



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

CAPITAIS EUROPEIAS DA CULTURA: O SETOR
CULTURAL E CRIATIVO VINTE ANOS APÓS O
PORTO 2001

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Gestão de Indústrias Criativas.

Miguel João Marques Fernandes Teixeira de Pinho

Porto, Junho 2022



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

CAPITAIS EUROPEIAS DA CULTURA: O SETOR
CULTURAL E CRIATIVO VINTE ANOS APÓS O
PORTO 2001.

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Gestão de Indústrias Criativas

Miguel João Marques Fernandes Teixeira de Pinho

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professor Doutor Luís Teixeira

Porto, Junho 2022

Dedicatória

A todos aqueles com quem aprendi e desaprendi ao longo destes anos.

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Professor Doutor Luis Teixeira por toda a disponibilidade e paciência.

Aos amigos do mestrado.

À minha mulher Ana Assis.

Ao Tiago e à Raquel.

Sumário

Ao longo do século vinte as indústrias culturais e criativas foram consideradas irrelevantes no contexto das teorias económicas predominantes. Contudo, na viragem do século vários estudos demonstraram que estas indústrias têm vindo a contribuir para o crescimento do produto interno bruto de vários países. É um crescimento que se estende a toda a economia em geral, com a capacidade de atrair talentos, negócios e investimentos. O constante aumento de interesse por este setor, baseado num modelo onde a criatividade assume um papel preponderante, contribuiu para que as indústrias criativas se tornem em elementos-chave de conceção de novas políticas de transformação estratégica económica.

Ao nível das cidades, nos últimos trinta e cinco anos, o evento Capital Europeia da Cultura assumiu-se como um elemento desbloqueador das economias urbanas. Anualmente é colocada à prova a capacidade das cidades se transformarem em torno da Cultura como alavanca não só de promoção da riqueza, diversidade e partilha da Cultura Europeia como também de desenvolvimento económico e social.

Vinte anos após a cidade do Porto como Capital Europeia da Cultura 2001, o presente estudo tem o propósito de perceber como se encarou esta oportunidade, respondendo à seguinte questão central: qual o legado do evento e o comportamento das principais atividades das indústrias criativas e culturais na afirmação da região.

Palavras-Chave: Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, Cidades, Cultura, Criatividade, Indústrias Criativas

Abstract

During the twentieth century the cultural and creative industries were not considered as relevant part of the economy. However, at the turn of the new century several studies have shown that these industries have been contributing for the growth of the gross domestic product of several countries. This way of economic growth usually extends to all the communities and carries the ability to attract talent, businesses, and investments. The constant attractiveness of this activities, based on a model where creativity plays a main role, has contributed to the creative industries becoming key elements in the design of new economic transformation strategy policies.

At city level, the last thirty-five years of the European Capital of Culture event have been a moment to unlock urban economies. Every year, the capacity of cities to transform themselves around culture are challenged not only to promote the richness, diversity and sharing of European culture, but also economic and social development.

Twenty years have passed since the city of Porto became European Capital of Culture 2001. Consequently, this study aims to understand how this opportunity was taken, answering the following central question: what is the legacy of the event and the behaviour of the main activities of creative and cultural industries in the affirmation of the region.

Keywords: Porto 2001, European Capital of Culture, Cities, Culture, Creativity, Creative Industries.

Índice

Capítulo 1.Introdução.	1
Capítulo 2. Conceitos.	11
2.1. As Indústrias Culturais.	12
2.2. As Indústrias Criativas.	14
2.3. A Economia da Cultura.	15
2.4. As cidades e as IC	16
2.5. A Cidade Criativa.	19
Capítulo 3. As Capitais Europeias da Cultura.	21
3.1. Os objetivos da U.E. e o enquadramento legislativo das CEC.	22
3.2. Cork 2005.	29
3.2.1 Programa e orçamento.	30
3.2.2. O programa cultural.	31
3.2.3 A dimensão Europeia.	32
3.2.4. A dimensão local.	33
3.3. Pécs 2010.	35
3.3.1. Programa e orçamento	36
3.3.2. O programa cultural.	37
3.3.3. A dimensão Europeia.	38
3.3.4. A dimensão local.	38
3.4. Pilsen 2015.	40
3.4.1. Programa e orçamento.	41
3.4.2. O programa cultural	43
3.4.3. A dimensão Europeia	44
3.4.4. A dimensão Local.	45
3.5 Conclusão.	46
Capítulo 4. Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura.	50
4.1. O programa da Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura	53
4.2. Descrição	55
4.3. Orçamento Porto 2001	56
4.4. A Programação Cultural.	58
4.4.1. As Artes do Palco.	59
4.4.2. Artes Plásticas, Arquitetura e Cidade.	62
4.4.3. Audiovisual e Multimédia	64
4.4.4. Música	65
4.4.5. Pensamento, ciência, literatura, projetos transversais e articulação com Roterdão.	65
4.5. Legado	66

4.6. Casa da Música e Museu de Serralves: a herança simbólica da Porto 2001.	72
4.6.1. O Museu de Serralves.	74
4.6.2. A casa da música.	76
Capítulo 5. Porto 2001 e as Indústrias Criativas vinte anos depois.	79
5.1 Dinâmica Cultural - Atratividade e participação cultural e recursos e instalações culturais	83
5.1.1. Número de museus.	84
5.1.2. Número de salas de espetáculos.	85
5.1.3. Número de pernoitas.	85
5.1.4. Visitantes dos museus	85
5.2. Breve enquadramento macroeconómico da cidade do Porto entre 2001 e 2020.	86
5.3. Economia Criativa: o emprego e as empresas.	87
5.3.1. Emprego.	87
5.3.2. Empresas.	88
5.3.3. Volume de Negócios.	89
5.4. Ambiente Favorável.	91
5.4.1. Educação e Capital Humano.	91
5.4.2. Ligações locais e internacionais.	92
5.5. Análise complementar do setor criativo.	93
5.5.2. A comparticipação das IC do Norte no VAB nacional.	95
5.5.3. O efeito do turismo no número de visitantes de museus.	96
5.5.4. Resumo final	97
5.5.5. Conclusão.	98
Bibliografia	100
ANEXO A	112
Tabela 1 – “Monitor das cidades culturais e criativas – Dinâmicas e indicadores” (Montalto V., 2019, p. 22)	112
ANEXO B.	113
Tabela 1 - Volume de negócios das atividades económicas diretamente relacionadas com as indústrias culturais e criativas (Ine,2022)	113
Tabela 2 - CAE considerados na análise	115
Tabela 3 - Origem de dados dos indicadores referidos no capítulo 5.	116
Tabela 4 - Determinação do coeficiente de correção de Pearson (ex)	116
Tabela 5 - Classificação das cidades CEC (Montalto V. et al., 2019)	117
Tabela 6 – FSE (ICs) – Casa da Música	118

Lista de Figuras.

Figura 1 - Escalas de Criatividade.

Figura 2- A fases das CEC

Figura 3 – Localização de Porto, Cork, Pécs e Pilsen.

Figura 4 - Ilustração sobre a metáfora da ponte

Figura 5- *Timeline* – principais acontecimentos no Porto (2001 a 2019).

Lista de Tabelas

Tabela 1 - Classificação das CEC conforme indicadores de referência

Tabela 2 - Orçamentos CEC 2005, 2010 e 2015

Tabela 3 - PCEC, 2001. Origem e aplicação do financiamento

Tabela 4 - Distribuição do orçamento por atividade do programa cultural

Tabela 5 - Quadro resumo do programa do PCEC-2001

Tabela 6 - Despesas - Fornecimentos e Serviços Externos (FSE) do Museu de Serralves (destino setores da Cultura e criativos).

Tabela 7 – Despesas de investimento do Museu de Serralves.

Tabela 8 – Despesas - Fornecimentos e Serviços Externos (FSE) da Casa da Música (destino setores da Cultura e criativos)

Tabela 9 – Despesas de investimento do Casa da Música

Tabela 10- Resumo das dinâmicas e indicadores de controlo do MCCC.

Tabela 11- Indicadores escolhidos

Tabela 12- Salas de espetáculo, número de Museus e seus visitantes. Totais e variações.

Tabela 13- Pernoitas na cidade do Porto e sua variação

Tabela 14- Emprego anual na região norte por CAE entre 2007 e 2018 (INE).

Tabela 15 - Número de empresas na região norte por CAE entre 2007 e 2018 (INE).

Tabela 16 - Volume de negócios anual na região norte por CAE

Tabela 17 - Número de diplomados na cidade do Porto

Tabela 18 - Número de desembarcados no Aeroporto Francisco Sá Carneiro

Tabela 19 – Análise de dependência emprego e empresas vs volume de negócios.

Tabela 20 – Coeficiente de Pearson (emprego empresas vs volume de negócios)

Tabela 21 – Variação do PIB.

Tabela 22 - Volume de negócios vs PIB ao nível nacional e região norte

Tabela 23 – Quadro de variação dos indicadores no intervalo de estudo.

Lista de Gráficos

Gráfico 1 - Museu de Serralves: grau de subvenção do estado por visitante.

Gráfico 2 - Casa da Música: grau de subvenção do estado por visitante.

Gráfico 3 - Variação do número de hóspedes e dos visitantes estrangeiros.

Glossário.

ACP – Associação de Comerciantes do Porto

ANCA – Auditório Nacional Carlos Alberto.

ACP – Associação de Comerciantes do Porto

CAE – Código de Atividades Económicas

CE – Comissão Europeia

CEC – Capital Europeia da Cultura.

CM – Casa da Música

CMP – Câmara Municipal do Porto

CPF – Centro Português de Fotografia

CRUARB - Comissão para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo

EC – Economias da Cultura

ECOC – European Capitals of Culture

FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

IC – Indústria Criativa.

ICs – Indústrias Criativas.

ILAET - Laboratório Internacional para a Educação Avançada em Tecnologias

INE – Instituto Nacional de Estatística.

K€ - Milhares de euros (10^3)

M€ - Milhões de euros (10^6)

MCCC - Monitor Cidades Culturais e Criativas

MS – Museu de Serralves

MSR – Museu Soares dos Reis

PCEC – Porto capital Europeia da Cultura

PE – Parlamento Europeu

PORDATA – Base de Dados Portugal Contemporâneo.

TNSJ – Teatro Nacional S. João

UE – União Europeia.

UNCTAD - *United Nations Conference on Trade and Development*

UNESCO – United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization.

Var – Variação em valor absoluto

Var % - Variação percentual

Capítulo 1. Introdução.

A transformação das cidades do século XXI resultam da mudança do paradigma socioeconómico que as caracterizou durante o século anterior. Desde a revolução industrial até à década de oitenta que as indústrias transformadoras e de manufatura edificaram a paisagem urbana. Contudo a deslocalização do setor produtivo iniciado nos últimos vinte anos do século passado provocou uma profunda mudança desta organização. Deste movimento questionou-se a identidade das cidades em resultado da “desnacionalização do espaço urbano e a formação de novas reivindicações centradas em atores transnacionais (...), levantando a questão, de quem é a cidade?” (Sassen, 1996). O setor terciário, como os serviços bancários e seguradores, a abertura de novas universidades e institutos politécnicos foram ocupando o espaço deixado por esse movimento centrífugo. O caso da zona norte de Portugal e em particular a cidade do Porto é bem o reflexo dessas transformações.

No entanto as mudanças do mapa geopolítico e económico mundial, a par das revoluções tecnológicas processadas a grande velocidade nem sempre tiveram resposta rápida, provocando por vezes a desertificação dos antigos centros de cidade. Esta nova era arranca com a ideia de usar a Cultura como motor de crescimento económico, refletindo-se na transição de cidades em declínio em sítios de conhecimento e produção baseada em serviços. As cidades possuem (umas mais que outras), um conjunto de ativos definidores de diferenciação. Enquanto elementos integrantes da cidade são parte da sua identidade, podendo ser percecionados como “marca”, no sentido em que, conforme Kotler e Gertner “As marcas diferenciam os produtos e representam uma promessa de valor. As marcas incitam crenças, evocam emoções e comportamentos rápidos” (Kotler e Gertner, 2002, p. 40). Quanto mais as cidades oferecerem essas emoções e comportamentos mais capazes serão de atrair os seus usuários. Como exemplo bem atual, as cidades que hoje reclamam zero emissões de carbono “experimentam um grande potencial de oportunidades de negócio e colocam as cidades no ecrã do radar global” (Landry, 2006, p. 332). O final do século vinte e os primeiros vinte anos do novo século trouxeram consigo a crescente competição entre cidades de todo o mundo, desinquiando-as, tornando-as agitadas de forma a colocarem-se no mapa global.

A atribuição do título de Capital Europeia da Cultura (CEC) tornou-se num dos mais importantes recursos para a regeneração urbana e promoção local, estimulando a mudança de imagem, a produção de emprego e o ressurgimento cultural (Richards e Palmer, 2010). Prova do sucesso deste programa de eventos verificou-se ao longo dos anos através do aumento considerável do número de cidades proponentes por país. Não só os orçamentos aumentaram

ao longo da história das CEC como a também a envolvimento na preparação das candidaturas.

Nas duas últimas décadas as políticas locais têm vindo a adaptar-se na procura de desenvolver cidades mais competitivas, obrigando à alteração das competências de governo. Este novo planeamento estratégico examina como as pessoas podem refletir, projetar e agir de forma criativa. Analisa como as cidades se podem tornar mais habitáveis e sustentáveis, centra-se na importância de construir uma nova identidade a partir de novas comunidades e lugares de vivência e não necessariamente a partir de novas infraestruturas. Hoje a urbe preocupa-se em oferecer aos residentes e visitantes um conjunto de infraestruturas, agora tecnológicas provocando sensações de lugar e pertença, como instrumentos tecnológicos “(...) vectores de ligações sociais” (Commission, 2015).

A criatividade assume um papel relevante no desenvolvimento urbano. Cada vez mais adota um papel de alavanca na geração de dinâmicas criativas que são inseparáveis das características do espaço territorial. Pensar a criatividade ultrapassa o foco no indivíduo de forma isolada. Ela é o resultado do somatório de uma visão integral, de um entendimento geral de todos os inputs, não a análise isolada dos seus integrantes. A criatividade individual não deve ser equacionada a partir do indivíduo em si, mas sim pela interferência de um todo, intrínseco e extrínseco, que o determina (Amabile, 2004).

A noção de cidade criativa é cada vez menos o somatório de projetos isolados e mais o pensar a cidade como um todo, ela própria e de quem a habita. A noção de cidade criativa descreve um novo processo de imaginação e o talento das pessoas em “indústrias que têm a sua origem na criatividade, habilidade e talento individuais e que têm um potencial para a criação de riqueza e emprego através da geração e exploração da propriedade intelectual” (Pratt, 2014, p. 15).

O século vinte e um inicia-se na cidade do Porto com um dos seus maiores desafios ao nível da cultura, a cidade transformada em Capital Europeia da Cultura.

Ao formalizar a candidatura a sete de setembro de 1997, o então presidente da câmara do Porto, invoca as razões que levaram a cidade a propor-se ao evento; razões de ordem política, cultural, patrimonial, e de afirmação de contemporaneidade procuraram afirmar a proposta da cidade. A partir de um “conjunto coerente de manifestações culturais diversificadas” (2001, 2002, p. 8) a proposta de candidatura teve a intenção de projetar a cidade em termos nacionais e internacionais e, ao mesmo tempo, fortalecer a autoestima e a imagem da cidade.

Contudo e da leitura atenta, a proposta de candidatura revela, naturalmente, um foco mais

detalhado para as ações a realizar no ano do evento sem particularizar o seu legado ao nível da revitalização económica da cidade (2001). Muito embora um evento desta natureza, só por si, seja gerador de novas economias, a sua sustentabilidade a longo prazo não foi pensada (Alves, 2017). Apenas a preocupação da revitalização do comércio da baixa a partir do sistema de incentivos de revitalização do comércio local procurou reforçar este objetivo, tendo, no entanto, sido insuficiente na obtenção do seu propósito.

Com efeito, com raras exceções¹, as avaliações a longo prazo das CEC, entretanto realizadas são ainda escassas, e aquelas que foram produzidas usualmente limitaram-se a traduzir os resultados sumativos realizados na fase final do projeto, controlando uma visão retrospectiva, medindo a sua eficácia, isto é, averiguando se os objetivos definidos para o projeto foram ou não alcançados (T. C. Beatriz Garcia, 2013b). O caso do Porto-2001 também sofreu da mesma carência

Trinta anos de atividade das CEC exibem a importância e necessidade de investigação sobre os resultados e consequências dos eventos levados a cabo pelos diferentes participantes. Exemplos como o relatório Palmer em 2004, abrangendo as CEC de 1995 a 2004, basearam as suas metodologias de estudo em resultados obtidos a partir da investigação elaborada com base em pontos de vista dos agentes de interesse e das estruturas locais. Os dados obtidos tornaram discutíveis a sua apreciação qualitativa em resultado de eventual parcialidade e rigor nas conclusões apuradas (T. C. Beatriz Garcia, 2013b). Por outro lado, técnicas qualitativas e quantitativas foram também utilizadas pela maioria dos estudos locais, com o propósito de explicar relações mais complicadas entre os vários atores. Variáveis, como a perceção dos residentes em resultados das várias ações desenvolvidas, avaliações obtidas através da crítica de imprensa foram utilizadas em várias cidades como Roterdão e Liverpool (Richards e Wilson, 2016).

A grande maioria dos relatórios produzidos procuraram publicar resultados de acordo com as equipas de trabalho relacionadas com as organizações dos acontecimentos. Não é de estranhar, portanto, que a opção por variáveis quantitativas em detrimento de variáveis mais incomodas, como os efeitos políticos e socioculturais, foram adotadas na grande maioria dos estudos (Floris e Langen, 2009). Questões relacionadas com conflitos entre residentes e visitantes, fenómenos de gentrificação resultantes de regeneração patrimonial são fatores impopulares e por isso usualmente evitáveis (Gusman, Chamusca, Fernandes, e Pinto, 2019).

¹ Como exemplo de exceção, o caso da CEC na cidade de Liverpool em 2008 e o correspondente relatório *Impacts08*.

Assim, têm sido produzidos estudos que se dedicam maioritariamente à avaliação de impacto de natureza estritamente económica, ainda que outros, por vezes, simultaneamente adicionem a dimensão social. Os estudos não económicos são na sua maioria publicados em contexto académico (não encomendados).

Por outro lado, raramente são avaliados os impactos a longo prazo sobre diferentes perspetivas. Conforme Garcia e Tamsin (T. C. Beatriz Garcia, 2013b) muitos documentos de estudo são reflexo de ambiguidade ou de confusão sobre o que de facto constitui impacto, na sua definição de efeito de longo prazo e sobre que estratégia implementar nos períodos de análise pré-definidos. Várias publicações referem-se aos impactos quando os traduzem como algo que se assemelha a intenções estratégicas ou objetivos ou mesmo à ideia de benefícios futuros. Como evidência de impacto verdadeiramente tangível na abordagem às CEC, a caracterização do perfil da cidade e a imagem percecionada no contexto europeu são as variáveis usualmente comparadas (Ecorys, 2011). Muita da literatura de estudo de impacto de eventos culturais de grande dimensão não é a mais apropriada para medir os impactos destes. Por outro lado, dada a escassez de informação dedicada a estas ações, faz com que o recurso a modelos desajustados seja necessário para a elaboração de relatórios (ENRS, 2009).

As CEC são geralmente consideradas como um elemento-chave na melhoria da imagem da cidade, no fortalecimento da indústria turística local, no incremento do número de visitantes e no estímulo da regeneração urbana. O relatório Palmer teve como objetivo examinar o legado das vinte e nove cidades CEC, anteriores a 2004, a partir de questionários preenchidos pelos organizadores, entrevistas com correspondentes e a análise de dados divulgados. No estudo o autor argumenta que as CEC são ferramentas poderosas para o desenvolvimento cultural, no entanto a sua função catalisadora de mudanças sustentáveis no plano social e económico foi pouco tida em conta (Palmer, 2004).

Várias metodologias foram utilizadas na elaboração destes estudos, embora as investigações tenham sido direcionadas conforme os objetivos adotados. Em 2000, a cidade de Roterdão, a partir de uma investigação baseada nas respostas a entrevistas a residentes e decisores políticos locais, procurou avaliar os efeitos a longo prazo da CEC na promoção da imagem da cidade (Richards e Wilson, 2004). Em 1999, para cidade de Glasgow, o estudo procurou avaliar o evento como modelo de regeneração cultural, demonstrando o seu principal efeito na transformação da identidade e da imagem da cidade a longo prazo, através da análise de conteúdos de imprensa, entrevistas individuais, pesquisa de opinião com origem em entrevistas efetuadas a grupos políticos, económicos e culturais. Na cidade de Cracóvia, em 2000, com

base em encontros com os agentes turísticos e culturais, a organização procurou mensurar o impacto da CEC no turismo local e na vida cultural (Howard Hughes, 2003). Bruges, no ano de 2002, promoveu um estudo de efeito social, físico e psicológico do evento na população residente. Da pesquisa foi detetado o efeito nocivo da CEC, na dessegregação do interesse do ativo cultural em detrimento do foco na atividade turística (Boyko, 2007).

Os efeitos a longo prazo sobre a transformação da atividade económica são também recorrentes. No entanto as suas metodologias não têm como comparação índices e modelos de estudo testados no universo urbano, não abordando especificamente uma determinada cidade ou um evento. Os estudos centram-se na variação das despesas diretas e indiretas em função do aumento do número de visitantes na determinação de impacto de curto prazo, nas economias locais (Richards, 2000).

Mais tarde, o relatório elaborado para o programa de Liverpool em 2008 centrou o foco da sua investigação em literatura publicada ao invés da obtenção de informação a partir dos pontos de vistas dos agentes de interesse das CEC, dados de maior superficialidade. A sua metodologia teve como base o trabalho desenvolvido por investigadores independentes, procurando uma análise crítica sobre as narrativas oficiais e avaliações produzidas pelos principais grupos de interesse (Garcia, 2013).

O início da introdução do relatório Impacts 08 não podia ser mais esclarecedor da sua amplitude,

“este relatório é um resumo das principais conclusões e mensagens do Impact 08, programa de pesquisa de avaliação de impacto da cidade de Liverpool, enquanto Capital Europeia da Cultura 2008, sobre a própria cidade, toda a região e seus residentes” (Beatriz Garcia et al. 2013).

O *Impacts 08*, à data da sua execução, foi o mais extenso programa de investigação sobre Capitais da Cultura, monitorizando e medindo várias variáveis de impacto (Bond, 2008). O intervalo de estudo começa no ano 2000 com um alcance de dez anos. Os indicadores escolhidos assumiram desde início uma abrangência transversal de medida de impacto utilizados até à data do evento. A metodologia escolhida foi muito extensa, tendo abrangido várias abordagens estabelecidas, desde as de impacto económico às processuais: sistema cultural, participação e acesso à cultura, identidade, imagem, sustentabilidade e infraestruturas, e gestão de processos. Em paralelo várias ações de *benchmark* foram também efetuadas e atualizadas durante o período em análise. O relatório *Impacts 08*, agregou uma avaliação dos dados fornecidos por

agências produzindo:

- o mapeamento dos indicadores ao longo do tempo contextualizados em cinco temas de investigação.
- entrevistas com os grupos de interesse de várias origens, desde privados, públicos, políticos, culturais, sobre as ideias e desenvolvimentos deduzidos da CEC.
- análise dos artigos e notícias publicados pela comunicação social (media impact) durante o período de 1996 e 2009.
- estudos de comportamento focados na experiência vivida pelos residentes locais em várias zonas da cidade, entre 2006 e 2008.
- estudos aprofundados, quer qualitativos quer quantitativos, sobre questões surgidas durante a investigação.
- avaliação dos dados fornecidos por dados recolhidos por agências e parceiros externos.

Com o propósito de preparar novas orientações políticas para a década 20-30, entre finais de 2010 e janeiro 2012, a Comissão Europeia lançou um questionário online (Comissão Europeia, 2012). As questões apresentadas dividiram-se em dois grupos: um grupo de opinião (perguntas com respostas em aberto) e outro grupo de questões objetivas, passíveis de ser apresentadas sobre a forma gráfica ou tabelas, tendo sido elaborado o relatório pela consultora Ecorys (Ecorys, 2012). Uma parte deste questionário analisou os benefícios a longo prazo das CEC. A base dos resultados incidiu sobre a melhoria da importância do perfil internacional e imagem das cidades, no aumento da energia cultural, no reforço do intercâmbio europeu, na abertura participativa, sobre o conhecimento europeu, na sensibilização para a Cultura Europeia, no aumento do turismo, nos benefícios económicos e resultados de inclusão social.

Desde 2016, é apresentado de dois em dois anos o relatório “Monitor de classificação das cidades culturais e criativas” (Montalto V. et al. 2019) com base em 29 indicadores quantitativos individuais mais relevantes de 9 dimensões de governança urbana que melhor potenciam a dinâmica da cidade. A ponderação destes indicadores cria um ranking europeu de cidades culturais e criativas com base no Index C3 (Anexo 1- Tabela 2).

Para os autores, a vitalidade socioeconómica de uma cidade depende de três vetores (dinâmicas) fundamentais:

- Vibração Cultural, mede o entusiasmo cultural em termos de participação cultural e dimensão dos equipamentos e infraestruturas culturais.

- Economia Criativa, reflete a contribuição da economia criativa e da Cultura na economia da cidade a partir do apuramento da variação e criação de emprego e inovação.
- Ambiente Favorável, constituída por todos os ativos tangíveis e intangíveis capazes de promover e estimular a atratividade, envolvimento cultural e imagem da cidade.

Vinte anos de atividade dos setores mais representativos das indústrias criativas após a CEC 2001 na cidade do Porto, exibem a importância e necessidade da investigação sobre os resultados e consequências desse momento cultural na economia da cidade e da região do país. Por outro lado, os estudos detalhados sobre o setor na região são escassos e os que existem carecem de algum detalhe mais aturado sobre a sua evolução nos últimos vinte anos. Pela relevância do setor criativo e pela necessidade de contribuir para a clarificação da sua importância na região, foi objetivo desta dissertação compreender a evolução deste setor bem como perceber de que forma é que a CEC foi catalisadora da transformação da economia da cidade.

Em termos epistemológicos a dissertação procurou traduzir um resultado de estudo de grande objetividade, evitando desvios interpretativos nos assuntos tratados.

No que diz respeito à análise de dados as fontes de consulta acompanham a bibliografia apresentada: livros, dissertações, relatórios académicos, programas e agendas culturais, entrevistas retiradas de jornais, relatórios de Impacto das CEC, relatórios comunitários, relatórios técnicos e base de dados estatísticas foram os elementos de consulta utilizados.

A investigação procurou ser marcadamente descritiva e explicativa. O estudo em questão teve como objetivo, não só refletir sobre a importância das CEC, apresentando as suas características e dimensões, como também, identificar os fatores dinamizadores das economias da Cultura urbanas.

Na recolha de dados, os elementos abordados procuraram ser representativos das intenções do estudo, expondo a sua relevância, clareza, profundidade e amplitude.

Quanto à análise dos dados estatísticos, procurei estruturar o modelo de análise que garantisse o enfoque teórico, de maneira a evitar a dispersão quanto ao âmbito e conseqüente recolha dos dados.

A partir do objetivo principal organizei a dissertação em cinco capítulos. Cada um deles tem o propósito de responder à questão levantada, contextualizando o desenvolvimento da economia da cidade a partir do programa de eventos das CEC-2001, enquanto parte integrante do espaço Europeu.

Para além deste capítulo introdutório que se iniciou com uma breve análise do contexto histórico das transformações globais iniciadas no final do séc. XX, o capítulo 2 reúne um conjunto de conceitos subjacentes à questão levantada e que servem de base aos assuntos discutidos na globalidade dos capítulos seguintes. É explicada a importância da criatividade e do sector criativo como fatores indutores do desenvolvimento urbano. São expostos e discutidos conceitos e interpretações sobre a cidade criativa em diferentes perspetivas; urbana, económica, social e cultural. Em particular, são reunidos os conceitos fundamentais inerentes ao tema apesar de, por vezes, a sua interpretação sofrer de alguma incerteza. O objetivo deste capítulo é o de esclarecer os conceitos que distinguem os sectores da Cultura, mostrando os pressupostos que foram assumidos ao longo da dissertação. A investigação incidiu sobre uma pesquisa bibliográfica e documental, procurando expor os conceitos e definições dos mais conceituados investigadores da economia da cultura, bem como estudos estratégicos de cidade de inegável importância. Como exemplo, Florida, Laundry, Trosby são alguns dos autores cujo trabalho é sobejamente conhecido e de grande pertinência, bem como o estudo estratégico da cidade de Toronto.

No capítulo três apresenta-se o enquadramento legislativo da UE para as CEC, o seu conteúdo, intenções e alterações correspondentes ao espaço temporal compreendido entre 2000 e 2019. Em consequência, são apresentadas três cidades europeias da Cultura como base de reflexão sobre a evolução dos programas das CEC pós 2001 e os objetivos da comissão europeia. A cidade de Cork, Pécs e Pilsen foram as cidades selecionadas devido à semelhança entre a dimensão populacional, lateralidade geográfica no contexto europeu e o posicionamento evolutivo em termos económicos, políticos e sociais. A caracterização destas cidades permitiu analisar e discutir sobre as diferentes abordagens dos programas a nível da dimensão local e europeia, durante o intervalo de tempo em apreço, bem como sobre os objetivos dos vários programas a médio e longo prazo. O início do capítulo apresenta o resultado da investigação sobre as intenções da Comunidade Europeia para com o programa das Capitais Europeias da Cultura. As várias decisões do Parlamento Europeu, a exemplo a nº 1419/1999 (CE) e a nº 1622/2006 (PE), são a prova documental da adaptação e alteração dos pressupostos da Comunidade Europeia para com as CEC durante o período de análise. Quanto ao estudo das cidades, organizou-se a investigação com base em três vetores estruturais dos programas:

estrutura orçamental, intervenção urbana e cultural e dimensão europeia e local. A investigação sobre as cidades citadas teve como base a análise das propostas programáticas, relatórios elaborados pela Comunidade Europeia, comentários e notícias de opinião bem como trabalhos académicos de investigação.

O quarto capítulo ocupa-se do programa da Capital Europeia da Cultura Porto 2001. Neste ponto é apresentada e analisada a proposta da PCEC 2001. A programação cultural proposta pela comissão instaladora, o documento de candidatura e o relatório final da sociedade Porto 2001 foram a base de recolha de informação e estudo deste capítulo. A pesquisa e análise qualitativa teve como fonte a imprensa escrita, baseada nas entrevistas pessoais dos vários intervenientes na organização. Teresa Lago (Presidente da PCEC), Nuno Cardoso, Miguel Perez, Nuno Grande, Paulo Cunha e Silva entre outros foram alguns dos visados na recolha de informação. Esta forma de análise foi um dos instrumentos utilizados, com a intenção de recolher opiniões sobre o evento em momentos posteriores e distantes, de modo a obter informações sobre o impacto da PCEC no que diz respeito ao vetor cultural e suas consequências na economia da cidade. A investigação procurou revelar os ativos criativos na cidade do Porto, de modo a sobre estes bens definir as oportunidades e desafios que se colocam à aplicação do conceito de Cidade Criativa. Enquanto legado da CEC 2001, no final deste capítulo, são abordados o Museu de Serralves e a Casa da Música e a sua influência nas ICs ao nível das suas despesas diretamente relacionadas. A partir desta abordagem apresenta-se uma visão que procura ser clarificadora do efeito do programa e requalificação do equipamento cultural levadas a cabo em 2001, a partir deste e vinte anos após a CEC-2001, na região envolvente à cidade do Porto.

Finalmente o quinto e último capítulo vem responder ao objetivo principal, expondo a atividade das indústrias criativas na cidade do Porto pós 2001. Com base na metodologia dos relatórios realizados pela Comissão Europeia, este último momento procura fotografar de forma quantitativa o setor da economia da Cultura enquadrado na evolução económica da região da cidade, a partir de indicadores escolhidos para o efeito. Por outro lado, interessou analisar também o setor quando exposto à evolução da atividade turística e as suas consequentes implicações. São apresentadas as evidências relacionadas com o desenvolvimento físico, turismo e competitividade no período de vinte anos após 2001. Indicadores relacionados como a variação do emprego no setor criativo, volume de negócios, evolução da qualificação da população residente, valores do investimento público em equipamentos museológicos e culturais foram tomados em conta para caracterizar globalmente a cidade e/ou a região. Por outro lado, indicadores do setor do turismo, como a variação do número e origem de hóspedes

durante o período e a sua influência, foram de grande pertinência para uma melhor compreensão do impacto nas ICs. Os relatórios produzidos por Garcia para a Capital Europeia da Cultura em 2008, os dados produzidos pelo INE e os desenvolvidos pela PORDATA, a origem metodológica do Observatório das Cidades Culturais e Criativas² foram a base de referência para a análise quantitativa a que me propus. Foi adotada uma abordagem sucinta e clara, com base em dados históricos. Neste ponto, a investigação baseou-se em análises estatísticas, na procura de relações de causa e efeito, descrevendo e explicando os resultados obtidos dos indicadores de impacto adotados. A análise do setor das IC segue o legislado pelo Ministério das Finanças segundo o código das atividades económicas (CAE) (Anexo B) (Economia, 2018).

A conclusão final procura apresentar os efeitos que o evento do Porto-CEC 2001, como momento transformador da dinâmica cultural da cidade nos vinte anos que se seguiram, induziu no desenvolvimento das indústrias criativas e culturais da norte região.

² *The Cultural and Creative Cities Monitor*. Relatório de monitorização e avaliação de desempenho das “Cidades Culturais e Criativas” na Europa, comparando cidades com as mesmas características,

Capítulo 2. Conceitos.

O interesse permanente pela importância das indústrias criativas no desenvolvimento da dinâmica de transformação das cidades tem levado para o centro da agenda política e académica, a relação entre o espaço urbano e a evolução das suas dinâmicas económicas e sustentáveis. As indústrias criativas envolvem um amplo conjunto de atividades, incluindo não só as indústrias culturais como toda a produção artística ou cultural, como os espetáculos e os bens produzidos individualmente. Contêm um elemento artístico ou criativo substancial e por isso, incluem também sectores como a Arquitetura ou publicidade (AuthentiCity, 2008 P.24).

Falar das indústrias criativas implica abordar a evolução do seu conceito na relação com o desenvolvimento económico e renovação das cidades, bem como clarificar algumas noções fundamentais que lhes são adjacentes.

No entanto os termos indústrias criativas, cidades criativas, atividades ou indústrias culturais, não estão livres por vezes de forte incerteza interpretativa, muitas vezes resultado, não só da imprópria caracterização, como também do uso indevido por parte de certo *policy-making* (Pedro Costa, 2012, p. 122).

O termo industrialização está ligado à noção moderna de reprodutibilidade técnica. No passado, vários autores debruçaram-se sobre a temática da indústria da cultura, contudo atribuindo pouca importância a esta como atividade económica, considerando-a mesmo improdutiva (Faustino, 2018). Relações entre o carácter simbólico e social das Artes, o seu valor de uso e o seu correspondente valor de troca são fundamentadas por Smith (Smith, 2006). Ao contrário de Marshall e Marx, Keynes (1930) dá início à valorização da Cultura como atividade económica atribuindo-lhe o efeito de multiplicador económico, no qual considera que o investimento na economia será maior do que o valor despendido consequência de uma cadeia de valor entre as atividades e sectores económicos (Faustino, 2018).

