

## NOVOS NOTÁVEIS - OS PROGRAMADORES CULTURAIS<sup>1</sup>

Cláudia Madeira

“O intermediário não é um funcionário passivo que aplica leis (...), ele produz mundos” (Hennion, 1983:460).

Os mundos da arte são constituídos por uma pluralidade de intervenientes onde se destacam dois *lugares limite*: os criadores, que em percursos variáveis mais ou menos versáteis e intermutáveis, procuram sempre a sua singularidade artística e os outros que “criam” o criador dentro do campo de criação, como por exemplo os críticos, os comissários, os *marchands*, os programadores. Enfim, toda uma série de *intermediários culturais* de quem os criadores dependem para a visibilidade/ viabilidade das suas carreiras e que, na sua função de divulgação, consagram os artistas como se auto-consagram a si próprios (na singularidade que também eles detêm enquanto decisores).

É este segundo pólo que se apresenta aqui em análise, destacando a figura do programador cultural. Dentro do conceito geral de *mediação*<sup>2</sup>, este protagonista traduz-se especificamente nas funções de *intermediação*, aliando ao conceito de origem o prefixo “-inter-”, para circunscrever as realidades onde se processa, com o sufixo “-ção-”, de acção (Hennion, 1993(b): 222). Assim, a definição de *intermediário cultural*, tal como a palavra indica, assenta na pressuposição clássica de um processo de criação artística repartido entre produção, intermediação e recepção. Neste sentido, o intermediário cultural é aquele que serve de canal, de facilitador da ligação entre dois mundos (produção e consumo, princípio e fim) que, estando separados, devem ser ligados para que o processo de criação resulte. Antoine Hennion (1983(a)), que estudou o caso do director artístico de variedades propõe que se considerem os intermediários como constituindo o “objecto central da sociologia da arte”, na medida em que “(...) não há nem outro lugar nem outro meio de conhecer os dois mundos [da criação e da recepção da obra] que não no trabalho dos intermediários” (id.:462). Ao “*deformar, triar, reagrupar*”, este profissional põe em relação arte e sociedade e torna claro que a criação, mais do que uma essência pura geradora de uma comunicação empática com o público, é produto de um quadro social cuja

<sup>1</sup> O presente artigo tem por base uma análise aos programadores culturais portugueses das artes cénicas desenvolvida no âmbito da tese de mestrado em “Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação” do ISCTE (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa), Dezembro de 1999. Nesta análise procurou-se abarcar programadores de organizações culturais onde estivessem presentes os seguintes critérios: diferentes estruturas funcionais, diferentes antiguidades, origens geográficas e centralidades no panorama artístico português. Foram assim seleccionadas dez organizações: *instituições culturais* (CCB, Culturgest), *mega-projectos culturais* (Lisboa'94, Festival dos 100 Dias, Festival Mergulho no Futuro), *projectos cíclicos* - festivais de descentralização (Citemor, FITEI, Festival de Almada, PoNTI) e produto institucional (Encontros Acarte). A pesquisa, propriamente dita, foi constituída por uma *análise das representações dos programadores* (tendo sido efectuadas entrevistas semi-directivas) e uma *análise das práticas programáticas* (baseada numa análise documental dos programas, dos dados estatísticos fornecidos e da tipologia definida pelos programadores sobre o tipo de repertório e grau de consagração das companhias apresentadas).

<sup>2</sup> Segundo Hennion, “Longe de ser um devaneio moderno, o problema geral colocado pela mediação é velho como o mundo”, sendo que desde logo “a teologia instala a mediação (a Virgem, os sacramentos, os padres)” (1993(b): 11).

ponderação implica os aspectos económicos, políticos e sociais de uma dada sociedade.

