corte de Luís XIV, ela é um *instrumento de dominação* e cita o pensamento de Luís XIV: “Enganam-se grosseiramente aqueles que pensam que não passam de questões de cerimónia. Os povos sobre os quais reinamos, não podendo penetrar no âmago das coisas, fazem os seus juízos pelo aquilo que vêem de fora e é quase sempre a partir das precedências e das posições hierárquicas que medem o seu respeito e obediência” (Elias, 1987, p. 92).

O ponto deste ensaio é tentar perceber esta raiz histórica de diferentes modelos de intervenção do Estado na esfera cultural, que vão construindo uma certa tradição nacional de política cultural, definindo tradição como uma certa configuração que em dado momento se estabelece entre os diversos actores do campo, das articulações que se operam entre a cultura, o mercado e as formas de organização não mercantis, nas quais podemos reconhecer diferenças assinaláveis entre os paradigmas formados por esta experiência europeia e francesa e “aqueles que provêm do mundo anglo-saxónico, quanto aos papéis relativos do Estado, do mercado e das formas de organização social não mercantis, quanto às articulações recíprocas entre opções culturais e opções ideológicas e à própria enunciação e distinção destas últimas, quanto à ponderação dos múltiplos instrumentos de apoio público à criação cultural (financeiros ou fiscais, directos ou mecenáticos, etc.), quanto ao estatuto e alcance comparativo das intervenções a partir do Estado central, das regiões ou das localidades” (Silva A.S., 2003, p. 13).

Esta diferença que marca o modelo anglo-saxónico não será tanto o que comumente se designa por uma ausência de intervenção do Estado nos assuntos culturais. Efectivamente, também em Inglaterra<sup>77</sup> e nos Estados Unidos da América encontramos o mesmo tipo de instrumentos estatais de intervenção no campo: políticas de regulação, investimentos (instituições culturais, etc.) e estímulos directos ou indirectos. A geometria diferenciada destes modelos joga-se, precisamente, no campo da sociedade civil. Em 1787, a Constituição dos Estados Unidos da América assegurava no artigo 1º, ponto 8, o poder do Congresso para “promover o progresso da ciência e das artes úteis, assegurando aos

---

<sup>77</sup> Lembre-se a título de exemplo a proibição, a pedido do autor, em 1973 e em vigor até ao ano 2000 da exibição no Reino Unido do filme *Clockwork Orange* (1972, dir. Stanley Kubrick)

autores e inventores o direito exclusivo às suas obras (*writings*) e descobertas”. A primeira função do Estado na promoção das artes e ciências é, antes de mais, no modelo anglo-saxónico, reguladora, porque, precisamente, as artes enquanto tal não pertencem à esfera do poder da autoridade pública, pertencem apenas e só naquilo que decorre da função do Estado na garantia da propriedade privada. Mas, mais ainda, a protecção dos direitos de autor liga para sempre a esfera das artes e o mercado através do qual se podem promover. A França fá-lo-á na última década do século setecentista pela mão de Beaumarchais e logo após a Revolução Francesa de 1789; entre nós pela via de Garrett em 1839 (Rebello, 1999).

Aquilo que é percebido como uma espécie de ausência do Estado, não é, senão, uma dinâmica própria que se realiza *para além* da intervenção do Estado: mecenato e dinamismo associativo. É o retrato da América de Tocqueville. Acentuando que a democracia implica, simultaneamente, a igualdade social e a tendência para a uniformização dos modos e níveis de vida, bem como a propensão para crer na perfectibilidade indefinida da natureza humana, o que, implica a ideia de progresso, tanto do todo social como do indivíduo, Tocqueville destaca três aspectos que assumem particular relevância na leitura que propomos: em primeiro lugar, a força do associativismo americano<sup>78</sup>; em segundo lugar, o elevado número de indivíduos que se interessam pelas coisas do espírito<sup>79</sup>; e por fim, decorrente da ideia de igualdade, uniformização, mas também da mobilidade e ascensão na hierarquia social, a ideia de que “a democracia não somente faz estender o gosto pelas letras às classes industriais, como introduz o espírito industrial no seio da literatura” (Tocqueville, s/d, p. 191).

Não entraremos aqui na análise detalhada das diferenças específicas dos modelos, nem de igual modo na comparação das diferentes tradições nacionais do modelo continental europeu. Registamos apenas que, no advento da esfera pública burguesa e da autonomia do campo artístico, o posicionamento da esfera cultural tem uma geometria diferenciada

---

<sup>78</sup> A América é o país do mundo onde se tirou maior partido da associação e onde se aplicou este poderoso meio de acção a uma maior diversidade de objectivos. (...) Se se tratar de divertimento, associar-se-ão para darm mais esplendor à festa” (Tocqueville, s/d, p. 38).

<sup>79</sup> .“Apesar da América ser talvez, nos nossos dias, o país civilizado onde se ocupam menos de literatura, encontram-se aí, no entanto, uma grande quantidade de indivíduos que se interessam pelas coisas do espírito e que delas fazem, senão o estudo de toda a sua vida, pelo menos o encanto dos seus tempos livres” (Tocqueville, s/d, p. 191).

no Ocidente e que esta geometria diferenciada se joga, acima de tudo, no campo da esfera privada por via do ascetismo humanista e no campo da representação da autoridade pública da corte, nos países de maior penetração da reforma protestante; e, somente na esfera da autoridade pública da corte<sup>80</sup>, nos países de maior penetração da contra-reforma católica.

A formulação teórica da esfera pública de Habermas analisa o ‘público’, não no sentido estrito em que ‘público’ se refere ao “funcionamento de um aparato com esferas reguladas de jurisdição provido de um monopólio sobre o uso legitimado da coerção”<sup>81</sup> [Habermas: 1991, p. 18], mas num sentido amplo - *Öffentlichkeit* – esfera pública –, isto é, o espaço que, no campo privado da sociedade civil, se constitui como lugar do debate racional sobre a actividade da autoridade pública.

Convém que nos detenhamos um pouco mais na formulação habermasiana sobre o processo histórico de formação da esfera pública na Europa iluminista do século XVIII. Não porque o nosso interesse particular se situe no estudo da acção comunicativa, mas porque o processo histórico através do qual a esfera pública adquire uma existência particular é o mesmo que impõe a separação da arte da praxis vital, entendida aqui como esfera de representação da vida quotidiana, isto é, o aparecimento da esfera pública e o desenvolvimento de uma cultura política é subsequente ao aparecimento de um meio artístico burguês, em que a autonomia da arte se afirma enquanto categoria que a emancipa da esfera da vida quotidiana<sup>82</sup>.

É na emergência deste público difuso no decurso da comercialização da produção cultural que surge uma nova categoria social: a esfera pública<sup>83</sup>. Isto é, precisamente,

---

<sup>80</sup> A passagem da arte da esfera da religião para a arte da sociedade de corte

<sup>81</sup> “Public in this narrower sense was synonymous with “state-related”; the attribute no longer referred to the representative “court” of a person endowed with authority but instead to the functioning of an apparatus with regulated spheres of jurisdiction and endowed with a monopoly over the legitimate use of coercion” (Habermas, 1991, p. 18)

<sup>82</sup> “The process in which the state-governed public sphere was appropriated by the public of private people making use of their reason and was established as a sphere of criticism of public authority was one functionally converting the public sphere in the world of letters already equipped with institutions of the public and with the forums for discussion” (Habermas, 1991, p. 51).

<sup>83</sup> No momento em que a cidade assume as suas funções culturais, ilustrado a partir da transferência da corte de Versailles para Paris transforma-se a própria esfera pública (Habermas, 1991, p. 31), uma vez que as novas instituições, que substituem o estatuto da corte enquanto público para quem o poder era representado, são os *salons* e os *cafés* onde uma elite intelectual (burguesa e aristocrática) se reúne para a discussão crítica do *interesse comum*. O padrão da *repräsentative Öffentlichkeit*, isto é, a exibição de um poder espiritual inerente ou de dignidade perante uma audiência, que já antes se havia retirado da rua medieval ou mesmo

como dirá Habermas, “o que significa a sua perda da aura de extraordinariedade e pela profanação do seu antigo carácter sacramental. As pessoas privadas para quem os produtos culturais se tornam disponíveis enquanto bem, profanam-nos na exacta medida em que têm de determinar o seu significado por si próprias (pela via da comunicação racional umas com as outras), verbalizá-la e, assim, declarar explicitamente o que durante muito tempo e implicitamente inferia a sua autoridade” (Habermas, 1991, p. 37). Uma fruição individual, que, reunida sob a designação de público, apropriará a arte através da palavra, do debate racional e do juízo do *melhor argumento*, institucionalizando a crítica de arte, no centro da qual encontramos a figura do crítico de arte como uma espécie de *amateur éclairé*.

Analisando a finalidade, a produção e a recepção para destacar a categoria particular da autonomia da arte na sociedade burguesa, Bürger conclui que a arte burguesa tem como finalidade a “função da representação da auto-compreensão burguesa”, e a sua produção e recepção são desvinculadas da praxis vital e apropriadas através da fruição individual<sup>84</sup>. Como refere também Peter Bürger, a “autonomia da arte é uma categoria da

---

renascentista para a esfera do palácio barroco, mas que ainda depende da presença de pessoas perante quem era exibido (Habermas, 1991, p. 10), transforma-se radicalmente. É o momento em que os grandes cerimoniais de representação do poder perante a corte – nos quais se destaca a festividade barroca - dão lugar a uma quase intimidade burguesa. Doravante, a arte e a literatura já não são componentes da publicidade da representação da igreja ou do monarca. Os bens culturais passam a ser produzidos para o mercado e distribuídos através dele, afirma Habermas, e enquanto produtos culturais também eles se tornam acessíveis, ou seja, passíveis de serem problematizados, questionados como qualquer outro tipo de informação retirada do monopólio da igreja ou do monarca [Habermas: 1991, p.36]

<sup>84</sup> Ao contrário da arte burguesa, a arte sacra e a arte de corte estão, pelo contrário, ligadas à “praxis vital dos seus receptores. Como objecto de culto ou como objecto de representação, as obras de arte estão ao serviço de uma finalidade.” (Bürger, 1993, p. 89). Habermas analisa tanto a transformação da plateia do teatro, como das audiências dos leitores e ouvintes de música para perceber os contornos da mudança operada no século XVIII, tanto na construção do “público”, como na alteração da composição desse mesmo público. É nas audições da música, afirma Habermas, que nos podemos aperceber com mais nitidez deste processo de mudança: “For until the final years of the eighteenth century all music remained bound to the functions of the kind of publicity involved in representation (...). Judged according to its social function, it served to enhance the sanctity and dignity of worship, the glamour of the festivities at court, and the overall splendor of ceremony. Composers were appointed as court, church, or council musicians and they worked on what was commissioned, just like writers in the service of patrons and court actors in the service of princes. The average person scarcely had any opportunity to hear music except in church or in noble society. First, private *Collegia Musica* appeared on scene: soon they established themselves as public concert societies. Admission payment turned the musical performance into a commodity; simultaneously, however, there arose something like music not tied to a purpose. For the first time an audience gathered to listen to music as such – a public of music lovers to which anyone who was propertied and educated was admitted. Released from its functions in the service of social representation, art became an object of free choice and of changing preference” (Habermas, 1991, p. 41)

sociedade burguesa” e, continua, é “uma categoria ideológica no sentido rigoroso do termo e combina um momento de verdade (a desvinculação da arte em relação à praxis vital) com um momento de falsidade (a elevação deste facto histórico a “essência” da arte)” (Bürger, 1993, p. 87).

A esfera pública, na acepção moderna, é inicialmente concebida, acima de tudo, como a esfera onde pessoas privadas se reúnem como público e, institui-se na crítica às autoridades do Estado, obrigando-as ao debate (o meio da confrontação política baseada no uso da razão) sobre as regras gerais que governam as relações na esfera privada (mas, ainda assim, publicamente relevante) da troca de bens e do *social labor*<sup>85</sup>. Esta configuração da esfera pública é, na perspectiva habermasiana, resultante de uma prévia construção de um público burguês dos museus, teatros, enfim, no *world of letters*, para se alargar ao espaço político da esfera pública, cuja função primordial será a de uma regulação da sociedade civil<sup>86</sup>.

Daí a importância simbólica da protecção dos direitos de autor na constituição americana: ela marca precisamente uma autonomia dos artistas, poetas e músicos em relação à dependência difusa dos apoios mecénicos. O projecto de direitos de autor de Lessing (Lessing, 1989), de datação provável de 1772, intitula-se precisamente “viver e deixar viver” e nele se exprimem duas questões fundamentais para o ponto desta nossa introdução: a primeira, refere-se ao aspecto da honorabilidade da obtenção de rendimentos na venda das obras intelectuais; e a segunda, dependente da resposta à primeira, é formulada da seguinte maneira: “Porquê então impedir ou levar a mal que eles tenham uma fonte de rendimento que muitas vezes é a única de que dispõem?” (Lessing, 1989, p. 85).

---

<sup>85</sup> Segundo Habermas, a sociedade civil emerge como corolário de uma autoridade estatal despersonalizada, resultante das políticas mercantilistas e a alteração dos modos de produção do início do capitalismo baseado na troca de bens (*commodity exchange*). A privatização do processo de reprodução económica, que tem de ser expandida sob a orientação e supervisão públicas, e a imprensa que lhe serve de meio de comunicação para os diversos actos administrativos de regulação dessa actividade económica privada, institui uma relação ambivalente peculiar entre a regulação pública e a iniciativa privada (Habermas, 1991, p. 24).

<sup>86</sup> “With the rise of a sphere of the social, over whose regulation public opinion battled with public power, the theme of modern (in contrast to the ancient) public sphere shifted from the properly political tasks of a citizenry acting in common (i.e., administration of law as regards internal affairs and military survival as regards external affairs) to the more properly civic tasks of a society engaged in critical public debate (i.e, the protection of a commercial economy). The political task of the bourgeois public sphere was the regulation of civil society” (Habermas, 1991, p. 52)

A primeira remete-nos para o desinteresse da vida ascética exemplificada pela tradução da Bíblia de Lutero<sup>87</sup>. A segunda, muito mais significativa, remete-nos para as relações do Estado com os artistas: “Ou deverá esse trabalho ser coberto pelos seus vencimentos como funcionário? O Estado ou príncipe pagam-lhe apenas pelo que ele é obrigado a fazer para desempenhar as suas funções, o que muitas vezes, aliás, é bem pouco. O que ele sabe para além disso, isso de modo nenhum é da conta do Estado” (Lessing, 1989, p. 85). A cultura não é, aqui, entendida como um assunto do Estado, ela é apenas resultado de um esforço e exercício de uma autonomia privada que estão, precisamente, *para além* do Estado. Lessing manifesta já o mal-estar de um artista burguês ainda sob o domínio da arte da sociedade de corte (Elias, 1987) (Lessing, 1989).

No advento deste mundo da arte secularizado, encontraremos, então, o início da cultura como categoria de intervenção pública do Estado, isto é, da criação de políticas que vão para além dos apoios mecénáticos às artes e aos artistas (Dubois, 1999). Políticas essas que são, acima de tudo, da esfera de acção reguladora do Estado, no caso dos países de preponderância do modelo anglo-saxónico, onde a cultura é claramente uma matéria da esfera autónoma do indivíduo. Efectivamente, se a primeira medida foi a protecção da propriedade privada do artista, as seguintes preocuparam-se em criar uma estrutura legal para o funcionamento das artes: “the establishment of the second-class postal rate in 1879 (...) the Federal Income Tax Law of 1916 (...) The Federal Inheritance Tax of 1918, (...) and establishment of the principle that contributions to arts organizations would be tax deductible like contribution to hospitals, educational institutions, and welfare agencies (...)” (Cummings, 1991, p. 41).

Por outro lado, nos países das monarquias absolutistas onde a cultura permanece sempre e, acima de tudo, como assunto do Estado (e da Igreja), estas políticas não são apenas reguladoras, mas visam já a educação do gosto público. Podemos verificá-lo em diversos momentos na passagem do século XIX, não só nas experiências que resultam da necessidade da educação desse gosto conforme aos ideais da revolução de 1789, também designadas de demopedagogia da Revolução Francesa e que têm como acção central a

---

<sup>87</sup> Também Lessing era filho de um teólogo luterano. A Alemanha é um caso de convivência entre os ideais protestantes, ligados à autonomia dos seus muitos ducados e principados, e o catolicismo da corte dos Habsburgos, que mantém a fidelidade ao Papado Romano.

invenção dos teatros nacionais, mas também daquelas que atravessam a criação do Estado-Nação e as ‘identidades’ ou ‘culturas’ nacionais que lhe estão associadas. Para além desta utilização das diversas disciplinas artísticas como veículo de inculcação de novos valores, mais conformes ao espírito liberal e, mais tarde, republicano, que importa registar e que marcam sem dúvida o modelo de política cultural continental<sup>88</sup>. Não devemos ignorar, também no caso específico português, o facto de a extinção das ordens religiosas e, mais tarde, a proclamação da República e a expropriação dos bens da coroa para a coisa pública, imporem um traço patrimonialista nestes primeiros passos na implementação da cultura como categoria de intervenção pública.

Interessa, no entanto, verificar também os fundamentos políticos das primeiras experiências ministeriais de cultura ou das belas artes em França no final do século XIX, onde se inscrevem, precisamente, por um lado, uma vontade económica que ultrapassa em muito as Belas Artes, mas dirigindo-se sobretudo à indústria das artes decorativas, uma clara influência do movimento de *arts& crafts* que Ruskin e Morris haviam criado em Inglaterra bem como uma vontade de vulgarização – a “introdução do belo nos objectos do quotidiano” (Poirrier, 2009), por outro à educação e ensino das virtudes cívicas.

A perspectiva comparada que temos vindo a seguir obriga a uma conclusão: o Estado assume esta responsabilidade nos países herdeiros das monarquias absolutistas de maior penetração da contra-reforma, porque esse movimento travou de certa forma a passagem da cultura da esfera do poder para a esfera do indivíduo. Por um lado, a cultura é um assunto do Estado, princípio esse válido para os dois modelos, mas só no modelo europeu continental aparece desde logo associado à importância da instrução e da formação do gosto público; e, por outro, inscreveu uma *ausência* na apropriação individual *secularizada* do objecto artístico e literário (e, até certo ponto científico). É, principalmente, a partir desta ausência que se vai legitimando a intervenção actual do Estado nos assuntos culturais. Se em França do final de oitocentos encontramos as primeiras tentativas de

---

<sup>88</sup> Como afirma Pourrier em relação à política cultural francesa: “La III<sup>e</sup> République avait déjà été confrontée, dès son installation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à la gestion d’un double legs: celui transit, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, par les différents regimes monarchiques et celui, tout aussi essentiel, de la décennie révolutionnaire. D’un part, l’État mécène, le système académique et la laïcisation de la censure, heritages monarchiques, marquent durablement les relations entre le pouvoir et les arts. D’un autre part, le ‘patrimoine national’, le muse révolutionnaire et la croyance dans les vertus civiques et éducatives des arts sont des legs incontestables de la période révolutionnaire” (Poirrier, 2009, p. 4)

formação de um Ministério das Belas Artes (central), na América encontramos a fundação de museus públicos ou quase-públicos com financiamento originário na sua grande maioria das autoridades locais ou municipais<sup>89</sup> (Cummings, 1991).

Na América, a 'cultura', e, com ela um primeiro esboço de política cultural, nascem precisamente deste movimento do local (com a construção de equipamentos culturais e algumas, ainda que esporádicas, formas directas de apoio às artes) para o nacional (com a intervenção reguladora do direito da propriedade privada, leis e incentivos fiscais). O modelo europeu continental surge, precisamente, na direcção contrária - da administração central para o local. As opções *bottom-up* ou *top-down* manifestam-se igualmente nas comemorações cívicas que, iniciadas ao longo do século XVIII, se intensificam durante todo o século XIX e XX. Uma diversidade de factores poderá estar na origem desta febre comemorativa (provavelmente herdeira da *mise-en-scène* das festividades da corte): desde o sentimento de precariedade que a perda dos laços do campesinato como depositário de uma identidade e memória colectiva impõem à sociedade, o processo de industrialização e massificação cultural, que as sociedades industriais e pós-industriais introduzem na comunidade e a necessidade da (re)construção de um sentido de 'comunidade', até ao processo de laicização da vida social que leva à criação de um 'novo' calendário civil.

Na descrição destes padrões de comemoração nacional que se vão intensificando pelas mais diversas razões, onde a importância da legitimação política não é de todo desprezável, encontramos a seguinte descrição: "Nos Estados Unidos, a enorme quantidade e periodicidade das múltiplas comemorações realizadas pela sociedade americana, o culto em torno dos Pais Fundadores da nação e da Constituição assumem foros de uma autêntica "religião cívica". O objectivo consiste em promover um certo consenso nacional e patriótico, fortalecer a fé republicana dos cidadãos e conferir unidade a um país de formação recente, constituído por uma grande diversidade de povos

---

<sup>89</sup> "Le rôle des autorités fédérales est limité. Dans les dispositions législatives fondamentales, le Congrès reconnaît que la culture relève de l'initiative locale, privée ou individuelle, et que les autorités fédérales ont pour rôle d'appuyer et d'encourager cette initiative. Néanmoins, au cours des trois ans qui se sont écoulés depuis la création de la National Foundation, ce rôle s'est modifié pour prendre le caractère d'une relation d'association, dans laquelle l'organisme fédéral joue souvent un rôle d'animateur et de conseiller, tandis que les ressources locales, tant publiques que privées, fournissent l'essentiel des fonds et des services administratifs" in (Mark, 1969, p. 11)

imigrantes. A religião cívica norte-americana assenta no optimismo e na crença da grandeza e no progresso da América. As comemorações americanas voltam-se pouco para o passado, o que se compreende bem. São fortemente determinadas pelas preocupações do presente, pelo marketing e o consumo. São também, na maioria, descentralizadas e muitas vezes assumidas por fundações e organismos privados, com um carácter mais local e restrito. Mas não deixa de haver comemorações de âmbito federal e grande projecção, mesmo à escala americana. Na Europa, as comemorações são com frequência assumidas pelo Estado e centralizadas através de serviços e departamentos públicos” (João, 2002, pp. 18-19).

No advento da emergência da cultura como categoria de intervenção pública da cultura após a Segunda Guerra Mundial, as opções *bottom-up* de Keynes, nomeadamente o financiamento das actividades culturais locais e associativas, vão contrastar com as opções *top-down* de Malraux e a criação das Casas da Cultura sob o controlo centralizado do Estado. Também em Portugal, o Estado tem sido centralista e centralizado, por razões de ordem histórica (primeiro de uma tradição de uma monarquia imperialista, depois da luta contra o Antigo Regime pelo liberalismo do século XIX, mais uma vez pelas lutas políticas na afirmação do regime republicano, e, por fim, a natureza ideológica do Estado Novo corporativo); mas também resultado de factores de natureza cultural e ideológica dos quais destacamos (no ponto que estabelecemos neste capítulo) a proeminência absoluta da Igreja Católica e as fracas qualificações (educativas e culturais) e, conseqüente, reduzida dimensão das elites intelectuais, maioritariamente concentradas em Lisboa (Barreto A. , 1984-2).

## 2.2.2 | A cultura como categoria de intervenção pública: linhas de tendência na política cultural ocidental

A emergência da cultura como categoria de intervenção pública do Estado ocorre sob o signo do nacionalismo, entendido como doutrina responsável pela invenção das nações, como ideologia e linguagem, forma de cultura e movimento social<sup>90</sup> (Smith, 1997). As origens desta ‘doutrina’<sup>91</sup> encontram-se no final do século XVIII na junção de dois fenómenos sociais interdependentes: a produção de uma elite letrada que se afirma como dominante, e uma profunda alteração da estrutura social do trabalho. Como explica Gellner, a sociedade industrial precisa de uma literacia universal, da inovação técnica, da mobilidade laboral, colocando a comunicação no centro da organização do trabalho (Gellner, 1993). Por este motivo, a construção nacional foi uma estrutura moderna de dominação, que desempenhou o papel de aglutinador entre o Estado e a sociedade.

---

<sup>90</sup> A. D. Smith define o nacionalismo como “um movimento ideológico para atingir e conservar a autonomia, a unidade e a identidade em nome de uma população que alguns dos seus membros consideram constituir uma ‘nação’ real ou potencial” (Smith, 1997, p. 97).

<sup>91</sup> A doutrina central do nacionalismo define-se, para Smith, da seguinte forma: “(1) o mundo está dividido em nações, cada uma delas com uma individualidade, uma história e um destino próprios; (2) a nação é a fonte de todo o poder político e social, e a lealdade para com a nação ultrapassa todos os outros compromissos de fidelidade; (3) os seres humanos devem identificar-se com uma nação, se quiserem ser livres e auto-realizados; (4) as nações devem ser livres e seguras, de forma que paz e justiça prevaleçam no mundo” (Smith, 1997, pp. 97-98).

Na base da ordem social moderna está, não a guilhotina, mas o professor, o ‘doctorat d’état’ – símbolo e instrumento do poder do Estado<sup>92</sup> (Gellner, 1983, p. 23). Na cidade onde a industrialização se desenvolve, o professor torna-se o instrumento necessário para promover a alteração profunda do sistema laboral, substituindo, precisamente, o papel da vila ou do clã na educação humana. Como afirma Gellner: “Time was when education was a cottage industry, when men could be made by a village or clan. That Time has now gone and gone forever. Exo-socialization, the production and reproduction of men outside the local intimate unit, is now the norm and must be so. The imperative exo-socialization is the main clue to why state and culture must be linked, whereas in the past their connection was thin, fortuitous, varied, loose and often minimal” (Gellner, 1993, p. 37). O homem moderno é leal a uma cultura, entendida como um processo de exo-socialização imperativo e o motivo pelo qual os Estados modernos e a cultura estão intimamente relacionados (Gellner, 1993).

Esta interligação entre o Estado e a cultura, faz com que o nacionalismo seja, nas palavras de Anthony D. Smith, “uma ideologia política que tem como centro uma doutrina cultural” (Smith, 1997, p. 98), isto é, que tem como objectivo central a invenção do ‘génio nacional’<sup>93</sup>, da identidade nacional, a ‘redescoberta de uma individualidade colectiva’<sup>94</sup>, que perpassam todos os movimentos culturais do século XIX. Aos conceitos de identidade e génio nacional, juntam-se-lhe outros que estão na génese do nacionalismo: a unificação do território nacional, que produzirá políticas mobilizadoras das massas, de integração social e política; o conceito de autonomia kantiana, um imperativo ético do indivíduo que dá origem a uma filosofia de autodeterminação nacional; a descoberta da autenticidade

---

<sup>92</sup> A. D. Smith analisa esta importância das classes letradas junto dos déspotas iluminados, num período em que o poder do estado racional de intervenção na sociedade é crescente, tentando solucionar problemas que antes eram considerados insolúveis: doença, fome, crime e ignorância: “A confiança crescente estimulada pela revolução administrativa da estatística profissionalizada e pela revolução cultural da ciência e da educação humanista secular animou uma crença na possibilidade de o progresso rivalizar com os feitos da Grécia e Roma clássicas, e uma perspectiva mundial evolucionária, na qual estados e civilizações podiam ser classificados numa hierarquia cultural do génio nacional” (Smith, 1997, p. 112).

<sup>93</sup> Presente, por exemplo, no movimento romântico alemão do *Sturm und Drang*.

<sup>94</sup> Presente, por exemplo, no medievalismo literário: “a era medieval e a sua idade de ouro de heróis étnicos parecia responder de forma mais completa à visão historicista que sustentava as novas linguagem e ideologia do nacionalismo, revelando em cada canto da Europa, as glórias insuspeitadas de um génio nacional após outro, cada um deles indo buscar a sua inspiração à idade de ouro e à paisagem poética da sua comunidade étnica” (Smith, 1997, p. 115).

expressa no verdadeiro espírito nacional; e a fraternidade, expressa pela descoberta da ‘comunidade autêntica’ na partilha de costumes, hábitos, estilos e formas de agir e de sentir distintos, onde os seus membros se vêem como irmãos e irmãs dessa grande família que é a nação (Smith, 1997, pp. 97-98).

É precisamente no contexto do nacionalismo enquanto forma de cultura (uma ideologia, uma linguagem, uma mitologia, um simbolismo e uma consciência) que se pode compreender o nacionalismo como idade universal da alta cultura (Gellner, 1983). O nacionalismo é, para Gellner, a “imposição geral de uma alta cultura à sociedade, ou seja, onde antes dominava a baixa cultura, agora assiste-se à difusão generalizada de um idioma mediado pelo meio escolar e académico, codificado para uma comunicação relativamente precisa, burocratizada e tecnológica, estabelecendo uma sociedade impessoal e anónima, composta por indivíduos mutuamente substituíveis, agregados sob a forma de uma cultura partilhada, sustentada por um folclore reproduzido local e idiossincraticamente pelos próprios micro-grupos” (Gellner, 1983, p. 65).

O verdadeiro processo do nacionalismo oculta-se assim na afirmação de uma putativa cultura folclórica – um simbolismo que se afirma na vida vigorosa pristina e saudável do *povo*, quando, de facto, o que introduz é a dominação dessa alta cultura. O processo através do qual se opera esta dominação pode parecer contraditório: “se o nacionalismo prospera elimina essa alta cultura alienígena, mas não a substitui pela velha cultura local: reviviza-a e inventa uma alta cultura local própria, letrada e transmitida pelos especialistas, embora uma que contenha algumas ligações aos estilos folclóricos originais e dialectos locais” (Gellner, 1983, p. 66).

Como conclui Gellner: “Society no longer worships itself through religious symbols; a modern, streamlined, on-wheels high culture celebrates itself in song and dance, which borrows (stylizing it in the process) from a folk culture which it fondly believes itself to be perpetuating, defending and reaffirming” (Gellner, 1983, p. 66). A imagem do nacionalismo como uma forma de cultura historicista, emergindo no colapso das formas religiosas de cultura anteriores (Smith, 1997), afirma-se com toda a transparência, isto é, “a sua atracção reside precisamente na capacidade de apresentar um quadro do universo tão lato (aparentemente) quanto as antigas concepções religiosas do mundo, sem recorrer

a um fundamento de criação externo, ao mesmo tempo que integra o passado (tradição), o presente (razão) e o futuro (capacidade de aperfeiçoamento) ” (Smith, 1997, p. 123). A questão seguinte que o nacionalismo coloca é a de saber “o passado e o futuro de quem?”. É na divisão dos intelectuais na resposta a esta pergunta que A. D. Smith situa a formulação de movimentos políticos e sociais alternativos - das tradições do liberalismo e do marxismo, por um lado, e as do nacionalismo e do fascismo racial, por outro (Smith, 1997, p. 123).

O processo de substituição de uma velha cultura local por uma alta cultura ‘folclorizada’ que se afirma na rejeição de uma alta cultura alienígena, apontado por Gellner como processo decorrente da afirmação do nacionalismo, torna-se bastante claro na reflexão de Gramsci em torno da cultura. A originalidade do pensamento gramsciano em relação a Marx é colocar as questões culturais em termos nacionalistas e regionais e não numa perspectiva internacionalista (Jones, 2006). Embora não sistematizado e de certa forma fragmentário, esta reflexão afirma a necessidade de diferenciação da cultura ‘hegemónica’ burguesa por uma outra de feição proletária: “existirá uma cultura (uma civilização) proletária, totalmente diversa da burguesa; mesmo neste campo serão destruídas as distinções de classe, será destruído o carreirismo burguês; existirão uma poesia, um romance, um teatro, um costume, uma língua, uma pintura, uma música característicos da civilização proletária, florescência e ornamento da organização social proletária” (Gramsci, 1977, p. 246). Assim, em primeiro lugar será “preciso perder o hábito e deixar de conceber a cultura como saber enciclopédico, no qual o homem é visto sob a forma de recipiente para encher e amontoar com dados empíricos, com factos ao acaso e desconexos, que ele depois deverá arrumar no cérebro como nas colunas de um dicionário para poder então, em qualquer altura, responder aos vários estímulos do mundo externo. Esta forma de cultura é deveras prejudicial, especialmente para o proletariado. Serve apenas para criar desajustados, gente que crê ser superior ao resto da humanidade porque armazenou na memória uma certa quantidade de dados e de datas, que aproveita todas as ocasiões para estabelecer quase uma barreira entre si e os outros” (Gramsci, 1976, p. 82).

Numa outra passagem, Gramsci estipula o seguinte: “A conquista das oito horas deixa uma margem de tempo livre que deve ser dedicado ao trabalho de cultura em comum. É necessário convencer os operários e camponeses de que é de seu interesse submeterem-

se a uma disciplina de cultura permanente, terem uma concepção do mundo, do complexo e intrincado sistema de relações humanas, económicas e espirituais, que dá forma à vida social do Globo” (Gramsci, 1976, p. 352). Esta ‘disciplina de cultura permanente’ deverá assim ser tarefa para jovens comunistas de vanguarda: “é necessário promover a formação de hierarquias de cultura, a formação de uma aristocracia dos comunistas de vanguarda, dos jovens mais voluntariosos e mais capazes de trabalho e de sacrifício. A esses pertencerá a tarefa de tornar populares os conceitos revolucionários, de desenvolvê-los entre as massas locais, adaptando-os às diferentes psicologias, enriquecendo com o seu espírito os problemas particulares das regiões, dos diferentes sectores proletários e semi-proletários” (Gramsci, 1977, p.20). Esta adaptação à psicologia do local dos jovens comunistas de vanguarda enfatiza a importância do estudo e conhecimento do folclore, da cultura popular, entendida no conceito gramsciano como ‘concepção do mundo e da vida’ que se opõe às concepções oficiais do mundo (Gramsci, 1996). Este folclore, diversificado, tradicional e não muito elaborado, deve ser construído, adaptado, mas acima de tudo deve ser seleccionado. O folclore, afirma Gramsci, ‘pode ser entendido como um reflexo da vida cultural do povo’, embora possamos distinguir diferentes formas folclóricas: aquelas que estão “fossilizadas e que reflectem a vida passada, logo, conservadoras e reaccionárias, e aquelas que são uma série de inovações, muitas vezes criativas e progressivas, determinadas espontaneamente pelas condições de vida no processo de desenvolvimento e que se opõe à moral dos grupos dominantes”<sup>95</sup> (Gramsci A. , 1996, pp. 136-137).

---

<sup>95</sup> “Occorrerebbe studiarlo invece come «concezione del mondo e della vita», implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch'essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo «ufficiali» (o in senso più largo delle parti colte della società storicamente determinate) che si sono successe nello sviluppo storico. (Quindi lo stretto rapporto tra folclore e «senso comune» che è il folclore filosofico). Concezione del mondo non solo non elaborata e sistematica, perché il popolo (cioè l'insieme delle classi subalterne e strumentali di ogni forma di società finora esistita) per definizione non può avere concezioni elaborate, sistematiche e politicamente organizzate e centralizzate nel loro sia pur contraddittorio sviluppo, ma anzi molteplice – non solo nel senso di diverso, e giustapposto, ma anche nel senso di stratificato dal più grossolano al meno grossolano – se addirittura non deve parlarsi di un agglomerato indigesto di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che si sono succedute nella storia, della maggior parte delle quali, anzi, solo nel folclore si trovano i superstiti documenti mutili e contaminati. (...) Anche in questa sfera occorre distinguere diversi strati: quelli fossilizzati che rispecchiano condizioni di vita passata e quindi conservativi e reazionari, e quelli che sono una serie di innovazioni, spesso creative e progressive, determinate spontaneamente da forme e condizioni di vita in processo di sviluppo e che

Integrada nesta selecção está, portanto, a classificação das canções por categorias estabelecidas a partir do povo: uma primeira categoria que integra as que são compostas pelo povo e para o povo; uma segunda, que reúne as canções que são compostas pelo povo mas que não é do povo; e, uma terceira categoria de canções que não são nem do povo, nem para o povo, mas que esse mesmo povo adopta de acordo com a sua forma de sentir e pensar” (Gramsci, 1996, p. 139). Para Gramsci, esta terceira categoria integra toda a música popular, porque o “que distingue o canto popular, no quadro de uma nação ou da sua cultura, não é o facto artístico, nem a sua origem histórica, mas o seu modo de conceber o mundo e a vida, em oposição à sociedade oficial: só para tal e apenas para tal deve-se investigar a “comunidade” do canto popular e do próprio povo. Só assim se conseguirão outros critérios para a investigação do folclore: porque o povo não é uma comunidade homogénea de cultura, mas apresenta estratificações culturais numerosas, diversamente combinadas, e na sua pureza nem sempre podem ser identificadas em determinadas comunidades a sua história popular”<sup>96</sup> (Gramsci, 1996, p. 139).

O intelectual comunista será, pois, aquele que aprende “a conjugar arrogância com complacência (...) [o intelectual que ] permanece vanguardista quando se trata de revelar o verdadeiro povo prometido pela cultura popular e torna-se condescendente quando se trata de perdoar o falso povo. Sofistica-se assim o mesmo princípio paternalista que preside a uma concepção mais iluminista da cultura (...). (...) os apelos à ‘defesa da cultura’ acabaram assim por promover uma concepção patrimonial da cultura que se reformulou, mas que sobreviveu às dinâmicas impostas pela vontade de massificação da mesma. A política de identidade subjacente à ‘defesa da cultura’ acabou pois por proceder através da própria invenção da chamada *cultura popular*” (Neves J. , 2008, pp. 202-203).

---

sono in contraddizione, o solamente diverse, dalla morale degli strati dirigenti.” (Gramsci, 1996, p. 136-137)

<sup>96</sup> “Una divisione o distinzione dei canti popolari formulata da Ermolao Rubieri: 1°) i canti composti dal popolo e per il popolo; 2°) quelli composti per il popolo ma non dal popolo; [3°)] quelli scritti né dal popolo né per il popolo, ma da questo adottati perché conformi alla sua maniera di pensare e di sentire. Mi pare che tutti i canti popolari si possano e si debbano ridurre a questa terza categoria, poiché ciò che contraddistingue il canto popolare, nel quadro di una nazione e della sua cultura, non è il fatto artistico, né l'origine storica, ma il suo modo di concepire il mondo e la vita, in contrasto colla società ufficiale: in ciò e solo in ciò è da ricercare la «collettività» del canto popolare, e del popolo stesso. Da ciò conseguono altri criteri di ricerca del folklore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche” (Gramsci, 1996, p. 139)

A concorrência para a representação do povo e mais alargadamente as lutas para o dizer do mundo social jogam-se igualmente neste novos investimentos para a cultura popular. É o que revela a análise das mobilizações colectivas para a cultura – onde se elabora no essencial os princípios e modalidades do tratamento social das questões culturais até aos anos 60 – e as relações entre essas mobilizações e as instituições públicas. Depois da I Guerra Mundial surgem numerosas formas de mobilização colectiva que, para além dos poderes públicos, constituem um espaço progressivamente estruturado de posições e tomadas de posição em torno da questão do povo e da cultura (Dubois, 1999).

O momento da criação da cultura como categoria de intervenção pública só surge, efectivamente enquanto tal, nos meados do século XX, entre 1930 e 1960, quase em simultâneo no Ocidente, ainda que em graus de intensidade de intervenção e coordenação diversificados. A lista que elaboramos seguidamente no quadro 2 faz um retrato da importância que a cultura assume no contexto conturbado do século XX: uma revolução (a de 1917), uma grande depressão económica (a dos anos 20 e 30), duas guerras mundiais e a antecipação de uma terceira (a guerra fria). Neste período, as lutas, primeiro entre fascismo(s) e democracia e, mais tarde, entre comunismo e capitalismo dão o mote para o aparecimento da política cultural em ambos os lados do atlântico e em ambos os lados da cortina de ferro. Não faremos aqui a análise da complexa teia de ‘ismos’ que poderíamos construir a partir da tabela - capitalismo, comunismo, fascismo -, pois isso seria todo um outro estudo.

**Quadro 2. A afirmação da política cultural nos 1930-1960**

1933	EUA	<i>Work Progress Administration</i> <sup>97</sup> (WPA), integrado no <i>New Deal</i>
1933	Alemanha	<i>Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda</i>

---

<sup>97</sup> *Work Program Administration* integrado no *New Deal*, um programa de resposta à grande depressão, que foi o primeiro programa federal das artes do governo nacional dos Estados Unidos. No momento da sua maior actividade, descreve Cummings “as iniciativas artísticas do *New Deal* foram o programa público mais vasto na história do mundo. Mais de 40.000 artistas foram directamente empregados pelo governo; foram apoiados 1.371 murais em postos dos correios e outros edifícios públicos; houve o Projecto Federal de Teatro e o Projecto Federal dos Escritores, houve orquestras sinfónicas e muito, muito mais” (Cummings, 1991, p. 41-42). Este programa, ainda segundo Cummings, é transposto do movimento muralista mexicano, largamente apoiado pelo governo mexicano e que de certa forma inspira o programa americano. A crítica social e o trabalho de alguns artistas associados ao partido comunista gerariam uma grande controvérsia pública, começando a perder o apoio do Senado e da Câmara dos Representantes, terminando em 1943 (Cummings, 1991)

1933	Portugal	<i>Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) / Instituto para a Alta Cultura</i>
1936	França – (Frente	<i>Ministère de l'Education National et des Beaux Arts e o Sous-Secrétariat</i>
1940	UK	<i>Committee for Encouragement of Music and the Arts (CEMA)</i>
1940	França - Vichy	<i>Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts / Secretariat Général</i>
1945	UK	<i>Arts Council of Great Britain</i>
1951	Espanha	<i>Ministério da Informação e Turismo</i>
1959	França V Rep.	<i>Ministère des Affaires Culturelles</i>
1965	EUA	<i>National Endowment for the Humanities (mais tarde, National Endowment</i>

Na leitura do quadro 2 podemos agrupar algumas forças ideológicas que estão na base do desenho das políticas culturais deste período: de um lado, as ditaduras de inspiração fascista<sup>98</sup> (Alemanha, Portugal, Espanha, França (Vichy)); por outro, as forças dos países democráticos (EUA/ Reino Unido) que marcam a primeira linha de combate entre democracia e totalitarismo. É, assim, que no campo das democracias anglo-saxónicas as preocupações são de outra natureza: em primeiro lugar, económicas (WPA/New Deal), e, em segundo lugar, trata-se de explicar ao povo, com o paternalismo evidente (como fica claro na leitura do excerto de um filme de propaganda do CEMA) não aquilo contra o que se está a lutar (o fascismo nazi), mas explicar porque se está a lutar: a liberdade de ver, ouvir, ler... As actividades do CEMA consistiam na organização de eventos culturais: concertos, teatros e exposições de pintura levadas às fábricas, cidades portuárias e mineiras, mas também exposições com obras desenhadas pelos participantes, “to bring pleasure in the highest forms of inspiration to those millions (...) who have suffered in the war or may be cut out off their normal sources of entertainment”.

**Excerto 2. Diálogo de apresentação do *Council for the Encouragement of Music and the Arts (1940-1945)***

(CEMA): What do you think of this one?

(Trabalhador): Its not to [weird]. But what's the point off all this weird art? Pretty pictures don't mean anything. Not now anyway.

(CEMA): Well, we all know what we are fiting against. But don't you think we

<sup>98</sup> Apesar de todas as particularidades e especificidades dos regimes políticos que aqui englobamos sob a designação de ditaduras de inspiração fascista, a sua política cultural tem em comum alguns princípios chave: o alicerçar da identidade do povo numa tradição rígida, aliada a uma forte presença da religião, utilizando a vigilância panóptica e a força da coerção para fixar clara e solidamente o regime, não apenas do ponto de vista administrativo, político e coercivo, mas também e acima de tudo no ‘espírito’ da nação. Todas elas entendem a política cultural, ou melhor dizendo, do espírito, como propaganda, desenvolvendo mecanismos eficazes de instrumentalização e controlo dos novos meios de comunicação de massas (a imprensa escrita, a rádio, o cinema e a televisão) e organizações civis para o enquadramento institucional dos mais diversos sectores da sociedade.

sometimes forget what are we fighting for?

(Trabalhador) Not pretty pictures.

(CEMA): Yes, but they are part of it, we've got to fight. If we didn't we wouldn't be free, free to work, to play, to listen, to look at what we want...

National Films Council of the Department of Information, *CEMA, with a foreword by the Rt. Hon. R. A. Butler, MP, President of the Board of Education*; [UK: s/d]<sup>99</sup>

No final da guerra, o CEMA, presidido por J.M. Keynes dará origem ao *Arts Council of Great Britain* em 1945. Nesse mesmo ano, o Arts Council apoia 45 associações artísticas. Como descreve Tony Judt, as décadas do pós-guerra foram caracterizadas por uma mistura bem sucedida de inovação social – o Estado de Providência – e conservadorismo cultural: “Keynes (...) grasped the importance of bringing first-class art, performance and writing to the broadest possible audience if British Society were to overcome its paralyzing divisions. (...) These were innovative public provisions of uncompromisingly ‘high art’ (...) with (...) the self-assigned obligation to raise popular standards rather than condescend to them. For Reith [BBC] or Keynes or the French Minister André Malraux, there was nothing patronizing about this new approach (...). This was ‘meritocracy’: the opening up of elite institutions to mass applicants at public expense – or at least underwritten by public assistance. It began the process of replacing selection by inheritance or wealth with upward mobility through education” (Judt, 2010, p. 53).

O final da Segunda Guerra Mundial e a tensão permanente entre as antigas forças aliadas ocidentais e a URSS de Estaline foi também um motor significativo de desenvolvimento e implementação de políticas culturais nacionais: em resposta ao lançamento um pouco por toda a Europa dos Movimentos pela Paz de Estaline e a crescente relevância que os partidos comunistas começavam a assumir um pouco por todo o continente europeu, origina uma resposta de alguns intelectuais<sup>100</sup>, através da realização do Congresso para a Liberdade Cultural em Berlim em 1950. Este confronto, que Judt intitula sugestivamente de “guerras culturais”, será a linha da frente que se desenrola na Europa (e, até certo ponto, com contornos ligeiramente diferentes nos EUA com as

---

<sup>99</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=6FDfP2L6Fak>

<sup>100</sup> O CLC foi realizado com o patrocínio de Bertrand Russell, Benedetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers e Jacques Maritain.

comissões McCarthy e a criação de listas negras contra os comunistas): a conquista da opinião e da simpatia pública europeia. Se a ‘diplomacia cultural’ americana não demonstrava grandes capacidades de adesão, a cultura popular americana que inundava as salas de cinema (a coberto entre outras coisas pelas ajudas e negociações do Plano Marshall) e o jazz que inundava as ondas de rádio provocavam uma verdadeira onda de *coca-colonização* e americanização dos estilos de vida dos europeus. Paradoxalmente, e não tão ironicamente como isso, este período foi, simultaneamente, a “época dourada para as artes “nobres” na Europa” (Judt, 2010, p. 438).

Os anos 50 e 60, dirá Judt sobre a *hora da social-democracia*, “foram a grande época do subsídio cultural. Em 1947 o governo trabalhista inglês acrescentou seis pence aos impostos municipais para pagar as iniciativas artísticas locais – teatros, sociedades filarmónicas, ópera regional e semelhantes: um prelúdio dos Conselhos Artísticos dos anos 60 que espalharam dádivas públicas por uma gama de festivais e instituições locais e nacionais sem precedentes, assim como pela educação artística. (...)” (Judt, 2010, p. 437). Um pouco mais tarde Malraux entenderá também o papel da intervenção do Estado na cultura de uma forma inteiramente nova: “o Estado francês tinha durante muito tempo representado o papel de *mécène*. Mas Malraux entendeu o seu papel de uma maneira totalmente nova. Tradicionalmente, o poder e as finanças da Corte e dos seus sucessores republicanos tinham sido usados para trazer artistas e arte a Paris (ou a Versalhes), esgotando o resto do país. Agora o governo iria gastar dinheiro para colocar actores e actuações nas províncias. Museus, galerias, festivais e teatros começaram a brotar por toda a França. (...) O estímulo de Malraux à vida cultural na província dependia, evidentemente, da iniciativa centralizada” (Judt, 2010, p. 437).

A década seguinte seria determinada pela nova “ênfase posta nos desejos privados acima das lutas colectivas”, (Judt, 2010, p. 466) marcando o fim da época dourada da intervenção do Estado nos assuntos culturais e abrindo caminho ao economicismo liberal de Thatcher e Reagan. O pós-moderno entrava em cena para minar a confiança nas meta-narrativas, entre elas o próprio modelo social europeu.

O que emerge então desta complexa trama do século XX é, em primeiro lugar, uma competição que se faz, à esquerda, em nome de um revolucionarismo social e da emancipação da classe popular liderada pelo ‘intelectual comunista’ na defesa da

cultura do (ou de um) povo, pela invenção de uma cultura popular e pela exigência de democratização cultural (Neves, 2008), e que por outro lado se faz, à direita, - em nome de um conservadorismo da ancoragem da expressividade social de classe através de uma cultura popular que se inventa em nome de uma 'democracia' cultural onde se assegura, no entanto, a presença do capital cultural ou simbólico numa recém-inventada aristocracia (Eliott, 1996), opondo-se ao centro do espectro, numa massificação do acesso às formas artísticas ditas cultas ou mais elevadas.

### III| A construção da cultura como categoria de intervenção pública

O nosso objectivo neste capítulo não é fazer uma história da cultura ou da arte portuguesas, nem uma monografia de cada um dos vultos e personalidades que a foram, a seu tempo, moldando e actualizando, e muito menos tentaremos fazer uma análise do discurso da ‘portugalidade’. Trata-se tão simplesmente de perceber a forma como se foi estruturando a ‘cultura’ enquanto categoria de intervenção pública em Portugal. No capítulo anterior destacámos dois momentos particularmente relevantes para a institucionalização desta categoria: o primeiro, marcado pelo racionalismo humanista do Renascimento dos séculos XV e XVI e os movimentos de Reforma e Contra-Reforma católicos que, até certo ponto, determinam uma geometria diversa dos campos culturais nos países europeus e, por isso mesmo, influem na construção da esfera pública liberal; e um segundo momento, central na institucionalização das políticas culturais no mundo ocidental, nos meados do século XX, antecedido pela criação de formas de intervenção estatal no advento do liberalismo no continente europeu.

Desta forma, observaremos também estes momentos com maior detalhe no quadro nacional: uma primeira parte que designámos por “um quadro à procura do país” estabelece esse longo arco temporal que vai precisamente desde o momento da criação dos painéis atribuídos a Nuno Gonçalves, em meados do século XV até à sua descoberta nas vésperas da proclamação da República, período esse marcado pelo processo de cristianização das actividades culturais, seguido do processo de construção da cultura como categoria de intervenção pública (do Estado) no período liberal, determinante para um segundo momento de definição das políticas culturais durante a Primeira República.

Analisaremos em seguida o papel do Estado Novo na institucionalização da política cultural, não só como gestão dos fluxos culturais (o que entra e o que sai no e do território nacional), mas acima de tudo como forma *naturalizada* de separação da cultura popular (assente, precisamente na fixação de uma nova *forma mentis* religiosa – a política do espírito - e em quadros de intervenção cultural imutáveis no tempo e no espaço); e, da alta cultura (assente, numa ideologia carismática da arte fundamentada na separação do par arte/educação). Por último, analisamos, pedindo de empréstimo o slogan de um cartaz de Abril - ‘a poesia saiu à rua’ – os 21 anos do período histórico do Portugal democrático, e a criação do Ministério da Cultura em 1995.

Maria de Lourdes Lima dos Santos descrevia, assim, em 1991, o modelo de intervenção do Estado na cultura em Portugal: “Parece-nos, assim, que é possível em termos de grande generalidade, definir um modelo de intervenção do Estado a que se ajusta a maioria das tomadas de posição expressas nos vários documentos consultados. Segundo este modelo, os meios de intervenção devem ser utilizados: 1) de modo descentralizado; 2) não autoritário; 3) integrado (articulação da acção de entidades de diferente natureza: governamentais e não governamentais, públicas e privadas, lucrativas e não lucrativas), 4) pluriespacial (articulação de diferentes níveis de acção: local, regional, nacional e transnacional) ” (Santos, M. L., 1991, p. 995). Numa caracterização da sociedade portuguesa, Boaventura Sousa Santos destacava as políticas culturais portuguesas na véspera da criação do Ministério da Cultura, como algo que nos aproximava das sociedades menos desenvolvidas: “Portugal é uma sociedade de desenvolvimento intermédio. Algumas características sociais (taxa de crescimento populacional, leis e instituições, algumas práticas de consumo, etc.) aproximam-na das sociedades mais desenvolvidas, enquanto outras (infra-estruturas colectivas, políticas culturais, tipo de desenvolvimento industrial, etc.) a aproximam das sociedades menos desenvolvidas” (Santos B. S., 1994, p. 53).

Não é fácil, no entanto, separar a análise das políticas culturais da cultura de ‘uma nação de forte identidade simbólica’, simbolicamente intemporal, “que já não pode ser, mesmo a título hiperbólico, a “nação orgulhosamente só”, que por necessidade ou desafio um dia nos supusemos. Ainda poderá ser menos a nação “orgulhosamente única” que até

somos, como cada povo de velha memória é, que por pânico diante do confronto com um mundo que nos ultrapassa e nos condiciona ou por ancestral complexo de inferioridade virado do avesso, os nossos abencerragens do nacionalismo por conta própria, propõem como *ideário* à candura do povo português que não precisa desses senhores para aprender a ser patriota, e a gostar naturalmente do seu país (...)” (Lourenço E. , 1998, p. 42)

Como vimos no início do capítulo anterior, nas análises de Platão e Aristóteles, a cultura é algo que está intimamente associada à vida da urbe e ambos os autores condenam ou excluem a siringe pastoral do campo. A descoberta no século XX da cultura popular, do folclore e das formas culturais do povo, que Gramsci analisou (Gramsci, 1996), poderá parecer então o resultado do êxodo demográfico do campesinato rural para as cidades, levando consigo as formas e as práticas desse mundo rural que abandonam. A nova sociedade industrial inventa um proletariado citadino que impõe sobre a cidade todo um conjunto de novos desafios na sua gestão urbana: a saúde pública, o desenho urbano, a criminalidade, e, acrescentamos, a expressão e a expressividade culturais. Ora em Portugal, as condições particulares de emergência de uma (ainda que tímida) industrialização nos finais do século XIX, ditaram uma tardia aglomeração deste proletariado urbano, verificando-se no princípio do século XX uma taxa de urbanização do país em cerca de 25% da população total (Cabral, 1979).

Este novo proletariado, afirma Vilaverde Cabral, “já fizera da capital, antes do fim do século XIX, algo de bem distinto de uma cidade de burocratas e ociosos onde os políticos podiam agir de mãos livres, apoiados nas suas redes de caciques provincianos” (Cabral M. V., 1979, p. 134). É no contexto da proletarização registada a sul de Lisboa, que se criam as Bandas Filarmónicas de inspiração liberal e republicana, como por exemplo, a Sociedade Incrível Almadense em 1848 e a Sociedade Timbre Seixalense no mesmo ano, cuja função é acima de tudo de integração, lugar de sociabilidade, e de reprodução de códigos, modelos e comportamentos que relevam das zonas de origem<sup>101</sup> (Viegas, 1986). A

---

<sup>101</sup> Não ignoramos aqui o efeito do Decreto de 7 de Maio de 1834 que extinguiu a antiga organização corporativa – juiz e procuradores do povo e os grémios dos diferentes ofícios, bem como a Casa dos vinte e quatro, proclamando a liberdade de indústria. É neste contexto que surge a primeira Sociedade de Artistas Lisbonenses em 1839 que, sendo um montepio, estatutariamente orientada para a entreajuda em casos de doença ou morte de sócios e mais tarde na instrução dos filhos dos seus

proletarização a sul do país (na região de Setúbal e na capital de Lisboa) e a semi-proletarização<sup>102</sup> a Norte (principalmente no Porto e na região do vale do Ave) a que se junta uma indústria vidreira na Marinha Grande e as Cerâmicas em Aveiro, excluindo a indústria têxtil da Covilhã, ditam uma estrutura territorial de litoralização, cujo padrão se acentuará ao longo do século XX, concentrando, no dealbar do século XXI, 85% da população do País que une por fenómeno de conurbação, ainda que em densidade populacional fragmentária e diversa, a península de Setúbal à região de Braga, definindo

---

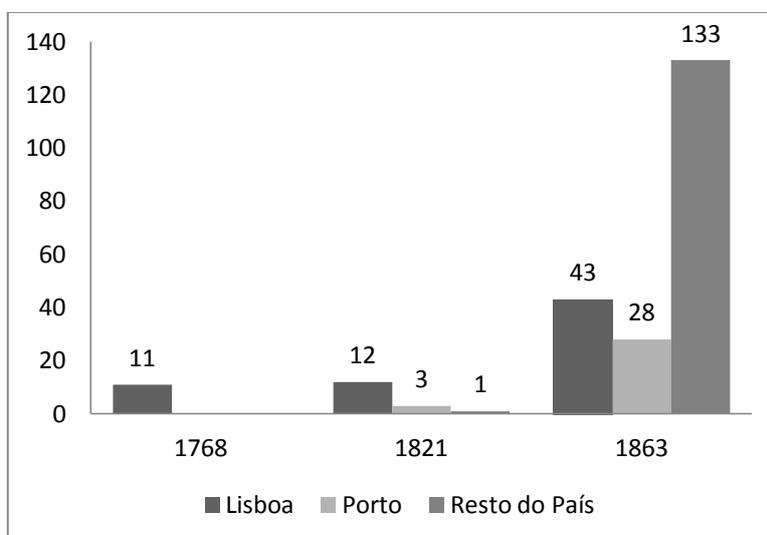
associados, pugnava por uma regulação dos ofícios que o Decreto de D. Pedro tinha deixado em aberto. (Barreto J. , 1981)

<sup>102</sup> Manuel Villaverde Cabral aponta como traço da introdução dos modos de produção capitalistas em Portugal no final do século XIX, como uma *proletarização inacabada*, dado o baixo nível tecnológico e o apego das classes proletárias às actividades agrícolas. Esta semi-proletarização é, no entanto, mais visível no Norte do país, onde a especificidade da indústria algodoeira permite uma convivência “pacífica” entre a indústria e a produção agrícola familiar, mantendo-se, por isso, uma ligação maior entre o proletariado portuense ao campo e às suas tradições (nomeadamente religiosas). Neste estudo, Vilaverde Cabral analisa o período de transição para o capitalismo ao longo do século XIX, caracterizando a situação portuguesa de chegada tardia *latecomer* à produção industrial, o que impôs para além de fraquezas estruturais e conjecturais, desafios específicos daí decorrentes, nomeadamente o facto da organização operária ser superior à própria solidez do processo de industrialização. Analisando o período histórico que o antecede, Vilaverde Cabral destaca dois processos em marcha desde o século XV até ao século XVIII, por via do impacto da expansão ultramarina: o abandono da produção por parte das camadas laboriosas em vias de proletarização e o fecho do campesinato sobre o autoconsumo motivado pelo declínio da agricultura feudal. As consequências nefastas dos Descobrimentos, do ponto de vista do crescimento das forças produtivas nacionais – simbolicamente imortalizadas nos discursos do Velho do Restelo – demonstram este conflito latente entre uma burguesia nacional que defende uma “política de fixação” contra uma burguesia compradora que comodamente se desenvolve na ‘política do transporte’. Por outro lado, a reconquista da independência nacional impondo uma dependência em relação à Inglaterra, implica, na perspectiva do autor, não tanto uma colonização, mas antes um alargamento do centro para a periferia do território de emergência do modo de produção capitalista. Se se pode dizer que o sistema feudal se extingue ao longo do século XVII, está longe de poder afirmar-se que o modo de produção capitalista de ‘instale’, pelo menos como predominante, nesse mesmo século. Só no século XVIII podemos observar uma primeira incursão do capitalismo na Agricultura (por via da vedação dos campos abertos e ocupação dos baldios, por exemplo) e um primeiro desenvolvimento da indústria manufactureira por Marquês de Pombal nas consequentes obras de reconstrução da cidade Lisboaeta. Esta primeira revolução industrial à escala portuguesa, claro, será travada pelas sucessivas invasões francesas de 1807 a 1811 e a subsequente fuga para o Brasil da corte até à revolução liberal de 1820. Portugal entra depois num ciclo conturbado de uma guerra civil que declarada ou em surdina só se resolve efectivamente com o golpe de 1847, que trará a paz política até ao dealbar do século XX, altura em que a crise económica e o esgotamento do modelo de desenvolvimento económico da Regeneração (nome português do capitalismo), impõem a ditadura de João Franco e como reacção a esta, a proclamação da República e fim da monarquia. É na sequência da entrada da grande indústria durante este período que o proletariado fabril e oficinal fará a sua entrada na “cena histórica portuguesa como força autónoma. Com efeito, enquanto até então a classe operária mal se distinguira socialmente do “povo” e o seu papel se limitara ao de “massa de manobra” da esquerda burguesa ou pequeno-burguesa, a partir dos finais de 1871, durante vários meses, uma longa série de greves (...) marca a separação social dos operários relativamente ao “povo” (Cabral, 1979, p. 37)

uma condição urbana assimétrica, desequilibrada e “invertibrada” do país<sup>103</sup> (Ferreira V. M., 1998).

Se a industrialização portuguesa é frágil e tardia, ela não deixa, no entanto, de impor as suas lógicas de transformação às estruturas sociais do país, das quais a turbulência política que atravessa o século XIX e as primeiras décadas do século XX é apenas uma das suas muitas faces visíveis. Atentando aos números da indústria tipográfica<sup>104</sup>, o retrato desta industrialização torna-se (bem) visível, ainda que à escala nacional e bem distante da revolução industrial inglesa, não só nas duas ‘metrópoles’ que estruturam o eixo litoral, mas também o seu impacto um pouco por todo o território.

Gráfico 1. Número de estabelecimentos tipográficos entre 1768 e 1863



Fonte: (Barreto J. , 1981)

<sup>103</sup> O índice de urbanização portuguesa em 2005 situa-se nos 65%, fonte: Eurostat

<sup>104</sup> António Ribeiro dos Santos reportando-se às origens da tipografia em Portugal no século XV estabelece como data e local provável para a introdução da imprensa de Guttenberg em Portugal a cidade de Leiria. Esta oficina leiriense teria estado activa em data anterior a 1474, embora não tenham resistido os prelos porventura nela impressos. Principalmente ligada à tipografia hebraica que a comunidade judaica cultivava, a intolerância religiosa do século XV acabará com esta oficina, bem como os prováveis exemplares que nela possam ter sido impressos (a referência à tipografia leiriense baseia-se na indicação do matemático Pedro Nunes). A par desta cidade, outras duas, Lisboa e Braga teriam sido os “centros” impressores do reino durante o século XV, totalizando 11 impressores activos em Portugal no final do século XV e princípio do século XVI, dos quais 9 se concentravam em Lisboa. Quanto às classes, quatro seriam hebraicas e as restantes seriam editores da classe latina e português. Até meados do século XVI, desenvolver-se-iam a imprensa no Porto, Coimbra, Évora e Viseu. (Santos A. R., 1792)

Esta dispersão dos estabelecimentos ilustra não só o processo de industrialização conduzido (ou induzido) pela Regeneração Portuguesa (nome português para o período de introdução do capitalismo em Portugal (Cabral M. V., 1979), mas é indicador também da dispersão territorial dessa industrialização, apesar da sua reconhecida e inquestionável concentração nos pólos já referidos. No entanto, o crescimento desta indústria esbarrava no elevado analfabetismo registado em Portugal, verificando-se nos censos de 1878 uma taxa de 82.5%. Efectivamente o problema da instrução pública animará as discussões político-ideológicas do século XIX. Nesta discussão, impulsionada pelas revoluções liberais vintistas que proclamam “uma ideia de liberdade civil e política”, está a construção de um sistema de educação burguês e uma necessária ruptura com as estruturas educativas herdadas das monarquias absolutistas<sup>105</sup>. A reforma pedagógica liberal, defendida por Herculano<sup>106</sup>, assenta em duas premissas fundamentais: a instrução é o meio, senão mesmo o único, de preparar as massas populares para a democracia e por esse motivo deve estender-se a toda a população em idade escolar; e uma segunda premissa que estabelece que a instrução é a única forma de preparar os educandos para um trabalho economicamente útil (Valente, 1974).

Pela reforma de Rodrigo da Fonseca de 7 de Setembro de 1835, Portugal será mesmo pioneiro no estabelecimento do princípio da escolaridade obrigatória que, suspenso em Dezembro desse ano, será retomado por Passos Manuel a 17 de Novembro de 1836<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Nas *Ideias sobre o estabelecimento da Instrução Pública, dedicadas à Nação Portuguesa e oferecidas a seus representantes*, Luiz Mouzinho de Albuquerque sintetizará da seguinte forma o espírito da reforma liberal da instrução pública: “A instrução publica he pois huma divida sagrada dos governos, os povos tem hum direito inegável de exigi-la, e os representantes do povo devem ocupar-se da sua organização, legislar prompta e eficazmente sobre este objecto, e vigiar em que o poder executivo ponha em vigor o que a este respeito fôr legislado” (Albuquerque, 1823, p. 8)

<sup>106</sup> Nas palavras de Herculano: “O povo nunca será livre e feliz, quanto o comportam os seus destinos de maior ou menor provação e trabalho, enquanto não receber amplamente a educação moral e o que lhe é indispensável de educação intelectual” (Herculano, 1851, p. 42)

<sup>107</sup> Embora possamos observar em Pombal as primeiras medidas de criação de uma instrução pública a cargo do Estado, não só mas sobretudo, preocupada com a educação das classes dominantes (através das cartas de lei e alvarás de 6 de Novembro de 1772 e de 10 de Novembro de 1772 que estabelecem a instrução pública do ensino primário alargado às camadas populares e o subsídio literário respectivamente), será apenas na revolução liberal que serão dados os primeiros passos na sua institucionalização, apesar da breve interrupção miguelista, aumentando a rede escolar e melhorando as condições dos professores. De acordo com Maria Antonieta Cruz, existiam em 1832 “796 estabelecimentos públicos de ensino primário, em 1844 eram já 1116 e em 1881 ultrapassavam os 3000” (Cruz M. A., 1999, p. 401).

(Stoer, 1986). As três correntes diversas e opostas que se discutem na Europa do século XIX, observa Vasco Pulido Valente, tipificam-se na figura do “*educador público*, que defende para todos uma educação completa e adaptada à nova sociedade industrial e científica, pelo *industrial trainer*, que se batia pelo treino para o novo trabalho industrial, sem outras considerações, e por fim, pelos *velhos humanistas*”, este último, encontrando em Garrett a sua expressão portuguesa, que consideravam que se “deveria voltar aos métodos de educação clássica única susceptível de formar o homem, habitualmente entendido como gentleman” (Valente, 1974, p. 228).

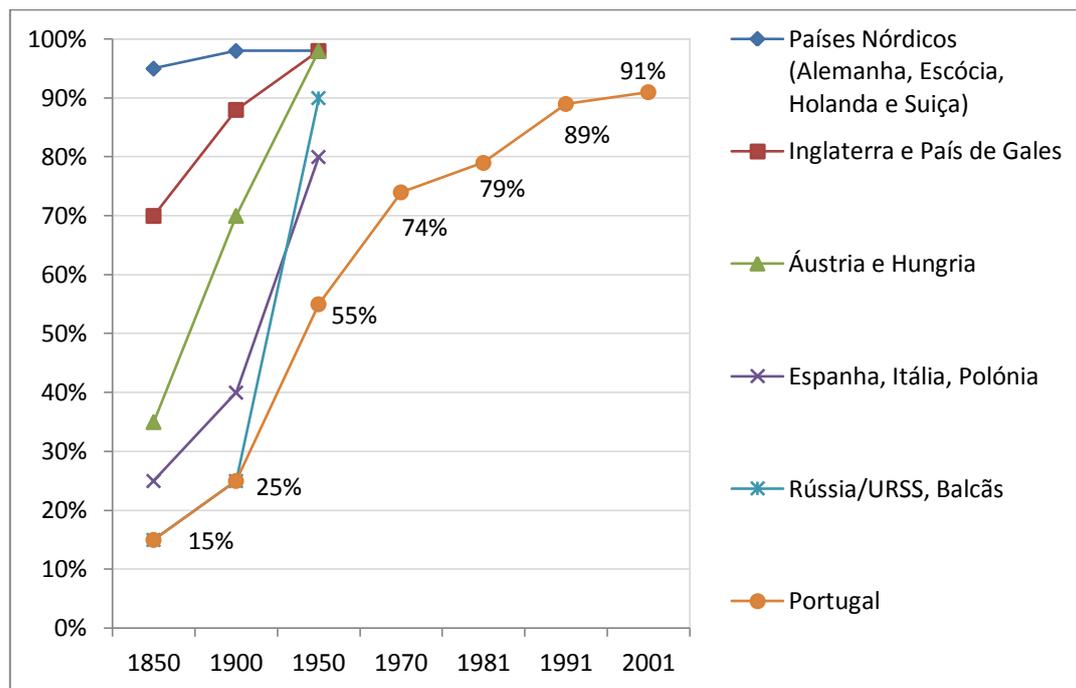
A educação e as reformas republicanas, alicerçadas no objectivo de republicanizar o país, e estabelecendo um corte com os princípios educativos anteriores, assentam em duas premissas de base: a educação é uma educação patriótica que deverá “fortalecer e desenvolver as qualidades da raça e as prosperidades do país”; e segunda premissa é a de que deverá “respeitar e, se possível, encorajar a “individualidade” da criança, a sua “personalidade” (Valente, 1974, p. 199). O propósito de ‘nacionalizar’ o ensino, defendido por Bernardino Machado, “postula ainda que se considere que a educação se destina a comunicar as conquistas civilizacionais e culturais do grupo” (Valente, 1974, p. 201). Apesar dos debates que a instrução pública provoca após a revolução liberal e do estabelecimento do princípio de educação obrigatória<sup>108</sup>, reanimados pela proclamação da República, certo é que a evolução da alfabetização e o desenvolvimento do capital humano se faz lentamente em Portugal, com a chegada com um atraso de cerca de cem anos às taxas de alfabetização registadas por outros Estados europeus, como se poderá verificar no Gráfico 4.

O “provincianismo do caso mental português”, no dizer de Pessoa em 1932, (Pessoa, s/d) aparece, assim, como símbolo de uma sociedade que timidamente abraça um processo de industrialização, sem nunca abandonar por completo a ligação ao seu torrão de terra, e que permanece profundamente analfabeta, afectando não só “o provinciano povo, como um escol urbano e um ‘escol de um escol’ também eles profundamente provincianos” (Pessoa, s/d).

---

<sup>108</sup> A partir de 1844 (art. 32º do Decreto de 20 de Setembro de 1844) a frequência do ensino elementar é obrigatória, criando-se temporariamente em 1870 o primeiro Ministério da Instrução Pública, sendo definitivo apenas a partir de 1913 (Cruz M. A., 1999, p. 403).

Gráfico 2. Cálculo da Taxa de Alfabetização na Europa entre 1850 e 1950\* e em Portugal entre 1850 e 2001\*\*



Notas:

\* estimativas aproximadas

\*\* cálculo da taxa de alfabetização em Portugal a partir da taxa de analfabetismo

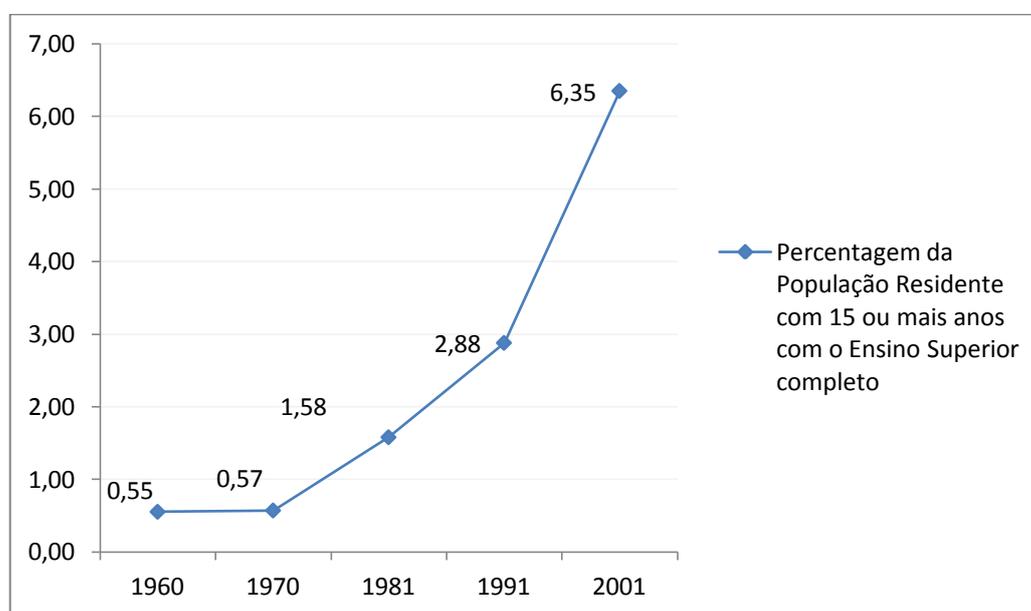
Gráfico adaptado das seguintes fontes: (Candeias & Simões, 1999); (INE, 2001)

A análise de Sedas Nunes (Nunes A. S., 1964) ao Portugal dos anos 60 descrevia em três princípios a realidade de uma sociedade dualista em evolução: primeiro, o dualismo social e económico característico dos países em desenvolvimento; segundo, “uma imagem de uma sociedade onde à margem e ao redor de algumas estritas áreas socialmente privilegiadas, nas quais os diversos elementos utilitários da civilização moderna atingiram já um grau notável de difusão, perdura e se estende toda uma zona social muito mais extensa, imersa em condições de vida e formas de civilização tradicionais” (Nunes A. S., 1964, p. 415); e, um terceiro, que destacava os efeitos dos fenómenos de emigração massivos da década de 60 no sector tradicional. As bolsas de modernização social concentravam-se assim em duas cidades: - Lisboa e Porto -, enquanto o resto do país permanecia profundamente ligado às formas tradicionais. Será o choque com esta

segunda realidade que veremos no balanço feito em 1976 sobre as campanhas de dinamização cultural, de acordo com o qual não houve “um pouco surpreendentemente (...) aquela explosão cultural que seria de esperar” (Stoer, 1986, p. 175).