Ao pensar o indivíduo e a cidade, a noção de criatividade traz consigo várias noções e entendimentos, que dependem dos atributos e particularidades de cada uma das sociedades. Depende de quem a questiona, da sua proveniência, lançando por vezes uma grande indefinição em torno do seu conceito. Ao longo dos tempos vários autores apresentaram diferentes definições de criatividade com diversos níveis de complexidade, adicionando várias dimensões como a noção de imaginação, pensamento e pensamento crítico (Treffinger, 2000). Para Landry “a criatividade é, em essência, a capacidade de recuar e reavaliar” baseada numa atitude criativa “levando a imaginação à realidade ou a algo tangível” (Landry, 2006, pp. 250, 391). Por outro

lado, Sawyer, sob o ponto de vista sociocultural, considera a criatividade como “a criação de um produto assumido como algo de novo entendido como apropriado, útil, ou valioso conforme avaliação de um grupo reconhecido para o efeito” (Sawyer, 2012, p. 7). Criatividade é algo que se traduz a partir de novas ideias e na capacidade de as desenvolver e promover; algo que é inventado, algo que questiona invariavelmente problemas existentes transformando-os. Processo que depende do contexto, uma ideia criativa para uns poderá não ser para outros, “um caminho não um destino, um processo não um privilégio individual ou coletivo” (Landry, 2012, p. 14), usada com determinado fim e obrigada a ser testada.

O âmbito desta dissertação, olha para a cidade na era da globalização. Por isso apresenta uma definição integrada, ligada ao estudo dessas transformações. As análises efetuadas para a cidade Toronto têm como base uma definição que julgo como a mais adequada para o tema, a criatividade como, “a habilidade para gerar algo novo; a produção de ideias e invenções singulares, originais e significativas, realizadas por uma ou mais pessoas; um processo mental envolvendo a geração de novas ideias ou conceitos, ou novas associações entre ideias ou conceitos” (AuthentiCity, 2008).

2.1. As Indústrias Culturais.

O termo indústria cultural deve-se a dois filósofos e sociólogos do século XX de origem Alemã, Adorno e Horkheimer. Dentro das narrativas que marcaram este século, os autores debateram sobre o facto de que a Arte era produtora de bens culturais e que, ao serem vendidos, perante o mercado, poderiam perder o valor que lhes era atribuído (perda da aura, em Walter Benjamin). Andy Warhol por seu turno, encontrou no consumo a fonte de ideias para as suas obras, contribuindo para a queda das barreiras entre Arte e reprodutibilidade, conseguindo retirar, com sucesso, das suas obras o chamado *artist touch*³ da Arte.

Em *The Cultural Industry*, Adorno refere que, em sociedades predominantemente capitalistas, todo o tipo de produção se destina ao mercado, os produtos são fabricados com vista à obtenção do lucro e não como resposta a uma necessidade, cumprindo o objetivo de adição de ativos a longo prazo (Adorno, 2008).

Mais tarde o termo “indústria da cultura” passa a fazer parte do estudo da economia, passando esta a debruçar-se com maior amplitude sobre o efeito e impacto que esta introduz na criação

³ Warhol pintou à mão as latas das famosas sopas Campbell em 1962. Contudo no final do mesmo ano descobriu como transferir um quadro para uma serigrafia adoptando imediatamente esta técnica, eliminando todos os vestígios do toque do artista reproduzindo em série um quadro de artista.

de valor nas economias globais. Na viragem do século, a importância crescente da Cultura tem vindo a tornar-se uma realidade, passando a assumir uma nova centralidade na base de crescimento económico e objeto de desenvolvimento.

Para Throsby os produtos culturais possuem não só um valor simbólico como também um valor económico, assumindo a existência de um mercado de Arte e um mercado para as ideias, o ativo tangível e intangível do produto cultural afirmando,

“parece evidente que possa existir uma relação estreita entre o valor económico e cultural em casos específicos. Em geral, quanto mais um objeto ou experiência é valorizada em termos culturais, mais as pessoas estarão preparadas para adquiri-lo e em consequência será maior o seu valor económico aparente” (Throsby, 2014, p. 159)

Em consequência, a determinação do efeito desta indústria obrigou a caracterizar o sector em torno dos sectores de atividade como os produtores de bens e serviços, multimédia, música, design, moda, publicações, a partir de indicadores previamente estabelecidos.

No entanto, a noção de Cultura como indústria só por si, mistura atividades cujas fronteiras são difíceis de definir quando se relacionam com a própria noção de indústria; a ideia de reprodutibilidade, a ideia de chegar a um maior número possível de pessoas (sopas Campbell). Por outro lado, por exemplo, práticas como o desenho e a pintura focam a sua atividade em artistas da indústria da Cultura e, contudo, não deixam de ser fonte de criação de atividades cujo processo permite o alcance de um vasto público eventualmente consumidor.

Podemos então falar de uma indústria cultural dentro das indústrias criativas que integram a economia da cultura. Segundo a UNESCO (2010) a diferença entre indústrias culturais e criativas centra-se no círculo e no carácter reprodutivo.

As primeiras “combinam a criação, produção e comercialização de conteúdos criativos que são intangíveis e de natureza cultural”, normalmente protegidos por leis de propriedade intelectual e que podem tomar a forma de bem ou serviço. Incluem-se os sectores editorial, multimédia, audiovisual, fonográfico, produções cinematográficas, Artesanato e design.

Já as indústrias criativas envolvem um conjunto mais amplo de atividades, incluindo não só as indústrias culturais como toda a produção artística ou cultural, como os espetáculos e os bens produzidos individualmente. Contêm um elemento artístico ou criativo substancial e por isso, incluem sectores como a arquitetura ou publicidade.

Contudo deveremos entender que estas relações não sejam rigidamente fechadas em si mesmo, isto é aceitar classificar estas indústrias como setores fechados nas suas atividades. Os limites das suas fronteiras interpenetram-se, permitindo que os vários atores circulem entre elas comunicando com o todo.

Embora as fronteiras apresentadas nos círculos justapostos sejam bem definidas, contudo nem sempre são assim tão precisas. Como exemplo, a colocação da indústria do cinema poderá ser problemática. Para alguns poderá estar no *cuore* das indústrias culturais, porém para outros quando entendida como indústria dos media e entretenimento situar-se-á no domínio das IC. Por conseguinte esta atividade obriga a uma subdivisão pré-estabelecida.

2.2. As Indústrias Criativas.

Delimitar as fronteiras da indústria só por si não se adivinha como tarefa fácil. Vários atores, relações e comportamentos cruzam ou coincidem com os vários sectores da atividade industrial. As fronteiras entre a indústria tradicional e a tecnológica misturam-se e dissipam-se: observa-se o exemplo da indústria alimentar e farmacêutica na procura de alimentos completos e/ou complementares. Várias causas poderão ser apontadas a esta imprecisão. Evolução tecnológica, alteração do processo de produção e canais de distribuição, estratégias de negócio, competitividade, alteração das necessidades de consumo obrigam as organizações a oferecer ao consumidor um conjunto de vantagens num só momento, enquanto no passado, estas imponham a aquisição de vários serviços ou produtos em separado. Por outro lado, se a uma eventual análise de delimitação de sectores industriais adicionarmos uma imposição baseada num conceito de grande ambiguidade e aparentemente evasivo como a criatividade, então o resultado será imprevisível se não mesmo impossível (Troilo, 2015).

Vários modelos procuraram construir a definição de indústrias criativas. Não obstante o Reino Unido estar na linha da frente do debate em torno do desenvolvimento das políticas públicas com base no sector criativo e cultural, a ideia de indústria criativa apareceu pela primeira vez na Austrália em 1994 ⁴, tendo sido utilizado posteriormente pelo Departamento de Cultura, Media e Desporto da Grã-Bretanha (DCMS4). Este modelo baseava-se na criatividade e nas aptidões pessoais como vetores definidores de um conjunto de atividades capazes de gerar valor, através da potenciação da capacidade intelectual do indivíduo enquanto ser criativo. O

⁴ Contudo, não obstante o Reino Unido estar na linha da frente na discussão e desenvolvimento de políticas públicas orientadas para o setor criativo e cultural, foi na Austrália, sobretudo no início da década de 90, que este conceito e domínio de investigação começou a fazer, progressivamente, o seu caminho como área de estudo no contexto de uma proposta radical para a reforma das Artes e políticas culturais e dos respetivos mecanismos de financiamento (POTTS, 2008) (retirado de Faustino, P. (2018), p22).

design, a informática, a edição, a arquitetura, os meios audiovisuais, entre outros foram apontadas como as funções integrantes deste conjunto. De uma maneira geral, as ICs são associadas às mutações do tecido económico urbano. Foi comprovado que as IC e culturais produzem um elevado valor de PIB (valor acrescentado), bem como de criação de emprego, reflexo da transformação associada à mudança da estrutura económica urbana, caracterizada por uma forte secundarização (Creative Nation: Commonwealth Cultural Policy” DCA, 1994).

Nas ICs a criatividade é assumidamente o elemento principal, sendo pArte fundamental para a geração da posse intelectual, detetando-se uma certa tendência para a sua afirmação como recurso chave, *commoditie*. Por outro lado, a Cultura é vista como algo tangível, objeto material, corporizado em um conjunto de símbolos em resultado da sua fruição estética atribuída pelo seu consumidor. Em consequência, a indústria enquanto criativa transforma os significados produzidos em valor intelectual valorizando-os em termos económicos. Esta valorização assenta no princípio de que a maneira como a fruição no consumo de bens produzidos pela sociedade industrial prevalece no consumo do significado imaterial predominante na economia da Cultura (dos símbolos) (Bendassolli, 2009).

Curiosa a afirmação de Troilo, “as indústrias rotuladas como criativas podem e devem contribuir para o bem-estar do país, gerando e explorando a propriedade intelectual”, e continuando “nas indústrias criativas, o valor oferecido ao cliente depende principalmente do conteúdo criativo da oferta, ou seja, produtos e os serviços são comparados, comprados e avaliados com base e principalmente no seu conteúdo criativo” (Troilo, 2015, p. 4).

Por seu lado o modelo de David Throsby (2007) considera que no centro potencial das indústrias criativas residem as disciplinas mais clássicas como as Artes visuais, a música, a literatura e as Artes performativas, capazes de despoletar os meios da transformação do som, imagem e texto potenciando o seu conteúdo cultural e comercial, materializando assim o ativo intelectual do indivíduo.

Importa realçar que, muitas vezes, atividades referidas como criativas nem sempre se verificam como tal, ou pelo menos completamente, conforme (Costa, 2012, pg 123), “muitas atividades e processos criativos nada se relacionam com o universo das atividades criativas e muitas atividades culturais pouco têm de criativo”.

2.3. A Economia da Cultura.

Talvez a maior mudança na economia dos últimos vinte anos foi o seu discurso em torno da

importância da Cultura e das indústrias criativas. Até então a Cultura era vista como pouco eficiente na criação de emprego, na transação de valores e bens e por consequência pouco representativa na criação de valor. Os fundamentos mais tradicionais das teorias económicas definiram a Cultura como um sector pouco produtivo, apenas resultado de necessidade de consumo; à Cultura não era atribuído um valor económico. A partir dos anos setenta este discurso começou a mudar (O'Connor, J., 2007). Em consequência iniciaram-se os primeiros estudos sobre os multiplicadores económicos para Cultura (Myerscough 1988), como forma de valorização própria sem obter um preço para a mesma.

Segundo as orientações da União Europeia, o sector da Cultura é responsável pela obtenção de produtos de consumo e deverá ser estruturado em dois subgrupos de atividade:

“- Os setores não industriais que produzem bens e serviços não reproduzíveis destinados a serem "consumidos em local, como um concerto, feira de Arte e exposição” (Affairs, 2006, p. 2). Estes incluem-se no campo das Artes visuais, as pinturas, esculturas, Artesanato, fotografia; as Artes e os mercados de antiguidades; as Artes performativas que incluem a ópera, orquestra, teatro, dança, circo; e patrimonial, os museus, sítios históricos, sítios arqueológicos, bibliotecas e arquivos.

e

“Setores industriais que produzem produtos culturais destinados à reprodução em massa, disseminação em massa e exportações, um livro, um filme, uma gravação sonora”. Incluem-se também nas “indústrias culturais" filmes e vídeos, videogames, radiodifusão, música, livro e publicação na imprensa “(Affairs, 2006, p. 2).

Para Throsby a partir da definição de cultura, de uma maneira geral, a definição de bens culturais, instituições culturais, indústrias culturais e sector da indústria cultural baseiam-se em três características: criatividade, conteúdo simbólico e ativo intelectual, “a atividade envolve criatividade como suporte produtivo, gera e comunica conteúdo simbólico e o seu output induz ou pelo menos potência um ativo intelectual” (Throsby, 2004, p. 4).

2.4. As cidades e as IC

“A cidade é uma provocação aos sentidos” (Landry, 2006).

As cidades foram sempre lugares de interação entre pessoas, de criação de ideias, de troca de culturas, de partilha de sonhos, embrião de inúmeros projetos, arquivo de memória inscrito de

muitas formas.

Pós-revolução industrial, a procura de soluções para as consequências do rápido crescimento das cidades ficou a cargo da criatividade de engenheiros, cientistas e urbanistas. Tornar a cidade mais habitável obrigou a encontrar soluções em várias áreas: aumentando as infraestruturas de transporte e da rede viária, na prevenção da saúde pública através da criação e extensão das redes de saneamento e abastecimento de água, no reordenamento do território urbano e edificado como forma de conter o crescimento populacional. Após este primeiro momento, a prioridade dos estudiosos centrou-se na procura da cidade como espaço de equilíbrio, de bem-estar e de vivência populacional; contudo as opções preconizadas continuaram a centrar-se em recursos com base em soluções ordenamento, de edificação urbana, na hierarquização do território em torno da sua utilização e localização (Neil Brenner, N. T, 2013)

Por outro lado, na última década do séc. XX assistiu-se ao início da deslocalização industrial para oriente, iniciando-se o processo de transformação da estrutura económica e social das cidades, em detrimento da procura de soluções de foco infraestrutural. Em consequência, economistas, sociólogos e urbanistas convergiram as suas investigações e estudos em torno do desenvolvimento e planeamento das cidades com base em recursos de relacionamento entre instituições e *stakeholders*, dinamizando as soft infraestruturas de cidade de forma a incrementar o sentido de pertença e reforço da identidade, tornando-a atrativa, evitando o caos. Citando Lin “com o ritmo implacável de desindustrialização, as cidades mais antigas, grandes e pequenas, remodelaram suas economias da produção de coisas (...) para a produção de espetáculos (eventos, lazer e atividades culturais). “(Jan Lin, 2013, p. 343).

Entramos numa era onde o consumo de bens culturais e simbólicos poderão resultar em proveitos económicos, como aqueles que resultam do consumo de bens tradicionais duradouros. No fundo a maioria das cidades do mundo ocidental encontram-se em movimento de transformação das suas economias, das economias tradicionais com a consequente transação de bens tangíveis para economias de produtos intangíveis com base no sector do conhecimento, serviços e actividades. Este segundo movimento passa por duas mudanças: as transformações tecnológicas e a imposição das economias criativas, sustentada pela Cultura e sector do design (AuthentiCity, 2008, p. 20).

O esvaziamento das cidades por parte do seu sector secundário alterou a perspectiva da cultura, passando esta a ser entendida como fator dinamizador de desenvolvimento em detrimento de um entendimento redutor de menor relevância. Para muitos, as Artes são uma questão de

iluminação ou entretenimento. Isso leva à percepção de que as Artes e a Cultura são marginais em termos de contribuição econômica e, portanto, devem ser limitadas aos domínios da intervenção pública (Affairs, 2006). O início do século XXI, as teorias econômicas enaltecem a importância da Cultura “as coisas que consideramos importantes, as crenças e os hábitos – dando à cidade o seu diferencial, o seu sabor, tom e pátina” (Landry, 2006, p. 6), como meio capaz de criar formas de economia urbana com base em sectores de forte relevância criativa. Conforme Landry a cidade é uma entidade em persistente mutação, resultado de contínuas transformações.

Cartografar os ativos de uma cidade obriga a mapear as diferentes particularidades da cidade, os pontos de referência de inovação, da imaginação e da Arte que se interpenetram com a inovação econômica e social.

Conforme Bianchini (2006), os recursos culturais de uma cidade abrangem:

- Ativos tangíveis e intangíveis como a arqueologia, gastronomia, história local, dialetos e rituais, minorias étnicas, comunidades de interesse que incluem festivais locais e outros eventos.
- Patrimônio construído e natural, incluindo espaços abertos e públicos. Qualidade dos espaços de sociabilização como os mercados locais, bares, clubes, cafés e restaurantes.
- Locais e inovação e investigação científica, universidades e centros de pesquisa, instituições de Arte e media.

Ainda citando o mesmo autor,

“a cidade é uma entidade complexa e multifacetada, que combina a economia local, sociedade, edificado, ecossistema, políticas governamentais, regras de convivência, políticas urbanas, de forma a capturar o espírito e a qualidade do espaço tocando em todas dimensões” (Bianchini, 2006).

Contudo, os últimos períodos de transição obrigaram a novas atitudes éticas, criando diferentes visões do mundo, estabelecendo novos equilíbrios. A ideia de um mundo global ao invés de enaltecer a ideia do todo, de um mundo extrafronteiras, trouxe consigo o reforço do local, do fortalecimento da identidade urbana com a consequente necessidade autônoma. Para sobreviver, “as cidades maiores devem participar em vários níveis - desde o imediatamente

local, passando pelo regional e nacional, até a mais ampla plataforma global” (Landry, 2006). Por outro lado, a ideia de “Cultura– mundo” desestabiliza a nossa consciência aumentando os nossos desassossegos libertando a criatividade individual na procura de novos produtos e serviços, obrigando a olhar sobre diferentes perspectivas.

Tendencialmente as cidades transformam-se em ponto de encontro, em espaços multifacetados de diferentes culturas, contudo procurando preservar a sua própria identidade. Por pequena ou grande que seja a cidade deverá pensar as suas fraquezas e virtudes, conhecer as suas potencialidades, criar a necessidade para que os seus habitantes e instituições possam pensar e planear de forma criativa de maneira a torná-la competitiva a presentes e futuros desafios. A cidade deverá construir uma imagem robusta e atrativa de si mesma, promovendo com clareza as suas intenções de forma global (Yencken, 2013).

2.5. A Cidade Criativa.

Segundo Florida, uma classe criativa distingue-se a partir da ocupação e competências que os seus membros possuem, dando origem à criação de novas formas distintivas. Para este, existem dois grupos “os super criativos da classe criativa”, os “profissionais criativos”, e ainda uma terceira classe, a “classe dos serviços” (Florida., 2012, pp. 38, 39). Por outro lado, Landry considera que qualquer pessoa poderá ser criativa. Tanto um artista como uma pessoa comum podem contribuir através da criatividade para o bem da economia. Para este a generalização de uma atitude criativa deverá partir das políticas locais (governamentais), conseguindo-se dessa forma unir o sector público e privado de maneira a resolver sem obstáculos os problemas que se colocam à urbe (Landry, 2012, p. xv). Contudo, o conceito de classe criativa de Florida pode ser entendido com um sentido de exclusão de uma parte da população.

Em Landry a criatividade possui vários níveis, não sendo atribuída apenas ao indivíduo: pode ser atribuída às organizações e também às cidades. O indivíduo e a cidade, a cidade enquanto criativa, tem como base a criatividade individual que não deve ser equacionada a partir do indivíduo em si mesmo, mas sim pela interferência de um todo, intrínseco e extrínseco, que o determina (T. C. Amabile, MA, 2004). Conforme explica Csikszentmihalyi (2004) a criatividade não ocorre dentro dos indivíduos, mas é resultado da interação entre o pensamento do indivíduo e o contexto sociocultural. Criatividade deve ser compreendida, não como um fenómeno individual, mas como um processo sistémico (Csikszentmihalyi, 2004).

A cidade enquanto criativa flui em torno de indivíduos e organizações, entre sistemas e culturas, construindo a cidade como um todo.

“Mentes abertas com predisposição para correr riscos, o foco em ações de longo prazo baseadas em estratégias mensuráveis, a capacidade de trabalhar a partir das características particulares do local, encontrando forças no que é aparentemente frágil, ouvir e compreender (...) são as características principais que tornam as pessoas, os projetos, as organizações e as cidades criativas” (Landry, 2012, p. 4).

O plano estratégico de desenvolvimento económico da cidade de Toronto para o novo Millennium, produzido com base nos setores criativos preexistentes da cidade, é um bom exemplo sobre o que acabamos de refletir. Elaborada pela AuthenticCity para a vereação, em 2008, a consultora apresentou a escala criativa, para melhor compreender as suas fronteiras e conexões de forma a melhorar a tomada de decisão, na escolha de investimentos, recursos e entidades. Quatro níveis foram identificados (AuthentiCity, 2008):

- A cidade em si mesmo, local de diversidade, de encontro de culturas, de reunião e atração de talentos, produtora de identidade e sentido de pertença; a cidade criativa.
- A cidade produtora de bens baseados em ativos intangíveis de base cultural, que reflete as transformações do mundo global; a economia criativa.
- A cidade que reforça o domínio criativo do indivíduo, a sua habilidade e talento, gerando emprego a partir do reforço da propriedade intelectual, como reflexo das transformações da economia global; as indústrias culturais e criativas.
- A cidade organizada em redes de negócios, atividades e lugares criativos, caracterizados por forte identidade, diversidade e autenticidade; os distritos e hubs criativos.



Figura 1 - Escalas de Criatividade (AuthentiCity,2008)

Capítulo 3. As Capitais Europeias da Cultura.

A Cultura pode ser considerada como a ideia subjacente e motivadora a todos os momentos mais significativos da construção europeia, enquanto união de estados independentes regidos por regras e princípios de governança comuns (e.g. Rosamond 2000; Sassatelli 2006; Näss 2009): no princípio como Comunidade Europeia e mais tarde designada como União Europeia após desintegração e conseqüente agregação dos estados então saídos da antiga organização geopolítica Europeia. Aliás, conforme Shore (2000) o pensar a Europa em torno da Cultura é iniciado nos anos setenta e usado nos anos oitenta como forma de promover a integração europeia (Shore, 2000, p25).

Apesar da Europa não se assumir como reguladora da Cultura até ao Tratado de Maastricht, os projetos Cidades Europeias da Cultura anteciparam a necessidade de organizar a Cultura em torno do projeto Europeu. Além disso, conforme Myerscough (1994), apesar de tudo o programa “operou com regras muito simples e com o mínimo de supervisão”. O valor da participação Europeia foi escasso sendo a maioria do apoio financeiro proveniente das próprias cidades. Não foi de estranhar que os resultados obtidos tiveram um reduzido impacto, apesar da sua diversidade e ocorrência (Mokre, 2007, p. 76). De facto, após a assinatura do Tratado afirmou-se a herança cultural Europeia como propósito para o alargamento e aprofundamento do projeto Europeu, alterando o fundamento histórico e cultural da União, visto então apenas sobre o ponto de vista económico e político (Prutsch 2013, p36). Desta forma, as bases fundacionais do projeto Europeu em torno do comércio e exploração do carvão e do aço, alarga-se muito além dos seus princípios.

Desde 1985 que a União Europeia (UE) mantém ativa a dinâmica da Capital Europeia da Cultura (CEC), sendo hoje anualmente conferida essa responsabilidade a uma ou mais cidades europeias. Esta iniciativa tem como objetivo potenciar a coesão Europeia a partir da sua diversidade cultural, bem como fortalecer as suas características comuns. Com efeito, o acontecimento tem assumido assim uma importância de relevo na disseminação das estruturas e dos programas culturais de cidade, adotando estratégias que assegurem a sua sustentabilidade a longo prazo. Os dois principais objetivos propostos pela UE, a disseminação dos valores Europeus e a transformação das cidades através da Cultura foram-se enraizando nos últimos trinta e cinco anos. Como exemplo, a CEC na cidade de Glasgow em 1990 foi determinante na forma como a comunidade europeia passou a olhar para as futuras capitais da cultura. Conforme Corijn (2001), a organização de Glasgow alargou o âmbito do evento para além de um perfil eminentemente cultural e artístico até aí adotado. O programa da cidade escocesa assumiu o

evento como ponto de partida para a transformação de uma cidade industrial enfraquecida numa cidade competitiva e qualificada à escala mundial (Eric Corijn, 2001).

3.1. Os objetivos da U.E. e o enquadramento legislativo das CEC.

O enquadramento das CEC dentro da moldura regulamentar das decisões da UE em muito beneficiou o sucesso do seu desempenho (T. C. Beatriz Garcia, 2013). Desde o seu início e até 1996, a definição do programa dependeu diretamente dos Conselhos de Ministros Europeu, sendo a nomeação das cidades efetuada por acordos intergovernamentais e de forma rotativa. A partir de Glasgow, em 1990, o processo de designação foi alterado, reformando a ideia inicial, optando o Conselho por uma configuração de base competitiva. A cada dois anos, o Conselho de Ministros, após avaliação, passou a escolher duas cidades. Constatou-se também que o tempo que as cidades nomeadas até então dispunham para a elaboração e preparação dos seus programas individuais era bastante reduzido. Por tudo isto, as entidades nomeadas passaram a dispor de uma preparação de 3-5 anos para a preparação do evento (Europeu, P. (1999, p.2).

Em 1999, o Parlamento Europeu voltou a alterar o processo de nomeação das cidades, bem como o nome do programa, para a denominação atual de Cidade Europeia da Cultura. Mas, na sequência da decisão 1419/1999 (CE), o evento revelou-se um instrumento fundamental para a transformação urbana (Parlamento Europeu, 1999). De acordo com o novo paradigma, eventos culturais e desenvolvimento cultural deveriam atuar em paralelo com os planos de desenvolvimento urbano a médio prazo de uma dada cidade, como processo de regeneração da sua estrutura urbana. Assim, a ênfase continuou a ser dada na inovação cultural, mas o desenvolvimento das infraestruturas começou a desempenhar um papel mais importante do que anteriormente. Por outro lado, a partir de 2006 passaram a ser designados um a dois estados membros para a realização do evento, nomeando estes posteriormente as cidades a concurso com uma antecedência de, pelo menos, quatro anos (Parlamento Europeu, 2006). Durante este período, um painel composto por sete peritos, designados entre a Comissão e os estados membros, apresentaram ao Conselho Europeu as cidades a nomear para o ano em causa. Mais tarde, em 2008, são nomeados dois países para apresentarem um conjunto de candidatos para eleição de pelo menos duas cidades por País (em 2010 foram escolhidas três cidades).

Na sequência dos resultados obtidos dos eventos então realizados, a Comissão obrigou-se a legislar novamente em 2006, tendo criado nova regulamentação com os seguintes propósitos: monitorização e rastreamento do planeamento e ações agendadas; conjunto de regras orientadas para alcançar os objetivos e metas operacionais propostas por cada programa; criação do prémio Melina Mercouri para premiar a melhor gestão; obrigatoriedade da execução de relatórios de

avaliação dos eventos após a realização destes, comparando-os com as metas estabelecidas por cada programa, medindo assim o sucesso de cada um (Parlamento Europeu, 2006).

Conforme Garcia (2013) as decisões da EU marcam então os três momentos (fases) dos programas das CEC: o primeiro de 1985 a 1996, o segundo de 1997 a 2004 e finalmente de 2005 a 2019. Estes períodos definem a mudança de uma fase inicial, onde a Cultura era considerada como singular para o desenvolvimento de uma identidade europeia, para uma consequente ideia de regeneração e coesão. Com efeito, e em particular, até à viragem do século, algumas das escolhas recaíram sobre cidades localizadas em países que vivenciaram ou vieram a vivenciar profundas transformações geopolíticas. Atente-se, por exemplo, ao caso de Berlim em 1988 e às transformações no mapa Europeu que lhe sucederam. Mais tarde, acompanhando a estratégia de integração europeia, as cidades nomeadas refletiram a escolha de cidades pertencentes a vários países acabados de aderir ao novo Espaço Europeu, em que a lógica das CEC, entre outras coisas, envolveu a promoção de um sentido de propriedade da UE entre os europeus. No entanto, é transversal a estas três fases a insistência em refletir sobre as semelhanças e sobre a diversidade entre as culturas europeias nas várias CEC, firmando a ideia de unidade na diversidade.

Na sequência das várias decisões, a Comunidade Europeia requereu vários relatórios periódicos com vista à obtenção de balanços avaliativos e recomendações para os eventos futuros. O relatório Myerscough em 1994, analisou as cidades da primeira fase e a segunda fase dos programas foi analisada pela firma Palmer/Rae Associates em 2004. Em 2013, e em consequência da metodologia adotada no trabalho de avaliação de Liverpool CEC 2008, Beatriz e Cox apresentaram o trabalho de análise de todo o período até 2013, embora com um foco de investigação diferente (T. C. Beatriz Garcia, 2013, p. 22), ao mesmo tempo que elaboram várias recomendações para os eventos futuros até 2019, para além de 2020 com consequência na Decisão 445/2014/EU (Parlamento Europeu, 2014).

Com o desenrolar dos eventos, este acontecimento confirmou a sua importância e relevo na disseminação sustentável das estruturas e dos programas culturais da cidade. Os objetivos e estratégias das cidades assumiram diferentes perspetivas consoante o contexto histórico de cada uma, o seu legado e interesse no património material e imaterial, a sua situação sócio económica e dinâmica culturais. Imagem de cidade, participação comunitária, economia e turismo, recuperação urbana (território e património), governança e liderança apresentam-se como abordagens transversais de estudo de desempenho das estruturas de gestão e de planeamento, procurando justificar os valores do investimento público e privado (Palmer, 2004).

Phases	Host cities	ECoC policies and European policy milestones	
Phase 1 1985-1996 12 cities (1 for each Member State)	<ul style="list-style-type: none"> • Athens 1985 • Florence 1986 • Amsterdam 1987 • Berlin 1988 • Paris 1989 • Glasgow 1990 • Dublin 1991 • Madrid 1992 • Antwerp 1993 • Lisbon 1994 • Luxembourg 1995 • Copenhagen 1996 	<p>1985: Launch of the ECoC as annual event (Resolution 85/C/153/02)</p> <p>1990: Launch of the <i>European Culture Month</i> event, to be hosted by cities in non-EC countries between 1992-2003</p> <p>1992: The <i>Maastricht Treaty</i> provides the legislative basis for further EC contribution to European culture (Article 128).</p> <p>1996: Launch of the <i>Kaleidoscope</i> programme, incorporating the existing ECoC action (Decision 719/96/EC).</p>	<p>1983: Informal proposal to Ministers of Culture</p> <p>1990: Conclusion 90/C 162/01</p> <p>1992: Conclusion 92/C336/02</p>
Phase 2 1997-2004 19 cities 2 non-EU members (<i>in italics</i>) 2 accession countries (<u>underlined</u>)	<ul style="list-style-type: none"> • Thessaloniki 1997 • Stockholm 1998 • Weimar 1999 • Avignon, <i>Bergen</i>, Bologna, Brussels, <u>Kraków</u>, Helsinki, <u>Prague</u>, <i>Reykjavík</i>, Santiago de Compostela 2000 • Rotterdam & Porto 2001 • Bruges & Salamanca 2002 • Graz 2003 • Genoa & Lille 2004 	<p>1997: Start of new ECoC cycle, allowing designation of cities in non-Member states as ECoC (Conclusion 90/C 162/01)</p> <p>1998: First application of Selection Criteria and bidding deadlines (introduced by: Conclusion 92/C336/02)</p> <p>2000: <i>Culture 2000</i> replaces the <i>Kaleidoscope</i> programme. ECoC remains under the umbrella of the new culture programme, as part of its third action strand for 'special cultural events with a European and/or international dimension (Decision 508/2000/EC).</p> <p>2004: Enlargement of EU with 10 new member states leads to much broader diversity in ECoC host cities.</p>	<p>1999: Decision 1419/1999/EC</p>
Phase 3 2005-2019 29 cities 2 non-EU members (<i>in italics</i>) 10 new EU members (<u>underlined</u>)	<ul style="list-style-type: none"> • Cork 2005 • Patras 2006 • Luxembourg GR & Sibiu 2007 • Liverpool and <i>Stavanger</i> 2008 • Linz & Vilnius 2009 • Essen for the Ruhr, <u>Pécs</u> & <u>Istanbul</u> 2010 • Tallinn & Turku 2011 • Guimarães & Maribor 2012 • Marseille-Provence & <u>Košice</u> 2013 <p>Upcoming cities: <ul style="list-style-type: none"> • Umeå & Riga 2014; Mons & Plzeň 2015; San Sebastián & Wrocław 2016; Aarhus & Paphos 2017; <u>Valletta</u> & Leeuwarden 2018; Italy & <u>Bulgaria</u> (cities TBC) 2019 </p>	<p>2005: Application of First legislative framework, establishes ECoC as a Community Action ; rotational system is established ; nomination must include projects with a European Dimension (Decision 1419/1999/EC)</p> <p>2009: New EU Member States included in the rota (<u>underlined</u>) (Decision 649/2005/EC)</p> <p>2010: Application of changes to Selection Criteria ; distinction between 'European Dimension' and 'Cities and Citizens' as two aspects of the Action (Decision 1622/2006/EC)</p>	<p>2005: Decision 649/2005/EC</p> <p>2006: Decision 1622/2006/EC</p>

Figura 2 - A fases das CEC (Beatriz Garcia, T. C., 2013, p.39)

O quadro anterior resume o histórico legislativo ao longo do período das capitais europeias da cultura.

No entender de Beatriz (2013b) o sucesso das propostas de programa das CEC passou, por antecipação, pelo debate e consequente aprovação de todos grupos de interesse da cidade: entidades culturais, estatais e privadas, grupos políticos e demais comunidades locais (T. C. Beatriz Garcia, 2013b). Porém, alguma crítica é levantada na idealização das agendas culturais por estas não porem em prática a verdadeira dimensão Europeia, enfraquecendo o seu desempenho ao nível da sua promoção, reduzindo por vezes o seu alcance Europeísta. Efetivamente, várias capitais da cultura, retrospectivamente, reconheceram que as candidaturas apresentadas ao título, por vezes, foram deficitárias na inclusão das intenções da dinâmica pretendida no ano de realização e para além deste. Tallinn, como CEC em 2011, foi criticada pela sua excessiva ênfase na celebração da sua Cultura local e nacional (Lähdesmäki, 2021, p. 74).

Não restam dúvidas de que a ideia de Melina Mercouri e Jacques Lang de criar, a partir das CEC, um exemplo de integração Europeia a partir das suas várias culturas, promovendo a Europa como um todo (marca) para os seus cidadãos, não foi completamente superada (Génova, 2007). Em muitos casos, é difícil distinguir processos imediatos e orientados por políticas públicas ou comunitárias em exemplos de regeneração urbana em resultado da ideia de cultura. Na verdade, muitos desses processos “imediatos” em questão são, na verdade, apoiados por iniciativa privada ou capital público. Raras são as vezes em que o financiamento público intervém numa segunda fase, para endereçar e reforçar uma iniciativa espontânea. Presume-se que, na maioria dos casos de sucesso, o desenvolvimento cultural se deve à virtuosa e complexa sobreposição e interação da iniciativa local e privada (individual/associativa) com a ação pública levando a “novas percepções da Cultura(...) e a interdependências complexas entre esferas privadas e públicas na cultura” (Mikić, H., 2012, p.39).

De forma a explicar o papel, função e a eficácia das ações comunitárias em torno das CEC, este capítulo analisa três cidades, detentoras do título de CEC no intervalo 2001 a 2019. Como referido, após o lançamento da iniciativa em 1985, de forma efetiva, apenas a partir de 1999 é que os critérios de seleção e prazos de licitação foram definidos. Nesse ano, antecipadamente os programas futuros das capitais foram englobados numa moldura legislativa para um período pré-definido (2005 a 2019), onde foi instituído um sistema de nomeação em que cada estado(s) membro(s) assumiria o título em cada ano (Parlamento Europeu, 1999).

A avaliação das candidaturas foi feita com os seguintes critérios de avaliação: contribuição para o desenvolvimento da atividade económica, desenvolvimento do setor turístico e criação de emprego, relação entre a herança patrimonial e arquitetónica e estratégias de regeneração

urbana.