Esta figura do programador cultural, sempre implícita à própria criação (podemos dizer que dentro de cada criador há um programador) e transversal a todas as vertentes artísticas, tem por função seleccionar sobre o conjunto da oferta uma “mostra” a apresentar ao público no contexto da organização de divulgação cultural em que se inscreve. Na área das artes performativas e em particular no caso do teatro, só na actualidade, com o surgimento de novas instituições e organizações culturais onde se procedeu a uma maior definição de funções, se verifica a emergência destes novos protagonistas. De facto, há especificidades próprias que conferem ao programador teatral uma função crucial, especialmente num contexto de oferta pletórica (paradoxo que, tendo por base um conhecimento exaustivo da oferta, testemunha uma crescente necessidade de seleccionar, na inversa medida em que diminuem as possibilidades efectivas para o fazer). Com efeito, contrariamente ao que acontece com outras artes que podem sempre ser “descobertas” e “revalorizadas” mais tarde (como é o caso das artes plásticas), o campo teatral, sendo a área do acontecimento ao vivo e onde o “consumo cultural (...) é invisível a não ser quando ocorre” (DiMaggio, 1997:42-44), necessita de uma escolha mais imediata que permita a existência do produto cultural<sup>3</sup>.

No campo teatral, esta “evolução” toma natural relevo quando se atenta à própria história do campo. Em termos sumários, e se tomarmos como paradigma o Teatro Nacional D<sup>a</sup> Maria II, vemos, por exemplo, uma Amélia Rey Colaço, “cabeça de cartaz” de inúmeras peças, ao mesmo tempo directora artística do mesmo teatro, acumulando, entre outras, as funções de criação, direcção e programação. Após o 25 de Abril e apesar do surto de teatros denominados Independentes<sup>4</sup> (com alguns precedentes raros anteriores a essa data), a especialização também não deu e não dá ainda hoje (na maioria dos teatros) lugar a uma definição total de funções. A existência de uma especialização requer uma estrutura económica que só nos anos 90 surge de uma forma sistemática na cena cultural<sup>5</sup>, como analisaremos seguidamente.

Tomando por referente o estudo desenvolvido por Ana Baptista (1992), podemos delinear algumas das principais transformações ocorridas no campo teatral nas últimas décadas e explicativas desta situação. Segundo a autora, os anos 70 e 80 desenharam cartografias do espaço teatral diferenciadas. Nos anos 70, a um movimento de descentralização, tanto das propostas estéticas e organizativas, como dos públicos de teatro (que acompanhou os movimentos sociais desencadeados pelo 25 de Abril), sucedeu-se uma centralização da actividade teatral na cidade de Lisboa e a consolidação de um “núcleo duro” de companhias. Essas companhias, nascidas ou sucedâneas de companhias do “teatro independente” surgem com uma nova dinâmica: “de ruptura estética e de uma prática teatral como espaço de afirmação política e de autonomia ideológica, bem como de uma nova lógica organizacional baseada no modelo cooperativo”

<sup>3</sup> É preciso realçar que existe uma diferença entre o texto de base de um espectáculo teatral, a que se dá o nome de peça, que pode perdurar, ser re-descoberto, transformado, re-actualizado, e o espectáculo teatral. Esse último traduzindo o conjunto do texto, da encenação, da interpretação, etc., é efémero e faz do teatro uma área cultural de maior permeabilidade aos condicionalismos da escolha.

<sup>4</sup> Carlos Porto e Salvato Teles de Menezes (1985) definem teatro independente ou grupos independentes como “expressões que começaram a ser utilizadas no início dos anos 70, em especial com o aparecimento do Grupo 4, dos Bonecreiros, da Comuna e do Teatro da Cornucópia. A designação não inteiramente correcta, chegou-nos provavelmente de Espanha por intermédio da revista *Primer Acto*, então um elemento importante (como anteriormente o *Théâtre Populaire*) para o desbloqueamento estético e ideológico da prática teatral peninsular.” Teatros que, apesar da sua independência não se concretizaram na plenitude em termos económicos, se esforçam por concretizá-la em termos estéticos e ideológicos.

<sup>5</sup> Apesar de já anteriormente existirem organizações culturais de divulgação, como é o caso do “ACARTE” e dos “Encontros Acarte” (nos anos oitenta).

(id.:103). Desenvolveram, de acordo com a autora, um trabalho de continuidade ao longo de todas as fases por que passou o teatro português (a da censura na ditadura, a da militância política e colectivista no pós-25 de Abril e a da consolidação do regime democrático nos anos oitenta) e lograram sedimentar espaços próprios, estruturas e propostas artísticas fortemente personalizadas e polarizadas na figura do seu encenador/director.