A evolução do número de licenciados no país entre 1960 e 2001 demonstra bem essa sociedade dual, entre o elevado analfabetismo e uma baixa percentagem de jovens com o ensino superior completo. Embora se registre um ligeiro aumento da percentagem destes jovens na passagem da década de 60 para a seguinte, o investimento efectivo na educação só se faz sentir, de facto, no Portugal democrático da Segunda República, com a subida do número de licenciados a intensificar-se a partir de 1991 (uma taxa de variação que ultrapassa os 50%).

Gráfico 3. Percentagem da população residente com 15 ou mais anos com o Ensino Superior Completo em Portugal de 1960 a 2001



Fonte: Pordata

Centrámos esta breve descrição do desenvolvimento português no dealbar do século XX até ao Século XXI em indicadores que se prendem quase exclusivamente com o capital escolar, porque assumimos que, embora se infirme a “ideia de que ao aumento de uma “impregnação” escolar corresponderia um acréscimo de apetência pelas obras de grande

cultura”<sup>109</sup>, a explicação desta mesma infirmação pelo *habitus* bourdiano, aumenta tanto o significado do peso da baixa taxa de alfabetização, como o peso da taxa reduzida de indivíduos com o ensino superior completo ao longo do século XX e que só muito recentemente se começou a alterar. Sendo as práticas culturais resultantes de um *habitus* que encerra em si as disposições ‘herdadas’ da posição na estrutura social, não surpreende que o *marketing* da Capital Europeia da Cultura em 1994 se apresentasse com uma imagem de salas e cadeiras vazias, na descrição irónica de Eduarda Dionísio: “Os *spots* publicitários que, queira ou não, acabo por ouvir, explicam-me mais ou menos isto, com a voz de sereia mais suave do mundo: os que sempre viveram para que quem quisesse pudesse ter uma vida que não se resumisse a casa-transportes-trabalho-casa-televisão não têm lugar nesta capital, a não ser que aceitem sentar-se comodamente no sofá branco (ou, menos comodamente, noutra das cadeiras do catálogo) e queiram “aproveitar” a ocasião “única” que lhes é “oferecida” de assistir às proezas dos artistas nacionais e estrangeiros que os gestores e os técnicos dos espectáculos com toda a abnegação para eles prepararam” (Dionísio, 1993, p. 25).

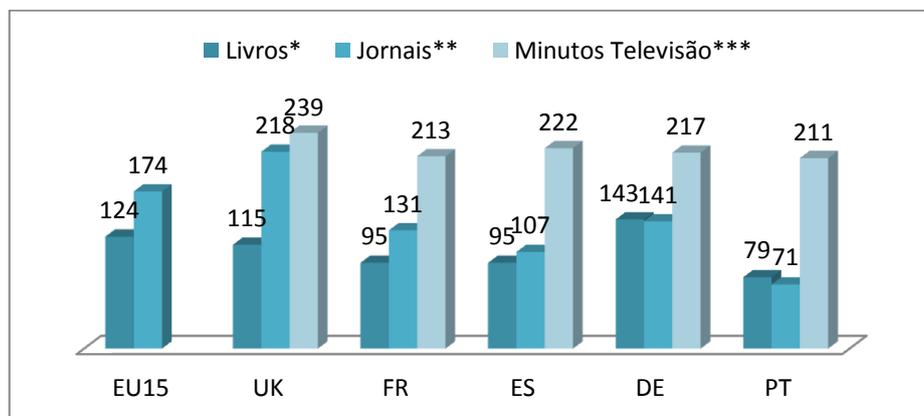
Efectivamente, em 1998, Idalina Conde (Conde, 1998) observava os efeitos discriminadores como a classe, o grau de instrução e a geração, fazendo com que as práticas culturais dos portugueses se caracterizassem, por exemplo no consumo de peças de teatro, por uma frequência de cerca de 3% de um público assíduo e 10% de idas ocasionais, situando-se o não-público e o público raro nos restantes 88%. A baixa frequência dos portugueses aos “cânones dominantes da hierarquia simbólica – onde a ópera e a música clássica figuram como paradigma de uma cultura cultivada”-, revelava assim outros “modelos culturais [socialmente dominantes] do quotidiano e outras práticas nos tempos livres” (Conde, 1998, p. 5). Esses modelos culturais socialmente dominantes excluem assim as actividades culturais (idas ao teatro, espectáculos de ópera, dança, concertos de música clássica/erudita e outras manifestações de arte) e caracterizam-se

---

<sup>109</sup> Esta infirmação pode ser explicada em parte “porque a socialização escolar *per se* é incapaz de gerar a interiorização de padrões de gosto “estranhos” às simbólicas que os estudantes transportam e são grandemente produzidas no “diálogo” dos seus contextos familiares de origem com as trajectórias sociais que descrevem, isto é, os sistemas de gosto propostos pela escola, para muitos estudantes, jamais chegarão a deter um sentido “legível” de cultura” (Pais, 1994, p. 311)

pela centralidade que a televisão assume no seu quotidiano. Neste último caso estamos a par com a Europa:

Gráfico 4. Comparação europeia de práticas culturais: compra de livros, jornais e minutos dispendidos em frente à televisão (1999)



Nota<sup>110</sup>

\* Mean consumption expenditure / Books (PPP, per Household)

\*\* Mean consumption expenditure / Newspapers and periodicals (PPP, per Household)

\*\*\* Average daily TV viewing time per individual (grupos alvo: FR/PT: 15<sup>+</sup>; UK/ES: 16<sup>+</sup>; DE: 14<sup>+</sup>)

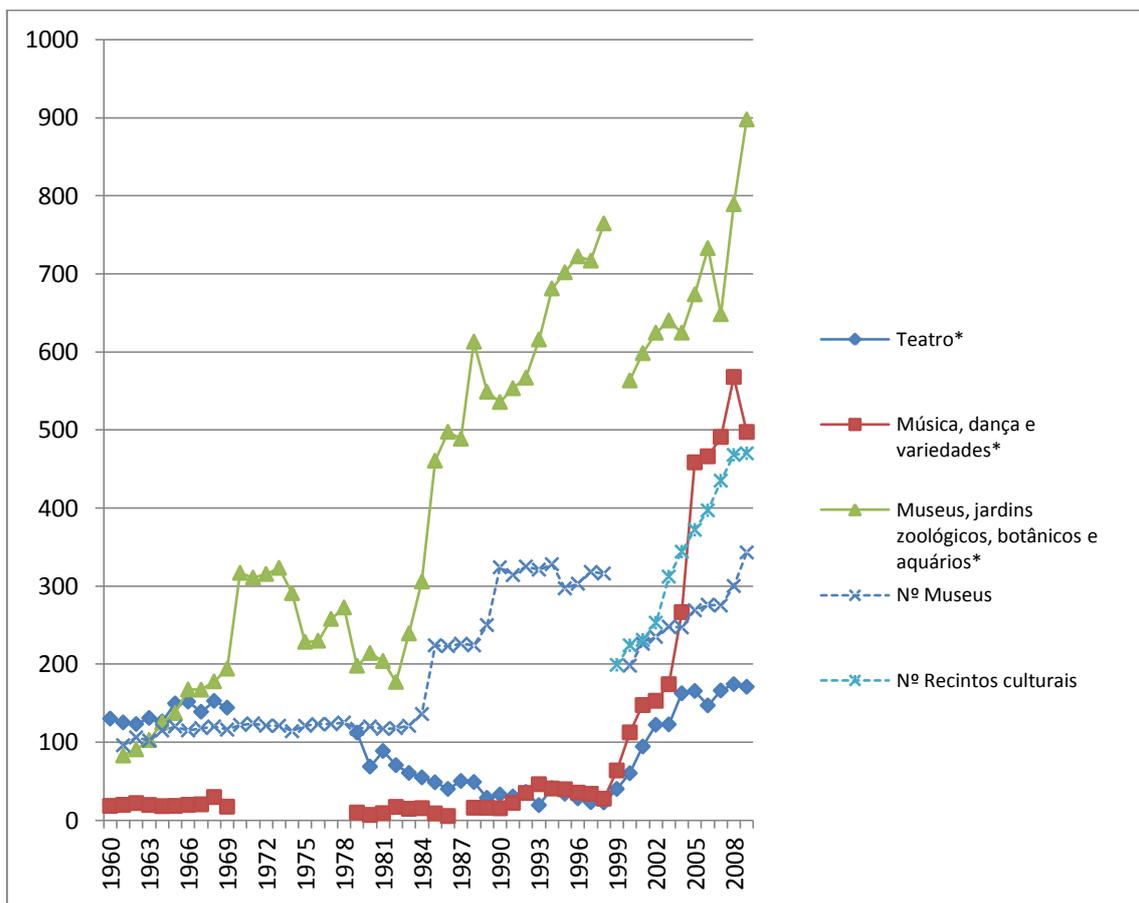
Fonte: Eurostat, 1999

No entanto, esta situação tem vindo a ser alterada como fica demonstrado na observação da análise da evolução das práticas culturais de visita a museus, espectadores de teatro e música que se apresenta no gráfico seguinte, mostrando alguma tendência (embora sem correlação sugerida) com a melhoria do capital humano no país, mas também, podemos dizê-lo, da acção do Ministério da Cultura na concretização das suas políticas culturais, nomeadamente na infra-estruturação cultural do país onde as autarquias adquirem um papel fundamental, como poderemos futuramente observar. O gráfico mostra bem a correlação entre o número de infra-estruturas e o aumento destas

<sup>110</sup> A agregação destes três indicadores das práticas culturais do quotidiano (um relativo às práticas domésticas passivas e os outros indicadores relativos ao consumo cultural) não pretende sugerir uma análise da sua inter-relação, mas pretende unicamente facilitar a identificação da convergência e divergência no conjunto dos países analisados.

práticas culturais. Este acréscimo de espectadores e visitantes remete não só para o efeito da construção de infra-estruturas, mas poderá remeter também ainda para o sucesso, ainda que por mera hipótese teórica o possamos afirmar, do investimento feito nos grandes eventos que marcaram a década de 90 e o início da década seguinte – as Capitais Europeias de Cultura em (CEC) e a Expo’98.

Gráfico 5. Evolução do número de espectadores de teatro, música, dança e variedades e visitantes de museus por mil habitantes e do nº de museus e recintos culturais entre 1960 e 2009



Nota<sup>111</sup>

\* espectadores por mil habitantes

Fonte: INE/ Pordata

<sup>111</sup> Os dados aqui compilados resultam da agregação de séries estatísticas interrompidas e que podem encerrar factores que afectam a linearidade das tendências analisadas o que reduz o potencial de uma leitura mais aprofundada das tendências observadas. No entanto, optou-se por ignorar a quebra de séries estatísticas para poder ilustrar, com a devida precaução metodológica, a tendência das práticas culturais dos últimos quarenta anos e a sua relação, aliás óbvia, com o aumento do número de instituições culturais e o reconhecimento dos períodos históricos marcados por picos de aumento do número de espectadores.

Embora a natureza distinta dos eventos previna uma comparação simplista dos seus objectivos, resultados e impactos<sup>112</sup>, é indiscutível que todos os casos se constituíram como momento privilegiado da cultura nacional, aliadas a uma perspectiva internacionalizante que os enformou: a inflação da oferta, a mobilização de diversos operadores culturais nacionais e internacionais, a aposta no marketing de divulgação cultural, contribuem para se afirmarem como estímulo contínuo à disseminação de práticas culturais no conjunto da população (Santos M. L., 2002) (Ferreira C. , 2004) (Santos M. L., 1999). A construção de infra-estruturas diversificadas que acompanham estes grandes eventos são também significativas nas áreas em que se concentram. Nos exemplos mais emblemáticos aparece a reabilitação do Coliseu dos Recreios (Lisboa'94); a construção do Teatro Camões (Expo'98) ou a Casa da Música (Porto 2001), para citar apenas alguns exemplos ligados ao sector artístico, vocacionados principalmente para a música e artes performativas, que demonstram não só um investimento situado no tempo, mas um *input* que se mantém para lá do evento.

A programação e a intersecção multidisciplinar entre várias disciplinas artística e científicas, a par de elementos de ludicidade de proporção variável, remetem, pelo menos ao nível discursivo, para uma tentativa de “upgrade” das práticas culturais que lhes estão associadas. E, obviamente, a circulação nacional destes discursos com um aparato de marketing considerável, não deixa de marcar outros discursos associados às políticas culturais e aos cruzamentos com as perspectivas de desenvolvimento económico e urbano das cidades. Os ‘slogans’, tal como analisa Ferreira, revestem-se assim de uma significação particular: ‘Lisboa nunca pára’ (CEC 1994), ‘Oceanos, um património com futuro’ (Expo'98) e ‘Cidade das pontes para o futuro’ (Porto 2001), simbólicas de uma via modernizante do país, das suas práticas e, claro, da sua cultura (Ferreira C. , 2004), traduzindo um “esforço de modernização identitária” (Trindade, 2008, p. 20)

---

<sup>112</sup> A dimensão do número de visitantes à Expo'98 é, a este respeito, incomparável – cerca de dez milhões de visitantes, 80% dos quais portugueses, podendo mesmo, segundo V. Lourenço, apelidar-se de romaria ou peregrinação cultural [Lourenço: s/d]

Apesar das melhorias verificadas e dos *inputs* analisados<sup>113</sup>, os portugueses são ainda os que, no conjunto de países europeus analisados, menos gastam em cultura:

Quadro 3. Comparação das despesas em cultural no ano de 1999

Países	Média da despesa em cultura anual por agregado (household) (EUR/PPS/ e percentagem do total da despesa		Percentagem da despesa em consumo cultural	Despesa em consumo cultural (PPS)
	Total	Cultura	%	
EU15	25114e	1124e	45e	1076e
Alemanha	29255	1695	5.8	1358
Reino Unido	29850	1475	4.9	1366
França	25876	1079	4.2	1025
Espanha	17076	562	3.3	666
Portugal	13418	401	3.0	554

Fonte: Household Budget Survey, Eurostat, 1999

O número de profissionais ligados ao sector regista uma variação positiva fortíssima entre 1991 e 2001: no caso dos escritores, artistas e executantes a taxa de variação é de 62% e nos profissionais da criação artística, do espectáculo e do desporto, essa variação é de 35,7%. Apesar desta variação positiva e expansão do número de profissionais do campo, a análise dos indicadores relativos à estrutura de emprego no sector cultural revela que a percentagem, em dados de 2005, de emprego no sector cultural no total do emprego em Portugal se situa um pouco abaixo dos 2%, sendo a média dos 27 países de 2.4%. A partir do estudo ao emprego na Europa<sup>114</sup>, ficamos ainda a perceber que a distribuição territorial dos profissionais do sector segue alguns padrões, concentrando-se mais em zonas de alta densidade populacional: 69.8%, seguidas de apenas 17.4% em zonas

<sup>113</sup> Veja-se a título de exemplo o artigo de Sara Gomes e Raquel Ribeiro onde se atesta uma mudança ainda que ligeira nos comportamentos dos portugueses na assistência a uma ópera: “Nas salas de espectáculos há um pouco de tudo – tosses, burburinhos e telemóveis. O silêncio, regra de ouro para músicos e especialistas, parece ser o mais difícil. Mas a maioria concorda que os portugueses estão mais disciplinados e interessados, apesar da ausência de formação musical. O público de ópera está a mudar? (Ribeiro & Gomes, 2003)

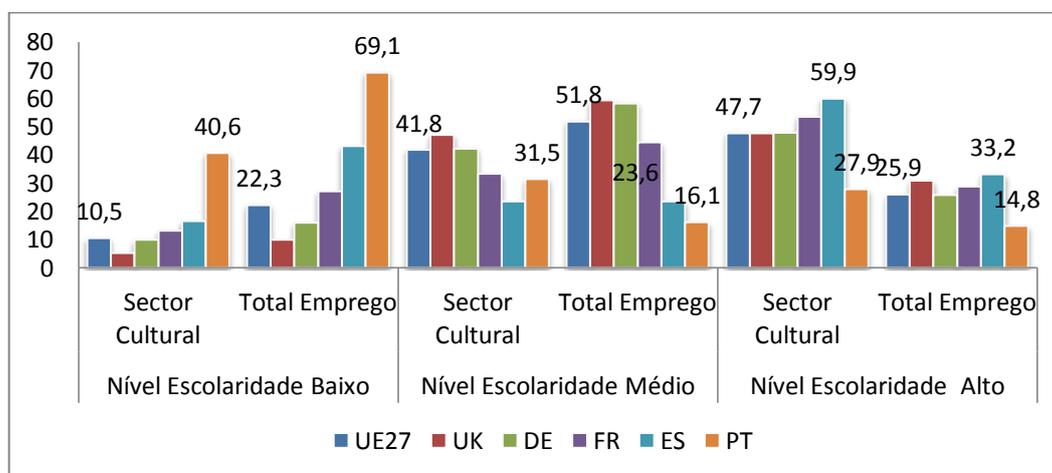
<sup>114</sup> Eurostat, EU Labour Force Survey, 2005

de média densidade e 12.8% em zonas de baixa densidade populacional. Esta distribuição do emprego no sector cultural impõe claramente como variável determinante a densidade populacional na construção dos campos culturais territorializados.

No entanto, no mesmo estudo podemos observar que a caracterização do emprego no sector cultural por nível de escolaridade obtido apresenta uma distribuição contrária aos restantes países da União Europeia. Seguindo as tendências já verificadas da baixa percentagem de jovens com o ensino superior completo (6%) [Gráfico 5], que se registam no universo total do emprego representando numa percentagem de apenas 14.9% face aos 25% de média da União Europeia, o nível de escolaridade baixo representa quase 61% do universo total do emprego analisado.

Mas, para além do baixo nível de escolaridade geral, o que de facto surge como tendência oposta ao verificado na União Europeia é que, no sector cultural em Portugal, observamos uma elevadíssima presença do nível de escolaridade mais baixo (40.6%), ao passo que estes níveis de escolaridade estão na média da UE27 apenas nos 10.5%, enquanto na UE27 os níveis de escolaridade mais altos surgem em maior percentagem no sector cultural (25.9%) e em Portugal com uma percentagem que se fica pelos 14.8%. Esta disparidade de valores pode ser observada no gráfico seguinte.

Gráfico 6. Comparação entre o nível de escolaridade do sector cultural e o nível de escolaridade no universo total de emprego entre países da UE, 2005



Fonte: Eurostat, 2005

Os dados disponíveis para o sector cultural não são muitos e apresentam algumas incongruências, como por exemplo entre os 343 museus registados no INE em 2009 e os 591 registados pelo OAC em 2005 (Santos M. L., 2005). Esta ausência de dados estatísticos que ainda assim tem vindo a ser (até certo ponto) colmatada, permite, no entanto, tirar algumas conclusões gerais do que até aqui observámos. Podemos assim concluir que o sector cultural está em amplo crescimento, com uma aceleração drástica de ritmo a partir do final da década de 90: ao nível das infra-estruturas, com o número de museus a apresentar um crescimento de 42%, em número de museus que já tinham começado a apresentar uma variação alta na década de 80 – entre 1983 e 1984 a taxa de variação é de 60% e desse ano para o ano de 2009 é de 65%; em número de profissionais do sector, com uma variação positiva de 25.4%; e em número de públicos, ainda que a um nível baixo relativamente aos padrões europeus começam a dar sinais de algumas mudanças nos modelos de práticas culturais, incluindo no seu quotidiano o consumo das actividades ligadas ao sector (idas ao teatro, visitas a museus), apresentando uma variação positiva entre 1993 e 1995 de 43% e desse ano para o ano de 2009 um aumento na ordem dos 80%. Os limites temporais deste rápido desenvolvimento do sector correspondem à criação do Ministério da Cultura – momento de institucionalização da cultura como categoria de intervenção pública no Portugal democrático - e, também, à entrada de fundos europeus (POC, Capital da Cultura, Cultura 2000, etc.).

No entanto, não podemos deixar de assinalar a fraca qualificação profissional do sector que poderá representar uma séria ameaça ao seu futuro desenvolvimento, constituindo um risco sério na alavancagem dos investimentos realizados e, por essa via, nos *outcomes* que tais investimentos possam vir a criar. Por outro lado, se as cidades são cada vez mais o palco por onde passa o futuro do sector, a ausência de informação estatística sobre a maioria das cidades portuguesas, exceptuando Lisboa e Porto, dificulta a percepção do que é que a nível local pode ser estruturado e adequado para o desenvolvimento deste sector em cada uma das cidades. Se a distribuição territorial dos profissionais não é surpreendente, poderá constituir-se como indício de uma concentração da maioria destes profissionais em Lisboa e Porto, ameaçando colateralmente os esforços de descentralização até agora empreendidos.

Obviamente que algumas destas conclusões nos remetem para aquilo que comumente se designa por 'problemas endémicos' do país: baixa qualificação da sua força de trabalho, excessiva litoralização e fraca densidade populacional do restante território, permanente sociedade dual em *permanente* transição. Após esta descrição do sector cultural e dos efeitos da institucionalização de uma política (até certo ponto) articulada, faremos o percurso histórico de observação mais detalhada deste processo de institucionalização, que como temos vindo a observar se estabelece por alguns períodos históricos aqui considerados fundamentais: a emergência do racionalismo humanista, o período liberal, a proclamação da República em 1910, o Estado Novo e, finalmente, as primeiras décadas do Portugal do pós-25 de Abril.

### 3.1| Um quadro à procura de um país<sup>115</sup>...

O arco temporal que propomos para analisar a construção da cultura como categoria de intervenção pública, como já referimos anteriormente, coloca em paralelo dois momentos históricos (o século XV e o século XX), fazendo da pintura atribuída a Nuno Gonçalves e da sua descoberta o marco simbólico para o início do tratamento público da cultura em Portugal. Não podemos falar, como também já esclarecemos, durante este período, pelo menos até ao início da Primeira República, na existência de uma política cultural, mas os passos que se vão dando ao longo destes cinco séculos marcarão o início, ainda que de forma pouco estruturada, da intervenção do Estado nos assuntos culturais, nas suas formas e nas suas contradições.

De alguma forma, tentamos percorrer o ‘caminho de dependência’ para compreender as contradições inerentes à ‘construção’ da esfera pública portuguesa no século XIX e ao aparecimento de um campo artístico autónomo. Não é tarefa fácil abordar cinco séculos de história tentando manter um fio condutor na leitura da pluralidade de factos e acontecimentos que constroem os rumos da história e da cultura portuguesas, nem é nossa intenção proceder à sua historiografia. Nesse sentido, tentaremos observar tão-somente os factores mais significativos na construção de um campo cultural autónomo e da esfera pública tal como Habermas a teorizou, actualizando-a, claro, à luz das críticas de Calhoun e Zaret. Não é, por isso, uma sequência cronológica de causalidade que procuramos, mas antes uma descrição do que se vai alterando de um momento para o outro e, que de alguma forma, contribui para a percepção desse caminho de dependência.

---

<sup>115</sup> Título sugerido pelo Prof. Emidio Ferreira

Nesta análise operacionalizamos os três paradigmas construídos através das leituras de Platão, Aristóteles e Santo Agostinho. O primeiro paradigma que construímos através de Platão é que sendo ‘a cultura’ um veículo fundamental de educação, o Estado deve vigiá-la atentamente, proibindo e controlando o que em dado momento se dá a ver, se deixa criar e, claro, reproduzir; o segundo paradigma, que construímos a partir de Aristóteles, é que ‘a cultura’ sendo um importante veículo de educação pública e estabelecendo uma perfeita homologia entre o espectáculo que se vê e quem o vê, deve ser ‘gerida’, ‘regulada’, mas não necessariamente ‘proibida’, para promover a harmonia entre os diversos grupos sociais; e, por fim, um terceiro paradigma, aquele com que porventura fará mais sentido operacionalizar a leitura da intervenção do Estado na cultura em Portugal dentro do arco temporal que propomos, é a estabelecida através de Santo Agostinho, na qual se integra o paradigma platonico, onde a divisão se faz, como combate, entre uma cultura sagrada e uma cultura profana. Tal é a visão com que chegamos às vésperas da Primeira República, como dirá Joaquim de Vasconcellos, da “história d’esta lucta artística entre o povo e o clero” (Vasconcellos, 1870, p. 153).

### **3.1.1 | A cristianização das manifestações culturais**

O ciclo de tensão secularização - cristianização das manifestações culturais é assim um dos traços fundamentais na análise das formas de intervenção dos poderes (monarquia e clero) desde os primeiros vestígios da cultura portuguesa. Estes primeiros vestígios encontram-se lírica galego-portuguesa<sup>116</sup> e, seguindo a fundação do reino, em inícios do

---

<sup>116</sup> Segundo Giuseppe Tavani (Tavani, 1988), no estudo sobre a difusão da poesia lírica galego-portuguesa podemos distinguir “um primeiro período – entre o fim do século XI e o fim do século XII – caracterizado por uma difusão exígua, em amplitude e profundidade, da poesia trovadoresca fora dos fins occitanos e, um segundo período, de máxima irradiação, coincidente com a diáspora sucessiva à tragédia albigense, durante a qual quase todos os grandes protagonistas e muitos personagens menores da poesia provençal emigram, à procura de condições de vida menos precárias do que as oferecidas pelo país de origem. E se antes os trovadores e jograis viajavam apenas com o objectivo de conseguir fama ou de explorar novas fontes, ainda inexploradas, de proveito individual, mais tarde as suas migrações tendem a recriar noutras paragens condições ambientais propícias à constituição de cenáculos literários, de centros de cultura poética que substituam os destruídos ou dispersos pela guerra” (Tavani, 1988). A. J. Saraiva fala da existência de uma tradição épica sobre Afonso Henriques alicerçada na oralidade e cantada nas praças e castelos por jograis que desaparecerá progressivamente com o aparecimento da escrita e da alfabetização (Saraiva & Lopes, s/d).

século XII surgem os primeiros textos escritos em língua vernacular<sup>117</sup>, maioritariamente de origem jurídica (escrituras de compra, cartas de doação, testamentos e outros documentos idênticos), aparecendo em simultâneo os primeiros textos literários testemunhando a vida dos paços portugueses (Huber, 1986, p. 23).

Encontraremos, assim, um primeiro vestígio documental, datado de 1258, de uma tradição dramatúrgica portuguesa, através de um primeiro decreto de D. Afonso III, regulador da presença de jograis na corte<sup>118</sup>, onde a imagem de: “bailarinos e acrobatas, cantores e poetas, bobos adestradores de animais, a heterogeneidade destes jograis e histriões, a sua efervescente actividade, o misto e a confusão do lirismo e chocarrice, beleza e vulgaridade dos respectivos jogos e cantares, surge-nos, hoje, símbolo da Idade Média tumultuosa e fecunda” (Cruz D. I., 2001, p. 17), como é disso testemunha a descrição de Fernão Lopes na *Crónica de D. João I* (Lopes F. , 1897) das bodas do rei na cidade do Porto em 1387:

**Excerto 1. Fernão Lopes, Crónica de D. João I (1387)**

“Não embargando que os dias fossem breves, por ordenança de tamanha festa, mormente como n’aquelle tempo tinham em costume fazer, encommendou el-rei a certos officiaes de sua casa e aos officiaes da cidade o encargo que cada um d’esto tivesse, e com gran diligencia e sentido tinham todos cuidado do que el-rei lhes encomendara, uns pera fazerem praças e desempacharem as ruas por onde haviam d’andar as gentes, outros de fazer jogos e trabalhos (...). E á quinta-feira foram as gentes da cidade, juntas em desvairados bandos de jogos e danças por todas as praças (...) e diante iam pipias e trombetas e outros instrumentos, tantos que e não podiam ouvir; donas filhas d’algo, e isso mesmo da cidade, cantavam indo detraz como é costume de bodas (...). Enquanto o espaço de comer durou, faziam jogos á vista de todos os homens que o bem sabiam fazer, assim como trepar em cordas e tornos de mesas e salto real e outras cousas de sabor, as quaes acabadas

---

<sup>117</sup> O primeiro texto em língua portuguesa é um auto de partilhas e é datado de 1192 (Huber, 1986)

<sup>118</sup> O decreto datado de 1258 “autoriza apenas a presença de três jograis na corte e proíbe a presença de soldadeiras no Paço mais de três dias... Determina também um limite de 100 maravedis, como paga dos cantares de qualquer jogral vindo de outras terras” (Cruz D. I., 2001, p. 17)

alçaram-se todos e começaram a dançar, e as donas em seu bando cantando arredor com grande prazer” (Lopes F. , 1897, pp. 124-126)

No entanto, interessará acompanhar aqui, porquanto reconheceremos a actualidade da sua conclusão, a curiosa interrogação de G. Tavani, no estudo já citado, sobre os motivos e razões para a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa se apresentar tão pobre<sup>119</sup>, quando comparada com outras tradições líricas europeias. Tavani avança com uma primeira explicação que advém da existência de um exemplar único manuscrito depositado em biblioteca real ou monástica e que contribui em definitivo para a esterilização da sua fecundidade potencial, para a sua exclusão dos circuitos de reprodução gráfica, e que, não de somenos importância, impedirá uma “fruição suficientemente ampla de modo a assegurar a sua vitalidade e a sua incidência cultural na época” (Tavani, 1988, p. 63).

Fruto de motivos de ordem histórica e ambiental que determinam a destruição e o desaparecimento de todas as cópias, fazendo com que esta tradição exígua nada mais seja do que a consequência da acção do tempo e do esquecimento de uma tradição múltipla, poderá constituir uma segunda hipótese, mas que será invalidada pelo pequeno número de referências da época, apenas de catorze no total, a compilações entretanto desaparecidas. A explicação, diz-nos Tavani, está no seguinte facto: “falta à lírica galego-portuguesa a contribuição do interesse filológico por parte de uma cultura e de uma sociedade exteriores a ela, que se preocupem com a sua conservação, estudo e transmissão; mas falta-lhe, também, dentro da sociedade que a produziu, o suporte de um activo interesse estético-cultural, coadjuvado por meios económicos adequados. (...)” (Tavani, 1988, p. 67).

Falta de interesse de uma aristocracia e uma alta burguesia que a preserve das convulsões político-religiosas e sociais: “em Portugal e Castela, (...) as antigas formas e os antigos temas da poesia lírica perdem rapidamente todo o interesse aos olhos dos

---

<sup>119</sup> “A lírica galego-portuguesa está conservada em três cancioneiros, num rótulo ou rolo e em mais três fragmentos. A diferença numérica entre os três cancioneiros galego-portugueses (cinco, se acrescentarmos V<sup>o</sup> [os três fólhos não-numerados, do volume miscelâneo Vat. Lat. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana], sete no máximo, incluindo M [Fólio 25 r<sup>o</sup>. do volume miscelâneo CC99 da biblioteca Nacional de Madrid] e P [Fólio miscelâneo 419 da Biblioteca Municipal do Porto], oito com o manuscrito de Austin) e os 95 provençais, os cerca de 50 franceses e os cento e tal italianos, não podia ser mais gritante” (Tavani, 1988, p. 65)

aristocratas, e não encontram novos cultores que perpetuem filologicamente a sua lição, que ousem pôr em prática as novas experiências entretanto realizadas” (Tavani, 1988, p. 67). Em pleno século XV, D. Duarte dará testemunho no *Leal Conselheiro* tanto desta falta de interesse, como da condenação desta poesia profana, substituída que fora, definitivamente, por uma poesia narrativa de carácter edificante centrada em torno do mosteiro (Tavani, 1988). A classificação da acção pecaminosa de “dar aos jograis”<sup>120</sup> (Duarte, 1942, p. 358), representa tanto esta passagem que se opera ao longo do século XIV, como assinala o ressurgimento de uma vitalidade cultural, ultrapassada a profunda crise económica, social e política do século anterior<sup>121</sup> e animada pelo ciclo económico das especiarias e do ouro de além-mar. No final do século XV encontramos, entre outras coisas, os painéis ditos de S. Vicente de Fora, a primeira expressão de valores renascentistas em Portugal, atribuído ao pintor da corte de D. Afonso V, Nuno Gonçalves, (cuja descoberta animará, quatro séculos mais tarde, o início de uma política cultural da então recém proclamada Primeira República) e o primeiro livro impresso<sup>122</sup> em língua portuguesa.

Na passagem para o século XVI, o manuelino dará, precisamente, expressão a essa época transicional das instituições medievais para a época moderna, através da criação de uma linguagem que, ainda não totalmente liberta das linhas medievalizantes, tentará dar corpo a uma certa modernidade que o Portugal de quinhentos traz consigo. Em 1501 iniciar-se-á a construção do Mosteiro dos Jerónimos, em 1502 Gil Vicente encenará o *Auto da Visitação* e, no advento do renascimento português, Garcia Resende publicará em 1516, uma extraordinária compilação da poesia portuguesa no *Cancioneiro Geral*. Convém que nos detenhamos um pouco no Prólogo que acompanha a compilação, porque, de

---

<sup>120</sup>“Os pecados da obra som estes: gulla, luxúria, bevedice, sacrilégio, symonya, sortillegio, quebrantamento de festas (...), scuitar o mal, dar aos jograees (...)”, e um pouco mais à frente, na descrição das tentações ao “bom razoado sentido” incluem-se “festas, jogos, danças, tanger, cantar, montes caças, pescarias, todo per spaço, folgança, mais som requeridos, segundo a compreissom do aar, porque os obradores de taaes cousas desordenadamente, e nom a tal fym como devem, vaydade recebem por gallardom” (Duarte, 1942, p. 358).

<sup>121</sup> A crise que alastrará, na Europa e em Portugal, durante todo o século XIV, nomeadamente o declínio demográfico, a depressão da economia rural, a alta de preços, a fome generalizada e a peste negra, abalará os alicerces do poder feudal e conduzirá a uma reorganização profunda do mapa social e económico do Ocidente. E se esta crise traz para a Europa a sociedade do Renascimento e dos tempos modernos (Le Goff J. , Os intelectuais na idade média, 1983) [Le Goff: 1983].

<sup>122</sup> Anónimo, *Tratado da Confissom*, Chaves: s.n., 1489

alguma forma, ela comprova a exígua tradição lírica galego-portuguesa, como demonstra a profunda transformação a que assistimos. Diz-nos Garcia de Resende:

**Excerto 2. Garcia de Resende, Cancioneiro Geral (1516)**

“Porque a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memória, muitos e mui grandes feitos de guerra; paz e virtudes, de ciência, manhas e gentilezas sam esquecidos. Que, se os escritores se quisessem acupar a verdadeiramente escrever nos feitos de Roma, Tróia e todas outras antigas crónicas e estórias, nam achariam mores façanhas nem mais notáveis feitos que os que dos nossos naturais se podiam escrever, assi dos tempos passados como d'agora”. (...) Todos estes feitos e outros muitos doutras sustâncias nam sam divulgados como foram, se gente doutra não os fizera. E causa isto serem tam confiados de si, que não querem confessar que nenhuns feitos sam maiores que os que cada um faz e faria, se o nisso metessem. E por esta mesma causa, muito alto e poderoso Príncipe, muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas notícia, no qual conto entra a arte de trovar que em todo tempo foi mui estimada e com ela Nosso Senhor louvado, como nos hinos e cânticos que na Santa Igreja se cantam se verá. E assi muitos emperadores, reis e pessoas de memória, polos rimances e trovas sabemos suas estórias e nas cortes dos grandes Príncipes é mui necessária a gentileza, amores, justas e momos (...) e também para os que maus trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao adiante se verá. E se as que sam perdidas dos nossos passados se puderam haver e dos presentes se escreveram, creio que esses grandes Poetas que per tantas partes sam espalhados não tiveram tanta fama como tem.” (Resende, 1516)

É interessante analisar este prólogo, não só pelo que afirma como ‘condição natural dos portugueses’<sup>123</sup> - a preponderância para uma cultura assente na oralidade com fraca tradução numa cultura da palavra escrita -, mas também por aquilo que lhe subjaz: a afirmação da necessidade de materialização e inscrição dos ‘feitos’ e das ‘artes de trovas’ através da escrita, reflectindo não só uma tomada de consciência, por um lado, da própria profissionalidade artística que se revela na recém introduzida assinatura, e, por outro, na tentativa de evitar as imprecisões que a oralidade provoca no objecto artístico; mas também, a afirmação da necessidade de uma arte de corte, na qual esta se transforma em

---

<sup>123</sup> Esta observação de Garcia de Resende espelha simultaneamente a importância da oralidade na transmissão das tradições populares, romances e sermões que desempenhavam importantes funções educativas, mas também a importância crescente que o livro, a escrita começa a desempenhar na cultura portuguesa. Como descrever Oliveira Marques é no século XIV o gosto e o cultivo pela leitura, ou pela audição da leitura começa verdadeiramente a alterar-se. Como afirma Marques: “A voga dos romances de cavalaria entrou também em Portugal. No século XIV compôs-se o Amadis de Gaula. Durante todo esse século, e os dois seguintes, os livros de cavalaria estiveram na moda (...). O gosto pelos livros, por ler e ouvir ler foi-se acentuando. Na corte portuguesa existiam livros desde há muito mas com D. Duarte o seu número ascendeu a oitenta e três volumes. (...) D. Afonso V desenvolveu esta biblioteca, instalou-a numa divisão especial do palácio e mobilou-a para leitura. Outros aristocratas (...) muitos deles cultos e viajados, haviam de possuir igualmente suas bibliotecas. Nos começos do século XV, D. Duarte defendia a generalização da cultura por toda a aristocracia” (Marques, 2010, pp. 217-218)

objecto de representação do poder do monarca (Bürger, 1993), que começa a ganhar força na Europa, não sendo excepção a corte portuguesa.

Sob os auspícios de uma era marcada pelas aventuras marítimas e pelo desenvolvimento do comércio de longa distância, com as conseqüentes transformações na estrutura social - marcada pelo aparecimento de uma burguesia comercial, aventureira, conquistadora, sedenta de instrução e religiosidade<sup>124</sup> (Febvre, 1968) – e no aparato administrativo e burocrático do Estado -, conclui-se assim, na primeira metade do século XVI, a tendência centralizadora da Dinastia de Avis, na forma do absolutismo régio de D. João III, iniciando-se uma longa época de normalização e centralização legislativas.

Três leis aparecem como paradigmas desta normalização, por ultrapassarem a esfera, por assim dizer, de uma administração dos assuntos do Estado, sendo destinadas, única e exclusivamente, à normalização da vida social ordenando o casamento, o vestir, o falar e o escrever. A primeira datada de 26 de Julho de 1540, sob o selo de D. João III, é a *Ley mãda deudasar das pessoas que teure[m] ajuntame[n]to carnal com suas pare[n]tas e affii[n]s cõ que esteuerem cõcertados de casar*. Diz-nos essa lei o seguinte: “faço saber aos que esta minha ley virem, que eu sam enformado que em muitos lugares de meus reinos e senhorios alguns homens se cõcertam de casar com sus parentas e afiis em graos prohibidos em que não podem casar sem dispensação do sãcto padre, e antes de averem dispensações hão com ellas ajuntamento carnal”. A importância desta lei não é tanto o casamento em si, uma vez que podemos reconhecer o casamento como instituição social,

---

<sup>124</sup> “La bourgeoisie, celle du XVI<sup>e</sup> siècle. Prudente certes, et calculatrice. Voyageuse aussi et conquérante — poussant en avant ses marchands toujours mobilisés, éternels caravaniers de l'échange profitable, par-tant pour un an, pérégrinant quatre ou cinq avant de revenir au foyer où leur femme les attend, son trousseau de clefs pendu à sa ceinture : fidèle le plus souvent, parce qu'elle a trop à faire à surveiller les coffres, élever la marmaille, recouvrer les créances — compter et peser les monnaies et, finalement, faire la buée avec ses filles de chambre. A côté des marchands, les aventuriers du savoir... Ils partent, eux aus-si, attirés par l'Orient, le fabuleux Orient pays des merveilles. Tout les y appelle, tout les y retient : vestiges de l'Antiquité, ruines, vieux manuscrits rongés aux rats, plantes inconnues et bêtes singulières — les peuples surtout, leurs langages, leurs coutumes, leurs vêtements, leurs croyances. Et les conquistadors de la curiosité passent et repassent, s'embarquent à Venise, se font capturer par les mécréants, rouer coups en Alger par leurs maîtres — et puis sauvés, rachetés, revien-nent, avec leurs notes, dans le vieil Occident... Or ces savants, ces marchands, ces bourgeois — tous ont en commun deux besoins. Celui du savoir d'abord. De l'instruction, cet outil à parvenir. (...)Le second besoin ? Au centre, au coeur de leur vie, tous ces hom-mes situent la religion. Ils la trouvent partout et en tout.” (Febvre, 1968, pp. 86-87)

pelo menos desde o século XII<sup>125</sup>, mas advém antes do facto de uma lei civil secundar um princípio religioso. É esta “partição” de um todo espiritual em diversas jurisdições legais que melhor caracterizará o período da Renascença, mais do que descrevê-la como fim da sociedade feudal ou do aparecimento da monarquia absolutista<sup>126</sup> (Voeglin, 1998). A segunda, curiosa pela sua frivolidade, é datada de 25 de Junho de 1560, desta vez, assinada pela mão de D. Sebastião, símbolo já da época depressiva em que vive o reino, é a *Ley sobre os vestidos de seda & feitios delles e das pessoas que os podem trazer*; e, por último, a *Lei sobre os estilos de falar e escrever*, já sob a coroa espanhola, de 16 Setembro 1597 na qual se afirma: “Faço saber, aos que esta minha ley virem, que sendo eu informado das grandes desordes, & abusos que se tem introduzido no modo de falar, & escrever, & que vão continuamente em crescimento, & tem chegado a muito excesso, de que tem resultado muytos inconvenientes, & que converia muyto ao meu serviço & ao bem, & sossego de meus vassallos, reformar os estilos de falar, & escrever, & reduzi-los a ordem, & termo certo”.

A “ordem e o termo certo” resumem esta época de normalização legislativa que acompanha a época moderna, das ‘usanças e costumes’, do ordenamento urbano das cidades, da arquitectura militar, e do desenvolvimento da máquina de administrativa do Estado que suporta e regula este processo de transição civilizacional<sup>127</sup>. É neste quadro que se ensaiam os primeiros passos de uma política cultural (ainda não secularizada, no entanto) do Estado<sup>128</sup>, acertando o passo português na esfera do saber e do pensar com a Europa (Dias, 1981). É neste contexto que são enviados bolseiros para os principais centros universitários e culturais da Europa (Dias, 1981); que se edita uma primeira gramática do

---

<sup>125</sup> Ver (Fernandes, 1995)

<sup>126</sup> “The medieval *Christianitas* was falling apart into the church and the national states. This overall characterization seems to be more adequate than speaking of the end of the feudal age, or the rise of the absolute monarchy (...) The “falling apart” means literally the breaking up of a spirituality animated whole into legal jurisdictions” (Voeglin, 1998, p. 35).

<sup>127</sup> Estima-se que a população de Lisboa cresceu de 65 000 habitantes em 1527 para atingir os 165 000 na segunda década do século XVII, apresentando uma taxa de variação populacional de 60% (Marques, 1995)

<sup>128</sup> Assumimos aqui a perspectiva de J. S. Silva Dias exposta da seguinte forma: “Ensaíram-se entre nós, pelo fim dos anos 20, os primeiros voos de uma política cultural que, superando as dominâncias castelhanistas, acertasse a marcha da nação lusitana pela da Europa evoluída, na esfera dos saberes e dos pensares” (Dias, Camões no Portugal de quinhentos, 1981, p. 13). No entanto, chamamos a atenção para o facto de esta forma de intervenção na cultura não ser ainda uma forma secularizada, pelo que e segundo Dubois, não pode ser considerada como uma categoria de intervenção pública no sentido contemporâneo do conceito (Dubois, 1999).

Português (Oliveira, 1536); que se funda o Colégio das Artes<sup>129</sup>, com o propósito da formação de leigos oriundos da nobreza ou burguesia destinados à vida secular (Dias, 1981).

O quadro seguinte dá-nos uma ideia dos bolseiros, artistas e intelectuais que entraram e saíram de Portugal desde o final do século XV até à primeira década do século XVI. Das fontes que encontramos, à trintena de bolseiros que temos por valor de referência, foram apenas encontradas 9 artistas cuja biografia confirma a sua formação a expensas do Estado<sup>130</sup>. Quanto aos artistas e intelectuais que marcaram presença e, de alguma forma, deixaram obra de relevo, encontrámos 24 referências que demonstram as preocupações político-culturais do reinado de D. Manuel, D. João III e ainda o de D. Sebastião, apesar de ser no reinado joanino que mais se intensificam as trocas culturais com a Europa<sup>131</sup>.

Assim, verificamos a predominância dos engenheiros e arquitectos militares (46%), seguidos de escultores (25%), depois os humanistas que vêm fundar o Colégio das Artes<sup>132</sup> em Coimbra (21%) e, por último, dois pintores (8%). O ritmo de trocas culturais que observamos neste século (do qual este levantamento apenas pode sugerir a sua verdadeira dimensão) só será repetido, embora com matizes e preocupações diferentes no século XVIII português. Os mecenas a que encontrámos referência são ao todo nove,

---

<sup>129</sup> O Colégio das Artes é fundado em 1542

<sup>130</sup> Excluimos deste grupo artistas portugueses que, apesar de existirem, referências à sua permanência no estrangeiro, não há menção ao apoio do Estado ou ao apoio mecenático.

<sup>131</sup> O longo reinado de D. João III encerra em si as contradições do período renascentista, como afirma A. H. Oliveira Marques: “O longo reinado de D. João III (1521-57) pode ser dividido em dois períodos, diferenciados pela situação económica, a atitude religiosa, a política cultural e até ao modo psicológico do soberano. O príncipe tolerante, aberto às correntes internacionais do pensamento, louvado por humanistas e sempre disposto a acolhê-los, o verdadeiro Mecenas, deu lugar a um governante fanático e curto de vistas, controlado pela Companhia de Jesus e pelos defensores de uma estrita política de Contra-Reforma, mandando prender aqueles mesmos que antes convidara, mesquinamente reduzindo despesas e subsídios, fechando escolas e geralmente isolando-se, e ao País, de influências externas” (Marques, 1995, pp. 197-198).

<sup>132</sup> Descreve assim Oliveira Marques a história do Colégio das Artes: “a história do Colégio das Artes foi triste. Começara como uma escola humanista, com um núcleo muito completo de cursos e um grupo excelente de professores, muitos deles estrangeiros. Mas depressa se tornou claro que uma escola deste tipo podia converter-se em centro de “livre pensamento”, ameaçando a unidade da fé e a nova política religiosa e cultural seguida por D. João III. No Colégio das Artes, a recém-criada Inquisição farejou boa presa para o seu fervor ortodoxo. Vários professores foram detidos e perseguidos (...) Depois de cinco anos de ataque, o Colégio das Artes ficou “limpo” dos seus melhores e mais perigosos elementos, tornando-se elemento dócil da Contra-Reforma. D. João III levou mais avante a sua política reaccionária, confiando o Colégio à direcção dos jesuítas e unindo-o ao Colégio de Jesus que haviam fundado” (Marques, 1995, p. 274)

acima de tudo ligados ao clero e à aristocracia nobiliárquica: D. Diogo de Sousa em Braga, D. Miguel da Silva no Porto e em Viseu, Frei Brás de Braga em Coimbra, D. Francisco de Portugal (Conde de Vimioso) em Évora, D. Jorge de Melo, os Condes de Sortelha em Góis e os Duques de Bragança.

**Quadro 4. Bolseiros, artistas e intelectuais entre o final de quatrocentos e as primeiras décadas de seiscentos**<sup>133</sup>

Bolseiros Régios	Artistas e Intelectuais com presença em Portugal
Diogo de Teive <sup>134</sup> , Humanista	Francisco Hodart, Escultor (França)
Gaspar Dias, Itália, Pintor (~1560-~1591)	Nicholas de Grouchy <sup>135</sup> , Prof. de filosofia (França)
António Campelo, Itália, Pintor (?)	Cataldo Parisio Cículo <sup>136</sup> , Humanista
Francisco Venegas, Itália, Pintor, ~1525-1594	Elie Vinet <sup>137</sup> , Humanista (França)
Francisco Nunes, Itália, Pintor ?	George Buchanan <sup>138</sup> , Historiador (Escócia)
Francisco de Holanda, Itália, Pintor 1538-154	Pierre Brissot <sup>139</sup> , Humanista (França)
Miguel da Fonseca, Flandres, Pintor (?)	Francesco de Cremona, Arquitecto (Itália)
A. Sanches Coelho, Bruxelas, Pintor ~1550-~1552	Alexandre Massai, Arq. Engenheiro (Itália)
Fernão Gomes, Delft, Pintor -1570-1572	Tomaso Benedetto <sup>140</sup> , Arq. Engenheiro (Itália)
António Leitão, Roma, Pintor, ~1570-?	Leonardo Turreano <sup>141</sup> , Arq. Engenheiro (?)
<b>Artistas e intelectuais com presença em Portugal</b>	João Ruão <sup>142</sup> , Escultor (França)
Vincenzo Casale <sup>143</sup> , Arq. Engenheiro (Itália)	Nicolau de Chanterene <sup>144</sup> , Escultor (França)
Tiburzio Spanochi <sup>145</sup> , Arq. Engenheiro (Itália)	Filipe Brias <sup>146</sup> , Escultor (França)
G. Battista Cairato <sup>147</sup> , Arq. Engenheiro (Itália)	Lourenzo de Salzedo <sup>148</sup> , Pintor ?

<sup>133</sup> Este quadro resulta de um levantamento das seguintes fontes secundárias sobre a época, reflectindo por isso, apenas, os nomes que se vêem a destacar na história da cultura e arte desse período: (Dias, 1981) (Dias, 1973) (Serrão, 1991) (Pereira F. A., 1992)

<sup>134</sup> Bolseiro em Paris – humanista, preso em 1550 por heterodoxia religiosa e libertado um ano depois, é nomeado, pouco depois, director do Real Colégio das Artes

<sup>135</sup> Pertence ao grupo de Bordaleses, convidado para o ensino de Filosofia no Colégio das Artes, deixa Portugal em 1549.

<sup>136</sup> Preceptor do futuro Rei D. João III a partir de 1485.

<sup>137</sup> Pertence ao grupo de Bordaleses, vem com regularidade ao Colégio das Artes, mas não deixa o ensino em Bordéus.

<sup>138</sup> Pertence ao grupo dos bordaleses, convidados por André de Gouveia em 1547 para leccionar no Colégio das Artes, preso em 1550 por suspeitas de luteranismo é libertado em 1552 e deixa Portugal em 1553.

<sup>139</sup> Embora não seja convidado pela Monarquia, Pierre Brissot desloca-se a Portugal em 1519 para estudar as plantas medicinais do Oriente introduzindo na Corte o humanismo médico (Dias, 1973)

<sup>140</sup> Realizou em 1564 a Fortaleza da Luz, Cascais

<sup>141</sup> Encontra-se a trabalhar em Lisboa em 1607, no Forte de S. Lourenço (Torre do Bugio).

<sup>142</sup> Encont-se em 1530 em Coimbra a colaborar na decoração do coro da Igreja de Santa Cruz.

<sup>143</sup> Encontra-se a trabalhar em Lisboa em 1588 e Forte de São Lourenço (Torre do Bugio) em 1590.

<sup>144</sup> Em Portugal entre 1517-1571.

<sup>145</sup> Fortifica o Monte Brail em Angra, Açores, em 1590.

<sup>146</sup> Em Portugal entre ~1550 e 1588.

<sup>147</sup> Responsável pelo Forte de Jesus em Mombaça (1593)

António Moro, Pintor flamengo 1522	Benedito de Ravena <sup>149</sup> , Arq. Engenheiro (?)
Olivier de Gant, escultor flamengo 1510?	Filipe de Terzi <sup>150</sup> , Arq. Engenheiro (Itália)
Jean d' Ypres, escultor flamengo 1510 ?	Juan Bautista Antonelli <sup>151</sup> Arq. Engenheiro (Itália)
Vincenzo Casale <sup>152</sup> , Arq. Engenheiro (Itália)	

Fontes: (Dias, 1981) (Dias, 1973) (Serrão, 1991) (Pereira F. A., 1992)

O Renascimento português cruzará, pois, três núcleos dinâmicos, distintos na sua força institucional e função cultural, motores de força de um mundo em transformação: o núcleo escolástico, o núcleo humanista e, por último, um núcleo racionalista pragmático-experiencial associado à expansão marítima (Barreto L. F., 1986). A cada um deles está subjacente o jogo de poder pela hegemonia cultural (Dias, 1981) que ditará a subalternidade do discurso científico-racional, comumente designado como cultura dos Descobrimientos. Neste núcleo encontramos, pois, uma primeira área técnica (e prática) em que se inserem tanto o desenvolvimento de instrumentos de precisão e medida para orientação e observação, como a invenção e criação de regras gerais para a arquitectura e engenharia naval e militar<sup>153</sup> (Barreto L. F., 1986, p. 19); uma segunda área teórica, inaugurando não só uma tradição tratadista nas disciplinas da medicina, botânica e zoologia, mas também na progressão da ciência, principalmente a astronomia e a geografia; e, por fim, um terceiro território da etnologia prático-colonial que introduz na lógica discursiva europeia a noção de alteridade, radicada na experiência e no encontro com o *Outro* que as aventuras marítimas possibilitam<sup>154</sup>.

---

<sup>148</sup> Estagiário em Sevilha é convidado em 1564.

<sup>149</sup> Projecta a cidadela de Mazagão em 1541.

<sup>150</sup> Encontra-se a trabalhar em Lisboa em 1577, e é nomeado mestre-de-obras do Convento de Cristo em Tomar no ano de 1584.

<sup>151</sup> Encontra-se a trabalhar em Lisboa em 1580 no estudo da navegabilidade do Rio Tejo.

<sup>152</sup> Encontra-se a trabalhar em Lisboa em 1588 e Forte de São Lourenço (Torre do Bugio) em 1590.

<sup>153</sup> Incluem-se nestes territórios, a título de exemplo, os trabalhos de astronomia de Francisco Rodrigues O *Livro de F. Rodrigues* de 1513 o, *Livro de Marinharia / Tratado da Agulha de Marear* de João Lisboa de 1514, o *Livro Quarto das instituições militares* de Isidoro de Almeida de 1573, o *Tratado sobre certas duvidas de navegação* de Pedro Nunes de 1537, ou o *Colóquios dos simples e drogas e cousas medicinais da Índia* de 1563, (Barreto L. F., 1986).

<sup>154</sup> A *Carta a D. Manuel sobre o Achamento do Brasil* de Pêro Vaz de Caminha (1500) encontra-se certamente neste território.

No entanto, a produção tratadística dos Descobrimentos “não foi intrinsecamente relevante (...) na dinâmica da cultura escolar portuguesa do século XVI. Os seus esquemas e conteúdos [humanistas e escolásticos] aparecem-nos em última análise, como produtos de tradição ou de importação. (...) Situação bem diferente foi a de muitos sectores extra-escolares. Não só reagiram com a tomada de uma nova consciência da capacidade humana, mas comportaram-se como inteligências que interrogam e procuram, na dúvida dos caminhos já andados” (Dias, 1973, p. 54). Um dos factores desta distância entre o meio escolar universitário (acima de tudo no Colégio das Artes em Coimbra) e a produção científica dos Descobrimentos explica-se na contratação de professores que na sua grande maioria frequentam as universidades estrangeiras (Salamanca, Florença, Paris, Lovaina) e delas absorviam as problemáticas escolásticas e humanistas distantes dos quadros do saber que os Descobrimentos então produziam, resultantes do “engrandecimento geográfico do mundo e o engrandecimento da humanidade com povos e raças, costumes e religiões” (Dias, 1973, p. 55).

Os Descobrimentos afirmam-se, pois, como forma de enriquecimento cultural dos níveis médios da burguesia, nobreza e clero e como “forma privilegiada para descobrir as limitações do saber medievo e do próprio saber clássico” (Dias, 1973, p. 75). De uma certa forma, o que aqui se afirma é que os Descobrimentos portugueses criaram as condições para o desenvolvimento de um saber (maioritariamente a nível nacional, ainda que a produção tenha tido um impacto reduzido no resto da Europa) prático e experimental antes do desenvolvimento de um saber teórico e especulativo, ao passo que na Europa a racionalização humanista trilhará o caminho inverso: primeiro o saber especulativo por via da crítica questiona o saber tradicional e só depois desenvolve um experimentalismo na ciência secular (Dias, 1973, p. 140).

Portugal chegaria assim, ainda que em caminho inverso na produção de saber, à crítica da ciência livresca e à epistemologia escolástica e ao gosto pela observação e experimentação e, acima de tudo, à confiança no poder da vontade humana e da razão crítica, concluindo Silva Dias: “O que nos esquemas do humanismo, aparecera apenas como uma interpretação ou concepção antropológica, como uma filosofia de vida hipotética da vida e da cultura, emergia das realidades da Expansão como um elã vital da inteligência humana” (Dias, 1973, p. 158).

No entanto, este projecto de racionalização tanto da acção como do pensamento estará completamente marginalizado no século XVII, subalternizado por duas grandes linhas hegemónicas do século XVI: a escolástica e a humanista (Barreto L. F., 1986) e, dentro destas, no cenário da Reforma e da Contra-reforma católicas que descrevemos no capítulo anterior. Como concluímos no capítulo 2.4, a Contra-Reforma católica que entrará em acção em meados do século XVI não trava a afirmação da individualidade humana, mas ao impedir a passagem da religião, para a esfera individual (visível no movimento protestante), impede também a passagem daquilo que aí está inscrito – a cultura. É neste ponto que se torna significativa a integração de uma cultura profana, inicialmente proibida, de jograis, momos e histriões, nas procissões do Chorus Christi<sup>155</sup> (Cruz D. I., 2001). O processo de cristianização das actividades culturais, ainda que latentes nas condenações iniciais de D. Duarte, começara agora com toda a força repressiva da Inquisição.

Veja-se a este propósito a conclusão de Sasportes na historiografia da dança em Portugal: “Na segunda metade da Idade Média, confirma-se na Europa Ocidental a dessacralização da dança (...). Não só a dança foi expulsa da liturgia, como as danças populares mais espontâneas foram dando lugar a formas domesticadas, catalogadas e internacionalizadas. Por um lado, a dança foi assumida como teatro, excluída da comunicação do divino (que era a sua função no quadro anterior); por outro foram-lhe impostas regras de execução cada vez mais rígidas. (...) A dessacralização foi obra da Igreja; a metodização foi obra da corte.” (Sasportes, 1979, p. 9). Ora, como vimos a dessacralização da dança e do teatro, a que demos voz pela escrita de Santo Agostinho, estabelece uma linha de demarcação entre cultura profana e cultura sagrada, condenando tudo o que ficasse para lá do adro do lugar de culto por excelência – a igreja.

---

<sup>155</sup> Na obra da Companhia de Jesus de Jorge Cabral e André Gomes, intitulado *Relações das sumptuosas festas, com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a canonização de S. Ignacio de Loyola, e S. Francisco Xavier nas Casas, e Collegios de Lisboa, Coimbra, Evora, Braga, Bragança, Villa-Viçosa, Porto, Portalegre, e nas ilhas da Madeira, e Terceira* [Lisboa: [s.n.], 1622] descreve-se o seguinte: “Estes motes & outros semelhantes, que por prolixidade se deixão, hião dando, & ao povo espalhando em papeis impressos os das parelhas, dando nos trages que ver & nos motes que dizer ao mundo todo da boa traça e invenção do disfarce. Diante da tropa dos doze pares, & como per guia deles hia huã figura trágica, que representava a Religião da Companhia” (Cabral & Gomes, 1622, p. 6)

Assim, é na aplicação deste entendimento da liturgia que se forjam as condenações aos momos e histriões tanto na corte, como na igreja – não nos esqueçamos que estamos numa época de normalização dos costumes e centralização dos poderes na figura do Rei. Por isso mesmo, deverá entender-se este ‘combate’ não apenas entre duas formas de “viver” a liturgia – tendo em mente que os séculos anteriores são de laicização (Le Goff J. , 1983a) (Le Goff J. , 1983) - mas também como competição entre o lugar que é dado no espaço social às formas sagradas e profanas, ou se preferirmos seculares, da cultura. Por esta mesma razão, o contexto particular da Contra-Reforma, onde a Igreja Católica ocupa todo o espaço social de produção cultural – a partir da instituição da Inquisição em 1536 – adquire uma relevância especial. Como afirma Sasportes: “Numa fase sucessiva, e perante a impossibilidade de fazer as populações renunciar aos seus costumes ancestrais, assistiu-se à regulamentação desses mesmos festejos por parte da Igreja, de modo a controlar-lhes a periculosidade. (...) Em 1676 um viajante nota que ‘nas festas mais solenes, depois de acabar o serviço divino, fazem ir para dentro da igreja mulheres ricamente enfeitadas, as quais na presença do Santíssimo Sacramento, que fica exposto, dançam ao som de guitarras e castanholas, cantam modinhas profanas, tomam mil posturas indecentes e impudicas, que mais conviriam para lugares públicos que para casas e igrejas que são casas de oração” (Sasportes, 1979, pp. 10-14). A descrição contrasta com a já referida tentativa de ‘obrigar’ a permissão das festividades populares (profanas) depois do serviço religioso no *Book of Sports* dos monarcas ingleses<sup>156</sup>.

Afirmámos, no entanto, que a Contra-Reforma, se impede a passagem da cultura para uma esfera profana que de certa forma crescia na Europa e em Portugal, não trava a afirmação humanista da individualidade. Vimo-lo antes através de Montaigne (no contexto Europeu) que, alimentada pela linha de pensamento pragmático – experimentalista, vai-se manifestando também noutras áreas artísticas. Em 1548, Francisco de Holanda, bolseiro de D. João III em Itália, publica o tratado *Da Pintura Antigua* que ecoa algumas dúvidas da época face à pintura: “posto que a minha tenção não era mais que mostrar aos portugueses que stão muito alheios disso, que cousa é a pintura, se é arte, se é officio, se é cousa nobre ou inobre, se é cousa leve e ridícula, ou mui gravíssima ou intelectual, a qual dúvida não nasce senão entre os engenhos inobres e tristes” (Vilela, 1982, p. 38).

---

<sup>156</sup> Ver nota de rodapé nº 71.

Estas dúvidas entre a nobreza da arte e sua vã ridicularidade dão testemunho a essa transição que atravessa o campo cultural em Portugal e na Europa como que num balanço entre o profano e o sagrado: “não prometo eu de maneira que ensine a pintar quem o não sabe, mas ao menos darei algum conhecimento para sentir a pintura, inda que sou tido por de má condição, e fallo de má vontade n’ella, e isto não de me desprezar d’esta arte, que eu tenho por divina e decida as estrelas, como cuidão alguns, mas por quam raramente se acha quem entenda a perfeição da pintura, nem inda d’aquelles que o presumem e são d’ella officiaes” (Vilela, 1982, p. 38). Testemunho duma primeira tentativa do que hoje se poderia designar por formação de públicos, Holanda manifesta aqui, em simultâneo, a voz de uma autonomia do artista agora visto como criador de algo divino, ‘descido das estrelas’ – num processo de ressacralização do acto criativo e do objecto que dele resulta. Toda a arte, como já referimos, é a secularização da transcendência (Adorno, s/d). A pintura surge já em Holanda como ‘cosa mentale’, ‘declaração do pensamento em obra visível e contemplativa e segunda natureza’ (conceito vasariano) rejeitando o conceito clássico da pintura como imitação da natureza (Serrão, 1991), e abrindo o caminho ao maneirismo que então começa a introduzir-se no ‘meio’ artístico português. Esta ressacralização encontramos-la também no *Arte da Pintura* de Filipe Nunes em 1615: “He a Pintura huma Arte tão rara, e tem tanto que entender e mostra tanta erudição que deixo de lhe chamar rara, por lhe chamar quasi Divina, e não digo muito; pois he tão rara, e excellente, que toca quasi a conhecimento divino” (Nunes F. , 1767, p. 1).

Esta individualidade antropocêntrica manifesta-se ainda, segundo Serrão, no gosto áulico pela veia retratista, o qual, sucedendo ao retrato renascentista de descrição física dos retratados, preferirá uma valorização da figuração ‘idealizada’ da personagem retratada, manifesta na “gradação da matéria cromática, a indefinição fluida dos contornos e a sugestão ilusória dos enquadramentos prospetticos” (Serrão, 1991, p. 46). Esta veia retratista é para Serrão um dos aspectos mais significativos da nossa cultura laica, isto é, aquela que se desenvolve à margem do sistema cultural contra-reformista dominante (Serrão, 1991). A cultura dominante da Contra-Reforma católica descobrirá então as funções catequizantes das massas (analfabetas), fazendo, por isso, predominar

uma “pintura estritamente religiosa (da erudita à mais ingénuas), alinhada por uma iconografia respeitada pelos clientes e artistas e garantidas por órgãos censórios” transformando-se o “Maneirismo no estilo dominante de uma ‘arte contra-reformista’ que, se preservou o seu receituário anti-clássico e ‘irracionalista’, soube adaptar-se às exigências de uma função militante e catequética, de índole obviamente conservadora” (Serrão, 1991, p. 64).

O Maneirismo português transforma-se assim num veículo ideológico da Contra-Reforma de uma Igreja que procura restabelecer o absolutismo eclesiástico face a uma monarquia cada vez mais centralizada. Os efeitos da Contra-reforma e do seu principal instrumento – a Inquisição – sentem-se tanto na cultura, como na economia e na sociedade portuguesas. Não só persegue e censura toda a produção cultural<sup>157</sup> e científica, como aproveita toda a ocasião para confiscar, perseguir e condenar a um ritmo alucinante de forma arbitrária toda uma burguesia rica, composta na sua grande maioria por mercadores oriundos dos cristãos novos ou com eles relacionados<sup>158</sup> (Marques, 1995). Após um breve interregno na actuação deste Estado dentro do Estado, com a monarquia dual de Espanha, a restauração de 1640 permitiu outra vez uma acção livre, com novos ataques aos homens de negócios. Como observa António Marques, o século XVII fortalece as corporações em Portugal e Espanha, enquanto nos outros países o capitalismo emergente vai dissolvendo os laços corporativos arcaizantes, meio para “manter formas arcaicas e obsoletas, de reacção contra a inovação e do medo em face do progresso” (Marques, 1995, p. 272).

A crise política e económica, e o retorno do país a uma *forma mentis* religiosa medievalizante, ditam o fim do dinamismo cultural dos dois séculos anteriores, encontrando-se apenas um registo de quatro arquitectos e engenheiros militares estrangeiros convidados, apesar da criação da *Aula Régia* ou *Aula de Fortificação* de 1647 (Charles Lassart, Nicolau de Langres, João Gillot, oriundos de França, e Nicolau Nasoni já no final do século XVII, em 1691). Embora encontremos alguns artistas com obras de

---

<sup>157</sup> Luís de Camões, Gil Vicente, Sá de Miranda, António Ferreira, Bernardim Ribeiro, João de Barros viram os seus textos censurados ou mutilados (Marques, 1995, p. 276).

<sup>158</sup> “De 1543 a 1684, pelo menos 1379 pessoas foram queimadas nos autos de fé, numa média de quase dez por ano. O número total de condenações elevou-se a um mínimo de 19247 no mesmo período, uma média de mais de 136 por ano. Centenas ou milhares de pessoas, claro está, morriam na prisão, onde frequentemente eram deixadas ficar sem julgamento durante anos a fio” (Marques, 1995, p. 270).

relevo – com o seu expoente mais elevado em Luís de Camões – a produção cultural vai diminuindo e nem o ânimo da Restauração impede esta linha de tendência que marca o século seiscentista português. Em 1619, a *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo servirá de “incentivo e padrão à *cortesania* dos paços e solares senhoriais, que efectivamente vieram no século XVII a animar numerosas academias literatas (...) [abrangendo] tudo o que respeita à redacção de missivas, à arte de conversar, de executar diligências pessoais ou oficiais, incluindo as diplomáticas, as boas maneiras, fórmulas de tratamento mais ou menos cerimonioso, a arte de galantear, etc.” (Saraiva & Lopes, s/d, pp. 374-375).

Embora Rodrigues Lobo exclua os assuntos religiosos e políticos, esta transição para o Barroco literário anuncia, precisamente, o início do regresso a essa *forma mentis* religiosa. Estamos claramente numa época de decadência “mascarada por tentativas, mais ou menos felizes de adequação a um público letrado que [no entanto] se alargou” (Saraiva & Lopes, s/d, p. 463). O nome de Padre António Vieira marcará assim, por excepção, a regra da produção cultural da época e do espírito persecutório da Inquisição<sup>159</sup>.

Em 1652, o quotidiano da vida portuguesa será descrito da seguinte forma: “Devemos partir o dia em três partes: a primeira para a alma: a segunda para os negócios: a terceira para a recreação honesta. (...) O princípio do dia se ha de dar a Deos (...) Logo ouvir Missa. (...) Depois entrar nos negócios da obrigação do estado. (...) As recreações ham de ser depois dos negócios acabados & em tempo livre, & com temperança, assim na meza, como nos jogos, & conversações, & paraq a memoria de Deos nos nam falte, todas as vezes que ouvirmos o relógio dar horas, devemos repetir alguma palavra sancta. (...) A noite havemos de acabar com o exame da consciencia do que naquelle dia fizemos” (Caussin, 1652, pp. 167-168).

A *forma mentis* religiosa, que perpassa a descrição do quotidiano português, encontrará a sua tradução no paralelo ente a universidade divina e profana, que resulta na óbvia condenação da segunda: “temos visto as grandezas, excelências & frutos do

---

<sup>159</sup> Referimo-nos à proposta feita a El-Rei D. João IV, em que se lhe representava o miserável estado do reino e a necessidade que tinha de admitir os judeus mercadores que andavam por diversos pontos da Europa de 1643 onde se abre um país marcado pela profunda intolerância religiosa a uma visão “singularmente limpa de preconceitos (...) que deduz a necessidade de tolerância religiosa para com os Judeus, de garantias de liberdade para os capitais móveis (...). O principal modelo que aponta para tal política, a Holanda, cuja prosperidade, como a de Portugal, só se poderia “fundar” na mercância” (Saraiva & Lopes, s/d, p. 478).

magistério de Christo, & as felicidades da Igreja Católica nelle fundada, vejamos agora qual foy a Igreja que fundou o magistério mundano, facilmente veremos (...) que os discípulos que sahirão do magistério mundano forão hum Simão Magno primogénito de Satanás (...), Calvinistas, Luteranos, & outros (...)” (Aires, 1662, p. 235).

“A concepção tridentina de religião e o seu método de ganhar almas para Deus mediante um chamamento da atenção e da imaginação populares – de que os maiores expoentes foram os Jesuítas – tiveram seu impacte sobre as artes” (Marques, 1995, p. 278). O desenvolvimento do teatro em Portugal deve-se, por um lado, ao cultivo da expressão teatral pela Companhia de Jesus, revelando “uma intenção moralizadora e eficiente, o didactismo permanente da acção, a ideologia confessional, o apoio temático nas Escrituras, e, noutro plano, a lentidão do diálogo, a complexidade extrema da acção e o fausto cénico, são traços comuns, fortes e constantes de toda esta dramaturgia” (Cruz D. I., 2001, p. 78); e, por outro sob o domínio de Castela. Se a produção dramaturgica nacional diminui, a produção teatral, por seu lado, intensifica-se e aumenta, fixando o profissionalismo e consubstanciando-se na proliferação de companhias locais. O triunfo do espectáculo em Portugal é, assim, acompanhado por uma dupla reacção dos seus públicos potenciais: por um lado, as verdadeiras “cruzadas” contra os espectáculos teatrais em Lisboa, documentadas por diversas fontes da época, por outro, o desenvolvimento de um gosto popular pelo teatro, materializado nos pátios lisboetas<sup>160</sup>, centros difusores do teatro castelhano (assim se tentaria, por hipótese, solidificar a dinastia dos Filipes (Cruz D. I., 2001, p. 72).

Trata-se da expressão de “feudalismo retardatário que se defende contra o avanço inelutável da burguesia mercantil” (Saraiva & Lopes, s/d, p. 454), e um certo gosto pela alegoria bucólica que o barroco vai introduzindo entre nós, ainda que, sem o mesmo nível de penetração nas práticas culturais dos diversos grupos sociais, motivado pela ausência de um Humanismo que verdadeiramente tivesse recuperado a tradição teatral greco-romana e o ambiente pouco propício ao desenvolvimento da cultura fora da esfera social da religião, fomentando, depois da obra *breve*, ainda que fulgurante, de Gil Vicente, uma

---

<sup>160</sup> Em 1588 contam-se em Lisboa o Pátio do Borratém ou da Mouraria, seguido pelo Pátio da Betesga ou dos Arcos e o de Fangas Farinha em 1619. O controlo destes espaços teatrais estava a cargo do Hospital de Todos os Santos que detém até 1792 o privilégio, compensado por largas percentagens sobre as receitas de bilheteira (Cruz D. I., 2001, p. 72).

expressão teatral escolar em latim, integrando a cultura histriónica nas procissões religiosas e finalmente abrindo-lhe as portas da Igreja<sup>161</sup> na representação popular dos villancicos<sup>162</sup>.

A cultura popular entra, assim, por esta altura, no adro da Igreja sendo constantes as publicações dos “*Villancicos que se cantavam na capella do muito alto e muito poderoso principe Dom Pedro Nosso Senhor, no anno de 1668, nas matinas da noite de Natal*”. Joaquim de Vasconcellos, no entanto, data do século V, esta entrada do canto popular na Igreja: “Um dos paragraphos do Concilio determina: Que o canto litúrgico seja uniforme, e que não se cantem nas egrejas poesias vulgares, entre Psalmos y lições. Esta recomendação dá-nos a entender: 1º, que o Canto ecclesiastico (Ambrosiano) já estava introduzido nas egrejas da Peninsula; 2º, que a musica popular tinha já invadido os templos no século V. Apesar da observação dos Prelados do Concilio, ficou o povo tomando sempre parte activa no canto ecclesiastico, até esta intervenção se tornar uma influencia, depois de ter creado uma das formas de musica religiosa na Peninsula, forma que não se encontra na musica sacra das outras Nações, e que vem a ser: o Vilhancico. Contudo, a resistência do povo teve de ceder mais tarde diante de uma intimação mais forte, que lhe prohibia expressamente de misturar os seus cantos profanos com os sagrados da igreja” (Vasconcellos, 1870, p. 153).