Em 2006, o Parlamento Europeu decidiu, para o mesmo período, reforçar a necessidade de que cada um dos programas fosse também parte integrante de um desenvolvimento social e cultural de cidade a longo prazo (Parlamento Europeu, 2006). Em detalhe, cada candidatura de uma cidade deveria explicar claramente os planos para fortalecer a capacidade dos setores culturais e criativos, incluindo o desenvolvimento de vínculos de longo prazo entre os setores culturais, económicos e sociais da cidade candidata (Parlamento Europeu, 2006). As agendas constantes destes setores deveriam demonstrar “uma visão artística estratégica clara e coerente com capacidade de ligar a herança cultural e as Artes tradicionais do local com expressões culturais experimentais e inovadoras” (Beatriz Garcia, T. C. 2013, p.43). Assim, para além da necessidade de alcançar as intenções de base do programa das CEC, às cidades foi também lançado o audaz desafio de testar as próprias políticas culturais estratégicas, provando as consequências das ações estratégicas provenientes do sector executivo.

O interesse da União Europeia passou necessariamente pelo discurso da consolidação da dimensão Europeia, obrigando as propostas de candidatura à apresentação desta expressão (Parlamento Europeu, 1999). As características sociais, culturais, económicas, políticas e históricas das cidades em apreço são distintas. Tal como a cidade do Porto, as cidades em causa têm dimensões semelhantes em termos populacionais, bem como as suas áreas de influência. Por outro lado, a localização periférica dos países em relação ao centro de gravidade político e económico do continente Europeu foi também critério de escolha.

Contudo, o normativo expresso na decisão de 1999 foi insuficiente na regulação da avaliação das candidaturas e no esclarecimento dos interesses da comunidade relativamente à necessidade de monitorizar os efeitos das CEC a longo prazo (Parlamento Europeu, 2006, p. 1). Embora tenham sido apresentados os critérios de avaliação das propostas, antecipando sobre a necessidade da “realização conjunta de iniciativas destinadas a promover o diálogo entre as culturas da Europa e as restantes culturas do mundo” (Parlamento Europeu, 1999), esta ação não foi entendida como vinculativa, conforme a quarta consideração da decisão de 2006,

“As Artes interessadas no evento salientaram a existência de problemas no processo de seleção definido na Decisão nº. 1419/1999/CE e recomendaram o acompanhamento das propostas, tendo em vista, sobretudo, a melhoria da respectiva dimensão europeia” (Parlamento Europeu, 2006).

Por essa razão, a decisão de 2006 de 24 de outubro de 2006, após as repercussões positivas da

segunda fase, reafirma a continuação do evento no entanto sujeito a determinados ajustes. Entre outros (Parlamento Europeu, 2006), no:

- alargamento de públicos, incentivando a dilatação da influência das cidades às regiões vizinhas ampliando o impacto do evento;
- reforço da divulgação e transparência de todo o processo operacional da candidatura “(candidatura, seleção, execução e ligações em rede), cuja manutenção permanente e atualização regular serão asseguradas pela Comissão” (Parlamento Europeu, 2006, p. 1);
- composição de um júri composto por treze elementos com funções de supervisão e acompanhamento em todas as fases do processo;
- reforço da dimensão Europeia a começar no processo de seleção da CEC: deverá compreender uma dimensão nacional e europeia introduzindo “um elemento de acompanhamento e consulta eficaz” (Parlamento Europeu, 2006);
- consolidação do valor acrescentado europeu, a partir do reforço das redes de cidades com base na experiência acumulada das antigas capitais europeias. Criação de um prémio pecuniário de forma a compensar os programas mais relevantes nesta dimensão;
- garantia do legado da CEC, garantindo que as estruturas e capacidades criadas sejam aproveitadas como ponto de partida para “uma estratégia de desenvolvimento cultural sustentável nas cidades em questão” (Parlamento Europeu, 2006, p. 2).

Em consequência das necessidades descritas, a decisão comunitária passou a decidir também sobre quais os critérios a que os programas de cidade deveriam obedecer.

Quanto ao reforço da “dimensão Europeia”, os programas deveriam promover o intercâmbio entre artistas e operadores culturais das cidades visadas e outras cidades europeias, com base na diversidade e riqueza cultural europeia, reforçando os seus aspetos comuns.

Quanto ao critério de dimensão local, “Cidade e Cidadãos” a decisão impôs a necessidade de os programas aumentarem não só a sua projecção às áreas de influência da cidade, como também aumentar o interesse a outros cidadãos da Europa. Finalmente os programas deveriam garantir o legado do evento a longo prazo.

Durante os vinte anos após 2001 foram nomeadas 33 cidades para Capitais da Cultura. Apesar dos objectivos do programa do Porto 2001 estarem enquadrados no período final da segunda

fase de base legislativa, o âmbito temporal da nossa análise obrigou a retratar as estratégias das candidaturas de cidades da terceira fase. Em consequência a escolha recaiu sobre os seguintes critérios, de acordo com a:

- Semelhança com a cidade do Porto em termos de dimensão populacional.
- Cobertura do intervalo de estudo entre cidades aproximadamente igual a cinco anos.

De modo a avaliarmos as intenções estratégicas da União Europeia para as CEC e os seus efeitos nos programas das capitais, durante os vinte anos após a Porto 2001, estabeleceram-se as seguintes condições: principais motivações para candidatura expressa em documentos oficiais e/ou documentos média, relatórios de análise e relatórios produzidos pela Comunidade Europeia; apresentação de eventuais indicadores quantitativos relativos aos níveis de investimento público (estatal e local) e privado (grupos de interesse); indicadores de variação ligados ao sector do turismo; indicadores de variação das atividades culturais.

Assim, Cork 2005 (Irlanda), Pécs 2010 (Hungria) e Pilsen 2015 (República Checa) foram as cidades escolhidas. A tabela seguinte detalha as cidades segundo a classificação do Monitor das Cidades Criativas (Anexo B - Tabela 5).

CEC	GDP	Emprego	População (1-5)	População (XXL - S-M)	População da cidade
2015	4	1	4	S-M	170936
2010	5	3	4	S-M	144675
2005	1	2	4	S-M	118713
2001	4	3	4	S-M	214119

Tabela 1 - Classificação das CEC conforme indicadores de referência (Montalto V. et al, 2019)

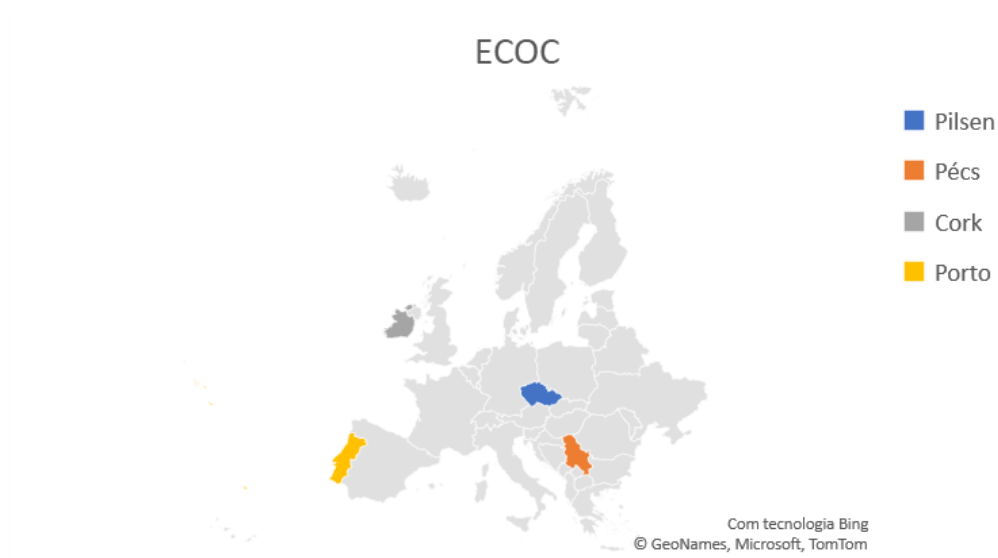


Figura 3 - Localização de Porto, Cork, Pécs e Pilsen (Fonte).

3.2. Cork 2005.

Desde que Glasgow ostentou o título de Capital Europeia da Cultura em 1990, que as futuras interessadas olharam para este desígnio como uma ferramenta de recuperação e reposicionamento das suas economias locais a partir da Cultura (Beatriz Garcia, T. C. 2013).

Conforme já mencionado, de acordo com a decisão 1419 do conselho europeu de 1999, o novo sistema de rotação entrou em vigor em 2005. Cada cidade elaborou um programa de eventos culturais com o objetivo de reforçar a Cultura e o património cultural. O reposicionamento no património cultural comum não pôde ser esquecido. Desta forma conseguir-se-ia envolver as pessoas interessadas nas actividades culturais de outros países europeus, com vista a estabelecer uma cooperação duradoura (Parlamento Europeu, 1999). Para além disso foi pedido às cidades que os seus programas tivessem várias valências incluindo,

- “a organização de atividades específicas destinadas a incentivar a inovação artística e a criar novas formas de ação e diálogo cultural”;
- “contribuição para o desenvolvimento da atividade económica, particularmente nos domínios do emprego e do turismo”;
- “organização de projetos que incentivem o estabelecimento de ligações entre o património arquitetónico e as novas estratégias de desenvolvimento urbano”;
- “realização conjunta de iniciativas destinadas a promover o diálogo entre as culturas da

Europa e as restantes culturas do mundo”.

Neste contexto legislativo a cidade de Cork foi, então, a primeira cidade a desafiar o estabelecido neste novo enquadramento deliberativo, no entanto ainda não condicionada ao estreito normativo de 2006.

A cidade portuária de Cork situa-se no litoral sul da Irlanda. A sua história começa no século VII e o seu nome tem origem na edificação de um mosteiro sobre uma zona pantanosa (Corcach). A adiada independência da Irlanda ao longo dos tempos foi consumada após a guerra civil em 1922-23, tendo a cidade de Cork assumido um papel fundamental na luta pela emancipação da coroa inglesa. O legado das lutas pela independência é ainda visível na população de Cork. Uma forte identidade local é marcada por um certo estatuto de “rebeldia”, através de um sentimento partidário de orgulho local (Cork, 2020).

Por outro lado, a cidade oferece um lugar de paisagens naturais “dramáticas”, paisagens fluviais, portos, baías, e paisagens marinhas (Cork, 2020).

3.2.1 Programa e orçamento.

Cork foi a única cidade em 2005 que ostentou o título de Capital Europeia da Cultura. Tal como as realizações da segunda fase, a proposta de Cork incluiu dois segmentos de atuação. Um programa cultural e programa de rejuvenescimento da cidade em infraestruturas e arruamentos.

A proposta de Cork apresentou como mote para o seu projeto “a Cultura da Irlanda, da Europa e mais além” através de programas e eventos que confirmaram a vida urbana como um espaço cultural criativo reforçando a ideia de “Uma cidade com uma visão confiante para o séc. XXI” (Palmer, 2004, p.174). O valor total orçamentado para a realização da CEC rondou os 216M€.

O programa de investimentos em infraestruturas absorveu cerca de 90%, 196M€, do total, tendo sido financiados pelo setor público (*dockland area*) e privado (O’Callaghan, C., e Linehan, D., 2007, p. 314). Para o projeto cultural foram colocados à disposição a pArte restante,10%, correspondendo a um montante total de 20M€. As fontes de financiamento do programa cultural foram distribuídas da seguinte forma: 13M€ de financiamento público, sendo 50% da responsabilidade do governo Irlandês e 50% da edilidade. As entidades e parceiros privados assumiram a comparticipação de 6,5M€ do apoio e 0,5M€ suportados pela UE (O’Callaghan, C., e Linehan, D., 2007).

A aposta na recuperação e edificação de equipamentos culturais.

Dal como Dublin em 1991, o programa de recuperação e regeneração urbana deu particular atenção à recuperação do património industrial, incidindo sobre a extensão da frente marítima da cidade, definindo um conjunto de novas orientações para a futura identidade arquitetónica da zona (O’Callaghan e Linehan, 2007). Como cidade pós-industrial, da mesma forma e seguindo a inspiração do programa de Glasgow, a estratégia de regeneração urbana de Dublin e o design de equipamento urbano de Hamburgo, o programa de investimentos em infraestruturas procurou acima de tudo mudar a imagem da cidade (O’Callaghan, 2012). Transformar a cidade num local atrativo para viver e trabalhar, passou pela melhoria de infraestruturas do domínio público bem como a edificação de novos equipamentos culturais. Os investimentos que mais absorveram o programa foram a recuperação e aumento do museu da cidade, a construção de uma nova galeria de Arte, a Crawford Municipal Art Gallery Cork e uma nova escola de música (Kennedy, 2005).

3.2.2. O programa cultural.

O programa cultural teve como mote “Cork: City of making” (Quinn, 2009). Ao invés de apostar num programa de forte pendor autoral (curadoria), os responsáveis optaram por estruturar pArte do programa a partir de convites públicos (open call) tendo apresentado várias propostas para a realização de ações. Conforme O’Callaghan a organização conseguiu “(...) tornar o evento inclusivo, retirando a pressão de que a Cultura faz parte de um determinado setor burguês e de uma definida geração de grupos de artistas” (O’Callaghan, 2012). Seria suposto assim, estimular o debate sobre a natureza da Arte e o que é que esta representa para a cidade. Foram apresentadas cerca de 2000 propostas, protagonizando assim cerca de 70% de representação no programa final (Palmer, 2004). O programa realizou um total de 244 atividades/eventos.

O plano refletiu o desejo de uma persistente interrogação sobre o posicionamento de Cork, enquanto cidade periférica, em termos de Arte e Cultura no contexto Europeu. Na realidade, pretendeu questionar a capacidade de Cork acolher um espetáculo artístico desta envergadura, interrogando desta forma os artistas locais sobre o seu posicionamento no espaço artístico global (Quinn, 2009).

O programa cultural de Cork foi dividido em oito temas: arquitetura, design e Artes Visuais, filmes, média e som, literatura, música, desporto, teatro e dança (Quinn, 2009).

Como exemplo de eventos enquadrados nos temas propostos, Cork apresentou:

Para a arquitetura, design e Artes visuais a exposição de design *Eighties Turns* de Daniel Libeskind, complementada com uma palestra sobre o seu trabalho e exposições de fotografias foram exemplos da conveniência do programa.

A música esteve presente com Pat Metheny, no Cork Jazz Festival em outubro e também através de exposições, como a dedicada à celebração dos anos do Rock and Roll.

A literatura fez-se representar através de vários eventos, como o prémio Frank O'Connor International Short Story Prize, organizado pelo Centro de Literatura de Múnster.

Quanto ao desporto, a recriação de várias competições fluviais dos anos trinta, um campeonato de xadrez e um torneio de futebol envolvendo quatro equipas das cidades que acolheram no passado as capitais da cultura, foram algumas das atividades mais ressonantes neste domínio.

O teatro foi apresentado a partir de várias apresentações, entre as quais “O mercador de Veneza” de William Shakespeare. Para além de várias obras exibidas nos teatros da cidade, o programa procurou retirar o teatro do seu ambiente tradicional, provocando várias companhias a usarem os cenários urbanos como base para as suas representações, adaptando-os a cada um dos argumentos.

3.2.3 A dimensão Europeia.

A promoção e o diálogo entre as culturas da Europa refletem o objetivo da comunidade para a consolidação dos valores e identidade europeia a partir da cultura. Desde o início do percurso das CEC que esta questão tem sido abordada por diferentes perspetivas. Autoridades e interessados locais têm procurado dinamizar o diálogo intercultural como estratégia para esse efeito. Contudo a dimensão e localização de cada cidade não é necessariamente proporcional à sua escala de influência. No entanto, a sua extensão e posicionamento geográfico, situação económica e dimensão populacional podem contribuir para o reconhecimento do seu sucesso. De facto, de acordo com Beatriz e Tasmin (2013) as CEC podem ser entendidas como “um exemplo de despertar a consciência europeia através dos seus símbolos, respeitando simultaneamente o conteúdo das culturas nacionais” (T. C. Beatriz Garcia, 2013, p. 184), no fundo a tentativa simultânea (prática e simbólica) de criar um espaço cultural europeu. Cork procurou esta dimensão. Como exemplo o Centro de Literatura de Munster e a companhia de teatro e performance Corcodorcas produziram vários eventos em coprodução com outras

companhias transnacionais. O evento “Cork, 2005 Translation Series” e o “O mercador de Veneza”, tendo como base a literatura e a performance, são exemplos dessas sinergias. Para além das avaliações ECORYS efetuadas para os anos que se seguiram, da investigação efetuada não encontramos conclusões muito detalhadas sobre o alcance desta dimensão em Cork. Conforme Quinn, a partir de um conjunto de entrevistas realizadas aos responsáveis do evento de algumas capitais, verificou que as estratégias de atuação das organizações atribuíram uma maior ênfase específica para além da cidade anfitriã. No caso de Cork, vinte e sete das trinta e três organizações que foram entrevistadas declaram colaborações com um indivíduo ou organização europeia (O’Callaghan e Linehan, 2007). Chamo a atenção para a ambiguidade relacional destas ações conjuntas num reparo em nota de rodapé de Beatriz (T. C. Beatriz Garcia, 2013, p. 75). A investigadora comenta que as ações “...foram por vezes, menos claras”, particularizando os tipos de colaboração que incluíram a exibição de "filmes pertencentes a países europeus" ou o trabalho "com materiais linguísticos europeus", atividades que poderiam ser entendidas como normais no seio de organizações culturais, independentemente da designação da CEC.

3.2.4. A dimensão local.

O já por várias vezes aludido relatório de Beatriz Garcia e Tamsin Cox em 2013, chama a atenção para a atuação das cidades aquando da preparação dos projetos a concurso para CEC. De uma maneira geral, cada uma aproveita os planos de Cultura pré-existentes adaptando-os aos critérios da Comissão Europeia. Com frequência as cidades planeiam novas infraestruturas ou aproveitam instalações pré-existentes, renovando seu património não só para fins culturais como também para fins de uso turístico. Desta forma as cidades procuraram dar início ao objetivo de responder às mudanças da configuração económica das cidades, alterando algumas áreas urbanas e edifícios industriais desprotegidos, transformando-as em locais de atividades culturais (T. C. Beatriz Garcia, 2013).

A designação de CEC resultou em 2005 num aumento em cerca de 38% de visitantes (4,23M em 2005 e 3,00M em 2003). Segundo um estudo do departamento de economia da universidade de Cork, em 2003, os viajantes contribuíram com 324M de libras. No ano do acontecimento e o conseqüente fluxo turístico trouxe consigo um aumento de receitas na ordem dos 28%, cifrando-se em cerca de 414M de libras. A nível do país, o número de visitantes nacionais em 2005 foi de 7% mais elevado do que em 2003, enquanto os rendimentos aumentaram 7,5% a nível nacional em 2005. Esperando-se que estes valores fossem suficientes para refutar as esperadas críticas, a eloqüência dos números, contudo não satisfaz a maioria das opiniões.

No entanto, conforme Quinn, em resultado de um inquérito realizado no ano seguinte à realização do evento, apesar do forte envolvimento da população, a concretização deste objetivo não terá sido realizada na sua totalidade, dado que,

” teria havido um aproveitamento inadequado dos recursos culturais existentes. Além disso, houve uma falta de referência ao plano artístico existente na cidade em termos de conceção da CEC como um veículo para enfrentar os desafios e promover os objetivos presentes “(Quinn, 2009),

colocando em causa a entidade organizadora sobre a sua legitimidade para dar continuidade ao ímpeto cultural da CEC. Ao mesmo tempo, várias organizações locais esgotaram mesmo os seus recursos devido à elevada pressão exercida pela empresa gestora do evento, em virtude dos compromissos assumidos “admitindo estarem exaustos (...) após um ano de intensas realizações “(Quinn, 2009, p. 261).

Para Quinn, o impacto do programa cultural ficou aquém das expectativas, tendo mesmo sido considerado como uma oportunidade perdida. No entanto, e de acordo com Garcia (2013), seguindo Cork como referência, várias cidades recorreram à participação da comunidade na elaboração dos seus projetos culturais. Como legado desta medida, a investigadora apresenta o exemplo de Liverpool em 2008 e do seu programa plurianual de comunidades criativas, e de Turku, 2011, através dos programas participativos. De facto, várias cidades como Cork e Patras são também citadas através dos programas de financiamento lançados por concurso público, permitindo desta forma que a comunidade encontrasse o seu espaço no programa (T. C. Beatriz Garcia, 2013). No entanto, e segundo a mesma autora, o programa de Cork levantou alguns problemas de gestão dada a sua dimensão participativa. Porém, conforme Palmer, uma visão confiante para o século XXI implica um necessário alinhamento entre as políticas culturais e os atores intervenientes da Cultura com vista a sustentar o desenvolvimento económico de uma cidade (Robert Palmer, 2004). Por outro lado, torna-se também fundamental garantir a ligação da população para este fim. Apesar de alguma crítica contrária, Cork teve em consideração esse objetivo (Quinn, B., 2009).

Os investigadores estudados, Garcia (2005 e 2013), Quinn (2009) e Palmer (2004), chamam a atenção para o maior interesse dos estudos existentes em documentar o legado económico do evento circunscrito ao ano da sua realização. Por outro lado, os efeitos económicos a longo prazo, bem como as suas consequências nas dinâmicas das ICs e do setor da Cultura foram secundarizados. Essa omissão não é estranha pois, à data, o seu conceito e âmbito não estavam

ainda efetivamente consolidados como estratégia de desenvolvimento urbano (Quinn, B.2009)

O facto de Cork desenvolver o seu conteúdo programático em torno da ideia “city in the making”, demonstra uma intensidade muito evidente em torno de um programa explicitamente cultural, de grande visibilidade (T. C. Beatriz Garcia, 2013), embora de difícil determinação do seu legado.

No entanto, conforme um estudo realizado por Quinn e O’Halloran (2006: 41) conclui que Cork 2005 foi o princípio de uma curva de aprendizagem na experimentação de novas atividades contribuindo para o aparecimento de novos setores criativos.

3.3. Pécs 2010.

Era exatamente o que Pécs precisava. Uma oportunidade para construir a infraestrutura cultural que faltou durante tanto tempo, e também para despertar a energia criativa que se pensava estar escondida na cidade (Tubaldi, M., 2014).

Localizada a sudoeste da Hungria, junto à fronteira com a Croácia, Pécs à data da realização da nomeação possuía cerca de “157.000 habitantes” (Lähdesmäki, 202, p. 74). O seu legado histórico foi bem evidente. Outrora designada como Sponianae, entre outras referências patrimoniais, recolhia os antigos mausoléus da época romana localizados no subsolo das ruas da cidade, tendo sido considerados Património Mundial da UNESCO em 2000. Algumas dessas câmaras acolhiam sarcófagos esculpidos e frescos de figuras cristãs. A primeira universidade da Hungria foi fundada em Pécs, sendo a única onde era lecionado o curso de Belas Artes e música. Apesar das reformas políticas e económicas iniciadas em 1988, e da abertura das fronteiras em 1989, contudo, tal como outras cidades europeias no mesmo período, as principais cidades magiares viram diminuir a presença das atividades industriais, diminuindo assim a sua capacidade de atrair investimento (Eurocid, 2014).

Com vista à adesão do País à UE, a Hungria iniciou em meados dos anos noventa a transformação do seu tecido económico, reforçando as suas principais potencialidades, como a educação, saúde, serviços comerciais e turismo. No entanto, a recuperação não foi imediata e a Hungria entrou num forte declínio económico e social. Em 2008 Pécs, registava cerca de 72% da sua população ativa empregada no setor terciário, sendo sua maioria presente no setor público. Quatro anos antes, a Hungria aderiu ao projeto europeu em maio de 2004 e a possibilidade de Pécs se tornar uma CEC foi uma ideia promissora uma vez que, tal como outras cidades (ex.Glasgow), a oportunidade de assumirem o título permitiu realizar uma transmissão

bem sucedida de uma economia industrial numa economia de Cultura (Bakucz, M. ,2011).

3.3.1. Programa e orçamento

Pécs foi eleita em 2005 CEC, para representar a Hungria em 2010, juntamente com Essen na Alemanha e Istambul na Turquia. A principal razão para a sua eleição teve como base uma proposta focada na Cultura 011 como fator de mudança de escala da cidade, bem como na sua capacidade motriz de recuperação económica. Por outro lado, a cidade oferecia as seguintes características chave (James Rampton, 2011, p. 46):

- Espaços públicos de média dimensão e acessíveis a uma grande variedade de apresentações culturais.
- História marcada pela inovação artística.
- Carácter multicultural da cidade (origens otomanas, latinas, germânicas, croatas...).
- Forte necessidade de descentralização e regionalização.
- Entrada cultural para os Balcãs (à data vários países vizinhos não tinham aderido à UE).

O programa cultural de Pécs procurou enfatizar a sua dimensão europeia, através do património cultural comum e dos laços históricos entre a cidade e os países vizinhos do sudeste da Europa. A escolha do slogan “Pécs-cidade sem fronteira” (Lähdesmäki, 2021, p.75), procurou enfatizar os pilares fundamentais do programa: multiculturalismo, regionalismo, inovação, herança cultural e localização geográfica (porta de entrada para os Balcãs) definiram os vetores conceituais do programa (Lähdesmäki, 2021). Por outro lado, esta ideia pode ser entendida como consequência do agitado passado geopolítico, razão pela qual a comissão procurou restabelecer contactos passados não só com os países vizinhos, mas também com outras localizações do ocidente europeu (AEIDL, 2012).

No entanto, os objetivos do programa da candidatura foram difíceis de perceber. Todavia, a ideia de diminuição de centralidade relativamente a Budapeste e aumento de competitividade regional ponderam ser justificados através de várias linhas de ação. Entre outros, o desenvolvimento do Turismo cultural e das indústrias criativas, a renovação de edifícios históricos, a melhoria de acessibilidades, redes de transporte e tecnologias de informação foram as que mais se destacaram (AEIDL, 2012).

O orçamento total previsto foi de 176 M€. Para as ações culturais foram alocados cerca de 20%

sendo os restantes 80% destinados à edificação de infraestruturas. O valor do prémio Melinda Mercouri foi destinado ao financiamento de projetos culturais (AEIDL, 2012).

A aposta na recuperação e edificação de equipamentos culturais.

De forma a intensificar a participação dos seus habitantes em torno da vida cultural da cidade, o programa apresentou um intenso conjunto de investimentos em infraestruturas, apresentando propostas de edificação e recuperação; biblioteca, sala de concertos, centro de apoio à educação, centro de exposições, museus e a recuperação de vários bairros habitacionais e de ensino universitário, foram nomeados. O valor orçamentado rondou os 140M€, dos quais 75% apoiado pelo European Regional Development Fund (ERDF), 20% pelo governo e 5% pela cidade (Tubaldi M., 2014).

Como esperado, o programa excedeu as necessidades básicas para 2010, provocando uma série de discordâncias entre os vários *stakeholders*, levando ao desvirtuamento das intenções iniciais do programa, como a ideia de democratização e descentralização. Por outro lado, dada a complexidade na aplicação dos fundos ao programa de investimento, com exceção de dois projetos, os restantes equipamentos projetados para o evento só foram finalizados nos anos posteriores (Tubaldi M., 2014).

3.3.2. O programa cultural.

O programa cultural de Pécs procurou enfatizar a sua dimensão europeia, através do património cultural comum e dos laços históricos entre a cidade e os países vizinhos do sudeste da Europa. A escolha do slogan “Pécs-cidade sem fronteira” (Lähdesmäki, 2021, p.75). Apesar dos novos equipamentos não terem sido concluídos, a agenda cultural foi muito intensa tendo sido apresentados cerca de 650 projetos geradores de 4675 eventos. Nos anos de preparação (2007-9) foram propostos e apresentados cerca de 350 projetos. A atividade turística saiu beneficiada em consequência de um acréscimo de visitantes em cerca de 27,5% (72% residentes na Hungria e 28% visitantes externos). Apesar de Pécs ser a segunda cidade da Hungria, a relevância da sua experiência cultural foi sustentada por uma história de vivências culturais progressistas e multiculturais. Alinhados com os objetivos descritos a agenda cultural apresentou várias ações temáticas. O património e a arquitetura fizeram-se representar através das exposições “Da Arte à Vida - Húngaros na exposição Bauhaus, exposição permanente de Gyugyi, e Artes na Diferença, Europa dos "Oito". A literatura através de um conjunto de residências e representação além-fronteiras como o festival de Sarajevo. A ciência, a partir de programas

científicos com intuito de procurar relações entre a Arte e a Cultura. O teatro, o cinema e a dança, entre outros, a partir do Festival Nacional de Teatro de Pécs, Festival Internacional de Cinema. Incluíram-se também os programas organizados por ONG de apresentação de trabalhos de dança contemporânea, performances e ainda de momentos de poesia (James Rampton, 2011).

O financiamento do programa cultural (35M€) foi suportado em cerca de 40% pelo governo húngaro, 33% pela cidade, 19,7% pelo sector privado, através de doações, criação de fundos e patrocínios, 2,0% de receitas de bilheteira e merchandising e 5,3% e pela U.E (Ecorys, 2011).

3.3.3. A dimensão Europeia.

Da análise do estudo encomendado pela UE à Ecorys (James Rampton, 2011) podemos concluir que dois dos principais objetivos de Pécs foram atingidos na sua plenitude: ser uma cidade de entrada cultural para a região dos Balcãs, através da colaboração com os países da região como a Croácia e Sérvia e a colaboração com as outras cidades eleitas para o mesmo ano. É de realçar também a importância da universidade da cidade no reforço das relações com outras co-CEC, assumindo um papel determinante na criação da rede de universidades das cidadesituladas. O desempenho desta medida foi demonstrado a partir da realização de 270 projetos com a participação de parceiros e/ou participantes externos.

Como referência desta valência várias ações foram desenvolvidas: conferências participadas e relacionadas com os países Bálticos e projetos realizados em parceria com países vizinhos, em particular com a Croácia, foram os mais significativos. Por outro lado, a participação com outros estados e cidades europeias foram também relevantes, nomeadamente 30 projetos de intercâmbio cultural com cidades alemãs, bem como cerca de 18 projetos com a também cidade nomeada de Istambul (James Rampton, 2011). Os avaliadores externos nomeados pela comissão afirmaram também a satisfação com esta dimensão europeia, conforme Lähdesmäki “apenas Pécs2010 conseguiu discuti-la e concretizá-la de uma forma que (...) consideraram como suficientemente Europeia” (Lähdesmäki. 2021, p.76).

3.3.4. A dimensão local.

As fontes consultadas Beatriz (2013) Ecorys (2011) permitiram estudar esta dimensão a partir de duas abordagens: sobre o ponto de vista social e económico e das actividades culturais. A proposta inicial de PÉCS, conforme o valor orçamentado para as duas valências do evento,

indiciou um desequilíbrio de atenção para os dois objetivos escolhidos. Não só em Pécs como também em Tallinn (2011) ou Maribor (2012) existiu “um foco significativo no desenvolvimento físico/infra-estrutural” (Beatriz Garcia, 2013, p.68).”. Por outro lado, a ambição dos projetos infraestruturais, a antecipação da sua impossibilidade de finalização no ano de realização, provocou alguma discórdia na escolha dos comissários das actividades culturais, levando à sua substituição em alguns casos. Estes desentendimentos iniciais obrigaram os departamentos governamentais a uma maior atenção ao vetor cultural (Tubaldi, 2014).

Como referido, por detrás das CEC o desenvolvimento local das cidades é um dos principais motivos para concorrer a esta nomeação, por isso não foi de estranhar que as ICs fizessem parte do conteúdo das propostas. No entanto, e apesar da execução do cluster das ICs, o fraco desenvolvimento destas atividades e consequente indefinição na caracterização das mesmas, as dificuldades interpretativas das regras de financiamento do fundo de coesão europeia respeitantes a este sector relativizaram este objetivo programático. Todavia a produção de emprego fez-se sentir em atividades ligadas à museologia, salas de espetáculos e teatros.

É de referir também o aumento do número de colaboradores em funções de apoio tais como, tradutores, proteção civil entre outros. A presença das organizações locais com responsabilidade pela organização dos eventos e beneficiárias dos fundos disponibilizados pela CEC representaram 50% do total. Pécs é citada como tendo utilizado “programas de financiamento por concurso público para permitir aos projectos liderados pela comunidade encontrar um lugar no programa” (Beatriz Garcia, 2013, p.76). Parte destes projetos foram apresentados por organizações não governamentais tendo estas trabalhado temáticas maioritariamente relacionadas com populações residentes em zonas degradadas, minorias étnicas e pessoas desfavorecidas.

A interação entre diferentes formas de Arte tais como Arte de rua, Arte visual e música foi também uma parte importante do programa cultural. Novas correntes de linguagem foram comissariadas em coprodução com outros centros de estudos artísticos europeus, como a Vasarely Foundation de Aix-en-Provence (França).

Vários são os fatores de sucesso descritos, que se podem retirar do ano de nomeação. O alargamento de públicos foi evidente a partir do aumento do número de visitantes de várias proveniências. A avaliação ex-post de Pécs 2010 “sugere que uma mistura de eventos, incluindo a participação em massa e eventos de nicho, ajudou a envolver as pessoas” (Beatriz Garcia,

2013, p.93)

A participação de organizações não governamentais foi também considerada um sucesso de desenvolvimento local, “As respostas às chamadas de participação chegaram às 233 propostas tendo sido financiadas cerca de 113” (James Rampton, 2011, p. 62).

O programa de voluntariado foi também satisfatório, tendo sido considerado um recurso chave para o bom desempenho das ações realizadas, com base em “um programa de voluntariado iniciado em 2007, três anos antes do seu ano ECoC” (Beatriz Garcia, 2013, p.96). No seguimento deste, a produção de uma base de dados de voluntariado é apontada como uma das medidas de referência, tendo promovido o uso deste recurso no futuro (Beatriz Garcia, 2013).

A maior crítica recolhida ao evento está relacionada com os atrasos na execução das infraestruturas de apoio às Artes, visto que as expectativas em torno do desenvolvimento artístico tinham como suporte a pré-existência destes equipamentos, no limite no início do ano da capital, o que não veio acontecer.

Os impactos da CEC fizeram-se sentir em particular em termos económicos, contudo nem sempre mensuráveis. No entanto em Pécs o evento ofereceu “um novo caminho de crescimento (...) para os sectores turístico e industrial criativo de Pécs e da região, criando assim a possibilidade de um avanço económico para uma região em estagnação” (Pécs 2010, 2005: 23). Em termos culturais os resultados não foram propriamente satisfatórios, conforme Tubaldi (2014) “Apesar das boas intenções, o impacto da ECoC na participação cultural teve repercussões quase exclusivamente locais e bastante limitadas no tempo, sem resultados nos anos seguintes ao evento” (Tubaldi, M., 2014, p.1095).

3.4. Pilsen 2015.

A República Checa é membro da comunidade económica europeia desde 2004 e Pilsen é a sua quarta cidade. Fica localizada a oeste do país, a cerca de 90 quilómetros de Praga e a 287 quilómetros da cidade alemã de Munique. A sua população rondava os 165.000 habitantes, atingindo mais de meio milhão em toda a sua área de influência, representando cerca de 5,5 % da população da república (Tim Fox 2016, p.66). Embora sendo uma cidade de pequena dimensão, a proximidade de Pilsen à fronteira alemã permitiu que, ao longo dos tempos, fossem construídas fortes ligações económicas e culturais com vários destinos europeus. Com um legado histórico industrial⁵ metalomecânico relevante e de grande dinamismo, o *hub* de Pilsen

⁵ Historicamente, Pilsen, tem sido uma cidade industrial que identifica a sua existência com a sua produção

era um dos mais representativos centros económicos do país, a par da bem e internacionalmente conhecida indústria cervejeira que dá o nome à famosa cerveja Pilsener (Tim Fox 2016). Mas não só a atividade industrial caracterizava a cidade. Apesar da sua circunscrita dimensão, Pilsen orgulhava-se do seu dinamismo cultural nas diferentes áreas da Cultura produzido pelas organizações locais, no entanto a carecer de alguma renovação. Em consequência e para além de outros investimentos, a construção de um novo teatro da cidade, financiado pelo banco de investimento Europeu, liderou uma das principais propostas de reequipamento cultural. Por outro lado, a sua distinta arquitetura encontrava-se representada por imponentes edifícios civis e religiosos, permitindo uma longa viagem no tempo e na história da cidade. O estilo gótico da sua catedral, o renascimento do edifício municipal, as várias fachadas barrocas e ainda a presença da arquitetura do último regime socialista do Hotel Central, evidenciaram o opulento legado patrimonial da cidade. Pilsen albergava também uma das mais importantes universidades da República (Tim Fox 2016).