Nos anos 80, no entanto, instala-se uma fase de instabilização e degradação das condições de produção de grande parte das companhias de teatro, sobretudo, segundo Ana Baptista, entre as pequenas companhias da descentralização e das mais frágeis companhias da capital. Factor que determinou, não só a estagnação e perecibilidade dessas companhias, como o surgimento de novas lógicas de produção - o pluriemprego e pluriactividade. Recorrendo os artistas a mercados paralelos ou mesmo novos segmentos de mercado (séries televisivas, publicidade, co-produções internacionais, etc.). Caracterizando-se, assim, o campo teatral, pela predominância de processos de precarização de emprego, surgindo géneros “desclassificados” (id.:102). Se o discurso dominante dos anos 70 foi o dos encenadores, os anos 80 trouxeram um novo protagonismo aos actores. Para Ana Baptista “estas novas vagas de valores correspondem bem mais a um “efeito de geração”, ou seja, à adaptação a novas condições de acesso e exercício da profissão do que a uma profunda reestruturação estética ou afirmação de uma geração artística” (id.).

Nos anos 90, o panorama profissional volta a transformar-se, justapondo-se à lógica dos teatros, a lógica das novas instituições e mega-projectos culturais, tais como o CCB, a Culturgest, Lisboa'94 e os dois festivais da Expo'98, Festival dos 100 dias e Festival Mergulho no Futuro. Estas organizações mais do que focos de produção, porque não possuem *staffs* artísticos próprios (companhias de teatro residentes), são plataforma de difusão dos criadores e actividades artísticas (nomeadamente dos “géneros desclassificados” surgidos na década anterior). São afinal, como já referimos, a ponte, por um lado, entre a produção artística nacional e internacional e, por outro, entre as produções artísticas e os públicos. Com este novo panorama emerge uma outra figura central, a do programador cultural<sup>6</sup>.

Este crescimento do campo artístico tem por base a existência de sistemas diferenciados de produção. Dominique Leroy (1980:73), numa inventariação da taxonomia tecno-estética da produção artística, identifica, neste sentido, dois sistemas dominantes: 1) o “stock-system” que implica a existência de um grupo permanente ou, pelo menos, de um núcleo orgânico estável (como acontece na maior parte dos teatros portugueses que assentam numa companhia de teatro fixa), e 2) o “combination system” onde a composição do grupo se modifica a cada espectáculo e se dissolve no seu final. Neste caso, as operações podem ser fixas em relação a um “equipamento” (sala de espectáculo, festival, etc.), ou podem circular (*tournés*), mostrando-se o sistema especialmente vocacionado para as novas organizações que vivem de projectos e onde o papel do programador cultural surge melhor especificado.

Neste caso, o programador é tomado, tal como os notáveis que faziam a mediação entre a aldeia e a cidade<sup>7</sup>, como o mediador entre a escala nacional e

<sup>6</sup> Paralelamente a estas organizações culturais, onde a “figura” do programador existe bem delimitada, vemos aparecer, por exemplo no Teatro Nacional, um regulamento que define a função do Director do Teatro, assim como as restantes funções ligadas à produção ou à parte burocrática. Esta maior definição de funções, no campo teatral, aparece como resultado do próprio crescimento do campo.

<sup>7</sup> Pierre Léon, no livro *História Económica e Social do Mundo*, refere sobre o papel destes intermediários o seguinte: “A comunidade tem os seus chefes”: “Com o pároco e o senhor, eram o notário ou tabelião e os lavradores mais ricos que tinham maior influência na comunidade (...) Era preciso dispor de tempo livre e ter, por exemplo, operários agrícolas (para que a exploração pessoal se não ressentisse), era preciso, portanto ser abastado e ter também um mínimo de conhecimentos (ler, escrever, contar e manter uma contabilidade relativamente aperfeiçoada)”. “Estes representantes da aldeia, que encontramos por toda a

a escala internacional, como o detentor dos conhecimentos que lhe possibilitam fazer uma selecção ou tomar uma decisão sobre os projectos artísticos que lhe são apresentados. É através do “combination system” que melhor se verifica que essa intermediação é desenvolvida através de critérios vários: 1) através das políticas culturais que a contextualizam; 2) através dos critérios implícitos nos objectivos das próprias instituições ou projectos culturais e 3) através dos critérios dos próprios programadores. Critérios que, no seu conjunto, podem ou não ser consonantes entre si e esboçar diferentes estratégias culturais.