Dois cancioneiros compilados no século posterior *A Fénix Renascida* e o *Postilhão de Apolo* dão conta de uma poesia barroca em que a ênfase ou tortura de estilo contrasta com “as ninharias que servem de conteúdo á maior parte dela” (Saraiva & Lopes, s/d, p.

---

<sup>161</sup> É assim pertinente observar aqui o debate em torno da Missa Palestrina (Giovanni Pierluigi, músico) que motiva a publicação anónima de *Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco*, em Lisboa no ano de 1649 e atribuído a D. João IV, no qual se faz a defesa da música moderna e a defesa da missa palestrina a partir de uma teoria da música (Vasconcellos, 1870, p. 136).

<sup>162</sup> Como explicam Lopes & Saraiva: “o teatro só germinou bem ali onde foi possível elaborar uma síntese destes dois elementos diferentes: 1) uma tradição da literatura teatral plenamente amadurecida, como era a do teatro greco-romano, reatada pelos Humanistas; 2) uma atmosfera de interesse verdadeiramente popular, criada pela democratização da arte histriónica e pela oportunidade ideológica, nomeadamente a crítica do feudalismo sob as formas mais directas e nacionalmente palpáveis. Em certos países, como a Inglaterra e a França, estes factores foram reforçados pela coincidência com uma monarquia em fase de realizar velhas aspirações nacionais e progressivas, que encontra nesse teatro um aliado natural e o protege desde certa altura em diante, possibilitando-lhe nomeadamente novos recursos arquitectónicos e cenográficos, mesmo quando os dramaturgos já insensivelmente exprimem as contradições latentes do regime absolutista, dando uma forma de consciência à crise que principia a minar as novas insituições” (Saraiva & Lopes, s/d, p. 450).

438). Por outro lado, a introdução do melodrama de raiz italiana (depois do ensaio da introdução da comédia visível na publicação de *O Fidalgo Aprendiz* de 1646 de D. Francisco Manuel de Melo<sup>163</sup>) ajudará, se não a concretizar uma tradição nacional de teatro<sup>164</sup>, pelo menos ao *trunfo do espectáculo* em Portugal. A razão barroca, definida por Buci-Gluksmann e que analisámos em capítulo anterior (Buci-Gluksmann, 1994), será, portanto, um dos ‘motores’ do avanço para uma ‘modernidade’ portuguesa.

A descrição destes tempos de Hernâni Cidade é assim lapidar: “No século XVII fora criada a *Academia dos Generosos*, que logrou viver de 1647-1667, no regalo de ouvir discorrer sobre nadas, vozes pomposas e solenes como a que D. Francisco Manuel de Melo afinava para tal auditório. A dos *Singulares*, de 1663 a 1665, produziu a poesia e a prosa que consta dos dois volumes que nos legou – e são dois floridos portais barrocos que abrem... para o nada...” (Cidade, 1984, p. 64). Hernani Cidade remete-nos para as críticas de Bluteau<sup>165</sup>. Respondendo a estas críticas de Bluteau, quase um século depois, Silvestre Ribeiro acentua a defesa e a importância das Academias na seguinte passagem: “Ainda quando as Academias particulares não tivessem outra vantagem mais do que a de inspirar a sociabilidade, gerar o amor do trabalho, o fazer crear o gosto pela cultura do espírito, ainda em tal caso seriam ellas um instrumento de civilização. Mas é incontestável que outros bons resultados se apresentam, quaes são os de dar desenvolvimento à intelligencia, alargar a esphera dos conhecimentos humanos, contribuir para o aperfeiçoamento humano” (Ribeiro, 1871-1914, p. 168). Seguiram-se as *Conferências*

---

<sup>163</sup> D. Francisco de Mello é responsável pela criação de uma “Academia Litteraria, chamada dos Generosos, segundo o gosto italiano. Esta Academia era artística e litteraria a um tempo. (...) Embora por estes factos se não possa concluir em rigor que tivéssemos no século XVII uma Academia de Musica, vê-se vontudo que estavam muito em moda as reuniões artístico-litterárias, em que os concertos musicais occupavam uma parte importante” (Vasconcellos, 1870, p. 259)

<sup>164</sup> “As condicionantes sociais e políticas imediatamente posteriores a Gil Vicente foram, em geral, pouco propicias ao desenvolvimento do teatro português, eliminando-o da corte, fomentando em seu lugar as representações escolares em latim” (Saraiva & Lopes, s/d, p. 450).

<sup>165</sup> A descrição crítica de D. Rafael Bluteau fundamenta esta afirmação: “Sempre shairão os nossos Academicos com nomes decorosos, e dignos de sua erudição, e nobreza, huns se derão a conhcer por *Singulares*, outros se singularizarão por *Illustrados*, outros se illustrarão como *Generosos*, até os *Anonymos* se fizeram gloriosamente nomeados. Porém começando pelos Singulares, em quantos assumptos abaterão ma sublimidade do seu engenho a ideias e reflexões vulgares? Para se perceber melhor esta verdade, será preciso por aqui alguns exemplos (...) sobre huma *folha de rosa* (...) entre outras cousas dira o que se segue (...). Eis ahi como a flor dos Academicos daquelle tempo se esmerou em representar as glorias da folha daquelle flor. Agora ouvi como os mesmos apurarão o estylo no assumpto de huma Dama (...)” E conclui: “Não pode haver assumptos mais inúteis e menos dignos de talento, habilidade e sciencia de tão grandes sogeitos” (Bluteau, 1728, pp. 328-337).

*Discretas e Eruditas* organizadas pelo Conde Ericeira em 1696 descritas por D. Rafael Bluteau, ao todo doze realizadas aos domingos na ‘Livraria’ do Conde de Ericeira<sup>166</sup>. A Academia dos Generosos renasce, desta vez pela mão de D. Francisco Xavier de Menezes em 1718<sup>167</sup>, alargando-se a participação e dando a reconhecer uma certa aproximação aos discursos de ciência europeus: o conde de Ericeira toma para assunto das suas lições, descreve Bluteau, o método de estudos “alicesse e principio fundamental de todo o saber” (Bluteau, 1728, p. 341).

As bases de um iluminismo católico<sup>168</sup>, utilizando a expressão de António Pimentel (Pimentel, 2002), são edificadas por esta altura, marcados pela convicção de que “não menos, que pelos Tratados Theológicos, pelos princípios, especulações, theoremas, aforismos, e axiomas de todas as sciencias, poderá o Orador Academico encaminhar a ideia fundamental do seu assumpto”<sup>169</sup> (Bluteau, 1728, p. 349), porque “não há assumpto mais próprio para discursos Academicos, que a summa perfeição do ser divino” (Bluteau, 1728, p. 327). Devemos destacar, ainda, a fundação da *Arcádia Lusitana* ou

---

<sup>166</sup> Participariam nestas conferências: Rafael Bluteau, Marquez de Alegrete Manoel Telles, D. Francisco de Souza, Capitão da Guarda, Luiz Couto de Félix, Guarda-Mor da Torre do Tombo. Manuel Gomes de Palma, jurisconsulto e Ignacio da Silva. A primeira das conferências, realizada a 12 de Fevereiro de 1696 é descrita da seguinte forma: “Como a significação das palavras está sojeita a muitas impropriedades, equivocações, e enganos, deve a Arte de fallar ter suas leys; e para este effeito, em todas as Republicas e Reynos bem governados se tem instituido Academias, ou Conferências, em que como em Supremos Tribunaes da eloquência, os mais eruditos, e estudiosos sojeitos da sua própria nação foram examinadores, e Juizes do bom, ou mau uso das palavras” (Bluteau, 1728, p. 4).

<sup>167</sup> Participam nesta Academia: Marquez de Alegrete (os vícios da eloquência); Conde de Villamayor (Mathematicas pertencentes a Cavalheiros); D. Francisco Manoel de Mello (Mulheres Ilustres); Júlio de Melo (Panegyricos de Varoens illustres Portuguezes): Joseph Soares da Silva (Política); Lourenço Botelho (Mytologia); Cosmografo-mor Manoel Pimentel (Filosofia Natural); António Rodrigues da Costa (História); Ignacio de Carvalho (Poesia Lyrica), Padre António de Oiveira de Azevedo (Ethica dos Modernos); Beneficiado Francisco Leitão (Estylo Elogyaco e Arte das Inscriptões); Manoel Azevedo Fortes (Lógica Moderna, comparada à dos Antigos); Joseph do Couto Pestana (Ditos e Apophtegmas de Reys Portuguezes); Joseph Contador (Paradoxos matemáticos). A estes Académicos, acrescenta Bluteau, “forão agregados quatro Padres da Religião dos Clerigos Regulares”, a saber: Padre D. Manoel Caetano de Sousa (Filosofia Moral); Padre Joseph Barbosa (Dendrologia); Padre Jeronymo Contador de Argote (Fábulas de História) e, por fim, “Padre Dom Rafael Bluteau, que vai declarando as excellencias e documentos do Sabio Christão” (Bluteau, 1728, p. 341)

<sup>168</sup> As Academias portuguesas referidas por Silvestre Ribeiro são ao todo 23 criadas desde os finais dos séculos XVII e primeira metade do século XVIII : 2 em Roma; 4 no Brasil, Rio de Janeiro e Baía; 3 no Porto; 9 em Lisboa; 2 em Santarém; 1 Guimarães e 1 em Setúbal (Ribeiro, 1871-1914).

<sup>169</sup> A procura do saber fora da esfera sagrada é, até certo ponto, criticada por Bluteau: “Tomara eu aqui presente todos os Aacademicos de Portugal, os Singulares, os Anonyms, os illustrados, e os Generosos; Senhores, lhes dissera eu, para que fóra de Deus, que he tudo, buscais nas creaturas, que não são nada, profanos e estéreis assumptos” (Bluteau, 1728, p. 343).

*Ulissiponense*<sup>170</sup> por António Dinis da Cruz e Silva, Teotónio Gomes de Carvalho e Manuel Nicolau Esteves Negrão em 1756, três jovens burgueses. Pela primeira vez, uma iniciativa desta natureza não parte da corte ou da nobreza de sangue, figurando nos seus estatutos o seguinte: “poder-se-ão eleger para membros desta Sociedade todos os sujeitos que parecerem capazes de a ilustrar, sem que obste não assistirem nesta Corte à sua eleição, na qual só se olhará ao mérito pessoal, sem atender a outras circunstâncias (...)” (Saraiva & Lopes, s/d, p. 565). Será, porventura, singular no panorama cultural português e configurará a primeira abertura do mundo das letras a uma burguesia em ascensão.

Em 1720, serão também já numerosos os títulos dos melodramas cantados entre nós, existindo já uma “casa de espectáculos especializada na ópera, o Teatro da Trindade ou a Academia de Música” (Saraiva & Lopes, s/d, p. 456). Mais tarde criar-se-á o *Seminário de musica patriarchal*<sup>171</sup>, inaugurando uma época de investimento, por assim dizer, e de desenvolvimento da arte musical em Portugal, convidando-se, por exemplo Domenico Scarlatti e enviando bolseiros portugueses para o estudo da música em Itália (António Teixeira, Francisco António de Almeida, entre outros). No entanto, o triunfo da espectacularidade barroca encontra a sua expressão maior no Real Edifício de Mafra, cujo início de construção se inaugura a 17 de Novembro de 1717<sup>172</sup>, consistindo numa

---

<sup>170</sup> Esta associação segundo Barreto e Noronha terminará em 1776: “pois se a Arcádia com esse nome acabou em 1776, foi por ter sido, em 1779, incorporada na Academia Real das Sciencias de Lisboa, a qual várias vezes reformada, se conserva uma das glórias portuguesas, e substituída também pela Academia das Bellas-Letras de Lisboa (vulgo Nova Arcádia)” (Noronha, 1867, p. 25)

<sup>171</sup> O Seminário da Patriarchal foi erigido, segundo Ribeiro Silvestre, em Lisboa pela bula *Divino Proceptoris* de Benedicto XIV datada de 21 de Julho de 1741. O novo seminário permanecerá no edifício de Santa Catarina e dali “iam os seminaristas cursar os estudos ao Collegio de Santo Antão (...) Quando foram extinctos os jesuítas e desapareceu o recurso dos estudos do Collegio de Santo Antão, foi nomeado um mestre de Gramática Latina e outro de canto ecclesiástico” (Ribeiro, Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia, 1871-1914, p. 482). A datação apontada à criação destes estudos de canto eclesiástico é posterior ao terramoto de 1755, mas em volume posterior, Silvestre Ribeiro precisa quanto ao Seminário de Música da Igreja Patriarchal de Lisboa que foi “fundado por El-Rei D. João V pelo decreto de 9 de Abril de 1713, reformado pela carta de lei de 23 de Agosto de 1763 [que lhe forneceu os estatutos] e instaurado por El-Rei D. João VI”. Este seminário será extinto pelo decreto de 5 de Maio de 1835, sendo criado o Conservatório de Música, já no período liberal de Passos Manuel (Ribeiro, 1873, p. 423).

<sup>172</sup> O dia da inauguração é descrito por Pimentel da seguinte forma: “Designaria então o monarca para a colocação da primeira pedra a data de 17 de Outubro de 1717, por ser dia consagrado a S. Pedro de Alcântara (...). Atrasos diversos obrigariam, contudo, a transferi-la para 17 de Novembro. A cerimónia, celebrada pelo Patriarca de Lisboa e cujo fausto invulgar importaria 200 000 cruzados (...)” (Pimentel, 2002, p. 127).

“verdadeira ilustração visual da fundamentação ideológica do Estado, tal como ele surgiria estruturado na primeira metade de setecentos” (Pimentel, 2002, p. 173)<sup>173</sup>.

De facto, este período inaugura um período de transição (tentamos, novamente acertar o passo com a Europa) de alguma abertura ‘cultural’ ao iluminismo europeu, do início à crítica mais ou menos visível à Inquisição e do reforço dos poderes absolutistas do monarca (Pimentel, 2002). Mais do que uma ideia de arquitectura, no palácio-mosteiro de Mafra, exprime-se a “arquitectura de uma ideia: (...) poder absoluto, exercido por direito divino e em íntima união mística com a divindade. Esta noção quase abstracta da realeza, inatingível na sua postura hierática, governando os seus territórios do interior inacessível do seu paço monástico” (Pimentel, 2002, p. 163). É nesta estratégia de reforço do poder real, animada pelo ouro do Brasil, que D. João V tentará ‘reanimar’ a corte, desenvolvendo novas formas de sociabilidade e convivalidade: a música, o teatro, bailes e mascaradas e os jogos fazem a sua entrada no gosto áulico, bem como a etiqueta e o protocolo, enquanto dispositivo cénico distintivo da posição hierárquica dos cortesãos e do monarca. Em 1746, Luis António Verney, abrindo caminho ao despotismo esclarecido do Marquês de Pombal descreverá assim o ponto fulcral da relação entre a esfera cultural e a esfera religiosa, do ponto de vista de uma racionalidade cujo desenvolvimento tardou em desenvolver-se em Portugal:

**Excerto 3. Luis António Verney, *Verdadeiro Método de Estudar* (1746)**

“Lembro-me também que eu sou religioso em uma religião em que geralmente florescem pouco os estudos; e que, por este princípio, não faltariam homens ainda prezados de doutos quem, se chegassem a saber de quem eram as cartas, as desprezassem, sem terem a paciência de examinar as minhas razões (...). Diz-me que hoje há muita gente de seu parecer, não só entre os seculares, mas também entre os regulares, de que me cita bons exemplos. Diz-me que o bom gosto das artes se começou a introduzir em Portugal no feliz reinado deste augusto monarca, o qual nisto tem ajudado mais o reino que todos os seus antecessores” (Verney, s/d, pp. 59-60)

---

<sup>173</sup> “No interior da *cidade real*, a Basílica constituiria, na verdade, o eixo gerador de todo o programa arquitectónico, símbolo eloquente do discurso ideológico que o monarca procura transmitir. É ela, de facto, o centro em redor do qual se organiza toda a construção e o pólo onde converge o grande esforço ornamental: os mármoreos lustrosos, as estátuas italianas, as ricas pinturas, os bronzes, os paramentos, os sonoros carrilhões, os órgãos retumbantes. Fundamentalmente, porém, é o cenário faustoso, especialmente arquitectado para albergar a liturgia sacralizadora do poder: o verdadeiro Salão do Trono do Palácio onde, as cerimónias de maior esplendor, as régias personagens surgem englobadas na mesma devoção que envolve a divindade, nas tribunas que lhes são reservadas enquadrando o altar-mor” (Pimentel, 2002, p. 180).

A marca de discurso racional da modernidade encontra-se agora nos meados do século XVIII em Portugal. O surto da imprensa e a profunda revolução cultural que “se estava processando significava também a substituição da influência espanhola pelas influências francesa, inglesa, italiana e Alemã (Marques, 1995, p. 378). Um novo período de abertura do país se fazia sentir, ensaiando-se novamente algumas intervenções públicas na cultura: novo envio de bolseiros para o estudo das artes (música e pintura), mas também nas áreas das letras e ciências, novos convites a artistas estrangeiros a Portugal, bem como a artificies e peritos que tentavam modernizar as indústrias ainda recentes (mas já ameaçadas pelos 514 kg de ouro vindos do Brasil em 1699) nas áreas do vidro, têxteis e ferro, fruto da introdução das doutrinas económicas do mercantilismo no final da centúria de seiscentos (Marques, 1995, p. 355).

As festividades públicas em torno da inauguração da estátua equestre apresentam-se, neste ponto, como ilustração de um despotismo esclarecido que afirma ainda a cultura dependente da sua função de representação pública do monarca, ainda que se tenha dado início ao processo histórico da sua autonomização:

**Excerto 4. A inauguração da estátua equestre por Domingos Barbosa (1775)**

“Para fazer mais plausível, e solemne este Festejo, fez o Juiz do Povo, e Casa dos Vinte e Quatro fabricar sete carros magestosos ornados galante, e ricamente, para servirem de tirunfo na celeberrima Inauguração da Estátua, e simbolicamente a Gloria, a que se vê elevado PORTUGAL, a impulsos de Beneficencia do seu MONARCA.

Dos sete carros, os quatro primeiros representam as quatro partes mais conhecidas da Orbe, a saber: EUROPA, ASIA, AFRICA E AMERICA, que vem todas, como tão interessadas nos obséquios dirigidos ao nosso Rey, mostrar júbilo (...)” (Barbosa, 1775, pp. 1-2)

De datação incerta, situada algures entre o início e meados do século XVIII, a publicação de uma *Nova Progmatica Opia que a junta do Bom Governo faz ressuscitar da Roma antiga à Lisboa da Moda* dá conta de uma transformação que, lenta e progressivamente, ocorria na sociedade portuguesa: desde a estrutura dos seus grupos sociais<sup>174</sup>, à economia e

---

<sup>174</sup> A estrutura de classes e a sua ‘força’ política são descritas por Oliveira Marques da seguinte forma: “Nos finais do século XVII, os grandes proprietários detinham firmemente as rédas do poder. Os tempos de prosperidade económica deram-lhes os meios de aumentar a sua fortuna e, conseqüentemente, a

formas de produção, até à própria alteração do seu volume demográfico. O surto populacional que se regista em 1725, que se segue à estabilidade de grande parte do século XVII, o comércio com o Brasil que provoca uma rede de ligações internacionais “que permitia o registo de saldos positivos na balança comercial e que dava ensejo a investimentos consideráveis em propriedade, actividades construtoras e manifestações de arte e cultura” (Marques, 1995, p. 353). Esta *Nova Progmática Opia* elabora uma lista de maus costumes “que praticão as mãys com as filhas”. De entre os mais diversos pontos da lista (da conversa à janela, às visitas não acompanhadas que fazem um divertido retrato da vida da Lisboa da moda), encontram-se o “(3.) Consentir, que Mestres as ensinem a ler (parvoíce); (9.) Levallas a Comedias (parvoíce); (11.) Consentir-lhes a lição de livros amatorios como novellas (parvoíce); (17.) Consentir-lhes cantigas que se oução fora de casa (disparate); (37.) Deixar o governo da casa por ir a divertimentos vaons (parvoíce)”<sup>175</sup>. A “parvoíce” e o “disparate” mostram assim que o ensino das letras às mulheres, a assistência a espectáculos, bem como a existência de divertimentos vãos e a audição de música, são já uma prática entre a *Lisboa da Moda*. Em 1728, o casamento dos príncipes<sup>176</sup> é descrito na *Relação dos festivos applausos (...)* (Pinto A. C., 1728) pela enorme procissão acompanhada pelos sonoros clarins, bem como pelos oito bailes, compostos de saraus e músicas ordenadas à celebridade do dia.

---

sua força. Como sempre em Portugal, a nobreza competia coma burguesia e com o rei nas práticas do comércio, contribuindo para enfraquecer o surto de uma classe média e impedir o seu desenvolvimento normal. Até cerca de 1720, este panorama sofreu poucas alterações. lam-se regularmente criando novos títulos mas acompanhados da extinção de outros por morte ou promoção. Verificara-se contudo uma renovação gradual da alta e da média aristocracia. Este facto, somado às doutrinas e às circunstâncias do tempo, causava a divisão da nobreza em dois grandes grupos: um ligado ao passado, olhando para si próprio em termos de sangue e linhagem, defendendo os velhos métodos de governação e de actividade económica, realçando o papel da propriedade rural e da agricultura; o outro, mais progressivo e aberto, aceitando a promoção à nobreza dos burocratas, homens de letras e até de burgueses (...). No tempo de D. João V alaragou-se o papel da coroa, acompanhado de maior número de burocratas e intelectuais (...) Não admira, pois, que a velha nobreza iniciasse o seu declínio e fosse obrigada a aceitar a concorrência crescente de burocratas, homens de letras e, mais tarde, mercadores ricos” (Marques, 1995, p. 366).

<sup>175</sup> *Nova progmatica opia, que a Junta do Bom Governo faz resuscitar da Roma antiga à Lisboa da moda, para reformação dos abusos das molheres.*[S.l. : s.n., 17--]

<sup>176</sup> A datação proposta por Pimentel é de 1729 quando analisa a política de espectacularidade do poder no período joanino, onde descreve: “Seria, não obstante, o duplo consórcio entre os Príncipes do Brasil e das Astúrias e as Infantas Maria Bárbara de Bragança e Mariana Vitória de Bourbon que, em 1729, daria lugar a um dos mais impressionantes momentos de visualização do fausto joanino, num espectáculo sem precedentes de rivalidade e emulação entre as duas cortes que coincidem no mesmo local.” (Pimentel, 2002, p. 73).

A afirmação da monarquia absolutista dos princípios do século dará lugar ao despotismo iluminado de Pombal a partir de 1755. Em 1720, D. João V cria a *Academia Real de História*<sup>177</sup>, documentando um surto de uma *intelligentsia* laica (Marques, 1995) e em 1779 é fundada a *Academia Real das Ciências*, dando visibilidade à afirmação das Luzes em Portugal. O período, para o clero, é de contínuo e crescente declínio, principalmente entre as camadas superiores de burocratas, intelectuais e nobres, culminando com a transformação do Santo Ofício em tribunal civil em 1769 e com a expulsão da Companhia de Jesus em 1773 por Marquês de Pombal.

Em 1771, Marquês de Pombal, Joaquim José Estulário de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Theotónio Gomes de Carvalho instituem em Portugal *A sociedade para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte*: “considerando o grande esplendor e utilidade, que resulta a todas as Nações do Estabelecimento dos Theatros Públicos, por serem estes, quando são bem regulados, a Escola Pública, onde os Póvos aprendem as Maximas mais sans da Política, da Moral, do Amor da Pátria, do Valor, Zelo e Fidelidade, com que devem servir aos seus soberanos; civilizando-se, e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que nelles deixarão os infelices séculos de ignorancia”<sup>178</sup>. Pede-se a exclusividade do teatro e o monopólio da exploração, seguindo a doutrina económica de privilégio monopolista que vinha a ser seguida desde os finais do século XVII, ainda que Marquês de Pombal lhe tenha acentuado o sentido mercantilista (Marques, 1995, p. 359). Sustenta-se ainda, na instituição da sociedade, que “sob os que a prática não recai infâmia”, da mesma forma que Manuel Figueiredo apresentará a defesa do espectáculo como “divertimento, e o mais racional pelo que instrue, e pelo que alegra” (Figueiredo, 1810, p. I).

---

<sup>177</sup> Fundada em 1720 pelo acção do Padre Manuel Caetano de Sousa e “patrocinado, com a mais larga munificência por D. João V” (Cidade, 1984, p. 82)

<sup>178</sup> *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da Corte: [estatutos / Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Públicos da Corte* - Lisboa: na Regia Typ. Silviana, 1771.

Quadro 5. Estruturas e equipamentos culturais (1763-1798)

Biblioteca da Universidade de Coimbra	1716
Ópera do Tejo- 31 Março de 1755 a Novembro de 1755	1755
Aula de Desenho da Fábrica das Sedas	1763
Aula dos Estuques e das Caixas	1767
Sociedade para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte	1771
Biblioteca da Real Mesa Censória	1773
Real Jardim Botânico da Ajuda	1778
Biblioteca da Real Casa das Necessidades	1778
Aula de Debuxo e Desenho no Porto- decreto de 27 de Novembro	1779
Academia Real das Ciências em 1779	1779
Museu da Academia Real das Ciências	1779
Academia do Nu de Cirillo Wolkmar Machado <sup>179</sup>	1780
Aula Pública de desenho na Cidade de Lisboa- alvará de 23 de Agosto	1781
Aula de Arquitectura Civil	
Academia de Portugal em Roma	1785
Academia Real de Fortificação e Desenho <sup>180</sup> - carta de lei de 2 Janeiro	1790
Academia de Bellas Letras ou Nova Arcádia	1790
Real Teatro de S. Carlos	1793
Real Biblioteca Pública da Corte (integrará a Liv. Real Mesa censória)	1796
Museu Real da Ajuda (ou gabinete de História Natural)	1798
Real Teatro de S. João (Porto) <sup>181</sup>	1798
Museu e Jardim Botânico da Universidade de Coimbra	?

<sup>179</sup> Abre a 16 de Maio de 1780, sustentando-se pela contribuição de 300 réis por cada pessoa que a frequenta, são segundo Silvestre Ribeiro, cerca de 50 pessoas. Em 1781 abre a Aula Régia de Desenho, por iniciativa de Joaquim Carneiro da Silva, o que levará a dificuldades financeiras da Academia de Wolkmar Machado, que a reabre, para logo fechar novamente por morte de Gregorio B. Vasconcellos, dono do edifício da academia. A 23 de Abril de 1781 abre o intendente de Pina Manique uma Aula de Desenho na Casa Pia do Castelo, restaurando a Academia mais tarde a 24 de Maio 1787 (reunindo Wolkmar Machado, Joaquim Carneiro da Silva e o Professor da aula do Castello Pedro Alexandrino) (Ribeiro, 1871-1914, pp. 24-27).

<sup>180</sup> Segundo Silvestre Ribeiro a primeira aula de fortificação militar ocorreu no ano de 1647 por ordem de D. João IV (Ribeiro, 1871-1914, p. 29)

<sup>181</sup> É referida por Maria Antonieta Cruz a participação de três colaboradores na edificação desta casa de espectáculos: “o interesse pela música e pelo teatro levou os comerciantes portuenses à participação directa na construção do Teatro S. João, empresa que, sem interesse económico, atraiu negociantes de alta craveira cultural, interessados em incentivar as manifestações artísticas de qualidade na cidade do Porto. Francisco de Clamouse Browne, Boaventura da Costa Dourado e Custódio Teixeira Pinto Bastos, foram três colaboradores importantes na edificação da referida casa de espectáculos. Curiosamente, eram todos membros da Associação Comercial do Porto” (Cruz M. A., 1999, p. 434).

Embora os tempos sejam de profunda transformação social e de restauração das artes, que a morte de Marquês de Pombal ou o fim do reinado de D. José I não travam, não deixa de ser importante para o ponto aqui em discussão as observações de um inglês em visita a Portugal no final do século XVIII, sob o pseudónimo de Arthur Costigan (Costigan, 1787). Em 1787, relata o nosso observador inglês, o teatro público não está em funcionamento, uma vez que a Rainha Pia não permite essa escola de “imoralidade” que se constitui como o “vício favorito do seu país”<sup>182</sup>, ainda que sob o seu reinado venha a ser criado o Teatro Nacional de S. Carlos em 1793. No entanto, em privado as sessões teatrais são permitidas, pelo que o nosso observador tem a oportunidade de nos relatar um pequeno momento de entretenimento dramático: “the theatre was neatly fitted up, but entirely in the same taste with their churches and chapels” (Costigan, 1787, p. 343). A semelhança entre o gosto das igrejas e o gosto da decoração do recinto teatral é motivo de grande perplexidade, acrescida pelo facto de durante este entretenimento dramático se assistir a uma comédia de nível duvidoso que terminava “[n]uma dança ainda mais indecente e obscena, só praticada pelos homens e mulheres negras de Lisboa” que acolheu um enorme aplauso do público (Costigan, 1787, p. 354).

Esta peça foi seguida da encenação de uma cena bíblica, concluindo o nosso inglês: “but however absurd, ridiculous and monstrous these farses may be, it must be remembered they are but representations calculated to amuse the vulgar, always best pleased with whatever appears most crude, incredible and gigantic” (Costigan, 1787, p. 357). O gosto dominante referido poderá ser, por hipótese, o teatro de cordel ‘genuinamente’ popular que se descreve precisamente na aglutinação dramática de “adaptações de comédias, farsas, peças de evocação histórica ou religiosa, dramas, parábolas ou provérbios” (Cruz D. I., 2001, pp. 104-105). Mas mais do que o gosto que se revela na descrição aqui citada, a observação mais pertinente de Costigan para o ponto

---

<sup>182</sup> “There is no public theatre here at present, the pious Queen not chusing to permit such a school of immorality in a public manner, much less would she suffer women to exhibit on stage, were it open, being of opinion, that permitting women thus to act in public, would have too much the appearance of patronizing the favourite vice of her country” [Costigan: 1787, p. 337]

que aqui construímos sob a génese do campo de produção cultural autónomo da esfera da religião, é a seguinte:

**Excerto 5. *Sketches of Society and Manners in Portugal : in a series of letters* de Arthur Costigan (1787)**

“ (...) It will be impossible to talk to you of the civil or political state of this people, without being unfortunately obliged to bring their religion almost every moment also in question, the two being to inseparably interwoven in the whole fabric and contexture of the Government, or to speak still more truly, the Civil Power acting only in subordination and according to the impulses it receives from the religious (...)” (Costigan, 1787, p. 397)

### 3.1.2| A política cultural do período liberal

Apesar do “conceito empobrecido” de sociedade civil<sup>183</sup>, que se reconhece na teoria liberal do Estado que afasta a comunidade associativista e voluntarista de Rosseau (Santos B. S., 1994), a definição do “espírito público” de Garrett, como “a parte mais ou menos activa que toma a porção ilustrada no sistema geral de seu governo e nos actos particulares de sua administração” (Garrett, 1826, p. 4), reveste-se de particular importância para a formulação de uma primeira política de intervenção do Estado nos assuntos culturais. Esta opinião emergente do espírito público é um dos mecanismos de limitação das forças e do domínio da acção governativa que em conjugação com o

---

<sup>183</sup> Para Boaventura Sousa Santos, a relação vertical Estado-cidadão que a teoria liberal giza sob a designação de contrato social, acabará por marginalizar o princípio de Rosseau da comunidade, assente no mundo do associativismo, clubes e empresas, opondo-lhe uma sociedade civil monolítica que desta forma produz duas ocultações: a empresa “que só cinicamente se pode conceber como voluntarista”, como unidade básica da produção capitalista e a invisibilidade das desigualdades da intimidade burguesa que se exclui nesse eixo vertical em que assenta a teoria liberal [Santos: 1994, pp. 204-208]. A teoria do liberal do Estado alimentará, assim, um “conceito empobrecido de sociedade civil que passou a ser oposto ao Estado”, na medida em que se concebe “como agregação competitiva de interesses particulares, suporte da esfera pública e o indivíduo, formalmente livre e igual, suporte da esfera privada e elemento básico da sociedade civil”. As múltiplas e cada vez mais profundas intervenções do Estado liberal reflectiria, assim, a solidificação da ligação orgânica entre a lógica da dominação política e as exigências da acumulação de capital (Santos B. S., 1994, p. 74)

parlamento, a constituição e a (liberdade) de imprensa que estão na génese do Estado liberal<sup>184</sup> (Foucault, 2004).

---

<sup>184</sup> Foucault analisa o surgimento na Europa de uma nova razão governamental ou de Estado – o liberalismo, a partir da adaptação da concepção fisiocrata da concorrência natural de Adam Smith - a liberdade do mercado -, no equilíbrio da correlação de forças entre os Estados europeus. A liberdade de mercado na Europa estabelecerá, já não o princípio do jogo nulo, mas, pelo contrário, o princípio de um enriquecimento recíproco por via do preço natural (vendedor / comprador), isto é, no jogo legítimo da livre concorrência. Esta ideia está no centro da teoria liberal que se aplica ao indivíduo, à região ou à correlação entre os Estados Europeus. Ao estabelecer-se neste contexto, o liberalismo entende a Europa como sujeito económico colectivo e o mundo inteiro como mercado (a mundialização do mercado, por via da organização do livre mercado planetário). Esta nova racionalidade planetária (a livre circulação marítima, os princípios do direito internacional e a história da pirataria são exemplos da construção desta nova racionalidade), assegura as condições do enriquecimento colectivo e recíproco através de um mercado ilimitado. Esta simultânea abertura a um mercado mundial vai permitir o bloqueio dos *enjeux* económicos de um mercado concebido como fechado, terá como consequência a resolução dos conflitos internos e a criação de uma paz universal. O jogo económico que visa o enriquecimento recíproco e correlativo entre a Europa (o lugar do jogo dos jogadores europeus) e o mundo, o lugar de mercado e dos *enjeux* económicos (diferença de estatuto da Europa e do resto do mundo), vincula assim a nova razão de Estado à liberdade do mercado, entendido como lugar da verdade (*veridiction*) governativa e não apenas como lugar de jurisdição (*jurisdiction*). A nova racionalidade governativa que tem por objecto o planeta inteiro estabelece, ainda, a garantia da ideia da paz perpétua na planetarização das relações comerciais (direito comercial), que tornam porosas (isto é, dependentes), as independências jurídicas de cada Estado (direito jurídico), resultando num 'direito cosmopolita' que alicerça as bases dessa paz perpétua (Kant). Esta análise do aparecimento de uma nova reflexão da racionalidade política no século XVIII – o liberalismo - não pressupõe obviamente, a sua *mise-en-oeuvre*, ou que se ignorem as políticas proteccionistas do colbertismo, os nacionalismos políticos ou as guerras europeias que marcam a história posterior da Europa. Esta organização internacional do mercado mundializado, convoca não só a limitação das forças internas de cada Estado, mas assenta essa limitação na ilimitação do mercado externo. A arte liberal de governar que se desenha ao longo do século XVIII, tem três características fundamentais: a *veridiction* do mercado, a *limitação através do cálculo* da utilidade governamental e a posição da Europa como região de desenvolvimento económico em relação com um mercado mundializado. Este liberalismo caracteriza-se, muito mais por um *naturalismo* governamental uma vez que este conceito de liberdade se refere acima de tudo à *espontaneidade (a mecânica interna) do processo económico*, mais do que a uma liberdade jurídica reconhecida aos indivíduos. Este naturalismo governamental que se desenha em meados do século XVIII é originário da concepção fisiocrática do despotismo esclarecido, isto é, na descoberta desse mecanismo natural espontâneo do processo económico. O objectivo da função governativa transforma-se no absoluto respeito do seu funcionamento espontâneo, pelo que a acção governativa se deve munir do conhecimento, contínuo, claro e distante da sociedade e do mercado, para que a limitação da sua acção se faça, não pela liberdade dos indivíduos, mas pela evidência da análise económica. Deduz-se deste respeito absoluto pela espontaneidade do processo económico um certo número de liberdades: a de mercado, a do vendedor/comprador – a relação de troca comercial entre indivíduos, a do proprietário sobre a sua propriedade e a da discussão e, eventualmente, a liberdade de expressão. Neste sentido, o imperativo do Estado não é a liberdade do indivíduo ou a afirmação dos direitos humanos, mas é antes a *consumação* desse número de liberdades, através da produção, organização e gestão dessas liberdades que estão na base da espontaneidade do processo económico. A liberdade estabelece-se então como relação entre governo e governados na base da qual está a noção do *interesse* como conceito operador na arte de governar. A limitação do poder público faz-se precisamente na concorrência livre dos interesses na esfera pública através da imprensa e da opinião, através do parlamento e na constituição, onde a arte de governar se assume como arte de *gerir* a produção / destruição dessas liberdades, isto é, a gestão do perigo e a *mise-en-oeuvre* dos mecanismos de segurança, ou seja a

Almeida Garrett será, assim, responsável pela única e singular reforma do teatro nacional de uma política cultural fundamentada na ideologia liberal. Criar-se-ão, a título de exemplo, sob a responsabilidade directa de Garrett, por incumbência de Passos Manuel a 9 de Setembro de 1836, a Inspeção Geral dos Teatros, o Teatro Nacional de D. Maria II, o Conservatório de Música e Arte Dramática e os direitos de propriedade literária serão consignados na legislação portuguesa. Assistimos, no meio da turbulência política da revolução liberal e conseqüente guerra civil, mais ou menos latente ou activa em Portugal entre 1820 e 1851<sup>185</sup>, à emergência das instituições artísticas do campo: a *Academia Nacional das Belas Artes* de Lisboa é fundada em 1836, recebendo como função a guarda do património das extintas ordens religiosas, bem como a *Academia de Belas do Porto* que passa a integrar o recém-criado *Museu de Pinturas, Estampas e Outros Objectos de Belas Artes* (fundado por D. Pedro a 11 de Abril de 1833), seguida pela *Sociedade Promotora das Bellas Artes* em Lisboa cujo objectivo é criar um salão permanente de exposição e venda de arte, primeiro pelo Abade de Castro e mais tarde assumida por D. Francisco de Melo; e aos dois teatros nacionais de São Carlos e S. João, o já referido D. Maria II, o *Conservatório Geral de Arte Dramática*, a *Inspeção Geral dos Teatros* (1836), e a *Regulação da Propriedade Literária* (1851)<sup>186</sup>. Função, não menos importante, destas instituições será o apoio *especializado* na fundamentação da acção do Estado e dos poderes públicos.

---

regulação dessa liberdade, que não é um dado adquirido em si, mas algo que se fabrica a cada instante pelo princípio do cálculo da segurança - da protecção do interesse colectivo das ameaças do interesse individual ou, pelo contrário, os interesses do indivíduo face ao perigo colectivo (direitos dos trabalhadores, doença, etc.). O jogo liberdade/segurança está no coração desta nova arte de governar que, manipulando os interesses, e afirma como entidade gestionária do perigo. Desta conjunção central deduzir-se-à o controlo necessário das ameaças, da vigilância dos comportamentos e da 'invenção' das técnicas disciplinares como contrapartida da liberdade, ou antes, da consumação dessas liberdades, que justificam os mecanismos de vigilância panópticos (as escolas, os hospitais, as prisões). Será a partir deste jogo da detecção de ameaças que se justificam as políticas intervencionistas – majorando as liberdades com a sua correlação de controlo (Foucault, 2004).

<sup>185</sup> Não devemos ignorar que o período que antecede a revolução liberal é também de enorme instabilidade política e social. Como descreve Vasco Pulido Valente: “De 1808 a 1847, Portugal sofreu uma série ininterrupta de choques e de humilhações: três invasões francesas, a fuga do rei para o Rio de Janeiro, a independência do Brasil, a ocupação inglesa, o pró-consulado de Beresford, quatro guerras civis, várias revoluções falhadas e várias intervenções estrangeiras, militares e diplomáticas” (Valente, 1999, p. 28)

<sup>186</sup> Ao longo do século XIX iremos assistir tanto à proliferação dos teatros em Lisboa e Porto, mas também à proliferação das sociedades dramáticas, um pouco por todo o país (Cruz D. I., 2001, p. 138).

Garrett formulará a ideologia liberal de intervenção nos assuntos culturais, – assente na centralidade da representação teatral: “os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte [que sonetos e madrigais], menos condimentado e mais substancial; é povo, quer verdade. Dai-lhe a verdade do passado no romance e no drama histórico – no drama e na novela da actualidade ofereci-lhe o espelho em que se mire a si e ao seu tempo, a sociedade que lhe está por cima, abaixo, ao seu nível – e o povo há-de aplaudir porque entende: é preciso entender para apreciar e gostar” (Braga, 1900, p. 15). A educação deverá ser nacional<sup>187</sup> e integrar o ensino das belas-arts como *gentil ornato*<sup>188</sup>, criando essa aliança entre a legitimação de uma alta cultura e o discurso da nacionalidade (Santos B. S., 1994, p. 75).

A estrutura da intervenção estatal, formulada pela política cultural de Garrett não deixará pois de marcar a diferença dos modelos que, em capítulo anterior, descrevemos em abstracto. Estabelecemos nesse ponto que as instituições culturais norte-americanas se criavam por iniciativa de uma sociedade civil activa e voluntarista, recorrendo à análise de Max Weber da ética protestante como factor explicativo, observando o seu aparecimento a partir do local, com uma ausência de políticas de cariz centralista que só muito mais tarde serão assumidas pelo Estado Federal<sup>189</sup>. Em Portugal, o movimento parte, já o observámos anteriormente na política monopolista de Pombal, precisamente e (quase) sempre, veremos adiante a excepção do Museu Allen no Porto, de uma estratégia *top-down*, marcada pela necessidade do apoio e da protecção do Estado central<sup>190</sup>.

A desconfiança sistemática deste Estado centralista e centralizado será, precisamente, um dos pontos fundamentais do liberalismo herculiano que alicerça na defesa de um

---

<sup>187</sup> “Nenhuma educação póde ser boa se não for eminentemente nacional” [Garrett: 1829, p. X]

<sup>188</sup> O ensino das belas artes deve integrar como “*gentil ornato* da educação nobre ou necessário elemento (que algumas são) de toda a educação: e assim da música, do desenho, da dança (...)” (Garrett, 1829, p. XV).

<sup>189</sup> A análise da racionalidade política liberal de Foucault, no âmbito do paradoxo liberdade / segurança, entende as políticas estatais intervencionistas do Estado federal da América dos anos 30 e mais tarde dos anos 60 como instrumento de resposta ao perigo da paralisia económica da década de 30, da qual resulta o New Deal, e ao perigo da ameaça de um novo paradigma da *arte de governar* ao paradigma liberal americano (Foucault, 2004).

<sup>190</sup> Veja-se a este propósito o diagnóstico da instrução popular elaborado em 1870, por D. António Costa: “Assim, resumindo n’uma idea, os factos expostos, sustentámos que o elemento local, considerado como elemento geral da organização do ensino primário, não existe entre nós, faltando-nos por conseguinte a base em que deve assentar o edificio da instrução popular” (Costa D. A., 1870, p. 64)

Estado descentralizado na organização administrativa autónoma dos municípios a sua doutrina liberal, que virá a acolher a simpatia tanto de republicanos como socialistas (Serrão J. , 1980, p. 345). Lê-se na História de Portugal de Herculano: “porque a instituição e multiplicação dos concelhos, gradualmente aperfeiçoados, fortalecidos, chamados à vida política, não é mais do que a transformação lenta de uma parte dessa população alvitada, de que nasceu a classe média, a mais forte e a mais poderosa nas sociedades modernas” (Herculano, 1849, p. 224). A descentralização começa em 1822 com a atribuição às câmaras municipais, pela carta constitucional de 1822, de duas competências que estão de certa forma conectadas com o tema da nossa análise: por um lado, promover a agricultura, o comércio, a indústria, a saúde pública e “geralmente todas as comodidades do concelho”, e por outro, “cuidar de Escolas de Primeiras letras e de todos os outros estabelecimentos de educação que forem pagos pelos rendimentos públicos”.

Confrontada com a falta de hábitos culturais, a ideologia liberal de Garrett que enfatiza a função pedagógica e civilizante do teatro<sup>191</sup>, formulará o princípio de uma política cultural do Estado que se fundamenta na construção de uma procura que é, em si, *manufacturada*<sup>192</sup>. Nas palavras de Garrett: “Em Portugal nunca chegou a haver teatro (...). O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos, enquanto o gosto não forma os hábitos, e com eles a necessidade. Para principiar, pois, é mister criar um mercado factício. É o que faz Richellieu em Paris, e a Côrte de Espanha em Madrid; o que já tinham feito os certames e os concursos públicos de Atenas, e o que em Lisboa tinham começado a fazer D. Manuel e D. João III. Depois de criado o gosto público, o gosto público sustenta o teatro: é o que sucedeu em França e em Espanha” (Garrett, 1900, pp. 156-158).

---

<sup>191</sup> No fundo, de acordo com Foucault, uma técnica disciplinar na nova sociedade de controlo e vigilância decorrentes da teoria liberal do Estado.

<sup>192</sup> O regime de gestão do TNDM importa do modelo da *Comédie Française* com a concessão a uma sociedade artística financiada por um subsídio anual: entre 1846 até 1868 esse valor foi de 6:000\$ e a partir daí (com um interregno de dois anos) foi de 8:000\$, para além do imposto de 1% sobre o produto das lotarias da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, estabelecido a partir de 1860. Em 1898, o Teatro Nacional será entregue sem subsídio a uma nova sociedade artística até 1926. (fonte: decreto-lei nº 30:101, DG nº I/282)

Desta ausência de procura seria pois necessária uma ligação directa ao mecenato régio operacionalizado por uma política de subsídios<sup>193</sup> – por divisão equitativa de verbas entre tipos ou ordens de teatros [Portaria de 15 de Setembro de 1836], decisão essa alicerçada na consulta e parecer dos pares, por via da *Inspecção Geral dos Teatros*. O Estado liberal assumia assim a função simultaneamente reguladora e fiscalizadora da acção teatral, mas também a função de ‘financiador’ dessa mesma actividade<sup>194</sup>. A situação dos teatros lisboetas ao tempo da revolução liberal é descrita, por Teófilo Braga, da seguinte forma: “o teatro resumia-se no barracão do Salitre e na mesquinha casa da Rua dos Condes; os actores, em parte curiosos, e profissionais sem escola, declamavam dramalhões e comédias de cordel” (Braga, 1900, p. VIII). Nas causas apontadas por Garrett para a ausência de um teatro nacional e do gosto público pelo teatro, destaca-se a religião e a intolerância religiosa: desde “o misticismo belicoso de El-Rei D. Sebastião (...) que não tratava senão de brigar e rezar, - e logo, a dominação estrangeira (...)”, ao “músico excelente, mas de Igreja” que era D. João IV, ao *Judeu* que “o povo deixou matar. Por isso ficou sem teatro”, até ao reinado seguinte onde era pecado, ao qual se segue o espectáculo de ópera em tradução portuguesa “meio rezado, meio cantarolado” (Garrett, 1900). É desta contracção permanente do gosto público pelo teatro, que na teoria do Estado liberal se constitui a necessidade de intervenção pública.

---

<sup>193</sup> A política de subsídios e apoios do Estado será estendida mais tarde também à publicação de obras literárias pelo decreto de 27 de Novembro de 1879 que regula “o modo de estabelecer solemnidades com que podem ser adquiridas pelo Estado obras literárias, e subsidiadas quaisquer publicações recommendáveis”, lê-se na *História dos Estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal* de Silvestre Ribeiro (Ribeiro, 1871-1914, p. 481).

<sup>194</sup> Lê-se na *História do Teatro de S. Carlos*: “Se não fôra subsidiado o Theatro de S. Carlos, poderíamos dizer que o principal culpado em estar a arte musical em tão grande atrazo era o público português; mas fazendo o Estado sacrificios pecuniários, que se teem prolongado por tantos annos, é o governo o único culpado, pois tem direito e dever a suprema inspecção pelo Theatro Lyrico” (Benevides, 1883, p. 414). Acrescenta Benevides: “Em 1870, o governo poz a concurso o Theatro de S. Carlos supprimindo, porém, o subsídio de 20:000\$000; mas a empresa não quis aceitar o impossivel programma governamental. Sobrevindo, porém, a revolução militar de 19 de Maio, á testa da qual se collocou o marechal Saldanha, e que era fomentada pelo Conde de Peniche, d’onde resultou uma dictadura, emq eu o velho duque teve todas as pastas; o illustre guerreiro que não costumava negar a sua protecção aos seus amigos e aos filhos dos seus amigos, concedeu por intervenção de Bento da França, filho do antigo Conde de Fonte Nova, velho amigo de Saldanha, e sócio dos últimos empresarios, a adjudicação do Theatro de S. Carlos por 3 annos e com o subsídio de 25:000\$000 réis annuaes” (Benevides, 1883, p. 330) Em 1898, o usufruto do Teatro D. Maria II será cedido gratuitamente a uma Sociedade de Artistas, organizada e fiscalizada pelo Governo.

Teófilo Braga elogiara, para além da sua dramaturgia e da sua ‘pena de ouro’, a política cultural implementada por Garrett, destacando não só a criação de prémios, a criação do Teatro Nacional mas também os subsídios que consegue para os Teatros do Salitre e da Rua dos Condes: “Não se limitou Garrett em firmar a fundação do teatro português dotando-o com belos dramas; pensou também em formar o repertório da scena nacional, estabelecendo prémios para os notáveis talentos e o *Conservatório da Arte Dramática* para julgar e apurar essa eflorescência. Como espírito complexo via os factos no seu conjunto, e assim no mesmo intuito obteve subsídios do governo para os teatros do Salitre e Rua dos Condes, e para Glória suprema da sua missão, conseguiu que se realizasse a edificação do belo teatro Nacional (Braga, 1900, p. XI).

A bipolaridade do poder face às actividades culturais marcará assim, uma vez mais, a desestruturação da reforma de Garrett na constituição de Costa Cabral amputando-a da sua instituição central enquanto instituição de profissionalização<sup>195</sup>, o *Conservatório de Arte Dramática*, e vedando o acesso das peças de Garrett à cena do recém-criado Teatro Nacional. *Frei Luís de Sousa* será apresentado, pela primeira vez em Julho de 1843, no teatro da Quinta do Pinheiro, pertencente a Duarte de Sá, representado pelo próprio e alguns amigos (Braga, 1900). Em 1877, Joaquim de Vasconcellos relata esta desestruturação das reformas artísticas liberais, impulsionadas por Passos Manuel e Garrett: “Destruem-se tudo isto, como se a economia<sup>196</sup>, a supressão dos órgãos reguladores do movimento intellectual do paiz fosse uma *economia!* A ignorância proclamada um *capital!*” (Vasconcellos, 1877, p. 38). A indignação de Vasconcellos<sup>197</sup> constrói-se já na crítica que a Geração de 70 fará ao primeiro liberalismo português.

---

<sup>195</sup> Esta estratégia de desmontar a reforma de Garrett é descrita pelo próprio da seguinte forma: “Veio a religião, veio a economia, chamou-se tudo para anatemizar um pobre instituto inocente” (Garrett, 1900, p. 165)

<sup>196</sup> Vasconcellos compara a dotação das duas Academias de Belas Artes de Lisboa e Porto em 1836 era de 32:400\$00 e em 1877 essa dotação é de 17:000\$ réis (Vasconcellos, A Reforma das Bellas-Artes, 1877, p. 38).

<sup>197</sup> Na sua análise destaca-se a acção do Bispo de Viseu<sup>197</sup> que conta com o seguinte “rol de peccados talvez único na nossa historia moderna: - aboliu a direcção geral de Instrucção pública; - aboliu a escola normal do sexo masculino na capital (...) [e] no reino; - aboliu o theatro nacional; etc. etc. etc.” (Vasconcellos, 1877, p. 38).

O período áureo, chamemos-lhe assim, de uma sociedade burguesa, durará de 1852 a 1871<sup>198</sup>, dando como balizas simbólicas o *Acto Adicional* de 1852 (que, a par com a nova lei eleitoral, põem termo à separação entre cartistas e setembristas) e o ano de realização das *Conferências do Casino Lisbonense*, onde podemos observar o aparecimento de uma verdadeira oposição à ordem e instituições burguesas (Marques, 1995, pp. 461-62). A revolução liberal abre, assim, as portas a uma burguesia em trajectória de ascensão social aos bailes e aos teatros, numa “envolvência ostentatória destas manifestações de cultura a que apenas os mais abastados tinham acesso, ou alguns detentores de recursos médios que, não raro, faziam sacrifícios para assistirem a uma representação. Estas manifestações culturais eram também momentos particularmente importantes para os aspirantes à promoção social” (Cruz M. A., 1999, p. 434).

Podemos acompanhar, ainda, esta abertura a partir das novelas de Camilo Castelo Branco, onde encontramos na preparação de um baile, que mais não é que um “theatro em que todos representam um papel sabido ou improvisado” uma descrição da entrada em cena deste grupo social (Branco, 1869, p. 232):

**Excerto 6. *Scenas innocentes da comédia humana* de Camilo Castelo Branco (1869)**

“O principal é haver senhoras elegantes, muita aristocracia e alguns poetas e escriptores.

- Tudo isso é bom, minha querida, disse uma velha marquezia, reunir os elementos da boa e má sociedade, isto é: da antiga aristocracia e d’estes democratas engravatados, que conseguiram um título e uma commenda, por terem andado pelas associações, por elles creadas, gritando que endireitavam o paiz, quando elle cada vez está mais torto” [p. 220]

As descrições destes *parvenu*, utilizando a designação de Marivaux (Marivaux, 1736), abundam nas novelas camilianas, testemunhando os hábitos culturais em transição<sup>199</sup>, uma ascensão motivada pelo “brasileiro” (o rico *torna-viagem* no dizer de Eça) e pela

---

<sup>198</sup> Lima dos Santos balizará entre 1840 e 1870 o período áureo do tipo *dândi* burguês que testemunha uma vida urbana cultural da alta sociedade lisboeta (Santos M. L., 1977).

<sup>199</sup> Lê-se no conto *Dinheiro! Dinheiro!*: “Ando cá tão fora das barreiras da sociedade, e dos dramas contemporâneos... que nem ao menos sei se a mazurka está no quinto grau da refinação, ou se as polkas cederam terreno à restauração do minuete da corte... que miséria!”. Este conto narra a história de Alvaro de Sousa, “rapaz da plebe” que “aspirou sempre a ser da fidalguia”, redactor do jornal dos sapateiros que recebe herança do seu tio feita no Brasil: “Alvaro quando de improviso se viu rico (...) achando uma casa pobre, enriqueceu-a, ampliou-a, abrou-lhe os flancos, e deu-lhe as formas arrogantes d’um palacete, um tylburi, uma carruagem, e duas parelhas de éguas hanoverianas harmonisaram o fausto d’aquella magica metamorphose” (Branco, 1862).

mudança política liberal<sup>200</sup>. A grande voga dos manuais de civildade<sup>201</sup> a que assistimos no final do século XIX são assim instrumentos promocionais das fracções da burguesia em ascensão (Santos M. L., 1977, p. 11). Nestes manuais de civildade, de acordo com a leitura de Lima dos Santos, “as actividades de natureza artística aceitam-se como “prendas de sala” (...) valorizam-se como demonstração de disponibilidade de tempo e recursos para gastar numa actividade não económica, mas não se levam a sério como profissão ou sequer como ocupação a que um homem respeitável deva consagrar uma parte considerável do seu tempo” (Santos M. L., 1977, p. 35).

Como descreve ainda M. Antonieta Cruz: “As actividades culturais de carácter privado ou público demarcavam com rigor os seus frequentadores. Para participar numa festa onde estavam presentes as pessoas mais prestigiadas da cidade era necessário possuir uma educação global refinada, maneiras cuidadas. O ócio, fruído por vezes de forma sumptuária, patenteava a diferença entre elite burguesa e aqueles que não tinham criados, salões de festas, instrumentos musicais e todos os componentes das actividades mundanas” (Cruz M. A., 1999, pp. 435-436).

A Revista de Espectáculos do *Archivo Universal* dá-nos conta da diversidade social, por assim dizer, dos entretenimentos teatrais disponíveis na capital a 14 de Fevereiro de 1859:

#### Excerto 7. Revista de espectáculos em cena a 14 de Fevereiro de 1859

“No theatro de D. Maria – represenotu-se o *Gaiato de Lisboa*<sup>202</sup> – em 2 actos; - *Safa, que Génio!* – em 3 actos; - o em benefício do Sr. Rosa – *O Médico das Crianças* – em 5 actos; e uma – *Noite nas Caldas* – imitação em 1 acto do Sr. Marques Pereira. No *Gaiato* coube o papel principal à Sra. Manuela Rey, que

---

<sup>200</sup> Maria de Lourdes Lima dos Santos destacará três tipos que marcarão a ascensão da burguesia em Portugal: o dândi que se encontra na “intersecção de uma aristocracia modernizada e da grande burguesia, é o responsável por um certo estilo de vida da alta sociedade lisboeta, animada por bailes e festas sumptuosas, clubes, sessões teatrais, récitas de S. Carlos, sessões lietrários e políticos”; o barão, produto da revolução liberal e que “testemunha a persistência do prestígio da instituição aristocrática para uma burguesia que, invocando embora a igualdade perante a lei, aspira a distinguir-se através do título nobiliárquico”; e o marialva, expressão de uma “aristocracia imobilista” dos adeptos miguelistas que se caracterizam por um nível económico e cultural em geral baixo. (Santos M. L., 1977, pp. 14-16).

<sup>201</sup> João Teixeira Lopes observará, a propósito dos recentes manuais de civildade que acompanham os discursos contemporâneos da formação de públicos, que estes “servem (...) para domesticar *habitus* pouco ou mal preparados para o mundo da cultura, resultantes, em muitos casos, de capitais culturais recém-incorporados, pouco consolidados” (Lopes J. T., 2005, p. 44).

<sup>202</sup> A primeira representação desta peça é no Theatro da Rua dos Condes em 1838, consistindo segundo António Sousa Bastos numa imitação do *Gamin de Paris* de Bayard (Bastos, 1898, p. 78).

embora lhe sobrasse vontade não conseguiu nem por sombras traduzir o typo que o seu papel representava. O traje tornava-a tão rídica por uma superabundância de cabelleira (...). Do mérito das duas comédias pouco temos que dizer, o *Gaiato* é conhecido e apreciado geralmente; *Safa que Génio!* É imitada em segunda mão de Goldoni<sup>203</sup>, e como as obras deste escriptor tem typos bons mas pouco exagerados, enredo natural, mas innocente demais, peripécias às vezes engraçadas, mas muitas vezes monótonas pela repetição. Em S. Carlos deu-se em benefício do Sr. Nery Baraldi a *Favorita* (...) Entretanto como é costume em noites de benefício, houve enchentes e applausos. Nas Variedades tem continuado a *Revista do anno* que com rasão tem agradado porque tem graça sem offensa e crítica sem allusões desagradáveis (...). Na Rua dos Condes continua o repertório do costume, sucedendo-se uma série de sapateiros uns aos outros (...). A ópera cómica italiana começou as suas representações no theatro D. Fernando com o *Crispino é la Comare* – de Ricci<sup>204</sup> de cujo desempenho daremos notícia na próxima semana” (s/a, 1859, p. 111)

Numa análise a uma década de anúncios publicados em Diário de Governo das associações e sociedades que ali convocam os seus sócios e membros, as suas assembleias ou promovem as suas actividades: bailes, concertos, leilões e soirées, algumas prosseguindo fins mutualistas, outras de fins culturais e instrutivos. O Club Lisbonense<sup>205</sup> animado pelo Conde Farrobo, a Sociedade Patriótica Lisbonense<sup>206</sup>, a Assembléa Lisbonense<sup>207</sup>, a Associação Civilisadora<sup>208</sup> (Porto), a Sociedade dos Amigos da Villa de Cintra<sup>209</sup>, a já referida Sociedade dos Artistas Lisbonenses<sup>210</sup>, seguidas das associações

---

<sup>203</sup> Goldoni (1707 – 1793), dramaturgo italiano do século XVIII propõe uma reforma do teatro italiano a partir da ‘tradição’ popular da *Commedia dell’arte*. Segundo Vendramini, as peças de Goldoni são em simultâneo a recusa da *commedia dell’arte* enquanto tal (a improvisação, a obscenidade, a caracterização rudimentar das personagens em *tippi fizzi*) e a utilização dos seus elementos fundamentais (trama narrativa ligada ao quotidiano e a temas recorrentes o amor, o dinheiro (ostentação e manutenção da riqueza), a comida e o trabalho e o recurso a estruturas humorísticas fixas no *engodo* e no *quiproquó*; personagens arquetípicas embora já com alguma profundidade psicológica). A reforma de Goldoni, resume-se assim em sete pontos fundamentais subsequentes do primeiro: elaboração dos argumentos das comédias a partir de situações da realidade; aprofundamento psicológico das personagens; redacção integral de todos os diálogos desenvolvidos entre as personagens eliminando a improvisação; recuperação da ética e função educadora do teatro; valorização do actor; aproveitamento do significado social das máscaras utilizadas como síntese dos eixos principais; e finalmente, o registo artístico de uma nova classe social emergente (Vendramini, 2001).

<sup>204</sup> Ópera Bufo de Luigi e Fredrico Ricci estreada em Veneza em 1850.

<sup>205</sup> Gazeta de Lisboa nº 80 de 5 de Abril de 1834

<sup>206</sup> Diário do Governo nº 114 de 14 de Maio de 1836

<sup>207</sup> Diário do Governo nº 131 de 4 de Junho de 1836

<sup>208</sup> Diário do Governo nº 210 de 31 de Outubro de 1836

<sup>209</sup> Diário do Governo nº 297 de 15 de Dezembro de 1838

<sup>210</sup> Diário do Governo nº 18 de 6 de Janeiro de 1839, publicação dos estatutos pela portaria de 16 Setembro de 1838

filarmónicas: a Sociedade Harmónica Lisbonense<sup>211</sup>, a Academia Philharmonica<sup>212</sup>, a Sociedade Recreação Philharmonica<sup>213</sup>, a Academia Apollinea Lisbonense<sup>214</sup> ou o Cricket Club<sup>215</sup> que anuncia o jogo no próximo sábado.

A notícia do primeiro concerto por subscrição data de 1824: “o notável pianista João Domingos Bomtempo dava concertos já desde 1924, para os quaes havia assignatura no Palácio do Duque de Cadaval, ao Rocio” (Benevides, 1883, p. 143). A autonomia do campo artístico, libertada que está das funções de representação do poder do Estado, consagra-se assim na data simbólica de 1824, as práticas culturais são agora distintivas dos cidadãos que as instituem. O período de construção das instituições específicas deste campo inaugura-se assim com o surgimento da sociedade burguesa, assistindo à criação e desenvolvimento das instituições culturais: os museus e as bibliotecas aparecem ligados tanto às necessidades decorrentes da instrução pública, como aos ao gabinete de curiosidades do Museu Allen no Porto, ao cultivo das artes e dos lazeres. A criação destas instituições culturais é ainda acompanhada dos primeiros diplomas legais na regulação dos direitos fiscais “nos interesses das letras, das sciencias e das artes no que toca à importação ou exportação dos objectos mencionados” lê-se na carta de lei de 1843, na portaria de 3 de Abril de 1851 e a 19 de Setembro de 1853 publicadas no Diário de Governo.

#### Quadro 6. Museus e Bibliotecas entre 1836 e 1888

**Museu de Artilharia no Arsenal do Exército (Lisboa) | ~1853** Artigo do *Panorama* em que se dá conta dos trabalhos artísticos no arsenal do exército, a 7 Jan 1853. O decreto de 10 Dezembro de 1851 já reconhece a existência do Museu

**Museus de História Natural (Lisboa e Coimbra) | ~1836** Museu de História de Natural de Lisboa: em 1836 o Museu da Academia Real das Ciências integra o Museu da Ajuda, passa a designar-se em 1854 Museu Nacional de Lisboa; Museu História Natural da Universidade de Coimbra (1854)

**Museu Municipal do Porto | 1839** Museu Allen / 1853 Museu Municipal do Porto

**Museu da Marinha (Lisboa) | 1863** Decreto de 22 Julho de 1863

**Museu Portuense de Pinturas, Estampas e outros objectos | ~1833** Criado em 1833 por D. Pedro

**Museu Sisenando Cenaculano Pacense (Évora) | 1838** Criada aquando da transferência do cenáculo do bispado de Beja para o arcebispado de Évora; inclui Biblioteca

**Jardins Botânicos | ~1778** Jardim Botânico de Lisboa (1778), Jardim Botânico de Coimbra (177?)

<sup>211</sup> Diário do Governo nº 11 de 13 de janeiro de 1841

<sup>212</sup> Diário do Governo nº 51 de 1 de Março de 1841

<sup>213</sup> Diário do Governo nº 80 de 4 de Abril de 1846

<sup>214</sup> Diário do Governo nº 4 de 3 de Janeiro de 1848

<sup>215</sup> Diário do Governo nº 99 de 29 de Abril de 1853

**Museus nas províncias ultramarinas | 1838** Decretos de 16 de Julho de 1838 (Macau) e de 19 de Julho de 1838 (Moçambique)

**Museu Tecnológico do Instituto Industrial e Commercial de Lisboa | ~1878** Primeira ref. em 1879, anexos às escolas normaes

**Museu Colonial**<sup>216</sup> | **1868** Decreto de 29 de Dezembro

**Museu Nacional de Bellas Artes | 1884** A exposição retrospectiva de arte ornamental dá origem em 1882 ao Museu Nacional de Bellas Artes, inaugura a 11 de Maio de 1884

**Museus Arqueológicos (Lisboa e Coimbra)** Museu da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portugueses, 1866 | Museu Archeologico do Instituto de Coimbra (1874)

**Museu Agrícola e Florestal (Lisboa) | 1888** Decreto de 22 de Novembro de 1888

**Biblioteca Pública de Évora | ?**

**Biblioteca Real da Ajuda | ?**

**Biblioteca Pública do Porto | 1833** decreto de 9 de Junho

**Biblioteca de Ponta Delgada | 1834** portaria de 3 Jan

**Livraria promovida pela Câmara Municipal de Vila Franca de Xira | 1834** confirmada pela Portaria de 25 de Julho

**Biblioteca do Arsenal da Marinha | 1835** decreto de 7 de Janeiro

**Biblioteca especial do Archivo da Torre do Tombo | ? ~1836**

**Bibliotecas dos Liceus | 1836** decreto de 17 Novembro

**Biblioteca especial de Belas Artes | 1836** Ac. Belas Artes de Lisboa – dec. de 25 de Outubro

**Biblioteca especial do Conservatório de Arte Dramática | 1837** dec. 29 Abril

**Biblioteca do Funchal | 1838** portaria de 12 de Janeiro

**Biblioteca Pública de Braga | ~1841** carta de lei de 2 Dezembro de 1844

**Biblioteca Pública de Angra do Heroísmo | 1860** decreto de 10 Novembro

**Biblioteca de Elvas | 1861** portaria de 21 de Novembro

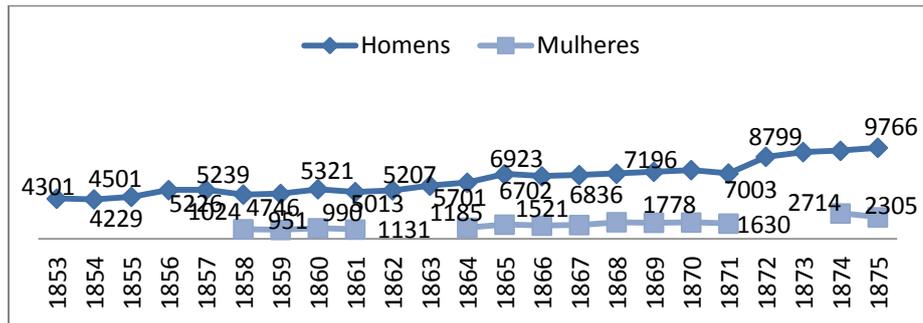
**Fonte:** (Ribeiro, 1871-1914)

É neste enquadramento de prática social distintiva que podemos observar os números crescentes de visitantes do Museu Municipal do Porto<sup>217</sup> entre 1853 e 1875:

<sup>216</sup> O Museu Colonial junto do Ministério da Marinha e do Ultramar nunca chegou a ser catalogado devidamente e vem a integrar o Museu Colonial e Etnográfico da Sociedade de Geografia pelo decreto de 10 de Março de 1892 (Geografia, 1896, p. 3)

<sup>217</sup> O Museu Municipal do Porto, assim referido por Joaquim Vasconcellos é o antigo Museu Allen, criado pelo filantropo e coleccionador liberal João F. Allen que abre as portas à sua colecção em 1839. Depois da sua morte em 1848 “formou-se um grande movimento de opinião pública que, apresentando à Câmara Municipal do Porto, a 27 de Julho de 1849, uma representação assinada pelos cidadãos mais ilustres da cidade, ambicionava garantir da edilidade a sua aquisição para formação de um museu da cidade<sup>42</sup>. Pressionada pela opinião pública portuense, pelas críticas de Raczinsky e a propaganda jornalística local, as autoridades portuenses apresentaram várias propostas de aquisição do Museu Allen, depois de concluído o processo de avaliação das várias secções, comissão constituída por João Baptista Ribeiro, Joaquim de Santa Clara Sousa Pinto, José Vitorino Damásio, Manuel José Carneiro e Carlos Ribeiro, que defendia um discurso positivista sobre a função específica do museu a instituir. A transacção efectuou-se a 19 de Junho de 1850 pela quantia de 19 contos de réis, o que na época foi manifestamente inferior ao valor intrínseco das colecções. (...) Dirigido por Eduardo Augusto Allen, um dos filhos do fundador, o Museu Municipal do Porto abria ao público com entrada livre ao Domingo, entre as 10h00 e as 15h00. Durante a semana o acesso dependia da aquisição de bilhete. O propósito da instituição era a acção civilizadora e o seu objectivo enciclopédico, mas o público acorria pela diversão, mais do que para o ensino. O Regulamento Geral do Novo Museu Portuense, redigido pelo seu director e aprovado em Outubro de 1852, é perceptível a ideia ainda vigente do museu enciclopédico, (Art. 1º) “O novo museu portuense (...) é destinado não só a servir de recreio aos habitantes do Porto, mas a

Gráfico 7. Visitantes do Museu Municipal do Porto entre 1853 e 1875

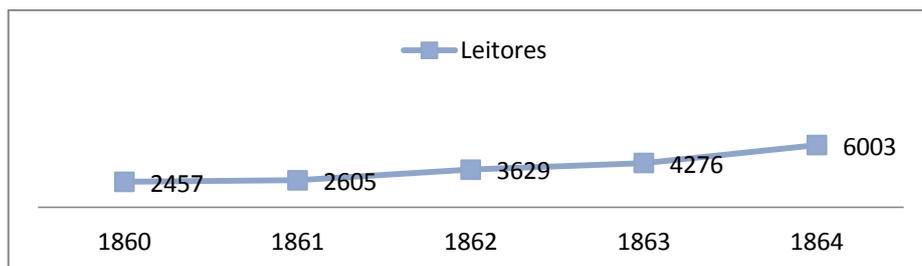


Fonte: (Vasconcellos, 1877, p. 31)

O acréscimo de leitores na Biblioteca Pública do Porto consubstancia assim um conceito de biblioteca pública que se opõe assim à concepção “privada” e restrita das bibliotecas do antigo regime (Barata, 2005). De igual forma, registamos nos públicos do Museu Allen – Museu Municipal um acréscimo de visitantes.

Na Biblioteca Pública do Porto o número de leitores sobe quase 40% acompanhando a evolução dos números de visitantes do sexo masculino e feminino no Museu Municipal do Porto.

Gráfico 8. Número de Leitores da Biblioteca Pública do Porto entre 1860 e 1864

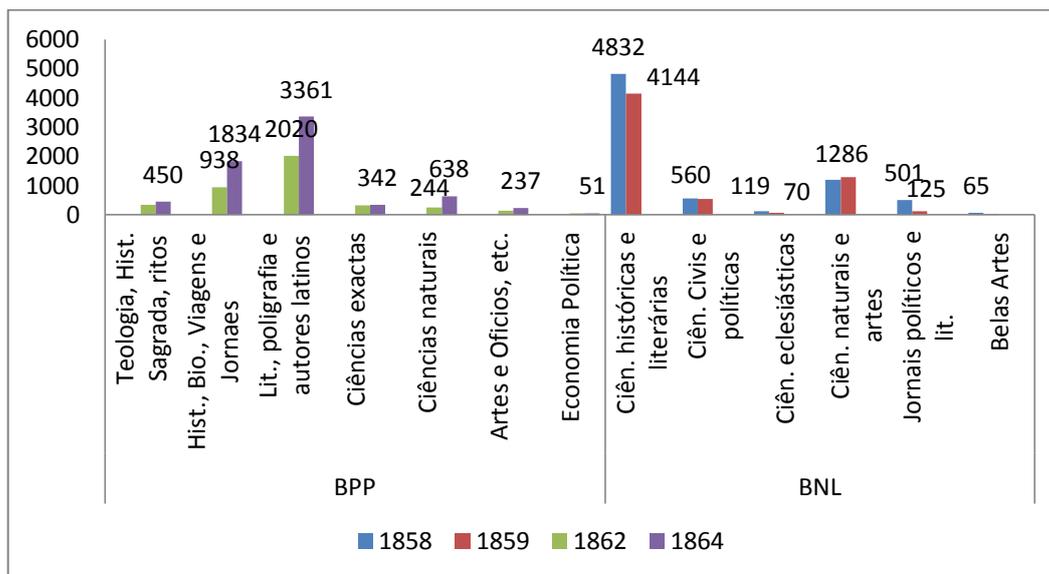


Fonte; (Ribeiro, 1871-1914)

As preferências dos leitores das Bibliotecas de Lisboa e Porto registam os interesses pelos jornais, pela ciências históricas e literárias, bem como pelas artes e ofícios.

promover o mais possível em todo o paiz, por meio das diversas colecções que encerra ou deve vir a encerrar, a cultura e o desenvolvimento das bellas artes, sciencias naturaes, e mesmo das artes industriaes, que mais directamente concorrem para o augmento da riqueza nacional. Seu fim é tornar-se um estabelecimento verdadeiramente civilizador” in (Almeida, 2007).