3.4.1. Programa e orçamento.

Para além de Pilsen, o Ministério da Cultura da República Checa propôs para candidatura ao título de CEC mais duas cidades, Hradec Králové e Ostrava. Desde o início que a candidatura de Pilsen procurou que a sua proposta evidenciasse um dos principais objetivos da comissão, o reforço da dimensão europeia. Ao contrário de outras propostas, como aconteceu em Liverpool e outras CEC, Pilsen não justificou a sua proposta como necessária para resolver problemas inerentes à cidade. Problemas como desemprego, desinvestimento e desindustrialização estiveram fora da fundamentação dos seus objetivos. Como cidade florescente, o reforço e a diversificação da oferta cultural fundamentaram a necessidade de uma cidade mais virada para o exterior destacando a Cultura como “veículo de uma mudança positiva” (Tim Fox 2016, p. 69). Assim a apresentação do slogan, “Pilsen, cidade aberta!” (Turşie, 2020, p.132) procurou evidenciar a imagem de Pilsen como cidade aberta para a Europa e outras influências históricas. Beneficiando de uma situação geográfica de excelência, desde o seu início a proposta foi clara nas suas intenções de ir além da fronteira regional local. O projeto para 2015 propôs-se cooperar não só com a cidade de Mons, também eleita como CEC, como também com outras urbes e regiões nomeadamente Liege, a região da Bavária, Karlovy entre outras (Šárka Havlíčková, 2010, p. 22).

industrial, agora em declínio. A exemplo, as unidades de produção automóvel Skoda. (Turşie, 2020, p.135)

Importa referir que o projeto de CEC 2015 foi pensado como ferramenta de cidade a longo prazo. De facto, a possibilidade de candidatura integrou o programa de desenvolvimento elaborado em 2003 para a cidade de Pilsen, como marco fundamental para a transformação económica e social da cidade. Este programa foi elaborado sobre três vetores estratégicos: a inovação do setor económico, turístico e a melhoria do ambiente urbano. A intenção da cidade como capital da Cultura possibilitaria a construção da nova imagem de Pilsen como destino cultural e social de importância suprarregional e de relevância Europeia (Šárka Havlíčková, 2010). O esforço no desenvolvimento de formas de negócio inovadoras com base no reforço entre a universidade local e a forte tradição industrial local, produzindo a migração de uma economia tradicional para uma economia ancorada no conhecimento (Šárka Havlíčková, 2010, p. 28), foi uma das estratégias sugeridas pelo programa.

A partir desta ideia planeada com antecedência, a estrutura criativa da agenda cultural desenvolveu um projeto assente em quatro dimensões inspiradas nos quatro rios que rodeiam a cidade, na sua localização europeia e na sua história recente da ocupação comunista “Pilsen – uma ponte entre o regime totalitário e o domínio da criatividade” (Šárka Havlíčková, 2010, p. 15).

Em consequência, Artes e tecnologias, relações e emoções, trânsito e memórias, história e origens foram as extensões do programa (Tim Fox 2016).

A verba orçamental para a Capital Europeia da Cultura foi de cerca de 100M€ distribuídos da seguinte forma: 66.2% para investimento em infraestruturas edifícios culturais, 24.23% para o programa cultural e 9,45% para custos operacionais. No que diz respeito à sua participação, à cidade caberia 30% do montante, à região 13%, ao governo da república 18,5%, dos fundos estruturais da U.E. 30,8%, do investimento privado e sponsors 2,7 %, do prémio Melinda Mercury 1,5% e de outras receitas 3,4% (Šárka Havlíčková, 2015).

No que diz respeito ao investimento em infraestruturas culturais, orçado em 66.2M€, foi distribuído da seguinte forma: 51.2M€ na construção do novo teatro, no novo museu de Arte e novo museu de design; 11.2€M na reconversão de espaços públicos; 3.8M€ no centro de indústrias criativas 4x4 Svetovar Cultural Factory. O programa em infraestruturas teve o seu início em 2011, após o reconhecimento de Pilsen como cidade escolhida, tendo sido finalizado em finais de 2014, nas vésperas da inauguração (Šárka Havlíčková, 2010).

Do investimento no programa cultural orçado em 24,3M€ foi proporcionado ao programa de Artes e tecnologias 41,4%, para relações e emoções 14,3%, transito e memorias 23,4%, história

e origens 20,6% fechando com cerca de 0,3% do orçamento para as cerimónias de abertura e fecho da CEC. O investimento no programa cultural teve também o seu início em 2011, tendo sido finalizado em 2016 (Šárka Havlíčková, 2010).

A aposta na recuperação e edificação de equipamentos culturais.

Como referido, em fase de candidatura, Pilsen apresentou-se como uma cidade sem os problemas comuns de uma urbe fragilizada. Após a adesão à U.E. em 2004, a região atravessou uma fase de grande expansão, não deixando, porém, de ser alheia à crise de 2008. Neste período o produto interno bruto cresceu 27% entre 2005 e 2015 (UNCTAD, 2020), reforçando a importância da União e dos benefícios financeiros consequentes. Em resultado da sua localização extrema e de importância estratégica, o novo estado já iniciara um importante conjunto de obras infraestruturais, fundamentalmente ao nível das vias de comunicação. Contudo a nível local vários investimentos foram considerados essenciais. Novas vias pedestres foram ponderadas com vista à melhoria da mobilidade e ambiente urbano, a renovação da gare ferroviária, a edificação de parques de estacionamento, a modernização dos transportes públicos e a criação de novos espaços verdes. A renovação e construção dos equipamentos culturais e do equipamento urbano foram considerados também como medida capital não só para o ano da candidatura como também para o seu legado futuro. Como exemplo, para além de várias renovações de edifícios de relevância arquitetónica, a revitalização do mosteiro franciscano, a criação do museu eclesial da paróquia de Pilsen, a transformação do edifício *art nouveau* da antiga estação ferroviária em edifício cultural, o novo teatro e a nova galeria de Arte contemporânea foram as decisões de maior relevância da proposta de Pilsen a CEC ao nível da intervenção no espaço urbano (Tim Fox 2016).

3.4.2. O programa cultural

A primeira extensão teve como base a ideia “Onde a tecnologia encontra a cultura” (Šárka Havlíčková, 2010, p. 18), tendo sido a prioridade temática da candidatura. Aproveitando o legado tecnológico e cultural descrito, a nova geração de artistas teria como desafio potenciar o conhecimento e a criatividade a partir das novas tecnologias em domínios como o design, arquitetura, urbanismo e espaço público (Šárka Havlíčková, 2010). De inspiração britânica através dos resultados obtidos do ILAET (Laboratório Internacional para a Educação Avançada em Tecnologias), o projeto consequente desenvolvido “ECOC 2015” procurou reforçar a necessidade de promoção do ensino, nestas áreas, tendo como base os princípios da criatividade (Šárka Havlíčková, 2010).

Em relações e emoções procurou-se intensificar a atmosfera singular da cidade de forte dimensão humana, onde as relações de vizinhança, transparência e acessibilidade ajudassem a criar a identidade do lugar. O passado ainda recente das transformações geopolíticas iniciadas no final do século XX, condicionou o programa temático. O projeto “A pressão dos dois regimes totalitários sobre a Cultura Checa” (Šárka Havlíčková, 2010, p. 19) desenvolvido por artistas de todos os géneros assumiu lugar de destaque evidenciando esse sentimento.

Trânsito (Imigração) e Minorias foi talvez a proposta mais delicada do programa, “A integração é um processo difícil que envolve dar e receber de ambos os lados” (Šárka Havlíčková, 2010, p. 19). Para além dos habitantes locais, cerca de 10% da população total tinha raízes em outras localizações, provenientes dos países do ex. bloco de leste, Vietname e Mongólia. Contudo a sua integração era deficiente: dificuldades de relacionamento com os locais, algumas manchas de corrupção e marginalização social eram os sinais mais evidentes de insuficiência assimilação. Em consequência, este tema programático teve como objetivo não só chamar a atenção para a corrente situação, como também preparar os habitantes locais para a necessária construção de uma nova atitude mais dialogante. A plataforma informal de debate “Reencontros” e o projeto “Cidades nas Fronteiras”, de intercâmbio entre cidades com problemas similares, iniciaram a discussão em torno destas questões (Šárka Havlíčková, 2010).

Finalmente o tema recursos e histórias não se propôs apenas a divulgar a história da cidade candidata através de diversos médiuns. Teve como objetivo promover o turismo a partir de vários ativos da cidade, como por exemplo o seu legado baseado em personalidades ligadas a Pilsen, tais como Adolf Loos e Ladislav Sutnar. A riqueza do vasto património barroco foi também tida em conta, a partir de uma amostra do festival Barroco iniciado em 2014 com fim em 2015. Momento proposto repleto de música, fogo-de-artifício, excursões e festividades por toda a Região de Pilsen. A partir de um conjunto de debates sobre o futuro industrial, o legado histórico cervejeiro e as suas influências a vários níveis não foram esquecidas, como por exemplo, a recuperação de antigos edifícios cervejeiros alterando o seu uso. O “Projeto Pilsen 2015” propôs um conjunto de parcerias a longo prazo com outras cidades europeias, de maneira a partilhar ideias para ações de intervenção futuras na cidade a partir do património industrial (Šárka Havlíčková, 2010).

3.4.3. A dimensão Europeia

Como proposto na candidatura, a dimensão europeia foi transversal a todos os objetivos do programa. E não o poderia deixar de ser. Só por si a localização da cidade seria mais do que

razão para tal sentido. No entanto, na apresentação dos primeiros projetos, pelo facto de terem maioritariamente autorias de artistas locais, levou a que a organização sofresse as primeiras críticas dos parceiros de gestão. A diminuta participação de artistas estrangeiros foi a principal causa desse descontentamento. Muitos comentadores sublinharam que a relativa dimensão da cidade ajudou a assegurar a propriedade e responsabilidade conjuntas da CEC e população local, o que eventualmente não aconteceria numa cidade de maiores dimensões, tornando essa abertura mais facilitada (Tim Fox 2016, p. 101). Assim a alteração dos critérios de seleção dos programas a concurso, reforçando a participação de artistas e/ou parceiros externos, desenvolvendo novas colaborações internacionais, reforçou os laços dos atores culturais locais com o exterior.

Analisando a variação do número de visitantes, embora a CEC tenha aumentado o seu número, a determinação da sua origem carece de confirmação factual, conforme Tim Fox “há pouca evidência de que os visitantes surgiram de locais fora da própria Pilsen ou da República Checa” (Tim Fox 2016, p. 97). Porém, se as sinergias então criadas tenham potenciado a imagem da cidade e do acontecimento no exterior, estes resultados foram apenas comprovados a partir da publicação de artigos sobre o efeito, em determinada imprensa internacional (Tim Fox 2016).

3.4.4. A dimensão Local.

Pilsen 2015 foi a oportunidade de redirecionar o uso de antigos espaços urbanos em novas utilizações ao serviço do cidadão da nova república. O novo espaço “Depo 2015” foi um dos resultados chave dessa transformação da cidade, de devolução aos seus habitantes. Outrora um armazém de recolha de autocarros, o edifício foi transformado num centro criativo de desenvolvimento de negócios. Como residência de start-ups, tornou-se num espaço de encontro de criativos, de debate e partilha de ideias e de projetos colaborativos (“DEPO 2015,” 2015).

A experiência de Pilsen 2015 não pode ser medida apenas em termos económicos. A cidade recriou a sua imagem e construiu fortes ligações culturais com países vizinhos. Ter acolhido a Capital Europeia da Cultura alterou a forma como os residentes de Pilsen experienciaram a cultura. Um inquérito de 2016 mostrou que a Cultura tornou-se mais importante do que a religião ou a política para os seus residentes. Se em 2010 a atividade cultural mais comum foi a ida ao cinema, em 2016 tinha caído para o quarto lugar. Comprovou-se assim que os locais estão prontos a abraçar a Cultura em todas as suas formas. Após 2015, os habitantes responderam que estão sedentos por mais. Em novo inquérito, 93% dos residentes que participaram em eventos culturais querem fazê-lo novamente. A maior parte das pessoas

reclamam por novos espetáculos de circo, noites literárias, e dias nacionais da cultura. Alguns factos e indicadores: 3,4 milhões de visitantes; 1,4 milhões de participantes em cerca de 580 eventos; 100.000 visitantes no espaço DEPO2015 Zona Criativa; aumento de 31,1% no número de dormidas em relação a 2013 (Commission, 2017).

3.5 Conclusão.

Para compreender a importância das CEC é necessário olhar para o debate político e académico em torno do papel da Cultura e do desenvolvimento ao nível do meio urbano. De uma maneira geral, grande parte deste debate centra-se em duas questões. A primeira, na medida em que o capital móvel e a mão de obra altamente qualificada consegue ser atraída por cidades com forte presença de indústrias culturais e criativas e uma vivência cultural vibrante. Conforme (Teixeira, 2015, p. 436)

“Políticas públicas e financiamentos têm sido direcionados para modelos de regeneração urbana orientadas por projetos artísticos e culturais, motivados pela suposição de que é possível converter capital simbólico em capital económico, incentivando assim as cidades a investir em património, imagem e cultura, bem como na formação de uma massa crítica e criativa”,

A segunda questão prende-se com a forma com que as políticas públicas podem estimular a criatividade e inovação, fatores essenciais para a obtenção do sucesso económico de uma cidade numa economia globalizada onde predomina a novidade, “esta característica da localização é um aspeto positivo da criatividade: não só estimula a competitividade económica como ajuda a reter o talento (e os empregos correspondentes) localmente” (Affairs, 2006, p. 38).

Como referido no início, após o lançamento das CEC em 1985, apenas em 1998 e em 2005, respetivamente, os critérios de seleção e os prazos de licitação e moldura legislativa tiveram a sua definição. Os critérios de avaliação para o período de 2005 a 2019 compreenderam a “contribuição para o desenvolvimento da atividade económica, no desenvolvimento do setor turístico e na relação entre a herança patrimonial e arquitetónica e estratégias de regeneração urbana” (Parlamento Europeu, 1999). Adicionada, também, foi ainda a condição de “necessidade de que cada um dos programas seja também parte integrante de um desenvolvimento social e cultural de cidade a longo prazo” (Parlamento Europeu, 1999). Mais ainda, e em detalhe, cada candidatura deveria explicar claramente os planos para fortalecer a capacidade dos setores culturais e criativos e os seus vínculos de longo prazo entre os setores culturais, económicos e sociais da cidade candidata. Quanto aos conteúdos culturais e artísticos

estes deviam conter “uma visão e estratégias artísticas clara e coerente” e a “capacidade em combinar o património cultural local e formas de Arte tradicionais com expressões culturais novas, inovadoras e experimentais” (Parlamento Europeu, 1999).

Assim, da análise dos programas das CEC destes três exemplos, procuramos perceber as suas diferenças ao longo das duas primeiras décadas do presente século. Numa primeira análise é evidente o reflexo das orientações impostas pela decisão da CE 1999 e respetiva adenda de 2006.

Após esta análise, apresento de seguida um conjunto de nove comentários (Ci) que julgo pertinente evidenciar.

C1. Da análise das cidades que foram CEC notamos que na primeira fase (1985 a 1996) a organização do evento foi da responsabilidade das Capitais Europeias. Denominadas como Cidades da Cultura, entre outras, Paris, Berlim, Lisboa, foram embriões para o futuro do evento.

C2. A segunda fase (1997 a 2004) incluiu a passagem para o novo Milénio, tendo sido de média dimensão, no contexto Europeu, as cidades escolhidas. Exemplo como Estocolmo, Roterdão, Porto para além de nove cidades em 2000, caracterizaram o segundo momento.

C3. A escolha das CEC para a terceira fase recaiu sobre cidades com características semelhantes: em fase de desindustrialização, em transição política e geográfica e periféricas no contexto europeu.

C4. Apesar das propostas evidenciarem o objetivo da dimensão europeia, após o evento nem sempre este foi atingido. A reduzida dimensão urbana aumenta a influência dos locais sobre os decisores, reduzindo essa intenção.

C5. A ideia da Europa em torno da sua diversidade nem sempre é percecionada, conforme Lähdesmäki “Tanto nos discursos públicos como na retórica política da UE, a Europa é frequentemente representada como uma unidade singular e discernível, mas paradoxalmente assimilada como uma entidade abstrata e indefinida” (Lähdesmäki, 2021, p. 12).

C5. A resposta à crise económica e aos processos de desindustrialização é referida como essencial para algumas cidades: Glasgow (1990) Weimar 1999 (Roth e Frank, 2000) e Helsínquia 2000 (Heikkinen, 2000). A área mais frequentemente citada para a qual se procura um benefício económico direto é o turismo; embora, mais recentemente, esta formulação tenha

começado a tocar em áreas como o desenvolvimento das "indústrias criativas" (por exemplo, Essen para o Ruhr 2010, 2005). Para algumas cidades, há também um foco significativo em desenvolvimentos físicos/infraestruturais. (por exemplo, Pécs 2010, Tallinn 2011 e Maribor 2012) (Urbancikova, 2018).

C6. A transformação do legado industrial assume-se como fonte de transformação da economia urbana, migração da indústria de manufatura para a indústria do conhecimento, “o património industrial tornou-se uma fonte de revitalização económica, reforçando a identidade da cidade e tornando-se também um produto turístico” (Urbancikova, 2018, p. 45).

C7. Uma vasta sucessão de objetivos económicos e sociais analisados a partir das candidaturas de 2005, caracteriza os propósitos de cada cidade para com as CEC. Não há dúvida de que as intenções das propostas (e não só as analisadas) procuraram satisfazer o "desenvolvimento económico através da cultura", "melhorar a imagem da cidade" através das CEC e da prossecução do "desenvolvimento social através da cultura" através do "alargamento do acesso à cultura" (ECORYS, 2009a). No entanto, a estratégia de transformação das economias da cidade, da economia de base industrial para uma economia da Cultura de base criativa, nem sempre é estruturada a partir da CEC.

C8. Em termos orçamentais os programas privilegiam o vetor da renovação urbana e infraestruturas culturais. Conforme a tabela seguinte podemos verificar essa repartição.

M(€)	Orçamento Total	Infraestruturas	% do Total	Cultura	% do Total
Cork	216	196	91%	20	9%
Pecs	176	140,8	80%	35,2	20%
Pilsen	100	66,2	66%	33,8	34%

Tabela 2 – Orçamentos CEC 2005, 2010 e 2015

Por outro lado, podemos verificar, salvo eventuais exceções, que o valor disponibilizado para o programa cultural veio a aumentar com alguma expressão.

C9. Olhando para as cidades a partir de 2005, uma vasta gama de objetivos económicos e sociais tende a caracterizar as declarações individuais das cidades sobre a sua visão para a CEC. A avaliação ex-post das CEC em 2007 e 2008 associa todas as CEC à prossecução do "desenvolvimento económico através da cultura", "principalmente através da utilização da CEC para melhorar a imagem da cidade"; e da prossecução do "desenvolvimento social através da cultura" através do "alargamento do acesso à cultura" (ECORYS, 2009a: iii). Embora as cidades

individuais sejam, evidentemente, citadas como tendo áreas particulares de destaque (por exemplo, considere-se o Luxemburgo 2007, que procurou especificamente "construir... uma região transfronteiriça", ou a ênfase colocada por Sibiu 2007 no perfil internacional da cidade), vários objetivos continuam a fazer parte da sua visão central.

Capítulo 4. Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura.

O Porto é, atualmente, sede da 34ª Área Metropolitana na União Europeia em termos populacionais (Eurosat, 2020). É constituída por 17 municípios com 1 737 395 habitantes em 1 900 Km² de área, com uma densidade populacional próxima de 914 hab/km² (INE, 2021).

A atual configuração da Área Metropolitana do Porto, é resultado de várias dinâmicas que alteraram radicalmente a configuração e a habitabilidade da cidade, que contribuíram para a sua afirmação como centro cultural, económico e universitário relevante ("Caracterização da AMP", 2021).

A evolução demográfica do Porto teve um crescimento acentuado durante a década de setenta do século XX, considerando as freguesias do seu núcleo central. Ao longo da segunda metade dos anos 70 e da década seguinte houve uma progressiva redistribuição espacial com a construção de cerca de 6 000 fogos de habitação social distribuídos por 16 localizações (Ricardo Martins, 2021), em terrenos até aí ocupados por uma paisagem rural, ligando os interstícios da cidade. A cidade alargou as suas fronteiras ocupando os territórios das freguesias de Paranhos, Aldoar, Nevogilde e Lordelo do Ouro, contribuindo para o esvaziamento e progressivo envelhecimento da população do centro da cidade (Martins, 1996).

A AMP reforçou a sua atividade económica apesar de uma perda do setor industrial mais tradicional. As empresas industriais, nomeadamente têxteis, que ainda concentravam as suas sedes ou setores comerciais no Porto deslocalizaram-se para os concelhos a Norte. A queda das grandes empresas e a sua transformação em empresas de menor dimensão, a melhoria das vias de comunicação e facilidade de acesso, foram fatores decisivos para a deslocalização da indústria para cidades como Barcelos, Guimarães ou Braga e alteração do tecido económico do Porto (José M. Amado Mendes, 2001).

Verificou-se, no entanto, que apesar do esvaziamento do centro, a Área Metropolitana do Porto viu a sua população crescer, mais por efeito de movimentos migratórios, do que por crescimento natural da população. Fenómeno que, aliás, tem sido transversal a todo o território nacional (Martins, 1996).

A alteração das condições sociais, políticas e económicas conduziu ao deslocamento da população do Porto-centro para os concelhos limítrofes, para o que contribuíram o reforço das atividades económicas nestes concelhos, com a implantação e desenvolvimento de empresas relevantes no tecido económico regional e nacional (INE, 201).

Somam-se ainda a melhoria das condições de vida nos concelhos limítrofes, o acesso ao crédito a par da subida de preços e especulação imobiliária no centro da cidade na expectativa da terciarização do tecido económico da cidade. O movimento de transferência de população, que levou as novas famílias a estabelecerem-se nessas cidades, teve como consequência um edificado urbano no centro da cidade habitado por uma população envelhecida e sem recursos para a reabilitação das suas casas. Esta variação demográfica e a alteração das condições de vida conduziu a uma série de políticas destinadas ao reordenamento do território, por um lado, e à revitalização da cidade por outro (Martins, 1996).

De facto, desde a segunda metade da década de setenta, foram desenvolvidas no Porto diversas ações, levadas a cabo por várias instituições, no sentido de reafirmar a sua identidade e influência ao nível político, comercial e cultural em Portugal (Maria Inês Rocha, 2018). Com intervenções ao nível do edificado, do espaço público, da rede de transportes e da demarcação de novas zonas universitárias, que viriam a ter uma forte influência no desenho e território ocupado pela cidade.

As renovações do centro histórico, pelo seu valor patrimonial e cultural global, ficaram maioritariamente a cargo de organismos públicos, tendo sido criado a CRUARB – Comissão para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo, e posteriormente a Metro do Porto, ambas responsáveis pela revitalização do centro do Porto e dos seus eixos estruturantes de ligação com a periferia. Foi ainda decisivo na recuperação da cidade a criação de três polos universitários bem estruturados, estimulando o desenvolvimento das zonas do Campo Alegre, o Campus S. João e a renovação dos edifícios universitários do centro da cidade como o edifício da reitoria (Ricardo Martins, 2021).

O projeto da CRUARB não teve como destino a mera reabilitação física dos edifícios, mas também a reinserção da população residente, a recuperação dos espaços comerciais e o desenvolvimento e consolidação do turismo (Ricardo Martins, 2021). O trabalho desenvolvido pela comissão esteve na origem da candidatura a Património Mundial pela UNESCO, classificação atribuída em 1991. Fator decisivo para a intensificação do investimento na cidade e para o aumento da visibilidade internacional e consequente atração turística.

Com a implementação do projeto Metro do Porto, foi redefinida a circulação da Ponte D. Luís e toda a envolvente da Sé e avenida da ponte, a estação de São Bento e a rua Mouzinho de Albuquerque na ligação à zona ribeirinha da cidade (Ricardo Martins, 2021).

Os projetos de planeamento urbano privilegiaram zonas pedonais, equipamentos urbanos mais

apelativos em linha com a tendência crescente de uma vivência coletiva do espaço público.

Na década de 90 o desenvolvimento cultural conheceu um novo impulso após a criação por parte do município do Pelouro de Animação da cidade da Câmara Municipal do Porto. Coube a este departamento apoiar entre outros as “associações recreativas e culturais da cidade, visando a sua revitalização” a “criação artística em sentido lato”, o “diálogo permanente com as instituições públicas e privadas da cidade” a “promoção e/ou apoio à realização de ações de prestígio no campo cultural” (Porto, 1991).

No seguimento do trabalho já realizado e planeado na década anterior, vários espaços culturais são reabilitados, como o Teatro Nacional S. João, o Teatro Rivoli ou o Teatro Carlos Alberto, potenciando desta forma, o surgimento de novas dinâmicas e programas culturais no Porto. Do ponto de vista das Artes plásticas, surgiu também a renovação de espaços importantes como o projeto de Fernando Távora na recuperação do Museu Soares dos Reis e o Museu de Serralves, projeto do arquiteto Siza Vieira como espaço museológico de Arte contemporânea (Ricardo Martins, 2021).

A recuperação da cidade não se fez apenas de grandes projetos com recurso ao financiamento público. Do ponto de vista dos movimentos culturais, o Porto assistiu à atuação resiliente de uma geração de artistas inconformados pela exclusão sistemática no acesso aos espaços museológicos. Demarcando-se de uma visão estática da cultura, nomeadamente ignorando as tendências de expressão plástica contemporâneas, surgiram assim vários projetos individuais e pequenos coletivos independentes um pouco pelo centro da cidade, verdadeiros laboratórios de experimentação e divulgação de Arte contemporânea (Jürgens, 2006).

Destacam-se assim os projetos de uma nova geração de artistas que nos anos 90 procurou novas linguagens em espaços independentes que trazem uma nova habitabilidade à cidade. Estes espaços, muitas vezes a funcionar em espaços exíguos ou nas próprias habitações dos artistas, são precursores de um importante movimento artístico no Porto (Jürgens, 2006).

Uma das caras deste movimento foi José Maia, enquanto ainda aluno da FBAUP, iniciou conjuntamente com alguns dos seus colegas um conjunto de atividades denominada “interdisciplinaridades”. O projeto agrupa um conjunto de expressões artísticas, desde exposições, performances, mostra de cinema e concertos, que não só despertam vários espaços independentes ou ateliers pela cidade, como também circula por várias outras cidades do país. A notoriedade alcançada pelo conjunto de iniciativas teve um papel importante na divulgação artística e pela própria interpelação da sociedade (Maia, 2009). Caldeira 213 (2000), Artes em

Partes (1998), entre outros, resolveram a falta de ausência de locais expositivos da cidade. Vários artistas, ainda jovens saídos do ensino universitário, puderam partilhar entre os seus pares os seus trabalhos de uma forma regular (Nadais, 2003).

Os anos noventa foram cenário de (re)nascimento dos agentes culturais da cidade. O Rivoli apresentou-se com uma nova programação em várias áreas, desde o teatro, circo, dança, performance... O renovado TNSJ, abriu as portas às associações da cidade para produções conjuntas. O Museu Soares dos Reis esperou ansiosamente pelo fim da sua recuperação, segundo o projeto do Arquiteto Fernando Távora. Serralves iniciou a sua caminhada expositiva a partir do novo Museu projetado por Siza Vieira. Os cinemas Nun'Alvares, a Casa das Artes, o shopping Cidade do Porto foram palco do programa produzido pela Medeia Filmes. O Fantasporto, o Curtas de Vila do Conde consolidou a sua periodicidade na cena artística do Porto (Ribas, 2021). O Festival de Jazz, o Festival Internacional de Marionetes, o Salão Internacional de Banda Desenhada, o festival Intercéltico, o Ritmos marcou a vida cultural da cidade, quer pelo seu carácter periódico, quer pelo cruzamento de várias formas de expressão e de artistas de várias nacionalidades.

Os equipamentos culturais também não foram esquecidos. A construção do Teatro Campo Alegre, o Planetário, a renovação das casas museus Guerra Junqueiro e Marta Ortigão Sampaio a renovação do Rivoli e do TNSJ reforçaram o núcleo duro das salas do Porto.

É este o cenário do Porto que antecipa e se propõe a CEC – Porto 2001.

4.1. O programa da Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura

Como já referido, as CEC foram criadas com o principal objetivo de proporcionar um forte incremento da imagem da Europa e das suas cidades, como polarizadoras das inegáveis riquezas e identidade culturais. Contudo, acompanhando as profundas mutações da economia mundial e consequente desindustrialização, o acontecimento tornou-se também uma ferramenta de renovação e reabilitação das cidades, transformando as economias locais e regionais.

A primeira parte do terceiro capítulo, realça as principais razões que levaram as cidades a apresentar as suas candidaturas, detalhando as semelhanças e diferenças ao nível do seu contexto social, económico e histórico à data do lançamento das suas propostas. Registou-se que o empobrecimento dos vários sectores da economia, a apatia e degradação das infraestruturas culturais e o envelhecimento das principais infraestruturas urbanas foram atributos transversais a todas as cidades para justificar, por vezes não de forma explícita, os

seus projetos.

Neste sentido, a maioria das cidades procuraram justificar as razões para serem eleitas com base em densos programas culturais, eventos e atividades artísticas. Por outro lado, raras vezes as previsões de impacto de curto, médio e longo prazo serviram para fundamentar as suas propostas. As ações apresentadas realçaram a necessidade do reforço do perfil e identidade da cidade, através da promoção de forma positiva da sua imagem internacional, com a intenção de atrair assim um maior número de visitantes, fortalecendo ao mesmo tempo a autoconfiança e orgulho dos seus habitantes. Para isso as propostas focaram-se no aumento da quantidade e diversidade de públicos, na edificação ou renovação das infraestruturas culturais e de mobilidade, no incremento das relações entre cidades, regiões e União Europeia, na necessidade das cidades tornarem-se mais inovadoras e criativas e na divulgação dos artistas locais (Robert Palmer, 2004).

À data da candidatura, a cidade do Porto procurou responder a vários desafios. Junto ao Atlântico, no início do extremo litoral norte da Península Ibérica a cidade construiu a sua identidade ao longo de um conjunto de episódios que se perdem na história do continente Europeu. Aliás, a atribuição ao centro histórico do Porto por parte da UNESCO da classificação de Património Cultural da Humanidade, vem atestar essa identidade feita ao longo da história, fundamentando a sua escolha conforme se apresenta na citação seguinte:

“Aí encontram-se vestígios dos romanos e dos povos do Norte; salienta-se o barroco introduzido pelo italiano Nasoni, a expansão urbana iluminista, o neoclássico de influência inglesa, o engenho e a Arte de Eiffel, o urbanismo de Barry Parker, a que se seguiram intervenções da Architecture des Beaux-Arts, alguma Art Deco e os primeiros edifícios modernistas” (C. I. P. C. E. d. C. 2001, 1997, pp. 1-3)

Na viragem do século, o Porto carecia de um impulso regenerador não só da atividade cultural como também do património urbano. Em consequência a proposta da CEC procurou “capitalizar o evento a favor da cidade, da sua população e da sua cultura” (C. I. P. C. E. d. C. 2001, 1997). Por outro lado, a perda de influência no contexto regional provocada pela transformação do cenário económico mundial, foi razão para a necessária recolocação da cidade num novo contexto urbano, o da rede europeia de cidades da cultura. A Comissão entendeu que a sociedade deveria privilegiar não só uma programação participativa por parte das instituições e associações locais, como também a abertura a projetos com entidades europeias “desenvolvendo no Porto projetos conjuntos com artistas de outros países” (C. I. P. C. E. d. C.

2001, 1997)

Uma outra vertente do programa é que este deveria ser capaz de tornar a Cultura em elemento agregador dos vários setores da população usualmente arredados do circuito da produção e dos consumos culturais, valorizando a “... cidade como espaço informal de contacto entre criadores e cidadãos, despertando o interesse global pela articulação ativa nos projetos incluídos no Porto 2001” (C. I. P. C. E. d. C. 2001, 1997).

4.2. Descrição

Após candidatura conjunta da autarquia portuense e do Ministério da Cultura, em 1997, o conselho de Ministros da União Europeia denominou as cidades do Porto e de Roterdão como CEC de 2001. Em consequência, um ano após a escolha, o estado Português nomeou a comissão responsável pela CEC. Esta comissão, com a anuência do então ministério, apresentou um programa de ação com um largo espectro de atuação, que não unicamente de natureza cultural.

O principal objetivo do programa seria o de capitalizar a cidade através da CEC, reduzindo a sua localização periférica relativamente ao centralismo da capital. Ao mesmo tempo, era esperado que a cidade se deslocasse no contexto competitivo urbano europeu. Conforme o relatório final da Porto CEC 2001, a comissão de candidatura propôs que o programa tivesse como princípio orientador o “cruzamento do localismo e internacionalização, capitalização do evento em favor da cidade, da sua população e da sua cultura”. Desta forma ficaram assim justificadas as principais razões da candidatura: política, patrimonial, cultural e afirmação de contemporaneidade (Porto 2001, 2002).

Em consequência, a comissão da CEC definiu as seguintes áreas de intervenção prioritárias (2001, 2002) e as consequentes intervenções urbanas.

- Música: programação dos eventos com vista à definição do legado conceptual da futura Casa da Música.
- Audiovisual e multimédia: encomenda de obras, criação da ARTEC e proposta de construção da casa do cinema.
- Artes do palco e programação de eventos em simultâneo com a identificação de carências dos equipamentos culturais do Ministério da Cultura, como o TNSJ, ANCA.

Para satisfazer os vários campos de intervenção, a câmara municipal do Porto propôs um ambicioso programa de requalificação urbana, com base nos seguintes eixos estruturantes

(2001, 2002):

Intervenções urbanas, organizadas em quatro eixos estratégicos: o Porto histórico e monumental, percurso da água, Porto moderno e contemporâneo e articulação e coesão urbanas.

Recuperação e construção de infraestruturas culturais que incluiu as seguintes intervenções: Casa da Música, biblioteca Almeida Garrett (Palácio de Cristal), Museu Nacional Soares dos Reis, auditório nacional Soares dos Reis, Coliseu do Porto, Cadeia da Relação (CPF).

Requalificação urbana em diferentes locais da cidade: os caminhos do romântico e baixa da cidade, projeto que seria financiado pelo programa de revitalização comercial da Baixa, URBICOM, e frente marítima a ser financiada pelo programa POLIS (Alves, 2017).

Em consequência, o poder local solicitou ao governo central um reforço de financiamento. A definição da governança da então criada PORTO-2001, bem como os seus estatutos e órgãos administrativos foi da responsabilidade da autarquia.

4.3. Orçamento Porto 2001

Na sua constituição em 31 de dezembro de 1998 (Dec. Lei 418B/98), a sociedade Porto 2001 SA foi dotada com um capital social de 20 milhões de euros, dos quais 19,75 milhões foram provenientes do governo da República e os restantes 250 mil euros do Município do Porto. Em 2000, os acionistas decidiram reforçar o capital social da sociedade em mais 20 milhões de euros. Neste mesmo ano, outras fontes de financiamento provenientes de vários ministérios reforçaram o capital da sociedade no montante de 123,4M€. Até à dissolução da sociedade, no período de 2002 a 2004, e conversão em Fundação Casa da Música (Cultura, 2006) o montante global de financiamento atingido cifrou-se em 226,64M€. As tabelas seguintes esclarecem, respetivamente, a origem do financiamento e distribuição do investimento por rubricas das despesas de investimento (S. P. 2001, 2002).

Financiamento (M€)			Porto 2001				
Origem	M€	€	Setor	€ Total	M€	€ Total	M€
Estado	188,7	83%	Programação Cultural	11%	25	11%	25
CMP	0,25	0,1%	Infraestruturas Culturais	52%	117	89%	202%
EU	0,5	0,2%	Requalificação Urbana	37%	85		
Outras	9,7	4%	Total do Invest na CEC		227		
Receitas	27,5	12%					
	227						

Tabela 3 – PCEC, 2001. Origem e aplicação do financiamento.