A existência de critérios exteriores ao processo “interior” de criação artística vem complexificar, ou até pôr em causa, a repartição clássica de *produção versus intermediação versus recepção*, na medida em que se promovem o “enquadramento” da produção, de alguma forma estão também a “criar” o contexto cultural. Situando-se o papel dos programadores não só a jusante do processo de produção artística mas também a montante, apesar do seu papel aparecer como que naturalizado pelo próprio espectáculo. O processo de criação apresenta-se não como um encadeamento linear (onde o intermediário intervém apenas na obra criada à saída do processo de produção para, através de mecanismos vários, a entregar ao consumo), mas antes como um processo onde existem várias retroacções e determinações recíprocas num contexto onde os intermediários ganham uma crescente importância na configuração e definição do que é arte.

De facto, sendo o teatro uma *arte colectiva*, o sucesso da programação dentro de uma organização cultural depende de vários critérios configurados por uma rede de intervenientes que funciona enquanto “*quadro de interacção contextual*” (Conde, 1994:174). Do lado dos criadores, dar a conhecer os novos valores artísticos ou consagrar valores nacionais ou internacionais. Do lado do público, captar públicos específicos (por artes, por tipos, por géneros) ou agradar a públicos multiformes. Do lado da crítica, conseguir captar as atenções desta esfera para um reconhecimento no espaço público dos artistas ou obras apresentados na organização. Do lado da organização cultural, satisfazer os objectivos propostos (que podem ser mais culturais, mais económicos, mais didácticos, etc.). Esse “jogo de relações”, mantido por cada programador no seu “microcosmos” cultural, articula-se com os restantes programadores, definindo-se um determinado panorama cultural (mais ou menos miscigenado).

O programador cultural surge, desta forma, no campo artístico como um elemento legitimador de um valor cultural e económico de obras e artistas, assim como, de possibilidades entre o que pode ou não pode existir enquanto produto cultural<sup>8</sup>. Isto porque: 1) paralelamente com outras esferas de nomeação, como a crítica, informa os pares, através da selecção programática, da existência, do valor de determinado artista e da sua obra; 2) “detentor” das condições de circulação/ produção, ele permite a existência de um espectáculo pelo financiamento total ou parcial e/ou potenciação de condições de produção; 3) a sua posição (dependente da posição relativa da instituição ou projecto a que se encontra veiculado) vai ter influência na posição do artista, afirmação válida tanto quando há da sua parte reconhecimento do valor do artista, como quando não há ou ainda quando o artista ou obra é, pura e simplesmente, ignorado por ele. Tal como refere Becker, “quando os artistas se suportam a eles próprios por fontes não artísticas, o sistema de distribuição tem uma influência mínima. Quando eles trabalham directamente para um patrão, é maximizado, quando eles criam trabalhos para audiências anónimas, a influência repercute-se através dos

---

parte, da Espanha ao Japão, do México à Rússia, tratam dos assuntos colectivos, servem de porta-vozes e de intermediários juntos dos poderosos” (Léon, s.d.:231, 440).

<sup>8</sup> Mesmo existindo outros mercados da arte onde os espectáculos podem existir para além das organizações de divulgação, estas representam um papel muito importante na atribuição de uma reputação no campo cultural.

constrangimentos impostos pelos intermediários que operam o sistema de distribuição necessariamente mais complexo e elaborado” (Becker, 1982:94).