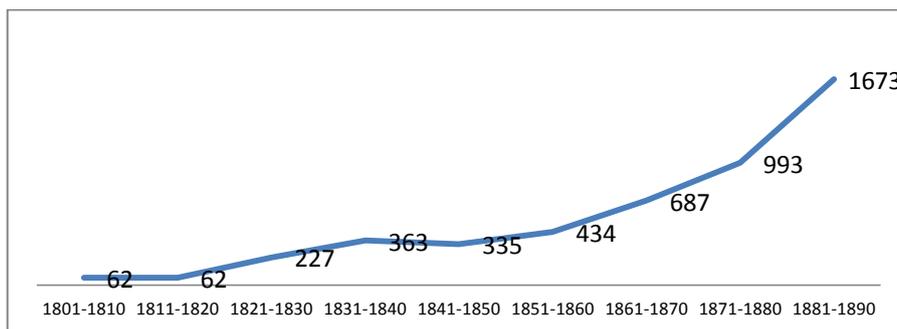
Gráfico 9. Preferências temáticas da Biblioteca Nacional de Lisboa (1858-59) e da Biblioteca Pública do Porto (1862-1864)



Fonte: (Ribeiro, 1871-1914)

Assistiremos ao longo deste período o aparecimento de jornais<sup>218</sup>, almanaques e folhetins que testemunham a afirmação de uma esfera pública dentro do quadro de uma sociedade burguesa, ainda que sob as particularidades que analisamos:

Gráfico 10. Movimento da Imprensa Periódica por décadas (1801-1890)



Fonte: (Sousa & Velozo, 1987)

Na amostra que produzimos a partir da análise da imprensa periódica presente no catálogo digital da Biblioteca Nacional e da Hemeroteca Municipal de Lisboa percebemos não só a variedade dos títulos dos jornais, como as tendências políticas em jogo no

<sup>218</sup> Ver gráfico nº 1 que mostrando a evolução do número de tipografias, ilustrará, por certo, o aumento da imprensa escrita em Portugal.

desenvolvimento do liberalismo português, e ainda o aparecimento das primeiras associações populares e operárias, dando como exemplos a criação do *Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas* em 1853 ou o *Ecco dos Operários* em 1850. Esta amostra (Tabela 5), ainda que pouco representativa do movimento de imprensa registado dentro deste arco temporal (Gráfico 10), ajuda-nos a perceber a composição socialmente diversa desta esfera pública burguesa, aristocrática e, claro, operária. Como esclarece Calhoun, não é a esfera que é em si burguesa, é antes a sociedade que é burguesa e é esta sociedade que produz uma certa forma de esfera pública (Calhoun, 1992, p. 7). É, nesta perspectiva, que aparece o *O Panorama: jornal litterário e instructivo da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis* em 1837, sob a protecção de D. Maria II<sup>219</sup>, de certa forma inaugurando o aparecimento da imprensa diária e semanal em vias de massificação<sup>220</sup>.

**Quadro 7. Amostra de periódicos disponíveis no catálogo digitalizado da Bib. Nacional e Hemeroteca Municipal de Lisboa entre 1849 e 1871<sup>221</sup>**

<i>Almanak democrático para...</i>	1852 – 1855
<i>A Assembleia Literária</i>	1849-1851
<i>Ecco dos Operários. Revista Social e Litteraria</i>	1850-1851
<i>A Regeneração</i>	7 Jun -13 Dez 1851
<i>A beneficência – Jornal dedicado à Associação Consoladora dos Afflitos</i>	1852-1855
<i>Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas</i>	1853-1854
<i>O Viriato: jornal politico, instructivo e commercial</i>	1855(?) - 1892 (?)

<sup>219</sup> Lê-se na primeira edição do *Panorama*: “Dignou-se VOSSA MAGESTADE mandar ajuntar Seu Augusto Nome à lista dos Accionistas que compõem a Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis. O amor que VOSSA MAGESTADE consagra aos Portuguezes (...) excitaram VOSSA MAGESTADE a Prestar a Sua Real Protecção a semelhante empreza, que sem dúvida prosperará, começando com tão felizes auspícios. A Sociedade estampando um jornal dirigido a pôr em prática o seu intuito patriótico itá derramat conhecimentos profícuos e variados (...)” (p. 1). E na introdução editorial pode ainda ler-se “Assim a Socieddae Propagadora de Conhecimentos úteis julgou dever seguir o exemplo dos paizes mais illustrados, fazendo publicar um jornal que derramasse uma instrução variada, e que pudesse aproveitar toda a classe de cidadãos” (S/a, 1837)

<sup>220</sup> Vejamos a este propósito a crítica de José Agostinho Macedo: “Com effeito he triste a condição das cousas humanas! Não há um bem puro sem a mistura de algum mal! Não há direito sem avesso! A nobre obra da intentada Regeneração veio unida a praga dos Periodicos. Já ninguém se sentende (...) Onde todos falão, ninguém se entende. (...) Mas quem são os Periodiqueiros! He preciso conhecer o género, ou a casta de Diabos para se lhes fazer o exorcismo (...) Çapateiros, muitos ou quasi todos, Livreiros, Passamaneiros, Cabeleireiros (...)” (Macedo, 1821, pp. 8-10)

<sup>221</sup> Este levantamento não pretende ser exaustivo e limitou-se aos exemplares digitalizados disponíveis no catálogo da Biblioteca Nacional e na Hemeroteca Municipal de Lisboa, disponíveis em Março de 2011. Para uma informação mais detalhada de cada um destes jornais, ver o anexo 6.

---

<i>O Jornal do Porto</i>	1859-1892
<i>Album litterario: jornal litterario e noticioso dedicado a mocidade de ambos os sexos</i>	Jan –Mar 1866
<i>A folha: microcosmo litterario</i>	1868-1873
<i>Echo operario: periodico semanal, politico, litterario e noticioso</i>	1869
<i>Archivo pittoresco: semanário illustrado</i>	1857-1868
<i>O espectro</i>	1846 – 1847
<i>A illustração luso-brasileira: jornal universal</i>	1856-1859
<i>O Panorama: jornal litterário e instructivo da Soc. Propagadora de Conhecimentos Úteis</i>	1837-1868
<i>R. Universal Lisbonense: jornal dos interesses phisicos, moraes e litt. por uma soc., estudiosa</i>	1841-1859

---

*O Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas*<sup>222</sup> reveste-se já de um carácter diferente que podemos observar na declaração presente na sua edição inaugural: “Os governos teem os seus boletins, as suas gazetas; os parlamentos teem os seus diários, as suas actas, os partidos teem as suas commissões e os seus jornaes. As Classes Laboriosas devem também ter um registo dos seus progressos, um logar de deposito ou exposição onde apresentem os productos da sua intelligencia e do seu trabalho, um órgão que exprima as suas necessidades. A modesta publicação que o centro vai emprehender é destinada a esse fim” (Sampaio, 1853).

Nas suas edições reclamam-se os banhos públicos, apresentam-se os benefícios das creches – os *presépios* – para cuidar dos filhos das mães trabalhadoras, os refeitórios populares, a par da apresentação de notícias sobre o progresso das máquinas, relatam-se as novidades da Exposição Industrial, e dá-se voz, por assim dizer, a outras associações (dos tipógrafos e alfaiates, por exemplo). Os objectivos do jornal são claros na sua mensagem - a formação (instrução) da *classe laboriosa*, na discussão dos direitos e na sua reivindicação: “A Classe Laboriosa (chamem-lhe nobre – que o é) é de todas a menos depreciada. O artista, no longo tirocínio da sua carreira, por quantas e diversas provações tem de passar? Quantas dificuldades tem a superar? O artista (mais do que outrem) ama também a glória; e muitos e mui variados sacrificios tem elle a suportar, para não ficar submergido na obscuridade (...). Que direitos pode adquirir um artista? Que esperança

---

<sup>222</sup> São fundadores do CPMCL Sousa Brandão e Lopes de Medonça (Castro, 1999)

pode ter no futuro?” (s/a, 1853). A estas junta-se a crítica social de uma Lisboa da moda ‘pasmada’ e ‘ignorante’ que transita entre o S. Carlos e o Chiado:

**Excerto 8. Crítica social do Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das classes laboriosas (1853)**

Banhos Públicos

“Lisboa é uma cidade policiada, pelo menos assim o dizem todos os folhetinistas. Tem uma câmara municipal que se encarrega do mac-adam das calçadas, da restauração dos jardins, da iluminação das ruas escuras; tem um theatro italiano, onde os elegantes passam a noute entre uma ária da Castellan, e um passo de Dominichettis; tem o Chiado, pasmatório geral de parvos e ociosos; rendez-vous dos peripatéticos, ou peripatetas, que vem a ser quasi uma e a mesma cousa, espécie de Academia dos soberbos ignorantes; tem finalmente uma imprensa diária, que se incumbe de transmitir todas as manhãs aos duzentos e setenta mil habitantes de todos os sexos e idades, que povoam a inclyta Ulysseia, as duzentos e setenta mil parvoíces politicas e litterarias, com que é costume e officio engodar a curiosidade do respeitável público.”

No *Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas*, diz-nos Joel Serrão “se adquire a experiência e se formam os quadros que iriam permitir a criação do Partido Socialista Português” em 1872 (Serrão J. , 1979, p. 28) e ao qual chegaremos mais tarde. Mais de uma centena de associações, sociedades e afins publicam os seus estatutos entre 1833 e 1868 (Lencastre, 1869, pp. 164-165): montepios, beneficências, sociedades e associações, de sapateiros, marceneiros, chapeleiros e cabeleireiros, artistas bejenses ou lisbonenses, dos desvalidos, dos alfaiates portuenses, das tipografias, dos empregados da casa Real, do theatro da Rua dos Condes, da academia real das sciencias, da sociedade economica commercial portuense ou do palácio de chrystal portuense. Exemplos de uma sociedade que então se constrói, ou se vê construída por associações, cuja expressão encontra exemplo na formulação (à la Rosseau) de J. Miguel Ventura: “ A associação, consequência necessária da liberdade, é uma das maravilhas dos tempos modernos, seu princípio, sendo tão natural como lógico, tem uma parte importantíssima na ordem social (...). É governando os cálculos das conveniências individuaes pelas regras da justiça universal; é sujeitando os desejos immoderados do interesse às nobres inspirações da philantropia, é finalmente compenetrando-se do espírito de associação sob todas as

formas possíveis, que os povos hão-de marchar à conquista do futuro” (Ventura, 1868, p. 95).

Comparam-se os números de outros países europeus, a Inglaterra conta já com seis milhões de associados, a Bélgica regista numa década um aumento de 133% de associados (1850/60), a França conta com um milhão setecentos e trinta e cinco mil associados. Em Portugal, porém, “não se tem prestado muita atenção à influência que a colectividade dos esforços espontâneos pode ter na produção (...) [e] só começa a desenvolver-se no anno de 1851” (Ventura, 1868, pp. 98-99). A escala de transformação das práticas sociais e culturais do período liberal está assim na patente no número de instituições culturais, nos museus e nos jornais. Nesta análise do período burguês destacam-se duas iniciativas municipais: a criação do Museu Allen, criação singular ainda que efémera de uma instituição cultural do sector privado, posteriormente assumida pelo município do Porto e a iniciativa da Livraria da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. A década que se lhe segue – a regeneração – anuncia já um agudizar do cerceamento destas iniciativas pelo poder agora novamente mais centralizador, olhando com desconfiança para a autonomia proclamada tanto pelo sector cultural propriamente dito, como pelas iniciativas municipais.

Um dos primeiros sinais de mal-estar face ao romantismo serôdio (naturalista e provinciano) de uma geração que se perpetuara em torno de António F. Castilho, será a Questão Coimbrã, envolvendo Teófilo Braga, Antero de Quental, Manuel de Arriaga e Eça de Queirós, entre outros. Destacamos aqui a crítica à política cultural da Regeneração feita pela palavra de Joaquim de Vasconcellos em 1877, porventura afirmando de forma plena a autonomia do campo artístico: “Não influi n’ella [na crítica à reforma das belas artes] nenhum dos partidos interessados directamente na questão, declaramol-o bem alto e bem claro! Não temos as menores relações com o professorado das duas academias de Lisboa e Porto. Não somos advogado de ninguém; somos advogado de uma causa que está superior a todas: a Arte” (Vasconcellos, 1877, p. VI).

A crítica de Vasconcellos dirige-se ao relatório das *Observações sobre o actual estudo das artes em Portugal, a organização dos Museus e o serviço dos monumentos históricos e da archeologia oferecidas à Comissão nomeada por Decreto de 10 Novembro de 1875*

(Holstein & Cordeiro, 1875)<sup>223</sup>, sendo o relator da referida comissão Luciano Cordeiro<sup>224</sup> e o relatório elaborado pelo Marquês de Sousa Holstein. Este relatório parte da seguinte análise do panorama museológico português:

**Excerto 9. Observações sobre o actual estado do ensino das artes , organização dos museus ... (1875)**

“Temos pelo paiz vários grupos de collecções mas não temos um só museu. Contudo teria sido fácil formal-o quando se extinguiram os conventos, e tantos objectos preciosos de todos os géneros entraram na posse do Estado. Em Lisboa há alguns núcleos para organizar um princípio de museu central. Temos a galeria de quadros (...) a única que está exposta ao público (...). Os estrangeiros que vêem a Lisboa, procuram museus, e informados que apenas existem aquelles barracões decorados com o nome de salas (...) pasmam que numa capital já hoje tão populosa e rica haja uma falta que não sentem muitas pequenas cidades da Allemanha e França (...)” (Holstein & Cordeiro, 1875, p. 22)

Elaboram-se em seguida uma série de recomendações para a reforma do ensino das belas artes em Lisboa e Porto e da organização das respectivas academias, e, o ponto que destacamos, uma série de recomendações para a organização de um museu central em Lisboa, com as subsecções de pintura, escultura, arquitectura, gravura, desenho e arqueologia; para a organização de museus provinciais situados nas capitais de distrito, mas não necessariamente em todas; museus de arte industrial, entendidos como “indispensável complemento das aulas de desenho applicadas á industria: deve ser o mais publico possivel e de facil acesso, aberto até de noite para cómodo das classes operárias” e, por isso, também locais, recomendando-se para Caldas da Rainha um museu de

---

<sup>223</sup> O decreto de 10 de Novembro de 1875 é assinado por António Rodrigues Sampaio, Ministro do Reino sob a presidência de Fontes Pereira de Melo (Partido Regenerador). O decreto afirma os seguintes considerandos: “Considerando que o ensino das bellas artes professado nas duas academias de Lisboa e Porto já hoje não corresponde aos fins da sua instituição; Considerando que a fundação de um museu de bellas artes não só é de provada conveniência para os estudos respectivos e credito da civilização do paiz, mas também há de trazer grande vantagem a differentes investigações relativas à história da pátria; considerando quanto importa evitar que muitos monumentos históricos e numerosos objectos archeologicos ainda existentes no reino continuem sujeitos ao destino que a ignorância ou a cobiça possam dar-lhes; (...) Hei por bem decretar o seguinte: (...)” (Holstein & Cordeiro, 1875).

<sup>224</sup> Assinam o relatório Francisco Assis Rodrigues (Presidente da Comissão), João Pires da Fonte, Miguel Ângelo Lupi, João Christino da Silva, Thomas José da Annuniação, Alfredo Augusto da Costa Camarate e o já referido Luciano Cordeiro (Holstein & Cordeiro, 1875).

cerâmica e para Guimarães um de ourivesaria<sup>225</sup>; sugere-se ainda que “os municípios poderiam facilmente ser levados a concorrer para a sustentação destes museus” (Holstein & Cordeiro, 1875, p. 32); e, por fim, os museus temporários circulantes.

A análise de Vasconcellos parte da concordância com o panorama da questão artística<sup>226</sup> acentuando a indiferença da ‘maioria e minoria’ culta que assiste à ruína do património português, e concentra-se em três pontos fundamentais: a crítica à dotação orçamental para a questão artística (que já anteriormente referimos): “a arte tem sido e é de todos os pretendentes do orçamento o menos impertinente e o mais acomodativo” (Vasconcellos, 1877, p. 5); a crítica às políticas centralizadoras, tanto na criação de um museu central, como na desvalorização da Academia de Belas Artes do Porto (cujo número de professores proposto e de disciplinas é inferior à Academia de Belas de Lisboa; a ausência de qualquer referência da comissão à música e à questão do teatro nacional, fazendo eco da crítica queirosiana quanto ao teatro de S. Carlos.

Destes três, o segundo ponto será porventura o mais interessante: “a tendência centralizadora, que transpira no Relatório, no Projecto de lei, e ainda mais no Projecto de decreto faz com que se saltasse por cima de outras prescrições da ciência mais importantes” (Vasconcellos, 1877, pp. 26-27). Essas ‘prescrições da ciência’ referem-se à importância do contexto local dos objectos artísticos que não deveriam ser descontextualizados e por isso reclama: “desejamos saber quaes os limites que o governo terá de fixar para a incorporação dos objectos d’arte e industria no Museu Nacional de Lisboa; a redacção vaga dos artigos citados admite, tanto uma incorporação total, como

---

<sup>225</sup> Sousa Holstein demonstra nesta organização dos museus nacionais a inspiração nas doutrinas de Ruskin e William Morris em Inglaterra no desenvolvimento das artes e ofícios, mas também as preocupações em educar o operariado, para um maior benefício do comércio e indústria nacional. Como conclui Vitor Manaças: “A ideia de Sousa-Holstein de criar “museus centrais” e “museus provinciais”, bem como a importância que atribuía à promoção de “museus industriais”, nos centros de produção nacionais, constituem os elementos de aproximação com as teorias europeias que se iam, pondo em prática” (Manaças, 1991, p. 23).

<sup>226</sup> “O relatório aponta, primeiro, o triste estado da questão artística entre nós; a indiferença da maioria e da minoria culta que, longe de augmentar a herança do passado com novos monumentos artísticos, nem conserva o que herdou e assiste indiferente, á ruína que mãos nacionaes poem em obra, á dispersão, á alienação de outras obras de arte, em troca de ouro estrangeiro” [Vasconcellos: 1877, p. 4]. E mais à frente: “Os poucos museus que temos, não preenchem o seu fim, porque são incompletos e formaram-se de restos antigos, sem plano, sem methodo, sem um fim especial, práctico; servem hoje apenas para deleite dos olhos; não satisfazem, no mais mínimo o sentido esthetico, porque n’elles se acham agglomerados e collocados, promiscuamente, objectos que destoam uns dos outros” (Vasconcellos, 1877, p. 20).

parcial” (Vasconcellos, 1877, p. 25). Face à política centralizadora, Vasconcellos apresenta dos resultados do Museu Municipal do Porto, “collecção preciosa que o Relatório entendeu também dever ignorar” (Vasconcellos, 1877, p. 28)

**Excerto 10. Defesa do Museu Municipal do Porto face à política centralizadora da capital por Joaquim Vasconcellos (1877)**

“A municipalidade do Porto fez o que a de Lisboa ainda não soube fazer; comprou um Museu inteiro, o actual Museu Municipal, collecção preciosa que o Relatório entendeu também dever ignorar. Note-se, que a Academia de Lisboa tem sido generosamente protegida; que o Município da capital tem tido excellentes ocasiões para fundar um Museu Municipal. Não o fez. O Porto tem mais esta gloria; o seu Municipio deu este exemplo, único até hoje, a todos os Municipios do Reino; deu mais este exemplo de iniciativa local à própria capital do paiz” (pp. 28-29)

““o dito Museu foi frequentado por 146:631 pessoas no curto espaço de 23 annos! (média anual de 6:375 visitantes). De 4:301 visitantes em 1853 subiu a cifra a 9:766 em 1875. Note-se que o museu não esteve sempre aberto diariamente como hoje está; nos primeiros annos só podia ser visitado ao domingo e com bilhete; ás terças, quartas e quintas, em horas limitadas. Com objectos adquiridos para o museu, gastou a câmara, desde 1856-1868 (segundo dados officiaes) mais de dois contos de reis e, entre outras preciosidades, salvou o famoso sarcophago romano, que a capital teria por certo deixado vender a qualquer especulador estrangeiro; apesar de o ter ás portas, no Alemtejo (em Evora), e da facilidade do transporte, foi o Porto quem o salvou.

Isto basta, entretanto, para documentar o protesto que fazemos contra as medidas injustas e incoherentes do Projecto de lei, e do Projecto de decreto” (pp. 31-32)

A reacção de Joaquim de Vasconcellos entende-se como resposta à proposta do relatório de reunir sob um único museu, os dois museus existentes no Porto, a saber o Museu Municipal do Porto e o Museu de Pinturas, Estampas e Outros Objectos de Belas Artes<sup>227</sup>: “este museu subsidiado a um tempo pelo Estado e pela camara poderia em breve ter verdadeira importância” (Holstein & Cordeiro, 1875, p. 37). O destaque para atracção de públicos<sup>228</sup>, para o papel relevante na conservação e salvação do património artístico português e, não de somenos importância, a singularidade ‘administrativa municipal’ do antigo Museu Allen, criado por iniciativa privada e ‘salvo’ pela mobilização dos cidadãos portuenses, ditam a importância e a indignação de Vasconcellos perante as propostas da

---

<sup>227</sup> Criado pelo Regente D. Pedro a 11 de Abril de 1833, será, na reforma de Passos Manuel, associado à Academia de Belas Artes do Porto em 1836.

<sup>228</sup> Ver gráfico 9

comissão, cujo resultado se temia pela perda de tão singular exemplo à custa de um economicismo injustificado.

A crítica crescente à política cultural do período da Regeneração, fundamentar-se-á, nos seus traços gerais, em torno de dois pólos teatrais simbólicos: o Teatro Nacional (encerrado) e a actividade para as elites de um teatro “italiano” – o de S. Carlos: “onde se esbanjam annualmente 20 a 30 contos com um repertório musical estafado incompletíssimo que nem é nacional, nem é mesmo artístico porque não satisfaz as condições mais elementares da esthetica no que produz” (Vasconcellos, 1877, p. 39).

Se Garrett e Herculano haviam já começado a elaborar alguma reflexão em torno dos monumentos nacionais, será nos discursos críticos ao período da Regeneração, que vemos surgir com maior nitidez o conceito de monumento enquanto afirmação do nacionalismo português. Um dos primeiros testemunhos dessa afirmação e da construção do conceito de património aparece no relatório já referido (Holstein & Cordeiro, 1875) na crítica às obras de “restauro” e “reconstrução” dos Mosteiros dos Jerónimos: “Este visitante dirá: - Esta gente ou este Estado não tem a compreensão, a vontade, a disciplina, a medida exacta racional das cousas bellas, úteis, práticas da vida nacional. Mistura tudo: um asylo de pobreza<sup>229</sup>, com um monumento d’Arte; um padrão de História com um museu de industrias; a archeologia, a beneficência, a fábrica, a descoberta da India, a Infancia desvallida, o trabalho manual e mecânico” (Holstein & Cordeiro, 1875, p. 17).

Os monumentos nacionais, “nestas grandes edificações monumentaes tem sempre de ficar o rasto e o cunho de gerações que se sucedem ou que por ellas passam: do seu gosto, da sua educação, da sua acção, da sua obra material ou da sua obra moral (...). Fiquem que ficam attestando a situação social que as tornou possíveis” (Holstein & Cordeiro, 1875, p. 24). A monumentalidade das edificações históricas é agora entendida como “a estatística moral das sociedades extinctas: desse novo critério resultou a atenção especial com que todos os povos cultos principiaram a considerar obra material do passado, e assim nasceu, com uma nova palavra, a nova maneira de restaurar os edifícios” (Ortigão, 1896, p. 10). As palavras de Ortigão ecoam as preocupações de Garrett e as reflexões de Herculano e a

---

<sup>229</sup> A Casa Pia de Lisboa é instalada na parte conventual do edifício dos Jerónimos a 28 de Dezembro de 1833.

preocupação de Mendes Leal na publicação dos *Monumentos Nacionaes* de 1868 (Alves, 2009).

Assim, os alicerces da construção da cultura como categoria de intervenção pública vão sendo claramente edificados neste período, na área do teatro, no património monumental e na educação artística, fazendo uso do suporte de instituições especializadas para a tomada de decisões em matérias e assuntos culturais e acompanhada com maior ou menor visibilidade e empenho por uma imprensa que as divulga por um círculo (ainda que restrito) de amadores e profissionais das artes. Intervenção, apesar de tudo hesitante e pouco estruturada, marcada pela conflitualidade da revolução liberal, a mudança que vemos operar-se ao longo do século XIX não se distribui de igual forma pelo território, nem encontra o entusiasmo generalizado das massas populares. A título de exemplo quanto à resistência à instrução pública tornada obrigatória por Passos Manuel cerca de 30 anos antes, lê-se no relatório dos governadores civis sobre a frequência e ensino das primeiras letras: “ A [escola] de Anadia tendo matriculadas 41 discípulas somente duas dentre ellas aprendem a ler: as mais ou têm proibição absoluta de seus paes de aprenderem a ler e escrever, ou somente permissão de conhecerem as letras do alfabeto e não mais” (Quaresma, 1868, p. 4).

A consciência desta sociedade paralisada nas suas limitações internas em simultâneo com a consciência de uma incapacidade para as alterar irá lentamente transformar-se numa certa ideia de decadência que se instala na Geração de 70. Na primeira ‘farpa’ de Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz: “Aqui estamos pois diante de ti, mundo oficial, constitucional, burguês, proprietário, doutrinário e grave!” (Queiroz & Ortigão, 2004, p. 18) prenunciando-se já o fim deste período áureo da sociedade burguesa. A crítica social, o humorismo e as novas tendências políticas, entre elas, o republicanismo e o socialismo<sup>230</sup>, fazem a sua entrada na vida política nacional. Aparece em cena um novo “actor” social – o Zé Povinho, segundo a caricatura magistral de Rafael Bordalo Pinheiro, e é a partir dele, que se constrói a crítica à sociedade burguesa. “O teatro em 1871” de Eça de Queiroz

---

<sup>230</sup> O *Almanak democrático para 1852* anuncia os seus objectivos destinados ao pensamento democrático e consagrados ao povo: “ diffundir o conhecimento das doutrinas, dos indivíduos e dos factos, que neste últimos annos mais tem influido no destino da humanidade, amenisar estes assumptos pela variedade do stylo, pela inspiração da poesia, pelo interesse da historia, pelo embellezamento da arte – tal é o fim deste livrinho” (*Almanak Democrático para 1852*, Lisboa: Typographia Social, 1851)

(Queiroz & Ortigão, 2004) inaugura uma primeira crítica à política cultural do ‘poder moderador’, renunciando, precisamente, o fim de uma ordem burguesa.

O texto assume cinco razões para a decadência do teatro português: a primeira, o feito da nossa inteligência “que não tem génio dramático, nunca teve”; a segunda, o público, cuja análise transcrevemos no excerto 8; a terceira, os actores que “em geral são maus”, “pertencem não a uma arte, mas a um ofício (...), não têm estudos, nem escola, nem incentivo, nem ordenados<sup>231</sup>, nem público”; a quarta razão será a pobreza geral; e, por último, a política de um ‘poder moderador’ que recusando apoiar a arte teatral nacional, aplicando o princípio da indústria e do mercado, apoia em “25 contos” o teatro italiano, uma “inutilidade sentimental e luxuosa”, decadente entretenimento da corte e da diplomacia deixando a função civilizadora do teatro e a arte teatral à míngua” (Queiroz & Ortigão, 2004, pp. 302-307). Destacamos a segunda causa da decadência do teatro português, o público pela observação relevante da ausência da conversa: ‘a conversa para o português é como passar o cabo das tormentas’, o teatro funciona como um “salão calado”.

#### Excerto 11. *As Farpas de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão sobre o teatro (1871)*

O público vai ao teatro passar a noite. O teatro entre nós não é uma curiosidade de espírito, é um ócio de sociedade. O lisboeta, em lugar de salões, que não há – toma uma cadeira de plateia, que se vende. Põe a melhor gravata, as senhoras penteiam-se, e é uma sala, uma *soirée*, um *raout*, ou mais nacionalmente uma *assembleia*. Com esta grande vantagem sobre um salão: – não se conversa. Conversar para o Português constitui uma dificuldade, um transe: é o Cabo das Tormentas dos modernos *Lusíadas*. Conversar, entreter, mover o alado e fino batalhão das ideias, todo o português imagina que esta maravilha só se pode dar nos romances de *franco*. Daí vem para o português elegante o hábito de se encostar nas salas, à ombreira da porta, com aspecto fatal. Conversar! os homens tremem e as senhoras empalidecem. No teatro há a vantagem de que se pode mostrar a *toilette*, namorar, passar a noite – e não se conversa. Em Portugal ninguém recebe e ninguém é recebido, porque não há dinheiro, não há sociabilidade, e antes de tudo preferimos o doce egoísmo aferrolhado e trancado do *cada um em sua casa*. O teatro é a substituição barata do salão. Salão calado – e comprado no bilheteiro. De resto o teatro favorece o namoro, que é o entretenimento querido do português e da portuguesa correlativa. (...) A moral do drama, da acção, dos sentimentos

---

<sup>231</sup> Garrett já antes se referia ao pagamento da actividade literária ao poeta da seguinte forma: “Os sonetos e os madrigais eram para as assembleias perfumadas dessas damas que pagavam versos a sorrisos: - e era talvez a melhor e mais segura letra que se vencia na carteira do poeta” (Braga, 1900, p. 15).

não se percebe ou não se exige. Um beijo que estala sobressalta, um adultério que se idealiza encanta. Uma das condições é que as atrizes se vistam bem, com modas novas, para que nos camarotes as senhoras observem, discutam as rendas, as sedas, as jóias e as *toilettes*. Um director de teatro não é pois escrupuloso com o seu espectáculo: alguém bem vestido que fale e dê um pretexto para a luz do lustre – é o que basta. Sobretudo aos domingos. Então o mundo comercial e burguês, que repousa e se diverte, enche a sala. Se se der *Hamlet*, vai, se se der *Manuel Mendes Enxúndia*, vai. Não é a beleza do espectáculo que o chama – é o tédio da casa que o repele.” (Queiroz & Ortigão, 2004, pp. 304-305)

Este apontamento queirosiano do “salão calado” não deixa de ser um apontamento fundamental para a percepção do funcionamento (diríamos em jargão corrente, deficitário) da esfera pública burguesa habermasiana. Como refere Pimentel, o controlo atento do quotidiano por um sem número de obrigações religiosas, cujo objectivo serviu a dominação simbólica dessas mesmas práticas quotidianas e de sociabilidade a partir da acção reguladora da todo-poderosa Inquisição de toda e qualquer forma de convívio social, parecem confirmaram Igreja como único espaço viável, pelo menos até ao final da centúria de setecentos, substituindo, assim, entre nós, as funções que o *salão* desempenhava lá fora já ao longo de todo esse século XVIII (Pimentel, 2002, p. 50). Quando finalmente o salão aparece entre nós, a sua característica maior é o silêncio.

No entanto, será esta, porventura, uma das singularidades da construção da autonomia do campo cultural português, na qual os momentos que observámos de florescência de actividade cultural são seguidos por ciclos de condenação e proibição públicas dessa mesma actividade cultural: seja no caso dos primeiros passos de uma dramaturgia nacional popular, simbolicamente polarizados na encenação do *Auto da Visitação* em 1502 no nascimento do filho de D. Manuel e na colocação das obras de Gil Vicente no rol da Inquisição; ao momento da Restauração em que se perdem os pátios de representação popular e se substitui a representação do teatro na corte, pelas obras jesuíticas e escolares em latim; à criação de uma sociedade para os teatros públicos da corte, seguidos por uma condenação pecaminosa da actividade teatral por uma Rainha pia. A diferença de cerca de quarenta anos que separam o nosso visitante inglês Arthur Costigan que refere o teatro como “o vício favorito do país” para a ausência de um público que o procure, no texto de Garrett, reflecte a paradigmática construção da autonomia do campo cultural português: a

condenação que persiste ao longo de séculos teima em impedir (em público, pelo menos) a institucionalização de estruturas não estatizantes e não religiosas, que de tempos a tempos aparecem à superfície<sup>232</sup>, reservando-se estas actividades ao consumo privado, maioritariamente de uma nobreza que o cultiva nas suas festas de celebração (tal é o retrato social de Arthur Costigan).

Esta primeira etapa crítica da teoria liberal à influência nefasta da religiosidade inquisitorial que haviam marcado a sociedade portuguesa posterior ao século XVI, seguir-se-á, nas vésperas da afirmação da implantação da República, uma cada vez maior consciência dessa incapacidade da sociedade civil se assumir como defesa (e debate racional) dos seus interesses particulares, ou seja, um discurso crítico cada vez mais radicalizado dessa subordinação dos interesses particulares aos interesses da religião (na formulação de Costigan), que se manifesta no discurso marcadamente anti-clerical do republicanismo português. Apesar dos surtos de industrialização que ‘modernizam’ a sociedade portuguesa (que analisámos no capítulo anterior) o domínio da religião permanecerá, em traços gerais, na esfera pública portuguesa. Domínio esse, visível, por exemplo, nas especificidades da adopção dos ideais liberais em Portugal que, a par de reivindicações em linha com o Liberalismo internacional, mantém a defesa da união da Igreja e do Estado (Marques, 1995, p. 471).

Acompanhamos, assim, à nossa escala e de acordo com os traços gerais da nossa industrialização e modernização, a afirmação de uma certa autonomia do mundo da arte da praxis vital do quotidiano visíveis através da criação de um certo número de instituições de especialização e profissionalização. No entanto, parecerá mais difícil encontrar, sem haver lugar aos particularismos até agora estabelecidos do caso português, um processo de formação dessa esfera pública enquanto processo em que a esfera da autoridade pública é apropriada por um público de pessoas privadas, que no uso da razão se estabelece como esfera de crítica à acção dessa mesma autoridade pública. Público esse,

---

<sup>232</sup> Garrett descreve que a fonte de inspiração para o seu Frei Luís de Sousa foi uma encenação dramática em teatro de lona: “Há muitos anos, percorrendo um verão pela deliciosa beira-mar da província do Minho, fui dar com um teatro ambulante de actores castelhanos fazendo suas récitas numa tenda de lona, no areal da Póvoa-de-Varzim,-além de Vila do Conde. Era tempo de banhos, havia feira e concorrência grande; fomos à noite ao teatro: davam Comédia famosa não sei de quem, mas o assunto era este mesmo de Frei Luís de Sousa. Lembra-me que ri muito de um homem que nadava em certas ondas de papelão, enquanto num altinho, mais baixo que o cotovelo dos actores, ardia um palaciozinho também de papelão... era do de Manuel de Souza Coutinho em Almada!” [Garrett: 1900, p. 11]

resultante da conversão funcional do *world of letters* já equipado com instituições e fóruns de discussão (Habermas, 1991, p. 51). Neste contexto, a subordinação dos interesses particulares aos interesses da religião, apontados por Costigan (Costigan, 1787) nos seus pequenos retratos da sociedade e das maneiras do Portugal dos finais do século XVIII, não serão, por isso, menosprezáveis.

Numa das cartas de Costigan encontramos uma manifesta perplexidade perante os nove dias de luto da corte, seguido de procissão, decretados pela Rainha Maria Pia como desagravo perante uma igreja vandalizada (Costigan, 1787). A forma ‘fervorosa’ desta religiosidade constituirá também motivo da crítica de Garrett à actuação de D. Maria Pia, mas também dos “acenos de fanatismo, que se trajou das alvas roupas da religião, lá foi enterrar nas areias d’África, o malfadado Sebastião todo o resto da nossa glória independência e fortunas” (Garrett, 1829, p. 110). Desta crítica, resultará um alerta para os malefícios que uma educação religiosa não ciente dos dois precipícios que se cavam “ao longo do estreito caminho que subis com vosso educando”, a superstição e a incredulidade (Garrett, 1829, p. 91).

A esfera pública, enquanto processo de ‘construção’ de uma sociedade civil no decurso dos séculos XVIII e XIX europeus não se revela, numa perspectiva aprofundada, numa tradução equivalente em Portugal. Ao analisar a sociedade semiperiférica portuguesa, Boaventura Sousa Santos salienta as dificuldades de funcionamento das dicotomias que estão na base do Estado moderno, entre elas a dicotomia maior do pensamento político moderno - Estado/sociedade civil,<sup>233</sup> como factor de explicação da centralidade que esse mesmo Estado assumirá entre nós<sup>234</sup> (Santos B. S., 1994, p. 58). Certo, que vemos aparecer sob a égide de Pombal um público para um meio artístico que se desenvolve na Lisboa da moda, acompanhando as novelas e um público feminino dos teatros e comédias que

---

<sup>233</sup> As restantes dicotomias analisadas são o oficial/não oficial, formal/informal, público/privado (Santos B. S., 1994, pp. 61-62)

<sup>234</sup> *Portugal na balança da Europa*, título que pedimos de empréstimo a Garrett (Garrett, 1830), renegociará no fim do ciclo do Império a sua posição no sistema mundial, segundo Boaventura Sousa Santos, “exercendo uma função de intermediação no sistema mundial, servindo simultaneamente de ponte e de tampão entre os países centrais e os países periféricos” (Santos B. S., 1994, p. 58). Este desenvolvimento intermédio produzirá (por via do seu tipo e historicidade) uma heterogeneidade na sociedade portuguesa, que se caracteriza “por articulações complexas entre práticas sociais e universos simbólicos discrepantes, que permitem a construção social, tanto de representações do centro, como de representações da periferia” (Santos B. S., 1994, p. 59).

merece a atenção dos poderes e a crítica aos bons costumes, testemunhando a afirmação ainda que frágil (não constituindo exceção, nem surpresa no quadro geral do desenvolvimento nacional) de um mercado de bens culturais. Este desenvolvimento inicial torna-se visível na criação de algumas infra-estruturas e instituições culturais, por um lado, estruturas de especialização (e, até certo ponto, de profissionalização) nas artes e ofícios de suporte à política de desenvolvimento industrial de Pombal e, por outros, pequenas iniciativas que marcam este período.

Se, recuperando a teoria da esfera pública de Habermas, esta tem origem precisamente nas instituições pré-existentes do mundo das letras, poderemos pressupor a sua existência num país em que essas instituições, a existir, seriam frágeis, circunscritas e, acima de tudo, atentamente vigiadas? A observação de Eça de Queiroz parece validar esta hipótese<sup>235</sup>, tanto pela análise queirosiana da imprensa portuguesa<sup>236</sup>, como na qualidade de informação (e até a sua pertinência) que são caricatural e ironicamente descritas. A ausência da conversa, a falta do debate na imprensa, a proibição das próprias conferências do casino<sup>237</sup>, e a crise que se arrasta no país maioritariamente analfabeto e pobre, dão-nos

---

<sup>235</sup> “A opinião é tão indiferente e alheia às mudanças de ministério, como as cadeiras do Governo são indiferentes a suportarem a pesada corpulência do gordo ministro A, ou a inquietação nervosa do esguio ministro B. O País ouve falar da evolução política, com a mesma distração com que ouve falar dos negócios do Cáucaso.” [Queiroz & Ortigão: 2004, p. 21]

<sup>236</sup> “Os noticiosos têm todos a mesma notícia: A - noticia que o seu assinante, colaborador e amigo X, partiu para as Caldas da Rainha. B - refere que o seu amigo, colaborador e assinante que partiu para as Caldas da Rainha, é X. C - narra que, para as Caldas da Rainha, partiu X, seu colaborador, assinante e amigo. D - que se esqueceu de contar oportunamente o caso, traz ao outro dia: «Querem alguns dizer que partira para as Caldas da Rainha X, o nosso amigo, assinante e colaborador. Não demos fé». Se a imprensa política é assim harmónica na exposição da doutrina, nem sempre o é na apreciação dos factos. Assim, por exemplo, o ministério Fulano propõe em cortes : - que, atentos os serviços da ostra, o Governo seja autorizado a declarar que se considera para com a ostra como um verdadeiro pai. Então os jornais Fulanistas exclamam: «O Governo acaba de se declarar pai da ostra. Medida de grande alcance! E uma garantia para a ordem, um penhor solene de zelo pelos serviços públicos. Quando um Governo assim procede, pode-se dizer que ampara com mão segura o leme do Estado!» Mas no dia imediato, por qualquer coisa, o ministério Fulano cai. Sobe o ministério Sicrano, e logo em seguida propõe em cortes: - que de ora em diante, atentas grandes vantagens para a causa pública, o Governo se declare para todos os efeitos em relação à ostra, mais que um pai, uma verdadeira mãe! Dizem os mesmos jornais Fulanistas: «O ministério ominoso, que com mão tão incerta dirige o leme da coisa pública, declarou-se mãe da ostra. É mostrar um profundo desprezo pela ordem e pela economia! Quando um ministério assim pratica é que vai no caminho da anarquia, e nos leva direitos ao abismo!» [Queiroz & Ortigão: 2004, p. 23]

<sup>237</sup> Será a crítica de Quental ao catolicismo, já por nós referida, que motiva, segundo Eça de Queiroz, a proibição das conferências do Casino. Mantendo uma distância em relação ao tema de Quental, Eça de Queiroz fará a defesa da ‘liberdade’ do debate crítico e racional que estariam na origem da reflexão motivada pelas conferências do Casino. Os dois argumentos de base: a protecção da liberdade de

conta de uma esfera longe da descrição (até certo ponto idealizada) da esfera pública burguesa habermasiana<sup>238</sup>. A proibição das conferências do casino não é assim menosprezável para análise da emergência de uma esfera pública portuguesa: motivada pelo discurso anticlerical de Quental, o discurso *crítico* e *racional* que as Conferências do Casino pretendem estimular é censurado<sup>239</sup>.

Como observa Calhoun, o pensamento habermasiano, bem como a teoria crítica de Adorno e Horkheimer, pressupõem uma “espécie de relação hidráulica” entre ciência e

---

expressão à luz da constituição e a possibilidade que a mesma prevê para a condenação dos abusos (acusação que não chega a ser formulada contra Quental), constroem a crítica à acção das autoridades: “Homens que numa sala, com senhoras na galeria, movem questões científicas e literárias, numa alta generalização de ideias, são tão inofensivos na política do seu país como um livro de matemática. São motores de pensamento e de estudo, que não vão tocar a rebate no sino das Mercês.

— Mas homens que o Governo obriga a fazer um protesto num café, na agitação de trezentas pessoas; a percorrerem as redacções dos jornais, seguidos de uma multidão indignada; a colocarem-se como defensores da consciência ofendida - esses parecem-se terrivelmente com homens de uma acção política! As conferências desceram assim da sua serenidade filosófica; estão na luta, estão na discussão da Carta, estão na prosa da Gazeta do Povo! Vejamos a legalidade do facto. Num país constitucional, tem-se sempre aberta sobre a mesa a Carta Constitucional - ou para descansar nela o charuto, ou para tirar dela um argumento. Diz a Carta no seu artigo 145º:

A inviolabilidade dos direitos civis e políticos dos cidadãos portugueses..., é garantida pela Constituição do Reino, pela maneira seguinte:

§ 3º Todos podem comunicar o seu pensamento por palavras e escritos, e publicá-los pela imprensa sem dependência de censura, contanto que hajam de responder pelos abusos que cometerem no exercício desse direito.

Temos, pois, adquiridos à certeza dois pontos:

1º Que todo o cidadão pode publicar o seu pensamento falando ou escrevendo;

2º Que o cidadão fica responsável pelo abuso do seu direito.

Por consequência, logo na primeira conferência:

1º O Sr. Antero de Quental podia falar sobre a religião em toda a liberdade da sua opinião;

2º Se abusasse, o Sr. Antero de Quental respondia pelo abuso.” [Queiroz: 1891, I/XII]

<sup>238</sup> Como afirma C. Calhoun acerca da teoria habermasiana da esfera pública: “what is being developed and then critiqued is a conception of public opinion as a reasoned form of access to truth. This replaces the notions of public opinion as the “mere opinion” (or arbitrary views) of isolated individuals taken in the aggregate, the reputation that emerges in the mirror of dispersed opinions, and the opinion of the “common# sort of people. Rather, public opinion comes to refer more positively to the views held by those who join in rational-critical debate on an issue” [Calhoun: 1992, p. 17]. Este debate racional sera ao longo do século XX e do desenvolvimento da comunicação e cultura de massas ‘substituído’, por assim dizer, por uma cultura do consumo e a esfera pública transforma-se no lugar da publicidade, mais do que o lugar do debate crítico-racional. No entanto, “the public sphere remains an ideal, but it becomes a contingent product of the evolution of communicative action, rather than its basis” [Calhoun: 1992, p. 32].

<sup>239</sup> Em carta a Teófilo Braga, Antero de Quental descreve da seguinte forma As Conferências Democráticas do Casino Lisbonense: “Temos um programa, mas não uma doutrina; somos associação, mas não igreja: isto é, liga-nos um comum espírito de racionalismo, de humanização positiva das questões morais, de independência de vistas, mas de modo nenhum impomos uns aos outros opiniões e ideias (...). O nosso fim é produzir uma agitação intelectual na nossa sociedade, lançando em cada semana uma ideia ou duas para o meio desta massa adormecida de público.” (Quental, 1984, p. 69)

religião<sup>240</sup>, decaindo a segunda à medida que o processo iluminista avança (Calhoun, 1992, p. 35). Assumindo a pluralidade causal que Zaret preconiza na reavaliação da teoria habermasiana da criação da esfera pública, na qual a revolução científica, o debate religioso que se instala na reforma protestante (e puritana), o aparecimento da imprensa, a leitura vernacular ‘individualizada’ da bíblia, e a empresa capitalista desempenham papéis contextuais variáveis (Zaret, 1992), a esfera pública burguesa em Portugal emerge com um traço particular: a fragilidade estrutural das suas instituições, nomeadamente as culturais (atente-se à observação queirosiana da ausência dos salões), a começar pelo próprio grupo social que sustenta o modelo liberal dessa mesma esfera -a burguesia, a sua (in)dependência de um catolicismo hegemónico e, até certo ponto, inquestionável (que a censura às conferências atesta), a ausência de um ‘hábito’ (ou *habitus*) de debate público,

---

<sup>240</sup> Este pressuposto não é abertamente desenvolvido na teoria da esfera pública de Habermas, tal como nos diz Zaret, ao identificar uma série de problemas empíricos e teóricos na formulação habermasiana, embora não questione a importância fundamental da mesma para a compreensão de um dos aspectos da modernidade [Zaret: 1992, p. 212-232]. De acordo com a crítica de Zaret, a excessiva importância das estruturas económicas que a perspectiva marxista de Habermas reflecte, negligenciam outros factores que determinaram o aparecimento da esfera pública em Inglaterra ao longo do século XVII, são eles: a imprensa, a religião e a revolução científica. O argumento de Zaret destaca a relevância destes três factores na compreensão do fenómeno de aquisição de autoridade da esfera pública e considera a forma como esta relevância mina um modelo encapsulado de práticas culturais que emergem na esfera pública. A questão colocada por Zaret assume uma importância fundamental na análise da emergência de uma esfera pública burguesa em Portugal nos finais do século XVIII e para a bipolaridade estrutural do poder na génese da autonomia do campo artístico português. Diz-nos Zaret: “These reflections on the English Revolution point to three problems in Habermas’s account of the rise of the public sphere. First, that development antedates the eighteenth-century period assigned to it; indeed, the public sphere appears to have been larger and stronger in the last half of the seventeenth century than in the next century. Second, the increased importance attached to public opinion as the arbiter of politics had intimate links with initiatives in a more popular social milieu than in the learned culture that is the focus of Habermas’s account- Finally, the connection to religious issues becomes obvious when the events and consequences of the English Revolution are taken into consideration. These last points are connected. The development of the English Reformation has been exhaustively studied in terms of a shifting balance between cleric and layperson that steadily favored popular intellectual initiatives in religious life. In promoting the public use of more critical, rational habits of thought, this popular initiative in religion had profound implications for political discourse” [Zaret: 1992, p. 220]. A influência do racionalismo humanista e do contexto da reforma protestante são assim destacados por Zaret como factores que geram o crescimento de uma esfera pública na vida religiosa, precisamente a partir do debate em torno dos argumentos protestantes, quebrando o monopólio do clero no discurso religioso. O aparecimento do modelo liberal da esfera pública coloca-se assim na descendência da resposta de uma elite ao sectarismo e radicalismo que emergem na Revolução inglesa, em particular na ‘mistura’ puritana de princípios racionais e irracionais, que obrigam a uma substituição da ‘revelação’ pela ‘razão pública’ tornando, por consequência, a divindade irrelevante para o discurso político. [Zaret: 1992, p. 224]. O modelo liberal da esfera pública pode ser, em suma, descrito como um desenvolvimento orgânico da cultura impressa, a leitura leiga da bíblia, cálculos actuariais, ciência experimental e empresa capitalista. [Zaret: 1992, p. 230]

a difusão tardia da imprensa e a continuação de um analfabetismo generalizado e uma leitura individualizada não-autorizada da bíblia<sup>241</sup>, a própria timidez do avanço da revolução industrial (e capitalista) são contribuintes líquidos dessa mesma fragilidade estrutural.

O papel da religião é assim o *blind spot* da construção inicial da esfera pública, marcante não só no desenvolvimento da esfera pública inglesa, onde o debate religioso é tão ou mais importante que o discurso literário; como é para França, onde as "obsessões anticlericais de muitos pensadores iluministas ilustres se assumem como ancestrais às próprias assumpções anti-religiosas herdadas por Habermas" (Calhoun, 1992, p. 36). Esse 'debate' dá, efectivamente, os primeiros passos ao longo do século XVIII português a par do surgimento das primeiras instituições culturais e dos primeiros alvores iluministas impulsionados pelas primeiras academias de ciência e até de generosos. Não devemos ignorar também que na época do reinado joanino já havia uma crítica social à actuação da Inquisição, embora a sua actuação se centralize e até certo ponto se intensifique em relação ao século anterior<sup>242</sup>, e na qual se ouviam já as primeiras ameaças de expulsão da Companhia dos Jesuítas o que vem a acontecer, efectivamente com Marquês de Pombal (Pimentel, 2002).

Será precisamente este predomínio da religião sobre o Estado que Quental identificará como uma das causas da decadência dos povos peninsulares, que se traduz numa incapacidade de defender os interesses particulares da nação face aos interesses de Roma e nas alianças que entre esta e a nobreza se estabelecem, contribuindo para a mistificação na credice e superstição das massas populares (Quental, 1971). O anticlericalismo republicano que se segue como tendência política na sociedade portuguesa tentará, por

---

<sup>241</sup>Veja-se a título de exemplo desta 'desautorização' de uma leitura individualizada o texto de apresentação do Jornal *A Beneficência* de A.G. Pusich: "Abram-se as portas do futuro, ao Jornal que demanda um cantinho na história onde aspira reflectir, não com a luz própria, que não tem, mas com o brilho da imensa luz que alumia os céus e a terra – Deus, a Luz das Luzes" [Pusich: 1852]

<sup>242</sup> Veja-se a este propósito a observação de Pimentel: "Com efeito, a historiografia nacional tem destacado, como nota característica do reinado do Magnânimo, um nítido recrudescimento do zelo inquisitorial, que contrastaria com a relativa acalmia que se teria verificado nos anos terminais do século XVII. (...) É todavia com o Magnânimo que, em conformidade com a direcção regalista que imprimiu à política eclesiástica, a Inquisição recebe um duro golpe na sua autonomia quando, a partir de 1725 – e não deixa de ser curioso constatar a redobrada actividade do Tribunal nos anos que se seguem -, uma bula papal concede aos arguidos o direito de nomear defensores, submetendo ao mesmo tempo as suas sentenças à imprescindível aprovação real" (Pimentel, 2002, pp. 58-59).

certo, quebrar esta aliança, promovendo ou tentando promover o aparecimento de uma sociedade civil laica<sup>243</sup>. Como afirma J.B. Serra “os republicanos fizeram da laicização da vida portuguesa um dos principais temas da propaganda, com argumentos que aliavam traços do liberalismo político e do positivismo filosófico. Eram anticlericais, segundo a tradição maçónica, do mesmo passo que se opunham à realeza: aos seus olhos, Monarquia e clericalismo equivaliam-se” (Serra, 2009, p. 97). Lê-se, a este propósito num folheto publicado em 1877: “se na luta contra a reacção, tomamos por alvo principal o fanatismo religioso e o elemento jesuítico, é por que nos diz a própria experiência e no-lo assevera a voz da história que o poder teocrático tem sido sempre o mais odioso e implacável inimigo da liberdade” (Coelho, 1877, p. 31).

Convém aqui atentarmos, à medida que avançamos para a Primeira República, na descrição da construção da cultura como categoria de intervenção pública, à tese defendida por Salgado de Matos sobre a separação do Estado e da Igreja, fazendo nossas, algumas das suas observações. A primeira observação é a de que no aparente consenso republicano em torno da questão religiosa, convivem expressões de forças ou tendências sociais diversas: de anticlericalismo, “em sentido rigoroso, é a oposição ao domínio da Igreja [Católica] sobre o Estado, e [que] equivale à laicidade, mas significa também oposição à Igreja Católica e aos seus dirigentes”; de laicização “que designa uma acção do Estado para subtrair à Igreja um dado comportamento social”; de secularização que “significa que a organização social subtrai à Igreja um dado comportamento social, sem que para tanto concorra uma acção deliberada do Estado”; e, por fim, de *Livre-Pensamento*, uma “manifestação laicista” que denota “um elemento de excesso e de agressividade na laicidade”<sup>244</sup> [Matos: 2010, p. 35].

---

<sup>243</sup> “Se a questão religiosa é fundamental para entender a primeira República, é-o desde logo pelo facto de os republicanos verem no clero e no povo religioso, permanente aliado do retorno à monarquia, causa do atraso cultural do país e ameaça à independência do poder político. Nada disso era muito novo. Se mudarmos “monárquicos” para “miguelistas”, já assim pensavam, em termos gerais os liberais” (Matos, 2010, p. 28).

<sup>244</sup> Luís Salgado Matos defende a tese de que “a separação [do Estado e da Igreja] não foi querida nem pela Igreja Católica nem pelo Estado. Uma vez iniciada, ultrapassou-os, obrigou-os a aplicarem estratégias de luta, dividiu-os a ambos, e reformulou-os em termos que, à partida, nem um nem outro tinham imaginado. Foi decisiva para Portugal. Depois do 5 de Outubro, os republicanos sempre quiseram o acordo com a Igreja, por a temerem e por respeitarem a liberdade de consciência; mas começaram por querer esse acordo numa base regalista, que a Santa Sé rejeitou. (...) A República e a Santa Sé resolverão a questão religiosa depois da Primeira Guerra Mundial, mas não conseguiram dominar os seus extremistas, laicistas de um lado e antimaçons do outro. Os dois extremos mantêm a

O caminho do republicanismo português traça-se também, então, no agudizar da compreensão do papel da cristianização – o “tomar conta da sociedade civil e a dirigi-la no

---

questão a borbulhar até ao 28 de Maio de 1926” in [Matos: 2010, p. 33]. As dozes conclusões que se retiram da detalhada análise sobre a separação entre o Estado e Igreja, começam por assumir que ‘católicos e afonsistas’ reescreveram a história da separação como combate entre o bem e o mal (dois factos estão na origem desse antagonismo: a divulgação da Pastoral Colectiva em Fevereiro-Março de 1911, proibida pelo Governo Provisório, mas difundida pela larga maioria da população portuguesa; e o aparente carácter “francês” da lei da separação portuguesa), assumindo a historiografia afonsista a tese da aliança entre o catolicismo e os monárquicos rebeldes, que motiva a aprovação da lei excepcional que estará na origem de uma vitimização da Igreja Católica como alvo de perseguição radical (aliás, inexistente para os padrões da época) de um “Estado da Primeira República como violento, maquiavélico e opressor de uma Igreja sofredora, sem iniciativa própria. (...) A relação entre o Estado separatista e a Igreja Católica é combate antes de ser perseguição. A Igreja, como vimos, exercia a sua violência: até 1913, não condenou as incursões monárquicas e esse silêncio de algum modo a responsabilizava por elas. O mais importante era a violência simbólica: a excomunhão lançada sobre os republicanos era uma pesada sanção social, num país pouco secularizado. O Vaticano só em 1918 reconhece a República e essa ausência de reconhecimento era a ameaça latente de uma revolta. Só depois dessa data a Igreja ordena aos católicos, no caso monárquico, que não peguem em armas contra a República (...). A Igreja Católica aceitou o desafio do Estado e combateu-o, com as suas armas, entre as quais predomina a força simbólica”[2010: 673]. A terceira conclusão postula a importância para a compreensão da questão religiosa na Primeira República dos antecedentes regalistas da monarquia liberal (fazendo equivaler aos olhos de uma classe popular os eclesiásticos e as classes dirigentes) e o anticlericalismo deixado pelas invasões francesas de matriz positivista. [2010: 677] “Com efeito”, afirma Matos, “o regalismo e o laicismo dominavam antes do 5 de Outubro. O Papa e os bispos só tinham direito de comunicarem com os crentes se o governo autorizasse, por meio do “beneplácito régio”; as ordens religiosas, como os jesuítas e os franciscanos, tinham sido proibidas e regressavam na semi-clandestinidade.” [2010: 62]. A “grande maioria católica” através da qual se legitima o catolicismo como religião de Estado encontra os seus limites na averiguação empírica: a influência da Maçonaria como “religião da elite liberal portuguesa”, o agnosticismo da maior parte da elite (“A Igreja do Estado da monarquia liberal suscitara uma classe dirigente que era católica na aparência e indiferente no coração” [2010: 65], convivem com uma pequena elite católica que encerra a grande parte da nobreza tradicional do Antigo regime. Antecedida pela lei do divórcio e do Código do Registo Civil, a Lei da Separação de 20 de Abril de 1911 incluía três tipos de cultuais e a de 1918 passará a incluir apenas as cultuais canónicas e as de Briand, deixando cair as cultuais de ateus (Combes). Defendendo a tese de que a separação total não foi desejada por nenhum dos protagonistas, Matos conclui “ A separação efectiva resulta assim do choque do ultramontanismo de São Pio X, que queria uma religião de Estado e, sendo esta impossível, a separação radical, com o regalismo republicano, que podemos simbolizar em Afonso Costa. Nenhum deles conseguiu o seu objectivo. A segunda preferência do Papa era a Igreja despojada de bens e sem nenhum reconhecimento estatal (...). A primeira preferência dos republicanos era também uma certa forma de religião de Estado, ou “da sociedade”, mas o acordo em concreto foi impossível (...). Contudo, na segunda preferência, dividem-se entre os almedistas, que continuam a querer a pacificação, e os afonsistas, que preferem a “guerra religiosa”. O Estado e a Igreja enganaram-se ambos e só encontraram um ponto de equilíbrio numa quase total separação que significava a liberdade da Igreja [2010: 682]. Ao dividir aos católicos e os republicanos, a Lei da separação dá origem a um jogo triangular com os monárquicos e induziu a uma Igreja clerical, sem direitos e pouco estruturada. A última conclusão assume a centralidade da questão religiosa na vida e morte da Primeira República: “Em Portugal, pelo contrário, faltou um consenso sobre o modo de o Estado tratar a Igreja, brecha por onde entraram os manuelistas conservado Deus sabe porquê num regime de semiclandestinidade historiográfica.” [Matos: 2010, p. 701]

intuito da sua theocracia”, afirma Teófilo Braga em 1884 (Braga T. , 1884, p. 206) - que é então vista como determinante para a história da cultura portuguesa. É na interpretação deste conflito entre o progresso das sociedades modernas e a reacção do poder clerical que se deverá “compreender qual o verdadeiro destino da actividade ministerial: a secularização da sociedade” (Braga T. , 1884, p. 208), libertando-a do “regímen catholico-feudal que nos atrophiava” (Braga T. , 1884, p. 187).

A acção do Estado definida no objectivo da secularização da sociedade opera-se, então, na síntese afectiva das sociedades modernas: exposições, congressos e as comemorações centenárias, das quais a dedicada a Camões em 1880<sup>245</sup> marcará o início simbólico da acção (contra-)cultural republicana: escolhendo o génio que é a síntese do carácter nacional, este sentimento “vae ao mesmo tempo substituindo as religiões” (Braga T. , 1884, p. v)<sup>246</sup>. O pensamento de Teófilo Braga demonstra a influência do pensamento positivista de August Comte, para quem a homenagem aos grandes homens se transforma num autêntico culto religioso, não num sentido personalista, mas como parte “de um movimento geral da sociedade e do seu melhor expoente” (João M. I., 1987, p. 93). Também o museu, como dirá posteriormente Ramalho Ortigão, na inseparável história da Igreja e da arte cristã, é ainda, nos países católicos, uma forma de culto ou “um desdobramento d'elle na ordem civil, além de ser o permanente attestado de aliança da crença religiosa com a immortal aspiração da poesia no coração e no espírito da nossa raça” (Ortigão, 1896, p. 160). As marcas da política cultural da Primeira República estão assim traçadas na secularização e na promoção da cultura nacional: “num paiz apathico como o nosso”, lamenta-se Braga, “tudo morre se não receber o impulso da vida official” (Braga T. , 1884, p. 11).

---

<sup>245</sup> Vasco Pulido Valente descreve o papel do Partido Republicano Português: “Não foi por coincidência que o PRP emergiu da obscuridade inicial de cafés e tertúlias, onde se fundara, ao promover em 1880, as festas do tricentenário de Camões. (...) Camões tinha [para Teófilo Braga] “a significação de uma revivescência nacional”. (...) Como é natural, a Monarquia não se entusiasmou com estes ardentes apelos (...). Pior só quatro dias antes da cerimónia final – uma procissão “laica” à estátua de Camões – a família real anunciou que assistiria a título particular. (...) A “procissão laica”, pelo contrário, foi um enorme sucesso: juntou, pelo menos, 40 000 pessoas e rapidamente se transformou num protesto “cívico” contra o regime” (Valente, 1999, p. 32)

<sup>246</sup> Como refere Maria Isabel João: “As comemorações nacionais surgiram na continuidade da Revolução Francesa e da ascensão da burguesia. Mirabeau e Talleyrand defenderam a “festa cívica”, manifestação da vida colectiva, realizada com o pretexto de comemorar os acontecimentos antigos ou novos, públicos ou privados mais caros a um povo livre. Os seus fins são a educação, sobretudo das novas gerações, e a criação de laços de solidariedade” (João M. I., 1987, pp. 92-93).

A organização da política (contra-)cultural republicana estabelece-se precisamente a partir dos centros republicanos em rede, que para além da sociabilidade política conforme ao Partido Republicano Português, promovem a educação e as actividades culturais: festas, jantares democráticos, grupos teatrais e bandas de música (Samara, 2009, p. 67). A precipitação da crise económica e do ultimato inglês no último quartel do século XIX, as transformações económicas e tecnológicas que a mudança do capitalismo induzia, conduziram à queda da monarquia e do liberalismo oligárquico a que a Regeneração dera lugar e à consequente proclamação da República em 1910, dando lugar a “um Estado que, mais ou menos elaboradamente, se começa redefinir no quadro de sistemas de valores alternativos e fortemente críticos dos fundamentos do poder político liberal” (Rosas, 2009, p. 20)

### 3.1.3 | A política cultural da Primeira República

Envolta em mistério digno de uma historiografia das origens míticas da arte primitiva portuguesa, a discussão em torno dos painéis de S. Vicente de Fora - a datação, a origem, a disposição, e o suicídio de Henrique Loureiro - o caso que apaixonou a opinião pública no dealbar da Primeira República ainda teve direito a página de jornal em pleno século XXI<sup>247</sup>.

A descoberta dos famosos painéis de S. Vicente de Fora é narrada, em vésperas da proclamação da República por José de Figueiredo<sup>248</sup> de forma não menos enigmática. Relata-nos o historiador de Arte:

#### Excerto 12. A descoberta dos painéis de S. Vicente de Fora segundo José de Figueiredo (Figueiredo, 1910)

“Foram os illustres Columbano e so Exma. irmã, a Sra. D. Maria Augusta Bordallo, e ainda o Sr. Alberto Henriques d’Oliveira, os primeiros que, modernamente, segundo pude apurar, viram com os olhos esclarecidos, os quadros de S. Vicente. Deparavam com ellas casualmente, n’uma visita que, na primavera de 1882, fizeram ao Paço do Patriarca. As taboas eram então utilizadas pelos operários que, nessa epocha, andavam a trabalhar no vasto casarão, e os três visitantes, se as não puderam examinar cuidadosamente e dar-lhes portanto, todo o valor que mereciam, viram, entretanto, logo, que tinham direito a mais carinhosos cuidados, insurgindo-se por isso contra o vandalismo que o seu *aproveitamento* representava” (Figueiredo, 1910, p. 21)

O sentido da descrição é transparente na condenação do desleixo e aproveitamento das tábuas da responsabilidade do Paço do Patriarca, fixando a expressão que nos anos 20 se atribuirá ao tratamento das tábuas: *vandalismo* (Neto, 2003). A atribuição da descoberta ao pintor do Grupo do Leão ignora a impossibilidade do facto: Columbano estava no ano de 1882 em Paris com uma bolsa, regressando a Lisboa apenas no ano de 1883 (Neto, 2003, p. 221). A história narrada para poder pressionar a cedência das pinturas ao futuro Museu Nacional de Arte Antiga por parte de José de Figueiredo, aliada a uma imprensa republicana que “não deixou de enfatizar a narrativa de Figueiredo e denegrir por completo a imagem da instituição católica na ignorância e na falta de zelo

---

<sup>247</sup> Lê-se na notícia publicada pelo Primeiro de Janeiro a 28 de Junho de 2000: “Há quem lhe chame uma história “trágico-cómica” ou de “loucos”, tal o carácter exacerbado das aproximações ao tema documentadas no último século” (s/a, *Desvendado o “irritante” enigma*, 2000)

<sup>248</sup> A data da dedicatória a A. Costa Lobo de José Figueiredo situa-se no dia 9 de Junho de 1910

pelo património artístico nacional” (Neto, 2003, p. 223), tornam-se mais claros sabendo que estava em possível gestação um Museu do Patriarcado avançada por Vasconcellos em 1905 (Vasconcellos J. L., 1905). Como conclui Maria João Neto: “sob um nacionalismo renovado por crises políticas e ultimatoss é de todo compreensível o desejo de incorporar as quatro tábuas do Patriarcado na colecção nacional e proceder ao seu estudo” (Neto, 2003, p. 229). Essa luz seria, doravante, secular.

A vida cultural lisboeta altera-se radicalmente nos albores do século XX. Na Lisboa boémia, o fado aristocratiza-se a partir de 1870, a prostituição aumenta e estratifica-se e o proxeneta e o chulo passam de “companheiros para ocasiões críticas” a “intencionados exploradores”. Prova de uma intensificação da troca de fluxos interculturais entre espaços sociais contíguos, mas distintos, certo é que “enquanto em meados do século XIX, os aristocratas marialvas, por exemplo, absorviam a tradição boémia e nela se integravam, a partir dos finais do século XIX é a tradição boémia que absorve o circundante, nele se esbatendo” (Pais, 1983-3, p. 960). No mundo oficial, a Lisboa conservadora choca-se com Judite Teixeira, Raul Leal e António Botto, contra quem se mobilizam os estudantes católicos. As obras de poetisas são êxitos editoriais. O movimento (se é que o houve) feminista das associações republicanas e dos grupos libertários do movimento anarco-sindicalista, tenta conquistar o direito de voto, de instrução e o direito a ser “um ser autónomo e consciente” (Silva M. R., 1983-3, p. 877), dando início a um processo (já lá vai um século...) de emancipação progressiva das mulheres.

Os centros culturais, as federações operárias ou os grupos libertários, associados ao movimento anarco-sindicalista<sup>249</sup> operário contribuem também para a alteração dos hábitos culturais durante a Primeira República. Ao analisar os grupos libertários, João Freire, estabelece um aumento do número médio anual destes grupos da primeira década de 28, para uma segunda década que regista um número médio anual de 101. A maioria destes grupos realiza a sua actividade pela instrução (16%), pela imprensa (10%), pela publicação de livros e brochuras (9%), tinham biblioteca (8%), faziam teatro (5%), organizavam conferências (5%) e actividades conviviais (2%), e faziam música (1%),

---

<sup>249</sup> “O ateísmo em religião, o socialismo em economia e a anarquia em política – tal é a forma sintética, emblemática, do anarquismo difundido em Portugal no século XIX e que, em grande parte, se manterá dominante durante o período por nós estudado” (Freire, 1992, p. 308)

centrando a sua actividade em torno do anti-militarismo, anticlericalismo, sindicalismo, feminismo, naturismo, entre outros (Freire, 1992).

A 7 de Dezembro de 1910, o Governo Provisório da República, pela mão de Bernardino Machado, altera a designação do Teatro Nacional D. Maria II para Teatro Nacional de Almeida Garrett “perpetuando assim a memória d’aquelle cujos denodados esforços e inquebrantável tenacidade é devida a criação desse theatro (...) verdadeiro criador do drama nacional (...) [e] estrénuo propugnador do princípio político da Soberania intelectual, tão obliterado entre nós” (Portaria de 6 de Dezembro, DG nº 53). Apesar da importância simbólica da medida não encontramos na Primeira Republica o ímpeto reformador ao nível da actividade teatral (pelo menos ao nível da produção legislativa) que encontramos em outras áreas das actividades culturais, apesar de algumas medidas de gestão corrente que vão sendo tomadas (maioritariamente, a integração de actores nos quadros das sociedades artísticas do TNAG e TNSC). A 13 de Fevereiro de 1911 é publicada uma portaria criando e uma Comissão para estudar as causas da decadência do Teatro Nacional<sup>250</sup> e reconhecendo que os “auxílios pecuniários” ao Teatro Nacional e suas companhias não tinham sido capazes de inverter a tendência de decadência sentida pela ausência de público no dito teatro.

Reclamam pela acção do Governo a Associação de Classe dos Artistas Dramáticos, a Associação de Classe dos Autores Dramáticos e refere-se a imprensa como foco permanentemente crítico da acção do governo em matéria teatral. Pouco ou mais nada se faz, à parte dos contínuos remendos da gestão corrente, como os procedimentos concursais para as novas épocas. Em Dezembro de 1918 a situação mantinha-se inalterada: “as insistentes reclamações da opinião pública, chamaram a atenção do Govêrno para a questão do TNAG e para a necessidade de reformar a sua organização. Questão complexa, mais do que à primeira vista parece, difícil é resolvê-la rapidamente de forma a assegurar, duma maneira definitiva, os interesses e o futuro da literatura dramática e da arte scénica portuguesa” (Decreto 5:052, DG nº 270 de 13 de Dezembro de

---

<sup>250</sup> No decreto-lei 30:101 (DG nº 1/282 de 4 de Dezembro) cita-se as conclusões de uma comissão encarregada de estudar o problema do Teatro Nacional de onde se destaca a seguinte reflexão em torno do regime de gestão do TNDM/TNAG: “O Estado que arrenda o seu teatro, quer dizer, que antepõe a todas as considerações a de auferir um lucro, convida implicitamente o arrendatário a colocar, acima de todas as preocupações da sua exploração, a preocupação da indústria”. Não sabemos precisar, no entanto, se esta é a comissão referida.

1918). A história do Teatro Nacional de D. Maria II ou de Almeida Garrett continua a sua longa história (des)afortunada quase desde o primeiro dia que abriu até aos dias de hoje: uma lenta decadência que se afirma na crítica de imprensa e que faz enraizar uma incompetência política na gestão pública dos assuntos culturais<sup>251</sup>.

Apesar das críticas ao funcionamento do Teatro Nacional, o mundo, por assim dizer do teatro havia-se alterado de forma bastante significativa desde a reforma liberal de Garrett, desempenhando uma nova centralidade na vida cultural da capital lisboeta, mas também um pouco por todo o país onde o teatro ocupava algum espaço nas actividades das sociedades recreativas (França J. , 1983-3).

**Quadro 8. Teatros lisboetas na Primeira República (1910 – 1926)**

<b>Palcos Principais</b>	<b>Palcos Secundários</b>
T.N. Almeida Garrett (1846)	Rocio Palace
Teatro da República / S. Luiz (1894)	Salão dos Anjos
Animatógrafo / Cinema Condes (1916)	Etoile
Teatro Ginásio (1846) reabre: 1925	Salão Foz
Teatro Avenida (1888)	Teatro do Povo
Teatro da Trindade (1867) reabre: 1924	Salão Fantástico
Teatro Apolo (1922)	Estefânia palace
Teatro Moderno (?)	Edison Teatro
Teatro Politeama (1912)	Fontes:
Teatro Eden (1914)	(Bastos & Vasconcelos, 2004)
T.N. S. Carlos	(França J. , 1983-3)

As prioridades<sup>252</sup> do Governo Provisório da Primeira República foram estabelecidas de acordo com a necessidade de resolver os problemas patrimoniais colocados pela

<sup>251</sup> Pela reforma de 1898, o TNDM/TNAG tinha sido entregue a uma sociedade artística sem subsídio, regime que vai estar em vigor até 1926: os protestos cada vez mais ruidosos da opinião pública e “os vícios da política de então” são as causas apontadas em 1939 no decreto-lei 30:101 (DG nº I/282 de 4 de Dezembro), mais do que por falhas do regime de administração pública do do TNAG.

<sup>252</sup> Outras medidas de menor alcance foram sendo tomadas entre elas as questões fiscais introduzindo a obrigatoriedade da licença aos artistas dramáticos e alterando a cobrança da contribuição industrial (Decreto com força de lei de 30 de Janeiro, DG nº 36 de 14 de Fevereiro de 1911), a segunda será a nomeação de uma comissão para averiguar as causas da decadência do teatro português (Portaria de 13 de Fevereiro, DG nº 36 de 14 de Fevereiro de 1911), entre outras algumas que facilmente se integram na gestão corrente das questões culturais.

expropriação dos bens da monarquia, seguida pela reorganização dos serviços artísticos e do ensino artístico, e a urgência que a questão educativa assumia no novo regime para a qual concorriam as bibliotecas e arquivos nacionais. Publicado um mês antes da reorganização dos serviços artísticos, o decreto com força de lei de 18 de Março (DG nº 65 de 21 de Março de 1911) para a reorganização das bibliotecas, deriva directamente do primado da educação e instrução na missão do Estado e do Governo.