A rubrica da programação cultural procurou a consolidação das dinâmicas culturais existentes e, ao mesmo tempo, diversificar e qualificar as entidades e expressões culturais e artísticas.

Em consequência, as oito vertentes de atuação incorporaram as seguintes proporções orçamentais:

Música	24%
Artes do Palco	21%
Artes plásticas e Arquitetura	19%
Áudio Visual e Multimédia	10%
Pensamento, Ciência e Literatura	9%.
Animação da Cidade	8%.
Envolvimento da população	7%
Formação da população	2%

Tabela 4 – Distribuição do orçamento por atividade do programa cultural (S. P. 2001, 2002).

Quanto aos investimentos em infraestruturas culturais, a complexa edificação da Casa da Música, fez com que os valores inicialmente projetados para esta rubrica de investimento se tornassem desadequados. Conforme Paulo Sarmiento e Cunha ao Diário de Notícias em 5 de dezembro de 2008, a conclusão da obra maior da Porto -2001 obrigou a um sobrecusto de 78,2 milhões de euros. Excluindo o valor dos terrenos o investimento inicial “de 33 milhões de euros “acabou “por custar 111,2 milhões de euros”. Outra das críticas referidas deveu-se ao atraso na conclusão do edifício. A nova sala de espetáculos ficou concluída, “apenas”, quatro anos e meio depois do previsto.

A requalificação urbana, inicialmente com um orçamento inicial de 92M€, viu reduzida a comparticipação em cerca de 14%, ficando nos 85M€. Os desentendimentos entre a autarquia

(atrasos na requalificação dos espaços públicos) e a associação dos comerciantes da cidade do Porto (ACP), não proporcionou a candidatura ao programa URBCOM para a modernização e requalificação do comércio da baixa portuense. O mal-estar entre a CMP e a ACP foi bem evidente: nas palavras de Laura Rodrigues em entrevista ao Jornal Público em 11 de abril de 2002 “Quando analisamos a candidatura ao URBCOM preparada pela Sociedade Porto 2001, já muitas obras estavam em curso, sem que o interesse dos comerciantes fosse salvaguardado (...)”.

Importa também comparar a distribuição dos investimentos da cidade com as capitais estudadas nesta dissertação e que se seguiram. É curioso verificar que as distribuições das despesas são relativamente semelhantes absorvendo o investimento em infraestruturas valores mais relevantes. No entanto, e como já referido, à medida que avançamos no tempo o investimento em infraestruturas ganham menos peso no total do orçamento, ganhando preponderância o investimento no programa cultural.

4.4. A Programação Cultural.

“A metáfora que nós usamos para desenvolver toda a programação cultural era a metáfora das pontes. E, além disso, desejávamos que essas pontes fossem não só pontes entre o estado das coisas e a causa das coisas, ou seja, pontes entre o presente e o passado, mas sobretudo pontes para o futuro”. (Silva, 2017, p. 131).

As atividades da agenda cultural para o Porto 2001 tiveram o seu início no dia 13 de janeiro e o seu encerramento a 22 de dezembro de 2001. O seu conteúdo teve como inspiração a cidade do Porto e as suas pontes: por um lado, como marco diferenciador do lugar, da localização, de identidade e, por outro lado, como potenciadoras de ligação entre pessoas e entre distintos territórios de conhecimento (Silva, 2017). "Memória e o Futuro, Paisagem e Cidade, Eu e o Outro" (2001, 2002) foram os subtemas do programa, as margens ligadas pelas pontes da cidade.



Figura 4 – Ilustração sobre a metáfora da ponte.

A partir de várias obras cedidas pelo museu da cidade de Roterdão que partilhou a distinção com o Porto, a exposição “In the Rough”, no museu de Serralves, deu início à Porto – Capital Europeia da Cultura 2001. No centro da cidade, no Coliseu, Mário Laginha apresentou a sua composição musical criada especialmente para o evento, acompanhando a filmagem “Cenas do Porto” de João Botelho. Contudo, a ansiedade da abertura procurou ser diminuída com a antecipação de vários eventos. A peça “You Walk?” de Bill T. Jones, o convite à participação da população na sessão “À descoberta dos Museus do Porto”, na inacabada recuperação do Museu Nacional Soares dos Reis, exposições de fotografia, apresentação de técnicas de 3D, programas de formação em cinema, workshops e outras atividades antecederam a inauguração da capital (Nadais, 2001).

Na primeira fase, a Programação Cultural da Sociedade Porto 2001 foi coordenada por Manuela Melo. Álvaro Domingues assumiu as Relações Institucionais. Paulo Cunha e Silva coordenou o tema da Ciência e Literatura e Relações com Roterdão. Pedro Burmester organizou o programa da Música. Miguel Von Haffe Pérez assumiu o programa das Artes Plásticas e Jorge Campos o Cinema, Audiovisual e Multimédia. Isabel Alves Costa planificou as Artes do Palco. João Teixeira Lopes programou o tema do Envolvimento da População e Júlio Moreira a responsabilidade da Animação da Cidade. Mais tarde novos elementos reforçaram a equipa e substituíram outros.

4.4.1. As Artes do Palco.

Comissariada por Isabel Alves da Costa, o programa apresentou dois vetores programáticos em duas salas de Teatro: o TNSJ e o ANCA.

Ao TNSJ importou a requalificação e debate em torno das práticas artísticas. Os projetos propostos tiveram como prioridade a formação, a reflexão (sobre o estado da Arte), os mecanismos de exibição e produção e as Artes performativas. A programação não se reviu numa mera sucessão de eventos públicos, mas constituiu-se num “programa de requalificação de práticas artísticas e do seu diálogo com a cidade, país e o seu público” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). As várias dinâmicas incidiram sobre o Teatro, a Dança, o Circo e as Marionetas.

Procurando dar início à construção de “modelos adaptados à realidade Portuguesa”, o programa de formação deu preferência à gestão cultural, marketing, funções técnicas artísticas e documentação.

Quanto à formação artística, a comissão procurou dar relevância aos jovens criadores da cidade.

A ligação à cidade via instituições de ensino teve como objetivo não só a atração de novos públicos, mas também o reforço das linguagens artísticas no processo educativo. Das várias sinergias desenvolvidas com o TNSJ nos anos anteriores a 2001 foi proposto “requalificar a prática teatral na escola e qualidade de leitura do texto dramático” e o desenvolvimento da “fruição artística” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

Mais ações foram adicionadas. Projetos editoriais, como o Sistema de informação Digital (criação de base de dados documental do TNSJ) e a cooperação com as Edições Cotovia no lançamento de várias peças de Teatro da dramaturgia universal, permitiram chegar também a diferentes públicos.

O marketing cultural foi proposto para a comunicação das Artes performativas como ferramenta de divulgação desta atividade.

A dimensão Europeia também não foi esquecida. Apresentações como Hamlet (de Shakespeare) , momentos como Chansons de Femmes (músicas que falam dos homens, composições de Mireille Mathieu, Bárbara e Cole Porter por exemplo) formaram, entre outros, o ciclo onde a música, o teatro e a dança se cruzaram, coreografados ou interpretados por artistas portugueses. Estes momentos exibiram a extensão internacional centrada “sobretudo na reflexão sobre os modelos de produção (...) e nas linhas de trabalho mútuo” em vários domínios da produção e apresentação (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

A edição do PONTI⁶ no ano de 2001 foi aproveitada para aumentar a sua escala geográfica, tendo apresentado várias companhias de Teatro oriundas de países Europeus. Também a associação BALLETEATRO ficou responsável em acolher um conjunto de performances resultantes de intercâmbios com várias plataformas e festivais de dança Europeias.

No ANCA o programa procurou albergar todo um conjunto de projetos de Artes de palco da autoria de jovens estruturas de produção artística. Em colaboração com o Centro de Dramaturgias Contemporâneas (DRAMAT)⁷, fomentou e divulgou o desenvolvimento da escrita e representação. A inovação artística procurou ser transversal a todo o programa procurando derrubar as fronteiras da “criação teatral (dança, música, performance, vídeo,)”. Metodologias das práticas teatrais, criações musicais, pequenas exposições em espaço público (projeto IURD⁸), momentos temáticos ligados à dramaturgia, incentivos à produção de textos

⁶ PONTI, Festival Internacional de Teatro do Porto

⁷ DRAMAT, Centro de Dramaturgias Contemporâneas do Porto

⁸ Projecto IURD uma produção do DRAMAT.

de autores portugueses, fizeram parte dos conteúdos propostos para os programas da responsabilidade do auditório (C. I. P. C. E. d. C. 2001, 1997).

A base do programa das Artes do palco foi individualizada a partir de “quatro subáreas - teatro, dança, circo e marionetas -, tendo definido para cada uma delas uma coerência interna própria” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

O teatro, intimamente ligado conceptualmente à ideia de “outro”, porque “ele é forçosamente “outro”, na sua utópica espiral de subjetividades objetivadas “(C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000), foi o mote para a criação de sete peças originais, quer em termos de encenação quer em termos de argumento.

Os jovens criadores foram também chamados a participar no evento. O projeto Núcleo de Criação Teatral teve como objetivo criar um espaço de criação e investigação teatral. Desta forma, jovens recém-diplomados poderiam adquirir as primeiras experiências profissionais sob a monitorização de criadores convidados. O festival FITEI foi também uma das organizações apoiadas, aproveitando a sua periodicidade exibicional.

Da mesma forma que para o teatro, as linhas orientadoras da dança incidiram também sobre a criação de obras originais, a participação de artistas internacionais apresentados individualmente ou em colaboração e apoio às estruturas locais (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). A responsabilidade artística para o desenvolvimento destes projetos foi da competência do teatro Rivoli. Gerar na memória dos espectadores os marcos da história da dança, a sua evolução contemporânea, os conceitos de criação coreográfica e novas formas de uso do corpo e movimento, foram os objetivos a que se propôs este tema.

O Novo Circo e o Teatro de Marionetes, como setores performativos usualmente colocados à margem da Arte de massas, foram alvo da atenção da CEC. Fazendo uso da metáfora das pontes da cidade, o programa procurou ligar estas fronteiras do palco ao retirá-las do esquecimento do público.

O Novo Circo pretendeu transformar a atuação tradicional da Arte circense através do cruzamento e testagem de várias disciplinas performativas foi a provocação deste projeto. Mais uma vez a divulgação e atração de novos públicos para esta Arte emergente foi o principal objetivo.

O Teatro de Marionetas foi também o alvo da atenção. “Criar no público uma memória para o futuro” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000) teve o propósito de retirar esta expressão do

esquecimento. Novas linguagens cénicas e o reforço da relação com artistas internacionais foram os vetores de reforço desta atividade.

4.4.2. Artes Plásticas, Arquitetura e Cidade.

A programação desta temática recaiu sobre o Museu de Serralves, o Museu Soares do Reis e o Centro Português de Fotografia. A coordenação recaiu sobre o MS. As três instituições procuraram uma relação que se tornasse embrionária de uma ligação de interesses comuns que permitisse a “solidificação de projetos destas instituições a nível nacional e internacional” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

A partilha com Roterdão do título de CEC foi causa para a especial atenção dada ao tema através das duas grandes instituições da cidade holandesa.

Museu de Serralves

Mais uma das margens que a comissão procurou trazer para cidade: a definição de paisagem. O museu de Serralves procurou através de três ciclos de exposições explorar este conceito: a paisagem urbana, a afirmação dos artistas da cidade do séc. XX. e várias intervenções no espaço público definiram os momentos da agenda (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). Um olhar da contemporaneidade sem descurar uma releitura do passado, “mais do que a paisagem entendida na sua exterioridade, as exposições interiores da individualidade do artista e elemento primordial na sua relação com o mundo” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). Dan Graham, Claus Oldenburg, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Richard Serra foram alguns dos artistas de renome visados pela programação. Performance, escultura, desenho foram os médiums de apoio para questionar o meio urbano enquanto paisagem.

A releitura do passado foi atribuída à curadoria de Fátima Lambert e Fernando Lanhas. Aqui importa refletir sobre os artistas e contextos que protagonizaram a cidade do Porto como centro de criação artística independente dos anos 60 e 70 (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

Museu Soares dos Reis

Revisitar a Arte do século XVII à modernidade do século XX foi o objetivo do programa deste quase renovado. Após o projeto de recuperação do Arq. Fernando Távora, o museu propôs-se exhibir as obras dos artistas mais emblemáticos do referido período. Vieira Portuense, Robert e Sónia Delauny, diretamente relacionados com a cidade, motivaram a realização de exposições temporárias.

Centro Português de Fotografia.

A viragem do século, como momento da realização da CEC, não poderia deixar de revisitar o passado antecipando o futuro, o novo Millennium. Em termos simbólicos as pontes do Porto representam a cidade e, ao mesmo tempo que ligam duas margens, podem ligar também diferentes conhecimentos. Conforme Paulo Cunha e Silva, “pontes entre o presente e o passado” e “pontes entre as pessoas “(Silva, 2017) o eu e o outro, a ligação dos opostos.

Neste sentido, o principal objetivo do centro do CPF procurou olhar a fotografia como meio de apropriação entre esses extremos, de interpelação de conhecimentos e práticas, como por exemplo o olhar para a cidade a partir do seu edifício, como forma de questionar o desempenho da autoridade.

Tal como a literatura de viagem, o centro desafiou dois fotógrafos, um português e um holandês, a fotografar respetivamente a cidade de Roterdão e a cidade do Porto. O intuito desta ação teve como objetivo a exibição dos trabalhos numa exposição final, mostrando as diferentes interpretações da realidade histórico-social de cada cidade, mostrando o olhar do outro.

Outros momentos expositivos e simpósios foram realizados. Os títulos dos encontros foram demonstrativos da provocação desta instituição: o ciclo e simpósio "Vício Radical da Fotografia" e "O paradigma Fotográfico na Crise e Superação da Modernidade" (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000), a exposição "A Razão de Édipo: o lugar e o discurso do Poder" foram esclarecedores deste desafio.

Os grandes temas da modernidade também não foram esquecidos. O estado novo, o holocausto, o pós-guerra, o pós-moderno foram também questionados em várias exposições.

A viragem do século é marcada por dois conceitos que caracterizaram o fim e o princípio de uma nova era do capítulo das Artes: a ideia de disseminação e a ideia de contaminação disciplinar (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). A cidade assiste a contínuas transformações físicas e culturais reflexo de narrativas criativas e interpretativas, tornando-se “uma obra de Arte viva onde os cidadãos podem envolver-se e empenhar-se na criação de um lugar transformado” (Landry, 2006). Não uma estrutura rígida, de espaços segmentados procurando mais uma vez resolver problemas de tempo e mobilidade ao invés de problemas intrínsecos dos seus habitantes. De facto, o programa questionou a cidade como espaço disruptivo, de interrupção de um caminho sem rumo ao “apostar em dar visibilidade e problematizar o passado mediante uma perspetiva contemporânea, indutora de correta apreensão das especificidades e

singularidades da produção artística da cidade” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

4.4.3. Audiovisual e Multimédia

“Toda programação desta área surge ancorada num evento ambicioso e pluridisciplinar denominado “Odisseia das Imagens – do real ao virtual” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). Aguardou-se que a capital europeia da Cultura recriasse uma forte relação entre o cidadão enquanto espectador, a cidade enquanto plataforma performativa e os artistas como produtores de criatividade. Da união destes vértices foi esperado que se conseguisse unir a cidade com a intenção de reavivar a sua identidade recriando a sua imagem. Por outro lado, a amplitude promocional deste acontecimento no espaço Europeu deveria dar início à recolocação do Porto, enquanto periferia, aproximando-a das cidades de referência da Cultura da Europa. Ao lançar este projeto a comissão procurou mais uma vez reforçar a autonomia da cidade ao “potenciar, a médio prazo, uma produção local de excelência” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000) em vários géneros como o documentário, a ficção e a animação. Foi intenção da comissão dar início a este módulo no ano anterior à CEC, em maio de 2000.

Quanto ao documentário, com o apoio da Cinemateca Portuguesa, a organização propôs apresentar vários filmes nunca apresentados de produção nacional. A comparência de representantes de festivais de cinema e entidades internacionais proporcionaram elevar o grau de importância desta atividade. O documentário de Manuel Oliveira, uma exposição de Aurélio Paz dos Reis, ciclos cinematográficos, Jornalismo de Imagens em Movimento e parcerias com entidades estrangeiras (Festival de Scoop e o Jornalismo de Angers), entre outros, fizeram parte deste módulo.

A proposta para o Festival Novos Média antecipou a capacidade de criar linguagens e perceções a partir de novas tecnologias, que hoje são realidades comuns. O desafio lançado pelo comissariado foi o de criar um ambiente experimental e multidisciplinar. Por outro lado, esta valência contou com “um forte envolvimento universitário ao nível da Produção” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

Outro projeto de especial relevância foi a iniciativa para a criação de um museu virtual, uma plataforma de arquivo, onde seria contada a história “da cidade e dos lugares através do testemunho de cidadãos anónimos” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

4.4.4. Música

“Casa: da música, dos músicos e do público” (Silva, 2017).

Nada melhor para premiar o legado dos músicos e instituições portuenses do que a proposta, mesmo que polêmica, para a edificação da Casa da Música. Há muito desejada, a Casa da Música dever-se-ia tornar o local de referência da "Música do Nosso Tempo" (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000) a partir da cidade: casa da Orquestra Nacional do Porto, local de formação sinfônica, ponto de chegada da formação escolar, essencialmente “um local vivo de trabalho de músicos profissionais” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). Com este equipamento a CEC antecipou que o legado da CM fosse mais um contributo para abrir a cidade do Porto ao Mundo. A visita de grandes orquestras mundiais, a possibilidade de experienciar a qualidade acústica de uma sala moderna ao serviço de músicos, público e críticos deveria possibilitar esse alcance global.

4.4.5. Pensamento, ciência, literatura, projetos transversais e articulação com Roterdão.

Talvez o módulo onde a ideia de disseminação e contaminação, não só foi mais declarativa como também antecipadora da nossa atualidade. De facto, o carácter especulativo da literatura e o poder de síntese da ciência possibilitam a transformação do conhecimento caracterizado por uma transferência e partilha ponto a ponto para um universo multidimensional, a “passagem do paradigma linear para o paradigma reticular” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). O ano de 2001 foi, em termos simbólicos, aproveitado para especular sobre esse futuro. Projetos transversais com a cidade de Roterdão, o redescobrir a cidade ao multiculturalismo, a fusão de públicos, o cruzamento de saberes, as interdisciplinaridades propuseram-se a impulsionar as “pontes com o passado, mas sobretudo um melhor entendimento do futuro” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

Uma das curiosidades da proposta do programa foi o cruzamento entre públicos. Colocar os atores de diferentes audiências em ambientes opostos, o confronto com o grande público ou o relacionamento intimista, o jogo versus a poesia. Seis áreas programáticas definiram o conteúdo da última valência desta proposta.

Antecipando a prevista biblioteca municipal como ato de requalificação do equipamento de leitura existente na cidade, o âmbito da literatura teve como intenção criar hábitos de leitura, como refere o programa “abrir os livros à cidade e aos leitores” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). Escritores como Mário Cláudio, Richard Zimler, artistas como Rui Reininho, temas estruturais como o feminismo comissariado por Isabel Pires de Lima foram propostos para esses vários momentos.

O momento também permitiu lançar vários desafios às instituições da cidade. A Serralves, por exemplo, foi proposto o lançamento de uma publicação sobre o “Panorama da Cultura Portuguesa no século XXI”. Com um carácter mais generalista, interessou também recomendar, sob a forma de dicionário, a edição de um livro sobre as personagens mais significativas do Porto,

A questão do pensamento foi talvez a menos estruturada da proposta. Apenas é referida a intenção em reunir um conjunto de autores, cientistas, escritores e artistas que se tenham notabilizado no esclarecimento e problematização do pensamento contemporâneo.

O convite feito a vinte escritores para a escrita de pequenos textos ficcionais sobre a cidade foi outra das sugestões. A partir da imagem fixa e da imagem em movimento foi lançada a edição de um conjunto de livros relacionados com o “Porto e os seus fotógrafos” e o “Porto no cinema”. Outros projetos foram apresentados: crítica literária, imagem de arquitetura, moda, dança, design gráfico, design industrial foram também temas explorados na edição de livros.

Na dimensão ciência, especular sobre o seu papel no futuro, as suas relações entre vários núcleos de investigação científica, o conteúdo pedagógico, o lugar da ciência na Cultura e sociedade consolidaram as várias temáticas deste vetor. Curiosamente, e ainda de forte atualidade na Cultura contemporânea, esta dinâmica da CEC 2001 procurou questionar o tema da diferença, cuja ciência pode explicar dada a sua capacidade de “fazer uma espécie de cartografia da diferença, desde a genética ao inconsciente” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000).

A transversalidade, a interdisciplinaridade entre conhecimentos foi também alvo de propostas. Os projetos “Lugares da ciência, Olhares da Arte” no domínio das Artes plásticas, “Corpo, Desporto, Palco” para as Artes performativas, entre outros, são exemplos de investigação desta temática.

A articulação com Roterdão juntou as temáticas da “memória, o simbólico, o grande público e a virtualidade” (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000). As questões comuns da história colonial, a discussão da prática desportiva de massas, a comunicação live via internet entre lugares idênticos de cada cidade procuraram precipitar a noção de vizinhança e proximidade.

4.5. Legado

A tabela 5 ilustra as intenções do programa da CEC. O quadro é uma síntese das principais características do programa. Ordenei a informação de acordo com o programa apresentando

para cada uma das áreas programáticas, as expressões artísticas mais relevantes, os objetivos, os principais locais de exibição coordenadores das várias valências, as principais instituições que colaboraram e a forma como foi realizado.

Area Programática	Expressão	Objetivos	Exibição	Principais Colaborações	Realização
Artes do Palco	Teatro Dança Circo Teatro de Marionetas	Requalificação das práticas artísticas Relevância aos Jovens Criadores Reforço da Leitura escolar Dialogo com a cidade Legado / memória Novos Públicos	TNSJ ANCA Rivoli (Dança) ...	Ponti Balletteatro Dramat (FITEI)	Projetos editoriais Peças de Autores Europeus Formação : gestão , marketing, técnicas artísticas, arquivo Apresentações escolares Sist. Inform. Digital Edição de textos de Autores Criação de Sete Peças originais Projeto Núcleo de Criação Teatral Performances Investigação Teatral
Artes Plásticas Arquitecto e Cidade	Pintura Performance Desenho Instalação Fotografia	Projetar o Futuro Preservação da Memória Meio Urbano como paisagem Releitura do Passado Virar do século O Olhar do Outro Disseminação Contaminação	MS MSR CPF	Museu da Cidade de Roterdão	Exposições de fotografia
Áudio Visual e Multimédia	Cinema, Curta Metragem, Documentário, Novos Média Musica	Real ao virtual Identidade Imagem Recentralização	Rivoli ...	Cinemateca Portuguesa	Odisseia das Imagens Ciclo de Cinema Criação de um Museu Virtual Jornalismo em Movimento
Musica	Musica	Formação Sinfónica Dimensão Europeia Transformação	Teatro Rivoli (Casa da Musica) Coliseu	Várias orquestras EU Orquestras Nacionais	Espetáculos de Musica Sinfónica Outras
Pensamento, Ciência, Literatura, Projetos Transversais e articulação com Roterdão.	Poesia Critica Desporto Artes Plásticas Ficção Cronica Multimédia	Disseminação Contaminação Multiculturalismo Interdisciplinaridades Estudos feministas	Fac de Letras Serralves Fac de Letras Cafés Centro Comercial Hospital C F Biblioteca Municipal ...	Feyemord IPATIMUP Feira do Livro	Congresso/Colóquios Exposições Edição Musica Apresentações (livros) Jogo Performance

Tabela 5 – Quadro resumo do programa do PCEC-2001

Desta análise, algumas conclusões podemos ressaltar.

A ideia de (re)centralização não só a nível de relevância cultural nacional como também a nível das cidades Europeias.

Mudança da imagem do Porto “segunda cidade de Portugal e segundo porto industrial, sempre na sombra de Lisboa” (Hitters, 2007, p. 294). Segundo Hitters, após consulta do relatório elaborado pela ATLAS - Associação para o Turismo e Educação do Lazer, o programa cultural obteve de facto grande projeção regional.

Por outro lado, o mesmo autor, ao efetuar a comparação deste programa com o da cidade de Roterdão, classifica-o como de “mais elitista” ao passo que o programa da cidade Belga foi mais inclusivo (Hitters, 2007, p. 299). Uma das consequências de um evento desta dimensão, senão mesmo a mais importante, para além da recuperação dos equipamentos culturais, reside na dinâmica de eventos de carácter artístico, cultural ou desportivo. Esta energia absorvida durante o período da capital deveria ter sido aproveitada nos anos que se seguiram. De facto, um evento desta natureza prestar-se-ia a transformar o planeamento cultural particularizado pelas instituições locais, num modelo de planeamento cultural da cidade. Contudo as políticas culturais que se seguiram não favoreceram este impulso. Conforme Teresa Lago,

“O maior legado consiste nos equipamentos culturais que deixamos à cidade. A programação cultural criou, na altura, uma apetência por espetáculos de grande qualidade e todo o trabalho que fizemos na criação de públicos foi com a expectativa de que, a partir de 2001, a cidade continuasse ao mesmo nível, como cidade europeia de cultura. Infelizmente, no Porto, isso falhou” (Lago, 2012).

Mário Cláudio, um dos autores que participou no programa da Capital, é mais corrosivo afirmando: "O que não ficou do Porto 2001 é maior do que aquilo que ficou. E o que não ficou foi, sobretudo, uma rotina cultural, uma dinâmica de coisas a acontecer”.

Sob ponto de vista da intervenção urbana, este sentimento é também partilhado pelo, à data, presidente da Câmara do Porto. À agência Lusa Nuno Cardoso comentou “à distância, porventura, arrependo-me de termos sido tão ambiciosos. Porque sofremos demais, acho que sofremos demais, as obras foram exageradas...” (Pinto., 2011). De facto, muito da crítica que se seguiu ao acontecimento não foi muito condescendente para com a Capital. Apesar de algumas obras tardias, os vários investimentos trouxeram à cidade uma forte requalificação do seu equipamento. Certo é que, até esse momento, não se tinha assistido a tão maciço investimento na área da Cultura da cidade. Enquanto eurodeputada ao Parlamento Europeu e candidata à Câmara Municipal do Porto, Elisa Ferreira esclareceu em 2009 que, apesar de alguma megalomania que se presenciou na elaboração da proposta da CEC, várias decisões foram marcantes no legado deixado à cidade: por exemplo o que seria hoje do Porto “sem a requalificação e a infraestruturização de todas as ruas da Baixa”, e, entre outros “sem a reabilitação de equipamentos culturais como o Museu Soares dos Reis, Teatro Carlos Alberto, (...) Biblioteca Almeida Garret (...) sem a Casa da Música?” (Ferreira, 2009). No mesmo sentido, semelhante sentimento é demonstrado por Teresa Lago “É inevitável estabelecer uma relação direta entre as obras feitas e a vida que ali se instalou (...). Se o espaço é convidativo

isso mobiliza as pessoas (...) “(Marmelo, 2011). No entanto, outras vozes discordantes, como a de Teresa Siza, considerou que se fizeram muitas “tolices”, argumentando que as intervenções urbanas desfiguraram alguns lugares da cidade transformando-os num certo “novo-riquismo” ou em “coisas que enchem o olho” (Marmelo, 2011).

Dez anos depois, das inúmeras áreas programáticas que o programa cultural se propôs realizar, da dimensão das obras de requalificação cultural e urbana que se projetaram, tornou-se claro algum descuido para tamanha ambição, chegando a afirmar o então Presidente da Câmara Rui Moreira, “por causa das querelas relacionadas com os prazos e os custos das obras, como tantas vezes acontece no Porto, fez-se uma análise precipitada e simplista” (Marmelo, 2011). Por outro lado, foi unânime a falta de estratégia cultural que se seguiu a 2001 conforme comprovou a afirmação de Mário Cláudio “Cabia aos responsáveis pegar neste élan e transformá-lo em acontecimentos visíveis, mas a administração da cidade está de costas voltadas para a cultura” (Marmelo, 2011) ou ainda a de Teresa Lago “parecia que havia a intenção de deixar as coisas cair” (Marmelo, 2011).

Em certa perspetiva, o Porto pós 2001 viveu dois momentos distintos, não resultantes do efeito da própria capital, mas consequentes dos períodos políticos e económicos que a cidade atravessou nos vinte anos que se seguiram. De facto, o programa foi pensado para o ano do evento e com o intuito de ser gerador de uma nova dinâmica cultural (C. I. d. C. E. d. C. 2001, 2000. Apesar da ambição desadequada aos recursos disponíveis à data, o que é facto é que a CEC deixou e abriu uma forte herança na Cultura local que, eventualmente, não seria possível de alcançar em situações de gestão correntes. Não é de estranhar, portanto, comentários como o de Teresa Lago “Parte o coração ver o estado em que está o Rivoli” (Marmelo, 2011) ou de Mário Cláudio relativamente às intervenções urbanas como “infelizes”, “desastrosas”, “não há Teatro, não há opera, não há bailado, tudo regrediu a uma dimensão minimalista.” (Marmelo, 2011). A promessa de Pedro Burmester de não voltar a tocar na cidade durante o período da administração municipal que se seguiu a 2001 foi demonstrativa do desencanto com os dez anos que se seguiram (Marmelo, 2011). Apesar da diminuição de intensidade programática, o período que se seguiu pós 2001 até 2013, viveu, contudo, de alguma atividade, embora longe da “overdose “da CEC (Ribas, 2021). Apenas o Museu de Serralves e a inauguração da Casa da Música em 2005, foram garantindo o impulso programático iniciado. Pena é que, por exemplo, o festival Odisseia das Imagens, referência do Porto 2001, e o Fantasporto ficaram sem consequência ou mesmo perderam a sua importância de anos anteriores.

Note-se, contudo, que apesar do “esquecimento” da estratégia para a cultura, o país viveu

também um momento de grande dificuldade económica. O pedido de auxílio financeiro solicitado pelo XVIII governo constitucional, mergulhou o país numa crise sem precedentes onde, e em consequência, teve reflexo na gestão da Direção Geral das Artes, como menciona o título do artigo do Público de Maio de 2014 “Direcção-Geral das Artes investe os valores mais baixos da década em apoios regulares à criação” (Rato, 2014).

O período seguinte, que se estendeu até 2019, foi um momento de viragem com efeitos nas políticas da cultura. A nova gestão autárquica acreditou que a Cultura seria capaz de transformar o panorama económico em que a cidade se encontrava. Por isso, recuperar a ideia de uma gestão do todo cultural a partir do município seria impulsionadora de uma mais que necessária regeneração da cidade.

Na última década a cidade passou a ser um lugar de encontro de um novo tipo de utilizadores, onde a boémia e a criatividade se misturam recriando a atratividade da cidade. A CM no cimo da avenida da Boavista antecipa através da sua arrojada forma arquitetónica “a excecionalidade e a contemporaneidade da sua programação” (Grande, 2013) sendo talvez o maior legado da CEC. O Rivoli de novo foi devolvido à cidade. O Teatro Nacional São João e o ANCA continuaram a sua programação sob a retransformada e de novo visitada cidade. A reestruturação do cinema Trindade, o Porto/Pos/Doc procuraram reativar a dinâmica da “Odisseia das Imagens”; hoje aguarda-se o “novo” cinema Batalha. A biblioteca municipal colocou-se à disposição para inúmeras intervenções expositivas e colóquios de variadas temáticas. Serralves atingiu um número de visitas recorde e antecipa já a ampliação da sua área Museológica.

A *timeline* seguinte apresenta as alterações mais determinantes do período de estudo.

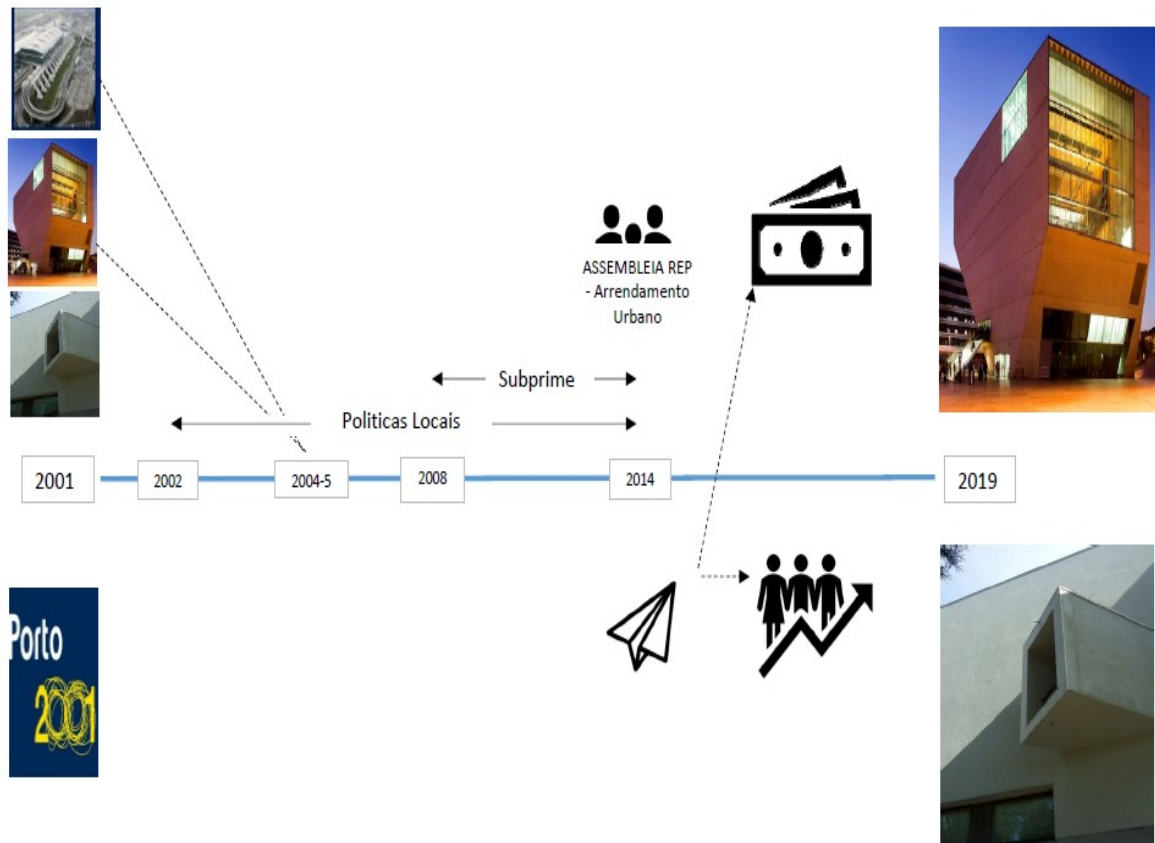


Figura 4 – *Timeline* – principais acontecimentos no Porto (2001 a 2019)

Os últimos vinte anos foram palco de três momentos que considero por um lado causa de retrocesso e regresso de investimento na cultura. De facto, a herança de uma gestão descontrolada em nada beneficiou a imagem da Cultura como capaz de gerir um acontecimento público desta envergadura. Propositadamente ou por razões de inabilidade quanto fosse proposta de investimento no setor levou a comentários por parte do edil de conteúdo irónico “sempre que se fala de Cultura tenho que pegar numa máquina de calcular” (Ribas, 2021). Se nos primeiros cinco anos pós 2001 assistiu-se ao rescaldo e conclusão dos vários projetos iniciados pela sociedade, entre 2005 e 2015 o efeito do pedido de auxílio económico por pArte do governo da república em nada ajudou a olhar a economia da Cultura como motor de transformação das cidades.