O facto de existir (ou poder existir) uma influência “impositiva” de conteúdos, autores, etc., por parte dos programadores sobre a esfera da criação, faz com que estes profissionais surjam com um papel eminentemente activo no processo de definição do que é arte, assumindo, para além de uma função de *gatekeeping* - julgamento acerca da admissão de pessoas ou trabalho artístico no campo cultural - , a função de *decision chain*<sup>9</sup> (Peterson, 1993). Isto acontece quando processa transformações no próprio processo criativo, desde a ideia criativa até ao produto final. Desta forma, o papel do programador cultural pode ser, para a esfera da criação, quer inibidor e delimitador da criatividade artística, quer habilitador da mesma. Os exemplos que apresentamos de seguida são elucidativos destas diferentes posições. O primeiro exemplo reporta-se a um espectáculo apresentado por um encenador no âmbito de “Lisboa 94”:

“O programa que comecei por apresentar para “Lisboa 94”, foi recusado porque era demasiado elitista, tive que apresentar um outro programa e esse já foi aprovado. Portanto, há aqui uma coisa muito importante do ponto de vista de política teatral, que é a figura dos programadores e destes gestores culturais que detêm os meios de produção em muitos casos, e que, no fundo, estão cada vez mais a ser decisivos. Eles decidem, muitas vezes, quais são os espectáculos que querem ter e os espectáculos que querem ter não são, muitas vezes, os espectáculos que os criadores querem criar. Portanto, de certa maneira, são eles que estão a dirigir a própria criação artística, a condicioná-la. Quer dizer, não proibem, mas também não deixam que se faça. Acaba por ser uma censura económica. O teatro é uma actividade muito cara, só pode ser feita com dinheiro, as pessoas que dão dinheiro só dão dinheiro para certas coisas, há certas coisas que não se podem fazer”<sup>10</sup>.

Vários são os constrangimentos exteriores ao próprio processo de criação. Alguns dos aqui presentes são: 1) a existência exterior dos “meios de produção”, 2) a não convergência de critérios de produção artística entre programadores e criadores, 3) a impossibilidade de fazer teatro de acontecimento sem o apoio económico destas entidades.

Mas nem sempre os factores externos cerceiam a criatividade. Num acontecimento cultural mais recente (um ciclo sobre a obra de Heiner Muller), encontra-se um discurso diverso em que, o convite serve mais como habilitador do que como repressor da criação individual:

“Nós fomos convidados em Junho passado, foi-nos perguntado se gostaríamos de musicar poemas de Heiner Muller a propósito da estreia do *Germânia*. Quem nos convidou foi o Jorge Silva Melo, na qualidade de conselheiro da Fundação das Descobertas que achou que teríamos alguma coisa a ver com o Muller. Nós não conhecíamos a obra de Muller, só o conhecíamos de nome. Uma das grandes surpresas foi descobrir este autor tão próximo de nós e tão desconhecido nosso”<sup>11</sup>.

Sublinha-se neste caso: 1) a existência de um “especialista” de *dentro do campo cultural* (o programador) que, conhecedor da obra de Muller e dos *Mão-Morta*, os coloca em contacto, e 2) a assunção dos benefícios da intermediação, por parte do “criador”, de uma circunstância habilitadora para a criação.

Estas duas posições, face à influência da programação no acto de criação, reflectem a maior ou menor empatia de interesses entre criação e programação/distribuição. Assim, como salienta Becker “os artistas experimentam

<sup>9</sup> *Chain* significa cadeia, correia. Portanto, *decision chain* significa uma decisão que se processa dentro do próprio processo de produção criativa.

<sup>10</sup> BORGES, Vera, MADEIRA, Cláudia, entrevista a Luís Miguel Cintra, in Tese de Dissertação de Licenciatura - *A Construção da Mentira Legitimada sobre o Palco*, 1995.

<sup>11</sup> Entrevista ao vocalista dos *Mão Morta*, Adolfo Luxúria Canibal, desenvolvida no âmbito de um curso de Formação Geral em Imprensa, no CENJOR em 1997.