Neste diploma, o papel das bibliotecas deixará de ser não só a conservação e guarda dos livros, mas transformarem-se em estabelecimentos de ensino público e instituições emancipadoras do pensamento. Se para o antigo regime o crime era pensar, para a Republica, o crime passara a ser a ignorância, como se pode ler no referido documento. A democratização do acesso ao livro – na infância, no hospital, na prisão ou no caminho-de-ferro – impõe, portanto, a organização da leitura domiciliária e medidas que acabem com a exclusão da criança e do operário. A biblioteca assume, assim, três objectivos principais no regime republicano<sup>253</sup>: informar, ensinar e distrair, tanto o operário, como o jovem burguês. Desta forma, criam-se três tipos de bibliotecas: as eruditas, para o desenvolvimento da cultura científica, literária e artística; as populares, que reúnem os livros e publicações necessários à instrução popular, rápida informação e ao entretenimento e que têm por missão a vulgarização, a expansão e a propaganda do livro; e, por fim, as bibliotecas móveis.

**Excerto 13. Preâmbulo do decreto com força de lei de 18 de Março (DG nº 65 de 21 de Março de 1911)**

No interesse da Pátria e da Republica, urge que as Bibliotecas e Archivos portugueses operem a cultura mental, funcionando como universidades livres, facultando ao povo, na lição do livro, o segredo da vida social moderna; destruindo a ignorancia, que foi o mais forte sustentaculo do antigo regime; investigando, no documento do passado, o papel de Portugal na civilização. Pondo a população portuguesa a par da intelligencia mundial (...) compete ás Bibliotecas e Archivos uma das mais elevadas missões na revolução nacional. Não é conservar os livros, mas torá-los uteis, o fim das Bibliotecas. Estabelecimentos de ensino publico destinados ao progresso da intelligencia, á extensão da cultura scientifica; focos de intensa

---

<sup>253</sup> Em circular da Direcção Geral da Instrução, Secundária, Superior e Especial, data de 9 de Março de 1911 (DG nº 55 de 9 de Março de 1911) e dirigida às comissões administrativas dos municípios portugueses para o levantamento do número de bibliotecas e condições de funcionamento chamava-se à atenção para a importância das bibliotecas na vulgarização do livro, importando-se o modelo de sucesso dos EUA, Inglaterra, Suíça, Dinamarca, Suécia e Noruega.

irradiação mental, quer na frequência da sua sede, quer na leitura domiciliária, ou na expansão das collecções moveis; instituições de objectivo pedagógico, actuando pela franca e ilimitada comunicação com o publico; (...) quanto maior for a importancia das suas obras de genio, tanto maior será a acção emancipadora do pensamento, franqueando ás novas gerações o caminho do progresso incessante, a conquista de mais felicidade e de mais justiça. Tem sido Portugal deliberadamente mantido alheio aos elementos de elevação mental que desenvolvem o esforço colectivo. O franco acesso á Biblioteca, a ampla leitura domiciliária, as collecções moveis, as salas para crianças, a leitura no caminho de ferro, nos hospitaes e nas prisões (...). Serviram em Portugal as Bibliotecas para sequestrar o livro, defendendo o povo do pecado de saber, repellindo a criança e o operario, contrariando o estudioso, trahindo o principio que manda reservar o volume raro, para impedir a leitura do livro emancipador, exercendo a censura sobre a requisição do leitor, annullando de facto o livro, como o fazia a Inquisição, cujo crime não era destruir pelo fogo o exemplar, mas impedir pelo fogo a sua leitura. Para o antigo regime, o perigo era pensar; para a Republica, o perigo é a ignorancia, crime publico, attentado contra a Patria, tão prejudicial no operario como no burguês (...). Ingleses e Americanos, querendo levantar a cultura pelo self-instruction, proporcionando ao povo os meios de se instruir por si mesmo, operaram uma verdadeira revolução nas Bibliotecas. Ao tradicional conservador, cujo ideal era impedir que se folheasse o livro, substituíram o moderno propagandista, cujo orgulho profissional consiste em destruir pelo fogo milhões de volumes que, no apostolado da instrucção, se fizeram circular até completamente se inutilizarem. Segundo o criterio dessas instituições modelares, os Palacios de Leitura (...) teem um triplice fim: ensinar, informar, distrahir. (...) E, assim, (...) criou aos Archivos um papel de importancia decisiva, de que depende o passado. Urge recolher, instalar, catalogar, connexar cuidadosamente, como peça justificativa do processo movido pelo povo ao regime que o opprimiu, os milhares de documentos das extinctas casas religiosas, que provam o crime de entenebrecimento do povo, os montões de papeis suspeitos em que permanece o traço da dissipação.

A implementação das disposições do diploma citado reflecte-se na descrição crítica (já depois de 1917) de Fidelino Figueiredo: “a orientação que Faustino da Fonseca lhe déra – sala de jornaes do dia, leitura amena de obras de vulgarização, distracção e entretenimento infantil, facilidades extremas de empréstimos<sup>254</sup> – repugnava formalmente á estructura, á história e á composição da Bibliotheca, e á preparação profissional dos empregados, e inteiramente contrastava com as funcções que o publico culto reclamava desse estabelecimento” (Figueiredo F. , 1919, p. 11).

Se as bibliotecas mereceram uma resposta rápida, não menos importante terá sido a avaliação do estado do património cultural e da incúria na salvaguarda e restauro desse mesmo património. A primeira medida tomada pela mão do então Ministro das Finanças

---

<sup>254</sup> Em 1912 é publicada a Portaria de 12 de Outubro (DG nº 243 de 16 de Outubro) mandando cessar o serviço de empréstimos nas bibliotecas eruditas e arquivos.

José Relvas é a criação de uma comissão para o “arrolamento de todos os bens e cousas mobiliárias ou imobiliárias, pertencentes aos palácios ocupados pelo antigo chefe de Estado e sua família”, tendo por missão indicar o “que importe conservar para o país como objecto de arte” (Decreto de 13 de Outubro, 1910). Se a classificação do património móvel e imóvel já havia começado antes da Primeira República<sup>255</sup>, é durante o Governo Provisório entre 1910 e 1911 que se dá uma relativa importância à protecção do património nacional<sup>256</sup>.

#### **Excerto 14. Preâmbulo do Decreto com força de lei de 19 de Novembro (DG nº 41 de 22 de Novembro de 1910)**

O estudo das cousas da arte, tanto tempo quasi desprezado entre nós, começa, felizmente, a interessar um número já relativamente importante de pessoas. (...) Mas, assim mesmo, com todas essas perdas e com o desbaste que os commerciantes e amadores estrangeiros da especialidade teem feito durante os ultimos annos, alguma cousa ha ainda que, valendo artisticamente e impondo-se como tal, é porventura sufficiente para a averiguação aproximada do que foi a nossa vida artistica em tempos idos. Simplesmente como hontem, como sempre, essas obras de arte continuam sem defesa, á mercê do primeiro que queira adquiri-las, correndo o risco da saída do país. E, como d’essas obras não existe inventário, e apenas de uma ou outra possuímos referencia dos estudiosos, o mal que esse perigo nos traz é de uma excepcional grandeza. Só os entendidos podem avaliar bem a sua gravidade. Não seria só a obra de arte, o que já não era pouco, que continuaria a perder-se; seria tambem o seu proprio vestigio nacional, a comprovação da sua mesma eclosão e existencia no país, que, por igual, desapareceria com ella. O Governo bem sabe que, mais do que uma lei que vise á defesa d’essas obras, valeria a educação artistica, não dizemos já de uma grande maioria, mas de uma minoria importante. Essa educação e o desenvolvimento da fortuna pública seriam as melhores salvaguardas dos nossos, já bastante reduzidos, thesouros artisticos.

(...) Assim torna-se urgente e necessaria uma lei de protecção artistica que defenda da deterioração e da saída para o estrangeiro o pouco que ainda nos resta de verdadeiramente valioso em materia de arte, ao mesmo tempo que facilite a entrada do que saiu e de outras obras que, pelo seu incontestavel valor artistico, ou pela sua valia como documento historico, concorram para a educação e elevação do povo português.

É a isto que visam as bases do projecto de lei que se seguem, elaboradas na conformidade da lei italiana e da espanhola, e, ainda algumas disposições da legislação dos Estados Unidos da America.

---

<sup>255</sup> O Decreto de 24 de Outubro de 1901 estabelece já a protecção do património nacional, embora saibamos que o controlo e a gestão da conservação e restauro dos edifícios fossem claramente insuficientes ainda em 1905 (Vasconcellos J. L., 1905).

<sup>256</sup> Ao analisarmos o ritmo de classificação de monumentos nacionais durante a primeira república, podemos verificar que 44% desses monumentos foram classificados entre 1910-1911.

Lêem-se no decreto com força de lei de 19 de Novembro de 1910 as causas identificadas da delapidação do património português: o ‘infortúnio’ da perda de nacionalidade no século XVI, o Santo Ofício, o terramoto e as invasões francesas e as medidas que uma lei de protecção artística pode oferecer à conservação e guarda desse mesmo património. De todas, a mais valiosa seria a educação artística das camadas populares que pouca ou nenhuma sensibilidade têm nos assuntos patrimoniais. Em Maio do ano seguinte estabelece-se a organização formal das estruturas responsáveis pelo inventário, salvaguarda e conservação patrimonial, mas não só. A lei (excerto 16) que cria uma estrutura descentralizada de três circunscrições de arte e arqueologia em Lisboa, Porto e Coimbra, propõe simultaneamente “reformatar os serviços artísticos e archeológicos e o ensino das artes plásticas” e estabelece os valores discursivos que marcarão grande parte do debate nacional em torno das políticas culturais, exceptuando nesse hiato da ditadura de Salazar, no pós-25 de Abril.

O Governo Republicano ‘herda’, se assim poderemos dizer, a função mecenática real, inscrita numa longa tradição de intervenção dos poderes públicos na vida cultural, sujeitando-a, no entanto, a uma série de transformações. Recusando o carácter restrito de ‘castas’ e ‘comunidades’ fechadas, as ‘corporações’ de ‘abusos do alto’, a Primeira República afirma os valores da democracia e da igualdade<sup>257</sup>, da valorização do artista, da centralidade da educação artística e da necessária descentralização territorial. Balizando a acção do Estado, cuja missão primeira é o par educação – instrução, entre os radicalismos de um “*colectivismo à outrance*” ou “*individualismo absoluto*”, a jovem República aplica os fundamentos e valores da Social-Democracia liberal na política cultural: nacionalizar a arte, regionalizar o ensino e dar-lhe a máxima protecção, dentro dos “constrangimentos do tesouro” e tanto quanto o ensino artístico português o permitir.

---

<sup>257</sup> Como afirma Vasco Pulido Valente: “(...) Os republicanos consideravam o Estado monárquico simples instrumento do poder económico de um grupo privilegiado e, como tal, propunham-se destruí-lo. Pensavam estabelecer “uma democracia”. Em primeiro lugar, isto significava que queriam que o Estado fosse “neutro” em matéria económica, isto é, que revertesse à sua função ortodoxa de “árbitro” (...). De certa maneira, o movimento republicano constituiu uma reacção contra o nascente capitalismo português, cujo desenvolvimento tentou atrasar (...). Aqui [na tentativa de criar um sistema fical justo] é, de novo, evidente o essencial igualitarismo da visão republicana (...). Sonhavam com um mundo onde todos tivessem os mesmos privilégios e oportunidades (...)” (Valente, 1999, p. 39).

Se há uma herança de ‘funções’, há uma transformação das suas lógicas de funcionamento (até certo ponto em linha ou, se quisermos, na descendência dos procedimentos já estabelecidos na política cultural de Garrett para as artes dramáticas): o mecenato do Estado passa de uma lógica de gratificações e de encomenda de obras a pessoas, para uma lógica de subvenções e aquisições baseado nos procedimentos académicos do século XIX<sup>258</sup>, ou seja, numa excelência reconhecida pela elite dos pares e dos especialistas no âmbito de um processo concursal<sup>259</sup> (Heinich, 2009).

**Excerto 15. Preâmbulo do Decreto com força de lei de 26 de Maio (DG nº 124 de 26 Maio de 1911)**

(...) Depois, não deve esquecer-se que um Estado, quanto mais democrático é, mais obrigações tem para com o artista. A democracia, visando á mais ampla igualdade, acaba por completo com as castas e com as comunidades, que, nos regimes antigos, eram, precisamente, os grandes protectores da arte, os seus verdadeiros Mecenas. E, acabando com essas instituições anachronicas e substituindo-se a ella nas suas funções, pertencem-lhe, é claro, tambem os deveres que pertenciam áquellas. Somente cumpre-lhe praticá-los com outra nobreza, que é a consequência da valorização que artista deve ter numa sociedade abertamente liberal. Nascida do povo, a arte, mesmo a mais requintada, como a do seculo XVIII, não deixou nunca de ser uma das mais altas afirmações da sua força. E assim, ainda sob os punhos de renda de um La Tour ou a casaca de seda de Wateau, como alguns annos mais tarde, entre nós, sob a figura plebeia de Machado de Castro ou a mais mundana de Sequeira ou Vieira Portuense, provou sempre como o o calor illuminante da sua chama levantava até ás mais altas élites o homem de origem a mais obscura e humilde. As velhas corporações, de onde, aqui e lá fora, saíram tantos brados de revolta contra as oppressões e abusos do alto, essas são também testemunho – e flagrante – da moralizadora acção politica da arte, como educadora dos meios populares. E, nesta orientação, é já hoje um axioma que, sem a arte do povo, a arte para o povo seria uma utopia. O levantamento da primeira é que ha de determinar o engrandecimento da segunda; e esse levantamento impõe-se agora tanto mais, quanto, estando dia a dia, a extinguirem-se os dogmas que dominavam a velha humanidade, é, como nunca, necessario para que o povo sinta a arte, que

---

<sup>258</sup> Este sistema académico referido por Nathalie Heinich caracteriza-se pela institucionalização de um sistema de ‘academia invisível’ que constituem as comissões, os conselhos consultivos e os especialistas que intervêm nos processos de decisão dos poderes públicos (Heinich, 2009).

<sup>259</sup> O decreto de 25 de Fevereiro de 1911 (DG nº 49 de 2 Março de 1911) estabelece os procedimentos concursais entre artistas nacionais para a escolha de uma medalha comemorativa da proclamação da República em Portugal, estabelecendo a decisão por um júri com a seguinte composição: dois nomeados pela Academia de Belas Artes de Lisboa, dois pela Academia de Belas Artes do Porto e um pela Sociedade Nacional de Belas Artes, devendo as Academias indicar cada uma um crítico de arte e um artista e a SNBA um artista. Esse mesmo procedimento concursal é estendido em 1915 a todos os projectos para edifícios públicos de carácter artístico ou monumentos comemorativos através da deliberação e apreciação do júri que “deve atender, não somente ao carácter estético e emocional desses monumentos, mas também à maneira como eles representam o meio e a época, os homens e os factos que pretendem fixar e perpetuar”, lê-se no decreto 1:563 d do DG nº 90 de 17 de Maio de 1915

ella seja filha das suas obras. (...) Sob este ponto de vista, que se afigura ao Governo o verdadeiro, educar é ainda instruir. E, como a educação do povo, é um dos fitos mais nobres que cabem aos dirigentes de um país, o Governo procurou, nestes dois decretos, estabelecer o mais amplamente possível as bases dos serviços de bellas-artes e archeologia e do ensino artistico, confiado em que se realizará por essa forma, simultaneamente dois dos mais altos fins da sua missão. (...) A actual [reforma] é muito mais ampla e, em harmonia com os principios geraes adoptados pelo Governo, o mais descentralizadora possível. É este, mesmo, junto com o principio da maxima protecção, o espirito da presente reforma – procurando, por um lado, o Governo, no fito de nacionalizar a nossa arte, regionalizar o ensino, tanto quanto o permite a actual educação artistica portuguesa, e dispensando-lhe pelo outro, a maxima protecção, dentro dos reduzidos recursos do Thesouro. Nem colectivismo à outrance, nem individualismo absoluto, pois nem um nem outro, excessivos como todos os radicalismos, se coadunam de forma alguma, com o estado presente da nossa educação artistica. (...) Com isto, não pretende, porem o Governo centralizar só nestes pontos a riqueza artistica nacional, reunindo nelles, como, em tempos, se pretendeu já para Lisboa e Porto, todos os objectos de arte, móveis, actualmente dispersos de norte a sul de Portugal. Guiado por um espirito moderno, o Governo sabe bem quanto o país tem a lucrar com essa disseminação das obras de arte (...).”

O procedimento concursal é, assim, a resposta ao carácter restrito dos antigos apoios mecenáticos da monarquia, permitindo uma democratização do acesso (diríamos hoje) aos dinheiros públicos e de uma economia da qualidade validada por uma *academia invisível* que suporta a decisão do Estado. O axioma de base da democratização cultural é postulado na máxima “sem a arte do povo, a arte para o povo seria uma utopia” e no interclassismo dos ‘punhos de renda’ ou da ‘origem plebeia’ no acesso ao apoio dos poderes públicos e alicerçada no primado da educação e na ‘acção moralizadora da arte’, sendo por isso mesmo necessário, não só a elevação da primeira, ‘a arte do povo’, por via da educação e da instrução, mas também a descentralização da segunda. Os primeiros passos para que possa ocorrer o engrandecimento da segunda - ‘a arte para o povo’ – são, por isso mesmo, educação (e instrução), democratização e descentralização.

Sendo um documento da primeira década do século XX, o discurso sobre o artista e a arte é, no entanto, profundamente marcado pelo romantismo oitocentista<sup>260</sup>. Não só os procedimentos de reconhecimento dos pares são conformes ao modelo vocacional proposto pela época romântica (Heinich, 2009, p. 131) , mas também na valorização do

---

<sup>260</sup> Lê-se num texto de Almada: “Portugal não está no passado porque os Portugueses, só os há hoje aqui no século XX e também não está no presente porque, apesar de já estarmos no século XX, a ideia da nação ficou realmente lá onde acabou a segunda dinastia (...)”. (Almada Negreiros, *Modernismo*, s/d, p. 55)”

artista e nessa frase que resume todo um conceito de mediação: “para que o povo sinta a arte”. O campo artístico, no entanto, na sua recém conquistada autonomia, já era, no entanto, outro<sup>261</sup>.

O primeiro sinal de ruptura, chamemos-lhe assim, entre a Primeira República e o campo artístico (ou uma parte dele, pelo menos), desenrola-se em Paris e dele apenas temos notícia a partir da Portaria de 9 de Junho de 1911 (DG nº 135 de 12 Junho de 1911) mandando suspender o abono a quatro pensionistas de belas artes em Paris. São esses pensionistas José de Sousa Ferreira Campas, Guilherme de Santa-Rita, Francisco Franco de Sousa e César Dórdio Gomes que por “incorrecto procedimento (...) agravado (...) em que se acha dirigida uma comunicação endereçada ao Inspector da Academia de Belas Artes, desrespeitando não só essa corporação, mas verberando o procedimento havido por parte do Governo”, lê-se na dita portaria.

Se a informação factual<sup>262</sup> sobre este episódio é escassa, sabemos, no entanto, que o incidente terá sido em grande parte instigado por Guilherme de Santa-Rita<sup>263</sup>, cuja obra “como aliás de toda a soldadesca da legião a que pertencia, não está nos trabalhos materiais realizados, reside nos episódios aventureiros do espírito, nas façanhas extra-atelier, nas sortidas de guerrilha, na valentia das suas prosas isoladas e pessoais” (Ferreira R. , 1929, pp. 36-37). Eco da afirmação do movimento vanguardista na capital francesa, o certo é que as simpatias monárquicas de Santa-Rita pintor não terão contribuído para as boas relações com o embaixador republicano em Paris, João Chagas (França, 2009). Os quatro artistas visados tinham a 19 de Março de 1911 inaugurado, em conjunto com

---

<sup>261</sup> “Em 1911”, afirma José Augusto França, “a sombra do século anterior cobria a cultura estética portuguesa que a República recém-implantada não alterara” (França, 2009, p. 27)

<sup>262</sup> O relato de Henrique Vilhena informa-nos dos seguintes factos: “Em Janeiro de 1911, recebidos em Lisboa alguns trabalhos seus que não deixaram boa impressão na referida Comissão executiva. E em sua sessão de 22 de Maio de 1911 esta Comissão tomou conhecimento do insucesso de Santa-Rita no concurso de admissão à Escola de Belas Artes de Paris e decidiu aguardar os resultados de um novo concurso. (...). Em sessão de 1 de Setembro de 1912 Luciano Freire chamou a atenção da Comissão para o facto de o Ministério do Interior ter suspenso Santa-Rita, como pensionista, sem prévia audiência da mesma Comissão, e sendo desse acto haver constado que Santa-Rita procedera para com o Ministro de Portugal em Paris, de um modo que a este lhe desagradara, do ponto de vista político, segundo parecia. Desta resolução ministerial foi dado conhecimento oficial ao Conselho de Arte e Arqueologia em 7 de Dezembro de 1912 (...)” (Vilhena, 1945).

<sup>263</sup> Lê-se na biografia de Dórdio Gomes: “Segue então para França na companhia do escultor Francisco Franco, onde ambos se demoram um escasso ano, regressando a Portugal depois de um conflito com o ministro João Chagas, primeiro representante da nossa República junto do governo francês. Este conflito impertinente, instigado por Santa-Rita pintor, custa a Dórdio o regresso à sua terra natal, por um longo período de dez anos, pois a bolsa só lhe será renovada em 1921.” (Mendes, 1958, p. 30).

outros artistas a “Exposição Livre”, como ficou conhecida, organizada por Manuel Bentes. Afirmação tímida de um modernismo ainda ainda incipiente, a exposição provocará a reacção negativa dos críticos e a negação de um academismo das ‘escolas’ por parte de Manuel Bentes (França, 2009).

A produção de uma incompetência tanto dos políticos, como dos seus representantes - os ‘gagos’<sup>264</sup> - por parte de um campo artístico que celebra a sua autonomia a partir da produção dessa mesma incompetência começa, precisamente, na recusa do academismo dos salões burgueses e evolui para o choque frontal com o ‘gosto burguês’. Nos anos seguintes, Santa-Rita será “o motor incipiente e incerto”, no dizer de José Augusto França, do movimento futurista português<sup>265</sup>, juntamente com Almada, Amadeo e Pessoa. Em 1916, o *Manifesto Anti-Dantas* do jovem José de Almada Negreiros, ‘poeta d’Orpheu futurista e tudo’ e o *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas* consolida uma ruptura de que já havia sinais, uns anos antes, desde a publicação de *Orpheu*. Em 1915, a publicação da revista editada por António Ferro é parodiada num folhetim intitulado *Orpheu nos infernos. Do noivo ao futuro sogro*, assinado por Guedes de Oliveira publicado a 15 de Abril de 1915 no jornal *A Capital* (Oliveira G. , 1915), onde se lê que se “envia pelo mesmo correio o primeiro número da revista Orpheu” e na *Ilustração*, Julio Dantas faz publicar, dias depois, a seguinte crítica, salientando que o escândalo de que se dá notícia nos jornais nada mais é que publicidade:

**Excerto 16. Poetas Paranóicos de Julio Dantas (Dantas, 1915)**

Poetas Paranóicos

Alguns rapazes, com muita mocidade e muito bom humor, publicaram há dias, uma revista literária em Lisboa. Essa Revista tinha apenas de notável a extravagância e a incoerência de algumas, senão mesmo

---

<sup>264</sup> Lê-se no Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso, escrito por Almada Negreiros: “Em Portugal existe uma única opinião sobre Arte e abrange uma tão colossal maioria que receio que ela impere por esmagamento. Essa opinião é a do Exmo. Sr. Dr. José de Figueiredo (gago do governo)” (Almada Negreiros, s/d, p. 29).

<sup>265</sup> Segundo esclarece Carlos D’Alge, a publicação de *Orpheu* em 1915 aparece como a primeira experiência de vanguarda em Portugal, anunciando o desenvolvimento de um “movimento” futurista em Portugal nos anos seguintes. Interseccionismo e sensacionismo são os pressupostos estéticos que Pessoa define para *Orpheu*, naquilo a que Carlos D’Alge apelida ainda de pré-futurismo. O futurismo português só se afirma, assim, em 1916 com a publicação do *Manifesto Anti-Dantas* do jovem Almada-Negreiros e, mais tarde, com o espectáculo inaugural no Teatro da República onde Almada lê o *Ultimatum futurista às Gerações portuguesas do século XX* (D’Alge, 1989).

todas as composições. (...) Mas neste caso, como em muitos outros, é justo confessar que os loucos não são precisamente os poetas, mais ou menos extravagantes, que querem ser lidos, discutidos e comprados. Quem não tem juízo, é quem os lê, quem os discute e quem os compra.

Em Julho do mesmo ano dá-se notícia, novamente em *A Capital*, de uma récita do “Orpheu” que, pode ler-se, “entre outras produções cénicas pensam em representar um drama dinâmico”:

**Excerto 17. Gente para tudo... Uma Récita do "Orpheu" (s/a, 1915)**

Graças a Deus, há gente para tudo. (...) Os antigos reis não dispensavam na corte o concurso dos bobos. Há pessoas que imaginam ser ainda indispensável esse concurso à vida das sociedades do nosso tempo... A última é uma récita *páulica*, planeada em segredo, destinada a irritar o burguesismo artístico e a criar um motivo para que se fale no assumpto, porque esses pobres moços afinal, não desejavam outra coisa senão que se fale delles. Bem ou mal pouco importa. (...)

Os “bobos” reagem em tom de *blague* por carta de Álvaro de Campos (heterónimo futurista de Fernando Pessoa) e no dia seguinte o tom da notícia é claramente mais frio, transcrevendo uma parte do texto das ‘creaturas de maus sentimentos’, ‘pobres maníacos’, ‘destrambelhados’:

**certo 18. A blague de Álvaro de Campos (s/a, 1915)**

“(...) De resto seria de mau gosto repudiar ligações com o futurismo n’uma hora tão deliciosamente mechanica em que a própria Providência Divina se serve dos carros eléctricos para os seus altos ensinamentos (...)”

A ironia de Álvaro de Campos sobre a ‘deliciosa mecânica’ alude ao acidente de Afonso Costa a 3 de Julho de 1915 pouco tempo depois de vencer as eleições que punham fim ao governo de Pimenta de Castro. No dia seguinte, demarcam-se da carta de Álvaro de Campos, os restantes membros da revista: Alfredo Pedro Guisado, António Ferro, Almada e Sá Carneiro. A publicação do *Manifesto Anti-Dantas*<sup>266</sup> e do *Ultimatum Futurista* nos

---

<sup>266</sup> Lê-se no Manifesto: “Uma geração que consente deixar-se representar por um Dantas é uma geração que nunca foi! É um coio d’ indigentes, d’ indignos e de cegos! É uma resma de charlatães e de vendidos, e só pode parir abaixo de zero!” (Almada-Negreiros, 2000, p. 1). Sobre o futurismo, escreverá Júlio Dantas anos mais tarde, relatando um almoço com Marinetti em Itália, pouco tempo depois da publicação da *Cozinha Futurista* de Marinetti & Fillia em 1930. Almoço agradável, relata, com “um homem culto, sociável, bem-educado, exprimindo-se num francês correctíssimo, abusando, é certo, do

anos seguintes consolidam a ruptura anunciada, com apreensão da publicação pela polícia de Afonso Costa. Não por acaso proclamava-se no *Ultimatum* de Álvaro de Campos: a “abolição total do conceito de Democracia, conforme a revolução Franceza, pelo qual dois homens correm mais que um homem só, o que é falso (...). Substituição, portanto, á Democracia, da Dictadura do Completo, do Homem que seja, em si-proprio, o maior número de Outros (...)” (Campos, 1990, p. 33). Prenunciava-se o fim da Primeira República que a crise económica e a guerra precipitavam<sup>267</sup>.

O relato da Conferência Futurista, realizada em 1917 no Teatro República por José de Almada Negreiros, “data da tumultuosa apresentação do futurismo português”, acentua a produção dessa incompetência: “Os chefes políticos presentes, quando as nossas afirmações futuristas pareciam estar de acordo com as suas restrições monárquicas ou republicanas apoiavam sumidamente com um muito bem parlamentar, mas se a nossa ideia lhe era evidentemente rival o seu único recurso resumia-se na gargalhada, símbolo sonoro da imbecilidade” (Almada Negreiros, s/d, p. 33). A incompetência, a imbecilidade

---

paradoxo e dando-nos a impressão, por vezes sufocante, de que se julga no dever de dizer a todos os momentos coisas inéditas e imprevistas (...). Já estávamos longe da época em que este simpático demolidor, verdadeiro anarquista intelectual, pretendia destruir, na revista *Papyrus*, a língua italiana (...). O insigne italiano escreveu, não sei onde, que “todo o bom futurista deve ser incivil vinte vezes por dia. Devo declarar, entretanto, que, enquanto estivemos juntos, o criador do futurismo, perfeitamente sociável e primorosamente correcto, não praticou a sombra de incivilidade. Não há dúvida, com efeito, de que, para Marinetti, contradizer-se é viver” (Dantas, 1968, pp. 125-130).

<sup>267</sup> António Reis analisa as várias teses que tentam explicar o fim da Primeira República, desvalorizando a acentuação dada tanto à questão religiosa (sanado o conflito aberto pela Lei da Separação de 1911 com a sua revisão de 1918), como à questão de um regime enfraquecido pelas conspirações monárquicas (cujas tentativas de derrube são aniquiladas depois das incursões do Norte e da constituição e legalização em partido das forças monárquicas), como à questão operária (dada a dimensão reduzida dessa massa e ao decréscimo de intensidade das confrontações sociais) e, por fim, à conjuntura internacional que teria favorecido o aparecimento dos fascismos italiano e espanhol. A questão da participação da guerra e a crise económica que lhe segue não sendo desvalorizada não é a causa determinante do seu fim. Ao invés de um sobredeterminismo das razões económicas existente nas explicações marxistas, António Reis propõe a análise de factores de natureza política e factores de natureza cultural. Quanto aos factores de natureza predominantemente política identifica: a crise de legitimidade e representatividade do regime republicano; a reiterada incapacidade de auto e heteroregulação do funcionamento institucional do republicanismo liberal; a incapacidade de fazer frente à oligarquia financeira; uma eficaz reorganização do campo conservador; e, por último, a promiscuidade das relações entre os militares e os partidos. Quanto aos factores de natureza cultural identifica: a perda de confiança das elites intelectuais, à esquerda e à direita, visível nos novos movimentos do Integralismo Lusitano e Seara Nova e à crise da mundivivência positivista republicana; o vazio ideológico da generalidade das elites políticas dos partidos republicanos, com a consequente diluição das opções ideológicas e dos ideais éticos; o (quase) monopólio da imprensa pelas correntes conservadoras; e, por fim, o alastramento da síndrome ditatorial na opinião pública (Reis, 2009).

aplica-se a monárquicos e republicanos. O confronto já não é (só) de regime: é entre os totalitarismos de inspiração fascista e o regime democrático.

A politização da estética e a estetização da política, como afirma Manuel Villaverde Cabral (Cabral M. V., 1998, p. 194), pelas vanguardas futuristas, portuguesa e italiana, pelo menos, inscrevem-nas activamente no campo da afirmação dos autoritarismos de inspiração fascista. Exteriorização de um “poder recém – conquistado” pelo novo estatuto de artista<sup>268</sup>, a afirmação da incompetência política pela(s) vanguarda(s) expressa, não só a negação do reconhecimento da legitimidade simbólica do regime “burguês” e das suas formas de intervenção no campo artístico<sup>269</sup>, mas afirma também o início de uma trajectória que passa simultaneamente<sup>270</sup> pela afirmação da sua autonomia (*a arte pela arte*) e pela sua inscrição (numa posição dominada) no campo do poder.

Em 1926, Almada descobre o “o sentido político em Arte” num país (Portugal), em que é necessário “inventar o próprio meio da arte”. “Não há nada”, afirma, “o nosso grupo inicial está reduzido a quatro: um escritor, Fernando Pessoa, um músico Ruy Coelho; um pintor, Eduardo Viana, e eu. Morreram, um poeta Mario de Sá-Carneiro; e dois pintores: Guilherme de Santa Ritta e Amadeo de Souza-Cardoso.” (Almada Negreiros, 1993, p. 60).

A descrição de Almada da necessidade de inventar “o próprio meio” aparece como testemunho conciso, amargo, da realidade de um país que a ciclos intensos, mas temporalmente curtos, de desenvolvimento das instituições próprias do campo artístico se segue a desestruturação, por motivos diversos, do próprio campo. Frágil na sua massa crítica, enfraquecido na ausência de um enraizamento de práticas sociais de sustentação do próprio meio e das suas instituições. A nossa angústia ao ler Almada é que, ao contrário do que se poderia pensar na leitura das suas palavras na *Mensagem Estética*, saibamos que os anos 40 não são para a geração de modernistas um ponto de partida para essa invenção do meio, são, pelo contrário, um ponto de chegada (Acciaiuoli, 1991).

---

<sup>268</sup> No Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso, Almada afirmaria que o artista, neste caso particular, Souza Cardoso, pertencia “à Guarda Avançada na maior das lutas que é o Pensamento Universal” (Almada Negreiros, s/d, p. 30).

<sup>269</sup> Acima de tudo na rejeição das suas academias e salões. Lê-se pela palavra de Almada Negreiros no Comício dos “novos” no Chiado Terrasse: “novos – grupo de rapazes que se propõem entrar para a S.N.B.A., a fim de remoçarem a decrepitude da Arte Portuguesa” (Almada Negreiros, s/d, p. 48).

<sup>270</sup> “Seria o máximo da ironia que nós os artistas independentes desta geração tivéssemos também cumplicidade nesta marmelada nacional! (...) Somos artistas independentes, cada qual tem a sua obra e todos a mesma ideia. (...) Cada um de nós tem a autoridade da sua Arte e a lealdade da nossa ideia comum” (Almada Negreiros, s/d, p. 62)

Excerto 19. Mensagem Estética, Almada Negreiros (1935)

“Mais do que com júbilo, é com grande respeito que vejo pela primeira vez na minha terra, os poderes públicos ao lado da arte mais nova de Portugal.

Já não era sem tempo! (...)

A razão de eu estar hoje aqui, ao lado dos meus companheiros de Arte, é muito simplesmente a de serviço de honra. Estou de minha parte servindo a causa, a única pela qual me tenho sempre e como português – a Arte. (...) Ser artista é um resultado directo da humanidade e da sociedade; é um lugar legítimo de determinadas individualidades, e nas quais a acção dos poderes públicos poderá apenas reconhecer os seus valores, social e humano. Isto é, os poderes públicos jamais poderão conseguir por seus meios formar artistas, é só a humanidade e a sociedade quem os destina. Aos poderes públicos compete-lhes tão somente não ignorar e reconhecer os determinados valores que a humanidade e a sociedade lhes indicam. Pois, por mais lógico que isto nos apareça, nunca assim se fez em Portugal”

Se os poderes públicos devem ter uma certa política para a Arte, aquela que respeita acima de tudo a sua singularidade (autonomia), a Arte tem, por outro lado, uma política, uma pátria e um sentido universal que existe intimamente ligado a cada país. O centro da ruptura entre a vanguarda futurista e a política cultural da Primeira República revela-se, pois, na incapacidade do regime republicano perceber que a política para a arte reivindicada pela vanguarda era acima de tudo uma gestão da singularidade imposta como princípio de reconhecimento do mérito do artista: o seu princípio *autónomo* de consagração. A sanção do mérito artístico, explica Nathalie Heinich, transporta consigo uma clivagem entre o êxito a curto prazo no mercado da arte, modelo próprio ao regime artesanal dominante até à Renascença e depois ao regime profissional da idade clássica, e uma excelência definida pelo reconhecimento da elite dos pares e especialistas - o modelo próprio ao regime “vocacional” da época romântica (Heinich, 2009). Na recusa do academismo dos movimentos vanguardistas alteram-se, portanto, os mecanismos de consagração e sanção do mérito do artista de forma a garantir a sua autonomia constitutiva e estruturante.

O campo de produção cultural passará, assim, a encerrar em si dois subcampos onde se jogam diferentes capitais: o campo de produção cultural em larga escala (onde podemos por hipótese integrar o sucesso literário de Júlio Dantas), onde se joga o capital económico, e o campo da produção cultural de circulação restrita, onde se afirma o capital simbólico (os movimentos das vanguardas). O campo de produção cultural afirmará, então, a sua autonomia estrutural na inversão sistemática dos princípios fundamentais de qualquer economia vulgar: a da empresa (a exclusão do lucro); a do poder (condenando a honra e a grandeza temporal), e, até mesmo, o princípio da autoridade institucional, onde a ausência de formação ou consagração académica pode vir a ser considerada uma virtude (Bourdieu P. , 1993).

O princípio *autónomo* de legitimação e consagração simbólica assenta, por isso, em duas características de oposição aos princípios de legitimação do mundo social: em primeiro lugar, é diametralmente oposto ao princípio da economia, uma vez que um sucesso de vendas ditará muito provavelmente a interdição da sua validação simbólica<sup>271</sup>; o segundo, impondo uma ideologia carismática da arte<sup>272</sup>, alicerçando-se esta na *invenção do olhar puro* (Bourdieu, 1989), ou seja, na exigência de um código particular de decifração. A especificidade do campo artístico define-se, então, pelo facto de que quanto mais autónomo for, maior será o cumprimento da sua própria lógica enquanto campo e maior será a tendência de suspender ou reverter o princípio dominante de hierarquização – ou seja, o *princípio heterónimo* - o sucesso. Estes são substituídos pelo *princípio autónomo* de hierarquização – o grau particular de consagração ou, por outras palavras, o grau de reconhecimento acordado *por aqueles que não reconhecem qualquer outro grau de legitimação do que o reconhecimento daqueles que os próprios reconhecem* (Bourdieu, 1993, p. 38).

---

<sup>271</sup> Bourdieu definirá o campo artístico como o reverso do mundo económico: “Bourdieu, in fact, analyses the field of cultural production as an ‘economic world reversed’ based on a ‘winner loses’ logic, since economic success (in literary terms, for example, writing a best seller) may well signal a barrier to specific consecration and symbolic power” (Randal, 1993, pp. 7-8).

<sup>272</sup> “Charismatic Ideology is based on parenthesizing the relationship, evident as soon as revealed, between art competence and education, which alone is capable of creating both the disposition to recognize a value in cultural goods and the competence which gives a meaning to this disposition by making it possible to appropriate such goods” (Bourdieu, 1993, p. 233). Nesta perspectiva, a separação entre educação e cultura que permite a institucionalização da política cultural dirigida a um campo cultural autónomo, ilude a ligação íntima existente entre estas duas formas de capital: simbólico e educativo. Esta separação garante assim que o capital simbólico continua a ser um título de nobreza, independente da aprendizagem dos códigos formais que permitiriam a sua apropriação.

A ideologia da democratização (e conseqüente massificação) que está no centro da política cultural da Primeira República embate directamente neste processo de formação do campo artístico assente no processo de *carismatizar* a arte e o *gesto* do artista<sup>273</sup>, embora haja tentativas de aproximação às vanguardas atestadas pela realização de Salões de Humoristas e Modernistas<sup>274</sup> ao longo da República. José Relvas dirá a António Cértima em 1927: “Os *novos*, artistas e intelectuais, desertaram da República visto que esta não os tratou como devia e ainda porque viveram numa época em que se abria a decadência das Democracias. A ideia cultural que absorveram foi, por conseguinte, mais conservadora do que radical” (Leal, 1994, p. 158).

No restante, as posições são tão próximas quanto a política da Arte passar a ser, para ambos os lados (nas vozes de Almada e José de Figueiredo), uma dialectização “nacional” de um pensamento universal. Esta dialectização necessária da Arte exprimindo claramente a “alma de seu povo”, ou seja, “tudo o que constitui a força de uma raça e a marca nas suas tendências e aspirações” (Figueiredo J. , 1908, p. 13), demonstra, simultaneamente, a conversão da nação em narrativa, forma de cultura, linguagem e ideologia. Sob o signo do nacionalismo português<sup>275</sup>, António Ferro e António de Oliveira Salazar estabelecerão outras bases da acção cultural do Estado sobre as anteriores.

### 3.2| A política cultural como “política do espírito”

---

<sup>273</sup> Veja-se a este propósito a afirmação de José Régio na Presença: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística” (Régio, 1927, p. 2)

<sup>274</sup> Notas sobre um desencontro: I Salão dos humoristas, Junho de 1912 (Lisboa); II Salão dos Humoristas, Junho de 1913 (Lisboa); I Salão dos Humoristas e Modernistas, Maio de 1915 (Porto); I Salão dos Modernistas, Maio de 1916 (Porto), Galeria das Artes, Novembro de 1916 (Lisboa), Exposição Alma Nova, Maio de 1917 (Lisboa); III Salão dos Humoristas, 1919 (Porto), III Salão dos Humoristas e Modernistas, Julho de 1920, IV Salão dos Humoristas, Novembro de 1926

<sup>275</sup> O discurso político nacionalista autoritário procura uma superação da ordem demoliberal e, por conseguinte das suas bases fundamentais: o liberalismo, o individualismo e o racionalismo (Leal, 1994, p. 159).

Algumas leis publicadas um pouco antes e durante o regime da ditadura militar que antecede o regime salazarista prenunciam já as mudanças latentes que tomarão corpo definitivo com a entronização do Presidente do Conselho em 1933. Assim, deste conjunto de leis, de incidência limitada mas simbolicamente relevantes, destacamos a criação do Instituto Promotor do Melhoramento da Cultura Nacional e da Investigação Científica (decreto 10:074, DG nº 202 de 6 de Setembro de 1924) que anuncia um processo de diferenciação dos níveis culturais dentro do campo através da agregação do par cultura artística – investigação científica, ao mesmo tempo que acentua um sentimento emergente na opinião pública de uma decadência do regime e da cultura republicana, à qual era preciso atender promovendo o seu “melhoramento”.

Em 1925, já se tinha suspenso a atribuição de subsídio para o ano de actividade seguinte ao Teatro Nacional de Almeida Garrett por falta de verba, e em 1926 proíbem-se nos salões cinematográficos a exibição de fitas contrárias à moral e bons costumes, obrigando os cinematógrafos de Lisboa e Porto a realizarem duas sessões educativas (decreto 11:459, DG nº 20 de 1926). Outros de impacto maior regulam o direito de liberdade de imprensa e a obrigatoriedade de autorização prévia da Inspeção Geral dos Teatros para a realização de qualquer espectáculo público. Decreta-se, em 1928, não só a suspensão de subsídios a estudantes no estrangeiro (dec. 15:550, DG nº 127 de 5 de Junho), como se aprovam os estatutos da Sociedade Histórica da Independência de Portugal, que tem como lema “evocando as heróicas tradições da Nação portuguesa, desenvolver entre os portugueses o culto do amor pela Pátria concorrendo assim para o engrandecimento de Portugal” (decreto 15:062, DG nº 214, de 17 de Setembro de 1927).

Em 1929, cria-se o Conselho Nacional de Turismo no Ministério do Interior e em 1930 garante-se o monopólio do Estado, em todo o território nacional, dos serviços de radiotelegrafia, radiotelefonía, radiodifusão e radiotelevisão (decreto 17:899, DG nº 24 de 29 de Janeiro de 1930). Em 1930, proíbe-se o uso da língua estrangeira para a “defesa da língua pátria” em cartazes, anúncios e reclamos. Em 1932 extinguem-se os Conselhos de Arte e Arqueologia das três circunscrições, criando em seu lugar as Comissões municipais de Arte e Arqueologia. Ainda em 1932, é interdita a publicação de apreciações de actos dos superiores hierárquicos em publicações de carácter oficial ou sustentadas por

subsídios do Estado de forma a assegurar a disciplina do funcionalismo público e o respeito pelas hierarquias (decreto 20:889, DG nº 38 de 15 de Abril de 1932). Reforça-se a 9 de Dezembro desse ano a proibição da actuação de artistas estrangeiros nas casas de espectáculos portuguesas (portaria 7:480, DG nº 288). A dois dias do fim desse ano, estabelece-se a obrigatoriedade de afixação de diversos pensamentos nas paredes das escolas e bibliotecas públicas.

Quando a Constituição de 1933 foi plebiscitada, já estava quase tudo feito: redução das liberdades de expressão; monopolização estatal dos novos meios de comunicação social; fechamento da nação às diversas formas de estrangeirismos; respeito pela hierarquia; e, finalmente, uma eficaz política de propaganda na forma do provérbio-cartaz-lema, adequada a uma verdadeira “política do espírito”. A partir daqui a política cultural do Estado Novo é celebração e propaganda da Nação. Em 1933, a regulação do direito de reunião e a obrigatoriedade da censura prévia são publicadas no mesmo dia em que António de Oliveira Salazar é nomeado Presidente do Conselho.

A prioridade a partir daqui é a estruturação da acção cultural que assegure a hegemonia ideológica do regime sob o lema de Deus-Pátria-Família<sup>276</sup>, e esta estabelece-se, claramente, no controlo e na gestão dos fluxos culturais (logo, comunicacionais) não só entre nações (proibição de estrangeirismos, suspensão de bolsas a portugueses no estrangeiro), como dentro das fronteiras nacionais (monopólio sobre os media, censura prévia e regulação do direito de associação). Mas acima de tudo pela regulação e controlo da troca de fluxos entre as diferentes classes sociais e práticas culturais que lhe estão associadas, através de uma eficaz estruturação da política cultural e, não menos importante, de uma política de instrução pública deficitária e insuficiente. No ponto que nos interessa, os instrumentos desta política cultural serão não apenas o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), organicamente dependente da Presidência do Conselho e sob

---

<sup>276</sup> “A matriz cultural do salazarismo”, descreve Maria de Lourdes Lima Santos, “fortemente anticomunista, antiliberal (e, por conseguinte, anti-individualista), influenciada pelo integralismo lusitano e pelas tendências mais conservadoras da democracia cristã, assentava na glorificação do nacionalismo imperialista, a par da valorização das “unidades orgânicas naturais”, na base das quais se encontrava a família patriarcal. “Deus, Pátria, Família” era a divisa preferida do Estado Novo (...)” Por este motivo, o regime rapidamente criará “os mecanismos para a sua hegemonia ideológica e cultural, sendo uma das suas primeiras preocupações a estruturação da acção cultural claramente assumida como propaganda” (Santos M. L., 1998, p. 61).

a direcção de António Ferro até 1949 (decreto-lei 23:054, DG nº 218 de 25 de Setembro de 1933), mas também a pluralidade de instituições para o enquadramento sociocultural das “unidades orgânicas”<sup>277</sup> sociais reconhecidas pelo Estado e nas políticas do Estado corporativo: a Fundação para Alegria no Trabalho (decreto lei 25:495 de 13 de Junho de 1935) para organização das actividades de tempos livres dos trabalhadores<sup>278</sup>; a associação das “mães portuguesas” na Organização das Mães pela Educação Nacional<sup>279</sup> (decreto-lei 26:893, DG nº I/ 191 de 15 de Agosto de 1936); a Mocidade Portuguesa (decreto 27:301, DG nº 284 de 4 de Dezembro de 1936); e o Instituto para a Alta Cultura (Lei 1:941 de 11 de Abril de 1936). Entre 1933 e 1936 está, desta forma, estruturada a acção cultural do Estado Novo, cuja principal preocupação, lê-se nos estatutos do SPN, é “combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional”.

---

<sup>277</sup> Neste reconhecimento das unidades orgânicas como base da sociedade, desaparecia o bem-estar individual desaparecia face ao bem-estar social do grupo (Riegelhaupt, 1979-3, p. 521).

<sup>278</sup> Lê-se no decreto lei 25:495 de 13 de Junho de 1935: A organização corporativa da Nação não deve limitar os seus objectivos ao campo das preocupações de ordem meramente material. Por muito graves e instantes que sejam as solicitações de alguns problemas económicos do momento presente, há que alargar os horizontes do nosso esforço. Sem um intenso movimento de espiritualização da vida e sem um forte apelo aos avlores morais, a obra do Estado Novo poderia renovar materialmente a face da terra portuguesa mas não seria conseguida a sua vitória mais alta: a transformação profunda da nossa mentalidade, o revigoreamento de todos os laços e de todos os sentimentos que mantêm a comunidade nacional e a perpetuam através dos tempos. Na organização do trabalho é preciso não perder de vista êste aspecto primordial. Não basta facilitar as funções officiosas dos Sindicatos Nacionais e das Casas do Povo. É preciso estimular o ambiente de puro idealismo em que tais insituições se criaram, manter acesa a chama do entusiasmo e da confiança que o pensamento social do Estado Novo Corporativo fez reacender na consciência das massas trabalhadoras. Tudo, por consequência, que possa concorrer para acarinhar a existência das camadas mais modestas da população e directamente fortalecer, educar e distrair o corpo e o espírito dos que trabalham deve ser olhado com o cuidado especial que a preparação do futuro impõe. Essa tarefa cabe, em primeiro lugar, ao Estado e não pouco é o que está feito ou vai em curso de realização: casas económicas, instituições de previdência, protecção aos desportos e à cultura física. Mas têm o estrito dever de o coadjuvar os organismos corporativos da economia nacional, as grandes emprêsas e as próprias entidades individuais com meios e condições para tanto. O decreto que ora se publica tem por fim aprovar os estatutos da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, cujos objectivos consistem essencialmente em “aproveitar o tempo livre dos trabalhadores portugueses de forma a assegurar-lhes o maior desenvolvimento físico e a elevação do seu nível intelectual e moral”.

<sup>279</sup> Os fins da O.M.E.N. são entre outros: promover o embelezamento da vida rural e o confôrto do lar como ambiente educativo, em relação com os usos locais e as boas tradições portuguesas, defendendo e estimulando as actividades e indústrias caseiras; defender os bons costumes, designadamente no que respeita ao vestuário, à leitura e aos divertimentos; desenvolver entre os portugueses o gôsto pela cultura física, tendo em vista a saúde de cada um e o serviço da Pátria.

O contexto da criação das Casas do Povo<sup>280</sup>, logo em 1933, atribui-lhes uma simbologia particular, embora saibamos que, pela fraca expressão que irão assumir na totalidade do país (nos anos 60 apenas 20% das freguesias tinham uma Casa do Povo), não será por aí que o Estado Novo consegue estabelecer a sua dinâmica paralisante das trocas dos fluxos culturais: atrofia-las, cala-as e força-as a um ritmo vagaroso, dirá Salazar a Ferro<sup>281</sup>. Uma das formas mais subtis deste processo seria alicerçado numa imensa máquina burocrática destinada a *licenciar* pequenos aspectos da actividade individual: a licença para o porte de isqueiro, para o televisor, o aparelho de rádio, o motociclo, para alargar um quarto ou arranjar um muro (Riegelhaupt, 1979-3).

Ao estudar o processo de neutralização e eliminação efectiva de todas as possibilidades de participação ao nível local dos camponeses na arena política, Riegelhaupt conclui que esta neutralização decorre da própria matriz do sistema administrativo do aparelho do Estado e do sistema eleitoral não-concorrencial. O sistema político-administrativo do Estado Novo assentava numa administração burocrática altamente centralizada: nas freguesias existiam dois representantes locais: a junta, eleita em lista de partido único da União Nacional, financeiramente dependente do Concelho Municipal e do seu Presidente de Câmara; e o Regedor, um cargo de nomeação que representava a polícia e a administração do governo. A junta eleita não tinha assim capacidade para resolver qualquer problema a nível local, estando envolvida numa série de interdependências que organicamente a impediam de qualquer acção ou mobilização eleitoral (Riegelhaupt, 1979-3). A natureza da relação do Estado Novo com o poder local, forçando a um “apoliticismo” matricial, terá como símbolo maior o “pelourinho”, doravante transformado em *simulacro* de uma autonomia local.

**Excerto 20. Preâmbulo do decreto-lei 23:122 (DG nº 231 de 11 de Outubro de 1933)**

Duas espécies de monumentos nos restam hoje atestando a nossa antiga e característica organização social: os paços

---

<sup>280</sup> As Casas do Povo destinam-se à “promoção da instrução popular, da cultura física, da utilização do cinema como instrumento de educação e cultura popular, assegurando “a formação de caracteres fortes, de trabalhadores activos e de cidadãos inteiramente votados ao serviço da Pátria” (decreto-lei nº 23:051, DG nº I/217).

<sup>281</sup> Como admite Salazar a António Ferro, o que importava era “modificar pouco a pouco, pacientemente, as paixões dos homens, atrofiando-as, calando-as, forçando-as a um ritmo vagaroso, mas seguro que nos faça descer a temperatura, que nos livre da febre” (Madeira, 1996, p. 68)

do concelho e os pelourinhos. A utilização ininterrupta dos primeiros tem desnaturado ou transformado os poucos exemplares que dêles ainda nos restam. Os pelourinhos, que em Portugal são mais símbolo de autonomia regional do que locais de tortura, estão em regra menos deturpados, embora abandonados pelas municipalidades, e até pelo Estado, que apenas tem classificados 33 de entre os de mais valor artístico. Nunca se atendeu ao seu valor histórico, assim como nunca se procedeu ao seu inventário. (...)

Se a nível da participação política o processo de transformação visa a sua neutralização e eliminação efectiva através da criação de uma teia simulacral das hipóteses dessa mesma participação, a política cultural do Estado Novo centrar-se-á na criação e manutenção atenta e vigiada de espaços sociais consignados à participação cultural tanto de cada uma das unidades orgânicas reconhecidas pelo Estado, como das diversas expressões culturais, impondo uma diferenciação matricial entre as artes (a alta cultura) e a cultura popular. Esta diferenciação matricial imporá sobre cada uma das expressões culturais um processo de agregação diferenciado: por um lado, as artes, os “consagrados” no dizer de Ferro (Portela, 1987, p. 47), serão doravante consideradas alta cultura e agregar-se-ão à educação e ciência, isoladas numa suposta autonomia, também ela simulacral (não nos esqueçamos da censura prévia de qualquer obra produzida), dos restantes espaços sociais; e, por outro, a cultura popular agregar-se-á à propaganda nacional.

O objectivo de democratização e descentralização inicialmente postulado pela Primeira República são abandonados. Em seu lugar emerge o objectivo primeiro da fabricação ou construção de uma identidade nacional, até certo ponto organicamente classista e devidamente alinhada com a ideologia do regime num nacional-historicismo que vai contando a história nacional em pedra (Portela, 1987). O que vemos desenhar-se no Estado Novo é a institucionalização de um aparelho administrativo para os assuntos culturais, até certo ponto, herdeiro dos anteriores organigramas estatais, como por exemplo, a Direcção Geral do Ensino Superior de Belas Artes (anteriormente Direcção Geral das Belas Artes), e, por outro lado, solidificando estruturas novas e/ou ainda incipientes dos regimes anteriores: património, informação, propaganda, turismo e lazer, as artes e a alta cultura solidificam a sua “posição” dentro do aparelho administrativo do Estado, sendo, ainda hoje na sua grande maioria reconhecíveis dentro da máquina administrativa do Estado no pós-25 de Abril (Inatel, SEC/MC, IGESPAR, Instituto Camões...).

Este primeiro desenho da política cultural do Estado Novo estabelece, então, três organismos centrais de suporte à sua acção cultural: o já referido Secretariado de Propaganda Nacional para a “dinamização” e propaganda cultural do regime, o Instituto para a Alta Cultura para promoção da cultura artística de excelência e a Direcção Geral do Ensino Superior de Belas Artes, estes últimos integrados no Ministério de Educação Nacional, e, finalmente, a Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais com a responsabilidade de conservação e restauro do património arquitectónico e obras públicas. O processo de diferenciação matricial das expressões culturais, fenómeno não exclusivo do regime português como vimos anteriormente, não é facilmente apreensível nos primeiros anos do regime, mas vai-se consolidando na passagem dos quarenta anos de ditadura. Dois motivos principais dificultam de certa forma a percepção deste processo de diferenciação: a concorrência de um objectivo comum de fabricação de uma identidade nacional para ambas as expressões culturais e a acção de António Ferro na direcção do SPN entre 1934 e 1949.

O discurso inaugural dos trabalhos da 6ª secção de Belas Artes<sup>282</sup> do então Presidente da Junta Nacional de Educação, Gustavo Cordeiro Ramos estabelece o objectivo primeiro do Estado Novo: “renovação moral da sociedade portuguesa”. Cumpre à dita secção “a defesa solicita do nosso património artístico, vítima de tantas profanações e delapidações, filhas da ignorância e da maldade dos homens e ainda – devo acentuá-lo – a vigilância persistente contra perigosas influências desnacionalizadoras. O internacionalismo estético, embora sob [color] de amável diletantismo é tão funesto como político, pois pressupõe o desconhecimento do carácter próprio das nações, representa a negação de todos os valores étnicos, pela imposição do mesmo padrão de cultura e humanidade, sem atender a diferenças específicas de raça e civilização; numa palavra constitui um agente sério de enfranquecimento e decomposição do organismo nacional”<sup>283</sup>. No espírito de tais declarações o Estado Novo havia instituído pelo decreto-lei nº 26:957 de 28 de Agosto de

---

<sup>282</sup> A 6ª secção de Belas Artes da Junta Nacional de Educação é composta pela subsecção das artes plásticas, museus e monumentos; a subsecção das antiguidades, excavações e numismática; a subsecção da música, arte cénica e canto coral; a subsecção da literatura, bibliotecas e arquivos e a subsecção do Instituto para a Alta Cultura (decreto-lei nº 26:611 de 19 de Maio de 1936, DG 116, I)

<sup>283</sup> Acta da 1ª subsecção da 6ª secção da Junta Nacional de Educação, Junta Nacional de Educação, Ministério da Educação Nacional de 9 de Junho de 1937, Arquivo JNE, IANTT.

1936 as Missões Estéticas de Férias (MEF), para “dotar a formação de artistas e estudantes portugueses de artes plásticas com conhecimento do património estético da Nação, nos seus valores naturais e monumentais de que são tam ricas as nossas províncias”, lê-se no dito decreto.

É interessante acompanhar a articulação dos diversos organismos estatais na organização das MEF. Conta Pedro Xavier: “Para além do papel da ANBA, e do de outros organismos centrais, como a DGESBA e a DGEMN, os recursos indispensáveis à viabilização destes projectos eram obtidos através da participação, solicitada ou oferecida, dos governo civis, das câmaras municipais, das comissões municipais de turismo, dos museus, directores de escolas industriais e de colégios de associações e de outras estruturas locais (...). Não será difícil compreender tais auxílios se observarmos que a realização das MEF constituía um motivo de chamariz nacional que revertia a favor das localidades e respectivas regiões (...). A publicitação sobre as Missões era ecomendada pela ANBA, que redigia boletins informativos, e o SPN” (Xavier, 2006, p. 1).

Estes são, no dizer de António Ferro, os organismos puramente culturais (ANBA, DGESBA, DGEMN) a quem compete a consagração e o prestígio dos artistas consagrados, enquanto o SPN é outra coisa: “nós”, dirá Ferro, “somos pura e simplesmente um órgão animador” (Ferro, 1949). Se sob a direcção de António Ferro, o próprio se dedicou a abrir espaço à geração de artistas (modernistas) que afirmou a autonomia da arte sob a Primeira República, ao mesmo tempo que dava corpo a um processo de desenvolvimento da cultura popular – do qual o Centro Regional aparecerá como símbolo máximo da celebração do povo na Exposição do Mundo Português em 1940<sup>284</sup> -, sem Ferro, o SPN, transformado em Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo em 1944, será cada vez mais responsável pela informação e divulgação, claro, mas terá sobre a sua directa responsabilidade a criação e formatação de uma cultura popular conforme à ideologia do regime. A inscrição desta diferenciação matricial entre a arte e a cultura popular no aparelho administrativo do Estado Novo permite a inscrição da primeira no

---

<sup>284</sup> O Centro Regional é o embrião do Museu de Arte Popular cujo plano de organização refere o seguinte: “O ‘Museu do Povo Português’ deverá patentear-se como lição que mereça ser escutada (...) para mais benéfica e facilmente exercer a sua missão atractiva e educadora da massa popular. (...) É pois sob esta ideia imperativa, e tendo em vista que a unidade política da Nação é uma resultante da sua unidade étnica que se traça o esquema do seu plano de organização” (Coimbra, 1971).

campo do poder e exclui a segunda desse mesmo campo, originando (ou sendo originária de) uma ideologia carismática da arte, vai-se operando lenta e seguramente acima de tudo depois de António Ferro. A arte consagrada manter-se-á por muito tempo no interior do Ministério da Educação Nacional, ao passo que a cultura popular se agregará cada vez mais à vigilância (como os serviços de censura prévia posteriormente integrados no SNI) e ao turismo e lazer das classes populares e, na década de 50, a Junta de Acção Social receberá a missão de construir uma “cultura popular” sintonizada com a linha ideológica do regime (Torgal & Homem, 1982). O “tratado de Tordesilhas” em política cultural (Portela, 1987) que Ferro enuncia na abertura do SPN entre os “novos” e os “consagrados” irá lenta e progressivamente transformar-se numa divisão das diferentes expressões culturais: arte e cultura popular serão, doravante, objectos diferenciados e tratados na sequência de tal classificação. Ecos desta diferenciação do espaço social de cada expressão cultural encontram-se ainda hoje no aparelho administrativo do Estado com o Ministério da Cultura a assumir predominantemente as funções de apoio e gestão das artes “profissionais” e o INATEL (antiga FNAT) a assumir o apoio às tradições populares e etnografia como uma das suas principais áreas de actuação no apoio à cultura, a par do apoio ao associativismo amador (desde 2001).

O processo de “invenção” da tradição folclórica não é um exclusivo do século XX, muito menos do Estado Novo, uma vez que o interesse pela etnografia e pelo estudo e recolha das tradições populares vem já do século XIX. A novidade, essa sim, da responsabilidade do Estado Novo, e também de António Ferro, é o desenvolvimento de agências de doutrinação e propaganda de enquadramento do mundo rural e do trabalho (Silva A. S., 1994), num processo de “contrafacção folclórica” denunciado por Lopes-Graça em 53 (Lopes-Graça, 1991).

Ao analisar a lógica do associativismo e dinâmica cultural e centrando-se no estudo das associações culturais, Vilela analisa o processo de criação no início da segunda metade do século XIX do aparecimento das primeiras bandas filarmónicas e colectividades, não exclusivamente operárias, mas criadas em torno de identidades culturais “socio-ecológicas”. Este primeiro “surto” de associações recreativas e culturais viria, quase um século mais tarde, a ser novamente impulsionada pelo Estado Novo, enquanto associações

de preservação e exaltação das tradições populares que, assumindo o valor de símbolo do território com o qual a população se identifica, reenvia “para a conservação, mais do que para a transformação cultural”, prefigurando em termos organizativos “um tipo de associação fechada sobre si própria e homogéna culturalmente”, ligados à actividade e apoio de certos “organismos corporativos primários criados pelo Estado Novo, isto é, as Casas do Povo, os Centros Populares de Recreio e os Centros de Alegria no Trabalho” (Vilela J. M., 1986, pp. 106-107). Para Vilela, este associativismo difere do primeiro por “vincadamente, se assumirem como enquadradoras das camadas populares pelos estratos sociais burgueses, nomeadamente pela mediação do Estado e da Igreja” (Vilela J. M., 1986, p. 107).

À semelhança do processo político simulacral do local que observámos no início deste capítulo, o processo de dominação da cultura popular é assim um processo de negação da expressão cultural das camadas populares fora dos quadros “ideológico-culturais” do regime salazarista, isto é, fora da apologética do ruralismo, da superioridade do viver campesino em relação a um viver urbano (Torgal & Homem, 1982). Esta apologética de uma cultura popular rural, de exaltação e conservação da identidade local, exclui, acima de tudo, a expressão cultural de um operariado recém urbanizado na cintura das grandes cidades industriais<sup>285</sup>. Veja-se a este propósito o texto de exaltação da missão das Juntas de Província na “dinamização” das tradições populares por Renato de Abreu, para quem a pureza dos costumes e a protecção da “alma popular” se faz contra o urbanismo e a degeneração dessas mesmas camadas populares nas grandes cidades: “a aldeia vem à cidade e, na sua simplicidade, leva consigo temas e inspirações novas, temas banais e corruptores (...) (Abreu, 1939, p. 12)”.

**Excerto 21. Espiritualidade popular e missão das juntas provinciais (Renato de Abreu, 1939)**

“O novo código administrativo confere às juntas provinciais precisas atribuições culturais que importa acentuar e, mais que tudo, pôr em prática o mais depressa possível”. O seu artigo 260 confere-lhes o direito de deliberar sobre a criação e manutenção de museus de arte regional; sobre a recolha, inventariação e publicação das tradições populares regionais e mais Folclore da

---

<sup>285</sup> Para estes, o desenvolvimento dos meios técnicos de reprodução cultural, reservarão uma cultura massificada, assente na fórmula fácil, na superficialidade e na mediocratização resultantes do processo de industrialização da cultura (Adorno & Horkheimer, 2002), no qual o trio “Fátima, futebol e fado” parece vir a ser ao longo do regime o correspondente cultural da máxima “Deus, Pátria e Família”.

província; e sôbre a conservação e divulgação dos trajes e costumes regionais. O primeiro passo está dado. A política provincial está obrigada a proteger a alma popular; a conservá-la na sua pureza de costumes – embora tendendo sempre a um grau superior de civilização - ; a afastá-la do banal, do pernicioso, do imoral; a desenvolver-lhe o seu sentimento estético; e a prepará-la de forma a merecer inteira confiança” (Abreu, 1939, pp. 13-14).

O processo de diferenciação das expressões culturais mais do que na qualidade dos seus objectos, joga-se antes demais no espaço social “da cultura” conferido a cada grupo social (ou classe) sendo por isso, acima de tudo, um processo de dominação através da construção simulacral de uma expressão cultural dita popular e tratada doravante na sequência de tal categorização. Tal será a denúncia de Bento de Jesus Caraça em conferência na Universidade Popular Portuguesa em 1936: “Trata-se, evidentemente, dum contraste, duma contraposição – cultura *popular* contrapõe-se a cultura de *elite*. Essa contraposição tem as suas raízes numa determinada apreciação a respeito do papel das elites na vida e marcha da civilização. Entendendo-se, como se entende habitualmente, que são as elites as propulsionadoras únicas dessa marcha – as massas não fazem mais do que segui-las num arrastar penoso – não pode deixar de concluir-se que são elas, as elites, de facto, e o devem ser de direito, as detentoras exclusivas dos verdadeiros tesouros da cultura; às massas deve ser proporcionada aquela *dose* e aquela *qualidade* de cultura que as não torne inteiramente num estorvo, antes as transformem em terreno propício para o desabrochar das flores mimosas cuja beleza e aroma só a raros será dado apreciar” (Caraça, 2008, p. 174).

Como vimos em capítulo anterior, o aparecimento das primeiras associações culturais (burguesas e operárias) seria um passo fundamental no desenvolvimento da esfera pública, tendo concluído com Calhoun (Calhoun, 1992), em crítica ao conceito habermasiano, que a sociedade burguesa teria dado origem a diversas esferas públicas, destacando-se, claro, a burguesa e a operária. Se continuarmos na linha deste raciocínio, o que podemos concluir aqui é que o processo de substituição de um associativismo alicerçado em identidades socioecológicas (das quais as bandas filarmónicas do período liberal, seriam um exemplo) por um associativismo de enquadramento burgês das camadas populares (de doutrinação e propaganda), mais não seria do que a construção de

uma esfera pública simulacral, em linha com a participação política, também ela, simulada por uma complexa teia de atribuições de responsabilidades locais.

Uma das conclusões do estudo de Vilela sobre associativismo e dinâmica cultural que anteriormente citámos é a este propósito relevante: a comparação dos títulos das bibliotecas no Centro de Recreio Popular / Casa do Povo de Souselas no estudo de Torgal e Carvalho Homem (Torgal & Homem, 1982) e aqueles que o próprio encontra na biblioteca criada em 1936 da Sociedade Boa-União Alfama: na primeira, encontram-se sobretudo obras históricas em torno do “génio da raça”, estando as temáticas ultramarinas, corporativas e religiosas sobrerrepresentadas e a ficção ficando-se por Júlio Dinis e Garrett; na segunda, destacam-se os conteúdos técnicos, as enciclopédias, obras de ensaio filosóficas e sociais, a par de obras de Redol, Eça de Queiroz, Ferreira de Castro, Soeiro Pereira Gomes, entre outros (Vilela J. M., 1986, p. 107).

A diferença ideológica é bem patente no exemplo citado e são as ideias que Salazar verdadeiramente teme<sup>286</sup>: as do comunismo. De facto, como reconhece João Madeira, nos anos 30 assistimos não só a uma reorganização dos partidos comunistas - que deixam de ser pequenos grupos de agitação e propaganda para se virarem estrategicamente no sentido de uma revolução popular e interclassista -, mas, acima de tudo, à adesão de um elevado número de intelectuais a esses partidos (Madeira, 1996, p. 49). A redefinição da linha de acção dos partidos comunistas<sup>287</sup> e a definição da “missão” dos intelectuais, conclui Madeira, como intervenção em estreita ligação ao povo, entendido agora como instrumento, terreno e fim das grandes lutas sociais (Madeira, 1996). É neste contexto que o agendamento da prioridade “cultural” da acção comunista (que já vimos em Gramsci), é simultaneamente um processo de construção de um património cultural e nacionalização desse mesmo património e um processo de alargamento para além do canone erudito, tanto à cultura popular, como à cultura de massas (Neves J. , 2008). Está em jogo a luta

---

<sup>286</sup> De acordo com João Madeira, os picos repressivos de intelectuais registam-se entre 1934-1938, mais tarde entre 1946-48 e novamente entre 1954-56. Valores que correspondem a momentos importantes da acção policial, designadamente com a ilegalização e tentativa de desmantelamento no MUD, e já nos anos cinquenta, com a grande acção contra o MUD juvenil (Madeira, 1996, p. 70).

<sup>287</sup> Na sequência da inflexão da linha seguida até ao VII Congresso da Internacional Comunista, em 1935, define-se a política da frente popular. Na acção político-cultural, a Frente Popular em França empenha-se na promoção dos operários para a cultura e a promoção de uma cultura operária pelas ou ao lado das organizações políticas de classe. As organizações recebem a tarefa financiada pelo Estado, de organizar sob orientação dos poderes públicos num dado momento, o lazer, a descentralização teatral, a formação de animadores, entre outras medidas de democratização e animação cultural (Dubois, 1999).

pelo dizer do povo e essa é a grande linha da frente das novas guerras culturais que falámos em capítulo anterior. Como dirá Mário Dionísio: “o neo-realismo não se debruça sobre o povo, mistura-se com ele a ponto das suas obras não serem mais do que uma das muitas vozes dele (...). Para o neo-realista não se trata de copiar a natureza (...), nem de interpretá-la (...), mas de transformá-la” (Dionísio M. , 1945). Júlio Pomar falará de uma “arte do povo, pelo povo e para o povo” (Pomar, 1947, p. 19).

A invasão da Exposição Geral de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1947 por parte do Ministério do Interior anuncia a ruptura dos artistas e intelectuais com o regime. O neo-realismo, que *Gaibéus* de Alves Redol afirmava na epígrafe em 1939 como “documentário humano fixado no Ribatejo”, ao lado dos movimentos surrealistas e abstracionistas geométricos, provocarão a falência da política cultural do regime e a emergência das suas políticas contra-culturais.

### 3.3| A poesia saiu à rua num dia assim

#### Excerto 22. Artigos sobre os direitos culturais na Constituição da República Portuguesa 1976-2005

**1976**

**ARTIGO 73.º**

**(Educação e cultura)**

(...)

3. O Estado promoverá a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos, em especial dos trabalhadores, à fruição e criação cultural, através de organizações populares de base, colectividades de cultura e recreio, meios de comunicação social e outros meios adequados.

**2005**

**Artigo 78.º**

**Fruição e criação cultural**

(...)

2. Incumbe ao Estado, em colaboração com todos os agentes culturais:

a) Incentivar e assegurar o acesso de todos os cidadãos aos meios e instrumentos de acção cultural, bem como corrigir as assimetrias existentes no país em tal domínio;

Será interessante percorrer o espaço e o tempo que separam a constituição de 76 até à revisão aprovada em 2005, acompanhando a evolução da construção de uma política cultural para o regime democrático: da promoção da democratização da cultura até à

correção das assimetrias existentes no país. Passe a ideologia revolucionária dos “trabalhadores” que marca a primeira e a economia como ideologia que se impõe na segunda, podemos observar como, apesar de todos os lamentos, a política cultural dos últimos 40 anos se fixou no objectivo de assegurar os mecanismos da participação plural no campo cultural e são esses que são reconhecidos na colaboração Estado / agentes culturais. Com algumas diferenças significativas: em primeiro lugar, a constituição de 76 agrega (de novo) o par educação e cultura, enquanto em 2005 se agrega o par criação e fruição cultural, ou seja, consumo (fruição) e produção (criação).

No dia 25 de Abril, o novo regime democrático debatia-se, entre outras coisas pela “revolução cultural”<sup>288</sup> de um país há muito adormecido no silêncio das suas trocas culturais. Tratava-se de reactivar as trocas de fluxos culturais perdidas há pelo menos duas gerações. As campanhas de dinamização cultural do MFA foram concebidas como campanhas de alfabetização, correspondendo, no entanto, a dois objectivos: o de “coordenar e apoiar todas as associações culturais do país de modo a possibilitar o seu funcionamento em rede”; e, em segundo, “agir politicamente através da presença eficaz de pessoal militar entre a população em geral”<sup>289</sup> (Stoer, 1986, p. 177). Mas mudar a cultura política de um país através da promoção dum novo conjunto de valores não é tarefa fácil e estes movimentos chegariam mesmo a ser violentamente atacados como anti-Nação (Stoer, 1986, p. 181).

As matizes e nuances do sistema partidário português turvam-se com o espírito revolucionário que perpassa os programas dos primeiros governos provisórios e, até,

---

<sup>288</sup> “Uma das tarefas urgentes, embora de realização persistente e continuada e cujos frutos não será possível antecipar a breve prazo, é a tarefa da revolução cultural do povo português. Socialismo não significa apenas melhores condições materiais derivadas de uma diferente justiça social. Socialismo significa uma outra qualidade de vida (...). Para tanto, há que mostrar, sem recorrer qualquer tipo de propaganda ou de demagogia, que tal projecto de vida é na verdade superior, proporcionando maior felicidade e alegria (...). Será igualmente responsabilidade do Governo facultar o acesso à cultura por forma a que esta deixa de ser o jardim das delícias de alguns privilegiados para se tornar o património de todos os portugueses. (...) Torna-se pois necessário e imperativo que a consciencialização social passe pelos próprios agentes que estabelecem a ponte entre os centros de decisão e o Povo, designadamente, profissionais da informação, intelectuais e artistas” in *Programa do V Governo Provisório*, Fonte:

[http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos\\_Provisorios/GP05/](http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos_Provisorios/GP05/) ; Consulta: Agosto de 2008

<sup>289</sup> ver também Melo, Alberto e Benavente, Ana, “Let Everything Spring Up from the Roots Like Plants” in *Experiments in Popular Education in Portugal 1974-76*, UNESCO, Education Studies and Documents, nº 29, 1978, (p.15)

constitucionais<sup>290</sup>. Espírito esse, que vai, inevitavelmente, esmorecendo à medida que o sistema democrático se normaliza e se institucionalizam os partidos de maior expressão eleitoral. Por este motivo, a confrontação política na formação das políticas culturais só se torna claramente apreensível quando atingimos a estabilidade das instituições democráticas e o posicionamento dos partidos na sua esfera ideológica própria, à parte de eventuais desvios eleitorais ou outros que possamos, porventura, ler na actualidade<sup>291</sup>.

