



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

MAPEAMENTO CULTURAL DO SETOR DAS ARTES PERFORMATIVAS NA CIDADE DO PORTO

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

Luana Santos

Porto, setembro 2022



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

MAPEAMENTO CULTURAL DO SETOR DAS ARTES PERFORMATIVAS NA CIDADE DO PORTO

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Som e Imagem

- Especialização em –
Sound Design

Luana Santos

Trabalho efetuado sob a orientação de

Prof. Dr. Luís Teixeira

Porto, setembro 2022

Dedicatória

*À minha mãe
eternamente grata pelo apoio incondicional.*

Agradecimentos

Numa leitura linear, estas palavras estão entre as primeiras da dissertação. Durante o processo de escrita foram as últimas a surgir, como o culminar do processo. Então têm uma certa transversalidade que se iniciou em outubro de 2021 e agora termina, mas que se espera que perdure e acompanhe jornadas futuras.

A investigação das artes performativas e da cidade é um tema tão sugestivo quanto amplo e difuso. A sua abordagem requereu ângulos de conhecimento diversos apenas possíveis porque o caminho se fez acompanhado. A todas as pessoas envolvidas o meu agradecimento.

Ao Prof. Dr. Luís Teixeira pelo incentivo à investigação e ao envolvimento em novos projetos e desafios.

Ao Prof. Dr. Cristiano Max Pinheiro, Prof. Dr. João Roque, Prof. Dr.^a Karina Poli, Prof. Dr.^a Margarida Azevedo e Prof. Dr.^a Patrícia Oliveira-Silva pela disponibilidade e partilha de conhecimento aplicado na construção do inquérito.

Às entidades portuenses agradeço a resposta ao inquérito, mas acima de tudo, o facto de o tornarem necessário. A cidade está viva e palpitante.

Aos Professores André Venturoti Perrotta, Cristina Sá, Diogo Tudela, José Vasco Carvalho, José Alberto Gomes, Pedro Marques e Pedro Pestana, um enorme obrigada pelo inegável empenho e carinho que colocam em cada ensinamento transmitido.

Aos meus amigos do mestrado Alexandre Bezerra, Duarte Maltez, Filipe Monteiro e Mariana Rocha pelo caminho traçado em conjunto.

Ao Manuel Silva e ao Kyle Sousa, companheiros de gabinete e aliados da motivação no trabalho.

À Ana Luísa com quem dividi tarefas de investigação e rotinas diárias, pelo acompanhamento próximo, tranquilidade e amizade.

Ao João, à Justina e à Carla, os meus alicerces.

A dissertação é um indicador dos resultados do projeto HAC4CG – *Heritage, Art, Creation for Climate Change. Living the city: catalysing spaces for learning, creation and action towards climate change* (NORTE-01-0145-FEDER-000067), cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do Programa Operacional Regional do Norte, no qual participei com estatuto de bolseira de investigação no Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa.

Resumo

Embora o mapeamento cultural se tenha tornado prática recorrente e paradigmática para retratar o Setor Cultural e Criativo (SCC) ao nível nacional e internacional, salvo o caso de alguns projetos de continuidade, a maioria são eventos não sistemáticos que, por isso, falham em compreender em profundidade um ecossistema diverso e dinâmico. Ora considerando o SCC no território português verifica-se que é paisagem imaculada do ponto de vista da escassez de investigação detalhada, encontrando-se subjogado a agitação sem fundamento alicerçado. Muito está por estudar no SCC, pelo que se explorou caminho através da concentração incisiva e detalhada no setor das artes performativas na cidade do Porto. A importância do setor é hoje unanimemente reconhecida mas a sustentabilidade das artes performativas é contestada pelos seus agentes, tópico recorrente das agendas políticas e são tidas como um dos setores mais difíceis de observar (DCMS, 2016, p.19; KEA, 2006, p.185). Para além de constatar os sintomas como podemos também compreender o seu fundamento? Este foi o desafio da investigação. O objetivo foi concretizar o mapeamento cultural do setor das artes performativas aplicado à cidade do Porto e analisar o seu impacto socioeconómico. Ao longo da investigação percebeu-se a dimensão alargada e heterógena do objeto de estudo: no âmbito da definição e delimitação dos conceitos (cultura, SCC, artes performativas e mapeamento cultural) que estão em constante evolução e da diversidade de propostas de análise estatística e de recolha de dados. Partindo desta conjuntura, foi naturalmente necessário o recurso a uma metodologia complexa que versou compreender autores, conceitos, métodos e fontes de informação diversas, e que, portanto, exigiu a colaboração diversificada de contributos e colaboradores. Pretende-se que a investigação abra novas perspetivas e perceções do setor das artes performativas ao alavancar os meios e poderes do mapeamento cultural enquanto prática de investigação, bem como conduza à sensibilização, participação e envolvimento da comunidade.