Não posso deixar também de referir o reposicionamento da sociedade após a entrada no novo Millennium, como fator inibidor da transformação das cidades. Da consequente mediatização da noção de globalização recorrendo a uma afirmação do investigador Gustavo Cardoso,

“Vivemos numa sociedade em rede sob o individualismo em rede, mas a Cultura subjacente, que enquadra as nossas ações, ruma para a adoção de um paradigma

menos centrado no interesse próprio e mais centrado na capacidade de adotar interesses comuns e de pertencer a um grupo que partilha objetivos, dentro de uma determinada rede. Esse movimento cultural é promovido por uma mudança de valores e crenças” (Gustavo Cardoso, 2013)

Vivemos nos primeiros vinte anos do presente século um momento de recentramento da sociedade e dos valores que caracterizam o século XX. Tudo, ou quase, foi questionado: o movimento *anonymous*, o caso *wikileaks*, em Berlim o aparecimento do partido Pirata, a “Geração à (Rasca)”, o movimento social dos Indignados em Espanha, novos partidos políticos como os *Cidadanos*, a revolta popular em Hong-Kong, questionaram (e questionam alguns ainda) a autoridade vigente, muitas vezes sem objetivos concretos ou apenas por uma vontade de mudar (Gustavo Cardoso, 2013).

4.6. Casa da Música e Museu de Serralves: a herança simbólica da Porto 2001.

Desde os anos cinquenta do século XX a importância da marca autoral na edificação de museus e salas de espetáculo das cidades tem sido uma evidência. Vários edifícios tornaram-se referências identitárias das cidades recentrando o seu posicionamento num todo global. Não podemos deixar de falar, por exemplo para a museologia, do distante Mies New National Gallery em Berlim que desafiou o conceito expositivo da museologia, evidenciando a importância da arquitetura a partir dos seus vários movimentos contemporâneos. Com efeito, linguagens imediatamente identificáveis com o arquiteto escolhido, paredes brancas, espaços generosos, entradas de luz natural controlada por vezes difusa, formas esculturais impeliram, por vezes, para segundo plano as obras de Arte como centro da atenção dos visitantes. Nem mesmo a escultura de Richard Serra no Guggenheim de Bilbao consegue desviar a atenção do inconfundível edifício idealizado por Frank Gehry (Mertins, 2006).

A entrada do novo Millennium, entre outros traz consigo a Tate Modern de Herzog, Andy Warhol Museum de Richard Gluckman, a recuperação do Mo ma de Yoshio Taniguchi, o novo teatro de Pilsen de Vladimír Kružík, Ars Electronica Center – Linz. No Porto a recuperação do Soares dos Reis de Fernando Távora e o Museu de Serralves de Siza Vieira.

O papel do museu alonga-se a diversas funções. Contribui para o debate entre públicos acerca da Arte, Cultura e sociedade. Na afirmação da identidade cultural em termos específicos ou em torno da condição humana. Gerador da imaginação e criatividade de uma classe artística. Como arquivo para futuras gerações. Contribui para a formação cultural individual, não só a partir da experiência estética como também, e se possível a partir dos serviços educativos colocados a

disposição. Beneficiando as pessoas a partir da mera existência como museu, ou seja, a satisfação de saber da existência de uma instituição que pertence a uma paisagem cultural, independentemente do indivíduo usufruir de tal existência. Os museus são produtores de uma vasta gama de produtos privados e serviços, contribuindo para consumo individual ou para outros tipos de output económicos. Entre outros, as visitas do público às salas de exposição oferecem a possibilidade de usufruírem de uma experiência estética, contribuindo assim para valorização individual.

Por outro lado, até meados do século vinte as grandes salas de espetáculos sempre foram marcos de referência das cidades, do poder vigente e da sua dinâmica cultural, do teatro à música clássica e erudita. As ostensivas salas, da Ópera de Paris ao teatro de Bolshoi em Moscovo ou a Musikverein (Casa da Música) de Viena são o reflexo da riqueza extrema e do poder absoluto das cortes dos séculos 17 e 18. A segunda metade do século vinte e os anos setenta trazem, entre outros, a Filarmónica de Berlim em 1963 de Hans Scharoun e a Ópera de Sidney de Jørn Utzon, no ano de 1973. Em Sidney, a radicalidade da sua forma reorganiza a *skyline* impondo uma nova e indiscutível identidade da Oceânia para o resto do mundo, ao mesmo que marca uma nova organização espacial e acústica das salas.

O ressurgimento dos impérios asiáticos no início do século vinte e um trazem a necessidade de promoção de uma nova realidade, onde marcas arquitetónicas como a Guangzhou Opera House de Zaha Hadid na China e a Opera City de Tóquio projetam a nova contemporaneidade das novas economias asiáticas efervescentes. Na Europa o novo edifício da Filarmónica de Hamburgo de Herzog e De Meuron de 2017 e a nova Filarmónica de Paris em 2015 de Jan Nouvel são contruídas em áreas requalificadas, outrora de uso industrial. O Porto edifica a Casa da Música de Ren Kollas, controversa herança da Capital Europeia de 2001, contudo, deixando uma marca indelével na identidade da cidade e consequente programação musical da região. (DW,2021)⁹.

As novas salas de espetáculo especializam e otimizam as condições acústicas dos espetáculos. Para além da transformação estética, as salas são equipadas com elementos acústicos de ponta criando ambientes capazes de ouvir sons e usufruir de representações de inegável sonoridade e perfeição de conteúdos. As salas do novo século viram-se para o exterior, marcando os lugares onde se inserem, evidenciando o seu carácter autoral. Não são mais apenas símbolos de poder, marcas de um império, assumindo agora funções polivalentes, democratizando-se, abrindo-se,

⁹ <https://www.dw.com/pt-br/as-salas-de-concerto-mais-espetaculares-da-europa/g-36659102>

possibilitando ao cidadão apreciar e usufruir dum espaço onde é possível, também, experimentar várias praticas educativas e lúdicas.

O retorno económico de um museu ou de uma sala de espetáculo pode ser medido não só a partir do número de ingressos vendidos multiplicado pelo valor unitário, adicionando a mais valia atribuída por cada um do visitante à visita efetuada. Por outro lado, os visitantes poderão adquirir o merchandising apresentado nas lojas destas instituições. Porém, e como é sabido, sendo usualmente os museus e salas de espetáculo instituições de interesse público, as contribuições associadas aos departamentos da Cultura governamentais representam a maior porção de receita das instituições museológicas nacionais (Trosby, pp 36, 47).

O capítulo seguinte foca-se no objetivo principal da dissertação, a contribuição das indústrias criativas na região Norte ao longo de todo o período de estudo. No entanto, a nível local o evento de 2001 foi impulsionador de novas dinâmicas programáticas aproveitadas pelas principais salas da cidade e instituições museológicas. A, entretanto, adquirida dimensão e importância do Museu de Arte contemporânea da cidade e da Casa da Música e a sua influência nas ICs nos últimos vinte anos não podia ser esquecida. Por essa razão, de seguida apresentamos uma breve análise de impacto destas duas instituições nos anos que se seguiram a 2001, no caso de Serralves, e a partir de 2005 para a casa da Música.

4.6.1. O Museu de Serralves.

O estudo de Serralves (José da Silva Costa, 2013) foi a base desta análise para a instituição. Restringe-se apenas ao período compreendido entre 2001 e 2010, limitando a sua continuidade nos anos seguintes. Quanto ao intervalo compreendido entre 2011 e 2019 não encontramos valores suficientemente detalhados que permitam uma leitura não enviesada ao longo do intervalo. Ainda assim, embora limitado aos dez primeiros anos pós 2001, os dados fornecidos por este relatório permitem uma análise bastante clara da ação de Serralves sobre as ICs.

Assim do relatório de impacto recolhemos o detalhe de custos respeitantes às seguintes atividades enquadradas na classificação para as IC (José da Silva Costa, 2013):

- Honorários: pagos a artistas, monitores, comissários, traduções, registos de imagem e montagens.
- Publicidade: bandeirolas, imprensa, televisão, rádio, sinalética, internet, publicidade-vídeo e outros gastos.
- Edição: arranjos gráficos, tipografia e revelação foto-slides.

- Outros trabalhos especializados: não detalhados, mas definidos como FSEs artístico-culturais.

Durante este período é bem evidente o aumento dos gastos ao nível das atividades diretamente relacionadas com as IC. No período 2001-2010 Serralves consumiu cerca de 13 milhões de euros nos serviços relacionados. Cerca de 5,8 milhões de euros em honorários, 4 milhões em promoção (publicidade) e 3,8 milhões em edição. Os gastos foram crescentes entre 2002 e 2008 diminuindo ligeiramente em 2009 e voltando a crescer em 2010, 1,9 milhões de euros (José da Silva Costa, 2013).

O quadro seguinte detalha os gastos em fornecimentos e serviços externos diretamente relacionados com as ICs. É notório o crescente gasto ao longo do período de análise. Se em 2001 o valor atingiu os 16% do total em FSE, em 2010 atingiu cerca de 36%. Pena é que o estudo não tenha continuado para uma análise mais completa.

(serralves)	Total FSE artístico- culturais	Total FSEs	% Total FSE
2001	781 925	5 002 711	16%
2002	774 327	4 453 027	18%
2003	766 186	4 839 547	17%
2004	1 088 057	5 073 589	22%
2005	1 267 485	5 523 039	24%
2006	1 435 817	5 924 461	25%
2007	1 706 592	6 612 013	27%
2008	1 824 016	6 695 185	30%
2009	1 506 585	5 348 850	30%
2010	1 766 002	5 473 611	36%

Tabela 6 – Despesas - Fornecimentos e Serviços Externos (FSE) do Museu de Serralves (destino setores da Cultura e criativos)

	2000 - 2008	2008 - 2015	2016 - 2018	2019
Valor de Aquisições (K€)	2239	11037	3826	2445

NOTA: financiamento proveniente de protocolos e doações

Tabela 7 – Despesas de investimento do Museu de Serralves

Outro fator importante, clarificador do impacto do museu pode ser lido a partir dos valores de apoio à aquisição das obras de Arte. Nestas duas décadas o montante total em aquisições atingiu cerca de 20 milhões de euros (cerca de 1,0 milhão de euros / ano). Note-se que os valores para aquisição tiveram origem em protocolos e doações, tendo variado e consumidos ao longo dos

vinte anos.

Museu de Serralves e o grau de subvenção do estado por visitante.

Outra conclusão que não podíamos deixar de referir e de grande importância diz respeito ao valor do apoio do estado, no caso, à Fundação de Serralves. É notória a diminuição do grau de dependência do orçamento a esse apoio, muito embora a sua participação seja fundamental.

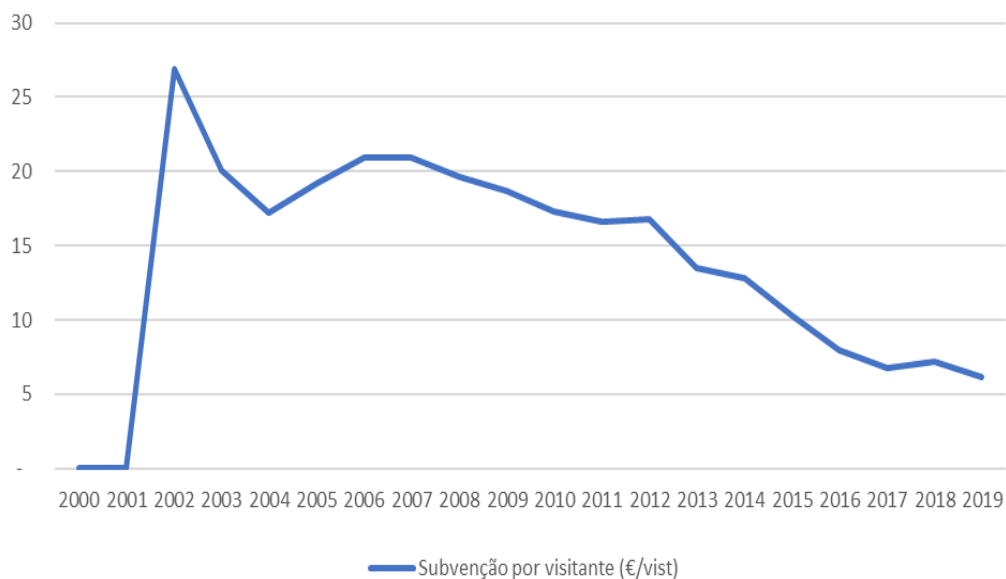


Gráfico 2 - Museu de Serralves: grau de subvenção do estado por visitante.

De facto, o apoio do estado, que se tem mantido relativamente constante ao longo dos últimos vinte anos, tem tido por parte da instituição uma maior capacidade de atração de públicos, reduzindo assim a diminuição da subvenção por visitante. Do valor mais alto de 27€ por visitante em 2002, em 2019 o valor é ligeiramente superior a 6 euros.

4.6.2. A Casa da Música.

Os dados recolhidos do relatório de atividades da Fundação Casa da Música na rubrica FSE englobaram um período mais extenso e, tal como para o museu de Serralves, interessaram as seguintes atividades:

- Publicidade e propaganda: na rádio, televisão e agências noticiosas, comunicação e marketing.
- Honorários: artista e músicos

- Atividades especializadas em Artes do espetáculo: gravação, edição de som, sistemas de informação, área artística, programação informática e serviços educativos.

Em consequência a CM consumiu durante o período em estudo 2009 – 2019 cerca de 48,7 milhões de euros nas atividades listadas (tabela em anexo). A maior parte do consumo foi despendida com os honorários pagos a artistas e músicos em cerca de 54%. Publicidade e propaganda e as atividades especializadas representaram respetivamente 16% e 33% dos gastos (Relatório de contas).

(cmusica)	Total FSE		
	artístico - Culturais	Total FSEs	%Total FSE
2009	6 166 302	6 805 556	91%
2010	5 700 726	6 861 985	90%
2011	5 641 565	8 243 482	69%
2012	3 874 455	5 974 385	94%
2013	4 021 306	6 234 785	62%
2014	3 622 607	5 634 340	71%
2015	4 105 752	6 000 125	60%
2016	3 734 936	8 972 144	46%
2017	3 647 840	6 317 195	59%
2018	3 949 150	9 697 953	38%
2019	4 299 661	7 054 451	56%

Tabela 8 – Despesas - Fornecimentos e Serviços Externos (FSE) da Casa da Música (destino setores da Cultura e criativos)

Quanto ao apoio da Casa da Música à realização de obras musicais os montantes atingiram para o período compreendido entre 2006 e 2019 cerca de 876K€. Os valores apoiados não estiveram consignados a qualquer protocolo ou doação, tendo sido resultantes da tesouraria da instituição.

	< 2008	2008-2015	2016-2018	2019
Enc. de Obras Musicais (K€)	163	572	107	32

Nota: origem tesouraria.

Tabela 9 – Despesas de investimento da Casa da Música

Casa da música e o grau de subvenção do estado por visitante.

Quanto ao apoio do estado durante o período, verificamos a forte diminuição entre o ano 2010 e 2012 em cerca de 3030K€. No entanto, a instituição tem vindo a atrair um maior número de espectadores e visitantes, reduzindo assim a diminuição da subvenção por visitante. Do valor mais alto de 25€ por visitante em 2007, em 2019 o valor é ligeiramente superior a 13 euros.

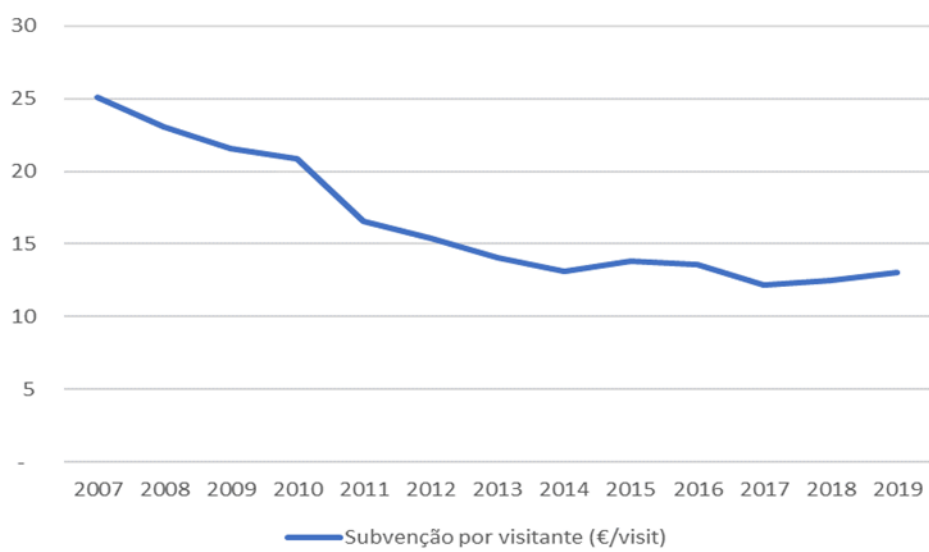


Gráfico 2 – Casa da Música: grau de subvenção do estado por visitante.

Capítulo 5. Porto 2001 e as Indústrias Criativas vinte anos depois.

As transformações socioeconómicas ao nível urbano iniciadas no final do século passado, tiveram como consequência uma nova organização das atividades económicas, assentes numa estrutura apoiada em atividades de forte pendor criativo. As cidades edificaram novos ou reconvertidos equipamentos culturais, numa aparente reorientação das políticas do sector de forma a aumentar e assegurar a sua conveniente divulgação. Articular e desenvolver novas e preexistentes atividades criativas a partir de uma nova dinâmica cultural urbana, foi o vetor impulsionador de uma crescente aproximação entre a dimensão económica da Cultura à nova realidade cultural económica da cidade conforme O'Connor “qualquer cidade (...) poderia procurar desenvolver as indústrias criativas como pArte da sua regeneração económica; como atributo universal, estava disponível a todos” (O'Connor, 2007, p.44).

Em consequência, a mudança do ambiente económico das cidades passou por um novo modelo de governação assente numa forte capacidade de empreendedorismo cultural e criativo, aumentando assim a atratividade das cidades com vista ao fortalecimento de cada região envolvente. As políticas culturais da cidade deveriam dar mais preponderância ao indivíduo criativo investindo nos ativos locais, ao invés de dar prioridade ao capital e às empresas, Florida (2012). Desta forma, consegue-se assim aumentar a capacidade de atração de outros indivíduos e instituições. De acordo com Florida, a classe criativa é um fator chave em termos económicos, não só porque aumenta a capacidade de atração de pessoas criativas como também, sendo esta classe mais inovadora e empreendedora, potencia a formação de mais empresas (Florida., 2012, p. 11). Florida propõe ainda um modelo de desenvolvimento económico, denominando-o de *3T*, assente no que considera como fundamental para o sucesso das novas geografias económicas da criatividade, a forte interdependência entre tecnologia, talento e tolerância.

Ao longo deste milênio a economia criativa ganhou preponderância, chamando a atenção não só de políticos como também de investigadores. Assim a necessidade de estimar e medir através de ferramentas analíticas tornou-se fundamental para os decisores, quer no momento da definição estratégica como também no momento de avaliação (Montalto V., 2019, p. 24).

Não é de estranhar por isso que várias cidades e regiões tenham elaborado vários índices. Florida (2012), ao chamar a atenção para a importância da economia criativa e capacidade de as cidades atraírem pessoas criativas, desenvolveu em 2004 o seu índice de criatividade para a realidade europeia.

A cidade de Hong-Kong elaborou o HKCI Index, bastante complexo, com base em 88 indicadores (Laistrooglai, 2020). A República Checa definiu o Index CZCI com base no modelo de Florida: talento, tecnologia e tolerância constituem as suas dinâmicas (Chaloupkova, Kunc, e Dvorak, 2018)). A Flandres criou o CICE Index para medir a capacidade criativa das suas regiões (Bowen, Moesen, e Sleuwaegen, 2006). Setenta e oito indicadores foram definidos pela Fukuoka Benchmarking Consortium, Japão (Hartley, Potts, MacDonald, Erkunt, e Kufleitner, 2012). Landry e Hyams em colaboração com a cidade de Bilbao e Biscaia produziram o L-CCI definindo dez dimensões do espaço criativo.

Alguns destes índices são consequência do índice criado por Florida. Outros são excessivamente extensos (HKCI), adaptados apenas à região (CZCI), limitados em número de dimensões (CICE) ou com métricas e metodologias não reveladas (L-CCI). Da análise destes índices torna-se claro que para a sua elaboração foram fundamentais três dimensões: o capital humano, classe criativa e educação; diversidade e tolerância; inovação e tecnologia. No entanto estes indicadores são insuficientes se quisermos caracterizar a influência dos setores criativos ao nível do seu impacto económico, conforme o âmbito desta dissertação.

Em 2017, resultado da análise estatística ponderada de um conjunto de indicadores quantitativos e qualitativos de caracterização urbana, é proposta uma classificação das cidades culturais e criativas europeias a partir de um índice “C3” (Montalto V. et al., 2019). Este monitor, Monitor das Cidades Culturais e Criativas (MCCC), analisa a vitalidade socioeconómica de uma cidade considerando-a a partir de três contextos fundamentais e nove dimensões de controlo (Montalto V. et al., 2019):

- O Contexto cultural, mede o entusiasmo cultural em termos da sua participação e dimensão dos equipamentos e infraestruturas culturais. Duas dimensões de controlo: a atratividade e participação cultural e os recursos e instalações culturais;
- O contexto da economia criativa, reflete a contribuição da economia criativa e da Cultura na economia da cidade a partir do apuramento da variação e criação de emprego e inovação. Três dimensões de controlo: a criação de emprego ao nível do conhecimento, a propriedade intelectual e inovação e a criação de emprego criativo;
- O Contexto da envolvente urbana, constituída por todos os ativos tangíveis e intangíveis capazes de promover e estimular a atratividade e imagem da cidade. Quatro dimensões de controlo: a qualidade de gestão, as ligações internacionais e locais, a abertura tolerância e confiança e o capital humano e educação.

Ao total destas dinâmicas correspondem 29 indicadores de controle conforme se organiza no quadro seguinte.

Energia Cultural (Cultural Vibrancy)	Economia Criativa	Envolvente Urbana
Locais e instalações culturais	Caracterização do trabalho ao nível do conhecimento e criatividade	Educação e Capital Humano
Relevancia Patrimonial (Sights & Land Marks)	Emp nas artes, cultura e entretenimento	Lic em artes e humanidades
Museus e Galerias	Emp média e comunicação	Lic em Inf Ciências e Tecnologias
Salas de Concertos e Festivais	Emp outros setores criativos	Presença em Rankings universitarios
Teatros	Inovação e propriedade Intlectual	Confiança, Tolerancia e disponibilidade
Atratividade e Participação Cultural	Numero de Patentes em Inov Ciencia e Tec	Lic estrangeiros
Numero de prenoitas	Aplicações de serviço comunitario	Residentes estrangeiros
Visitantes de Museus	Criação de emprego no sector criativo	Tolerancia
Salas de Cinema	Emp nas artes, cultura e entretenimento	Integração de imigrantes
Equipamento Culturais	Emp média e comunicação	Integridade
	Emp outros setores criativos	Mobilidade
		Acessos a Aeroportos
		Ligações rodoviarías
		Ligações ferroviárias
		Qualidade de Governança
		Qualidade da Govenança Autarquica

Tabela 10 – Resumo das dinâmicas e indicadores de controlo do MCCC (Montalto V. et al., 2019)

No âmbito desta dissertação propomos a análise das ICs nos vinte anos após a Porto-CEC 2001, incidindo sobre as atividades diretamente relacionadas com o evento e que ao mesmo tempo caracterizam economicamente as ICs e o desempenho da oferta cultural da cidade e da região.

Todas as definições e conceitos após a discussão sobre a economia criativa são usualmente movidos pela preocupação de fornecer instrumentos de medida com fins de decisão política: tendem assim a ser normativas, por vezes estratégicas, mas raramente descritivas e exaustivas. Os indicadores apresentados são diferentes, escolhidos em função dos critérios de classificação e da estrutura de valor (cultura, criatividade, direitos de autor, experiência, etc.).

Dada a complexidade e abrangência dos indicadores expostos procurei ser o mais sucinto e relevante na caracterização do setor. Por outro lado, e conforme Mikić a determinação da dimensão económica e estrutural das ICs deverá ser de determinação simples utilizando variáveis claras de agregados macroeconómicos apresentados em termos absolutos ou relativos (Mikić, 2012).

Assim optamos na análise do setor criativo:

- Número de museus e salas de espetáculo disponíveis na mensuração da oferta cultural deste setor.

- Número de pernoitas e visitantes de museus para aferir a capacidade de atração e participação cultural.
- Pela identificação das atividades das indústrias criativas e culturais, com relevância de natureza estatística e económica, utilizando a classificação padrão da indústria (CAE) e abordagem baseada no emprego e criação de empresas.
- No agrupamento das indústrias culturais e criativas baseadas na classificação do INE, modelo que divide toda a cadeia de valores em atividades económicas que estão ligadas na: criação de conteúdos, reprodução e design, ensino e atividades artísticas.
- No "capital humano" como recurso básico - pessoas e o seu intelecto, criatividade, inspiração talentos e aptidões ao nível da formação em Artes e humanidades.

Desta forma, torna-se possível examinar a capacidade das várias atividades das IC bem como concluir sobre as suas características estruturais e, em consequência, captar a contribuição económica direta no longo prazo (PIB) e a curto prazo (emprego, empresas e volume de negócios) (Mikic, 2012).

Do exposto e limitados à escala de dados disponibilizados pelo INE, dividimos assim a nossa análise final em dois momentos.

No primeiro momento, adotamos os indicadores de referência que melhor se adequam a estas dinâmicas e que julgamos como os que melhor caracterizam e possibilitam a intenção deste trabalho. Foram escolhidos nove indicadores abrangentes, estáveis, universais (devendo ser capazes de permitir comparações com outras realidades), flexíveis se necessário (consoante a escala), eficientes (devendo cobrir tantos aspetos como possível do fenómeno criativo, mantendo a recolha de dados fácil e simples) e imparciais (a criatividade não depende de uma única dimensão).

Deste pressuposto, o quadro seguinte apresenta então os indicadores escolhidos:

Dinamica	Indicadores	Escala dados	Fonte
Oferta Cultural	Numero de Museus	Município do Porto	INE
	Numero de Salas de Espetaculos	Município do Porto	INE
Atratividade e Participação Cultural	Numero de Pernoitas	Município do Porto	INE
	Visitantes de Museus	Município do Porto	INE
Classe e capital criativo	Emprego em Ind Criativas	Norte	INE
	Empresas em Ind Criativas	Norte	INE
	Volume de Negocios	Norte	INE
Educação e Capital Humano	Licenciatura em Artes e Humanidade	Norte	INE
Infraestruturas de Transportes	Desembarcados por Via Aérea	AFSC*	ANA

* Aeroporto Francisco Sá Carneiro

Tabela 11 – Indicadores escolhidos

Finalmente, apresento um conjunto de conclusões que julgo esclarecedoras do comportamento das ICs após o impulso da CEC em 2001 na região norte e em detalhe na cidade do Porto

5.1 Dinâmica Cultural - Atratividade e participação cultural e recursos e instalações culturais

A atratividade e participação cultural e recursos e instalações culturais medem a medida em que as cidades são “culturalmente ricas”. Consideram a dinâmica cultural como um elemento chave da qualidade de vida de uma cidade e um fator essencial na atração de talento.

A participação em atividades culturais conecta as pessoas entre si e com o local, melhorando as capacidades criativas e o seu bem-estar. Por outro lado, a monitorização do número de pernoitas e, em particular para o nosso caso de estudo, o número de visitantes em museus mede a capacidade das cidades para atrair o público local, e internacional que participa na sua vida cultural. Esta medida é de fácil obtenção ao mesmo tempo que esclarecedora sobre o que as cidades podem esperar como resultado do seu envolvimento na promoção das Artes e da Cultura (Montalto V. et al., 2019).

A tabela 8 e 9 reúnem os dados coligidos evidenciando as quatro variáveis de estudo propostas para as duas primeiras dinâmicas. Completa-se também esta informação detalhando o número de visitantes em museus por categoria (escolares, estrangeiros e outros). A tabela 12 detalha o número de turistas que visitaram a cidade pormenorizando também a sua proveniência (nacionais ou estrangeiros).

Ano	Salas de Espetáculo	Número de Museus	Δ Núm Museus	Museus - Visitantes Total no Porto	Δ Vist. Total	Vist. Escolares	Δ Vist. Escolares	Vist. Estrangeiros	Δ Vist. Estrangeiros	Outros	Δ Vist. Outros
2019	36	18	0%	3 661 212	1%	326 969	-6%	2 030 118	21%	1 304 125	-18%
2018		18	6%	3 620 015	23%	346 499	75%	1 676 389	47%	1 597 127	0%
2017	38	17	0%	2 941 166	16%	197 798	8%	1 142 447	45%	1 600 921	3%
2016		17	0%	2 524 693	5%	183 961	2%	789 195	59%	1 551 537	-11%
2015	35	17	0%	2 411 548	24%	180 245	9%	497 287	-2%	1 734 016	36%
2014		17	31%	1 946 316	9%	165 831	21%	507 951	10%	1 272 534	7%
2013	28	13	-13%	1 784 730	8%	136 876	-14%	460 476	19%	1 187 378	7%
2012		15	-6%	1 653 165	-3%	159 354	-74%	388 338	-20%	1 105 473	81%
2011	27	16	7%	1 701 619	-3%	602 448	-10%	487 664	16%	611 507	-8%
2010		15	-12%	1 748 997	17%	666 069	13%	418 987	74%	663 941	1%
2009		17	0%	1 491 153	25%	590 882	40%	240 533	85%	659 738	2%
2008	nd	17	13%	1 197 630	51%	421 802	67%	129 760	-17%	646 068	68%
2007	nd	15	0%	793 772	8%	252 065	3%	156 419	-	385 288	-
2006	nd	15	7%	735 263	0%	245 117	15%	nd	-	490 146	-
2005	nd	14	-7%	732 889	15%	213 008	17%	nd	-	519 881	-
2004	nd	15	15%	635 187	16%	181 407	-4%	nd	-	453 780	-
2003	nd	13	-7%	546 140	14%	189 549	39%	nd	-	356 591	-
2002	nd	14	8%	480 762	-17%	136 799	-2%	nd	-	343 963	-
2001	nd	13	18%	580 555	54%	139 997	13%	nd	-	440 558	-
2000	nd	11	-	377 744	-	123 842	-	nd	-	253 902	-

Nota. Os museus correspondem aos que, no ano de referência, cumpriam os seguintes cinco critérios de seleção: existência de, pelo menos, uma sala ou espaço de exposição, abertura ao público, permanente ou sazonal, existência de, pelo menos, um conservador ou técnico superior (incluindo pessoal dirigente), existência de um orçamento e existência de um inventário (INE, 2019)

Tabela 12 – Salas de espetáculo, número de Museus e seus visitantes. Totais e variações (INE)

Ano	Pernoitas Total no Porto	Δ Pernoitas	Nacionais	Δ Vist. Nacionais	Estrangeiros	Δ Vist. Estrangeiros
2019	4 587 237	12%	786 609	2%	3 800 628	14%
2018	4 091 975	8%	772 326	-4%	3 319 649	11%
2017	3 782 858	15%	803 630	3%	2 979 228	18%
2016	3 300 011	15%	780 235	5%	2 519 776	18%
2015	2 879 833	13%	744 015	8%	2 135 818	15%
2014	2 548 591	21%	691 621	17%	1 856 970	23%
2013	2 102 481	16%	591 660	7%	1 510 821	20%
2012	1 815 157	2%	555 080	-7%	1 260 077	6%
2011	1 783 781	5%	596 198	-	1 187 583	-
2010	1 690 918	16%	nd	-	nd	-
2009	1 457 336	-4%	nd	-	nd	-
2008	1 513 311	4%	nd	-	nd	-
2007	1 460 382	12%	nd	-	nd	-
2006	1 302 763	17%	nd	-	nd	-
2005	1 113 237	5%	nd	-	nd	-
2004	1 064 188	7%	nd	-	nd	-
2003	996 615	-5%	nd	-	nd	-
2002	1 048 462		nd	-	nd	-
2001	nd		nd	-	nd	-
2000	nd		nd	-	nd	-

Nota: dados recolhidos das estatísticas do turismo no período de referência (INE)

Tabela 13 – Pernoitas na cidade do Porto e sua variação (INE)

5.1.1. Número de museus.

O número de museus da cidade tem vindo a crescer desde o início do presente século, embora com ligeiras flutuações pontuais negativas (estas diferenças justificam-se por vezes por razões

de manutenção (JN, (2017) ou por falta de critérios de classificação ¹⁰). Em 2001 a cidade possuía cerca de 13 museus e em 2019 o número de museus ascendia já a 18 instituições, aumentando assim a sua oferta.

5.1.2. Número de salas de espetáculos.

A base de dados do INE apenas disponibiliza dados sobre a quantidade de salas de espetáculo a partir do ano de 2011. Embora não permita a leitura completa de todo o período, a oferta de salas no período compreendido entre 2011 e 2019 cresceu em cerca de 30%, de 27 salas para 36, tendo atingido o seu valor mais elevado (38) em 2019.

Importa referir a inauguração, em 2005, da Casa da Música, construída para albergar a Orquestra Sinfónica do Porto, Orquestra Barroca, Remix Ensemble e outros agrupamentos, dotando a cidade pela primeira vez de uma sala integralmente dedicada a espetáculos musicais. Relativamente a outras salas de espetáculos, caracterizadas pela sua polivalência, o número de espaços de relevância manteve-se constante, embora às vezes encerradas para obras de remodelação e/ou manutenção: o Teatro Rivoli, Auditório Nacional Carlos Alberto, Teatro Nacional S. João, Teatro Sá da Bandeira, Teatro Campo Alegre e Coliseu do Porto.

5.1.3. Número de pernoitas.

Conforme as estatísticas do turismo do INE, o número de pernoitas registadas no período foi constante na primeira década, acentuando-se o seu crescimento a partir de 2013. (INE, 2013-2019). Mais uma vez o detalhe por tipo de pernoita (nacional ou estrangeiro) não foi possível apresentar para a primeira metade do período de análise. Contudo é de realçar o forte crescimento deste valor entre 2010 e 2019, em cerca de 2,7 vezes. (1 690 918 per. (2010) e 4 587 237 per. (2019)). Este acréscimo demonstra o aumento da procura do Porto como escolha de destino turístico.

5.1.4. Visitantes dos museus

Na análise desta variável chamo à atenção para os dados existentes no INE. Estes não oferecem valores sobre a origem dos visitantes à escala do município de acordo com a tipologia de museus do Porto, ficando-se pelos valores para a totalidade dos museus existentes. Por essa razão optei por englobar a análise de todos os museus da cidade no estudo.

¹⁰ Ver nota tabela 12

No ano seguinte à Porto 2001, o número de visitantes dos museus da cidade diminuiu em 17%. No entanto, a partir de 2002 este valor cresceu, de forma inconstante, ultrapassando o milhão de visitantes em 2008. Após alguma estagnação do crescimento entre 2010 e 2013, a partir de 2014 o crescimento foi significativo atingindo os 3,6 milhões de visitantes em 2019.

É sobejamente conhecida a polémica sobre os efeitos do turismo na cidade em diversos aspetos. Talvez a gentrificação seja um dos fenómenos mais relevantes (Doxey, 1975). Contudo nem tudo será negativo. Importa por isso afirmar o efeito do número de turistas que nos visitam no número de visitas aos museus. De facto, embora por vezes em diferentes velocidades, têm contribuído para o seu aumento significativo.

Decompondo o número de visitantes conforme a origem, cujos dados, restritos ao período de 2007 a 2019 dada a ausência de informação sobre visitantes estrangeiros a museus ao nível municipal, verificamos que a contribuição destes visitantes é relevante para as instituições museológicas. Em 2007 o número de visitantes estrangeiros representava 20% do total de visitantes, em 2015 26%, em 2017 39% e em 2019 mais de cinquenta por cento do total, 55%. Em termos acumulados, no intervalo 2007-2019 visitaram os museus portuenses cerca de 27 milhões de pessoas, dos quais aproximadamente 9,0 milhões de estrangeiros, 4,2 de visitantes escolares e 14,0 milhões de visitantes restantes, o que demonstra, também, a sua importância.