A leitura dos programas dos sucessivos governos provisórios e constitucionais do pós 25 de Abril poderá parecer um exercício disperso e fruste de mera elencagem de intenções e medidas de concretização incerta, mas constitui uma fonte primária fundamental para a percepção dos debates e do horizonte de opções possíveis para a cultura como categoria de intervenção pública. A análise de medidas específicas constantes nos programas de Governo, pela sua diversidade e variabilidade, não permitem apreender grandes antagonismos nas opções e/ou propostas para a cultura. Pelo contrário, sugerem uma convergência dessas mesmas opções e um certo consenso em matéria cultural, revelando, até, os seus problemas “endémicos”. Veja-se a título de exemplo, a revisão do Código dos Direitos de Autor, uma medida que está presente desde o primeiro Governo Constitucional e, por força das inovações tecnológicas, está novamente no último programa por nós analisado. O mesmo se poderia dizer do apoio à criação, da descentralização, da democratização do acesso à cultura e, também, as medidas específicas de conservação, salvaguarda, valorização e defesa do “património cultural”. Estes objectivos são efectiva e frequentemente enunciados, enquadrados por medidas de relevância variável ou de enfoque ligeiramente distinto<sup>292</sup> e, pelo menos ao nível da retórica dos programas de Governo, todos reconhecem a importância “cimeira” da cultura

---

<sup>290</sup> Na sua análise sobre os programas de Governo, João Teixeira Lopes identifica o Governo de Pinto Balsemão como o primeiro a “impor, com uma aguda nitidez ideológica, uma nova constelação de linguagem, valores e propósitos (...)”, [Lopes: 2004, p. 147]

<sup>291</sup> Stephen R. Stoer identifica, a propósito do campo educativo, duas fases no período pós-25 de Abril, o primeiro referente ao período de instabilidade dos governos provisórios até ao I Governo Constitucional (1974-1976) e um segundo momento de 1976 a 1980 de “normalização”. Stoer, S.R., *Educação e Mudança Social em Portugal, 1970-1980, Uma década de Transição*, Porto: ed. Afrontamento, 1986, p.29

<sup>292</sup> Podemos, numa elencagem detalhada das medidas, encontrar pequenas variações na ponderação entre as diversas áreas definidas como prioritárias para acção governativa e o número de medidas propostas, no entanto, concluímos que tal variação não tem uma significância relevante para definir ideologicamente as políticas culturais em estudo.

para a “melhoria da qualidade de vida”, o “projecto de desenvolvimento” do país, a “valorização do homem”, etc.

Podemos observar, no entanto, uma pequena, mas não menos importante, variação, quanto ao posicionamento face à animação cultural e ao apoio de actividades amadoras, pelo menos no plano das intenções declaradas que constituem os programas de governo, faltando a devida aferição do seu reflexo na passagem do plano à acção.

Vejamos o programa do I Governo Constitucional, liderado pelo PS de Mário Soares, referindo-se às campanhas de dinamização e acção cultural desenvolvidas anos antes, declara o seguinte:

**Excerto 3. As actividades amadoras no programa do I Governo Constitucional**

“Promoção do acesso à cultura das mais amplas camadas populacionais, através da determinação e aplicação de métodos de intervenção cultural que tenham em conta a caracterização das próprias populações a que se dirigem. (...) Partir-se-à do aceno [acento] dos “traços culturais”, pelos quais há-de nortear-se a acção cultural junto das populações, a fim de se impedir a sua violentação, ocorrida em forma continuada durante o anterior regime, e bem recentemente verificada, durante as chamadas campanhas de dinamização cultural. Para tal, prevê-se a criação, junto de estruturas já existentes (museus, bibliotecas, instituições de cultura e recreio, etc.) de **centros regionais de pesquisa** (...) Concretização das modernas concepções de “animação cultural”, **estimulando** diversas formas de **criatividade colectiva**. A “animação cultural” designa um conjunto de técnicas de intervenção que tendem a provocar nas populações a consciência de necessidades culturais. Pretende-se desenvolver plenamente a personalidade de cada cidadão, enriquecendo o seu modo de se relacionar com a arte, alterando o seu quotidiano no sentido de uma diferente qualidade de vida e despertando todas as suas capacidades criadoras. Por outro lado, a “animação cultural” procura inserir o indivíduo na comunidade a que pertence, desenvolvendo a sua capacidade de relação, de encontro ao diálogo. **A criatividade colectiva** desenvolve-se através da criação de lugares de convívio, onde se possa praticar em comum a fotografia, o cinema, a música, a criação plástica, a leitura, a experiência teatral. (...) Surgirão assim grupos de **teatro amador**, grupos de **cinema de animação**, núcleos de **cineastas amadores**, **ateliers de expressão corporal**, pequenas oficinas de **gravura**, **bibliotecas** e **discotecas**, etc.”<sup>293</sup>

A proposta das “modernas técnicas de “animação cultural” como forma de intervenção cultural junto das “populações” é, de facto, uma resposta às campanhas de dinamização e acção cultural e à sua “violência”.

---

<sup>293</sup> Programa do I Governo Constitucional, Fonte: [http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos\\_Constitucionais/GC01/Programa/](http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos_Constitucionais/GC01/Programa/)  
Consulta: Agosto de 2008

A propósito da “violência” das campanhas de dinamização cultural e da suposta tentativa de inculcação de uma só cultura, afirma Stoer que o ataque às campanhas de dinamização cultural “por parte dos partidos vencedores (em especial o Partido Socialista) não eram mais do que uma caricatura das actividades de mobilização realmente postas em prática (...) [sustentando] que tal “falsificação deliberada” das práticas das actividades de mobilização (...) só podia ser concebida dentro de uma política de “normalização” [Stoer: 1986, p. 182]. Um processo de normalização que, diríamos nós pela leitura do programa do I Governo Constitucional, não deixa, no entanto, de exigir um “estímulo” à criatividade, a promoção do acesso à cultura através da “animação cultural”, objectivos para os quais também concorrem o apoio às actividades amadorísticas. Como seria de esperar, a premência de uma reflexão em torno da “animação cultural” vai perdendo relevo e destaque nos programas dos sucessivos Governos, à medida que as campanhas de dinamização cultural vão ficando na memória do PREC, isto é, a necessidade de “renascimento da sociedade civil” que é urgente contrapor ao “vazio social” do Estado-Novo, vai-se esbatendo no processo de normalização democrática.

No entanto, é curioso observar o percurso da “animação cultural” ao longo do processo de formação das categorias de intervenção pública nos assuntos culturais, onde, para além da normalização decorrente das reacções às campanhas de dinamização cultural, vamos observando uma tendência do seu afastamento do campo cultural e artístico propriamente dito, para uma aproximação começada no III Governo Constitucional, de iniciativa presidencial, liderado por Alfredo Nobre da Costa em 1978, ao Ministério dos Assuntos Sociais de Acácio Pereira Magro. É neste governo que se introduz a designação “animação sociocultural” e a “colaboração com o MAS na dinamização das Casas do Povo como centros de animação cultural local”<sup>294</sup>. Nos programas seguintes vamos progressivamente notando a ausência da designação de animação cultural ou a sua substituição pela designação de animadores socioculturais. No entanto, há de facto uma variação entre PS e PSD quanto aos apoios das actividades amadoras que vai para além do contexto histórico em que estas medidas são enunciadas.

---

<sup>294</sup> *Programa do III Governo Constitucional*, p. 114 e p. 115 Fonte: [http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos\\_Constitucionais/GC03/Programa/](http://www.portugal.gov.pt/Portal/PT/Governos/Governos_Constitucionais/GC03/Programa/)  
Consulta: Agosto de 2008

Se as actividades como o “bailado amador”, “bandas filarmónicas”, “grupos corais” e “teatro amador” são consensuais a ambos os partidos, já no campo dos “grupos ou ranchos folclóricos”, “festas e romarias populares tradicionais” e do “artesanato artístico” do lado do PSD e às actividades cineclubistas amadoras, do lado do PS, observamos claras diferenças.

**Quadro 9. Marcas ideológicas nos enunciados dos programas de governo**

Nº de referências ao apoio / incentivo das práticas amadoras	PS	PSD
Bailado Amador / dança / Ateliês de expressão corporal	1	1
Cinema de animação, Cineclubismo amador, Cinema amador	5	0
Festas e romarias populares tradicionais	0	1
Bandas filarmónicas / música	1	2
Grupos corais/ canto	1	2
Teatro Amador	2	2
Artesanato / artesanato artístico	0	2
Grupos /Ranchos Folclóricos	0	2
Associativismo cívico	1	0
Incentivo de práticas amadoras	1	1
Artes plásticas	1	1

Mas mais significativo que esta contagem visível no Quadro 2, é verificar que à ausência de referências aos apoios às actividades amadoras durante as duas maiorias de Cavaco Silva, seja recuperada, pelo PS, nos governos de António Guterres. Se a referência à profissionalização dos “agentes culturais” pode ser entendida à luz das novas profissões exigidas ao campo cultural, é significativo observar que essas referências não recuperam a datada e ultrapassada designação do *animateur* dos anos 70 e 80. Tais diferenças reforçam o significado da integração das práticas amadorísticas como categoria “elegível” à intervenção pública pelos governos de António Guterres, à margem dos processos de institucionalização e profissionalização do campo cultural como categoria de intervenção pública.

Para além destas diferenças de pormenor, existem diferenças significativas em três pontos: a fundamentação da intervenção do Estado em matéria de política cultural, a que Santos Silva chama o “discurso legitimador”, a amplitude dessa intervenção e as prioridades que decorrem desse entendimento do papel do Estado. Na análise da resenha

textual dos programas dos governos constitucionais<sup>295</sup>, destacámos a fundamentação, o âmbito e o estabelecimento de prioridades em matéria de política cultural, excluindo as medidas específicas propostas, a não ser quando as mesmas, seguidas de apreciação ou fundamentação, contribuam para a percepção dos critérios enunciados. Na análise do quadro resultante (em anexo) podemos, então, observar, como conclui Santos Silva, que “a perspectiva da direita tradicionalista, vê no património é uma herança histórica que testemunha e materializa a identidade nacional, tal como ficou formada na e pelo passado” (Silva A. , 2003, p. 15). À luz deste fortíssimo investimento ideológico da “direita tradicionalista” no património como herança histórica da identidade nacional, a leitura do Quadro 9 revela-se ainda mais distintiva, isto é, o apoio a ranchos folclóricos, festas e romarias tradicionais ou ao artesanato na área do PSD, face a apoios ao cineclubismo, cinema de animação ou, mesmo a diferença entre “ateliers de expressão corporal” e “bailado amador”, podem vir a revelar-se como “investimentos políticos” de acção decorrentes desse discurso legitimador<sup>296</sup>.

Em 1977, o Núcleo de Planeamento da Secretaria de Estado da Cultura lança em Abril um levantamento cultural do país, revelando que 99 concelhos, dos 274 referidos, não têm cinema. Existem no total 361 cinemas e 194 cine-teatros, registam-se 27 cineclubes existentes. O teatro amador revela que três distritos têm mais de 50 grupos: Viana do Castelo, Lisboa e Santarém; 3 distritos têm entre 40 e 50 grupos: Braga, Vila Real, Viseu; Setúbal tem nessa altura entre 30 e quarenta grupos; Porto e Coimbra situam-se entre os 20 e 30 grupos; Portalegre, Évora, Beja, Faro, Aveiro e Leiria revelam entre 10 e 20 grupos; e os distritos do interior norte (Bragança, Guarda e Castelo Branco) revelam a presença de menos de 10 grupos de teatro amador. Se estabelecermos o patamar mais baixo como

---

<sup>295</sup> Para facilitar a análise proposta foram retirados do quadro de análise os Governos provisórios e os Governos Constitucionais formados por iniciativa presidencial, a saber: o III Governo Constitucional liderado por Alfredo Nobre da Costa entre 29 de Agosto de 1978 e 22 de Novembro de 1978; o IV Governo Constitucional liderado por Carlos Mota Pinto entre 22 de Novembro de 1978 a 11 de Junho de 1979; e o V Governo Constitucional liderado por Maria de Lourdes Pintassilgo entre 1 de Agosto de 1978 e 27 de Dezembro de 1979. O quadro é composto por excertos que foram retirados dos vários programas de governo, de acordo com os seguintes critérios: concepção de cultura e/ou política cultural, fundamentação da mesma e prioridades estabelecidas; tendo-se optado por excluir a elencagem de medidas específicas referidos nos programas, excepto quando estas são precedidas de fundamentação ou alguma apreciação textual que permita satisfazer os objectivos da análise.

<sup>296</sup> A verificar-se esta diferença ao nível da execução dos programas governamentais podemos ter encontrado uma variável que nos permita observar o impacto das políticas culturais de nível nacional no campo cultural local.

número de referência, existiriam em Portugal aproximadamente 400 grupos de teatro amador (s/a, 1978).

Em 1980, o decreto-lei sobre os centros culturais regionais (nº219/80) da Secretaria de Estado da Cultura vai colocar os Centros Culturais Regionais sob a alçada dos Conselhos Regionais de Cultura, criados pelo diploma para o efeito. Lê-se no referido decreto:

**Excerto 23. Decreto-lei 219/80 sobre os Centros Regionais de Cultura**

“Considerando que os centros culturais regionais são instituições de direito privado subsidiadas pelo Estado com a função de promover a actividade cultural nas regiões onde estão implantadas; considerando que se torna necessário criar um órgão que assegure a harmonização das funções daqueles centros, que a Secretaria subsidia, com as de outros departamentos oficiais e a actividade das regiões e das autarquias locais no domínio da acção cultural (...) são criados na dependência da Direcção-Geral de Acção Cultural os Conselhos Regionais de Cultura (...)”.

Este e outros decretos abrem o início do fim da política cultural do pós-25 de Abril. A autonomia estrutural reconhecida aos centros regionais e às casas da cultura é posta em causa através da articulação dos Conselhos regionais. Acompanhamos a polémica através do arquivo da Casa da Cultura de Caldas da Rainha<sup>297</sup>. Lê-se em documento da Casa da Cultura datado de 21 de Julho do mesmo ano:

**Excerto 24. Documento da Casa da Cultura de Caldas da Rainha em reacção às transformações das relações SEC/Centros Culturais Regionais de 21 de Julho de 1980**

“Aspecto fundamental e desde o princípio assinalado é o de que no caso particular em análise os Centros Culturais se constituíram com estatutos jurídicos que asseguram a sua independência frente ao Estado, se bem que o seu aparecimento tenha sido impulsionado e acompanhado por este, a partir da livre associação, sobre a forma de cooperativa, dos agentes culturais e colectivos (...). Estes, pelo simples facto de merecerem a atenção e apoio do Estado, não deixam por isso de serem para todos os efeitos Instituições de Direito Privado (...). Ora, ou o Estado aceita que a actividade sócio-cultural regional é desenvolvida pelo trabalho autónomo-[criativo] das populações, organizado em termos de associação voluntariamente aceite e prosseguida

---

<sup>297</sup> Arquivo documental da Casa da Cultura de Caldas cedida pelo Dr. Mário Gonçalves à Associação Património Histórico – Grupo de Estudos.

ou então criam-se quaisquer entidades juridicamente dependentes de um Organismo Estatal que realize localmente, se tal se afigurar possível, e, provavelmente em termos substitutivos ou alternativos, o trabalho hoje prosseguido pelas Associações Culturais”.

Em 1982, reabre-se a polémica dos Centros Culturais Regionais, a propósito do subfinanciamento das suas actividades. Assinam o documento “Dados reflexivos sobre o projecto dos centros culturais regionais e memorando a sua Exa. o Secretário de Estado da Cultura”, pela Casa da Cultura de Caldas da Rainha, do Centro Regional de Santarém, do Centro Cultural Regional de Vila Real, do Centro Cultural da Beira Interior e do Centro Cultural do Alto Minho, Agostinho Serra e António José Esteves do Amaral, nele colocando a questão da descentralização cultural, do papel do Estado e do “lugar” das associações culturais. Dos que assinam os diversos documentos, apenas três permanecem em actividade (Vila Real, Alto Minho e Santarém).

Em 1995 foi criado o Ministério da Cultura (MC) por iniciativa do XIII governo constitucional, liderado por António Guterres. A par de outros ministérios como a Segurança Social e o Trabalho, a Economia e as Finanças, a Saúde, as Obras Públicas, a “cultura” passa a estar sob a tutela de um ministério, isto é, de uma equipa administrativa, um orçamento próprio e um ministro que doravante se ocupará de legislar, tomar medidas e delinear estratégias para os vários sectores que a compõem.

Dir-se-ia que, antes da sua criação, seria impossível pensar ou falar de política cultural, a não ser como “ausência”, “inexistência” e “fragilidade”. “Ausência de desígnio global para o sector”, afirma o ex-ministro da cultura Manuel Maria Carrilho, “inexistência de políticas sectoriais, a fragilidade (...) das equipas dirigentes e a insuficiência orçamental” (Carrilho, 2001, p. 115) são as marcas estruturais da política cultural antes da criação do MC, que vem “justamente cortar com a matriz frívola e decorativa até então dominante, e de apostar numa política cultural pensada como intersticial a um projecto de desenvolvimento global, equilibrado do País” (Carrilho, 2001, p. 61). Não sendo, de facto, o primeiro Ministério para a “pasta” da cultura<sup>298</sup>, é, sem dúvida, o primeiro a consolidar a “cultura” como categoria de intervenção pública autónoma, com representação nas

---

<sup>298</sup> IX Governo Constitucional de coligação PS/PSD, liderado por Mário Soares, entre 1983-1985, foi criado o Ministério da Cultura atribuído a António Coimbra Martins.

composições e estruturas do Governo, substituindo a Secretaria de Estado da Cultura (SEC), até então integrada na Presidência de Conselho de Ministros (PCM).

O ano de 1995 será, portanto, a data simbólica em que a cultura se constitui, então, como categoria de intervenção pública sob a forma de ministério nas equipas governamentais. O espectro de acção do MC estabelece-se na área da “cultura” e determina as duas funções centrais do papel da intervenção do Estado nesta matéria na Lei Orgânica<sup>299</sup> que cria o Ministério: “por um lado, a de melhorar as condições de acesso à cultura e, por outro, defender e salvaguardar o património cultural, incentivando novas modalidades da sua fruição e conhecimento”. O Ministro da Cultura destaca os seguintes sectores fundamentais de intervenção: o livro e a leitura, o património, a criação nas artes do espectáculo, cinema e audiovisual e artes visuais, apostando na descentralização e na internacionalização da cultura portuguesa, a par da preocupação com os equipamentos culturais (bibliotecas, arquivos e cine-teatros), reclamando para si a tutela da comunicação social. Poderíamos desenhar aqui uma fronteira, artificial, por certo, de um antes e um depois da criação do MC, do “pasto até então de truculentas negociatas politico-jornalísticas” em que se achava a cultura, para a cultura na “plenitude das suas exigências e dos seus direitos, no quadro de uma política moderna, virada para o futuro e para o País” (Carrilho, 2001, p. 62).

Em vários domínios da actividade do Ministério, os indicadores apresentam uma lenta mas estável subida: há mais actividades culturais (por exemplo, os números de bilhetes vendidos para espectáculos ao vivo aumentam de 2002 para 2009 cerca de 41%<sup>300</sup>), há mais bibliotecas (de 1614 bibliotecas em 1995 para 1960 para 2003<sup>301</sup>), há mais infra-estruturas culturais no país, por exemplo o número de museus cresce de 269 em 2005 para 343 em 2009. Nem tudo pode ser considerado um resultado da acção do MC, devendo-se equacionar a importância que a cultura desempenha hoje na esfera social, o impacto dos diversos níveis de intervenção – supranacional e local. Ao nível supra-nacional devemos ponderar a influência da UNESCO a partir de 1946 e, mais tarde, já na década de 90, a influência do Conselho Europeu no desenvolvimento das políticas culturais de nível nacional. Como afirma Smith, uma década depois do novo milénio a UE é um jogador cada

---

<sup>299</sup> Decreto Lei nº 42/06

<sup>300</sup> Fonte: INE, Nº de Bilhetes vendidos para espectáculos ao vivo

<sup>301</sup> Fonte: INE

vez mais confiante nos campos culturais: as suas regras determinam a forma como se desenrola o comércio de bens e serviços culturais entre os Estados membro, é um patrono cultural maior e assumiu um papel predominante nas negociações internacionais para a preservação da diversidade cultural e, ao nível doméstico, criou recentemente um enquadramento mais estruturado para o diálogo sobre os assuntos culturais entre os Estados-Membro (Smith R. , 2011, p. 869).

O primeiro tratado Europeu, datado de 1957, não referia os assuntos culturais, embora dois artigos sugerissem que a actividade da Comunidade Europeia pudesse ter consequências culturais. Lê-se no preambulo do Tratado que os seus signatários estão “resolvidos a consolidar (...) a defesa da paz e da liberdade e apelando para os outros povos da Europa que partilham dos seus ideais para que se associem aos seus esforços (...)” (Tratado de Roma, 1957). A primeira influência da UE nos assuntos culturais deriva, assim, indirectamente das consequências da criação do mercado único e das disposições para o comércio livre e prerrogativas fiscais e de competitividade entre os seus Estado-membro. A sua intervenção limitava-se, por isso, a certos aspectos da cultura, acima de tudo, enquanto actividade económica (Smith R. , 2011, p. 875). A cultura enquanto domínio de acção comunitária só é plenamente reconhecida com o Tratado de Maastricht, definindo uma política cultural que não visa a harmonização das identidades culturais dos Estados membro, mas pelo contrário visam a preservação da sua diversidade (Moussis, 2007). Neste tratado prevêem-se quatro formas de acção: a cooperação entre os Estados-membro; a consideração dos aspectos culturais no quadro de outras políticas comunitárias, e o respeito pela concorrência nas ajudas destinadas a promover a cultura e a conservação do património; a cooperação da comunidade e dos Estados-membro com países terceiros e organizações internacionais, nomeadamente o Conselho da Europa; e, medidas específicas destinadas a ajudar os Estados – membro que poderão assumir duas formas: desde acções de desenvolvimento à exclusão de toda a harmonização com disposições legislativas e regulamentares dos Estados-Membro, não podendo este ser forçado por uma maioria qualificada do Conselho a tomar medidas que considere contrárias à sua cultura (Moussis, 2007, p. 169). Em 1996, a Comissão Europeia determina a importância fulcral da cultura para o desenvolvimento local, adaptando a missão da

acção cultural aos discursos imperativos dos fundos estruturais: a atracção de investidores (pela marca territorial) e visitantes (pelo turismo cultural), favorecer a criação de novos empregos, servir a política de requalificação urbana (Helie, 2004, p. 71).

A influência europeia faz-se sentir, assim, principalmente a partir dos quadros comunitários de apoio e Programa Operacional de Cultura, cujo financiamento é partilhado por fundos europeus (FEDER) e investimento nacional. Para além dos fundos disponibilizados que por si só provocam um impacto na estruturação do campo cultural nacional, há efeitos substantivos para além da própria dimensão do financiamento. Estes efeitos decorrentes do escrutínio europeu na aplicação dos fundos para a cultura têm, efectivamente, contribuído para uma certa europeização das políticas culturais, observando-se, de acordo com Smith, uma convergência nos articulados, na clarificação das bases de formulação das políticas culturais, na definição dos apoios, na transparência e no funcionamento não discriminatório (Smith R. , 2011, p. 877).

Maria de Lourdes Lima dos Santos (Santos, 1998a) reconhece que os relatórios produzidos no âmbito de organismos internacionais europeus como o Conselho da Europa e, em particular, o Comité da Cultura, “dado o próprio contexto em que se produzem e em que circulam, concorrem, porventura mais do que quaisquer outros, para informar as decisões políticas no sector cultural e, portanto, para indirectamente reconfigurar o sistema de produção, difusão e recepção cultural” (Santos, 1998a, p. 217), tendo por consequência uma certa “sincronia temática” entre os debates do Conselho de Cooperação Cultural e os temas que surgem exame das políticas culturais nacionais<sup>302</sup>.

O QCAIII, para o período 2000-2007, previa um investimento global de 351,1 milhões de euros, dos quais cerca de 71% foram assegurados pelo FEDER, representando menos de 1% do investimento total do QCAIII, e pouco mais do 1% da despesa pública, correspondentes aos restantes 29% de investimento, observando-se a ausência do investimento privado (Mateus, 2005). Da participação de investimento nacional, para além

---

302 “A título elucidativo, lembro que os temas dominantes nos debates do Conselho de Cooperação Cultural eram, nos meados dos anos 70, a animação sócio-cultural e as políticas culturais locais; nos anos 80, a insistência ia para a dimensão cultural dos desenvolvimentos; já no final de 80, predominava a questão do financiamento privado à cultura, do mecenato; nos anos 90 têm sobressaído os problemas do multiculturalismo, das minorias e das promoções das redes (networks). Uma consulta aos relatórios de exame às políticas culturais de vários países permite constatar a existência daquela sincronia temática (se se quiser fazer o exercício para o caso português ver-se-á também reaparecer alguns temas dominantes e até, por vezes, com décalages temporais mínimas)” (Santos, 1998a, p. 218).

da participação 'genérica' de entidades e empresas públicas situada nos 10%, destacam-se: 13% de Investimento da Administração Central (principalmente nas medidas de (2.3) Assistência técnica e na (1.1) Recuperação e Animação de Sítios Históricos e Culturais); e os cerca de 23% de investimento da Administração Local na medida (2.1) Descentralização das artes e programação em rede. O objectivo desta medida foi precisamente criar uma rede de recintos culturais (comumente designada por rede de teatros e cineteatros) e pela introdução de uma lógica de programação cultural estruturada em rede.

**Quadro 10. Investimento, Despesa Pública e Despesa FEDER - QCAIII (até 2005)**

Programas Operacionais Regionais	Investimento	Investimento	Despesa	Despesa
Medidas com incidência no Sector Cultural	Total	Elegível	Pública	Feder
PO Norte	172.574,75 €	172.574,75 €	172.574,75 €	114.351,10 €
PO Centro	100.692,73 €	95.175,09 €	95.175,09 €	64.596,15 €
PORLVT	66.897,32 €	66.751,12 €	66.751,12 €	34.122,80 €
PO Alentejo	4.902,02 €	4.902,02 €	4.902,02 €	3.676,51 €
PO Algarve	30.311,97 €	30.311,97 €	30.311,97 €	18.344,55 €
<b>Total</b>	<b>375.378,79 €</b>	<b>369.714,95 €</b>	<b>369.714,95 €</b>	<b>235.091,11 €</b>
<b>Programa Operacional da Cultura</b>				
<b>Intervenções estruturais</b>	<b>317.914,59 €</b>	<b>285.759,96 €</b>	<b>285.759,96 €</b>	<b>186.102,28 €</b>

Fonte: (Mateus, 2005)

O impacto deste aumento de investimento das autarquias nas infra-estruturas marcará o nosso estudo, no que se refere à variável investimentos e infra-estruturas. No entanto, esta análise é elaborada num momento de transição do campo cultural em 2009, isto é, embora as infra-estruturas estejam na sua grande generalidade já construídas ou em fase de conclusão, o seu impacto ainda não se faz sentir nas dinâmicas culturais dos territórios, ou seja, ainda não produziu alterações estruturais nos comportamentos sociais, nos investimentos e práticas da Administração Local, no tecido associativo do campo cultural territorializado. Constitui, por isso, um grande inventário antes da descentralização das políticas culturais territoriais (Négrier, 2004). O investimento distribuiu-se pelas seguintes categorias:

Quadro 11. Tipologia dos Projectos no POC 2000-2006

Tipologia dos Projectos ("Hard" e "Soft") no POC (montantes em milhares de euros e percentagem em coluna)			
Tipo de projecto	Investimento total	Estrutura (%)	Número Projectos
<b>Intervenções "Hard"</b>	185.056	71,0	95
Recuperação Monumentos e Património Histórico	71.040	27,3	48
Construção, Recuperação e Equipamento de Museus	63.175	24,3	40
Const. e Rec. de Cineteatros e Centros Culturais	50.841	19,5	7
<b>Intervenções "Soft"</b>	71.001	27,3	110
Valorização e Animação do Património	50.848	19,5	64
Inventariação e Digitalização	7.979	3,1	11
Animação Artística	12.174	4,7	35
<b>Intervenções de Suporte Técnico</b>	4.442	1,7	6
Estudos	983	0,4	2
Assistência Técnica	3.460	1,3	4
<b>Total</b>	<b>260.499</b>	<b>100,0</b>	<b>211</b>

Fonte: POC, Avaliação Intercalar do Programa Operacional da Cultura do Quadro Comunitário de Apoio 2000-2006 (QCA III), (Santos M. L., 2005)

A análise aos impactos do programa europeu *Cultura 2000*, destinado ao financiamento da criação e programação de actividades culturais em rede na Europa, em Portugal (Lourenço, 2003) revela, desde logo, a fraca participação portuguesa (só com 0.9% dos total de projectos apoiados), não só porque a periferização do país dificulta o estabelecimento de parcerias com outros países europeus (requisito obrigatório), mas também pela ausência de apoios para a circulação e promoção dos artistas portugueses. Razões de complexidade dos procedimentos administrativos da UE, mas acima de tudo dificuldade de financiamento e lentidão do processo de selecção e atribuição, conduzem a uma fraca participação dos agentes culturais nacionais e ditam os últimos lugares na comparação com os restantes países europeus (Lourenço, 2003).

Quadro 12. Participações no programa cultura 2000, entre 2000 e 2002, por países

(números absolutos)	
Itália	327
França	272
Alemanha	245
Espanha	200
Reino Unido	167
Bélgica	128

Grécia	125
Holanda	110
Áustria	104
Suécia	100
Finlândia	92
Portugal	71
Dinamarca	64
Luxemburgo	28

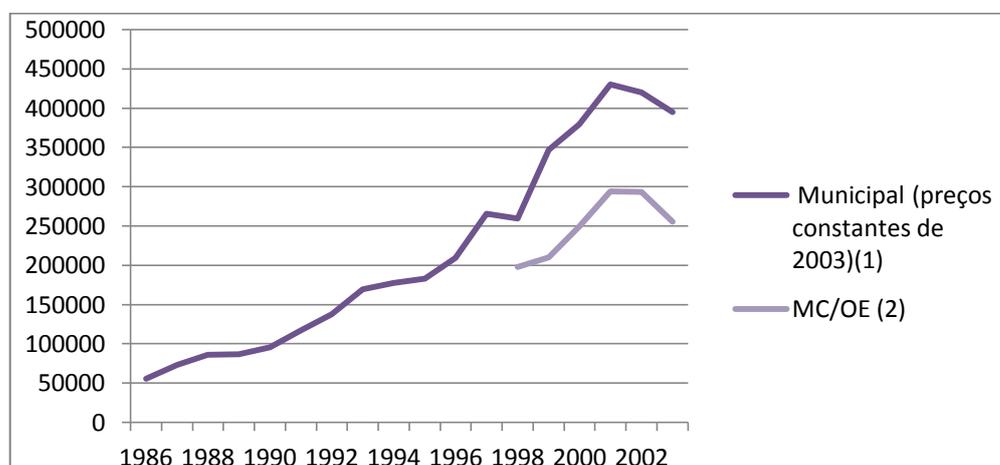
Fonte: (Lourenço V. , 2003)

Por outro lado, ao nível local, a análise às despesas municipais com cultura entre os anos de 1986 e 2003 demonstra um crescimento real de 613% (Neves, 2005), um número que, por si só, deveria suscitar uma atenção acrescida às políticas culturais municipais. Da análise do gráfico 1, podemos retirar a conclusão que as despesas municipais com a cultura acompanham a tendência geral da dotação orçamental do Ministério da Cultura (MC).

Na análise do Gráfico 1, sobre a evolução das despesas municipais com cultura desde 1986 até ao ano de 2003 (Neves, 2005), podemos reconhecer o significativo aumento do volume de despesa que reflecte uma transformação inegável do sector da cultura e uma progressiva 'conquista' de autonomia dentro da estrutura organizacional dos municípios portugueses. Podemos observar ainda que os anos eleitorais de 1989 e de 1993 impõem uma lógica de aumento, seguido de estagnação da despesa total dos municípios com cultura (Neves, 2005).

Gráfico 11. Despesas com cultura dos Municípios e a dotação do Ministério da Cultura no Orçamento de Estado

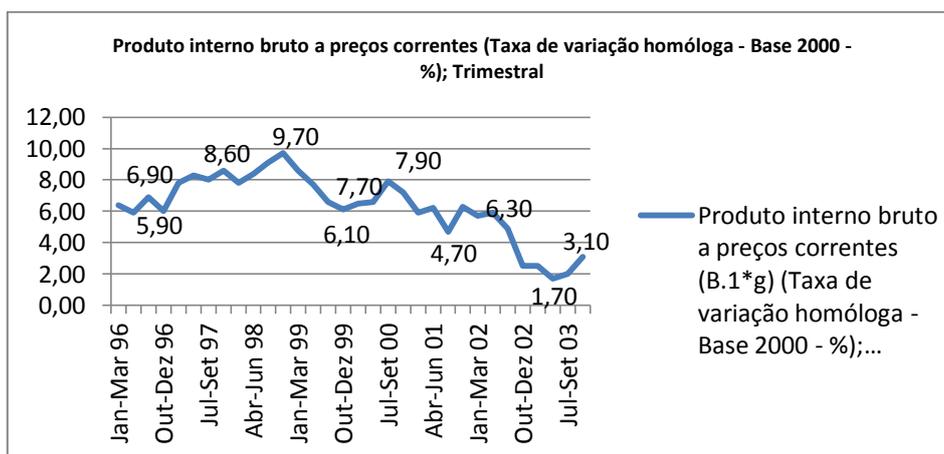
(em milhares de euros)



Fonte: <sup>1</sup> (Neves, 2005); <sup>2</sup> (Gomes, Martinho, & Lourenço, 2006);

Ao colocarmos em comparação o volume total da despesa dos municípios portugueses com a dotação do Orçamento de Estado para o Ministério da Cultura, podemos verificar ainda como as variações são aproximadas. Este paralelismo pressupõe, desde logo, uma influência das condições macroeconómicas globais cujos efeitos se fazem sentir em ambos os níveis da administração do Estado (central e local). E poderia sugerir uma inferência, ainda que precipitada, do acompanhamento das políticas culturais locais das directivas centrais do MC junto das autoridades municipais.

Gráfico 12. Produto interno bruto a preços correntes (Taxa de Variação Homóloga %)



Fonte: INE, 2011

Ao introduzirmos na análise a descrição do cenário macroeconómico avaliado pela taxa de variação do Produto Interno Bruto entre o período de 1996 e 2003<sup>303</sup>, verificamos que o padrão de variação homólogo das despesas culturais, tanto dos municípios como do Ministério da Cultura, acompanham o padrão de variação do Produto Interno Bruto Português. Esta confirmação da vulnerabilidade das dotações disponíveis para a cultura às variantes da conjuntura macroeconómica não é surpreendente, mas não infirma por si só

<sup>303</sup> Entre 1985 a 1998 o défice das administrações públicas diminui cerca de 10% do PIB, para um valor próximo de 3% do PIB. (...) a redução do défice não foi, no entanto, um processo contínuo. Até 1989 verificou-se um decréscimo significativo. De 1990 a 1993 a tendência inverteu-se devido a uma combinação de medidas discricionárias de natureza expansionista e efeitos cíclicos (...). A partir de 1994 a evolução decrescente do PIB foi retomada (...). A política orçamental foi claramente expansionista de 1995 a 2001 (...). O crescimento sustentado da despesa corrente primária foi compatibilizável com a redução do défice. Em 2000, de forma a manter o défice abaixo de 3% do PIB, a política orçamental teve de assumir uma natureza pró-cíclica (contraccionista) in (Braz, 2003) (Ruivo, 1993)

a possibilidade da existência de uma esfera de influência do Ministério da Cultura junto das Câmaras Municipais.

Sabemos no entanto, que, apesar dos múltiplos programas de colaboração existentes entre o MC e as autarquias, só em Março de 2010 foi simbolicamente assumida a importância da cooperação estratégica entre o MC e as autarquias locais, através da integração de um representante da Associação Nacional dos Municípios no plenário do Conselho Nacional de Cultura, órgão consultivo do Ministério da Cultura.

#### IV| O local: a emergência das políticas culturais de nível municipal

As conexões que se podem estabelecer entre o Ministério da Cultura e as autarquias locais não são totalmente visíveis, uma vez que são múltiplas as formas de apoio, influência ou negociação (directa ou indirecta), que vão muito para além da distribuição de recursos. Não é uma especificidade da cultura, claro, mas antes uma característica das relações entre o Poder Local e o Poder Central, onde o local opera “num quadro em que, por um lado, se tem tentado reforçar a homogeneidade do edifício administrativo, por outro se recebeu em herança do ‘Estado Novo’ uma forte componente de heterogeneidade periférica administrativa, traduzida em autonomia, segmentação, personalidade e racionalidade limitada” (Ruivo, 1993a, p. 42)

O Estado *labiríntico e multifacetado* (Ruivo, 1993) (Ruivo, 1993a) define-se, pois, a partir desta dificuldade em tornar visíveis e, portanto, de certo modo compreensíveis, os percursos através dos quais se desenham as relações Central - Local. Paralelamente à rigidez dos procedimentos oficiais, existem redes de relações, contactos que interferem activamente no processo de decisão em todos os níveis, onde o autarca assume o papel de mediador entre ambos os pólos (Ruivo, 2000). Esta configuração rizomática resulta, assim, num certo grau de autonomia na resposta imediata do Poder Local às solicitações das suas populações, mas, curiosamente, a essa autonomia percebida pelos agentes políticos locais corresponde uma autopercepção de dependência elevada face às reivindicações do associativismo local (resultantes na maior parte dos casos de consultas irregulares e informais) e, simultaneamente, um posicionamento bastante fraco na percepção de si

próprios como agentes de desenvolvimento e inovação. A conclusão do estudo sobre as autarquias locais de Mozzicafreddo, elaborado em 1986, parece assim paradigmática (e até, na aparência, contraditória com o estatuto quase autonómico sugerido anteriormente): apesar do grau de autonomia, quando avaliamos as potencialidades do poder autárquico, parece que a acção municipal se caracteriza por um défice de poder. (Mozzicafreddo, 1993), decorrente do seu papel mediador entre a expressão da vontade local e a racionalização administrativa do Estado central<sup>304</sup> (Martins, 1993) (Romanelli, 2008). O local só existe em relação com o nacional, diz-nos Romanelli, e o que o caracteriza é, precisamente, o enraizamento social (“embedment”), “a vizinhança à nervatura íntima da estrutura social e dos interesses” (Romanelli, 2008, p. 80). O duplo movimento que caracteriza as relações *central – local* acentua o condicionamento recíproco que ocorre entre este dois níveis e o seu entrelaçamento.

Se esta estrutura labiríntica lança alguma opacidade quanto à tipologia de relações entre o MC e as autarquias locais, a alínea a) do artigo 78º, Fruição e criação cultural, do Capítulo III dos Princípios Gerais da Constituição da República Portuguesa, são afirmados claramente, isto é, existem efectivamente objectivos elencados de política cultural que prevêm uma articulação de esforços entre autarquias e poder central. Esta articulação de esforços passa também por uma definição, ainda que imprecisa e pouco clarificada, sobre as responsabilidades de cada um: as grandes infra-estruturas culturais (maioritariamente localizadas em Lisboa e Porto) e os apoios à produção profissional das artes são da responsabilidade do Ministério da Cultura; por outro lado, o apoio ao associativismo cultural amador, e, de alguma forma, a resposta aos diversos programas de apoio às itinerâncias, à construção de bibliotecas, a rede de teatros e cineteatros, a rede de arquivos, propostos pelo Poder Central. Estas formas de articulação regem-se, assim, pelo princípio da complementaridade (apoios profissionais / apoios amadores) e o da cumulatividade de investimentos no caso das infra-estruturas culturais (Silva A.S., 2007)

---

<sup>304</sup> Historicamentem a representação política do Estado Moderno nasce depois da representação do local, e funda a sua organização precisamente *contra* a soberania local (Romanelli, 2008)

(Santos, 2004)<sup>305</sup>, no qual as autarquias funcionariam mais como receptoras dos 'estímulos' nacionais, do que produtoras de políticas culturais próprias (Silva A.S., 2007).

No entanto, esta articulação de esforços reforça uma vez mais o papel mediador das autarquias locais. No estudo sobre o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo (PDAE) realizado em 2002 (Santos, 2004), Lima dos Santos partiu da análise das autarquias, isto é, da avaliação do grau de consolidação dos 'departamentos' autárquicos responsáveis pela cultura, do seu grau de autonomia, e, até certo ponto, da sua importância, dentro do organograma da gestão municipal; da sua composição e o grau de qualificação dos seus membros e a tipologia de respostas ao PDAE. Na conclusão do estudo, as autarquias e as dinâmicas culturais locais distinguiram-se assim entre: as *consolidadas*, que revelam longevidade e sistematização, um grau de consolidação elevado da cultura como esfera de acção municipal; em *transição*, que, como a própria designação implica, estão em processo de mudança e/ou não têm uma política articulada e sistematizada, com equipas ainda em construção; e, finalmente, as de *arranque*, com dinâmicas culturais menos intensas, departamentos pouco estruturados e uma participação esporádica no PDAE (Santos, 2004).

Neste duplo movimento que caracteriza a relação central – local devíamos então perguntar qual o grau de ideologização dos problemas locais e, simultaneamente, perceber qual a pressão dos interesses locais sobre o sistema político (Romanelli, 2008). Esta (des)ideologização na resposta aos problemas locais enfatiza o exercício do poder político a partir de três características próprias do local: o consensualismo, o presidencialismo e a formulação das prioridades políticas em patamares (Silva A.S., 2007). Esta indiferenciação ideológica pressuporia, assim, uma resposta indiferenciada das autarquias aos programas de política cultural nacionais e um padrão hegemónico consensual dos objectivos da formação autárquica (Silva A.S., 2007). Apesar desta visão das autarquias como plataformas neutras de execução administrativa das questões públicas, admite-se, no entanto, a possibilidade de um certo grau de ideologização ao nível discursivo da política cultural local (Silva A.S., 2007).

---

<sup>305</sup> São exemplos desta articulação conjunta o Plano Nacional de Orquestras de 1992, os Centros Regionais de Artes do Espectáculo, Rede Nacional de Teatros e Cine-Teatros de 1999, e Rede Nacional de Leitura Pública dos anos 90, arquivos, etc., o Programa de Difusão das Artes do Espectáculo, entre outros.

Ao analisar o padrão de desenvolvimento do país depois de 1974, destacam-se ainda duas 'gerações' de políticas culturais autárquicas: as de primeira geração, que se caracterizam pela promoção da oferta de equipamentos e obras culturais; e as de segunda geração, que se centrariam na formação de receptores. Esta caracterização das políticas culturais de nível municipal acentua assim duas fases no desenvolvimento autárquico: uma primeira fase em que o objectivo central foi dotar os concelhos de infra-estruturas básicas, de 1974 a 1986, e uma segunda fase, marcada pelas novas possibilidades abertas pela integração na União Europeia – concepção e desenvolvimento de novos projectos, mudanças significativas do padrão de práticas culturais e nas redes de estruturação da vida cultural. Quanto às de terceira geração, caracterizadas pela intervenção ao lado da criação artística e na democratização do acesso à (re)criação cultural, estariam ausentes do panorama autárquico (Silva A.S., 2007) (Lopes, 2003).

O estudo do Observatório das Actividades Culturais de 2005 (num universo de 658 inquéritos válidos, 152 dos quais de municípios) revelou que, no panorama actual de intervenção autárquica na cultura, 46% dos municípios já dispunham de equipas na área da cultura com mais de 9 elementos; 76% mantinham parcerias culturais com entidades exteriores (associações ou estado central); 50% das autarquias tutelavam três ou mais equipamentos, na sua grande maioria bibliotecas (existentes em 90% das autarquias respondentes), os museus (em 71%) e os centros culturais (em 27%); a actividade central das autarquias distribuía-se pelas bibliotecas (88%), património (77%), artes performativas (72%) e educação (70%) (Gomes, Martinho, & Lourenço, 2006) (Silva A.S., 2007). Os traços característicos da intervenção autárquica seriam assim: o investimento na obra física, a dimensão do funcionamento dos equipamentos, o acesso aos bens culturais, o relacionamento dominante com o sistema escolar e o meio associativo, a actividade centrada nas tradições identitárias e festivas locais e a promoção e organização de eventos culturais de média e grande escala (Silva A.S., 2007).

#### 4| A apresentação da 'cultura' nos sítios oficiais na Internet das Câmaras Municipais

Um sítio oficial na internet é, em linguagem vulgar, uma janela para o mundo, que permite que “esse mundo” visite o sítio recolhendo uma série de informações que se julgam úteis para responder às mais diversas solicitações. Os sítios oficiais na internet seguem, por isso, regras gerais de apresentação de um número de informações mínimas estandardizadas: contactos, serviços municipais e informações turísticas: amenidades, hotéis, património natural e edificado, eventualmente um directório de actividades, mensagens dos autarcas, destaque de programação cultural. São, por isso, em maior ou menor grau, entendidos como ferramenta de divulgação e promoção do bom funcionamento da autarquia e do concelho, pelo que há uma gestão cuidadosa da imagem que consiga destacar com maior nitidez a acção positiva da gestão autárquica. Ao propormos uma ficha de observação de recolha de informação dos sítios oficiais da internet estamos por isso, não a observar e a medir o que existe, mas aquilo que nos é *dado a ver* através dessa janela que constitui o sítio da internet<sup>306</sup>.

Considerámos, no entanto, que estando nós a avaliar as políticas culturais de cada município a omissão ou a valorização deste tipo de informação não deixava de ser

---

<sup>306</sup> Esta conclusão obriga-nos a ter presente que não estamos a lidar com uma medição *in loco* dos indicadores construídos, mas uma medição mediada pela selecção dos agentes no momento da selecção da informação disponibilizada no sítio oficial. Dando um exemplo concreto: na avaliação da vitalidade das associações culturais que fomos identificando ao longo da ficha de observação dos sítios oficiais das Câmaras Municipais, criámos um indicador baseado na disponibilização do endereço oficial na internet ou email dessa associação. O registo da existência ou ausência desse endereço / email não é feito, pois, com base na sua existência material de qualquer um dos dois, mas feito com base na informação disponibilizada pelo sítio oficial da Câmara Municipal ou pelos directórios dos sítios regionais de cultura, estando por isso dependente da importância que a CM/DREC atribuíram à disponibilização dessa informação.

relevante no contexto deste trabalho. Tal como dissemos em capítulo anterior é nos discursos sobre a cultura que conseguimos mais facilmente perceber o *input* ideológico das políticas culturais. Na ficha de observação dos sítios oficiais das câmaras municipais dos 278 municípios de Portugal continental destacámos como primeiro parâmetro a análise dos textos sobre a “cultura” do concelho, recolhendo, caso houvesse, os textos de apresentação da gestão autárquica da cultura, eventualmente os objectivos da política cultural.

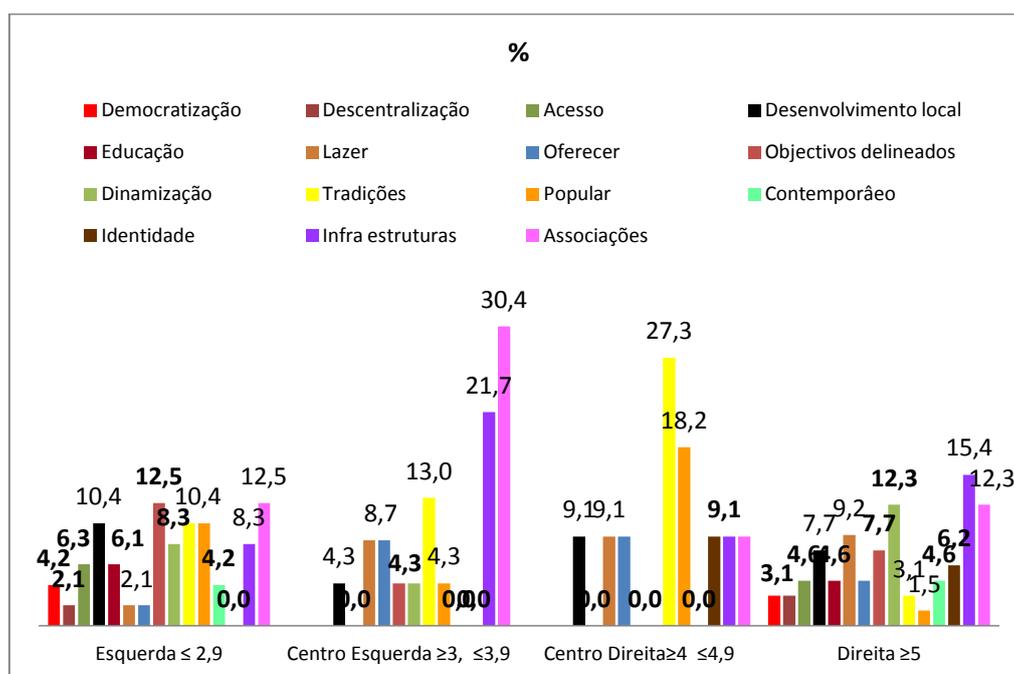
Esta recolha resultou em 41 textos de apresentação da cultura municipal<sup>307</sup> e/ou objectivos destacados da acção camarária, excluindo todos os textos de apresentação dos equipamentos, das festividades e programação cultural. A nossa análise assentou na medição de algumas palavras operativas, isto é, *marcadores* do sentido e da acção municipal, que fomos já encontrando ao longo deste trabalho. Num primeiro momento destacámos as palavras operativas do sentido da acção municipal que estão, até certo ponto, para lá da cultura, isto é, que se jogam acima de tudo no sentido das funções do Estado na figura do poder administrativo local: “democratização”, “descentralização”, “acesso” e “desenvolvimento local”. Num segundo momento, destacámos os marcadores da compreensão das funções centrais da acção camarária: o lazer, a educação e/ou a dinamização cultural. Destacámos ainda, marcadores das preocupações fundamentais no centro da acção camarária: as “infraestruturas”, as “associações”, a “identidade” que, por um lado se consideram “ofertas” aos munícipes ou, por outro, direitos dos cidadãos. E, finalmente, observámos os marcadores dos tempos culturais de referência: as “tradições” ou as manifestações culturais “contemporâneas”. Cruzámos esta medição por marcadores com o posicionamento no campo ideológico, resultando no gráfico seguinte, onde, podemos facilmente observar, ressaltam as marcas ideológicas distintivas entre centro-esquerda (a privilegiar as “associações” e as “infraestruturas”) e o centro direita destacando as “tradições” e a “identidade” como motores fundamentais da acção municipal, não passando despercebido o consenso em todos os quadrantes ideológicos da ideia da cultura como catalisador do desenvolvimento local.

---

<sup>307</sup> Ver anexo 6.

Nos extremos do campo ideológico podemos observar uma pulverização dos diversos marcadores, reflexo provável do alargamento das plataformas eleitorais de cada posicionamento. Nos extremos encontramos assim uma competição que, não menos significativamente, está ausente de um centro aparentemente desideologizado: democratização e descentralização, são substituídos ao centro pelas preocupações já identificadas do associativismo e infraestruturas à esquerda e as tradições e identidade à direita.

Gráfico 13. Distribuição das palavras operativas no campo ideológico



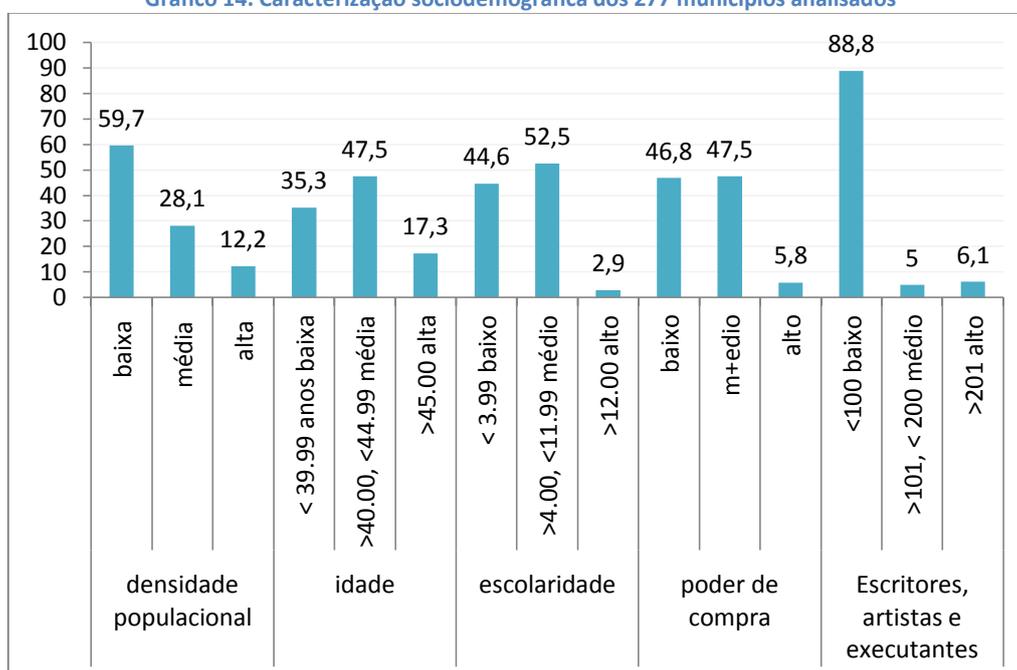
Alguns destes marcadores nortearam, por isso, a construção das nossas variáveis, nomeadamente aqueles que parecem fazer a linha distintiva entre a esquerda e a direita ao centro: a centralização da acção municipal na construção das infraestruturas e no associativismo ou nas identidade e nas tradições locais poderão revelar impactos diferenciadores da acção política da câmara municipal no campo cultural. Após esta análise e depois de recolhidos os dados: nº de associações, área central de actividade, tempo(s) cultural(is) de referência, referência a website ou email, número e tipo de infraestruturas, complementadas pelos dados sociodemográficos do INE ou fontes auxiliares de recolha de informação (como os directórios do associativismo cultural dos

sítios das direcções regionais de cultura do Centro, Alentejo, Algarve , Norte e Lisboa e Vale do Tejo).

Os 277 sítios oficiais da internet que observámos pertencem na sua larga maioria a municípios de baixa densidade populacional (59%), tendo maioritariamente uma média de idade situada entre os 40 e 44, 99 anos (47.5%), um nível de escolaridade que se situa abaixo dos 12% da proporção da população com o ensino superior completo (98,1%) e apresentam um nível baixo ou médio do poder de compra (94.2%).

A média da densidade populacional situa-se nos 311,36 hab/km, a idade situa-se nos 41, 54 anos, e a média da proporção da população com o ensino superior completo situa-se nos 5, 15%.

Gráfico 14. Caracterização sociodemográfica dos 277 municípios analisados



O campo cultural territorializado a partir da entidade administrativa da CM apresenta uma média de 6, 66 infra-estruturas culturais e uma moda de 4 infra-estruturas culturais contabilizadas, apresentando uma tipologia dominada pelos museus, casas ou salas museu (30%), seguida pelo número de galerias e salas de exposição (21,4%); bibliotecas, salas de leitura ou ludotecas (21%); auditórios, teatros e

cineteatros (21%); e, finalmente, os arquivos em número claramente inferior (6%). A tipologia museológica concentra a sua actividade nos museus temáticos (34%), seguido dos museus etnográficos (24.2%), os museus municipais (17.1%), os museus de arqueologia (11.3%), de arte sacra (7.5%); e finalmente, os museus de arte contemporânea, moderna ou antiga (5.8%).

À semelhança da preponderância dos museus etnográficos, também a expressão cultural privilegiada da maior parte das associações é a tradicional ou etnográfica, concentrando 54% do número total de associações, dedicando-se as restantes 46% à expressão clássica ou contemporânea. A moda na proporção de associações de expressão tradicional ou etnográfica é de 100%, ao passo que a proporção das associações de expressão clássica ou contemporânea apresenta uma moda de 25%.

A gestão destes espaços é assumida maioritariamente pelas Câmaras Municipais (82,17%), sendo, por isso, baixo o peso da responsabilidade na gestão das infraestruturas culturais de outros sectores, privado e terceiro sector. Apenas 1.8% dos municípios apresenta um peso proporcional alto dos outros sectores na gestão das infraestruturas culturais, enquanto os restantes 9.4% revelam um peso médio. Seguindo este padrão de concentração na câmara municipal, também o número total de associações se revela maioritariamente baixo (94%), sendo apenas médio ou alto nos restantes 6% dos municípios avaliados. O número total de associações é em média 14.86, mediana 10 e moda 7 e a sua distribuição por actividade principal está descrita na tabela seguinte. Na análise desta tabela, revelam-se particularmente relevantes os *missing values* porque indicam a inexistência das actividades que contabilizámos, pelo menos ao nível da sua referência no sítio oficial das câmaras municipais. Esta “inexistência” discursiva pode aplicar-se também ao elevado número de associações recreativas e culturais, que referidas nos sítios oficiais da internet, não especificam a actividade principal destas associações.

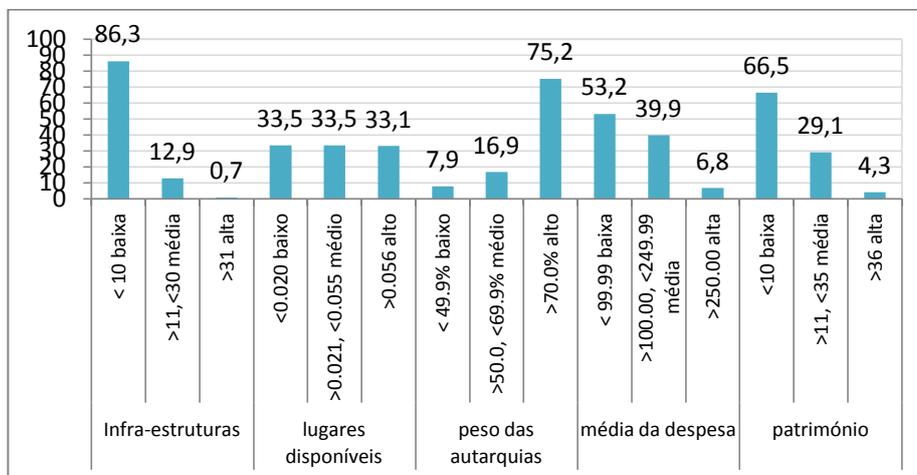
Tabela 1. Média, mediana e moda da proporção de associações dedicadas às actividades musicais, artes visuais, defesa do património, teatro e dança.

proporção associações	N		Mean	Median	Mode
	Valid	Missing			
Música	246	32	33,35	31,60	33
artes visuais	79	199	9,82	8,33	14
defesa do património	115	163	11,32	9,52	14
Teatro	117	161	11,97	9,09	8 <sup>a</sup>
Dança	202	76	27,58	25,00	14

a. Multiple modes exist. The smallest value is shown

A média do valor médio dos investimentos municipais em cultura entre os anos de 2002 e 2008 foi de 116, 23 euros por habitante, a mediana de 93.53 euros por habitante e a moda, ainda que existam múltiplos valores e só o mais baixo seja revelado é de 15.21 euros por habitante.

Gráfico 15. Caracterização dos campos culturais territorializados



Após a análise descritiva dos dados recolhidos, construímos uma amostra de 191 municípios, excluindo da análise estatística os municípios de alta densidade, entre eles Lisboa e Porto, uma vez que a concentração de inúmeros equipamentos culturais e a diversidade e pluralidade de agentes intervenientes no campo cultural, dificultaria a observação e distinção dos municípios de média e baixa densidade populacional. A nossa amostra é assim composta por 191 casos construídos pela observação de municípios continentais portugueses e completada pela recolha da informação sobre as associações culturais disponível nos directórios culturais das direcções regionais de cultura, o que corresponde a 68,7% do universo de análise.

#### 4.1 | Exploração dos dados através da análise univariada

A exploração de dados através da análise univariada foi perspectivada através dos dois factores que considerámos pertinentes na configuração dos campos culturais territorializados: a sociodemografia dos municípios (considerada a partir das variáveis densidade populacional, número de licenciados, idade média em anos, média do poder de compra e taxa de atracção territorial) e o seu posicionamento na escala do campo ideológico. Na descrição dos campos culturais territorializados considerámos pertinente, de acordo com o design da investigação que descrevemos em capítulo anterior, reter as seguintes variáveis: por um lado, os *inputs* definidos pelo número de infraestruturas culturais, número de associações, valor médio da despesa per capita, os lugares disponíveis e o número de itens patrimoniais classificados; e os *outputs* descritos através das variáveis número de artistas, expressão cultural privilegiada, o número médio de espectadores e visitantes, o grau de diversidade das instituições culturais, a proporção do tipo de actividade principal das associações e o peso da Câmara Municipal e outros sectores na gestão das infraestruturas presentes num dado território.

O objectivo da análise exploratória univariada foi, por isso, orientada para a identificação dos factores sociodemográficos e ideológicos que pudessem ter um efeito estatisticamente significativo nos *inputs* e *outputs* de um dado campo cultural

territorializado. Assim, a exploração dos dados começou por testar o impacto das variáveis da caracterização sociodemográfica e campo ideológico nos indicadores de *outputs* dos campos culturais territorializados.

**Tabela 2. Descrição das variáveis dos factores exógenos e endógenos (*inputs/ outputs*) dos campos culturais territorializados**

<b>1. Factores exógenos: variáveis de caracterização sociodemográfica</b>	
<b>01. Densidade populacional</b>	
Densidade populacional no ano de 2008 por municípios	
Classificação:	
Municípios de baixa densidade populacional: <99,99 ha/km <sup>2</sup>	
Municípios de média densidade populacional: >100 ha/km <sup>2</sup> , <599,99 ha/km <sup>2</sup>	
Municípios de alta densidade populacional: >600 ha/km <sup>2</sup>	
Fonte: INE	
Dispersão	Coefficiente de variação 249,36% (elevado)
	Coefficiente de assimetria 33,2 (positiva)
	Coefficiente de achatamento 600,00 (leptocúrtica)
	Média 319,26 ha/km <sup>2</sup>
	Mediana 93,8 ha/km <sup>2</sup>
	Moda 14,00 ha/km <sup>2</sup>
<b>02. licenciados</b>	
Proporção da população residente com ensino superior completo (%) por Local de residência (à data dos Censos 2001);	
Fonte: Decenal - INE, Censos - séries históricas	
	Coefficiente de variação 46,58% (elevada)
	Coefficiente de assimetria 6,2 (positiva)
	Coefficiente de achatamento 1,78 (mesocúrtica)
	Mean 5,2%
	Median 4,58%
	Mode 3,54%
<b>03. Idade Média em anos</b>	
Idade média (Anos) da população residente por Local de residência (à data dos Censos 2001);	
Fonte: Decenal - INE, Censos - séries históricas	
	Coefficiente de variação 8,84% (fraca)

Coeficiente de assimetria	1,15 (simétrica)
Coeficiente de achatamento	0,38 (mesocúrtica)
Mean	40,84
Median	40,92
Mode	39,37

#### 04. Poder de compra

Média do poder de compra entre 2002 e 2007

Fonte: INE

Coeficiente de variação	28,4% (elevada)
Coeficiente de assimetria	5,02 (positiva)
Coeficiente de achatamento	0,46 (mesocúrtica)
Mean	74,87
Median	70,99
Mode	45,33

#### 05. taxa de atracção territorial

Taxa de atracção total (%) por Local de residência (à data dos Censos 2001)

Fonte: Decenal - INE, Recenseamento da População e Habitação

Coeficiente de variação	41,1% (elevado)
Coeficiente de assimetria	7,51 (positiva)
Coeficiente de achatamento	4,68 (Leptocúrtica)
Mean	7,77
Median	6,9
Mode	6,6

## 2. Factores exógenos: variável ideologia

#### 06. Campo ideológico

Variável construída através da média resultante da atribuição de uma pontuação numérica aos partidos vencedores das eleições autárquicas (considerando-se apenas os resultados das eleições à Câmara Municipal) desde 1976 a 2005. A pontuação numérica foi estabelecida da seguinte forma:

- 1) Partidos ou coligações situadas na extrema esquerda do espectro: FEPU / APU / CDU / PCP/ BE
- 2) Coligações situadas entre centro esquerda e a extrema-esquerda do espectro (PS / PCP e/ou outros)
- 3) Partidos situados no centro esquerda: PS
- 4) Movimentos Independentes

- 5) Partidos situados no centro direita do espectro: PPD/PSD
- 6) Coligações situadas entre centro direita e extrema-direita do espectro: AD / coligação CDS/PP, PSD e PPM
- 7) Partidos situados na extrema direita do espectro: CDS/PP, PPM, MPT

Nota:

Assume-se o posicionamento político dos partidos através da metáfora espacial (direita/esquerda)

Fórmula:

$$x=y/z$$

sendo:

x= média para posicionamento no campo ideológico, definido a partir da metáfora espacial da revolução francesa;

y= soma da pontuação obtida em cada eleição autárquica de acordo com o partido vencedor;

z= nº de eleições autárquicas (9);

Fonte: Comissão Nacional de Eleições

Coeficiente de variação	38,2% (elevada)
Coeficiente de assimetria	-2,8 (negativa)
Coeficiente de achatamento	-1,8 (platicúrtica)

Valores Categóricos



### 3. Factores endógenos: variáveis de *input* dos campos culturais territorializados

#### 01. Infraestruturas culturais

Variável construída pela observação e registo do número total de infraestruturas culturais de um dado município.

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

Coeficiente de variação	106% (elevado)
Coeficiente de assimetria	8,65 (positiva)
Coeficiente de achatamento	7,65 (leptocúrtica)

Mean	5,79
Median	5
Mode	4

### 02 Nº associações culturais

Variável que mede a dimensão do 3º sector num dado campo cultural a partir do número total de associações observadas.

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

Coeficiente de variação	67,17% (elevada)
Coeficiente de assimetria	11,2 (positiva)
Coeficiente de achatamento	19,02 (leptocúrtica)

Mean	16,61
Median	14
Mode	7

### 03. Valor médio do investimento municipal em cultura por habitante 2002/2008

A partir dos dados das despesas municipais em cultura nos anos de 2002 a 2008 e da população residente nos anos de 2002 a 2008, obtém-se a medida comparável da despesa municipal per capita em cultura.

Fórmula para o valor da despesa municipal per capita entre os anos de 2002 a 2008:

$$z = x/y * 1000$$

Sendo:

Z= Despesa municipal em cultura per capita no ano x

X= valor da despesa municipal em cultura

Y = população residente

Unidade: euros/habitante

Fórmula para o valor médio da despesa municipal per capita 2002/2008:

$$Z_1 = (Z_{2002} + Z_{2003} + Z_{2004} + Z_{2005} + Z_{2006} + Z_{2007} + Z_{2008}) / 7$$

Sendo:

Z<sub>1</sub>=valor médio da despesa municipal per capita 2002/2008

Z= Despesa municipal em cultura per capita no ano x

Fonte:

- 1) despesas municipais em cultura – INE
- 2) população residente – INE

Coeficiente de variação	67,3% (elevado)
-------------------------	-----------------

Coeficiente de assimetria	11,68 (positiva)
Coeficiente de achatamento	0,06 (mesocúrtica)

Mean	101,03 €/ha
Median	82 €/ha
Mode	15,21€/ha

#### 04. Lugares disponíveis

Variável construída pela soma da lotação dos recintos de espectáculos classificados como cinemas, teatros, cine-teatros, centros culturais, auditórios de casas das artes e da cultura e de outras instituições e /ou equipamentos culturais com lotação de sala conhecida, presentes num dado município.

Nota:

Foram excluídas deste indicador a lotação das Praças de Touros. O critério que presidiu à sua exclusão prende-se com a ausência de infraestruturas técnicas e de equipamento para a realização de actividades ligadas às artes performativas, dança, cinema ou outras designadas pela categoria genérica de artes de palco. O critério que presidiu à integração das salas e salões de festas das Associações recreativas e culturais foi o conhecimento da sua lotação. A apropriação de espaços, cuja finalidade não é em primeiro lugar a exibição das artes, tem sido uma lógica do campo cultural, desafiando critérios desta natureza. Para além disso, as próprias praças de touros têm vindo a ser adaptadas às necessidades específicas para a realização de espectáculos o que questionará o critério utilizado. No entanto, pesados os argumentos e dada a impossibilidade de verificação das condições técnicas de cada praça de touros optou-se pelo critério da exclusão geral destes equipamentos.

Fórmula:  $x=y/z$

Sendo:

x= lugares por habitante

y= nº de lugares disponíveis

z= população residente

Fontes:

- 1) para a lotação dos recintos de espectáculos: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*
- 2) para a população residente: INE

Coeficiente de variação	1,04% (fraca)
Coeficiente de assimetria	20,5 (positiva)
Coeficiente de achatamento	47,22 (leptocúrtica)

Mean	0,4
Median	0,26

Mode 0,18

#### 04. Património

Variável construída a partir da quantidade de itens patrimoniais classificados como monumento nacional (MN), imóvel de interesse público (IIP) e/ou imóvel de interesse municipal (IIM).

Fonte: Listagens do património classificado, IPPAR, 2005

Coeficiente de variação 106,10% (elevado)

Coeficiente de assimetria 15,29 (positiva)

Coeficiente de achatamento 29,64 (leptocúrtica)

Mean 10,34

Median 7

Mode 5

#### 4. Variáveis de *output* dos campos culturais territorializados

##### 01. Nº artistas

Variável construída através da aplicação de uma distribuição proporcional do número total de escritores, artistas e executantes para Portugal através do número de especialistas das profissões intelectuais e científicas, existente em cada município.

Fórmula:

$$w = (v \cdot y) / x$$

sendo:

w = nº de escritores, artistas e executantes no município  $\alpha$ ;

v = nº de especialistas das profissões intelectuais e científicas no município  $\alpha$ ;

y = nº de escritores, artistas e executantes em Portugal

x = nº de especialistas das profissões intelectuais e científicas em Portugal;

Fontes:

- 1) Para o número de especialistas das profissões intelectuais e científicas em Portugal e nos municípios: INE
- 2) Para o número de escritores, artistas e executantes em Portugal: [Santos: 2005, p. 59]

Coeficiente de variação 169,04

Coeficiente de assimetria 17,76

Coeficiente de achatamento 30,98

Mean 44,42

Median 16

Mode 7

## 02. Expressão cultural privilegiada

Variáveis construídas a partir da observação e análise da quantidade de associações culturais pelo seu posicionamento nas seguintes expressões artístico-culturais:

- 1) **Expressão tradicional e etnográfica:** expressão de raiz identitária local e tradicional, música tradicional (Bandas e sociedades filarmónicas, orfeões, grupos de cantares, grupos de música popular, coros tradicionais); danças tradicionais e etnográficas (ranchos folclóricos e etnográficos, grupos de danças tradicionais, grupos de danças e cantares); artesanato;
- 2) **Expressão clássica e contemporânea:** expressão de raiz clássica e/ou contemporânea: música clássica e/ou contemporânea (orquestras, coros não tradicionais); dança clássica e/ou contemporânea (companhias de bailado, associações coreográficas e/ou de artes performativas); artes plásticas e/ou fotografia e/ou novos media; cinema;

Fórmula:

$$x = (y * 100) / z$$

Sendo:

x= peso relativo das associações culturais de expressão  $\alpha$

y= nº das associações culturais de expressão  $\alpha$

z= nº total de associações culturais observadas num dado município

Unidade: %

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

### a) proporção: expressão tradicional ou etnográfica

Coeficiente de variação	17,74 (média)
Coeficiente de assimetria	-6,7 (negativa)
Coeficiente de achatamento	19,02 (platicúrtica)

Mean	87,39
Median	93,75
Mode	100

### b) proporção: expressão clássica ou contemporânea

Coeficiente de variação	58,33
Coeficiente de assimetria	3,8
Coeficiente de achatamento	,85

Mean	23,62
Median	20
Mode	,0

## 03. Espectadores e visitantes

Variável contruída a partir da agregação da média do número de espectadores de espectáculos ao vivo por habitante em 2005/2006, média de visitantes de galerias de arte e outros espaços de exposições temporárias por habitante em 2005/2006; média de visitantes de museus, jardins zoológicos, botânicos e aquários por habitante em 2005/2006.

Fórmula:  $x = [(Y_{2005} + Y_{2006})/2 + (Z_{2005} + Z_{2006})/2 + (W_{2005} + W_{2006})/2] / 3$

Sendo:

X= indicador de práticas culturais por habitante

Y= Espectadores de espectáculos ao vivo por habitante em 2005/2006

Z= visitantes de galerias de arte e outros espaços de exposições temporárias por habitante em 2005/2006

W= visitantes de museus, jardins zoológicos, botânicos e aquários por habitante em 2005/2006.

Fonte

Espectadores de espectáculos ao vivo por habitante em 2005 e 2006, INE

Inquérito às Galerias de Arte e Outros Espaços de Exposições Temporárias Anual, INE

Coeficiente de variação	0,17% (fraca)
Coeficiente de assimetria	17,9 (positiva)
Coeficiente de achatamento	57,8 (leptocúrtica)

Mean	,3759
Median	,15
Mode	,02

#### 04.a). Peso da Câmara Municipal na gestão das infraestruturas culturais

Variável construída a partir da percentagem de instituições culturais existentes num dado município sob gestão das Câmaras, empresas ou associações municipais.