Palavras-Chave: mapeamento cultural, artes performativas, Setor Cultural e Criativo, Porto, PRISMA.

Abstract

Although cultural mapping has become a recurrent and paradigmatic practice for portraying the Cultural and Creative Sector (CCS) both nationally and internationally, except for some long-running projects, most are non-systematic events that, therefore, fail to understand in depth a diverse and dynamic ecosystem. Now if one considers the CCS in Portuguese territory, it reveals that it is an immaculate landscape from the point of view of the scarcity of detailed research, subdued by unfounded agitation. Much is yet to be studied in the CCS, so one has explored through the incisive and detailed concentration in the performing arts sector in the city of Oporto. The importance of the sector is now unanimously accepted, however the sustainability of the performing arts is challenged by its agents, a recurring topic in the political agendas and is considered one of the most difficult sectors to observe (DCMS, 2016, p.19; KEA, 2006, p.185). In addition to observing the symptoms, how can we also understand their foundation? This was the challenge of this investigation. The objective was to make the cultural mapping of the performing arts sector in the city of Oporto and analyze its socio-economic impact. Throughout the investigation, one was able to perceive the broad and heterogenous dimension of the object of study: in terms of definition and delimitation of concepts (culture, CCS, performing arts and cultural mapping) that are constantly evolving and the diversity of proposals of statistical analysis and data collection. Taking this as a starting point, one naturally needed to use a complex methodology meant to understand authors, concepts, methods and sources of information, and which, therefore, required the diversified collaboration of contributions and collaborators. Thus, our aim is that this research may open up new perspectives and perceptions of the performing arts sector by leveraging the means and powers of cultural mapping as a research practice, as well as leading to awareness, participation and community involvement.

Keywords: cultural mapping, performing arts, Cultural and Creative Sector, Porto, PRISMA.

Índice

LISTA DE FIGURAS	1
LISTA DE TABELAS	3
SIGLAS E ABREVIATURAS	4
1. INTRODUÇÃO	6
1.1. Apresentação do tema de investigação e da problemática	6
1.2. Metodologia	7
1.3. Estrutura da dissertação	8
I CONTEXTUALIZAÇÃO	11
2. CULTURA: ENQUADRAMENTO HISTÓRICO E CONCEPTUAL	11
2.1. A industrialização da (re)produção cultural	12
2.2. Cultura e Indústrias Criativas	13
3. MAPEAMENTO DO SETOR CULTURAL E CRIATIVO: <i>SCOPING REVIEW</i>	17
3.1. Metodologia	18
3.2. Conceitos	22
3.3. Análise dos resultados	28
3.4. Limitações e Potencialidades	56
II ABORDAGENS DE REFERÊNCIA	67
4. ARTES PERFORMATIVAS: METODOLOGIAS INTERNACIONAIS	67
4.1. UNESCO	68
4.2. LEG/ ESSnet-Culture	70
4.3. DCMS	72
4.4. KEA	73
4.5. OCDE	75
4.6. UNCTAD	76
4.7. WIPO	78
4.8. Códigos de classificação	79
5. ARTES PERFORMATIVAS: METODOLOGIAS NACIONAIS	85
5.1. Fleming et al. (2008)	85
5.2. Eosa Consultores (2012)	86
5.3. Augusto Mateus & Associados (2010)	87
5.4. Augusto Mateus & Associados (2013)	88
5.5. Augusto Mateus & Associados (2016)	89
5.6. INE (2016)	90
5.7. INE (2021)	91

5.8. <i>Considerações finais</i>	92
III MAPEAMENTO CULTURAL DO SETOR DAS ARTES PERFORMATIVAS	94
6. ASPETOS METODOLÓGICOS	94
7. CONTEXTO NACIONAL, REGIONAL E LOCAL	106
7.1. <i>Portugal</i>	106
7.2. <i>Região Norte</i>	113
7.3. <i>Porto</i>	118
8. ANÁLISE DO INQUÉRITO	126
8.1. <i>Caracterização das entidades</i>	126
8.2. <i>Projetos</i>	135
8.3. <i>Alterações Climáticas</i>	137
IV CONCLUSÃO	139
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
BIBLIOGRAFIA	141
APÊNDICE A	148
APÊNDICE B	154
APÊNDICE C	155
APÊNDICE D	164
APÊNDICE E	169