5.2. Breve enquadramento macroeconómico da cidade do Porto entre 2001 e 2020.

Antes de revelar os dados detalhados das atividades criativas consideradas, importa enquadrar em termos macroeconómicos a cidade do Porto, a região Norte e o Continente a partir da variável população residente, emprego e produto interno bruto.

Assim, em 2001 a população residente da cidade do Porto atingia os 262 013 habitantes. Por sua vez a região Norte apresentava 3 688 037 hab. para um total nacional de 10 362 722 hab. Contudo durante o intervalo de 20 anos após 2001 a população decresce. O valor da população residente na cidade atingiu os 215 945 habitantes, correspondendo a uma quebra de 17,6% da população durante o período.

A situação da região norte e do país seguiu a mesma tendência. Embora a um ritmo menos acelerado a região norte perde 3% da população (3 688 037hab (2001), 3 573 961 hab (2020)). Contudo o continente regista também uma ligeira perda populacional de cerca de 0,6%. Quanto à população ativa, a região norte viu também perder o seu número em cerca de 6% (1 907 400 hab. (2001), 1 792 200 hab. (2019)). Ao mesmo tempo o continente vê também perder a sua

população ativa em cerca de 8,7%. Em sentido contrário o PIB da região norte cresceu em cerca de 63,5% (39 198M€ (2001), 63 524M€ (2020)).

5.3. Economia Criativa: o emprego e as empresas.

O número total do emprego anual e a sua variação incidu sobre os setores de atividade definidos no código de atividades económicas (CAE), conforme Tabela 2 do Anexo B2. Devido à ausência de continuidade de dados por parte do INE, relativos a mais de metade de todo o período de estudo, alguns CAEs não foram considerados, nomeadamente os classificados com o CAE classe 3.1, “empresas de atividades de impressão e reprodução de suportes gravados”, 3.3,” empresas de fabricação de joalheria, ourivesaria e artigos similares e das empresas de fabricação de instrumentos musicais”, e 4 “empresas de comércio a retalho de bens culturais e recreativos, em estabelecimentos especializados”.

Como não existe informação relativa ao emprego à escala municipal, a análise desta variável e das empresas foi realizada à escala da região norte. Outra condicionante desta investigação foi a de que só a partir de 2007 até 2018 é que existem dados segmentados por indústrias organizadas como IC. Apesar desta descontinuidade, os valores apresentados são relevantes para demonstrar a importância deste setor.

5.3.1. Emprego.

O quadro seguinte apresenta o volume do emprego anual para período considerado para os setores de atividade considerados: atividades de Arte, cultura, média e comunicação e outros setores criativos.

(Emprego)	Emprego Art e Cultura	Var	Δ Emp Art e Cult	Emprego Média e Comunicação	Var	Δ Emp Méd e Comu	Outros Sectores Criat	Var	Δ Emp Out Sec	Total	Δ Emp Out Sec
2018	19456	-1132	-5%	3691	1263	52%	10828	-1807	-14%	33 975	-5%
2017	20588	3432	20%	2428	-596	-20%	12635	1275	11%	35 651	13%
2016	17156	4943	40%	3024	659	28%	11360	698	7%	31 540	25%
2015	12213	-4413	-27%	2365	-388	-14%	10662	897	9%	25 240	-13%
2014	16626	300	2%	2753	78	3%	9765	590	6%	29 144	3%
2013	16326	-1014	-6%	2675	-142	-5%	9175	-145	-2%	28 176	-4%
2012	17340	1970	13%	2817	882	46%	9320	-367	-4%	29 477	9%
2011	15370	-1361	-8%	1935	-948	-33%	9687	-1	0%	26 992	-8%
2010	16731	-1226	-7%	2883	-69	-2%	9688	398	4%	29 302	-3%
2009	17957	1550	9%	2952	-565	-16%	9290	2683	41%	30 199	14%
2008	16407	-3229	-16%	3517	-2388	-40%	6607	97	1%	26 531	-17%
2007	19636			5905			6510			32 051	
\bar{X}	17150,5			3078,8			9627,3			29857	
σ	2106,1			965,7			1679,3			2925	
Cv	12%			31%			17%			10%	

Tabela 14 –Emprego anual na região norte por CAE entre 2007 e 2018 (INE).

O número de empregos criados aumentou apenas em 6% durante o período, embora com

pontuais flutuações expressivas positivas e negativas. Do meu ponto de vista, essa inconstância foi causada pelo ambiente económico que se viveu durante o período. Os anos de 2008 a 2010, coincidentes com o início da crise do *subprime* trouxeram consigo uma queda do emprego e um imediato crescimento de 9% em 2011. Para contrariar, no ano seguinte, assiste-se novamente a uma inflexão de 4%. Em 2015, este valor voltou a diminuir em 13%, voltando a crescer até 2017 em cerca de 38%. Em 2018 decresce em cerca de 5%. Embora as crises económicas possam justificar em parte esta situação, eventualmente a precariedade e a envolvente fiscal do trabalho deste setor poderá justificar as variações descritas (Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura, 2021). De notar que o setor relacionado com as Artes, cultura, bibliotecas e museus perderam no período cerca de 180 empregos. O setor dos media e comunicação foi penalizado em cerca de mais de 2000 empregos. O emprego relacionado com outros setores criativos, onde pontuam a arquitetura e o design, cresceu, no entanto por vezes com pontuais recuos como no último do ano de estudo. Podemos então afirmar que, quer os valores do emprego no setor Arte e Cultura quer no setor de outras atividades criativas tiveram um comportamento estável em torno da média do período. Como podemos observar na tabela anterior, o coeficiente de variação não ultrapassa os 20% demonstrando assim a fraca variação do emprego durante os doze anos de estudo. Por outro lado, o setor dos media e comunicação, embora também com uma variação relativamente estável, apresentou um desvio em torno da média do intervalo um pouco mais alargado ($Cv=31\%$): este valor evidencia um maior desvio em torno do seu valor médio quando comparado com os outros setores.

5.3.2. Empresas.

Conforme o MCCC a terceira dimensão da economia criativa contém três indicadores de como uma cidade pode traduzir ideias criativas e inovadoras em novos empregos. Isto é “medido em termos de empregos em empresas recentemente criadas nos setores criativos e intensivos em conhecimento “(Montalto V., 2019, p. 21). Contudo, esse setor de maior intensidade criativa não se encontra listado nos dados fornecidos pelas estatísticas da Cultura fornecidas pelo INE e, por essa razão, optei pelo estudo do número de empresas existentes anualmente, julgando ser esclarecedor da atividade criativa empreendedora e do emprego do setor

Tal como para o indicador anterior o número de emprego criado bem como a sua variação incidiu sobre os mesmos setores de atividade definidos no código de atividades económicas.

A tabela seguinte apresenta as alterações desta variável.

(Empresas)	Empresas Art Cultura	Var	Δ Emps Art e Cult	Empresas media e Comuni	Var	Δ Emps Média e Comu	Outros sectore Crit	Var	Δ Emps Out Set	Total	Δ Emps Out Sec
2018	18198	5608	45%	1762	239	16%	5921	-1443	-20%	25 881	21%
2017	12590	246	2%	1523	111	8%	7364	703	11%	21 477	5%
2016	12344	1308	12%	1412	127	10%	6661	433	7%	20 417	10%
2015	11036	788	8%	1285	61	5%	6228	472	8%	18 549	8%
2014	10248	428	4%	1224	-45	-4%	5756	144	3%	17 228	3%
2013	9820	-134	-1%	1269	-89	-7%	5612	-52	-1%	16 701	-2%
2012	9954	-1962	-16%	1358	-1119	-45%	5664	-153	-3%	16 976	-16%
2011	11916	2114	22%	2477	860	53%	5817	-58	-1%	20 210	17%
2010	9802	292	3%	1617	30	2%	5875	269	5%	17 294	4%
2009	9510	-115	-1%	1587	-236	-13%	5606	1239	28%	16 703	6%
2008	9625	242	3%	1823	1191	188%	4367	190	5%	15 815	11%
2007	9383			632			4177			14 192	
\bar{X}	11202,2			1497,4			5754,0			18454	
σ	2375,4			419,0			824,0			2994	
Cv	21%			28%			14%			16%	

Tabela 15 – Número de empresas na região norte por CAE entre 2007 e 2018 (INE).

O número de empresas total existentes aumentou de 14192 (2007) para 25881 (2018), em 82.4 % durante o período, embora com algumas flutuações relevantes quer positivas quer negativas. Chamo a atenção para os valores extremos registados em 2011 e 2012 de crescimento e decréscimo respetivamente de 1% e 16%. De notar ainda a tendência de crescimento iniciada a partir de 2014. Todos os setores cresceram em número de empresas, em particular aquelas pertencentes às atividades de Arte e cultura, com um total de 8815 empresas criadas. Ao contrário do variável emprego, a variável número de empresas anual apresentou um ligeiro registo mais afastado do seu valor médio durante o intervalo de estudo. Em termos totais o valor obtido para o Cv foi de 16%.

Ao contrário do variável emprego, o sector definido como outros setores criativos apresentou um maior desvio em torno do seu valor médio. Por outro lado, o setor Arte e Cultura apresenta aqui uma menor flutuação.

Quanto ao número de empresas nos media e comunicação observou-se um crescimento acentuado até 2011. O intervalo compreendido entre 2012 e 2014 foi cenário de uma perda acentuada do número de empresas, voltando a crescer após este período. O valor de Cv de 28%, embora não relevante em termos de flutuação, quando comparado com as outras atividades apresenta uma maior variação,

5.3.3. Volume de Negócios.

Esta variável é uma das mais utilizadas pela gestão de empresas. Mede o volume de negócios gerados por cada um dos setores dando uma noção da sua dimensão.

O quadro seguinte elucida-nos sobre a dimensão de cada um dos setores em estudo,

apresentando os valores em (K€).

	Vol Neg Art Cultura	Var	Δ Vol Neg Art e Cult	Vol Neg media e Comuni	Var	Δ Vol Neg Média e Comuni	Outros sectores Crit	Var	Δ Vol Neg Out Set	Total	Δ Vol Neg Out Sec
2018	211 905	2 093	1%	959 707	21 811	2%	454 072	- 30 718	-6%	1 625 684	0%
2017	209 812	123 725	144%	937 896	215 369	30%	484 790	84 890	21%	1 632 498	35%
2016	86 087	15 452	22%	722 527	- 140 514	-16%	399 900	41 356	12%	1 208 514	-6%
2015	70 635	- 61 827	-47%	863 041	20 749	2%	358 544	41 097	13%	1 292 220	0%
2014	132 462	11 895	10%	842 292	15 648	2%	317 447	15 850	5%	1 292 201	3%
2013	120 567	- 8 992	-7%	826 644	- 79 450	-9%	301 597	- 4 089	-1%	1 248 808	-7%
2012	129 559	- 7 718	-6%	906 094	- 81 824	-8%	305 686	- 28 477	-9%	1 341 339	-8%
2011	137 277	14 586	12%	987 918	- 91 086	-8%	334 163	- 40 494	-11%	1 459 358	-7%
2010	122 691	- 18 600	-13%	1 079 004	- 112 828	-9%	374 657	17 077	5%	1 576 352	-7%
2009	141 291	- 13 577	-9%	1 191 832	203 126	21%	357 580	141 487	65%	1 690 703	24%
2008	154 868	24 426	19%	988 706	- 213 959	-18%	216 093	14 488	7%	1 359 667	-11%
2007	130 442			1 202 665			201 605			1 534 712	
\bar{X}	137 300			959 027			342 178			1 438 505	
σ	39 622			138 207			80 137			161 325	
Cv	29%			14%			23%			11%	

Tabela 16 – Volume de negócios anual na região norte por CAE (INE).

Como podemos verificar, a dimensão de negócio gerado pelo total dos setores foi instável. Apesar de um aumento significativo de 24% em 2009 o setor perdeu dimensão até 2016 em cerca de 482 milhões de euros. No entanto, em 2017 o setor recuperou apresentando um saldo positivo acumulado de cerca de 91 milhões de euros. Em detalhe, embora o setor dos media e comunicação seja o de maior dimensão o saldo no período foi negativo perdendo cerca de 243 milhões de euros de volume de negócios. Ao contrário, o setor denominado de outros setores criativos acumulou um ganho de 252 milhões de euros, embora em ligeira perda entre 2017 e 2018.

O setor mais estável ao longo do intervalo foi o setor dos media e comunicação. O baixo valor do coeficiente de variação traduz o pequeno desvio médio anual em torno do valor médio obtido para esta variável. Embora em perda, praticamente desde o início do ano de contagem da análise dos dados 2010, o setor viu a sua recuperação surgir em 2014, embora com uma inflexão pontual negativa em 2016, resposta de imediato no ano seguinte.

O setor Arte e Cultura apresenta para esta variável o desvio médio mais significativo ao longo do período, justificando o valor obtido para o coeficiente de variação de 29%. Sem dúvida que o ano de 2015 foi um ano de depressão, contudo de recuperação a partir de 2016. De realçar a forte recuperação verificada nos últimos dois anos do intervalo de análise.

Quanto ao setor representativo da classificação outros setores criativos, importa referir também alguma oscilação em torno do valor médio calculado para o intervalo. Também em depressão após 2010 este setor retoma um crescimento constante até 2017 com nova inflexão negativa em 2018.

5.4. Ambiente Favorável.

5.4.1. Educação e Capital Humano.

Esta dimensão evidencia o capital humano disponível na cidade, bem como a capacidade de atração das universidades locais. A presença de universidades altamente conceituadas é considerada crucial para atrair talento. São importantes para a economia criativa de uma cidade, para o seu dinamismo cultural e para a sua capacidade de apoiar uma sociedade inovadora e sustentável.

Número de diplomados.

A tabela que se segue apresenta o número de diplomados em Artes e humanidades em cada ano durante o período em apreço.

Ano	Núm Dip	Var
2001	933	
2009	1065	132
2010	1087	22
2011	1026	-61
2012	1152	126
2013	1213	61
2014	1203	-10
2015	1098	-105
2016	1255	157
2017	1177	-78
2018	1190	13
2019	1206	16

Tabela 17 –Número de diplomados na cidade do Porto (PORDATA)

Embora não haja informação disponível sobre a variação para todo o período compreendido entre 2001 e 2009, o número de licenciados em Artes e humanidades cresceu. Os anos que se seguiram apresentaram alguma oscilação no seu valor. Da alternância de crescimento negativo e positivo entre 2010 e 2012, nos três anos seguintes esta variável apresentou um decréscimo em 2014 e 2015. Em 2016 o número de licenciados voltou a subir consideravelmente, atingindo o maior valor chegando aos 1255 diplomados. Embora em 2017 o número de licenciados voltasse a diminuir, a partir de 2018 denota-se novamente uma certa tendência de crescimento. Ao longo deste período, o número total de licenciados pelas instituições públicas e privadas é

estável. O valor médio no intervalo é de 1134 licenciados, com um desvio padrão de 89. Assim sendo, o CV (coef de variação) obtido é de 0,07, traduzindo uma baixa dispersão em torno da média, ou seja, o valor médio obtido é muito representativo do número anual de licenciados entre 2001 e 2019.

5.4.2. Ligações locais e internacionais.

Esta dimensão fornece uma medida da conectividade de uma cidade através de ligações aéreas, ferroviárias e rodoviárias. A conectividade é crucial para o desenvolvimento da Cultura e criatividade, uma vez que permite o fluxo de visitantes, talento, ideias e investimentos (Montalto V. at al., 2019).

O Porto tem como principal infraestrutura de ligação ao exterior o aeroporto Francisco Sá Carneiro. O crescimento do número de turistas e o aumento por parte das empresas de aviação em atividade a viajar para a cidade do Porto tem sido uma constante. Em 2009, a criação das bases operacionais da Ryanair e da Easyjet, vieram iniciar o forte crescimento do número de turistas estrangeiros. Em consequência e acompanhando a procura deste destino, em 2013 as empresas denominadas de *low-cost* representavam já cerca de 55,4% dos voos a operar em Francisco Sá Carneiro (ANA, 2003-2013).

A Tabela 18 apresenta o número de pessoas desembarcadas no Aeroporto Francisco Sá Carneiro.

	Núm Desembarcados	Δ Núm Desemb
2019	5 497 600	13%
2018	4 863 718	12%
2017	4 354 394	17%
2016	3 734 715	12%
2015	3 320 153	14%
2014	2 907 134	8%
2013	2 679 434	6%
2012	2 529 584	2%
2011	2 486 512	18%
2010	2 102 756	17%
2009	1 803 289	1%
2008	1 781 613	22%
2007	1 460 952	26%
2006	1 157 353	15%
2005	1 009 150	14%
2004	886 763	

Tabela 18 – Número de desembarcados no Aeroporto Francisco Sá Carneiro.

Conforme os dados expostos verificamos que os números de passageiros desembarcados com origem exterior têm aumentado significativamente. Com exceção de 2009 e do período compreendido entre 2012 e 2014 o crescimento de desembarcados tem tido um crescimento percentual superior a dois dígitos. O número de passageiros, em valor absoluto, em 2019 superou os cinco milhões, cerca de quase 5 vezes mais o valor de 2004, ano do Campeonato Europeu de Futebol.

5.5. Análise complementar do setor criativo.

5.5.1. O volume de Negócio por Num de empresas e por Num do emprego por CAE

A partir de dois indicadores usualmente utilizados pela gestão financeira para os vários setores da indústria e para as empresas individualizadas, o volume de negócios por empresa e o volume de negócios por colaborador (volume de vendas por trabalhador), procuramos medir o setor ao nível da sua eficiência.

O quadro seguinte traduz respetivamente esses dois indicadores comparando-os com a variação do número de empresas e com o número de trabalhadores no intervalo em estudo.

	Emprego IC (A)	Empresas IC (B)	Vol Neg Art Cultura (C)	C/A (K€)	C/B (K€)
2018	33 975	25 881	1 625 684	48	63
2017	35 651	21 477	1 632 498	46	76
2016	31 540	20 417	1 208 514	38	59
2015	25 240	18 549	1 292 220	51	70
2014	29 144	17 228	1 292 201	44	75
2013	28 176	16 701	1 248 808	44	75
2012	29 477	16 976	1 341 339	46	79
2011	26 992	20 210	1 459 358	54	72
2010	29 302	17 294	1 576 352	54	91
2009	30 199	16 703	1 690 703	56	101
2008	26 531	15 815	1 359 667	51	86
2007	32 051	14 192	1 534 712	48	108
\bar{X}	29 857	18 454	1 438 505	48	80
σ	2 925	2 994	161 325	5	14
Cv	10%	16%	11%	10%	18%

Tabela 19 – Análise de dependência emprego e empresas vs volume de negócios.

De realçar que, com exceção dos anos de 2009, 2017 e 2018, nem sempre o aumento do volume de negócios se traduziu num aumento do número de empresas. Quanto ao volume de negócios

por colaborador, o aumento destes nem sempre é acompanhado por um aumento das vendas. Esta situação poderá ser explicada pelo tipo de contratação e instabilidade do emprego deste setor que, usualmente, se caracteriza pela ausência de vínculo laboral, conforme o recém-criado estatuto dos profissionais da Área da Cultura onde se refere que o

“setor da Cultura é um setor de atividade com especificidades próprias, particularmente caracterizado pela intermitência, pela sazonalidade, pela ausência de estabilidade e pela existência de uma multiplicidade de relações jurídicas que fogem ao padrão normal das relações de trabalho de outros setores de atividade” (Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura, 2021, p. 5),

cujo setor laboral se traduz por “os trabalhadores por conta de outrem com contrato de trabalho de muito curta duração” e “trabalhadores independentes, incluindo empresários em nome individual” (Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura, 2021, p. 6).

Uma outra análise que importa apresentar diz respeito à dependência, associação relativa, entre a variável emprego, empresas e o volume de negócios por atividade. O cálculo de regressão linear de Pearson permite-nos assim distinguir entre os graus de associação, elevados ou reduzidos, que estas variáveis podem apresentar em termos de volume de negócio. Em termos totais a tabela 20 apresenta os resultados obtidos (Reis, 1996).

Efetivamente constata-se que o volume de negócios tem uma forte associação com a criação de emprego e empresas apenas para o setor outros setores criativos, onde as atividades de arquitetura design têm forte relevância. Embora com menor expressão, no setor Arte e Cultura o aumento de emprego ou número de empresas nem sempre se traduza num aumento do volume de negócios. Quanto às atividades de média e comunicação o número de emprego está de certa

	Emprego Art Cultura	Emprego Média e Comunicação	Outros Sectores Criat	Total
r emp vs volneg	0,74	0,51	0,94	0,54
r emps vs volneg	0,54	-0,04	0,90	0,24

forma relacionado com o aumento de faturação, sendo irrelevante o aumento da criação de empresas.

Tabela 20 – Coeficiente de Pearson (emprego empresas vs volume de negócios).

5.5.2. A comparticipação das IC do Norte no VAB nacional.

O crescimento do PIB Português durante o período de 2009 a 2014 inverteu a sua tendência de crescimento (embora pouco acentuada) que se verificou até ao ano 2007. As consequências da crise entretanto ocorrida com o consequente default por parte do governo nacional teve como resultado a estagnação do crescimento interno ou mesmo a sua diminuição.

Ano	Val PIB (M€)	Var (%)
2019	214.375	3%
2018	205.184	3%
2017	195.947	4%
2016	186.490	2%
2015	179.713	2%
2014	173.054	1%
2013	170.492	-1%
2012	168.296	-4%
2011	176.096	-2%
2010	179.611	2%
2009	175.416	-3%
2008	179.103	0%
2007	175.483	3%
2006	166.261	2%
2005	158.553	1%
2004	152.248	2%
2003	146.068	-1%
2002	142.554	1%
2001	135.775	2%

Tabela 21 – Variação do PIB (INE)

No entanto, podemos verificar que, a partir de 2015, esta tendência inverte-se, iniciando-se o crescimento do PIB e a consequente recuperação do sector em termos de volume de negócios (Pordata, 2020).

Seguindo a mesma amplitude de estudo centrada na região norte, em resposta à pergunta de quanta riqueza é criada pelas as ICs e de quanto é que esta representa no valor acrescentado

bruto nacional apresentamos os seguintes resultados (Anexo B, Tabela 1):

Tabela 22 – Volume de negócios vs PIB ao nível nacional e região norte.

	PIB (A)	VAB (total nacional) (B)	IC VAB Norte (CAE selecionados) (C)	(B/A)	(C/A)	(C/B)
2019	214 375	3 913	1 626	1,83%	0,76%	41,55%
2018	205 184	3 584	1 632	1,75%	0,80%	45,54%
2017	195 947	3 396	1 209	1,73%	0,62%	35,60%
2016	186 490	3 184	1 292	1,71%	0,69%	40,58%
2015	179 713	2 989	1 292	1,66%	0,72%	43,22%
2014	173 054	2 874	1 249	1,66%	0,72%	43,45%
2013	170 492	2 634	1 341	1,54%	0,79%	50,92%
2012	168 294	2 813	1 459	1,67%	0,87%	51,86%
2011	176 096	3 116	1 576	1,77%	0,89%	50,58%
2010	179 611	3 464	1 691	1,93%	0,94%	48,82%
2009	175 416	3 337	1 360	1,90%	0,78%	40,75%
2008	179 103	3 743	1 535	2,09%	0,86%	41,01%
2007	175 483	3 424	-	1,95%	-	-
2006	166 261	3 254	-	1,96%	-	-
2005	158 553	2 999	-	1,89%	-	-
2004	152 248	3 053	-	2,01%	-	-
2003	146 068	-	-	-	-	-
2002	142 554	-	-	-	-	-
2001	135 775	-	-	-	-	-

Dos resultados em termos nacionais, podemos concluir, que no que diz respeito ao setor este tem vindo a representar cerca de 1,5% a 2% do PIB. Por outro lado, o valor da ICs da região norte do país representou em média, durante o período de 2008 a 2019, cerca de 44% da contribuição total a nível nacional. O desvio padrão em relação a este valor médio foi de 4,8% o que traduz uma forte estabilidade em torno do seu valor ($Cv=10\%$).

Uma questão que pode ser colocada desta análise, sabendo que a contribuição das indústrias aqui representadas relativamente ao PIB ronda os 2%, porque é que o estado apenas disponibiliza menos de 1% para o setor da cultura?

5.5.3. O efeito do turismo no número de visitantes de museus.

Neste ponto procuramos medir o efeito do sector turismo ao nível museológico, a partir da variação do número de hóspedes estrangeiros versus visitantes estrangeiros que procuraram os museus. Como esperado, o número de turistas que procuram o museu está intimamente ligado ao número de turistas que visitam a cidade.

De facto, o coeficiente de correlação linear de Pearson (Anexo B – Tabela 5) igual a 0,93, traduz o elevado grau de associação linear entre estas duas eventuais variáveis (Reis, 1996, p. 185). O

valor obtido próximo da unidade demonstra a forte correlação entre estes dois registos ao longo do tempo, comprovando que o número de visitas aos museus foi fortemente explicado pelo número de turistas que visitaram a cidade. Conforme ilustra o gráfico seguinte, a variação do número de hóspedes e dos visitantes estrangeiros é praticamente paralela.

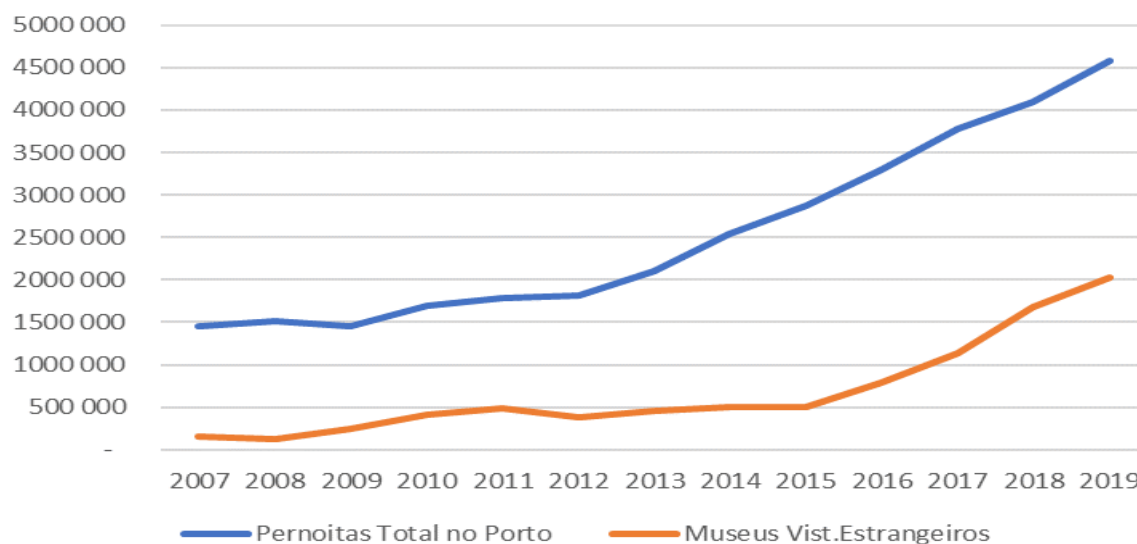


Gráfico 3- variação do número de hóspedes e dos visitantes estrangeiros.

5.5.4. Resumo final

Apresenta-se de seguida o quadro resumo, de acordo com a estrutura usada para outras comparações. Dos dados recolhidos e existentes apresentamos a variação dos 9 indicadores conforme as 6 dimensões de gestão, debaixo dos três contextos.

	Indicador	Resultado	Varição	Intervalo de estudo	Unidade	Observações
1	Número de museus	63%	↑	00-19	Varmed%	+7 museus em 2019 do que em 2000
2	Número de salas de Espetáculo	33%	↑	11-19	Varmed%	+9 salas em 2019 do que em 2011
3	Numero de Pernoitas	338%	↑	02-19	Varmed%	+3.539M pernoitas em 2019 do que em 2002
4	Visitantes de Museus	9X	↑	00-19	Núm	+ 3.283M vistantes em 2019 do que em 2002
5	Emprego por setor criativo	10%	↔	07-18	Cv%	Desv Padrão 2925. Média 29857
6	Empresas no setor criativo	16%	↑	07-18	Cv%	Desv Padrão 2994. Média 18454
7	Volume de Negocios	11%	↔	07-18	Cv%	Desv Padrão 161 325 K€. Média 1 438 505 K€
8	Diplomados em artes e humanidades	7%	↔	05-18	Cv%	Desv Padrão 89. Média 1 134
9	Deesembarcados por via Aérea	5X	↑	01-19	Núm	+4 610 M€ desembarcados em 2001 do que em 2019

- ↑ Crescimento assentado
- ↑ Crescimento
- ↔ Estável

Tabela 23 – Quadro de variação dos indicadores no intervalo de estudo.

Dos resultados podemos concluir que o comportamento das indústrias criativas e culturais observadas foi estável. A variação do número de empresas apresentou mudanças consideráveis. Embora com um aumento de cerca de 6% em 2018 quando comparado com 2007 o número de pessoas empregadas no setor não foi significativo.

As variáveis estudadas relacionadas com o número de licenciados em Artes e humanidades e as questões de mobilidade urbana refletem posições diferentes. O número de diplomados por ano tem-se mantido estável, lançando as instituições de ensino no mercado de trabalho cerca de um milhar de licenciados por ano. Quanto à variável de desembarcados no único aeroporto da região, podemos afirmar que o aumento de passageiros que utilizaram esta infraestrutura aeroportuária tem vindo a aumentar significativamente.

Contudo importa ressaltar o contexto da vivência cultural ao nível museológico. Apesar de na primeira metade do período os quatro indicadores observados não apresentarem variações relevantes, a segunda metade do período é demonstrativa da alteração destes valores. Como podemos observar no quadro anterior o número de visitantes dos museus aumentou significativamente no período em cerca de 9x quando comparado com o ano inicial, com aumentos de grande evidência em 2011, 2012 e 2013. A grande afluência do número de turistas à região norte justifica claramente este crescimento como já justificado anteriormente.

5.5.5. Conclusão.

Da investigação efetuada podemos concluir que os propósitos da capital europeia da Cultura em abrir o setor da Cultura à cidade após 2001 foram parcialmente alcançados. As várias opiniões extraídas de algumas entrevistas dadas a vários periódicos por elementos preponderantes do evento, foram elucidativas de algum descontentamento com os anos que se seguiram. Contudo, penso que o pós-capital europeia da Cultura viveu três momentos significativos, que embora em determinada altura possam justificar essa insatisfação não traduz todo esse entendimento.

O primeiro momento compreendeu os anos que se seguiram à CEC. Obviamente não seria possível manter o ritmo programático no período imediatamente posterior ao evento. A estrutura organizativa não foi pensada para os anos que se seguiram, embora se esperasse que a estrutura camarária assumisse a responsabilidade de continuar com a energia cultural entretanto gerada, o que não veio a acontecer. Por outro lado, o sobredimensionamento orçamental não só a nível infraestrutural como também ao nível da agenda cultural obrigou, infelizmente, a um período de relaxe até ao término da construção da Casa da Música em 2005 e apuramento de todas as contas da Sociedade Porto-2001. A referir ainda a mudança de gestão política camarária que deixou o governo do setor para um nível secundário, diminuindo a sua responsabilidade, entregando vários equipamentos à gestão privada (exemplo do caso do Teatro Rivoli e Filipe La Féria)

O segundo momento, refere-se ao período compreendido entre 2008 e 2015. Para além da contínua diminuição orçamental para o setor, o contexto nacional e internacional que se viveu neste intervalo tempo em nada beneficiou um possível ressurgimento da atividade.

Por último, no terceiro momento vivido até 2019, assistiu-se à inversão da tendência negativa vivida pelo setor. As políticas locais tiveram como base uma forte aposta no setor da Cultura procurando reativar os vários equipamentos e agendas culturais outrora esquecidos após 2001. Através de uma visão de gestão para a Cultura a CMP desencadeou o diálogo com os artistas da cidade, solicitando-lhes e provocando-os na aproximação com os públicos do Porto, através de centenas de iniciativas que se multiplicaram em todos os cantos da cidade. Mas não só a atividade artística foi visada. O património edificado também não foi esquecido. Várias recuperações, como o caso emblemático e ainda presente no mercado do Bolhão. O lançamento do projeto do antigo matadouro na zona oriental da cidade. A (re)abertura do auditório da biblioteca Almeida Garrett a várias instituições associativas da cidade.

Mais do que uma análise efetiva de impacto da CEC-2001 na cidade do Porto, fica da dissertação uma valorização da Indústrias Criativas após 2001, agora que se cumprem vinte anos após o evento. Importaria num futuro próximo determinar até que ponto as IC na cidade do Porto foram de fato substitutas e transformadoras da economia urbana da cidade, isto é determinar qual o espaço das IC na economia da cidade, cumprindo assim a intenção da União Europeia, de” impulsionar o desenvolvimento socioeconómico a longo prazo das cidades (...) para regenerar, melhorar o seu potencial criativo e inovador, desenvolver novas e mais sustentáveis formas de turismo e elevar o seu perfil” (Commission, 2015).

Bibliografia

(ENRS), E. s. N. R. S. (2009). Methodology for Measuring the Economic Impact of Visits Influenced by the Liverpool European Capital of Culture.

2001, C. I. d. C. E. d. C. (2000). Programação Cultural Porto 2001. In (Texto de apresentação da Candidatura do Porto a Capital Europeia da Cultura apresentado no Auditório do Planetário a 00.03,29, sem páginas numeradas ed.).

2001, S. P. (2002). Porto 2001 SA, Relatório Final Retrieved from Porto.

2026, O. (2020). Uma viagem pela Europa: Cork 2005. Retrieved from (<https://www.oulu2026.eu/en/tour-through-europe/a-tour-through-europe-cork-2005-2/>).

Adorno, Theodor (2008), The Culture Industry, Routledge, Abingdon.

Affairs, K. E. (2006). Economy of Culture in Europe Austria: European Commission

Alves, S. (2017). Conflitos institucionais no âmbito da Capital Europeia da Cultura Porto 2001. Finisterra, 52. doi:10.18055/Finis6964

Amabile, T. C., MA. (2004). Motivation and Creativity. In R. STERNBERG (Ed.), Handbook of Creativity (pp. 297-312). Cambridge: Cambridge University Press.

Laistrooglai, A. (2020). Creativity Index. CEA - OUTLOOK, 03.

AuthentiCity. (2008). Creative city planning framework: a supporting document to the agenda for prosperity, Prospectus for a great city. Toronto: Navigator, Ltd. Retrieved from <https://torontoartscouncil.org/TAC/media/tac/Reports%20and%20Resources/City%20of%20Toronto/creative-city-planning-framework-feb08.pdf>.

Garcia, B., Melville, R. Cox, T. (2013). Creating an impact: Liverpool's experience as European Capital of Culture. Retrieved from www.impacts08.net

Bowen, H., Moesen, W., e Sleuwaegen, L. (2006). A composite index of the creative economy with application to regional best practices. *Vlerick Leuven Gent Management School, Vlerick Leuven Gent Management School Working Paper Series*.

Bendassolli, P. F. W. J., Thomaz; Kirschbaum, Charles; Pina e Cunha, Miguel. (2009). Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. RAE - Revista de Administração de Empresas, 49, pp.10-18. Retrieved from <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=155113814003>.

Chaloupková, M., Kunc, J., e Dvořák, Z. (2018). The creativity index growth rate in the Czech republic: A spatial approach. *Geographia Technica*, 13. doi:10.21163/GT_2018.131.04

Commission, E. (2015). European Capitals of Culture, 30 years Brussels: European Union Retrieved from <http://europa.eu>

Commission, E. (2017). Report from the Commission to the European Parliament, the Council, the European and Social Committee and the Committee of the Regions.: Ex Post evaluation of the 2015 European Capitals of Culture (Mons and Pilsen). Brussels Retrieved from https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/ecoc2015-evaluation_en.pdf.

Cork, W. a. (2020). Uma experiência única à espera. Retrieved from (<https://www.wearecork.ie/visit/>)

Council of European Union (1990). Conclusions of the Ministers of Culture meeting within the Council of 18 May 1990 on future eligibility for the 'European City of Culture' and on a special European Cultural Month event. 85/C 153/02.