Nota:

Por associações municipais entendem-se as associações cujos órgãos de gestão são assegurados por representantes da Câmara Municipal, na figura do Presidente da Câmara, Vereador com o pelouro da Cultura ou outro.

Fórmula:

$x = (y * 100) / z$

Sendo:

x= peso relativo do sector  $\alpha$

y= n<sup>o</sup> instituições do sector  $\alpha$

z= n<sup>o</sup> total de instituições culturais observadas num dado município

Unidade: %

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

Coeficiente de variação	24,74
-------------------------	-------

Coeficiente de assimetria	-5,09
Coeficiente de achatamento	,5

Mean	80,77
Median	81,8
Mode	100

#### **04.b). Peso de outros sectores na gestão das infraestruturas culturais**

Variável construída a partir da percentagem de instituições culturais existentes num dado município sob gestão de outros sectores (privado e 3º sector).

Fórmula:

$$x = (y * 100) / z$$

Sendo:

x = peso relativo do sector  $\alpha$

y = nº instituições do sector  $\alpha$

z = nº total de instituições culturais observadas num dado município

Unidade: %

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

Coeficiente de variação	104,65%
Coeficiente de assimetria	5,178
Coeficiente de achatamento	0,70

Mean	18,89
Median	16,7
Mode	,0

#### **05. Proporção de associações por actividade principal**

Variável construída a partir da actividade principal das associações culturais distribuídas pelos seguintes géneros artísticos:

1 – dança;

2 – música;

3 – teatro

4 – artes visuais;

Variáveis:

a) associações dança;

b) associações música;

c) associações teatro;

d) associações artes visuais;

Fórmula:

$$x = (y \cdot 100) / z$$

Sendo:

x= proporção de das associações culturais que se dedicam ao género  $\alpha$

y= nº das associações culturais que se dedicam ao género  $\alpha$

z= nº total de associações culturais observadas num dado município

Unidade: %

#### a) associações dança

Coeficiente de variação	49,5
Coeficiente de assimetria	-0,5
Coeficiente de achatamento	-1,05

Mean	27,6
Median	25
Mode	14

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

#### b) associações música

Coeficiente de variação	45,5
Coeficiente de assimetria	1,14
Coeficiente de achatamento	2,28

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

#### c) associações teatro

Coeficiente de variação	76,18
Coeficiente de assimetria	0,04
Coeficiente de achatamento	0,07

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

#### d) associações artes visuais

Coeficiente de variação	61,8
Coeficiente de assimetria	0,18
Coeficiente de achatamento	0,36

#### 06. internet

Variável construída a partir da quantidade de associações culturais observadas num dado campo cultural local com sítio na internet e endereço de email.

Fórmula:  $x = (y \cdot 100) / z$

Sendo:

x= percentagem de associações culturais com email e sítio na internet

y= nº total de associações culturais com email e sítio na internet

z= nº total de associações observadas

Unidade: %

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

Coeficiente de variação	151% (elevado)
Coeficiente de assimetria	15,3 (positiva)
Coeficiente de achatamento	27,5 (leptocúrtica)

#### **07. Grau de diversidade das infra-estruturas culturais do município**

Indicador da diversidade tipológica das infra-estruturas culturais do município, construído a partir do registo do número total de instituições e a sua distribuição pelos seguintes tipos:

- 1) Bibliotecas, pólos de leitura e ludotecas (Livro e Leitura);
- 2) Museus , casas-museu, salas- museu, núcleos e/ou parques museológicos e/ou arqueológicos (Património);
- 3) Arquivos distritais, municipais ou outros (Arquivos);
- 4) Galerias ou salas de exposições, públicas e privadas (Artes Visuais, Artes Plásticas)
- 5) Teatros, cine-teatros, casas das artes e/ou da cultura, fóruns culturais, auditórios municipais e cinemas públicos ou privados (artes do espectáculo, artes performativas, dança e Cinema);

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

Valores categóricos:

1/5 – ausência de diversidade

2/5 – baixa diversidade

3/5 – diversidade média

4/5 – diversidade alta

5/5 – valor máximo de diversidade

Fonte: *Levantamento Cultural, Setembro – Outubro de 2009*

## 4.1.1| O número de artistas nos campos culturais territorializados

O primeiro teste observou o efeito da densidade populacional, do número de licenciados, da idade média em anos, da média do poder de compra e do posicionamento do campo ideológico no número de artistas de um dado campo cultural territorializado.

**Tabela 3. Impactos dos factores sociodemográficos e posicionamento no campo ideológico na variável número de artistas (análise da variância a um factor)<sup>308</sup>**

Factor	Teste	Teste de Levene	p-value	Resultado
Nº de Licenciados	One-way Anova	,445	=,000	significativo
Idade média em anos	One-way Anova	,082	=,000	significativo
Densidade	One-way Anova	,542	=,000	significativo
Média do poder de compra	Teste não-paramétrico de Kruskal Wallis	-	=,000	significativo
Campo ideológico	One-way Anova	,577	=,366	Nulo

A dimensão do significado estatístico dos efeitos dos factores sociodemográficos foi observada a partir da análise univariada da variância a dois factores, tentando estimar e diferenciar as suas dimensões.

**Tabela 4. Cálculo da dimensão do efeito na variável número de artistas a partir da análise univariada a dois factores sociodemográficos (análise univariada da variância)<sup>309</sup>**

Factores	Teste de Levene	Resultado
Licenciados*idade média em anos	,082	Licenciados F=80,003; p=,000; $\eta^2_p = ,468$ ; potência= 1 elevado
		Idade média F=30,275; p=,000; $\eta^2_p = ,250$ ; potência= 1 médio
Licenciados* densidade	,650	Licenciados F=51,943; p=,000; $\eta^2_p = ,363$ ; potência= 1 elevado

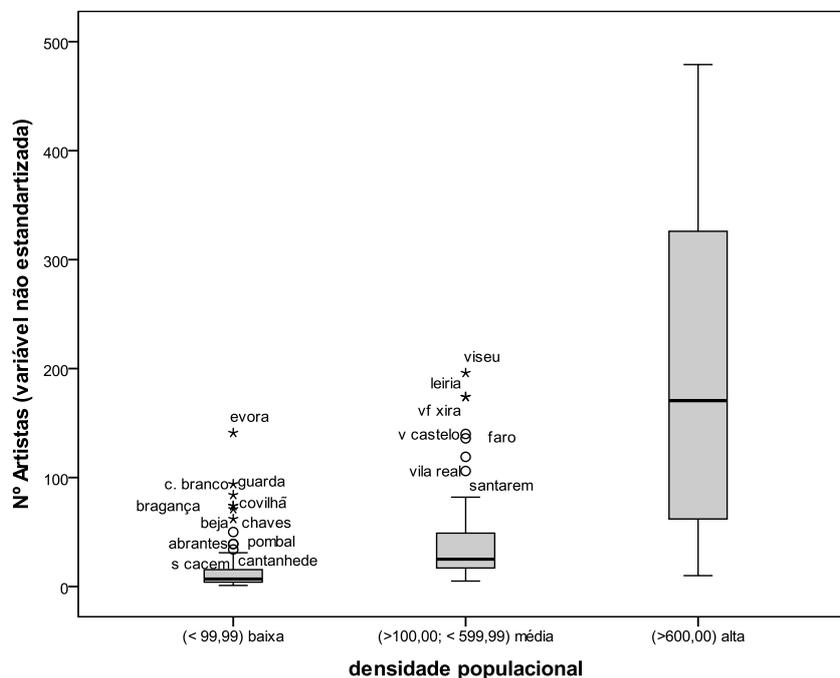
<sup>308</sup> Testes 1,2,3,4 e 5. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>309</sup> Testes 6,7 e 8. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

	Densidade	F=29,472; $p=,000$ ; $\eta^2_p=,245$ ; potência= 1	Médio	
Licenciados* <b>poder de compra</b>	,172	Licenciados	F=32,001; $p=,000$ ; $\eta^2_p=,259$ ; potência= 1	Médio
		P. Compra	F=30,275; $p=,141$	nulo
		Idade	F=45,690; $p=,000$ ; $\eta^2_p=,344$ ; potência= 1	médio

Na análise da tabela anterior podemos concluir que os efeitos mais intensos se registam nos seguintes factores sociodemográficos: número de licenciados, densidade populacional e idade média em anos dos campos culturais territorializados. A caixa de extremos e quartis obtida a partir da variável não estandardizada do número de artistas permite analisar a sua distribuição, com uma não surpreendente concentração do número de artistas nos municípios de maior densidade populacional.

Gráfico 16. Caixa de extremos e quartis da distribuição do número de artistas (variável não estandardizada) por densidade populacional



Ao avaliarmos qual dos efeitos é significativamente maior, podemos concluir através da análise univariada aos três factores<sup>310</sup> que a dimensão dos efeitos do número de licenciados no número de artistas é elevado (F=56,749;  $p=,000$ ;  $\eta^2_p=,399$ ; potência= 1), o

<sup>310</sup> Teste 9. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

efeito da densidade populacional é fraco ( $F=9,140$ ;  $p=,000$ ;  $\eta^2_p= ,097$ ; potência= ,974) e o efeito da idade média em anos é nulo ( $F=2,449$ ;  $p=,089$ ). No entanto, devemos ler com precaução estes resultados, uma vez que a variável número de artistas foi construída a partir da distribuição proporcional do número de especialistas das profissões intelectuais e científicas onde se integram os escritores, artistas e executantes e outros profissionais das actividades culturais) pelo número de escritores, artistas e executantes existentes a nível nacional. É, por isso, expectável um certo enviesamento da dimensão do efeito em função da forma de obtenção do número proporcional de artistas.

#### 4.1.2| A expressão cultural privilegiada

O segundo teste efectuado observou o impacto das variáveis de caracterização sociodemográfica e do posicionamento no campo ideológico na variável de *output* proporção da expressão cultural privilegiada clássica e contemporânea, revelando que os factores sociodemográficos não têm nenhum impacto estatisticamente significativo, enquanto que o posicionamento no campo ideológico parece afectar positivamente a proporção observada de expressão cultural clássica e contemporânea, tal como podemos observar na tabela 4, que sintetiza os resultados observados.

**Tabela 5. Impactos dos factores sociodemográficos e posicionamento no campo ideológico na variável Expressão Clássica e Contemporânea (análise da variância a um factor)<sup>311</sup>**

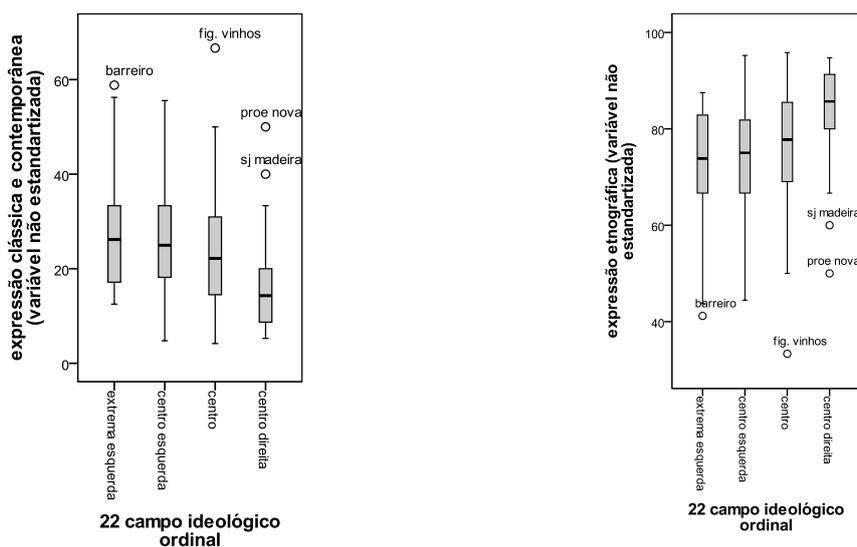
Factor	Teste	Teste de Levene	p-value	Resultado
Nº de Licenciados	One-way Anova	,892	=,301	nulo
Idade média em anos	One-way Anova	,559	=,517	nulo
Densidade	One-way Anova	,357	=,634	nulo
Média do poder de compra	One-way Anova	,192	=,161	nulo
Campo ideológico	One-way Anova	,972	=,016	significativo

<sup>311</sup> Testes 10, 11, 12, 13 e 14. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Para avaliar se o factor campo ideológico, retido na tabela 4, tem algum efeito estatisticamente significativo sobre o compósito da expressão cultural privilegiada: clássica e contemporânea e o número de associações de dança<sup>312</sup>, efectuámos uma análise da variância multivariada a um factor<sup>313</sup>. Recorremos à *Maior Raíz de Roy* (numa atitude menos conservadora e com maior potência do teste, de acordo com Maroco (Maroco, 2010)) para classificar este efeito no compósito como estatisticamente significativo e de elevada dimensão (MRR=,219; F=4,017;  $\eta^2_p=,180$ ;  $p=,012$ ; potência= ,812).

Dada a não-normalidade verificada na variável de expressão tradicional e etnográfica, recorremos ao teste não paramétrico<sup>314</sup> para observar que a distribuição da expressão tradicional e etnográfica não é igual entre os grupos da variável campo ideológico, pelo que podemos assumir que existe um efeito estatisticamente significativo do campo ideológico na distribuição da expressão tradicional e etnográfica. Podemos observar estas distribuições através do gráfico de extremos e quartis seguinte construído a partir das variáveis originais não estandardizadas.

Gráfico 17. Caixa de extremos e quartis da distribuição da expressão cultural privilegiada etnográfica e contemporânea (variáveis não estandardizadas) por campo ideológico



<sup>312</sup> Para observação da importância do número de associações de dança e a sua introdução na análise multifactorial aqui registada ver ponto 4.1.4.

<sup>313</sup> Teste 15. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>314</sup> Teste 16. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Desta forma, podemos concluir, de acordo com esta amostra e para estes dados, que o posicionamento no campo ideológico revela um efeito significativo e de elevada dimensão na expressão cultural privilegiada, uma vez que, por um lado, os valores verificados na variável expressão clássica e contemporânea são insensíveis à variância a factores sociodemográficos exógenos aos campos culturais territorializados e, por outro, a variável expressão tradicional e etnográfica revela também um efeito estatisticamente significativo (ainda que em teste não-paramétrico) da sua variância face ao posicionamento no campo ideológico.

#### 4.1.3 Espectadores e visitantes

Ao continuarmos a proceder à análise dos factores que têm um impacto estatisticamente significativo nas variáveis de *outputs* de um dado campo cultural territorializado, verificamos que os factores exógenos (tal como definidos no nosso modelo de análise) sociodemográficos e ideológico não têm relevância estatística para o número de espectadores e visitantes, tal como podemos observar na tabela 5. Colocámos, por isso, num segundo momento da análise desta variável, a hipótese do número de espectadores e visitantes revelar algum impacto face a factores endógenos do campo cultural (*inputs*), considerando, por isso, as variáveis número de infra-estruturas culturais, número de associações, investimentos médios em cultura, património classificado e, finalmente, o número de lugares disponíveis per capita.

**Tabela 6. Impactos dos factores exógenos sociodemográficos e posicionamento no campo ideológico e endógeno de lugares disponíveis na variável de output espectadores e visitantes (análise da variância a um factor)<sup>315</sup>**

Factor	Teste	Teste de Levene	p-value	Resultado
Nº de Licenciados	NP/Kruskal-Wallis	-	=,276	nulo
Idade média em anos	NP/Kruskal-Wallis	-	=,985	nulo

<sup>315</sup> Testes 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25 e 26.. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<b>Densidade</b>	One-way Anova	,166	=,510	nulo
<b>Média do poder de compra</b>	NP/Kruskal-Wallis	-	=,249	nulo
<b>Campo ideológico</b>	One-way Anova	,597	=,410	nulo
<b>Nº Infraestruturas culturais</b>	NP/Kruskal-Wallis	-	=,736	nulo
<b>Nº de associações</b>	NP/Kruskal-Wallis	-	=,157	nulo
<b>Investimentos médios em cultura</b>	One-way Anova	,316	=,162	nulo
<b>Património</b>	NP/Kruskal-Wallis	-	=,556	nulo
<b>Lugares disponíveis</b>	NP/Kruskal-Wallis	-	=,020	significativo

Apenas a última variável parece ter um impacto significativo no número de espectadores e visitantes, tal como revela a análise da tabela 5. No entanto, dada a distribuição não normal da variável e o recurso ao teste não-paramétrico de Kruskal-Wallis, é com reserva que devemos reter o significado estatístico deste teste. O valor bastante elevado de *missing-values* na variável do número de espectadores e visitantes, ainda que mitigado pela agregação dos dados do INE relativos à assistência a espectáculos e ao número de visitantes a museus, também poderá impor sobre a análise estatística um factor de enviesamento que não deverá ser menosprezado, pelo que é com extrema precaução que concluímos que a variável do número de lugares disponíveis parece ter um efeito estatisticamente significativo na variável de espectadores e visitantes.

#### 4.1.4| Dança, música, artes visuais e teatro

A avaliação exploratória dos impactos das variáveis sociodemográficas e posicionamento no campo ideológico na proporção da actividade principal das associações observadas, distribuídas pelas categorias de dança, música, artes visuais e teatro revela que estes factores parecem ter efeitos relevantes na proporção de associações da dança, podendo ser observado um efeito da densidade populacional na proporção de associações

de artes visuais e teatro. Esta primeira análise obriga a diferenciar a análise da proporção de associações de dança das restantes actividades.

**Tabela 7. Impactos dos factores sociodemográficos e posicionamento no campo ideológico nas variáveis de actividade principal das associações: dança, música, artes visuais e teatro (análise da variância a um factor)<sup>316</sup>**

variáveis	Factores	densidade	Nº licenciados	idade	Média do poder de compra	Campo ideológico
Ass. dança		significativo	significativo	significativo	significativo	significativo
Ass. música		nulo	nulo	nulo	nulo	nulo
Ass. artes visuais		significativo	nulo	nulo	nulo	nulo
Ass. teatro		significativo	nulo	nulo	nulo	nulo

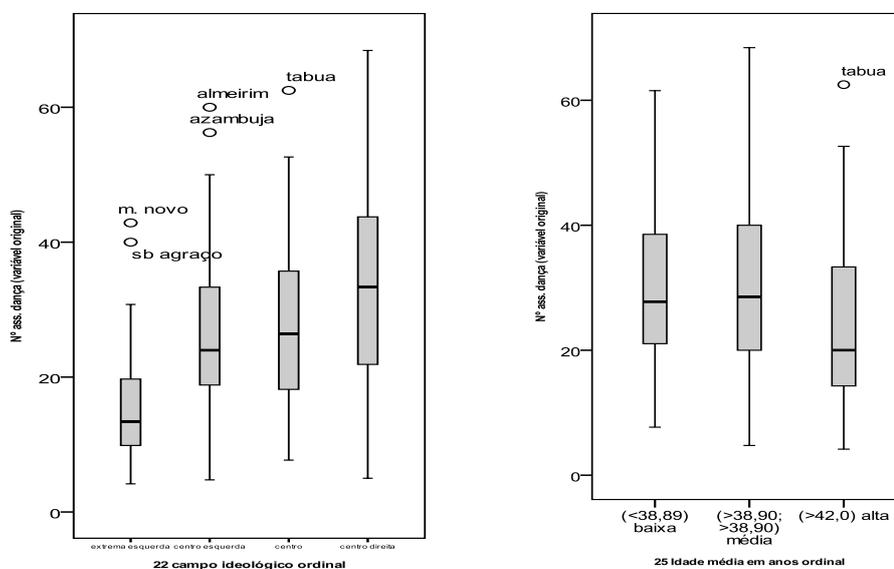
Ao efectuarmos a análise univariada da variância da variável número de associações de dança pelos factores com impacto significativo na análise da variância a um factor<sup>317</sup>, podemos observar que a dimensão do efeito da variável campo ideológico é médio ( $F=3,577$   $p=,016$ ;  $\eta^2_p=,074$ ; potência= ,780), ligeiramente superior à dimensão do efeito da variável idade medida pelo valor de *partial eta squared* ( $F=5,106$ ;  $p=,007$ ;  $\eta^2_p=,070$ ; potência= ,815), ainda que esta última variável revele uma potência ligeiramente maior do teste. As variáveis número de licenciados ( $F=2,002$ ;  $p=,139$ ) e média do poder de compra ( $F=,283$ ;  $p=,754$ ) revelaram que a dimensão do efeito é nula.

Podemos observar a distribuição do número de associações de dança (variável original) pelo campo ideológico e idade média em anos no seguinte gráfico de extremos e quartis:

<sup>316</sup> Testes 27 a 46. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>317</sup> Teste 47. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Gráfico 18. Caixa de extremos e quartis número de associações de dança (variável original) e a sua distribuição pelas variáveis campo ideológico e idade média em anos



Esta análise permite-nos assim concluir que três factores concorrem para a distribuição proporcional do tipo de actividade desenvolvida pelas associações observadas. Por um lado, os factores exógenos da densidade, revelando um impacto nas associações de dança, artes visuais e teatro, e do campo ideológico manifestado na preponderância do número de associações de dança no lado direito do campo ideológico. Por outro, dois factores endógenos aos campos culturais territorializados têm impactos estatisticamente significativos na tipologia da actividade cultural associativa: o número de associações, manifestando algum impacto na distribuição das associações de artes visuais e teatro, e o valor médio dos investimentos em cultura com impactos relevantes e estatisticamente significativos nas associações de dança e artes visuais.

Assim, podemos concluir que os factores que influenciam os *outputs* político-culturais do número de associações de dança estabelecem, por um lado, uma relação estatisticamente significativa com a densidade populacional; e por outro lado, com o posicionamento no campo ideológico. Ao efectuarmos a análise multifactorial<sup>318</sup>, para o cálculo da dimensão dos efeitos, podemos concluir que o efeito do posicionamento no

<sup>318</sup> Teste 48. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

campo ideológico é de elevada dimensão (MRR=,210; F=11,888,  $\eta^2_p=,173$ ;  $p=,000$ ; potência= 1), ao passo que a densidade revela um efeito estatisticamente nulo ((MRR=,018; F=1,546;  $p=,216$ ).

À semelhança dos testes anteriores e uma vez que não observámos impactos significativos dos factores exógenos aos campos culturais territorializados nas restantes actividades (música, teatro e artes visuais), aprofundámos a análise a partir dos factores endógenos dos campos culturais, analisando os impactos destes factores (número de infraestruturas, número de associações, investimentos médios em cultura e número de itens patrimoniais classificados) no tipo de actividade principal desenvolvida pelas associações (a partir da sua distribuição proporcional). Podemos sintetizar os impactos registados na tabela seguinte, onde nitidamente se destaca o efeito dos investimentos médios em cultura no tipo de actividade principal de dança e artes visuais desenvolvida pelas associações observadas e o número total de associações para as actividades classificadas na designação artes visuais e teatro.

**Tabela 8. Impactos dos factores endógenos dos campos culturais territorializados (inputs) nas variáveis de output actividade principal das associações: dança, música, artes visuais e teatro (análise da variância a um factor)<sup>319</sup>**

Variáveis	Factores	Infraestruturas culturais	Número de associações	Investimento médio em cultura	Património classificado
Ass. dança		Nulo	Nulo	<b>significativo</b>	nulo
Ass. música		Nulo	Nulo	nulo	nulo
Ass. artes visuais		Nulo	<b>significativo</b>	<b>significativo</b>	nulo
Ass. teatro		Nulo	<b>significativo</b>	nulo	<b>significativo</b>

Para avaliar se o factor investimento médio em cultura, retido na tabela 6, tem algum efeito estatisticamente significativo sobre o compósito da actividade principal das associações (dança e artes visuais), efectuámos uma análise da variância multivariada a um factor<sup>320</sup>. Recorremos à *Maior Raíz de Roy* (numa atitude menos conservadora e com maior potência do teste) para classificar este efeito no compósito como estatisticamente significativo e de média dimensão (MRR=,245; F=2,496;  $\eta^2_p=,197$ ;  $p=,043$ ; potência= ,735).

<sup>319</sup> Testes 49 a 64. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>320</sup> Teste 65. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

A realização dos testes de múltiplas comparações permite observar (teste Tuckey HSD) que os grupos que contribuem para a rejeição de H0 são os grupos “centro direita”, “extrema esquerda” na variável número de associações de dança, confirmando uma vez mais a relevância da variável ideológica no teste das hipóteses em estudo. Relembramos aqui que um dos factores de demarcação discursiva na análise aos programas de governo, salientou a divisão em torno dos apoios aos ranchos folclóricos e etnográficos, contribuintes líquidos evidentes do elevado número de associações de dança observado.

#### 4.1.5| A gestão das infraestruturas culturais

Ao prosseguirmos a análise das variáveis de *output* de um dado campo cultural territorializado, observámos os efeitos das variáveis sociodemográficas e posicionamento no campo ideológico nas variáveis da proporção do peso da Câmara Municipal e de outros sectores (privado e terceiro sector) na gestão das infraestruturas culturais. Os resultados indiciam um impacto significativo das variáveis de caracterização sociodemográfica (densidade, número de licenciados, idade média em anos e média do poder de compra) na variável peso da Câmara Municipal, ao passo que não se registam efeitos significativos no peso de outros sectores, como se pode observar na tabela seguinte. A distribuição não normal da variável que regista a proporção do peso da Câmara Municipal na gestão das infraestruturas culturais impede uma análise mais atenta destes resultados, obtidos através do teste não paramétrico de Kurskal-Wallis, sendo por isso com precaução que devemos reter esta conclusão.

**Tabela 9. Impactos das variáveis de caracterização sociodemográfica e posicionamento no campo ideológico nas variáveis de distribuição proporcional do peso da Câmara Municipal e Outros Sectores na gestão das infraestruturas culturais (análise da variância a um factor)<sup>321</sup>**

Factores					
Variáveis	densidade	Licenciados	idade	poder de compra	campo ideológico

<sup>321</sup> Testes 66 a 75. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Peso CM	significativo	Significativo	significativo	significativo	nulo
Peso OS	nulo	Nulo	nulo	nulo	nulo

Considerados os factores endógenos dos campos culturais territorializados podemos concluir que o número de infra-estruturas culturais e número de associações têm um impacto no peso da câmara municipal e que o peso de outros sectores parece ser afectado apenas pelo número de infra-estruturas culturais.

**Tabela 10. Impactos dos factores endógenos dos campos culturais nas variáveis de distribuição proporcional do peso da Câmara Municipal e Outros Sectores na gestão das infraestruturas culturais (análise da variância a um factor)<sup>322</sup>**

Factores		Nº IFCs	Nº Associações	Investimentos
Variáveis				
Peso CM	Significativo	significativo	nulo	
Peso OS	Significativo	nulo	nulo	

A observação de que o peso de outros sectores na gestão das infraestruturas é, até certo ponto, insensível às diversas variáveis consideradas nas duas categorias que até agora construímos, tanto dos factores exógenos, como endógenos, obriga à colocação da hipótese de que este peso de outros sectores é relativamente determinado pelo peso da gestão municipal das infraestruturas culturais, impondo uma diferenciação na consideração categorial das variáveis. Isto é, passando a primeira (o peso da Câmara Municipal) a ser considerada como *input* aos campos culturais territorializados e, a segunda (o peso de outros sectores), a ser considerada como *output* dos campos culturais territorializados. A não-normalidade, até certo ponto severa, da variável peso da câmara municipal, impossibilita o aprofundamento desta análise, para lá dos testes não-paramétricos, de resultado menos robusto e fiável. No entanto, ao observarmos através do teste de Kruskal-Wallis<sup>323</sup> (por muitos considerado uma ANOVA não paramétrica (Maroco, 2010)) o impacto do peso da CM no peso de outros sectores, essa “dependência” parece ser significativa ( $p=,000$ ).

<sup>322</sup> Testes 76 a 81. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>323</sup> Teste 82. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Nesta perspectiva, os factores exógenos sociodemográficos, bem como os factores endógenos que revelam um impacto no peso da entidade gestora (predominantemente a Câmara Municipal), serão com alguma probabilidade indirectamente responsáveis pelo peso de outros sectores nessa mesma gestão. Ficam, no entanto, algumas lições de experiência, nomeadamente quanto à necessária reconfiguração destes dois indicadores, e algumas questões em aberto para o aprofundamento deste ponto na equação de outros factores que estarão fora do alcance deste estudo e do seu modelo de análise.

#### 4.1.6| Os *inputs* dos campos culturais territorializados

Os factores sociodemográficos que afectam com maior intensidade os campos culturais territorializados são a densidade e a idade da população podendo ser observado o seu impacto no conjunto dos *inputs* analisados: infraestruturas, associações, a política de investimentos e despesas municipais em cultura, como se observa na tabela seguinte. O património parece depender apenas significativamente do nível de escolaridade da população, medida aqui através da proporção da população com o ensino superior completo. O poder de compra parece afectar tanto o número de associações, como o número de infraestruturas culturais, ao passo que o posicionamento no campo ideológico aparenta ter um efeito no número de infraestruturas culturais.

**Tabela 11. Impactos dos factores sociodemográficos e posicionamento no campo ideológico nas variáveis de input dos campos culturais territorializados (análise da variância a um factor)<sup>324</sup>**

Factores	Densidade	licenciados	Idade	poder de compra	campo ideológico
Nº IFCs	<b>Significativo</b>	<b>significativo</b>	<b>significativo</b>	<b>significativo</b>	<b>significativo</b>
Nº associações	<b>Significativo</b>	<b>significativo</b>	<b>significativo</b>	<b>significativo</b>	Nulo
Investimento médio em cultura	<b>Significativo</b>	Nulo	<b>significativo</b>	nulo	Nulo

<sup>324</sup> Testes 83 a 107. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Lugares disponíveis	<b>Significativo</b>	Nulo	<b>significativo</b>	nulo	Nulo
Património	Nulo	<b>significativo</b>	Nulo	nulo	Nulo

Ao avaliarmos a dimensão dos efeitos na variável número de infraestruturas culturais, podemos observar que a dimensão dos efeitos da densidade populacional ( $F=,579$ ,  $p=,562$ ), da idade ( $F=,114$ ,  $p=,892$ ) e da média do poder de compra ( $F=5,539$ ,  $p=,082$ ) são nulos, revelando-se apenas um efeito de média dimensão da proporção da população com o ensino superior completo ( $F=4,223$ ,  $p=,016$ ;  $\eta^2_p= ,052$ ; potência= ,733)<sup>325</sup>. Por outro lado, quando avaliamos a dimensão do compósito constituído pelo número de licenciados e campo ideológico, podemos verificar que a dimensão do efeito do número de licenciados é muito elevado ( $F=32,683$ ,  $p=,000$ ;  $\eta^2_p= ,267$ ; potência= 1) e que a dimensão do efeito campo ideológico é médio ( $F=3,264$ ,  $p=,023$ ;  $\eta^2_p= ,052$ ; potência= ,741)<sup>326</sup>.

Ao prosseguirmos com os testes à dimensão dos efeitos nas variáveis de *input* dos campos culturais territorializados, podemos observar que a dimensão dos efeitos na variável que regista o número de associações acompanha os resultados anteriores, isto é, tanto o efeito da densidade populacional ( $F=,811$ ,  $p=,446$ ), da idade ( $F=,998$ ,  $p=,371$ )<sup>327</sup> e da média do poder de compra ( $F=,70$ ,  $p=,932$ ) são nulos, verificando-se apenas uma dimensão média do efeito do número de licenciados (proporção da população com o ensino superior completo) na variável número de associações ( $F=4,036$ ,  $p=,020$ ;  $\eta^2_p= ,050$ ; potência= ,713).

Quando analisamos a dimensão dos efeitos dos impactos registados no investimento médio em cultura na análise da variância a um factor<sup>328</sup> (a densidade populacional e a idade) verificamos que o efeito da densidade populacional é uma vez mais nulo ( $F=1,445$ ;  $p=,238$ ) e que o efeito da idade média da população é fraco ( $F=3,156$ ,  $p=,045$ ;  $\eta^2_p= ,033$ ; potência= ,600), obrigando-nos a aprofundar a análise de impactos prováveis dos factores

<sup>325</sup> Teste 108. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>326</sup> Teste 109. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>327</sup> Teste 110. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>328</sup> Teste 111. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

endógenos dos campos culturais territorializados nesta variável de investimentos médios em cultura.

**Tabela 12. Impactos dos factores endógenos dos campos culturais territorializados na variável de input investimento médio em cultura (análise da variância a um factor)<sup>329</sup>**

Variáveis	teste	Normalidade	homogeneidade	p-value	resultado
Nº Associações	Anova	$p > ,05$	$= ,605$	$,000$	significativo
Nº Infraestruturas	Anova	$p > ,05$	$= ,182$	$,755$	nulo
Património	T. Kruskal-Wallis	$p > ,05$	$p < ,05$	$,000$	significativo
Lugares disponíveis	Anova	$p > ,05$	$= ,069$	$,000$	significativo
Nº artistas	T. Kruskal-Wallis	$p > ,05$	$p < ,05$	$,000$	significativo
Peso outros sectores	Anova	$p > ,05$	$= ,545$	$,085$	nulo
Peso CM	Anova	$p > ,05$	$= ,582$	$,109$	nulo

Observamos na leitura da tabela anterior que os factores que produzem algum impacto na variável dos investimentos médios em cultura são: o número de associações, o número de itens patrimoniais classificados, os lugares disponíveis e o número de artistas. Ao avaliarmos a dimensão dos efeitos destes factores na variável em estudo, verificamos que os factores património ( $F=1,365$ ;  $p=,259$ ) e número de artistas ( $F=,704$ ;  $p=,497$ ) são nulos, observando-se que a dimensão dos efeitos dos factores do número de associações é elevado ( $F=7,391$ ,  $p=,001$ ;  $\eta^2_p= ,096$ ; potência= ,936) e que os lugares disponíveis por habitante revela uma dimensão média ( $F=5,049$ ,  $p=,008$ ;  $\eta^2_p= ,067$ ; potência=,811)<sup>330</sup>.

Concluimos assim que os factores exógenos com efeitos de maior dimensão nos campos culturais territorializados são: por um lado, a proporção da população com o ensino superior completo a afectar significativamente tanto o número de infraestruturas culturais, como o número de associações; por outro, o campo ideológico que regista um efeito na variável número de infraestruturas culturais; e, finalmente, a idade média da população que, ainda que de dimensão fraca, afecta significativamente a variável do

<sup>329</sup> Testes 112 a 118. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>330</sup> Teste 119. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

investimento médio municipal em cultura. Esta última variável regista ainda efeitos de outros factores endógenos dos campos culturais territorializados, nomeadamente do número de associações e lugares disponíveis por habitante.

A leitura destes resultados permite-nos assim colocar no centro da acção político-cultural o apoio às associações culturais e a infraestruturização para a programação cultural (visível no indicador dos lugares disponíveis per capita), a par com um ajustamento à caracterização social da população, isto é, por um lado, o nível de escolarização e qualificação da população residente no concelho e a sua idade média. Finalmente, o posicionamento ideológico regista um efeito no número de infraestruturas culturais. Será interessante tentar seguir os efeitos desta variável nos restantes factores endógenos de *input* e *output* dos campos culturais territorializados. Assim, efectuámos a análise da variância ao factor do número de infraestruturas culturais observando a reacção das variáveis endógenas dos campos culturais territorializados, como podemos observar na tabela seguinte:

**Tabela 13. Impactos da variável número de infraestruturas culturais nas variáveis endógenas dos campos culturais territorializados (análise da variância a um factor)<sup>331</sup>**

Variáveis	teste	Normalidade	homogeneidade	p-value	resultado
Nº artistas	Anova	$p > ,05^*$	$= ,067$	$,000$	significativo
Nº associações	Anova	$p > ,05^*$	$= ,515$	$,000$	significativo
Exp. Trad. Etnográfica	T. Kruskal-Wallis	$p > ,05^*$	$p < ,05$	$,000$	significativo
Expressão C. e Contemp.	Anova	$p > ,05^*$	$= ,266$	$,985$	nulo

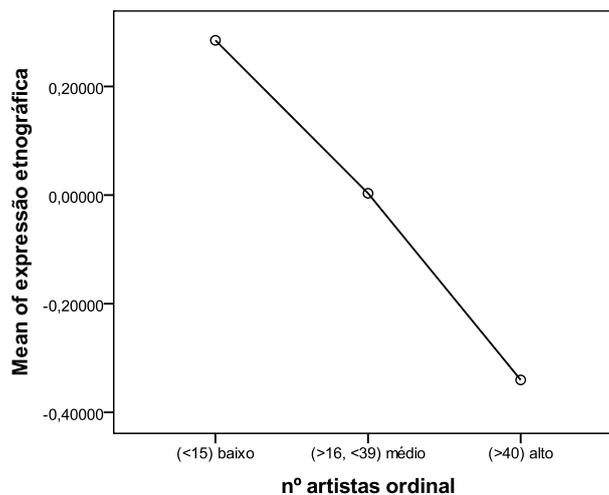
No cálculo da dimensão dos efeitos registados na análise da variância a um factor, através da análise da variância multivariada, verificamos que a dimensão do efeito do número de infraestruturas culturais no número de artistas<sup>331</sup> é elevado ( $F=35,712$ ,  $p=,000$ ;  $\eta^2_p = ,275$ ; potência= 1) e o número de associações é também elevado ( $F=16,859$ ,  $p=,000$ ;  $\eta^2_p = ,152$ ; potência=1)<sup>332</sup>.

<sup>331</sup> Testes 120 a 123. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>332</sup> Teste 124. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Prosseguindo o fio dos efeitos provocados pelo número de infraestruturas no número proporcional de artistas, verificamos que este último revela impactos significativos numa variável endógena aos campos culturais territorializados – a proporção da expressão tradicional e etnográfica e numa das variáveis exógenas -:a taxa de atracção territorial.<sup>333</sup> Na avaliação do efeito do número de artistas na variável expressão tradicional e etnográfica verificamos a inversão total dos valores, isto é, quanto maior o número de artistas, menor o volume de expressão tradicional e etnográfica, como podemos observar no gráfico de médias seguinte.

Gráfico 19. Gráfico de Médias de Expressão tradicional e etnográfica por número de artistas



A avaliação do compósito efectuada através da *Maior Raíz de Roy* revela uma dimensão elevada (MRR=,155;  $F=14,589$ ,  $p=,000$ ;  $\eta^2_p=,134$ ; potência=,999), revelando que a dimensão dos efeitos na expressão tradicional é elevada ( $F=9,844$ ,  $p=,000$ ;  $\eta^2_p=,095$ ; potência=,982) e na taxa de atracção territorial também elevada ainda que ligeiramente inferior à dimensão do efeito anterior ( $F=8,027$ ,  $p=,000$ ;  $\eta^2_p=,079$ ; potência=,954)<sup>334</sup>.

<sup>333</sup> Teste 125 e 126. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

<sup>334</sup> Teste 127. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

Ao testarmos os impactos dos factores endógenos dos campos culturais territorializados na taxa de atracção territorial<sup>335</sup>, indicador significativo da vitalidade de um dado município e, por inerência, do seu campo cultural territorializado, verificamos que os factores que parecem afectar significativamente a taxa de atracção territorial são: o número de artistas, como já observámos anteriormente, o número de infraestruturas culturais e a proporção de ambas as expressões culturais (tradicional e etnográfica e clássica e contemporânea). Na medição da dimensão dos efeitos que registámos nesta variável, podemos observar que apenas o número de artistas regista uma dimensão de efeito fraca e no limiar da significância estatística ( $F=3,085$ ;  $p=,049$ ;  $\eta^2_p= ,040$ ; potência= $,588$ )<sup>336</sup>.

#### **4.1.7. Conclusões da análise estatística**

Ainda que a distribuição proporcional do número de profissionais das artes e da cultura pelo número de especialistas das profissões intelectuais e científicas residentes num dado território possa provocar um certo enviesamento dos resultados, podemos, ainda assim, concluir, com a devida precaução, que para estes dados e para esta amostra, a vitalidade cultural de um município parece depender, acima de tudo, da autonomia do seu campo cultural territorializado. Isto é, do número de artistas e agentes culturais com as atitudes requeridas pelo campo, dependentes do número de infraestruturas culturais específicas desse campo. A escolarização, a idade e a densidade populacional de um dado território são factores que contribuem para a dimensão deste campo cultural territorializado, mas é precisamente aqui que se joga o factor político-ideológico: ao promover a infraestruturização municipal que, como vimos, tem um efeito no número de artistas e agentes culturais presentes num dado território, a dimensão destes efeitos parece ser mitigada não só pelo aumento da autonomia do campo (medida em termos bourdianos pelo número de agentes e infraestruturas específicas do campo cultural), mas também

---

<sup>335</sup> Testes 128, 129 e 130. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

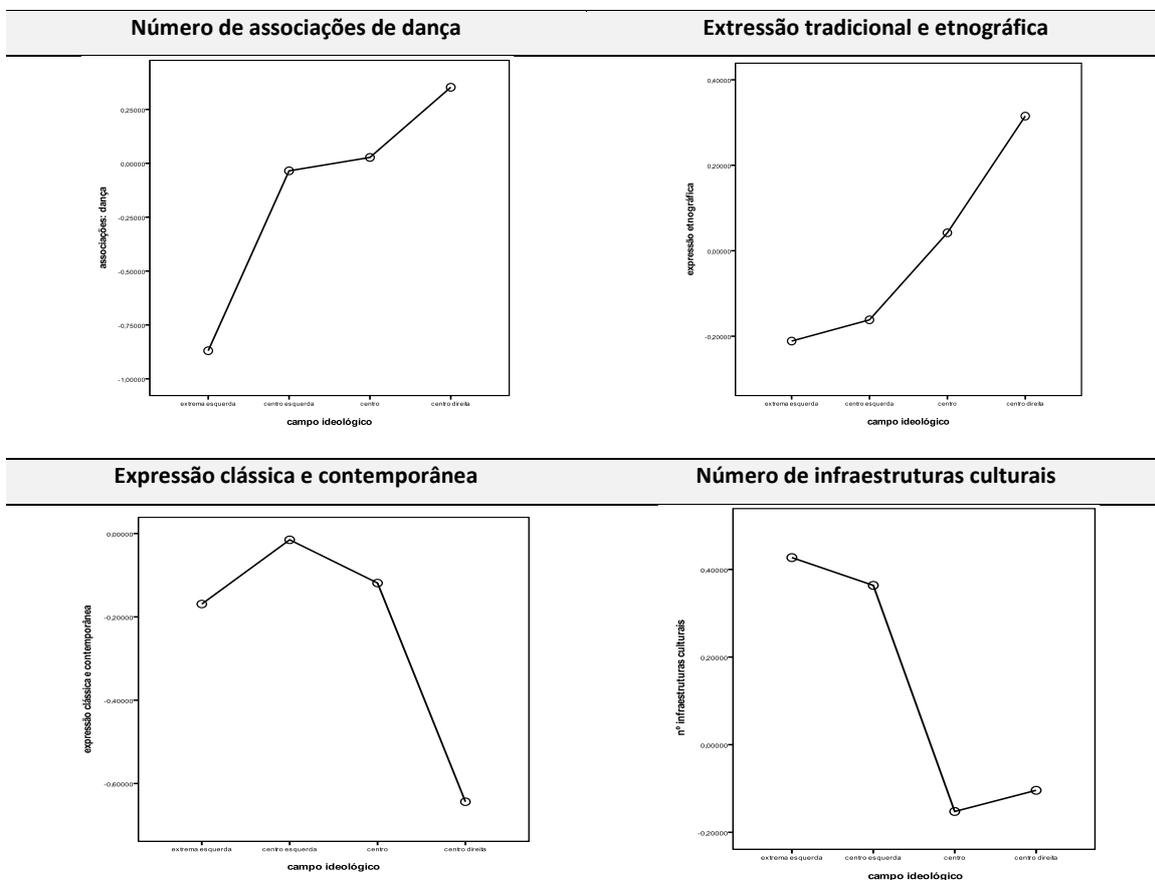
<sup>336</sup> Teste 131. Os dados podem ser confirmados no anexo 2 e os outputs do SPSS podem ser consultados no anexo 3 em formato digital.

pele aumento da diversidade de expressões culturais (clássica e contemporânea, tradicional e etnográfica).

É no âmbito do diferencial entre a esquerda e a direita nos valores destas quatro variáveis: o número de infraestruturas, a expressão cultural privilegiada (tradicional e etnográfica, por um lado, e clássica e contemporânea, por outro) e as tipologias de actividade favorecidas que nos apercebemos das diferenças dos campos culturais territorializados, para além dos “constrangimentos” sociodemográficos dos campos culturais territorializados.

O gráfico das médias destas variáveis e a sua distribuição pelo posicionamento no campo ideológico permite a percepção visual das distinções que efectuámos ao longo dos capítulos anteriores.

Gráfico 20. Gráfico de médias dos indicadores distintivos da política cultural



Relembramos que a nossa fonte de observação – os sítios oficiais das câmaras municipais – é, acima de tudo, um discurso produzido on-line para apresentação do território, e é, enquanto discurso, carecendo de validação e medição em cada território, que poderemos afirmar que existe um política cultural ideologicamente marcada, principalmente nos municípios onde a densidade e a pluralidade dos agentes culturais não dissipa essa marcação ideológica. A cultura à esquerda aposta na infraestruturação cultural, na diversidade das expressões culturais não necessariamente de raiz identitária. A cultura à direita aposta na cultura como identidade do local favorecendo as associações de dança e a expressão tradicional e etnográfica.

Se definimos anteriormente a política cultural como regulação dos fluxos culturais, estas conclusões apontam claramente para a raiz da política cultural local que aplicam *in-loco* aquilo que os discursos produzidos a nível nacional parecem transmitir nas suas linhas de demarcação discursiva. A conservação dos fluxos culturais territoriais à direita e a maior circulação dos fluxos culturais territoriais à esquerda (e, até certo ponto, inovação) que facilmente podemos deduzir na análise efectuada pelo tempo e pela história da construção da cultura como categoria de intervenção pública, entre uma política da identidade e uma política da diversidade emergem como marcas ideológicas da política cultural local.

Para prosseguirmos a análise estatística das componentes principais e o escalonamento multidimensional para obtenção de uma clusterização de municípios, devemos reter estas variáveis: expressão cultural privilegiada, tipologia de actividades e número de infraestruturas, porque, de acordo com estes dados e com esta amostra, estas parecem ser as marcas distintivas da produção de políticas culturais locais.

## 4.2 | Análise de componentes principais, clusterização e escalonamento multidimensional

Após a fase exploratória dos dados e para resumir a informação presente nas variáveis originais em componentes principais foi utilizado o CATPCA (v. 1.1, DTSS, Fac. Social Behavioural Sciences, Leiden University, Netherlands), com o método de normalização da variável principal. O CATPCA (Categorical Principal Components Analysis) é apropriado para a redução de dados, quando as variáveis são categóricas e quando se pretende identificar as componentes subjacentes a um conjunto de variáveis (ou itens), maximizando, simultaneamente, o total da varância observada em tais itens pelos índices (componentes) ortogonais (não-correlacionados) que explicam o máximo possível da variância das variáveis originais. A maior vantagem desta técnica e o motivo pelo qual a aplicamos é que ao contrário da análise factorial não há assumpções associadas, isto é, não se assume uma relação linear entre os dados numéricos, nem se requiere a normalidade da multivariância dos dados. Quando considerados os objectivos destas duas técnicas de análise exploratória multivariada: a análise de componentes principais que tem como objectivo a síntese informacional de um vasto conjunto de variáveis, num outro que explique o máximo da informação original; e a ênfase da explicação da covariância e da correlação entre as variáveis da análise factorial (Maroco, 2010), concluímos que a técnica para uma análise exploratória inicial dos dados mais adequada aos objectivos do presente estudo foi a análise das componentes principais.

O critério de retenção das componentes foi utilizar a regra do *eigenvalue* superior a 1 e o teste do *Scree Plot* de acordo com o método indicado por Maroco, onde tomando como ponto inicial as 24 variáveis consideradas se deverão seleccionar apenas as componentes

até ao ponto de redução do declive de diferença e início da horizontalidade da linha que une os valores próprios de cada componente (Maroco, 2010)<sup>337</sup>. A consistência interna de cada componente foi medida com o  $\alpha$  de Cronbach. Todas as análises foram efectuadas com o Software SPSS (versão 17.0; SPSS inc., Chicago, IL) e em anexo apresentam-se os *outputs* do programa<sup>338</sup>.

De acordo com a regra de selecção de componentes a partir do teste do *Scree Plot* foi possível resumir a informação relacional entre as variáveis em duas componentes ortogonais que explicam 40% da variância total das variáveis originais. Tal como podemos observar na tabela 2, as variáveis com maior peso nas duas componentes são na componente 1: o número de artistas (,92), o poder de compra (,897), a proporção da população com o ensino superior completo (,89), o número de infra-estruturas culturais (,758), a densidade populacional (,706), o número de associações (,641), o grau de diversidade das infraestruturas culturais (,641) e, finalmente, a taxa de atracção territorial (,518); e, na componente 2: a proporção de associações cuja actividade principal é a dança (,623), o campo ideológico (,535) e, por fim, a expressão tradicional e etnográfica (,40). Ao analisarmos os pesos das diversas variáveis nas duas dimensões podemos, assim, designar a componente 1 como representativa da vitalidade cultural de um dado município, na qual dominam os *scores* mais elevados dos descritores sociodemográficos, tanto nos capitais bourdianos simbólico, escolar e económico, como da densidade populacional do território, a par com os *scores* mais elevados dos indicadores de *inputs* endógenos culturais (o número de infra-estruturas culturais e o número de associações) e dos *scores* mais elevados dos indicadores de *output* como o número de espectadores e visitantes, o número proporcional de escritores, artistas e executantes e o grau de diversidade das instituições culturais.

---

<sup>337</sup> De acordo com João Maroco (Maroco, 2010) existem duas regras de aplicação universal: a primeira postula que devem reter-se as componentes principais com valor próprio superior a 1, embora esta nem sempre seja de aplicabilidade geral, podendo em alguns casos, levar à selecção de mais componentes do que as realmente necessárias; e, uma segunda, que partindo da representação gráfica dos valores próprios das componentes, postula a selecção de todas as componentes até que a linha que os une comece a ficar horizontal apresentando um declive reduzido (Maroco, 2010, p. 347). No caso da nossa análise optámos por seguir a segunda regra, seleccionando apenas duas dimensões de análise.

<sup>338</sup> Anexo 3 (formato digital)

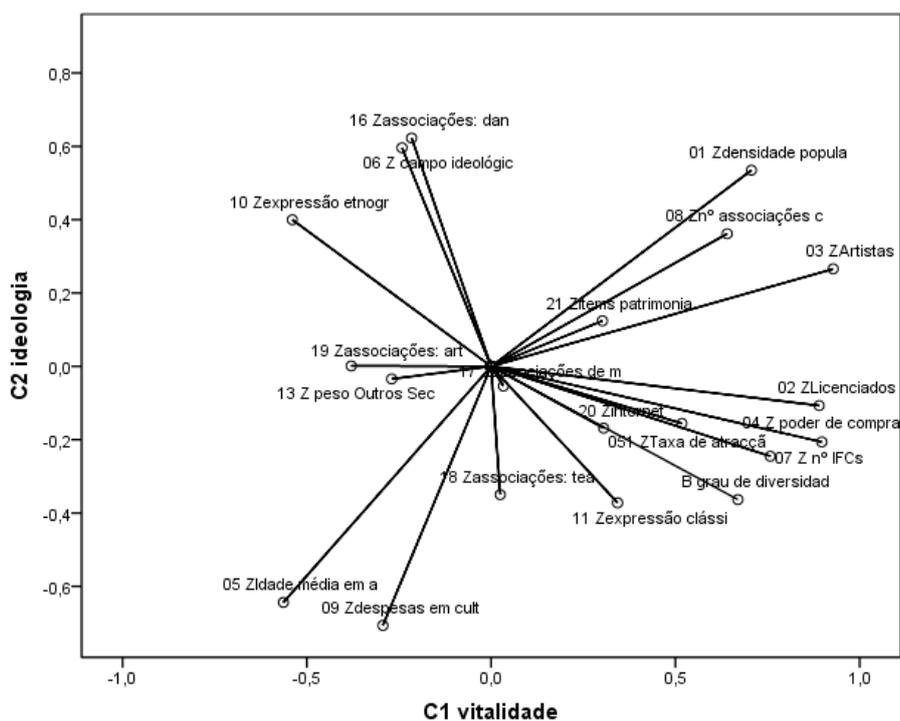
Tabela 14. Componentes principais extraídas da análise CATPCA com os respectivos eigenvalues, % da variância explicada,  $\alpha$  de Cronbach e pesos de cada variável

Variáveis	Componentes	
	1 vitalidade	2 Ideologia
Nº Artistas	,928	,266
Poder de compra	,897	-,206
Nº Licenciados	,890	-,107
Nº infraestruturas culturais	,758	-,245
Densidade populacional	,706	,535
Grau diversidade infraestruturas	,669	-,363
Nº associações culturais	,641	,362
Taxa de atracção territorial	,518	-,156
Exp. clássica e contemporânea	,343	-,372
Internet	,305	-,169
Património	,302	,124
Nº associações de música	,033	-,054
Nº associações: teatro	,025	-,350
Nº associações: dança	-,216	,623
Campo ideológico	-,242	,596
Peso outros Sectores	-,270	-,034
Investimento médio em cultura	-,294	-,707
Expressão etnográfica e tradicional	-,539	,400
Idade média em anos	-,564	-,644
Nº associações: artes visuais	-,380	,001
$\alpha$ de Cronbach	,877	,688
Eigenvalue	5,978	2,883
% da variância total explicada	<b>40,71%</b>	
Total $\alpha$ de Cronbach	<b>,934</b>	
Total Eigenvalue	<b>8,861</b>	

Por outro lado, na componente 2 podemos começar a perceber os contornos do impacto do campo ideológico nos campos culturais territorializados, uma vez que os municípios com um *score* elevado no posicionamento do campo ideológico no seu extremo direito têm predominantemente um *score* maior do número de associações de dança e de expressão tradicional e etnográfica. A representação bidimensional dos scores das variáveis originais parece indicar assim, em primeiro lugar, uma possível linha de

demarcação entre as três variáveis da componente ideologia (número de associações de dança, expressão tradicional e etnográfica); em segundo lugar, uma associação das variáveis densidade, nº de associações e número de artistas com scores também elevados no posicionamento ideológico; em terceiro lugar, o número de infra-estruturas culturais, grau de diversidade, poder de compra e taxa de atracção territorial e expressão clássica e contemporânea privilegiada com scores mais baixos no posicionamento ideológico; e, por fim, também com scores baixos no posicionamento ideológico, scores mais elevados nas despesas municipais em cultura e a idade média da população residente.

**Gráfico 21. Mapa perceptual de representação bidimensional dos scores das variáveis originais das duas componentes principais “vitalidade cultural” e “ideologia”**

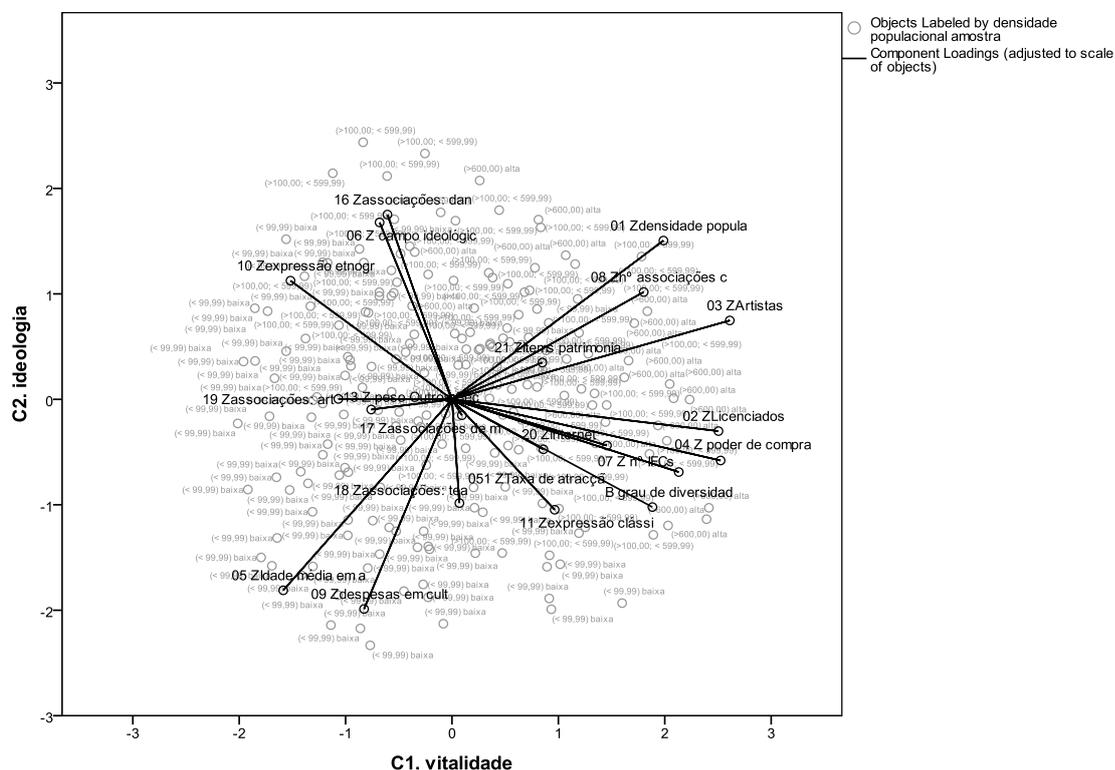


Ao explorarmos o mapa perceptual de representação bidimensional dos scores das variáveis originais parece assim sugerir os contornos de uma clusterização entre os municípios com maior vitalidade cultural: alta densidade, elevado número de

infraestruturas culturais, maior poder de compra, maior capital simbólico e escolar, um outro que se constrói tanto pelos valores mais elevados da variável campo ideológico “direita” e “centro-direita” como o número de associações de dança e peso da expressão tradicional e etnográfica que contrasta com os valores mais baixos do campo ideológico “esquerda” e “centro-esquerda” que se associa a variáveis originais com pouco peso na definição das componentes principais: valor médio da despesa municipal em cultura, população mais envelhecida, maior número de lugares em salas de espectáculo disponíveis. A leitura do mapa bidimensional das variáveis originais sugere uma concentração dos centróides também ela desigual: no topo concentram-se as variáveis determinantes do número de associações de dança, da expressão tradicional e etnográfica e o campo ideológico, na base inferior esquerda concentra-se o peso de algumas variáveis não determinantes nas duas componentes principais: a idade média em anos, o número de associações de defesa do património e de outras associações recreativas e culturais, o número de lugares disponíveis per capita e o valor médio das despesas em cultura.

A análise do mapa bidimensional dos objectos através da sua densidade populacional permite-nos observar por um lado, que são os municípios de alta e média densidade que mais contribuem para a projecção dos valores próprios centróides tanto na componente vitalidade cultural, onde podemos observar uma maior concentração de scores no número de infra-estruturas culturais, artistas, associações e grau de diversidade das infra-estruturas culturais; e, por outro lado, na componente campo ideológico registamos uma mescla de municípios de baixa, média e alta densidade populacional. Verificamos ainda que no exercício de exclusão das restantes variáveis não determinantes para as componentes principais determinadas, os municípios de baixa densidade populacional contribuem muito pouco na vectorização dos valores próprios dos *scores* das variáveis originais, concentrando-se a projecção dos centróides dos objectos que apresentam uma densidade populacional média e alta.

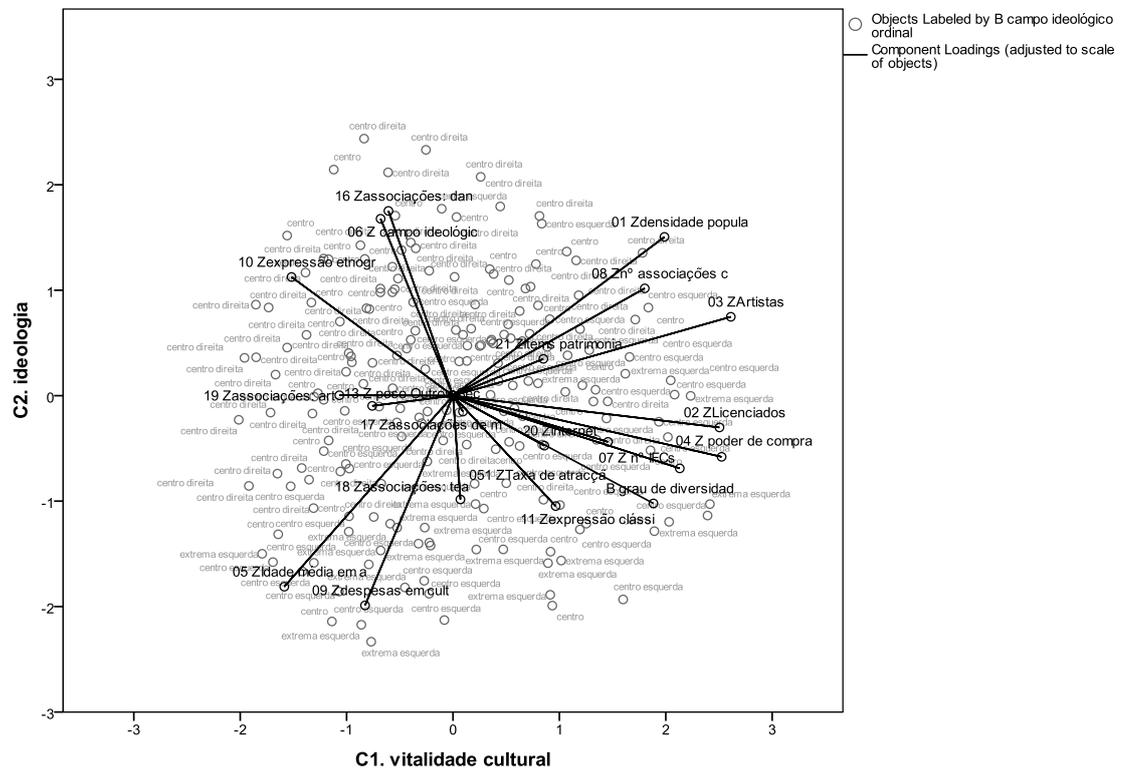
Gráfico 22. Mapa bidimensional definido pelas duas componentes retidas “Campo Ideológico” e “Vitalidade Cultural” com os objectos definidos seu valor na variável densidade populacional



Através do mapa bidimensional definido pelas duas componentes principais retidas “campo ideológico” e “vitalidade cultural” podemos perceber os contornos de uma clusterização dos dois conjuntos entre os valores da variável original campo ideológico: a direita, assinalando os valores >4,22; e a esquerda, assinalando os valores <3,44. A concentração dos valores mais à direita encontra-se maioritariamente no topo esquerdo do mapa, ao passo que os valores inferiores à esquerda se concentram na base do lado esquerdo.

Ao procedermos à análise da distribuição dos casos através da variável campo ideológico podemos começar a perceber os contornos de uma polarização dos scores dos objectos, pelo que esta variável parece assumir uma particular relevância para a clusterização e distribuição dos casos observados, ainda que revele um valor pouco significativo na primeira componente. Na análise do seguinte gráfico verificamos a clusterização por campo ideológico de uma forma mais nítida.

Gráfico 23. Mapa bidimensional definido pelas duas componentes principais retidas “Campo Ideológico” e “Vitalidade Cultural” e a sua posição relativa às variáveis originais determinantes, após a CATPCA, com os objectos definidos seu valor na variável campo ideológico



Assim, parece existir um cluster de *scores* mais elevados no número de associações de dança, no número de associações que privilegiam a expressão tradicional e etnográfica e o posicionamento nos campos ideológicos no centro direita. Da mesma forma, o significado destas variáveis decresce no posicionamento nos campo ideológicos da extrema esquerda.

As variáveis que indiciam a vitalidade cultural tendem a registar *scores* menos elevados neste cluster (dança/etnografia/extremo-direito do campo ideológico) e a registar *scores* mais elevados a partir do centro do referido campo. Assim, se não observamos um peso determinante da variável campo ideológico na componente vitalidade cultural, observamos, apesar de tudo, que essa variável possui alguma relevância determinante na configuração da componente 2.

Os contornos para uma clusterização começam a desenhar-se de forma um pouco mais nítida, podendo afirmar-se, ainda que com precaução, a existência de um cluster de municípios com um posicionamento elevado no campo ideológico (os valores mais à

direita) obtêm predominantemente um *score* mais elevado no número de associações de dança e expressão tradicional, por oposição a um cluster predominante onde tais variáveis apresentam *scores* relativamente mais baixos.

Assim, optámos por proceder à classificação clusterizada dos objectos através das variáveis com contributos relevantes na componente ideologia e com efeitos estatisticamente relevantes destacados na análise exploratória da variância a um factor: o número de infraestruturas culturais, a expressão tradicional e etnográfica e o número de associações de dança. O agrupamento e classificação dos municípios integrados neste estudo foi efectuado através de uma análise de clusters hierárquica com o método da menor distância (*Nearest neighbour*), utilizando a distância euclidiana quadrada como medida de dissemelhança entre os objectos. O critério utilizado para reter o número de clusters foi o *R-squared* tal como descrito em (Maroco, 2010), tendo-se optado pelo número de clusters (4) que retivessem uma fracção ainda que muito fraca (24%) da variância total ( $R_{sq}=,24$ ). A classificação dos objectos foi posteriormente efectuada através do procedimento não hierárquico *k-means*. Para identificar quais as variáveis com maior importância nos 4 clusters retidos, procedeu-se à análise estatística F da ANOVA dos Clusters, tal como é descrito em Maroco (Maroco, 2010).

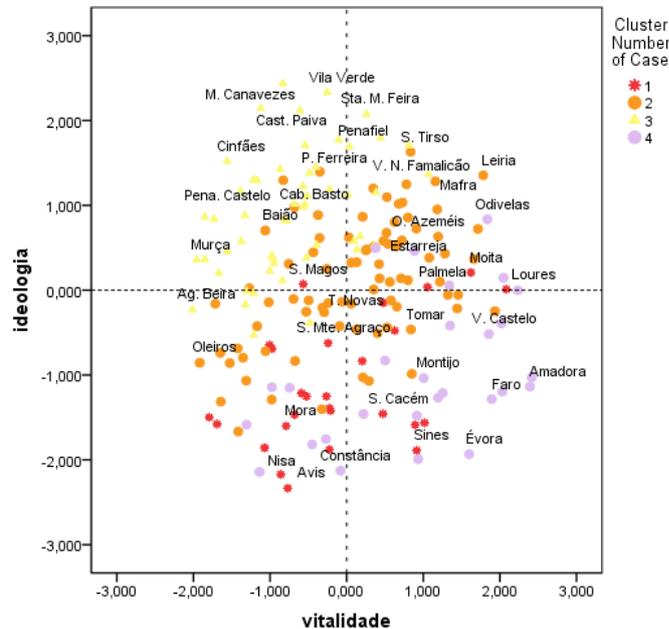
**Tabela 15. Centro dos Clusters e valor de F para cada dimensão**

Dimensão	Centro do Cluster				F
	1	2	3	4	
Campo ideológico	1,32	4,23	4,72	2,99	130,022
Expressão Tradicional	90,49	91,26	94,78	58,91	98,312
Nº ass. dança	19,47	25,79	41,79	16,37	47,304
Nº Infra-estruturas	5,74	6,75	2,85	8,54	28,928

Para a representação num sistema dimensional reduzido as proximidades (semelhanças e dissemelhanças) entre os objectos utilizámos a técnica exploratória de Escalonamento Multidimensional que resulta no gráfico seguinte. A medida de avaliação do modelo de escalonamento é razoável (*Stress-1* =,15) e o total de dispersão explicada é muito bom (*DAF*=,97) , de acordo com os critérios expostos em (Maroco, 2010). O mapa perceptual

mostra assim os campos direita e esquerda identificados de acordo com a pertença ao cluster, determinados na técnica de clusterização *k-means* anterior.

Gráfico 24. Mapa perceptual da distribuição dos municípios pelas componentes vitalidade cultural e ideologia de acordo com a clusterização ( $k=4$ )



A clusterização através destas quatro componentes, ainda que não devamos esquecer que explica uma baixa percentagem da variância total observada, sugere assim a existência de um primeiro cluster de posicionamento à esquerda do campo ideológico que revela uma proporção de associações de dança, uma proporção média de expressão tradicional e etnográfica privilegiada e um número médio de infra-estruturas culturais; um segundo cluster, mais próximo do centro-direita, que revela uma alta proporção de associações de dança, uma alta proporção de expressão tradicional e etnográfica e um número elevado de instituições culturais; um terceiro cluster mais próximo do extremo direito do posicionamento ideológico que revela uma muito alta proporção de associações de dança, uma muito alta proporção de expressão tradicional e etnográfica e um baixo número de infraestruturas culturais; e, por fim, um quarto cluster, mais próximo do centro-esquerda que revela uma baixa proporção de associações de dança, uma baixa proporção de expressão cultural tradicional e etnográfica e um número muito alto de infraestruturas culturais.

## V| Conclusão

A pergunta de partida que deu início a este estudo questionava precisamente algumas ideias enraizadas no senso comum acerca da política cultural. Propondo metodologicamente uma inversão do olhar comum, procurámos perspectivar a cultura através da política e nessa inversão conseguimos apreender a política cultural na sua transhistoricidade. Efectivamente, com Platão, Aristóteles e Santo Agostinho conseguimos perceber que a “cultura” sempre foi, é e será, um elemento fulcral na legitimação simbólica do poder e é nessa produção simbólica que o poder se empenha. A forma como o faz determinará a sua natureza: o paradigma platónico da proibição e exclusão; o paradigma aristotélico da regulação da diversidade das expressões culturais; e, por último, o paradigma agostiniano da condenação de toda e qualquer expressão cultural fora do espaço sagrado da sua produção.

Por isso, no caminho que percorremos dos momentos mais marcantes da construção da cultura como categoria de intervenção pública na cultura ocidental fomos encontrando estes três paradigmas em acção no confronto com as problemáticas do tempo histórico em que nos situámos. Em primeiro lugar, na cultura humanista, atravessada pela legitimidade simbólica da Igreja Católica e do Papado de Roma, observámos como a política cultural da reforma tridentina se constrói no paradigma agostiniano, até certo ponto dominando todas as formas de expressão cultural com uma força centralizadora dominante que tenta evitar a dispersão “cultural” dos seus fiéis. Radicará aqui, porventura, na cisão religiosa, a emergência de modelos de intervenção diferenciados na cultura ocidental, que na sua perspetivação através da *longa duração* da história se traduzem numa intervenção *top-down* característica das monarquias absolutistas dos

países europeus continentais e numa intervenção *bottom-up* nos países anglo-saxónicos? É uma hipótese teórica que fica em aberto, destacando, no entanto e uma vez mais, que se trata sempre das direcções de *intervenção* do Estado na produção de uma legitimidade simbólica do poder e expressão do modelo de sociedade que o sustenta.

Essa é a conclusão que podemos retirar ao acompanharmos o processo de emergência da cultura como objecto de políticas públicas produzidas à esquerda e à direita, em matizes mais ou menos suaves do paradigma platónico e aristotélico: a vigilância, a determinação dos parâmetros de qualidade do que deve e pode ser visto, por quem e em que espaço, sob que condições, com que capitais. Nas diferentes respostas a estas perguntas, deslocámo-nos até aos pontos mais extremos do nosso campo ideológico, destacando, no entanto, essa promessa velada que a política cultural contém: ela pode ser tanto o motor de progresso da história como o travão da conservação, do imobilismo, da paragem e da pausa.

Acompanhámos depois o processo *top-down* da construção da cultura “nacional” como categoria de intervenção pública, atravessada pela hegemonia do paradigma agostiniano, pelo despotismo esclarecido e centralizador de Pombal até à revolução liberal, problematizando o processo de construção de uma esfera pública sob a sociedade burguesa e observando a emergência das instituições de um campo cultural fragilizado pela ausência de um “país” que o sustente, resultado, por hipótese teórica, do encadeamento histórico de breves ciclos de expansão desse mesmo campo, aos quais se seguem períodos de enfraquecimento, desgaste, subfinanciamento, no recurso do poder a um paradigma platónico e agostiniano de intervenção de sustentação do poder por parte de uma classe, de um regime ou de uma religião. Chegámos depois, à Primeira República, que, sob o lema da democracia social, fez da laicização, da democratização e da descentralização, alguns dos seus objectivos fundamentais em matéria de intervenção político-cultural, ainda que com fracassos notórios em algumas das suas áreas de actuação. Os tempos culturais eram, no entanto, já outros e o campo artístico já afirma a sua frágil autonomia, anunciando, na celebração futurista, a sua recém-conquistada aristocracia.

A diferenciação matricial de uma cultura de elite e de uma cultura popular terá a sua entrada no aparelho do Estado sob o regime de Salazar, que faz da sua política cultural esse instrumento de construção simulacral da autonomia do campo artístico, de uma “invenção” de uma cultura popular e de uma cultura de massas que travem esse progresso da história que, até certo ponto, a Primeira República havia conseguido introduzir no país. A reprodução do analfabetismo endémico, o fechamento, o silêncio forçado de um *salão* que ainda assim pouco falava, farão o “génio da raça” do regime salazarista, na celebração das tradições populares, do folclore e do *verdadeiro povo português*, que inventa um simulacro de participação local e uma cultura popular simulacral de ranchos e músicas folclórica, mediados pelo Estado e pela Igreja, na protecção dessa “verdadeira alma popular”, a quem se dá a pequena *dose* de cultura e aquela certa *qualidade*, para que não sejam verdadeiramente um estorvo, como dirá Bento de Jesus Caraça, revelando com toda a clareza a ideologia carismática da cultura, quando a arte (e a cultura) se transformam num *título de nobreza*.

É a este *local* que tem arreigado a si a missão de conservação da “alma popular” que chegam as campanhas de dinamização cultural em 1974 e que nós nos propusemos observar em 2009, a partir do prisma da política, isto é, da ideologia. Descrevemos ainda que sucintamente, as condições do campo cultural: a fragilidade persistente das suas insituições até meados da década de 90, a subida de alguns indicadores de participação cultural, a construção consistente de uma política cultural através do Ministério da Cultura e da integração europeia e destacámos ainda o problema endémico da baixa qualificação do sector cultural, hoje considerado tão fundamental para o desenvolvimento económico do país.