Lista de Figuras

Figura 1. <i>Esquema dos recursos culturais</i>	27
Figura 2. <i>Artigos em revista e em conferência por ano de publicação, entre 2007 e 2021</i>	29
Figura 3. <i>Distribuição por origem geográfica dos autores</i>	30
Figura 4. <i>Citações por ano de publicação, entre 2007 e 2021</i>	35
Figura 5. <i>Citações por país de origem</i>	35
Figura 6. <i>Distribuição por área de investigação</i>	38
Figura 7. <i>Rede de ocorrências de palavras-chave dos autores</i>	39
Figura 8. <i>Guia de categorização das palavras-chave</i>	41
Figura 9. <i>Tipologia</i>	43
Figura 10. <i>Critério de seleção da amostra</i>	44
Figura 11. <i>Qualidade do objeto de estudo</i>	44
Figura 12. <i>Paradigma de investigação</i>	45
Figura 13. <i>Escala geográfica em análise</i>	48
Figura 14. <i>Escala setorial em análise</i>	48
Figura 15. <i>Tópico da cadeia de produção em análise</i>	49
Figura 16. <i>Método de recolha de dados</i>	51
Figura 17. <i>Peso relativo da natureza da estratégia de análise</i>	52
Figura 18. <i>Formato/ método de apresentação dos dados</i>	53
Figura 19. <i>Finalidade</i>	55
Figura 20. <i>Meio de divulgação da investigação</i>	55
Figura 21. <i>Mapa das entidades identificadas do setor das artes performativas no Porto</i>	105
Figura 22. <i>Empresas ativas no setor das artes performativas das Regiões NUTS II por ano de constituição</i>	107
Figura 23. <i>Peso relativo das CAE do setor das artes performativas em Portugal</i>	108
Figura 24. <i>Empresas ativas nas Regiões NUTS II por CAE do setor das artes performativas</i>	108
Figura 25. <i>Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas em Portugal</i>	109
Figura 26. <i>Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas em Portugal</i>	110
Figura 27. <i>Empresas do setor das artes performativas na Região Norte</i>	113
Figura 28. <i>Volume de negócios das empresas do setor das artes performativas na Região Norte</i>	113
Figura 29. <i>Empregados do setor das artes performativas na Região Norte</i>	113
Figura 30. <i>Peso relativo das CAE do setor das artes performativas na Região Norte</i>	114
Figura 31. <i>Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas na Região Norte</i>	115
Figura 32. <i>Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas na Região</i>	

<i>Norte</i>	116
Figura 33. <i>Cruzamento das CAE Rev. 3 do setor das artes performativas em Portugal e Região Norte em termos do emprego, volume de negócios e empregados</i>	117
Figura 34. <i>Evolução de empresas ativas e inativas do setor das artes performativas no Porto por ano de constituição</i>	118
Figura 35. <i>Variação percentual da natalidade e mortalidade do setor das artes performativas no Porto</i>	119
Figura 36. <i>Peso relativo das CAE do setor das artes performativas no Porto (antes da triagem)</i>	120
Figura 37. <i>Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas no Porto (antes da triagem)</i>	120
Figura 38. <i>Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas no Porto (antes da triagem)</i>	121
Figura 39. <i>Peso relativo das CAE do setor das artes performativas no Porto (após triagem)</i>	122
Figura 40. <i>Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas no Porto (após triagem)</i>	123
Figura 41. <i>Variação do volume de negócios do setor das artes performativas no Porto (após triagem)</i>	123
Figura 42. <i>Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas no Porto (após triagem)</i>	124
Figura 43. <i>Peso relativo das formas jurídicas dos respondentes</i>	126
Figura 44. <i>Peso relativo do volume de negócios dos respondentes</i>	127
Figura 45. <i>Tipos de departamentos</i>	128
Figura 46. <i>Áreas de atividade</i>	129
Figura 47. <i>CAE: atividade principal</i>	130
Figura 48. <i>CAE: atividade regular</i>	131
Figura 49. <i>CAE: nunca acontece</i>	132
Figura 50. <i>Tipo de serviço prestado</i>	133
Figura 51. <i>Peso relativo das freguesias</i>	135
Figura 52. <i>Localização dos espetáculos nos últimos 12 meses</i>	135