Csikszentmihalyi, M. (2004). Implications of a Systems Perspective for the Study.

Decisão. No 1622/2006/CE do Parlamento Europeu e do Conselho, 1622/2006/CE C.F.R. (2006).

Decisão N.o 445/2014/UE do Parlamento Europeu 445/2014/UE C.F.R. (2014).

DEPO 2015. (2015). Retrieved from <https://www.depo2015.cz/en/o-nas-a12>.

Doxey, G. V. (1975). A Causation Theory of Visitor/Resident Irritants: Methodology and research inferences. Paper presented at the Travel Research Association 6th Annual Conference San Diego

Economia, M. d. (2018). Indústrias Culturais e Criativas Sinopse 2018. Retrieved from 2019/sinopse-industrias-culturais-e-criativas_2018-pdf.aspx

Ecorys. (2012). The European Capitals of Culture (ECoC) Post-2019 Online consultation Analysis of the results. Retrieved from

Eric Corijn, S. V. P. (2001). Capitais europeias da Cultura e políticas de Arte In C. Fortuna (Ed.), *Cultura e Globalização* (2ª ed., pp. 138). Oeiras.

Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura. (2021). Diário da República Portuguesa Retrieved from <https://files.dre.pt/1s/2021/11/23100/0000500036.pdf>

Europeu, P. (1999). Decisão 1419/1999/CE do Parlamento Europeu Jornal Oficial das Comunidades Europeias.

Faustino, P. (2018). Origens, Desenvolvimento e Abordagens nas Indústrias Criativas e Culturais. In A. Polónia, Costa, Cátia Miriam, e Mouta, Fernando (Ed.), *Boas práticas para políticas públicas de memória, ciência e património* (pp. pp. 19). Lisboa: Media XXI.

Ferreira, E. (2009). Inefável Porto 2001. Jornal de Notícias. Retrieved from <https://www.jn.pt/opiniao/elisa-ferreira/inefavel-porto-2001-1242230.html>

Florida., R. (2012). *The Rise of the Creative Class, Revisited*. New York: Basic Books.

Floris Langen, B. G. (2009). Measuring the Impacts of Large Scale Cultural Events: A Literature Review. Retrieved from Liverpool: www.impact08.net

Garcia, B. (2013). [European Capitals of Culture: Success Strategies e Long-Term Effects (1985-2019)].

Genova, M. (2007). Georges Lewi, L'Europe, une mauvaise marque? Questions de communication(12), 432-434. doi:10.4000/questionsdecommunication.2559

Grande, N. (2013). A cidade, entre o efeito Barcelona e o efeito Bilbao. Punkto. Retrieved from <https://www.revistapunkto.com/2013/04/a-cidade-entre-o-efeito-barcelona-e-o.html>

Gusman, Chamusca, Fernandes, e Pinto. (2019). Culture and Tourism in Porto City Center: Conflicts and (Im)Possible Solutions. *Sustainability*, 11(20). doi:10.3390/su11205701

Gustavo Cardoso, P. J. (2013). Navegando pela crise: Culturas de pertencimento e mudança social em rede. (L. P. e T. M. Alexandra Figueiredo, Trans.). In G. C. e J. C. Manuel Castells (Ed.), *A CRISE E SEUS EFEITOS As culturas econômicas da mudança* (pp. 249-289). São Paulo: PazeTerra.

Hitters, E. (2007). Porto and Rotterdam as European Capitals of Culture: Toward the Festivalization of Urban Cultural Policy. In *Cultural Tourism: Global and Local Perspectives* The Haworth Press Inc.

Hartley, J., Potts, J., MacDonald, T., Erkunt, C., e Kufleitner, C. (2012). (C2I)2 = CCI-CCI The CCI Creative City Index 2012 (1836-0416).

INE. (2017). Censos 2021- Resultados Provisórios. Lisboa, Portugal: INE, Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: https://www.ine.pt/scripts/db_censos_2021.html.

Jan Lin, C. M. (2013). *The urban sociology reader* (J. L. a. C. Mele Ed. Second ed.). New York: Routledge.

José da Silva Costa, J. d. S. C., Armindo Carvalho, Paulo Sérgio Carvalho. (2013). Impacto Económico da Fundação de Serralves no âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações. Retrieve from https://www.serralves.com/FLIPBOOK/Impacto_Economico/files/assets/basic-html/index.html#page1

José M. Amado Mendes, A. R. A. e. M. F. R. (2001). *A indústria Transformadora na região Norte: Efeitos da Integração Europeia, 1986 - 1995*. Lisboa UCP.

Jürgens, S. V. (2006). *Salão Olímpico 2003/2006: Fundação de Serralves / Centro Cultural Vila Flor*.

Kennedy, J. (2005). *Cork 2005 – European Capital of Culture*. Retrieved from <https://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2013/07/Cork-2005-European-Capital-of-Culture.John-Kennedy.2004.pdf>

Kotler, P., e Gertner, D. (2002). Country as brand, product, and beyond: A place marketing and brand management perspective. *Journal of Brand Management*, 9(4), 249-261. doi:10.1057/palgrave.bm.2540076

Lago, T. (2012) Teresa Lago diz que o Porto não aproveitou o legado de 2001/Interviewer: A. Rodrigues. https://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?fid=1edid=47392,

Lähdesmäki, T. M., Katja Čeginská, Viktorija L. A. Kaasik-Krogerus, Sigrid. (2021). *Europe from below: notions of Europe and the European among participants in EU cultural initiatives*. Boston: Brill.

Landry, C. (2006). *The art of city-making*. Sterling, VA: Earthscan.

- Landry, C. (2012). *The Creative City A Toolkit for Urban Innovators*. Sterling: Earthsan.
- Maia, J. (2009, março 2009) Entrevista a José Maia na Arte Capital por Paulo Mendes em Março.2009/Interviewer: P. Mendes. *Arte Capital*.
- Maria Inês Rocha, P. C., José Alberto Rio Fernandes. (2018). Planos, projetos e mudanças no Porto Central no Séc. XXI. In FLUP (Ed.), *Livro de Atas do XVI Colóquio Ibérico de Geografia: Península Ibérica no Mundo: problemas e desafios para uma intervenção ativa da Geografia*. XVI Colóquio Ibérico de Geografia.
- Marmelo, J. (2011). Porto 2001 mexeu, mas pouco. Público. Retrieved from <https://www.publico.pt/2011/01/09/local/noticia/porto-2001-mexeu-mas-pouco-1474321>
- Mokre, M. (2007). European Cultural Policies and European Democracy. *The Journal of Arts Management Law and Society*.
- Montalto V., T. M. C. J., Alberti V., Panella F., Saisana M. (2019). The Cultural and Creative CitiesMonitor. Retrieved from <https://ec.europa.eu/jrc>
- Nadais, I. (2001). Porto 2001, semana zero. Público, Ípsilon. Retrieved from <https://www.publico.pt/2001/01/02/jornal/porto-2001-semana-zero-153149>
- Nadais, I. (2003). Espaços alternativos perdem terreno no Porto. Público. Retrieved from <https://www.publico.pt/2003/04/18/jornal/espacos-alternativos-perdem-terreno-no-porto-200321>
- Näss, H. E. 2010. "The Ambiguities of Intercultural Dialogue: Critical Perspectives on the European Union's New Agenda for Culture." *Journal of Intercultural Communication* 23. Accessed 23 March 2020. <https://www.immi.se/intercultural/nr23/nass.htm>.
- Neil Brenner, N. T. (2013). *Cities and the Geographies of 'Actually Existing Neoliberalism* (J. L. a. C. Mele Ed. Second ed.). New York: Routledge.
- O'Callaghan, C. (2012). Urban anxieties and creative tensions in the European Capital of Culture 2005: 'It couldn't just be about Cork, like'. *International Journal of Cultural Policy*, 18(2), 185-204. doi:10.1080/10286632.2011.567331
- O'Callaghan, C., e Linehan, D. (2007). Identity, politics and conflict in dockland development in Cork, Ireland: European Capital of Culture 2005. *Cities*, 24(4), 311-311-323. doi: 10.1016/j.cities.2007.01.006 of Creativity. In R. Sternberg (Ed.), *Handbook of Creativity* (pp. 313-335). Cambridge: Cambridge University Press. of Creativity. In R. Sternberg (Ed.), *Handbook of Creativity* (pp. 313-335). Cambridge: Cambridge University Press.
- O'Connor, J. (2007). *The Cultural and Creative Industries: A Review of Literature*. Retrieved from Leeds: www.creative-partnerships.com/literaturereviews
- Pécs Tuuli Lähdesmäki, Katja Mäkinen, Viktorija L. A. Čeginskas, and Sigrid Kaasik-Krogerus – 9789004449800 Downloaded from Brill.com 05/01/2021 08:23:11PM.
- Pedro Costa, B. V. e. G. S. (2012). O meio urbano e a génese da criatividade nas actividades culturais. In P. C. Vera Borges (Ed.), *Criatividade e instituições: novos desafios à vida dos artistas e dos profissionais da Cultura*(pp. 121 -149). Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pinto., M. S. (2011). Porto 2001/10 Anos: Retrieved from <https://sicnoticias.pt/Lusa/2011-01-12-porto-200110-anos-arrependo-me-de-ter-sido-tao-ambicioso.-sofremos-demais-as-obras-foram-exageradas----nuno-cardoso-cvideo-cudio>.

Porto, C. M. d. (1991). Plano de atividades para 1991. Porto.

Porto, M. d. (2021). Metro em Números. Retrieved from <https://www.metrodoporto.pt/pages/307>

Pratt, A. C. (2014). Cities: The cultural dimension. London: University of London

Prodata. (2020). PIB (base=2016). Quanta riqueza é criada. In: Prodata.

Quinn, B. (2009). The European Capital Culture Initiative And Cultural Legacy: An Analysis of the Cultural Sector in the Aftermath of Cork 2005. *Event Management*, 13(4), 249-264. doi:10.3727/152599510x12621081189077

Rato, V. (2014). Direcção-Geral das Artes investe os valores mais baixos da década em apoios regulares à criação. Público. Retrieved from <https://www.publico.pt/2014/05/15/culturaipilon/noticia/a-cultura-em-tempos-de-troika-1635905>

Reis, E. (1996). Estatística Descritiva. Lisboa: Edições Silabo.

Ribas, D. (2021). Porto 2001, vinte anos depois. Público. Retrieved from <https://www.publico.pt/2021/04/16/culturaipilon/noticia/porto-2001-vinte-anos-1958332>.

Martins, R., Lopes, G. F. (2021). O Antecedente Cultural do Porto na Transição para o Sec. XXI. Retrieved from http://Artecapital.net/arq_des-174-o-antecedente-cultural-do-porto-na-transicao-para-o-seculo-xxi.

Richards, G., e Wilson, J. (2016). The Impact of Cultural Events on City Image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001. *Urban Studies*, 41(10), 1931-1951. doi:10.1080/0042098042000256323.

Robert Palmer, a. (2004). European Cities and Capitals of Culture -Part 1. Retrieved from https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/default/files/library/palmer-report-capitals-culture-1995-2004-i_en.pdf

Rosamond, B. 2000. Theories of European Integration. Basingstoke: Palgrave.

Šárka Havlíčková, I. K., Jana Komišová, Yvona Kreuzmannová, Mattijs Maussen, Kateřina Melenová, Anna Podlesná, Milan Svoboda, Petr Šimon and the members (2010). Pilsen, Open up! Application of the City of Pilsen for the Title of european Capital of Culture 2015. In. Praha: City of Pilsen.

Sassatelli, M. 2006. "The Logic of Europeanizing Cultural Policy." In *Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe*, edited by U. H. Meinhof and A. Triandafyllidou, 24–42. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Sassen, S. (1996). "Whose City Is It? Globalization and the Formation of New Claims. In C. M. Jan Lin (Ed.), *The urban sociology reader* (Scound ed.). New York: Routledge.

Sawyer, R. K. (2012). Explaining creativity the science of human innovation (Secound ed.). Oxford: Oxford University Press.

Silva, P. C. e. (2017, 2017 - 06 -02). Cidade e programação cultural. O caso do Porto em 2001. Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 13, 131 - 137. Retrieved from <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/issue/view/187>

Smith, A. (2006) – Riqueza das Nações. Lisboa: Fundação Gulbenkian.

Teixeira, R. (2015). Percursos entre o cultural e o criativo em meio urbano. In M. F. M. Helena Pina (Ed.), The overarching issues of the european space: spatial planning and multiple paths to sustainable and inclusive development. (pp. 429-443). Porto: FLUP.

Throsby, D. (2004). Economics and Culture. Cambridge: University of Cambridge.

Tim Fox, J. R. (2016). Ex-post Evaluation of the 2015 European Capitals of Culture. Final Report November 2016 (P. O. o. t. E. Union Ed.). Luxembourg: European Commission.

Treffinger, D. (2000). Creativity, creative thinking, and critical thinking: in search of definitions. Idea Capsules Series. Sarasota, Florida: Center for Creative Learning.

Troilo, G. (2015). Marketing In Creative Industries: Value, Experience and Creativity. In. London: Palgrave.

Tubaldi, M. (2014). The ECoC Title for a Central European City: the Case of Pécs 2010. Paper presented at the 5th Central European Conference in Regional Science -2014, Košice.

Turşie, C. (2020). The unwanted past and urban regeneration of Communist heritage cities. Case study: European Capitals of Culture (ECoC) Riga 2014, Pilsen 2015 and Wroclaw 2016. Journal of Education Culture and Society, 6(2), 122-138. doi:10.15503/jecs20152.122.138

UNCTAD. (2020). General Profile CZECHIA: general information for 2020. In E. Trends (Ed.).

Urbancikova, N. (2018). European Capitals of Culture - What Are Their Individualities In Theoretical and Empirical Researches in Urban Management: Research Center in Public Administration and Public Services.

Yencken, D. (2013). Creative Cities. Space Places e Culture. Retrieved from https://www.futureleaders.com.au/book_chapters/pdf/Space-Place-Culture/David-Yencken.pdf

Base dados / Publicações INE.

Da cultura.

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2019. Lisboa: INE, 2020. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/71882171>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0536-7

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2018. Lisboa: INE, 2019. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/358632037>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0508-4

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da cultura: 2017. Lisboa: INE, 2018. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/320464526>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0457-5

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2016. Lisboa: INE, 2017. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/277093009>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0410-0

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2015. Lisboa: INE, 2016. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/277092494>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0372-1

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2014. Lisboa: INE, 2015. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/12365765>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0311-0

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2013. Lisboa: INE, 2014. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/210767363>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0283-0

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2012. Lisboa: INE, 2013. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/153411115>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0209-0

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2011. Lisboa: INE, 2012. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/149181316>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0166-6

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2010. Lisboa: INE, 2011. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/132415701>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0122-2

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2009. Lisboa: INE, 2010. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/104688416>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0053-9

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura: 2008. Lisboa: INE, 2009. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/71447036>>. ISSN 1647-4066. ISBN 978-989-25-0044-7

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2007. Lisboa: INE, 2009. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/58560667>>. ISSN 0870-1628. ISBN 978-972-673-959-3

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2006. Lisboa: INE, 2007. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/12937051>>. ISSN 0870-1628. ISBN 978-972-673-910-4

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2005. Lisboa: INE, 2006. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/129711>>. ISSN 0870-1628. ISBN 972-673-855-5

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2004. Lisboa: INE, 2005. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/129681>>. ISSN 0870-1628. ISBN 972-673-811-3

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2003. Lisboa: INE, 2004. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/129643>>. ISSN 0870-1628. ISBN 972-673-702-8

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2002. Lisboa: INE, 2003. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/129614>>. ISSN 0870-1628. ISBN 972-673-702-8

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2001. Lisboa: INE, 2003. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/129583>>. ISSN 0870-1628. ISBN 972-673-650-1

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio: 2000. Lisboa: INE, 2002. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/129559>>. ISSN 0870-1628. ISBN 972-673-612-9

Do Turismo

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2020. Lisboa: INE, 2021. Disponível na www <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/280866098>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-

0569-5

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2019. Lisboa: INE, 2020. Disponível na www <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/133574>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0542-8

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2018. Lisboa: INE, 2019. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/358629548>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0497-1

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2017. Lisboa: INE, 2018. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/320462327>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0447-6

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2016. Lisboa: INE, 2017. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/277048338>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0396-7

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2015. Lisboa: INE, 2016. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/265858123>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0358-5

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2014. Lisboa: INE, 2015. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/139601>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0308-0

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2013. Lisboa: INE, 2014. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/210766790>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0267-0

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2012. Lisboa: INE, 2013. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/143016657>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0205-2

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2011. Lisboa: INE, 2012. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/143016014>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0161-1

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2010. Lisboa: INE, 2011. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/122844488>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-98925-0112-3

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2009. Lisboa: INE, 2010. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/93860727>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-

0059-1

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2008. Lisboa: INE, 2009. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/71447170>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-989-25-0015-4

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2007. Lisboa: INE, 2008. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/26453735>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-972-673-964-7

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2006. Lisboa: INE, 2007. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/10285843>>. ISSN 0377-2306. ISBN 978-972-673-924-1

Instituto Nacional de Estatística - Dinâmica do Turismo na Grande Área Metropolitana do Porto: 1994-2004. Lisboa: INE, 2006. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/11370503>>. ISBN 972-673-891-1

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2005. Lisboa: INE, 2006. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/130382>>. ISSN 0377-2306. ISBN 972-673-848-2

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2004. Lisboa: INE, 2005. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/130350>>. ISSN 0377-2306. ISBN 972-673-794-X

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2003. Lisboa: INE, 2004. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/130316>>. ISSN 0377-2306. ISBN 972-673-741-9

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2002. Lisboa: INE, 2004. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/130292>>. ISSN 0377-2306.

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2001. Lisboa: INE, 2002. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/>>. ISSN 0377-2306. ISBN 972-673-598-X

Instituto Nacional de Estatística - Estatísticas do Turismo: 2000. Lisboa: INE, 2001. Disponível na www: <url: <https://www.ine.pt/xurl/pub/130231>>. ISSN 0377-2306. ISBN 972-673-534-3

Relatórios de Contas

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2020

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2019

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2018

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2017

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2016

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2015

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2014

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2013

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2012

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2011

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2010

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2009

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2008

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2007

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2006

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2005

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2004

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2003

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2002

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2001

Casa da Música -Relatório Contas 2019

Casa da Música -Relatório Contas 2018

Casa da Música -Relatório Contas 2017

Casa da Música -Relatório Contas 2016

Casa da Música -Relatório Contas 2015

Casa da Música -Relatório Contas 2014

Casa da Música -Relatório Contas 2013

Casa da Música -Relatório Contas 2012

Casa da Música -Relatório Contas 2011

Casa da Música -Relatório Contas 2010

Casa da Música -Relatório Contas 2009

Casa da Música -Relatório Contas 2008

Relatório de Atividades e Contas 2016 -01 abril 2017

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2020

Fundação de Serralves – Relatório e Contas 2020

ANEXO A

Tabela 1 – “Monitor das cidades culturais e criativas – Dinâmicas e indicadores” (Montalto V., 2019, p. 22)



ANEXO B.

Tabela 1 - Volume de negócios das atividades económicas diretamente relacionadas com as indústrias culturais e criativas (Ine,2022)

Período de referência dos dados	Localização geográfica	Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual (2)					
		Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) (1)					
		Edição de livros	Edição de listas destinadas a consulta	Edição de jornais	Edição de revistas e de outras publicações periódicas	Outras atividades de edição	Edição de jogos de computador
		Escalão de pessoal ao serviço					
		Total	Total	Total	Total	Total	Total
		€	€	€	€	€	€
2019	Portugal	337 017 635	12 290 452	133 418 173	167 727 843	40 691 485	7 319 795
2018	Portugal	316 102 203	12 645 092	137 942 736	179 844 686	36 782 014	5 468 194
2017	Portugal	316 029 551	13 219 043	162 181 394	160 019 649	36 787 728	2 179 466
2016	Portugal	331 325 357	13 100 895	166 447 157	161 861 595	36 290 141	1 460 947
2015	Portugal	349 000 323	14 927 885	148 423 429	201 229 935	39 027 826	1 406 637
2014	Portugal	354 117 811	17 075 051	237 315 620	221 865 276	39 814 999	730 843
2013	Portugal	340 364 544	21 083 936	221 710 311	250 902 737	40 334 270	252 126
2012	Portugal	352 839 057	26 396 391	239 780 222	274 680 140	47 640 745	499 695
2011	Portugal	366 943 563	36 594 540	287 033 696	329 398 126	53 319 745	584 125
2010	Portugal	394 120 626	48 935 561	284 814 824	405 372 991	66 117 232	584 107
2009	Portugal	382 770 826		302 608 524	412 927 981		850 359
2008	Portugal	409 312 083	66 106 168	335 032 780	429 859 925	77 233 096	692 396
2007	Portugal	360 448 847		339 420 247	434 303 997		571 458
2006	Portugal	361 113 171		364 702 359	419 104 607		308 825
2005	Portugal	334 715 819		381 996 518	438 997 332		
2004	Portugal	348 818 081		397 261 888	433 914 113	61 271 359	

Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual - INE

<http://www.ine.pt>

Período de referência dos dados	Localização geográfica	Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual (2)					
		Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) (1)					
		Edição de outros programas informáticos	Produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão	Atividades técnicas de pós-produção para filmes, vídeos e programas de televisão	Projeção de filmes e de vídeos	Atividades de gravação de som e edição de música	Atividades de rádio
		Total	Total	Total	Total	Total	Total
		€	€	€	€	€	€
		2019	Portugal	606 350 442	398 548 432	22 539 573	123 207 007
2018	Portugal	489 170 837	360 079 592	25 026 268	111 045 872	35 291 775	63 067 377
2017	Portugal	419 571 261	367 129 709	16 974 349	105 167 943	33 512 925	66 303 822
2016	Portugal	380 109 967	331 027 394	15 501 705	100 029 235	29 043 170	60 644 270
2015	Portugal	275 034 186	323 838 877	13 986 037	95 996 228	27 270 179	59 494 994
2014	Portugal	253 728 037	324 420 687	11 713 451	74 393 734	27 227 966	55 055 277
2013	Portugal	145 868 445	275 151 548	12 563 884	81 533 921	25 472 223	52 593 726
2012	Portugal	145 110 092	296 236 089	12 903 486	92 690 304	27 698 187	57 930 927
2011	Portugal	150 750 051	325 251 068	11 622 583	105 486 678	35 934 948	64 233 526
2010	Portugal	152 842 912	337 700 920	13 274 901	113 828 318	43 709 326	67 422 334
2009	Portugal	149 632 064	326 048 197	13 230 966	102 372 019	54 588 388	70 843 212
2008	Portugal	154 575 800	396 791 776	14 020 484	96 701 417	58 577 024	72 886 947
2007	Portugal	189 161 920	342 230 547	14 280 048	92 370 470	74 250 598	75 208 731
2006	Portugal	132 202 588	318 368 888	14 585 749	89 682 049	71 175 318	72 801 729
2005	Portugal		282 664 603	13 333 884	86 045 852	75 218 678	73 685 569
2004	Portugal		291 831 700	16 266 515	92 652 195	72 933 741	78 866 085

Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual - INE.

Período de referência dos dados	Localização geográfica	Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual (2)						
		Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) (1)						
		Atividades de televisão	Atividades de agências de notícias	Atividades de relações públicas e comunicação	Atividades de arquitetura	Ensino de atividades culturais	Atividades das artes do espetáculo	Atividades de apoio às artes do espetáculo
		Total	Total	Total	Total	Total	Total	Total
		€	€	€	€	€	€	€
2019	Portugal	649 553 237	40 931 950	83 882 768	528 694 072	12 443 522	390 091 213	116 625 447
2018	Portugal	640 942 177	38 114 922	74 093 654	471 788 737	10 783 602	340 997 939	112 961 658
2017	Portugal	648 235 823	36 243 249	70 593 457	414 750 021	10 156 972	314 116 142	89 509 784
2016	Portugal	632 069 146	37 386 302	54 309 890	346 156 460	8 862 653	287 235 975	92 807 216
2015	Portugal	606 068 858	37 222 902	52 568 845	318 464 756	7 549 200	255 655 529	62 469 040
2014	Portugal	487 563 418	36 915 528	43 513 841	286 401 080	6 421 456	239 105 112	68 784 043
2013	Portugal	468 296 848	36 659 345	44 665 318	282 361 471	6 284 629	207 436 014	36 991 971
2012	Portugal	489 870 096	45 028 938	38 592 997	300 487 902	5 687 589	228 493 396	52 901 478
2011	Portugal	528 043 086	51 839 205	37 279 853	368 922 094	5 780 679	237 261 444	37 505 218
2010	Portugal	568 418 469	52 087 041	40 046 146	459 914 590	5 887 100	271 542 353	61 678 541
2009	Portugal	498 501 192	47 965 983	51 997 773	495 346 859	4 950 826	299 382 650	42 691 652
2008	Portugal	526 436 808	48 028 373	34 890 063	552 684 243	3 846 448	310 145 720	72 117 677
2007	Portugal	473 782 189	48 569 116	38 085 138	537 992 509	3 308 079	290 819 752	45 386 255
2006	Portugal	467 195 595	46 719 224	32 359 273	483 279 146	2 572 356	258 743 012	60 971 144
2005	Portugal	440 072 880	47 982 765	27 407 400	466 964 119	2 291 671	233 427 105	38 474 241
2004	Portugal	420 253 268	33 207 245	28 481 400	455 054 237	1 914 057	221 216 186	46 409 854

Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual - INE, Sistema de contas

Período de referência dos dados	Localização geográfica	Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual (2)					Total de todas atividades Consideradas
		Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) (1)					
		Criação artística e literária	Atividades das bibliotecas	Atividades dos arquivos	Atividades dos museus	Atividades dos sítios e monumentos históricos	
		Total	Total	Total	Total	Total	
		€	€	€	€	€	
2019	Portugal	84 651 966	88 666	8 274 145	24 536 777	16 234 676	3 913 168 790
2018	Portugal	75 785 026	55 605	7 915 552	22 248 291	15 858 145	3 584 011 954
2017	Portugal	71 828 680	75 773	7 089 364	20 794 619	13 357 261	3 395 827 985
2016	Portugal	64 812 757	69 683	5 778 297	18 000 151	9 766 726	3 184 097 089
2015	Portugal	65 189 036	94 166	6 221 272	17 737 634	10 181 935	2 989 059 709
2014	Portugal	57 706 138	96 867	5 848 318	14 742 465	9 736 560	2 874 293 578
2013	Portugal	51 931 952	108 896	2 039 155	19 760 277	9 225 669	2 633 593 216
2012	Portugal	49 534 843	108 900	1 424 477	18 919 823	7 707 973	2 813 163 747
2011	Portugal	52 009 032	218 562	1 242 130	18 466 983	9 983 980	3 115 704 915
2010	Portugal	53 864 950	253 677	1 065 296	19 315 456	10 881 310	3 463 678 981
2009	Portugal	57 391 833	341 300	886 186	11 684 224	10 235 863	3 337 248 877
2008	Portugal	60 986 709			12 155 602	9 760 224	3 742 841 763
2007	Portugal	52 166 209			3 514 727	7 654 716	3 423 525 553
2006	Portugal	49 368 838			3 011 806	5 830 311	3 254 095 988
2005	Portugal	48 011 784			2 636 502	4 821 066	2 998 747 788
2004	Portugal	46 689 600			1 928 989	4 073 108	3 053 043 621

Volume de negócios (€) das empresas por Atividade económica (Subclasse - CAE Rev. 3) e Escalão de pessoal ao serviço; Anual - INE, Si

Tabela 2 - CAE considerados na análise

Ano	Indicadores	Edição	Cinema, Vídeo, Programas de televisão, Gravação de som, Edição de música	Rádio, Televisão e Agências de notícias	Arqui Des Publicidade	Ensino Act	Teatro, Música, Dança e outras atividades artísticas e literárias	Bibliotecas, Arquivos, Museus e outras atividades culturais	Total
2018	Vol Neg (K€)	844 675	86 696	28 336	454 072	4 371	191 872	15 662	1 625 684
	Empresas (num)	1 228	1 554	208	5 921	172	9 815	85	18 983
	Pessoas (num)	8 126	2 988	703	10 828	400	10 573	357	33 975
2017	Vol Neg (K€)	829 042	85 354	23 500	484 790	4 055	192 817	12 940	1 632 498
	Empresas (num)	1 211	1 338	185	7 364	162	11 134	83	21 477
	Pessoas (num)	7 882	1 734	694	12 635	372	12 010	324	35 651
2016	Vol Neg (K€)	602 478	97 646	22 403	399 900	3 549	79 051	3 487	1 208 514
	Empresas (num)	1 123	1 226	186	6 661	149	11 002	70	20 417
	Pessoas (num)	1 186	2 359	665	11 360	343	5 527	100	21 540
2015	Vol Neg (K€)	766 332	71 310	25 399	358 544	3 029	67 606		1 292 220
	Empresas (num)	1 089	1 110	175	6 228	136	9 745	66	18 549
	Pessoas (num)	6 719	1 690	675	10 662	319	5 175		25 240
2014	Vol Neg (K€)	716 825	101 520	23 947	317 447	2 244	121 179	9 039	1 292 201
	Empresas (num)	1 064	1 038	186	5 756	112	8 984	88	17 228
	Pessoas (num)	6 446	2 089	664	9 765	307	9 540	333	29 144
2013	Vol Neg (K€)	708 390	101 055	17 199	301 597	2 713	111 009	6 845	1 248 808
	Empresas (num)	952	1 090	179	5 612	101	8 688	79	16 701
	Pessoas (num)	6 542	2 140	535	9 175	307	9 240	237	28 176
2012	Vol Neg (K€)	769 008	119 844	17 242	305 686	1 908	120 612	7 039	1 341 339
	Empresas (num)	1 141	1 187	171	5 664	103	8 620	90	16 976
	Pessoas (num)	7 670	2 235	582	9 320	208	9 218	244	29 477
2011	Vol Neg (K€)	835 690	133 545	18 683	334 163	5 666	124 442	7 169	1 459 358
	Empresas (num)	3 949	2 304	173	5 817	92	7 786	89	20 210
	Pessoas (num)	25 226	1 273	662	9 687	261	9 644	239	46 992
2010	Vol Neg (K€)	903 496	162 936	12 572	374 657	2 367	117 450	2 874	1 576 352
	Empresas (num)	1 138	1 443	174	5 875	74	8 532	58	17 294
	Pessoas (num)	8 226	2 500	383	9 688	263	8 112	130	29 302
2009	Vol Neg (K€)	983 777	182 368	11 087	357 580	3 390	132 556	5 345	1 676 103
	Empresas (num)	1 122	1 439	148	5 606	53	7 988	347	16 703
	Pessoas (num)	8 871	2 644	308	9 290	236	8 510	340	30 199
2008	Vol Neg (K€)	771 003	186 830	30 873	216 093	2 699	148 017	4 152	1 359 667
	Empresas (num)	1 129	1 671	152	4 367	34	8 142	320	15 815
	Pessoas (num)	6 902	2 731	786	6 607	190	8 963	352	26 531
2007	Vol Neg (K€)	1 129 119	57 731	15 815	201 605	1 863	123 470	5 109	1 534 712
	Empresas (num)	1 019	490	142	4 177	23	8 068	273	14 192
	Pessoas (num)	10 447	674	5 231	6 510	154	8 706	329	32 051

Tabela 3 - Origem de dados dos indicadores referidos no capítulo 5.

	Nome da Variável	Breve explicação *	Escala	Intervalo de estudo	Fonte
1	Num de museus	Num de museus abertos ao publico	Cidade do Porto	01-19	Estatísticas da cultura -INE
2	Sala de concertos e tetros	Numero de salas de concerto e numero de teatros (poliv)	Cidade do Porto	01-19	Estatísticas da cultura -INE
3	Numero de pernoitas	Numero de estadias em acomodações hoetleiras	Cidade do Porto	02-19	Estatísticas do turismo -INE
4	Visitantes de museus (num e class)	Numero de visitantes	Cidade do Porto	00-19	Estatísticas da cultura -INE
5	Total do emprego por setor criativo	Num de empregados no setor das artes	Nute II	00-19	Estatísticas da cultura -INE
6	Valor de aquisição de obras de arte (MS)	Valor de investimento em aquisição	Museu de Serralves	07-18	Relatorios de Contas MS
7	Valor de aquisição de obras musicais (CM)	Casa da Musica	Casa da Musica	00-19	Relatorios de Contas CM
8	Criação de nova empresas	Num de empresas criadas	Nute II	07-18	Estatísticas da cultura -INE
9	Num licenciados em artes e humanidades	Sector arte e cultura	Cidade do Porto	01-19	Prodata
10	Mobilidade	Facilidade de acessos ao nivel urbano, regional e EU	Nute II	01-19	Metro do Porto

Tabela 4 - Determinação do coeficiente de correção de Pearson (ex)

	Vist Est Museus (y)	Pernoitas Estrangeiros (x)	COV (XY)	$((\sum(X_i - \text{MedX})^2)^{1/2} / (\sum(Y_i - \text{MedY})^2)^{1/2})$
2019	2 030 118	3 800 628	1 732 364 454 285	1,30752E+12
2018	1 676 389	3 319 649	816 613 937 507	6,23685E+11
2017	1 142 447	2 979 228	177 422 542 214	65431252555
2016	789 195	2 519 776	22 820 388 096	9497801878
2015	497 287	2 135 818	58 326 307 914	1,51605E+11
2014	507 951	1 856 970	162 328 778 431	1,43414E+11
2013	460 476	1 510 821	330 199 059 772	1,81626E+11
2012	388 338	1 260 077	511 040 431 609	2,48317E+11
2011	487 664	1 187 583	438 101 890 585	1,59191E+11
Totais	886 652	2 285 617	4 203 577 014 221	2,89028E+12
				1700082,872
				2638997

r= 0,937

Tabela 5 - Classificação das cidades CEC (Montalto V. et al., 2019)

City	CEC	City code	GDP	Employment	Population (1-5)	Population (XXL - S-M)	Population city
Matera	2019	97	5	5	5	S-M	60351
Leeuwarden	2018	117	3	4	4	S-M	107868
Pilsen	2015	24	4	1	4	S-M	170936
Umeå	2014	151	3	2	4	S-M	122892
Turku	2011	67	3	2	4	S-M	187604
Pécs	2010	84	5	3	4	S-M	144675
Linz	2009	3	2	2	4	S-M	193814
Luxembourg	2007	111	1	3	4	S-M	115227
Patras	2006	48	5	5	4	S-M	170896
Cork	2005	90	1	2	4	S-M	118713
Geneva	2004	17	1	4	4	S-M	198072
Bruges	2002	8	2	5	4	S-M	118393
Salamanca	2002	57	4	5	4	S-M	144436
Porto	2001	138	4	3	4	S-M	214119

Tabela 6 – FSE (ICs) – Casa da Música

(em €)	2019	2018	2017	2016	2015	2014	2013	2012	2011	2010	2009
Honorários Artista e músicos	2 622 550	2 472 865	2 241 911	2 304 811	2 465 334	2 058 653	2 048 894	1 967 104	2 551 783	2 320 356	2 760 184
Publicidade e propaganda	492 064	445 120	422 779	462 054	489 071	422 591	387 604	525 444	625 435	853 378	925 712
Atividades de gravação de som e edição de música	15 991	14 842	22 367	13 994	6 315	15 841	4 620	6 973	21 438	40 705	26 765
Consultoria e Programação informática (Área Siste	128 249	151 552	127 613	112 239	151 326	94 717	99 291	122 075	171 322	157 500	76 530
Atividades das artes do espetáculo (Área Artística)	740 921	553 005	517 564	519 012	656 602	684 372	1 043 959	865 203	1 796 796	1 800 361	1 831 495
Atividades de apoio às artes do espetáculo (Serviç	267 396	273 271	275 184	293 706	296 028	296 233	339 121	321 794	393 576	442 376	494 318
Gastos em atividades de IC	4 269 190	3 912 673	3 609 435	3 707 832	4 066 691	3 574 421	3 925 502	3 810 605	5 562 361	5 616 686	6 117 013