essas influências como constrangimentos quando os distribuidores têm ideias independentes de como os trabalhos da arte devem ser ou quando têm conhecimento insuficiente das convenções da arte para fazer escolhas (...). Inversamente, eles aceitam (...) intermediários que têm conhecimento como parceiros no mundo de produção” (1982:94). De facto, as duas posições surgiram numa relação diferente da criação com os programadores. Enquanto no primeiro caso, o programador era tido como um elemento exógeno ao campo de produção artístico (ocupando um cargo político estatal), no segundo caso o programador surgia de dentro do campo enquanto encenador. Mas, porque a “distribuição tem um efeito crucial nas reputações” (id.:95) e porque estas desenvolvem-se sempre num processo retroactivo (na medida em que é tão importante para o criador ser divulgado como para o programador divulgar), “os distribuidores querem racionalizar a produção relativamente instável e errática do trabalho “criativo”. Por outro lado, “precisam de eventos teatrais para preencher uma temporada. E isso mesmo quando os artistas querem produzir não o trabalho preciso, mas outro tipo de trabalho que o sistema não pode desenvolver tão bem” (id.:94). Processa-se, então, uma adaptação negocial aos parâmetros de uns e de outros.

Assim, se podemos dizer que o programador vê a sua individualidade ser incorporada pela organização cultural, na medida em que as suas opções são as opções possíveis dentro do contexto da organização, o contrário também é verdade pois é justamente a competência da figura que traduz a competência da organização. Neste sentido, os programadores representam, aplicando um conceito de Giddens (1992), os “pontos de acesso” dos sistemas abstractos, isto é, são os pontos de ligação entre a organização e os agentes comuns (organização/artistas e público). A sua presença tem implicações ao nível da confiança depositada na organização porque “(...) embora todos tenham consciência que o verdadeiro receptáculo da confiança está no sistema abstracto, e não nos indivíduos que, em contextos específicos o “representam”, os pontos de acesso veiculam a advertência de que os operadores desses sistemas são pessoas de carne e osso (que são potencialmente falíveis)” (id.:66). Assim e ainda segundo o autor britânico, é necessário um sentimento de confiança renovada de dois tipos: na credibilidade dos indivíduos específicos envolvidos e no conhecimento ou nas competências aos quais o indivíduo comum não tem efectivo acesso.

Quais são então as características que estão na base da legitimação da selecção desenvolvida pelo especialista? Para Giddens “a influência do “curriculum oculto” nos processos de educação formal é aqui provavelmente decisiva” (id.:68), pois há como que uma aura de respeito pelo conhecimento técnico de todos os géneros. “A confiança depositada pelos actores comuns nos sistemas periciais não se resume - como era normalmente o caso no mundo pré-moderno - à geração de um sentimento de segurança relativamente a um universo de acontecimentos independente. É uma questão de cálculo do benefício e do risco em circunstâncias em que o conhecimento pericial não se limita a fornecer esse cálculo, mas *cria* efectivamente (ou reproduz) o universo de acontecimentos, em resultado da contínua implementação reflexiva desse mesmo conhecimento” (id.:65).

No contexto da arte e da cultura contemporânea onde as categorias artísticas e estéticas tradicionais têm sido redesenhadas, redefinidas ou postas em causa (Michaud, 1989:7), dando lugar a um tipo de arte caracterizada por uma paradoxal homogeneidade da diversidade onde quase tudo, desde que assim convencionalizado, pode ser arte, o “curriculum oculto” do especialista parece funcionar sob duas perspectivas, na maior parte das vezes, coexistentes. Uma mais *naturalista* que reporta a uma perspectiva menos reflexiva de que são exemplo as imagens criadas pelos públicos sobre a forma como os espectáculos ou os artistas são seleccionados pelos programadores - sem conhecer o seu percurso profissional mas legitimando o seu trabalho enquanto entidade integrada numa determinada organização cultural. Por outro lado, uma

perspectiva *construtivista* mais próxima da detida pelos próprios agentes do campo onde ser especialista é, nas palavras de Raymonde Moulin, "(...) o preço do contacto assíduo dos artistas, de uma grande familiaridade com o meio, e de uma informação permanente sobre o estado do campo artístico e do mercado" (Moulin, 1992:214). A credibilidade e a confiança são, portanto, o resultado não só da detenção de um qualquer diploma mas da articulação da formação técnica com a proximidade e conhecimento do campo.