A partir dos indicadores que construímos e dos dados que recolhemos, concluímos que à esquerda e à direita os campos culturais territorializados, isto é, analisados a partir da entidade que os gere (a câmara municipal) apresentam ligeiras, mas consistentes diferenças. Por um lado, quanto mais próximos estamos do posicionamento à direita, mais encontramos a permanência da defesa e da promoção das tradições populares, aproximando-nos da política cultural como política de construção de uma identidade local, arreigada na sua expressão tradicional e nos seus grupos de dança folclórica e num baixo número de infraestruturas culturais. Os números hegemónicos da dança e da expressão

tradicional mantêm-se, quando nos aproximamos do centro-direita. Por outro lado, quanto mais próximos estamos da esquerda, maior será a expressão tradicional da cultura, ainda que não propriamente da dança, com um número considerável de infraestruturas culturais. No centro-esquerda, desce significativamente o peso da expressão tradicional, destacando-se, portanto, a maior pluralidade de expressões que definimos dicotomicamente neste estudo como tradicionais e etnográficas ou clássicas e contemporâneas, sendo que o número de infraestruturas culturais é significativamente maior.

Concluimos ainda que a densidade populacional é um factor que dispersa no território os *inputs* ideológicos das suas autoridades de gestão: a pluralidade de agentes, a diversidade das infraestruturas, a concentração dos níveis mais altos dos capitais bourdianos, parecem ser os factores determinantes da vitalidade e da criatividade dos territórios. Por oposição, claro, os *inputs* ideológicos tornam-se mais visíveis em territórios de baixa densidade populacional, onde uma política que estimule a diversidade (das associações, das infraestruturas, das “expressões”) ou uma outra que estimule a homogeneidade se tornam amplificadoramente mais visíveis nos *outputs* dos campos culturais territorializados. A política cultural surge assim, no local acima de tudo como uma política do controlo do espaço social “autorizado” para a cultura e as suas mais diversas ou menos diversas formas de expressão.

## VI| Bibliografia

- Abreu, R. (1939). *Espiritualidade popular*. Castelo Branco: Tipografia Semedo.
- Acciaiuoli, M. (1991). *Os Anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes. "Restauração" e "celebração"*. Tese de doutoramento, FSCH/UNL, Lisboa.
- Adorno, T. (s/d). *Teoria Estética*. Lisboa: ed. Comunicação.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2002). The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. In T. Adorno, & M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Agostinho, S. (2006). *A Cidade de Deus*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ahearne, J. (2004). *Between cultural theory and policy: the cultural policy thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray*. Coventry: Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.
- Aires, F. (1662). *Paralelos academicos entre duas universidades, divina, & prophana : deduzidos a reformaçam de costumes, & melhoramento de vidas*. Lisboa: por António Craesbeeck Mello.
- Alberti, L. B. (1784). Tratado de la pintura. In D. D. Rejon de Silva, *El tratado de Pintura de Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo escribió Leon Bautista Alberti*. Madrid: Imprenta E«Real.
- Albuquerque, L. d. (1823). *Nas Ideias sobre o estabelecimento da Instrução Pública, dedicadas à Nação Portuguesa e oferecidas a seus representantes*. Paris: Impresso por A. Borée.
- Almada Negreiros, J. (s/d). Comício dos "novos" no Chiado Terrasse. In *Obras Completas* (Vol. VI). Lisboa: IN-CM.
- Almada Negreiros, J. (s/d). Conferência Futurista. In *Obras Completas* (Vol. VI). Lisboa: IN-CM.
- Almada Negreiros, J. (s/d). Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso. In *Obras Completas* (Vol. VI). Lisboa: IN-CM.
- Almada Negreiros, J. (s/d). Mensagem Estética. Os artistas raridades de excepção e outras palavras alto e bom som. In *Obras Completas*. Lisboa: IN-CM.
- Almada Negreiros, J. (1993). Modernismo. In *Obras Completas* (Vol. VI). Lisboa: IN-CM.

- Almada Negreiros, J. (s/d). Modernismo. In *Obras Completas* (Vol. VI). Lisboa: IN-CM.
- Almada-Negreiros, J. d. (2000). *Manifesto anti-dantas e por extenso*. Lisboa: ed. Ática.
- Almeida, A. M. (2007). Contributos ao estudo da museologia portuense no século XIX. O museu do colecionador João Allen e o Museu Municipal do Porto. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património vol. V-VI*, 31-55.
- Althusser, L. (1974). *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Lisboa: Ed. Presença.
- Alves, A. N. (2009). *Ramalho Ortigão e o culto dos monumentos nacionais no século XIX*. Instituto de História de Arte, Departamento de História. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- Alvia de Castro, F. (1616). *Verdadera razon de estado : discurso politico*. Lisboa: por Pedro Craesbeeck.
- Arendt, H. (2000). A crise na educação. In O. Pombo, *Hannah Arendt, Eric Weil, Bertrand Russell, Ortega Y Gasset. Quatro textos excêntricos*. Lisboa: Relógio d'Água editores.
- Aristóteles. (1992). *Poética*. (E. d. Sousa, Ed.) Lisboa: INCM.
- Aristóteles. (1998). *Política*. Lisboa : Vega.
- Barata, P. J. (2005). As bibliotecas no liberalismo: definição de uma política cultural de regime. *Análise Social*, XI (174), 33-63.
- Barbosa, D. C. (1775). , *Narração dos Applausos com que o Juiz do Povo e a Casa dos Vinte-Quatro festeja a felicissima inauguração da Estatua Equestre onde tambem se expõem as Allegorias dos Carros, Figuras e tudo mais concernente as ditas Festas*. Lisboa: Regia Officina Typographica.
- Barreto, A. (1984-2). Centralização e descentralização em Portugal. *Análise Social*, XX (81-82), 191-218.
- Barreto, J. (1981). Os tipógrafos e o despontar da contratação colectiva em Portugal. *Análise Social*, Vol XVII (66), 253-291.
- Barreto, L. F. (1986). *Caminhos do saber no Renascimento Português. Estudos de história e teoria da cultura*. Lisboa: INCM.
- Barthes, R. (1997). *Mitologias*. Lisboa: Ed. 70.
- Bastos, A. S. (1898). *Carteira do artista. Apontamentos para a história do teatro portuguez e brasileiro, acompanhado de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.

- Bastos, G., & Vasconcelos, A. (2004). *O Teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*. Lisboa: IPM/Museu Nacional do Teatro.
- Bauman, Z. (1999). *Culture as praxis*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Beck, U. (1992). From industrial society to the risk society: questions of survival, social structure and ecological enlightenment. In M. Featherstone, *Cultural Theory and Cultural Change*. London, Newbury Park, New Delhi: Sage Pub.
- Belanciano, V. (30 de Maio de 2008). Cidades Criativas. *Ípsilon/Público* .
- Benevides, F. d. (1883). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo histórico*. Lisboa: Typ. Castro Irmão.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Berglund, S. (2009). *Putting policies into perspective - a study of the implementation of EU public directives*. Delft: Eburon Academic Pub.
- Blunt, A. (1962). *Artistic Theory in Italy 1400-1600*. Oxford: Oxford University Press.
- Bluteau, D. R. (1728). *Prosas portuguezas recitadas em diferentes congressos academicos* . Lisboa : Na Officina de Joseph Antonio da Sylva.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard: Routledge & Kegan Paul.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production*. Oxford, Cambridge: Colombia University Press.
- Bourdieu, P., & Eagleton, T. (1997). Doxa and common life: an interview. In S. Zizek, *Mapping ideology* (pp. 265-277). London, New York: Verso.
- Braga, T. (1900). *Almeida Garrett, Frei Luís de Sousa, Auto de Gil Vicente*. Porto: Livraria Chardron.
- Braga, T. (1884). *Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas*. Porto: Typ. A. J. da Silva Teixeira.
- Branco, C. C. (1862). *Scenas Contemporâneas*. Porto: em casa de Cruz Coutinho.
- Branco, C. C. (1869). Scenas innocentes da comédia humana. In J. B. Assis, *Serões litterarios com duas cartas de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Typ. Universal.

- Braz, J. C. (2003). Desinflação e política orçamental em Portugal 1990-2002. *Boletim Económico do Banco de Portugal*.
- Bryman, A., & Cramer, D. (2003). *Análise de dados em ciências sociais. Introdução às técnicas utilizando o SPSS para Windows*. Oeiras: Celta.
- Buci-Gluksmann, C. (1994). *Baroque Reason - the aesthetics of modernity*. London, Thousand Oaks: Sage Pub.
- Bürger, P. (1993). *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Byrnes, W. J. (2009). *Management and the arts*. London: Focal Press.
- Cabral, J., & Gomes, A. (1622). *Relações das sumptuosas festas, com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a canonização de S. Ignacio de Loyola, e S. Francisco Xavier nas Casas, e Collegios de Lisboa, Coimbra, Evora, Braga, Bragança, Villa-Viçosa, Porto, Portalegre, (Vol. Fol. I)*. Lisboa: s/n.
- Cabral, M. V. (1998). A estética do Nacionalismo. In A. Pinto, & N. Teixeira, *A Primeira República Portuguesa - entre o liberalismo e o autoritarismo* (pp. 181-211). Lisboa: ed. Colibri.
- Cabral, M. V. (1979). *Portugal na alvorada do século XIX*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- Calhoun, C. (1992). *Habermas and the public sphere*. Cambridge, London: MIT.
- Campos, Á. (1990). Ultimatum. In N. Júdice, & N. G., *Portugal Futurista - edição facsimilada*. Lisboa: Contexto.
- Candeias, A., & Simões, E. (1999). Alfabetização e escola em Portugal no século XX: censos nacionais e estudos de caso. *Análise Psicológica 1 (XVIII)*, 163-194.
- Caraça, B. d. (2008). A Arte ea Cultura Popular. In *A Cultura Integral do Indivíduo. Conferências e outros escritos*. Lisboa: Gradiva.
- Carrilho, M. M. (2001). *A cultura no coração da política*. Lisboa: Ed. Notícias.
- Cassirer, E. (1960). *Ensaio sobre o homem - introdução à filosofia da cultura humana*. Lisboa: Guimarães ed.
- Castro, M. J. (1999). *O Operário e o movimento socialista no Porto*. Porto: FLUP.
- Caussin, N. (1652). *Corte Sancta*. (A. P. Galante, Ed.) Lisboa: por Domingues Lopes Rosa.
- Cidade, H. (1984). *Lições de cultura e literatura portuguesas, Vol. II*. Coimbra: Coimbra editora lda.

- Clingermayer, J., & Feiock, R. (2001). *Institutional constraints and policy choice - an exploration of local governance*. New York: State University Press.
- Coelho, L. D. (1877). *A Reacção e o Porgresso*. Lisboa: Nova Livraria Internacional.
- Coimbra, M. H. (1971). O Museu de Arte Popular. In *Informação, cultura popular e turismo*. SEIT.
- Conde, I. (1998). Práticas culturais: digressão pelo confronto Portugal-Europa. *OBS nº 4*, 4-7.
- Costa, A. F. (1997). Políticas culturais: conceitos e perspectivas. *OBS nº 2*.
- Costa, D. A. (1870). *A instrução pública*. Lisboa: Imp. Nacional.
- Costa, P. (1999). Efeito de "meio" e desenvolvimento urbano. *Sociologia. Problemas e práticas nº 29*, 127-149.
- Costigan, A. (. (1787). *Sketches of Society and Manners in Portugal : in a series of letters*. London: printed for T. Vernor, Birchin Lane, Cornhill.
- Crane, D. (2002). Culture and Globalization. Theoretical Models amd Emerging Trends. In D. K. Crane, *Media, Arts, Policy, and GLobalization*. New York, London: Routledge.
- Crespi, F. (1997). *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa: Ed. Estampa.
- Cruz, D. I. (2001). *História do teatro português*. Lisboa: Verbo.
- Cruz, M. A. (1999). *Os burgueses do Porto na segunda metade do século XIX*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- Cummings, M. (1991). Government and the arts: an overview. In B. D., *Public money and the muse*. New York, London: W.W. Norton & Co.
- Curren, R. (2000). *Aristotle - On the necessity of public education*. Boston, Oxford: Rowman & Littlefield Pub.
- D'Alge, C. (1989). *A Experiência Futurista e a Geração de Orfeu*. Lisboa: ICLP.
- Dantas, J. (19 de Abril de 1915). Poetas Paranoicos. *Ilustração Portuguesa*.
- Dantas, J. (1968). Um Almoço com Marinetti. In *Páginas de Memórias*. Lisboa: Protugália Editora.
- Debord, G. (1991). *A Sociedade do espectáculo*. Lisboa: mobiles in mobile.
- Decreto de 13 de Outubro . (14 de Outubro de 1910). *Diário do Governo nº 8*. Lisboa.
- Dias, J. S. (1981). *Camões no Portugal de quinhentos*. Lisboa: Biblioteca Breve.

- Dias, J. S. (1973). *Os Descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- DiMaggio, P., & Powel, W. (1983). The iron cage revisited" institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48 , 147-160.
- DiMaggio, P., & Powell, W. W. (1991). *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dionísio, E. (1993). *Títulos, acções, obrigações. A cultura em Portugal, 1974-1994*. Lisboa: Ed. Salamandra.
- Dionísio, M. (3 de Janeiro de 1945). O que é o Neo-realismo? (entrevista). *O Primeiro de Janeiro* .
- Duarte, D. (1942). *O Leal Conselheiro*. (J. Roquete, Ed.) Paris: J. P. Aillaud.
- Dubois, V. (1999). *La politique culturelle - genése d'une categorie d'intervention publique*. Paris: Ed. Belin.
- Dubois, V., & Laborier, P. (2003). The social institutionalization of local cultural policies in France and Germany. *International Journal of Cultural Policy* , 195-206.
- Eagleton, T. (1993). *A ideologia da estética*. São Paulo: Jorge Zahar.
- Easton, D. (1971). The analysis of political systems . In A. Pizzorno, *Political sociology*. London: Penguin Books.
- Elias, N. (1987). *A sociedade de corte*. Lisboa: Ed. Estampa.
- Eliot, T. S. (1996). *Notas para a definição de cultura*. Lisboa: Século XXI.
- Eurípedes. (2011). *As bacantes*. Lisboa: Ed. 70.
- Febvre, L. (1968). *Au coeur religieux du XVIIe siècle* . Paris: SEVPEN.
- Fernandes, M. L. (1995). *Espelho, cartas e guias. Casamento e espiritualidade na Pneninsula Ibéria 1450-1700*. Porto: ICP/FLUP.
- Ferreira, C. (2004). Grandes eventos e revitalização cultural das cidades. *Territórios do turismo* .
- Ferreira, R. (1 de Agosto de 1929). Recordações da Geração Futurista,,.... Histórias de Santa Rita Pintor. *Ilustração* , 35-38.
- Ferreira, V. M. (1998). Portugal XXI - da urbanização ao reencontro da urbanidade. *Portugal na transição do milénio* (pp. 249-272). Lisboa: Fim de século.

- Ferro, A. (1949). *Arte Moderna/ Política do Espírito*. Lisboa: SNI.
- Figueiredo, F. (1919). *Como dirigi a Bibliotheca Nacional (Fevereiro de 1918 a Fevereiro de 1919)*. Lisboa: A. M. Teixeira.
- Figueiredo, J. (1908). *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*. Lisboa: Livraria Ferreira - Editores.
- Figueiredo, J. d. (1910). *O pintor Nuno Gonçalves*. Lisboa: J. Figueiredo.
- Figueredo, M. (1810). *Theatro de Manuel Figueiredo (1773)*. Lisboa: Imp. Regia.
- Flora, P. (1999). *State formation, nation-building and mass politics in Europe. The theory of Stein Rokkan*. Oxford: Oxford University Press.
- Florida, R. (2005). *Cities and Creative Class*. New York: Routledge.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class, and How it is transforming leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Foucault, M. (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*. Paris : Gallimard.
- França, J. A. (1997). *(In)definições de Cultura, Textos de Cultura e História, Artes e Letras*. Lisboa: Ed. Presença.
- França, J. A. (2009). *A Arte em Portugal no século XX, 1911 -1961*. Lisboa: Livros Horizonte.
- França, J. (1983-3). Sondagem nos anos 20 - Cultura, sociedade, cidade. *Análise Social* , vol. XIX, 823-844.
- Freire, J. (1992). *Anarquistas e Operários. Ideologia, ofício e práticas sociais: o anarquismo e o operariado em Portugal, 1900-1940*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Garrett, A. (1826). *Carta de guia para eleitores, em que se tracta da opinião pública, das qualidades para deputado, e do modo de as conhecer*. Lisboa: Typ. de Desiderio Marques Leão.
- Garrett, A. (1829). *Da educação*. Londres: Sustenance e Strecht.
- Garrett, A. (1900). Introdução. Auto de Gil Vicente (1841). In T. Braga, *Almeida Garrett, Frei Luís de Sousa e Auto de Gil Vicente* (pp. 157-160). Porto: Livraria Chardron.
- Garrett, A. (1830). *Portugal na balança da Europa*. Londres: sustenance e Strecht.
- Gellner, E. (1993). *Culture, identity and politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gellner, E. (1983). *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell.

- Geografia, S. d. (1896). *Museu Colonial e Ethnographico da Sociedade de Geografia : indices iniciaes para catalogação*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Giddens. (1993). *Sociology*. Oxford: Blackwell Pub.
- Giddens, A. (1981). *A contemporary critique of historical materialism*. Berkeley: University of California Press.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity*. Oxford: Stanford University Press.
- Giddens, A. (2003). *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives*. New York: Routledge.
- Godley, A. D. (1920). English translation. In *Herodotus*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gomes, R., Martinho, T., & Lourenço, V. (2006). *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*. Lisboa: OAC.
- Gramsci, A. (1996). *Gli Intelletuali i l'organizzazione della cultura*. Roma: Editori Riuniti.
- Gramsci, A. (1977). Marinetti revolucionário? (5-1-1921). In A. Gramsci, *Escritos Políticos vol. II* (pp. 245-254). Lisboa: Seara Nova.
- Gramsci, A. (1976). Socialismo e a cultura (1916). In A. Gramsci, *Escritos Políticos vol I* (pp. 81-86). Lisboa: Seara Nova.
- Grasmci, A. (1976). O trabalho de propaganda (1919). In A. Grasmci, *Escritos Políticos Vol. I* (pp. 351-352). Lisboa: Seara Nova.
- Guedes, C. (26 de 3 de 2011). Antes uma secretaria de Estado que um Minstério na Cultura. *Público*, 39.
- Guillemain, B. (1980). *O despertar da Europa : do ano 1000 a 1250*. Lisboa: D. Quixote.
- Guyer, P. (1992). *The cambridge companion to Kant*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Habermas, J. (1991). *The structural transformation of the public sphere - an inquiry into a category of bourgeois society*. Massachusetts: MIT.
- Hall, P., & Taylor, R. (1996). Political Science and the Three New Institutionalisms. *MPIFG Scientific Advisory Board Public Lecture*. Köln: Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung.
- Hay, C., & Wincott, D. (1998). Structure, Agency and Historical Institutionalism. *Political Studies*, 951-957.
- Heinich, N. (2009). *Faire Voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Liège: Les Impressions Nouvelles.

- Helie, T. (2004). Cultiver l'Europe. Elements pour une approche localisee de l'"europeanisation" des politiques culturelles. In R. Pasquier, & J. Weisbein, *Politique Européenne, l'Europe au microscope du local* (pp. 66-83). Paris: L'Harmattan.
- Herculano, A. (1849). *História de Portugal* (Vol. III). Lisboa: em casa da Viúva Bertrand e filhos.
- Herculano, A. (1851). Sinceridade com o povo. (J. F. Nogueira, Ed.) *Almanak democrático para 1852*.
- Hespanha, A. M. (1984). *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hill, M. (2005). *The public policy process*. Essex: Pearson Education Ltd.
- Holstein, S., & Cordeiro, L. (1875). *Observações sobre o actual estudo das artes em Portugal, a organização dos Museus e o serviço dos monumentos históricos e da archeologia oferecidas à Comissão nomeada por Decreto de 10 Novembro de 1875*. (L. C. (relator), Ed.) Lisboa: Imp. Nacional.
- Huber, J. (1986). *Gramática do português antigo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- João, M. I. (1987). A Festa Cívica - O tricentenário de Camões nos Açores (10 de Junho de 1880). *Separata da Revista de História Económica e Social*.
- João, M. I. (2002). *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jones, A., & Clark, J. (2001). *The modalities of European Union governance - New institutionalist explanations of agri-environmental policy*. Oxford: Oxford University Press.
- Jones, S. (2006). *Antonio Gramsci*. London, New York: Routledge.
- Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas*. (1853). Lisboa: CPMCL.
- Judt, T. (2010). *Ill fares the Land*. London: Penguin Press.
- Judt, T. (2010). *Pós-Guerra - História da Europa desde 1945*. Lisboa: Ed. 70.
- Keen, A. (2007). *The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture*. Londo, Boston: Nicholas Brealey Publishing.
- Kirkham, V., & Maggi, A. (2009). *Petrarch - a critical guide to the complete works*. Chicago, London: University of Chicago Press.

- Kollman, K., Miller, J. H., & Page, S. (1997). Political institutions and sorting in tiebout Model. *American Economic Review* , 977-992.
- Landry, C. (2006). *Lineages of the Creative City*. London: Comedia.
- Le Goff, J. (1983). *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Estampa.
- Le Goff, J. (1983a). *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: ed. Estampa.
- Le Goff, J. (1983). *Os intelectuais na idade média*. Lisboa: Gradiva.
- Leal, E. C. (1994). *António Ferro - Espaço Político e Imaginário Social (1918-32)*. Lisboa: Edições Cosmo.
- Lear, G. R. (2006). Plato on learning to love beauty. In AAVV, *The blackwell guide to Plato's Republic*. Oxford: Blackwell Pub.
- Legislatura I, sessão 1, nº 16, p. 8. (24 de 11 de 1911). *Diário da Camara dos Deputados* . Lisboa.
- Lencastre, F. d. (1869). *Índice remissivo da legislação novíssima de Portugal, compreendendo os annos de 1833 até 1868*. Lisboa: Typ. Universal.
- Lessig, L. (2008). *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy* . London: Penguin.
- Lessing, G. E. (1989). Viver e deixar viver - um projecto para escritores e livreiros (1772). In J. Barrento, *Literatura alemã (1700-1900). Textos e Contextos*. Lisboa: : Ed. Presença.
- Lopes, F. (1897). *Chronica de El Rei D. João I vol. V*. Lisboa: Escriptorio.
- Lopes, J. T. (2000). *A cidade e a cultura - um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Lopes, J. T. (2003). *Escola, território e políticas culturais*. Porto: Campo das Letras.
- Lopes, J. T. (2005). Reflexões obre o arbitrário cultural e a violência simbólica - os novos manuais de civildade no campo cultural. *Sociologia. Problemas e práticas*. nº 49 , 43-51.
- Lopes, J. T. (2004). Trinta anos de políticas culturais: a revolução inacabada e o país complexo. In F. Louçã, & F. Rosas, *Ensaio Geral: passado e futuro do 25 de Abril*. Lisboa: D. Quixote.
- Lopes-Graça, F. (1991). *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- Lourenço, E. (1998). 1900-2000: Portugal e os desafios finisseculares. *Portugal na transição do milénio* (pp. 35-44). Lisboa: Fim de Século.

Lourenço, V. (2003). Impacto e receptividade do Programa Cultura 2000 em Portugal. *OBS* nº 12 .

Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: ed. Minuit.

Macedo, J. A. (1821). *Exorcismos, contra periodicos, e outros maleficios : fugite partes adversae*. Lisboa: Off. da Viuv. de Lino da Silva Godinho.

Madeira, J. (1996). *Os engenheiros de almas - o partido comunista e os intelectuais*. Lisboa: Estampa.

Malinowski, B. (2009). *Uma teoria científica de cultura*. Lisboa: ed. 70.

Manaças, V. (1991). *Museu Nacional de Arte Antiga - uma leitura da sua história 1911-1962*. Lisboa: FCSH-UNL.

(1993). Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza Cardoso. In *Obras Completas* (Vol. VI, p. 29). Lisboa: IN-CM.

Maravall, J. A. (1986). *Culture of the Baroque - analysis of a historical structure*. Manchester: Manchester University Press.

Marivaux. (1736). *Le Paysan Parvenu ou Les Memoires de Mr\*\*\*,*. Paris: Prault.

Mark, C. (1969). *La politique culturelle aux États Unis*. Paris: Imprimerie Blanchard.

Maroco, J. (2010). *Análise Estatística com utilização do SPSS*. Lisboa: Ed. Sílabo.

Marques, A. H. (2010). *A sociedade medieval portuguesa. Aspectos da vida quotidiana*. Lisboa: Esfera dos Livros .

Marques, A. H. (1995). *Breve Historia de Portugal*. Lisboa: Ed. Presença.

Marsh, D., & Stoker, G. (1995). *Theory and methods in politica science*. New York: St. Martin's Press.

Martins, M. (1993). Identidade regional e local e intervenção autárquica. Da ideia polraizada de desenvolvimento (paradigma centro/periferia) à definição da comunidade como experiência translocal. In M. S. Costa, & J. N. Pinheiro, *Auatarquias locais e desenvolvimento*. Porto: Ed. Afrontamento.

Marx, K. (1982). *Obras escolhidas*. Lisboa: Ed. Porgresso.

Matarasso, F. (1999). *Towards a local cultural index. Measuring the cultural vitality of communities*. Nottingham: Russell Press.

Matarasso, F., & Landry, C. (1999). *Balancing Act: 21 strategic dilemmas in cultural policy*. Strasbourg: Council of Europe.

- Mateus, A. &. (2005). *Relatório Final da Actualização da Avaliação Intercalar do Programa Operacional da Cultura*. Lisboa: Ministério da Cultura.
- Matos, L. S. (2010). *A separação do Estado e da Igreja. Conflito e concórdia entre a Primeira República e o Catolicismo*. Lisboa: D. Quixote.
- Mcluhan, M. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Massachusetts: MIT Press.
- Mendes, M. (1958). *Dordio Gomes*. Lisboa: Ed. Sul.
- Meyer, J. e. (2009). *Institutions and Ideology*. Bingley: Emerald Group Pub.
- Meyer, J., & Rowan, B. (1977). Institutional organizations: formal structure as myth and ceremony. *American Journal of Sociology* , 340-363.
- Morril, J., Manning, B., & Underdown, D. (1984). What was the english revolution? *History today nº 34* .
- Morus, T. (1992). *A Utopia*. Lisboa: Guimarães ed.
- Moussis, N. (2007). *Guides des politiques de l'Union Européenne*. Rixensart: European Study Service.
- Mozzicafredo, J. (1993). Estratégias políticas de desenvolvimento local. In M. Costa, & J. Neves, *Autarquias locais e desenvolvimento*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Münch, R. (1999). Mcdonalized Culture: the end of communication? In B. Smart, *resisting Mcdonaldization*. London: Sage Pub.
- Nauta, L. (2007). Lorenzo Valla and the rise of humanist dialectic. In J. Hankis, *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Négrier, E. (2004). Politiques culturelles territoriales: dernier inventaire avant décentralisation? *OBS nº 13* .
- Neto, M. J. (2003). A propósito da descoberta dos Painéis de São Vicente de Fora - Contributo para o estudo e salvaguarda da pintura gothica em Portugal. *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa* , 219-260.
- Neves, J. (2008). *Comunismo e nacionalismo em Portugal. Política, cultura e história no século XX*. Lisboa: Tinta da China.
- Neves, J. S. (2005). Impacto e receptividade do Programa Cultura 2000 em Portugal. *OBS Pesquisas* .
- Nietzsche, F. (2006). *A Origem da Tragédia proveniente do espírito da música*. S. Paulo: eBooksBrasil.

- Noronha, J. F. (1867). *Manoel Maria du Bocage. Excerptos*. Lisboa: Livraria de B. L. Garnier Editor.
- Nunes, A. S. (1964). Portugal, sociedade dualista em evolução. *Análise Social vol. II* , 407-462.
- Nunes, F. (1767). *Arte da pintura, symmetria e perspectiva (1615)*. (F. d. Chagas, Ed.) Lisboa: Off. João Baptista Alvares.
- Oliveira, F. (1536). *Grammatica da lingoagem portuguesa*. Lisboa: Germão Galharde.
- Oliveira, G. (15 de Abril de 1915). Orpheu nos Infernos. Do noivo ao futuro sogro. *A Capital, Diário republicano da noite* .
- Ortigão, R. (1896). *O Culto da Arte em Portugal*. Lisboa: A.M. Pereira.
- Ovídeo. (2007). *Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.
- Pais, J. M. (1983-3). A prostituição na Lisboa boémia dos inícios do século XX. *Análise Social* , Vol. XIX (77/78/79), 939-960.
- Pais, J. M. (1994). *Práticas culturais dos lisboetas*. Lisboa: ICS/UL.
- Pasquino, G. (2010). *Curso de ciência política*. Lisboa: Pirncipia .
- Pereira, F. A. (1992). *História de Arte Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Pereira, J. P. (29 de Setembro de 2007). A Cultura Oficial da União Europeia. *Público* .
- Pereira, M. H. (1990). Introdução e notas. In Platão, *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pessoa, F. (s/d). *Obras de Fernando Pessoa vol. VIII*. Lisboa: Pormoclube.
- Petrarca. (1879). De Vita Solitaria. In A. Cerutti, *Volgarizzamento uinédito del secolo XVI - Tratto da un Codice dell'Ambrosiana*. Bologna: Presso Caetano Romagnoli.
- Pimentel, A. F. (2002). *Arquitectura e poder. O Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Pinto, A. C. (1728). *Relação dos festivos applausos, com que na cidade do Porto se congratulãrão os felices despozorios dos serenissimos Senhor Dom Joseph Principe do Brasil, e Senhora D. Maria Anna Victoria Infanta de Castella, e dos serenissimos Senhor D. Fernando Principe* . Lisboa: Oficina da Musica.
- Pinto, J. M. (1994). Uma reflexão sobre as políticas culturais. In AAVV, *Dinâmicas culturais, cidadania e desenvolvimento local*. Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia.
- Platão. (1990). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Platão. (1991). *Górgias*. Lisboa: Ed. 70.

- Poirrier, P. (2009). Les pouvoirs publics et la culture. Le ministère de la Culture, 1959-2009: quel bilan? Quelles orientations? In P. Tronquoy, *Les politiques Culturelles*. Paris: La Documentation Française.
- Pomar, J. (11 de Janeiro de 1947). O pintor e o presente. *Seara Nova* .
- Portela, A. (1987). *Salazarismo e artes plásticas*. Lisboa: ICALP.
- Prista, P. (30 de Maio de 2011). O Museu de Arte Popular. Ainda? *Público* , 39.
- Pulquério, M. O. (1991). Introdução, tradução e notas. In Platão, *Górgias*. Lisboa: Ed. 70.
- Quaresma, J. S. (1868). Relatório do Governo Civil de Aveiro. In AAVV, *Colecção dos relatórios das visitas feitas aos districtos pelos respectivos governadores civis*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Queiroz, E., & Ortigão, R. (2004). *As Farpas. Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*. (M. F. (coord.), Ed.) Cascais: Pirncipia.
- Quental, A. (1984). Carta a Teófilo Braga, sem data. In J. Medina, *As conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*. Lisboa: Pub. D. Quixote.
- Quental, A. (1971). *Causas da decadência dos povos peninsulares (1871)*. Lisboa: Prensa.
- Randal, J. (1993). Pierre Bourdieu, on ar, literature and culture. In P. Bourdieu, *The field of cultural production*. Oxford, Cambridge: Polity Press.
- Randall, J. (1993). Editors Note. In P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Raven, J. E. (1965). *Plato's thought in the making: a study of the development of his metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rebello, L. F. (1999). *Garrett, Herculano e a propriedade literária*. Lisboa: D. Quixote.
- Régio, J. (1927). Literatura Viva. (J. Régio, J. Simões, & B. Fonseca, Edits.) *Presença* , nº1.
- Rêgo, R. (1982). *Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Reis, A. (2009). Epílogo: o fim da Primeira República. In F. Rosas, & M. F. Rollo, *História da Primeira República Portuguesa* (pp. 569-582). Lisboa: Tinta da China.
- Resende, G. (1516). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Obtido em Fevereiro de 2010, de <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/resende.html>
- Ribeiro, J. S. (1873). *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia Tomo III*. Lisboa: Typ. Academia Real das Sciencias.

- Ribeiro, J. S. (1871-1914). *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia*. Lisboa: Typ. Academia Real das Sciencias.
- Ribeiro, R., & Gomes, S. (7 de Dezembro de 2003). Os portugueses ainda não sabem estar em silêncio numa ópera. *Público* .
- Riegelhaupt, J. (1979-3). Os camponeses e a política no Portugal de Salazar - o Estado Corporativo e o "apoliticismo" das aldeias. *Análise Social* , XV (59), 505-523.
- Ritzer, G. (1998). *The Mcdonaldization Thesis*. London: Sage Pub.
- Romanelli, R. (2008). *Duplo movimento*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Rosas, F. (2009). A crise do liberalismo oligárquico em Portugal. In F. Rosas, & M. F. Rollo, *História da Primeira República Portuguesa* (pp. 13-26). Lisboa: Ed. Tinta da China.
- Rousseau, J. J. (1979). *Émile or on education*. New York: Basic Books.
- Roterdão, E. d. (2000). *Praise of Folly*. Grand Rapids, MI: University of Michigan Press.
- Ruivo, F. (1993). Estado e poder relacional: a intervenção informal dos governos locais em Portugal. In B. S. Santos, *Portugal: Um retrato singular*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Ruivo, F. (2000). *O Estado Labirintico - o poder relacional entre os poderes local e central*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Ruivo, F. (1993a). Um Estado labirintico: a propósito das relações entre o poder central e local. In M. S. Costa, & J. Neves, *Autarquias locais e desenvolvimento*. Porto: Ed. Afrontamento.
- s/a. (28 de Junho de 2000). Desvendado o "irritante" enigma. *O Primeiro de Janeiro* , 18.
- s/a. (1978). *Equipamentos Colectivos- vol. III*. Lisboa: Ministério das Fianças e do Plano.
- s/a. (6 de Julho de 1915). O Caso d'Orpheu. *A Capital* .
- s/a. (21 de Fevereiro de 1859). Revista de espectáculos. (A. P. Carvalho, I. F. Mota, & R. P. (dir.), Edits.) *Archivo Universal. Revista Hebdomadaria* .
- s/a. (14 de Fevereiro de 1859). Revista de Espectáculos. (A. P. Carvalho, I. F. Mota, & R. P. (dir.), Edits.) *Archivo Universal. Revista Hebdomadaria* .
- S/a. (6 de 5 de 1837). Senhora! (M. A. Pedro, J. B. Massa, & F. C. Pinto, Edits.) *O Panorama: jornal litterário e instructivo da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis* .
- s/a. (14 de 5 de 1853). Sociedade dos Artistas Lisbonenses. (A. R. Sampaio, & F. Vieira da Silva, Edits.) *Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas* , p. 4.
- s/a. (5 de Julho de 1915). Uma Récita do Orpheu. *A Capital* .

- Samara, M. A. (2009). O Republicanismo. In F. Rosas, & M. F. Rollo, *História da Primeira República Portuguesa* (pp. 61-78). Lisboa: Ed. Tinta da China.
- Sampaio, A. R. (12 de 5 de 1853). sem título. *Jornal do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas*, p. 1.
- Santos, A. R. (1792). *Memória sobre as origens da typographia em Portugal*. s/l: s/e.
- Santos, B. S. (1994). *Pela Mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Santos, M. L. (1998). *As políticas culturais em Portugal*. Lisboa: OAC.
- Santos, M. L. (2005). *CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMULAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS NO HORIZONTE 2013 RELATIVAS AO TEMA CULTURA, IDENTIDADES E PATRIMÓNIO*. Lisboa: OAC.
- Santos, M. L. (1998a). discursos europeus sobre a cultura: a via das alternativas integradoras. *Portugal na transição do milénio - colóquio internacional*. Lisboa: Fim de Século.
- Santos, M. L. (1999). *Impactos culturais da Expo'98*. Lisboa: OAC.
- Santos, M. L. (2005). *O panorama museológico em Portugal (2000-2003)*. Lisboa: OAC.
- Santos, M. L. (1977). Para a análise das ideologias da burguesia. *Análise Social vol. XIII (49)* .
- Santos, M. L. (1977). Para a análise das ideologias da burguesia. *Análise Social vol. XIII (49)* .
- Santos, M. L. (2004). *Políticas culturais e descentralização: Impactos do programa de difusão de artes do Espectáculo*. Lisboa: OAC.
- Santos, M. L. (1991). Políticas culturais e juventude. *Análise social vol. xxvi (114)* , 991-1009.
- Santos, M. L. (2002). *Públicos do Porto 2001*. Lisboa: OAC.
- Saraiva, A. J., & Lopes, Ó. (s/d). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- Sasportes, J. (1979). *Trajectória da dança teatral portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Schuster, M. (2002). Informing cultural policy: data, statistics and meaning. *Statistics in the wake of challenges posed by cultural diversity in a globalisation context; Unesco for statistics symposium*. Montreal: UNESCO.
- Scott, W. R., & Meyer, J. (1994). *Institutional environments and organizations. Structural complexity and individualism*. London, Thousand Oaks: Sage Pub.
- Scullion, A., & Garcia, B. (2005). What is cultural policy research? *International Journal of Cultural Policy*, 11, nº 2.

- Segni, L. d. (2002). On the misery of human condition. In M. Perry, T. von Laue, & J. R. Pedenm, *Sources of the western tradition: from ancient times to enlightenment, vol. I*. Houghton Mifflin College Div.
- Serra, J. B. (2009). A evolução política (1910-1917). In F. Rosas, & M. F. Rolo, *História da Primeira República portuguesa* (pp. 93-128). Lisboa: Tinta da China.
- Serrão, J. (1979). *Liberalismo, socialismo, republicanismo - antologia de pensamento político português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Serrão, J. (1980). O pensamento político-social de Antero de Quental (1868-1873). (ICS, Ed.) *Análise Social, vol. XVI (61-62)* , 343-361.
- Serrão, V. (1991). *A pintura maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Silva, A. (2003). Como classificar as políticas culturais? Uma nota de pesquisa. *OBS nº 12* .
- Silva, A. S. (2007). Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro. *Sociologia. Problemas e práticas nº 54* , 11-33.
- Silva, A. S. (1994). *Tempos Cruzados - um estudo interpretativo da cultura popular*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Silva, A. S. (1994). *Tempos Cruzados. Um estudo interpretativo da cultura popular*. Porto: ed. Afrontamento.
- Silva, M. P. (1746). *A fenix renascida ou obras dos melhores engenhos portuguezes* . Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galvão : Off. Miguel Rodrigues.
- Silva, M. R. (1983-3). Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. *Análise Social , XIX (77/78/79)* , 875-907.
- Skinner, Q. (1978). *The foundations of modern thought*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Skinner, Q., & Smith, B. (1988). *The cambridge history of Renaissance philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, A. D. (1997). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Smith, R. (2011). The evolution of cultural policy in the EU. In P. Craig, & G. De Burca, *The Evolution of Eu Law*. Oxford: OUP.
- Sousa, E. (1992). Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices. In Aristóteles, *Poética*. Lisboa: IN-CM.
- Sousa, J. M., & Velozo, L. M. (1987). *História da Imprensa Portuguesa, Subsídios para uma Bibliografia*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.

- Stoer, S. R. (1986). *A educação e mudança social em Portugal. 1970-1980, uma década de transição*. Porto: Ed. Afrontamento.
- Tavani, G. (1988). *A Poesia lírico galego-portuguesa*. Lisboa: ed. Comunicação.
- Tocqueville, A. d. (s/d). *Da democracia na América*. Porto: Rés.
- Toepler, S., & Zimmer, A. (2002). Subsidizing for the arts - government and the arts in western Europe and the US. In D. K. Crane, *Media, Arts, Policy and Globalization*. New York, London: Routledge.
- Torgal, L. R., & Homem, A. C. (1982). Ideologia salazarista e "cultura popular" - análise de uma biblioteca de uma casa do povo. *Análise Social*, XVIII (72-73-74), pp. 1437-1464.
- Tratado de Roma*. (1957). Obtido em 15 de Julho de 2011, de Europa: síntese da legislação da UE: [http://europa.eu/legislation\\_summaries/institutional\\_affairs/treaties/treaties\\_eec\\_pt.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/institutional_affairs/treaties/treaties_eec_pt.htm)
- Trindade, L. (2008). *O Estranho caso do nacionalismo português: o salazarismo entre a literatura e a política*. Lisboa: ICS.
- Turner, B. S. (1994). Introduction. In C. Buci-Gluksmann, *Baroque Reason - the aesthetics of modernity*. London, Thousand Oaks: Sage Pub.
- Valente, V. P. (1999). *O poder e o povo - a revolução de 1910*. Lisboa: Gradiva.
- Valente, V. P. (1974). *Uma educação burguesa... Notas sobre a ideologia do ensino no século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Valla, L. (2010). *Diálogo sobre o livre arbítrio*. (P. O. Silva, Trad.) Lisboa: Colibri.
- Vasconcellos, J. (1877). *A Reforma das Bellas-Artes*. Porto: Imprensa Litterario-Commercial.
- Vasconcellos, J. L. (1905). *O Archeologo Portugues*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Vasconcellos, J. (1870). *Músicos Portugueses*. Porto: Imprensa Portugueza.
- Vendramini, J. E. (2001). A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. *Trans/Form/acção*, 57-83.
- Ventura, J. M. (1868). *Estudos sobre economia política*. Lisboa: Typ. Rua Arco a Jesus nº 19.
- Verney, L. A. (s/d). *Verdadeiro método de estudar (1746)*. (J. Ferreira, Ed.) Porto: Ed. Domingos Barreira.
- Viegas, J. M. (1986). Associativismo e dinâmica cultural. *Sociologia. Problemas e práticas*. nº 1, 103-119.
- Vilela, J. M. (1986). Associativismo e dinâmica cultural. *Sociologia. Problemas e Práticas*.

- Vilela, J. S. (1982). *Francisco de Holanda - vida, pensamento e obra*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Vilhena, H. (1945). *A vida do pintor Manuel Jardim*. Lisboa: Portugália Editora.
- Voeglin, E. (1998). *History of political ideas - Renaissance and Reformation*. Missouri: University of Missouri Press.
- Weber, M. (1990). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Lisboa: Ed. Presença.
- Weber, M. (1991). *Essays in Sociology*. London: Routledge.
- Wiesand, A. (2005). *The "Creative Sector" - an engine for diversity, growth and jobs in Europe*. Brussels: European Cultural Foundation.
- Williams, R. (1996). *The politics of modernism*. London: Verso.
- Xavier, P. A. (2006). Educação artística no Estado Novo: as missões estéticas de férias e doutrinação das elites artísticas. (A. P. Arte, Ed.) *Boletim nº 4* .
- Zaret, D. (1992). Religion, science and printing in the public spheres in seventeenth- century Englan. In C. Calhoun, *Habermas and the public sphere* (pp. 212-235). Cambridge, London: MIT .
- Zetzel, J. (2002). *Cicero. On the commonwealth and on the laws*. Cambridge: Cambridge University Press.

## **Anexos**

Anexo 1. Ficha de observação dos sítios oficiais da internet das Câmaras Municipais

Município: \_\_\_\_\_ Nº \_\_\_\_\_

Transcrição dos objectivos de política cultural / da acção do município na cultura:

Infraestruturas Culturais: \_\_\_\_\_

Grau de diversidade:

Biblioteca \_\_\_\_\_ Museu \_\_\_\_\_ Teatro \_\_\_\_\_ Cineteatro \_\_\_\_\_ Cinemas \_\_\_\_\_

Sob gestão Municipal: \_\_\_\_\_ Sob gestão de outros sectores: \_\_\_\_\_

Associações Total: \_\_\_\_\_

Tipos

ASC \_\_\_\_\_ Indefinidas: \_\_\_\_\_ Festas Tradicionais: \_\_\_\_\_

Música Total \_\_\_\_\_

Expressão Clássica/contemporânea: \_\_\_\_\_ Expressão Tradicional / Etnográfica: \_\_\_\_\_ Ensino \_\_\_\_\_

Teatro Total: \_\_\_\_\_

Teatro Amador \_\_\_\_\_ Teatro profissional \_\_\_\_\_

Dança: Total \_\_\_\_\_

Etnográfica e folclórica \_\_\_\_\_ Clássica/ Contemporânea: \_\_\_\_\_

Artesanato \_\_\_\_\_ Tauromaquia: \_\_\_\_\_ Jogos Tradicionais: \_\_\_\_\_ Cinema e Animação: \_\_\_\_\_

Livro e Leitura: \_\_\_\_\_ Cinema: \_\_\_\_\_ História: \_\_\_\_\_ Numismática \_\_\_\_\_ Filatelia: \_\_\_\_\_

Artes Visuais: \_\_\_\_\_ Coleccionismo: \_\_\_\_\_ Defesa Património \_\_\_\_\_ Gastronomia: \_\_\_\_\_

Outras: \_\_\_\_\_ Fonte(s): \_\_\_\_\_

## Anexo 2. Síntese da análise estatística (índice de resultados e testes)

**1) Descrição das variáveis, avaliação** do seu coeficiente de variação, de assimetria e achatamento e consequente **processo de transformação e standardização**;

**1.2) Categorização das variáveis ordinais**

Método de extremos

**2) Análise exploratória dos dados:** variância a um factor (*Oneway Anova*) e análise univariada da variância, para cálculo da dimensão do efeito; teste não paramétrico de Kruskal-Wallis (*k-independent Sample test*); teste de Scheffe e Tuckey HSD e LSD para comparações múltiplas e identificação da significância das diferenças das médias dos subgrupos de análise.

Observações:

- 1) teste *Oneway Anova*: o pressuposto da distribuição normal da variável dependente foi avaliado pelo teste de Kolmogorov-Smirnov com correcção de Lilliefors, onde verificámos a normalidade dos diversos subgrupos ( $p > ,05$ ). Quando não se verifica a distribuição normal num dos subgrupos de análise, foi considerado que o Teste Anova é robusto face a desvios à normalidade, quando considerados os *p-value* elevados dos restantes grupos (Maroco, 2010). O pressuposto de homogeneidade de variâncias foi validado pelo Teste de Levene ( $p > ,05$ ).
- 2) análise univariada da variância a *n* factores: o pressuposto da homogeneidade do erro das variâncias foi validado pelo Teste de Levene (*Levene's Test of Equality of Error Variances*). A avaliação do efeito foi efectuada a partir do cálculo de F e de  $\eta^2_p$  (*partial eta squared*).
- 3) todos os testes foram efectuados com o software SPSS, v.18
- 4) os dados podem ser confirmados no anexo 3. Outputs do SPSS em formato digital.

**Cap. 4.1. | o nº de artistas dos campos culturais territorializados**

**Objectivo:** análise impactos dos factores sociodemográficos [1]. densidade populacional, [2] número de licenciados, [3] idade média em anos, [4] média do poder de compra e [5] posicionamento no campo ideológico na variável nº de artistas.

**1. Análise da variância a um factor: ANOVA**

[nº de artistas]\*[nº de licenciados]

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,445$
Anova 2	$p = ,000$ (significativo)

**2. Análise da variância a um factor: ANOVA«**

[nº de artistas]\*[idade média em anos]

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,082$
Anova	$p = ,000$ (significativo)

**3. Análise da variância a um factor: ANOVA**

[nº de artistas]\*[densidade populacional]

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,542$
Anova	$p = ,000$ (significativo)

**4. Análise da variância a um factor: ANOVA**

[nº de artistas]\*[média do poder de compra]

Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$ (significativo)

### 5. Análise da variância a um factor: ANOVA

[nº de artistas]\*[campo ideológico]

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,577$
Anova	$p = ,366$ (nulo)

### 6. Análise da variância univariada

[nº de artistas]\*[nº de licenciados], [idade média em anos]

Teste Levene (Erro variâncias)	,082
Teste de efeitos entre sujeitos	
[nº de Licenciados]	
F=80,003; $\eta^2_p = ,468$ ; $p = ,000$ ; potência= 1 (muito elevado)	
[idade média em anos]	
F=30,275; $\eta^2_p = ,250$ ; $p = ,000$ ; potência= 1 (médio)	

### 7. Análise da variância univariada

[nº de artistas]\*[nº de licenciados], [densidade]

Teste Levene (Erro variâncias)	,650
Teste de efeitos entre sujeitos	
[nº de Licenciados]	
F=51,943; $\eta^2_p = ,363$ ; $p = ,000$ ; potência= 1 (elevado)	
[densidade]	
F=29,472; $\eta^2_p = ,245$ ; $p = ,000$ ; potência= 1 (médio)	

### 8. Análise da variância univariada

[nº de artistas]\*[nº de licenciados], [média de poder de compra]

Teste Levene (Erro variâncias)	,172
Teste de efeitos entre sujeitos	
[nº de Licenciados]	
F=32,001; $\eta^2_p = ,259$ ; $p = ,000$ ; potência= 1 (médio)	
[média do poder de compra]	
F=1,983; $p = ,141$ (nulo)	

### 9. Análise da variância univariada

[nº de artistas]\*[nº licenciados], [densidade], [idade média em anos]

Teste Levene (Erro variâncias)	,34
Teste de efeitos entre sujeitos	
[Licenciados]	
F=56,749; $\eta^2_p = ,399$ ; $p = ,000$ ; potência= 1 (elevado)	
[densidade]	
F=9,140; $\eta^2_p = ,097$ ; $p = ,000$ ; potência= ,974 (fraco)	
[idade média em anos]	
F=45,690; $p = ,089$ (nulo)	

#### Cap. 4.1.2. A expressão cultural privilegiada

**Objectivo:** impactos dos factores sociodemográficos [1]. densidade populacional, [2] número de licenciados, [3] idade média em anos, [4] média do poder de compra e [5] posicionamento no campo ideológico na variável expressão clássica e contemporânea.

### 10. Análise da variância a um factor: ANOVA

[Exp. CC]\*[nº de licenciados]

Teste normalidade	$p >,05$
Teste homogeneidade	$p =,892$
Anova	$p =,301$ (nulo)

**11. Análise da variância a um factor: ANOVA**

[Exp. CC]\*[idade média em anos]

Teste normalidade	$p >,05$
Teste homogeneidade	$p =,559$
Anova	$p =,517$ (nulo)

**12. Análise da variância a um factor: ANOVA**

[Exp. CC]\*[densidade populacional]

Teste normalidade	$p >,05$
Teste homogeneidade	$p =,357$
Anova	$p =,634$ (nulo)

**13. Análise da variância a um factor: ANOVA**

[Exp. CC]\*[média do poder de compra]

Teste normalidade	$p >,05$
Teste homogeneidade	$p =,192$
Anova	$p =,161$ (nulo)

**14. Análise da variância a um factor: ANOVA**

[Exp. CC]\*[Campo ideológico]

Teste normalidade	$p >,05$
Teste homogeneidade	$p =,372$
Anova	$p =,016$ (significativo)

**15. Análise da variância multivariada**

[exp. CC],[ass. dança]\*[Campo ideológico]

Teste normalidade	$p >,05$
Teste Box	,213
Teste Levene (Erro variâncias)	[Exp. CC]: =,372 [ass. dança]: =,055

Testes multivariados

MRR=,219; F=4,017; $\eta^2_p =,180$ ; $p =,012$ ; potência= ,812 (muito significativo)
[Exp. CC]
F=3,740; $\eta^2_p =,169$ ; $p =,016$ ; potência= ,781
[ass. dança]
F=3,431; $\eta^2_p =,158$ ; $p =,023$ ; potência= ,741

**16. Análise da variância a um factor: teste não-paramétrico**

[Exp. ET]\*[campo ideológico]

☒ Teste normalidade	$p <,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p =,028$ (significativo)

**Cap. 4.1.3. Espectadores e visitantes**

**Objectivo:** impactos dos factores sociodemográficos [1]. densidade populacional, [2] número

de licenciados, [3] idade média em anos, [4] média do poder de compra) e [5] posicionamento no campo ideológico na variável espectadores e visitantes. Dada a nulidade destas variáveis a hipótese de efeitos endógenos do campo cultural territorializado foi colocada, testando-se o efeito do [6] número de infraestruturas culturais, do [7] número de associações, [8] do valor médio dos investimentos em cultura, [9] do número de itens patrimoniais classificados e, finalmente, do [10] do número de lugares disponíveis no número de espectadores e visitantes.

**17. Análise da variância a um factor: teste não-paramétrico**  
**[Espectadores e visitantes]\*[nº de licenciados]**

Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,276$ (nulo)

**18. Análise da variância a um factor: teste não-paramétrico**  
**[Espectadores e visitantes]\*[idade média em anos]**

Teste normalidade	$p < ,050$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,985$ (nulo)

**19. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[Espectadores e visitantes]\*[densidade populacional]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,166$
Anova	$p = ,510$ (nulo)

**20. Análise da variância a um factor: teste não-paramétrico**  
**[Espectadores e visitantes]\*[média do poder de compra]**

Teste normalidade	$p < ,050$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,249$ (nulo)

**21. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[Espectadores e visitantes]\*[Campo ideológico]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,597$
Anova	$p = ,410$ (nulo)

**22. Análise da variância a um factor: teste não-paramétrico**  
**[Espectadores e visitantes]\*[número de Infraestruturas culturais]**

Teste normalidade	$p < ,050$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,736$ (nulo)

**23. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[Espectadores e visitantes]\*[número de associações]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste de homogeneidade	$p < ,050$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,157$ (nulo)

**24. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[Espectadores e visitantes]\*[investimento médio em cultura]**

Teste normalidade	$p > ,05^*$
-------------------	-------------

Teste homogeneidade	$p=,316$
Anova	$p=,102$ (nulo)

**25. Análise da variância a um factor: teste não-paramétrico  
[Espectadores e visitantes]\*[património classificado]**

Teste normalidade	$p<,050$
Teste de Kruskal-Wallis	$p=,556$ (nulo)

**26. Análise da variância a um factor: ANOVA  
[Espectadores e visitantes]\*[lugares disponíveis]**

Teste normalidade	$p>,05$
Teste de homogeneidade	$p<,050$
Teste de Kruskal-Wallis	$p=,020$ (significativo)

**Cap. 4.1.4. Dança, música, artes visuais e teatro**

**Objectivo:** impactos dos factores sociodemográficos [1]. densidade populacional, [2] número de licenciados, [3] idade média em anos, [4] média do poder de compra e [5] posicionamento no campo ideológico nas variáveis da proporção de actividade principal das associações: dança, música, artes visuais e teatro

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[ass. dança], [ass. música], [ass. artes visuais], [ass. teatro]\*[densidade populacional]**

27. Ass. dança	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,018$ (significativo)
28. Ass. música	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,507$
	Anova	$p=,495$ (nulo)
29. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,507$
	Anova	$p=,023$ (significativo)
30. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,005$ (significativo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[ass. música], [ass. artes visuais], [ass. dança], [ass. teatro]\*[nº de licenciados]**

31. Ass. dança	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,878$
	Anova	$p=,021$ (significativo)
32. Ass. música	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,615$
	Anova	$p=,745$ (nulo)
33. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,108$
	Anova	$p=,969$ (nulo)
34. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$

T. Kruskal-Wallis  $p=,256$  (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**  
**[ass. música], [ass. artes visuais], [ass. dança], [ass. teatro]\*[idade média em anos]**

35. Ass. dança	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,774$
	Anova	$p=,035$ (significativo)
36. Ass. música	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,367$
	Anova	$p=,088$ (nulo)
37. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,458$
	Anova	$p=,222$ (nulo)
38. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,440$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico** [ass. música], [ass. artes visuais], [ass. dança], [ass. teatro]\*[média do poder de compra]

39. Ass. dança	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,622$
	Anova	$p=,022$ (significativo)
40. Ass. música	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,479$
	Anova	$p=,536$ (nulo)
41. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,122$
	Anova	$p=,497$ (nulo)
42. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,180$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**  
**[ass. música], [ass. artes visuais], [ass. dança], [ass. teatro]\*[Campo ideológico]**

43. Ass. dança	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,334$
	Anova	$p=,000$ (significativo)
44. Ass. música	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,077$ (nulo)
45. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,837$
	Anova	$p=,291$ (nulo)
46. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,070$ (nulo)

**47. Análise da variância univariada**

[ass.dança]\*[nº licenciados], [idade média em anos], [poder de compra], [campo ideológico]

Teste Levene (Erro variâncias)	,138
Teste de efeitos entre sujeitos	
[Licenciados]	
F=2,0002;; p=,139; (nulo)	
[idade média em anos]	
F=5,106; $\eta^2_p=,070$ ; p=,007; potência= ,815 (fraco)	
[poder de compra]	
F=,283; p=,754; (nulo)	
[campo ideológico]	
F=3,577; $\eta^2_p=,074$ ; p=,016; potência= ,780 (fraco)	

**48. Análise da variância multivariada**

[ass. dança], [ass. música]\*[campo ideológico], [densidade populacional]

Teste normalidade	p>,05
Teste Box	,538
Teste Levene (Erro variâncias)	[ass. dança]: =,209 [ass. música]: =,214
Testes multivariados	
[campo ideológico]	
MRR=,210; F=11,888; $\eta^2_p=,173$ ; p=,000; potência= 1 (significativo/muito elevado)	
[densidade]	
MRR=,018; F=1,546; p=,216 (nulo)	
Testes Post-Hoc 2: Tuckey HSD	

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**

[ass. dança], [ass. música], [ass. artes visuais], [ass. teatro]\*[infraestruturas culturais]

49. Ass. dança	T. normalidade	p>,05
	T. homogeneidade	p=,844
	Anova	p=,092 (nulo)
50. Ass. música	T. normalidade	p>,05*
	T. homogeneidade	p=,529
	Anova	p=,736 (nulo)
51. Ass. artes visuais	T. normalidade	p>,05
	T. homogeneidade	p=,880
	Anova	p=,542 (nulo)
52. Ass. teatro	T. normalidade	p<,05
	T. Kruskal-Wallis	p=,261 (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**

[ass. dança], [ass. música], [ass. artes visuais], [ass. teatro]\*[número associações]

53. Ass. dança	T. normalidade	p>,05
	T. homogeneidade	p=,845
	Anova	p=,051 (nulo)
54. Ass. música	T. normalidade	p>,05*

	T. homogeneidade	$p=,557$
	Anova	$p=,425$ (nulo)
55. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,000$ (significativo)
56. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,002$ (significativo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**  
**[ass. dança], [ass. música], [ass. artes visuais], [ass. teatro]\*[investimento médio em cultura]**

57. Ass. dança	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,665$
	Anova	$p=,007$ (significativo)
58. Ass. música	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,571$
	Anova	$p=,178$ (nulo)
59. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,334$
	Anova	$p=,022$ (significativo)
60. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,403$ (nulo)

**. Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**  
**[ass. dança], [ass. música], [ass. artes visuais], [ass. teatro]\*[património classificado]**

61. Ass. dança	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,242$ (nulo)
62. Ass. música	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,555$ (nulo)
63. Ass. artes visuais	T. normalidade	$p>,05$
	T. homogeneidade	$p=,086$
	Anova	$p=,945$ (nulo)
64. Ass. teatro	T. normalidade	$p<,05$
	T. Kruskal-Wallis	$p=,016$ (significativo)

**65. Análise da variância multivariada**  
**[ass. dança], [ass. artes visuais],[ass. música]\*[campo ideológico], [investimento médio em cultura]**

Teste normalidade	$p>,05$
Teste Box	,716
Teste Levene (Erro variâncias)	[ass. dança]: =,209 [ass. música]: =,214 [ass. artes visuais]: =,277
Testes multivariados	
[campo ideológico]	
MRR=,166; F=2,952; $\eta^2_p=,148$ ; $p=,041$ ; potência= ,666 (significativo/média dimensão)	
Compósito [campo ideológico]*[investimentos]	
MRR=,245; F=2,496; $\eta^2_p=,197$ ; $p=,043$ ; potência= ,735	
Testes Post-Hoc 1: Tuckey HSD	

**Cap. 4.1.5. A gestão das infraestruturas culturais**

**Objectivo:** impactos dos factores sociodemográficos [1]. densidade populacional, [2] número de licenciados, [3] idade média em anos, [4] média do poder de compra e [5] posicionamento no campo ideológico nas variáveis da proporção do peso da Câmara Municipal e de Outros Sectores na gestão das infraestruturas culturais

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico [peso CM], [peso OS]\*[densidade populacional]**

66. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$ (significativo)
67. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05$
	Teste homogeneidade	$p = ,834$
	Anova	$p = ,536$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico [peso CM], [peso OS]\*[licenciados]**

68. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$ (significativo)
69. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05^*$
	Teste homogeneidade	$p = ,145$
	Anova	$p = ,098$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico [peso CM], [peso OS]\*[idade]**

70. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$ (significativo)
71. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05^*$
	Teste homogeneidade	$p = ,681$
	Anova	$p = ,847$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico [peso CM], [peso OS]\*[poder de compra]**

72. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,001$ (significativo)
73. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05$
	Teste homogeneidade	$p = ,514$
	Anova	$p = ,348$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico [peso CM], [peso OS]\*[campo ideológico]**

74. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,242$ (nulo)
75. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05^*$
	Teste homogeneidade	$p = ,101$
	Anova	$p = ,173$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[peso CM], [peso OS]\*[nº IFCs]**

76. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,005$ (significativo)
77. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05^*$
	Teste homogeneidade	$p = ,063$
	Anova	$p = ,006$ (significativo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[peso CM], [peso OS]\*[nº associações]**

78. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,029$ (significativo)
79. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05$
	Teste homogeneidade	$p = ,171$
	Anova	$p = ,998$ (nulo)

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[peso CM], [peso OS]\*[investimento médio em cultura]**

80. Peso CM	Teste normalidade	$p < ,05$
	Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,179$ (nulo)
81. Peso OS	Teste normalidade	$p > ,05$
	Teste homogeneidade	$p = ,670$
	Anova	$p = ,168$ (nulo)

**82. Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[peso OS]\*[peso CM]**

Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$ (significativo)

**Cap. 4.1.6. Os inputs dos campos culturais territorializados**

**Objectivo:** impactos dos factores sociodemográficos [1]. densidade populacional, [2] número de licenciados, [3] idade média em anos, [4] média do poder de compra e [5] posicionamento no campo ideológico na variável número de infraestruturas culturais.

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[nº IFCs], [Nº Ass.], [investimentos], [lugares], [património]\*[densidade]**

<b>83. [nº IFCs]</b>	
Teste normalidade (Shapiro-Wilk)	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,928$
Anova	$p = ,000$
<b>84. [nº ass]</b>	
Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,480$
Anova	$p = ,000$
<b>85. [investimentos]</b>	
Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,651$
Anova	$p = ,000$
<b>86. [lugares]</b>	
Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,003$

**87. [património]**

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,062$
Anova	$p = ,250$

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**  
**[nº IFCS], [Nº Ass.], [investimentos], [lugares], [património]\*[nº licenciados]**

**88. [nº IFCS]**

Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$

**89. [nº ass]**

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,945$
Anova	$p = ,000$

**90. [investimentos]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,275$
Anova	$p = ,188$

**91. [lugares]**

Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,088$

**92. [património]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste de homogeneidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**  
**[nº IFCS], [Nº Ass.], [investimentos], [lugares], [património]\*[idade média em anos]**

**93. [nº. IFCS]**

Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,012$

**94. [nº ass]**

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,561$
Anova	$p = ,000$

**95. [investimentos]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,858$
Anova	$p = ,000$

**96. [lugares]**

Teste normalidade	$p < ,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$

**97. [património]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,069$
Anova	$p = ,239$

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico**  
**[nº IFCS], [Nº Ass.], [investimentos], [lugares], [património]\*[média do poder de compra]**

**98. [Nº IFCS]**

Teste normalidade	$p < ,05$
-------------------	-----------

Teste de Kruskal-Wallis	$p=,004$
<b>99. [nº ass]</b>	
Teste normalidade	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,894$
Anova	$p=,314$
<b>100. [investimentos]</b>	
Teste normalidade	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,176$
Anova	$p=,065$
<b>101. [lugares]</b>	
Teste normalidade	$p<,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p=,919$
<b>102. [património]</b>	
Teste normalidade	$p<,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p=,065$

**Análise da variância a um factor: ANOVA e teste não-paramétrico  
[nº IFCS], [Nº Ass.], [investimentos], [lugares], [património]\*[campo ideológico]**

<b>103. [nº IFCS]</b>	
Teste normalidade (Shapiro-Wilk)	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,400$
Anova	$p=,001$
<b>104. [nº ass]</b>	
Teste normalidade	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,683$
Anova	$p=,818$
<b>105. [investimentos]</b>	
Teste normalidade	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,737$
Anova	$p=,255$
<b>106. [lugares]</b>	
Teste normalidade	$p<,05$
Teste de Kruskal-Wallis	$p=,297$
<b>107. [património]</b>	
Teste normalidade	$p>,05^{**}$
Teste homogeneidade	$p=,669$
Anova	$p=,178$

**108. Análise da variância univariada  
[IFCS]\*[densidade], [idade], [poder de compra], [licenciados]**

Teste normalidade	$p>,05$
Teste Levene (Erro variâncias)	$p=,124$
Testes de efeitos entre-sujeitos	
[Licenciados]	
F=4,223; $\eta^2_p=,052$ ; $p=,016$ ; potência= ,733 (médio)	
[densidade]	
F=,579; $p=,562$ (nulo)	
[idade]	
F=,114; $p=,892$ (nulo)	
[poder de compra]	
F=,2,539; $p=,082$ (nulo)	

**109. Análise da variância univariada**  
**[IFCS]\*[campo ideológico], [licenciados]**

Teste normalidade	$p >,05$
Teste Levene (Erro variâncias)	$p =,169$
Testes de efeitos entre-sujeitos	
[Licenciados]	
F=32,683; $\eta^2_p =,267$ ; $p =,000$ ; potência= 1 (muito elevado)	
[campo ideológico]	
F=3,264; $\eta^2_p =,052$ ; $p =,023$ ; potência= ,741 (médio)	

**110. Análise da variância univariada**  
**[ass]\*[densidade], [licenciados], [idade], [poder de compra]**

Teste normalidade	$p >,05$
Teste Levene (Erro variâncias)	$p =,223$
Testes de efeitos entre-sujeitos	
[densidade]	
F=,811; $p =,446$ (nulo)	
[idade]	
F=,998; $p =,371$ (nulo)	
[Poder de compra]	
F=,70; $p =,932$ (nulo)	
[licenciados]	
F=4,036; $\eta^2_p =,050$ ; $p =,020$ ; potência= ,713 (médio)	

**111 Análise da variância univariada**  
**[investimentos]\*[idade], [densidade]**

Teste normalidade	$p >,05$
Teste Levene (Erro variâncias)	$p =,711$
Testes de efeitos entre-sujeitos	
[densidade]	
F=1,445; $p =,238$ (nulo)	
[idade]	
F=3,156; $\eta^2_p =,033$ ; $p =,045$ ; potência= ,600 (fraco)	

**112. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[investimentos]\*[número associações]**

Teste normalidade	$p >,05$
Teste homogeneidade	$p =,605$
Anova 1	$p =,000$ (significativo)

**113. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[investimentos]\*[número de infraestruturas culturais]**

Teste normalidade	$p >,05$
Teste homogeneidade	$p =,182$
Anova 1	$p =,755$ (nulo)

**114. Análise da variância a um factor não-paramétrico**  
**[investimentos]\*[património]**

Teste normalidade	$p >,05$
-------------------	----------

Teste homogeneidade	$p=,041$
Teste de kruskal-wallis	$p=,000$ (significativo)

**115. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
[investimentos]\*[lugares]

Teste normalidade	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,069$
Anova	$p=,000$ (significativo)

**116. Análise da variância a um factor não paramétrico**  
[investimentos]\*[número de artistas]

Teste normalidade	$p>,05^*$
Teste homogeneidade	$P<,05$
Teste de kruskal-wallis	$p=,000$ (significativo)

**117. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
[investimentos]\*[Peso outros sectores]

Teste normalidade	$p>,05^*$
Teste homogeneidade	$p=,545$
Anova	$p=,085$ (nulo)

**118. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
[investimentos]\*[Peso CM]

Teste normalidade	$p>,05^*$
Teste homogeneidade	$p=,582$
Anova	$p=,109$ (nulo)

**119. Análise da variância univariada**  
[investimentos]\*[associações], [património], [lugares], [artistas]

Teste normalidade	$p>,05$
Teste Levene (Erro variâncias)	$p=,061$
Testes de efeitos entre-sujeitos	
[património]	
F=1,365; $p=,259$ (nulo)	
[artistas]	
F=,704; $p=,497$ (nulo)	
[número associações]	
F=7,391; $\eta^2_p=,096$ ; $p=,001$ ; potência= ,936 (elevado)	
[lugares]	
F=5,049; $\eta^2_p=,067$ ; $p=,008$ ; potência= ,811 (médio)	

**120. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
[Nº infraestruturas]\*[nº artistas]

Teste normalidade	$p>,05^*$
Teste homogeneidade	$p=,067$
Anova	$p=,000$ (significativo)

**121. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
[Nº infraestruturas]\*[associações]

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,515$
Anova	$p = ,000$ (significativo)

**122. Análise da variância a um factor não paramétrico**  
**[Nº infraestruturas]\*[exp. tradicional]**

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,026$
Teste de Kruskal-Wallis	$p = ,000$ (significativo)

**123. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[Nº infraestruturas]\*[exp. CContemporânea]**

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,266$
Anova	$p = ,985$ (nulo)

**124. Análise da variância multivariada**  
**[associações], [artistas]\*[nº infraestruturas]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste Box	,199
Teste Levene (Erro variâncias)	[artistas]: =,067 [associações]: =,515
Testes multivariados	
MRR=,384; F=36,057; $\eta^2_p = ,271$ ; $p = ,000$ ; potência= 1	[artistas]
F=35,712; $\eta^2_p = ,275$ ; $p = ,000$ ; potência= 1	[associações]
F=16,859; $\eta^2_p = ,152$ ; $p = ,000$ ; potência= 1	

**125. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[exp. trd]\*[nº artistas]**

Teste normalidade	$p > ,05^*$
Teste homogeneidade	$p = ,244$
Anova	$p = ,000$ (significativo)

**126. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[tx atracção territorial]\*[nº artistas]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste homogeneidade	$p = ,196$
Anova	$p = ,000$

**127. Análise da variância multivariada**  
**[tx atracção territorial], [exp. trd]\*[nº artistas]**

Teste normalidade	$p > ,05$
Teste Box	,620
Teste Levene (Erro variâncias)	[exp. trd]: =,244 [tx atracção]: =,196
Testes multivariados	
MRR=,; F=14,589; $\eta^2_p = ,134$ ; $p = ,000$ ; potência=,999	

[exp. trd]  
 $F=9,844$ ;  $\eta^2_p=,095$ ;  $p=,000$ ; potência=,982  
 [tx atracção]  
 $F=8,027$ ;  $\eta^2_p=,079$ ;  $p=,000$ ; potência= ,954

**128. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[tx atracção territorial]\*[nº infraestruturas]**

Teste normalidade	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,604$
Anova	$p=,004$ (significativo)

**129. Análise da variância a um factor: ANOVA**  
**[tx atracção territorial]\*[exp. trd]**

Teste normalidade	$p>,05$
Teste homogeneidade	$p=,266$
Anova	$p=,003$ (significativo)

**130. Análise da variância a um factor não paramétrico**  
**[tx atracção territorial]\*[exp.CC]**

Teste normalidade	$p>,05^*$
Teste homogeneidade	$P<,05$
Teste Kruskal-Wallis	$p=,003$ (significativo)

**131. Análise da variância univariada**  
**[taxa atracção territorial]\*[exp.CC], [exp. trd], [nº ifcs]**

Teste normalidade	$p>,05$
Teste Levene (Erro variâncias)	$p=,225$
Testes de efeitos entre-sujeitos	
[exp. cc]	
$F=,691$ ; $p=,502$ (nulo)	
[exp. trd]	
$F=,348$ ; $p=,707$ (nulo)	
[número IFC]	
$F=,932$ ; $p=,396$ (nulo)	
[artistas]	
$F=3,085$ ; $\eta^2_p=,040$ ; $p=,049$ ; potência= ,588 (fraco)	

**3) Redução das dimensões de análise**

*CATPCA (categorical principal component analysis)*

**2.1) avaliação das componentes a reter**

*CATPCA* a 20 componentes: Teste de *Scree Plot* e *Eigenvalue >1*

$\alpha$  Cronbach=1,004

Eigenvalue=21,761

**Resultado: retenção de 2 componentes principais;**

**3.2) selecção das variáveis com peso maior na determinação das componentes;**

*CATPCA* a 2 componentes: retenção de variáveis com *eigenvalue >5*; teste do *scree plot*;

**3.2.1) Variáveis seleccionadas:**

**Componente 1:**

[ nº de artistas]= ,928

[p . compra]=,897  
[ n° licenciados]= ,890  
[n° IFCs]= ,758  
[densidade pop]= ,706;  
[n° associações]= ,641  
[g. diversidade]= ,641  
[ t atracção territorial]= ,518

**Componente 2:**

[n° ass. dança]= ,623  
[campo ideológico]= ,535  
[exp. tradicional]=,400

**3.2.2) Identificação de duas componentes:**

[1] Vitalidade cultural e [2] Ideologia

**4) Clusterização:** Hierarquical Cluster; K-means cluster (4)

**4.1)** determinação da percentagem total retida pela solução de k=4 a partir de R-squared  
Resultado  $R_{sq}=,24$ ; %=24% (fraco)

**4.2)** Identificação das médias centrais de objectos e valor de  $F$ .

**5) Multidimensional Scalling (Proscal):** representação em mapa perceptual bidimensional das proximidades de semelhanças e dissemelhanças entre os objectos.

**Goodness of fit:**

$Stress$  /=,15 (razoável)

DAF=,97 ( muito bom)

6) Mapa perceptual bidimensional das proximidades (Proscal), identificado pelos valores de clusterização (K-means cluster), de acordo com as componentes principais (CATPCA)

## **Anexos em formato digital**

**Anexo 3. Outputs do SPSS**

**Anexo 4. Análise dos programas de governo 1974-2005**

**Anexo 5. Textos de apresentação nos sítios oficiais da internet das Câmaras Municipais**

**Anexo 6. Orgãos responsáveis pela cultura e seus representantes políticos 1974-2005**

**Anexo 7. Amostra à imprensa publicada entre 1849 e 1871**