Lista de Tabelas

Tabela 1. <i>Lista completa dos artigos incluídos na scoping review</i>	28
Tabela 2. <i>Distribuição por ID, entre 2007 e 2021</i>	29
Tabela 3. <i>Fontes de informação</i>	31
Tabela 4. <i>Editoras</i>	32
Tabela 5. <i>Condição de acesso</i>	33
Tabela 6. <i>Ranking dos 20 artigos com pelo menos uma citação</i>	34
Tabela 7. <i>Áreas de investigação</i>	37
Tabela 8. <i>Cultural Trends: Ranking dos quartis de acordo com o SJR</i>	38
Tabela 9. <i>City, Culture and Society: Ranking dos quartis de acordo com o SJR</i>	38
Tabela 10. <i>Resumo: Delimitação do objeto de estudo</i>	45
Tabela 11. <i>Resumo: Dimensão da análise</i>	49
Tabela 12. <i>UNESCO (2009): códigos artes performativas</i>	81
Tabela 13. <i>ESSnet-Culture (Bína et al., 2012): códigos artes performativas</i>	81
Tabela 14. <i>DCMS (2016): códigos artes performativas</i>	81
Tabela 15. <i>KEA (2021): códigos artes performativas</i>	82
Tabela 16. <i>OCDE (Gordon & Beilby-Orrin, 2006): códigos artes performativas</i>	82
Tabela 17. <i>UNCTAD (2010): códigos artes performativas</i>	82
Tabela 18. <i>WIPO (2015): códigos artes performativas</i>	83
Tabela 19. <i>Comparação das ISIC Rev. 4 consideradas pelos modelos internacionais nas artes performativas</i>	84
Tabela 20. <i>Comparação das CAE Rev. 3 consideradas pelos modelos nacionais nas artes performativas</i>	92
Tabela 21. <i>Cruzamento das CAE Rev. 3 do setor das artes performativas com modelos internacionais e nacionais</i>	95
Tabela 22. <i>Resultados por CAE e critérios de exclusão</i>	98
Tabela 23. <i>Ranking das três maiores empresas do setor das artes performativas do Porto (após triagem)</i>	124
Tabela 24. <i>Cruzamento da área de atividade com as CAE principais</i>	130
Tabela 25. <i>Cruzamento de variáveis de caracterização das entidades com as áreas geográficas analisadas</i>	138

Siglas e abreviaturas

ADDICT	Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas
AEP	Associação Empresarial de Portugal
AM	Audiovisual e Multimédia
AMA	Augusto Mateus & Associados
AMP	Área Metropolitana do Porto
CAE	Classificação das Atividades Económicas Portuguesa por Ramos de Atividade
CDIS	Culture for Development Indicators Suite
CITAR	Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes
ISCO/ CITP	Classificação Internacional Tipo de Profissões
CN/ NC	Nomenclatura Combinada
CNP	Classificação Nacional de Profissões
COFOG	Despesa total por função
COICOP/ CCIO	Classificação do Consumo Individual por Objetivo
CPA	Classificação Europeia de Produtos por Atividade Económica
CPC	Classificação Central de Produtos
CRF	Cultural Resource Framework
CSC	Conta Satélite da Cultura
DCMS	Department for Digital, Culture, Media & Sport
DGArtes	Direção-Geral das Artes
DRCN	Direção Regional de Cultura do Norte
ESSnet-Culture	European Statistical System Network on Culture
EU/ UE	União Europeia
EUROSTAT	Serviços de Estatística da Comunidade Europeia
FCS	Framework for Cultural Statistics
GEPAC	Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais
GLARTENT	Global Arts & Entertainment Directory
GPS	Global Positioning System
GSMD	Geotagged Social Media Data
HS/ SH	Sistema Harmonizado de Designação e Codificação de Mercadorias
ICC	Câmara Internacional do Comércio
ILO	International Labour Organization
INE	Instituto Nacional de Estatística
ISIC/ CITA	Classificação Internacional Tipo, por Indústria, de todos os Ramos de Atividade Económica
LEED	Local Economic and Employment Development Programme
LEG-Culture	European Leadership Group on Cultural Statistics