Seja qual for a perspectiva presente na legitimação do trabalho do programador, é ela que permite a objectivação do seu julgamento sobre o valor da obra artística. A decisão surge essencialmente como o resultado de factores não académicos, numa "promiscuidade" com o campo que lhe permite fazer uma selecção de entre a arte já "rotulada" como da arte por "rotular". Há na decisão do programador da arte contemporânea uma área de incerteza e arbitrariedade que não deixa de se fazer "(...) em nome da pretensão ao conhecimento exaustivo do que se passa e se faz de importante" (Michaud, 1989:164).

Apesar da decisão do programador não representar uma determinação linear da posição do artista ou da obra no campo (na medida em que esta é fruto de uma coexistência dos critérios emanados pelos diferentes intervenientes no processo, sendo que o binómio autonomia/dependência do artista depende tanto da posição adquirida dentro como fora destas organizações culturais), a existência desta figura parece ser em Portugal configuradora de um panorama cultural e programático mais heterogéneo. Consolidam-se, actualmente, situações de produção artística não totalmente catalogáveis, sendo que, as programações inovadoras não se concentram, necessariamente, nas organizações mais independentes, podendo surgir, simultaneamente, nas programações institucionais. A análise aos programadores culturais evidenciou a existência de diferenças em relação ao tipo de abrangência das organizações e ao tipo de programações desenvolvidas. Há uma escala de abrangência *nacional de divulgação internacional* que abarca duas tendências paralelas: 1) programações diversificadas, direccionadas para *públicos múltiplos*, como é exemplo Lisboa'94 e Festival dos 100 Dias; e 2) programações direccionadas essencialmente para a esfera da criação e, portanto, para *públicos especializados*, ou com tendência à especialização, como são exemplo (com algumas excepções programáticas) o CCB, a Culturgest, e o Festival Mergulho no Futuro. Há depois uma escala de abrangência *local de divulgação nacional*, onde existem também duas tendências, uma mais diversificada nos casos do FITEI e Festival de Almada e outra mais especializada no caso do Citemor. Entre estas duas escalas situa-se o PoNTI, com uma escala *local de referência* - o Porto -, *com divulgação mais nacional que internacional* (pois não tem a mesma capacidade que os mega-projectos para captar públicos internacionais), mas que concentra as duas tendências de diversificação e especialização.

Estas diferentes tendências resultam do próprio alargamento e complexificação do campo cultural. Desta forma, vemos o mundo do teatro ser cruzado por programadores *institucionais* e *independentes* (inovadores) que direccionam as suas programações para públicos que eles próprios ajudam a especializar, paralelamente a programadores *institucionais* e *independentes* (menos inovadores) que direccionam as programações para públicos mais abrangentes. Tal é bem visível na afirmação do programador do CCB:

"Estou muito contente por prosseguir um trabalho que é marginal dentro de estruturas. No teatro em Portugal é muito engraçado que as estruturas marginais não possam acolher trabalhos marginais. São todas obrigadas a fazer teatro para as Classes A e B. Enquanto as estruturas oficiais - como a Culturgest ou a Gulbenkian - podem acolher coisas mais malucas" (Jorge Silva Melo, *in* Guerreiro:1996).

Facto que estará mais relacionado com as escolhas programáticas efectuadas por cada programador do que com um suposto *grau de institucionalidade* (com tudo o que isso implica: diferentes condições de produção,

económicas, etc.), embora, obviamente, a organização também exerça os seus constrangimentos. São portanto os diferenciados capitais (sociais, culturais, económicos, etc.) que os programadores vêm acumulando (ao longo das carreiras mais ou menos consagradas) que lhes permitem marcar a diferença e produzir um trabalho que possibilita a inovação e a diversidade das programações.

De facto, as perspectivas programáticas vão depender da posição do programador face ao campo cultural. De forma tipológica podemos encontrar dois posicionamentos distintos:

(1) a actividade artística é desenvolvida por programadores exteriores ao campo cultural, que exercendo temporariamente aquele “cargo político” não possuem mais do que um conhecimento superficial do campo cultural e artístico. As suas estratégias programáticas vocacionam-se para a criação de *mostras* heterogéneas, mas profundamente centradas no que se passa de mediático noutros meios artísticos internacionais, sendo que as programações são dominadas por indicadores de vedetismo, consagração de valores e essencialmente direccionadas para a esfera da recepção, procurando captar públicos diversificados;

(2) a actividade artística é desenvolvida por programadores que fazem parte do próprio campo cultural, e que são, dessa forma, convidados para o cargo enquanto especialistas. Aqui as mostras culturais tendem a ser mais equilibradas entre critérios de heterogeneidade e critérios de homogeneidade, programadas tendo em conta temáticas onde coexistem, de forma mais equilibrada, o *nacional* e *internacional* (presente por exemplo nas co-produções), a consagração das *vedetas* e a *busca de novos valores*, centrando-se tanto na esfera da recepção (captação de novos públicos em simultâneo com o reforço dos existentes) como na esfera da criação.

Sobrepõe-se ainda a esta análise uma importante evidência empírica: em Portugal, o programador não assume uma posição única no campo cultural, muito menos resulta de percursos profissionais unívocos. De facto, podemos encontrar as funções deste agente bem delimitadas nas *instituições* e *mega-projectos culturais*, onde existe uma maior especialização de funções e onde os programadores são recrutados de outras profissões (por convite) assumindo um papel profissional bem demarcado (mesmo que fora da organização possuam outras “actividades profissionais”). Tal não acontece no caso dos *festivais*. A existência de um enquadramento organizacional (teatro, associação, etc.) onde se desenvolvem outras actividades para além do festival implica uma acumulação de funções que não permite distinguir o papel de programador, de encenador, de actor, ou produtor.

Os programadores, tornam-se, assim, novos protagonistas *ainda* emergentes no campo teatral, sendo marca específica da última década e, em potência, da década à pouco iniciada<sup>12</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAPTISTA, Ana Salgueiro, “O teatro nos anos oitenta”, in Idalina Conde (org.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, Acarte, F.C.G., 1992.

BECKER, Howard, *Art Worlds*, London, University of California Press, 1982.

BORGES, Vera, MADEIRA, Cláudia, *A Construção da Mentira Legitimada sobre o Palco*, tese de Dissertação não publicada, 1995.

<sup>12</sup> A comprová-lo a *Megastore*, uma mostra de criadores portugueses das artes performativas, decorrida em Lisboa, nos dias 24 e 25 de Março de 2000, cujo principal objectivo foi funcionar enquanto “supermercado de artes” para programadores culturais, ainda que desta vez predominantemente franceses.



CONDE, Idalina “Obra e Valor, A Questão da Relevância”, in Alexandre Melo (org.), *Arte & Dinheiro*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1994.

DiMAGGIO, Paul, “Classification in Art”, in *American Sociological Review*, vol. 52, n.º 4, Agosto, 1997.

GUERREIRO, António, PERES, Cristina, “Jorge Silva Melo - A palavra é o corpo do teatro”, in *Expresso*, 13/04/96.

GIDDENS, Anthony, *As consequências da modernidade*, Oeiras, Celta, 1992.

HENNION, Antoine, *La Passion Musicale*, Paris, Métailié, 1993 (a).

HENNION, Antoine, “L’Histoire de L’Art: Leçons Sur la Médiation”, in *Réseaux*, n.º 60, CNET, Julho-Agosto, 1993 (b).

HENNION, Antoine, “Une Sociologie de L’Intermédiaire: Le cas du Directeur Artistique de Variétés”, in *Sociology du Travail*, n.º 4, 1983.

LEON, Pierre, *História Económica e Social do Mundo*, (sem outras referências bibliográficas)

LEROY, Dominique, *Economie des arts du spectacle vivant. Essais sur la relation entre l’économique et l’esthétique*, Paris, Economica, 1980.

MICHAUD, Yves, *L’artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l’art contemporain mais sur ceux qui s’en occupent*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

MOULIN, Raymonde, *L’Artiste, L’Institution et le Marché*, Paris, Flammarion, 1992.

PETERSON, Richard A., “Cultural Studies Through the Production Perspective: Progress and Prospects”, in Diane Crane (org.), *The Sociology of Culture*, Oxford, Blackweell, 1993.

PORTO, Carlos, MENEZES, Salvato Teles, *10 anos de TEATRO e CINEMA em Portugal, 1974-1984*, Lisboa, edições Caminho, 1985.