NACE	Nomenclatura Geral das Atividades Económicas das Comunidades Europeias
NAICS	North American Industry Classification System
NUTS	Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos
OECD/ OCDE	Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico
ONU	Organização das Nações Unidas
PERFORMART	Associação para as Artes Performativas em Portugal
PIB	Produto Interno Bruto
PRISMA	Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analysis
PRISMA-ScR	PRISMA extension for scoping reviews
RDF	Resource Description Framework
Rev.	Revisão
SCC	Setor Cultural e Criativo
SJR	SCImago Journal Rank
SEC	Sistema Europeu de Contas Económicas Integradas
SIC	Standard Industrial Classification
GIS/ SIG	Sistemas de Informação Geográfica
SITC/ CTCI	Classificação Tipo para o Comércio Internacional
SOC	Standard Occupational Classification
GIT/ TIG	Tecnologias de Informação Geográfica
UK	Reino Unido
UN/ NU	Nações Unidas
UNCTAD/ CNUCD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
UNDP/ PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIDO	Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial
VAB	Valor Acrescentado Bruto
WAN-IFRA	Associação Mundial de Jornais
WoS	Web of Science
WEF	World Economic Forum
WIPO/ OMPI	Organização Mundial da Propriedade Intelectual
NESTA	National Endowment for Science, Technology and the Arts
PME	Pequenas e médias empresas
WTO/ OMC	Organização Mundial do Comércio

1. Introdução

Investigar as artes performativas na cidade do Porto é proceder a uma expedição em *terra incognita*. É percorrer uma rede complexa de subsectores que têm sido investigados de forma isolada ou anexa ao estudo do Setor Cultural e Criativo (SCC) e, portanto, indivisível do todo, pontual ou cuja análise versa outra base territorial. Desta forma não existe um diretório ou base de dados que permita o mapeamento extensivo e atualizado das entidades das artes performativas do Porto. O conhecimento insuficiente dos agentes portuenses, das suas atividades e impacto socioeconómico limita ou dificulta a ligação e relação com outros setores. O autorreconhecimento da própria natureza do campo pelos seus constituintes e a ilusória acessão de que “a cidade é pequena e todos se conhecem” explica também a escassa produção de informação (Fleming et al., 2008, p.77). Somam-se “a escassez de estudos sobre os públicos, espetadores, comunidades ou participantes”, “práticas culturais da população portuguesa”, “recintos culturais dos domínios culturais” e “acompanhamento e avaliação de medidas de política cultural” (Neves et al., 2017, p.8). As dificuldades contemporâneas sentidas pelos artistas e outros agentes que operam no setor quanto ao subfinanciamento das atividades, precariedade e atomização sobre a qual assentam, instrumentalização das práticas, entre outros aspetos refletidos nos importantes debates junto dos organismos de administração central e local, tornam urgente o questionamento e reflexão sobre a composição do ecossistema setorial. A natureza, a atuação e o impacto do setor são a base do desígnio de produção de conhecimento criticamente significativo para os agentes culturais ativos no terreno a que a investigação se reporta.

Mas existem dois problemas interligados no desenvolvimento da avaliação comercial do SCC: as definições e a disponibilidade dos dados (UNCTAD 2010, p.103). Apesar do debate em torno da compreensão, categorização e delimitação do SCC, perdura o grau de indefinição dos seus contornos. Sucedem-se propostas conceptuais, com contexto de produção variável, que procuram olhar de forma clara um setor com diretrizes e procedimentos substancialmente heterogêneos ao nível da operação ou desenvolvimento de atividades. Naturalmente, um campo com definições permeáveis tem uma posição frágil perante espetros operacionais de mapeamento dos seus agentes, atividades e dinâmicas. O resultado habitual é o extravasamento da arte e da cultura para agendas políticas que as incluem em depósitos económicos expressivos e que servem de contrapeso perante a sua especificidade e vulnerabilidade. A dissertação procura afastar-se da visão embaciada que persegue o setor e ser um contributo para a afirmação do lugar que ocupa, correspondendo a uma etapa num complexo processo para catalisar e fortalecer a argumentação baseada em evidências.

1.1. Apresentação do tema de investigação e da problemática

A integração da investigadora no plano de atividades do WorkPackage 2 da Linha de Investigação 2 do Projeto HAC4CG – *Heritage Art, Creation for Climate Change. Living the city: catalysing spaces for learning, creation and action towards climate change* despoletou o interesse pela investigação. Com especial enfoque na cidade do Porto e sua área metropolitana, o projeto HAC4CG visa responder à missão de adaptação às alterações climáticas proposta pelo programa Horizonte Europa. Através de um enquadramento interdisciplinar ao património

cultural, criação artística e autoridades de governação local, o Projeto pretende sensibilizar e envolver os cidadãos nos esforços para tornar a Europa resiliente e adaptada às alterações climáticas.

A Linha de Investigação 2 - Envolvimento do cidadão através da criação artística – é conduzida pelo CITAR, sob coordenação do Prof. Dr. Luís Teixeira. Assente no potencial de resposta do SCC, em particular das artes e património cultural, às alterações climáticas, o segundo WorkPackage - Creative and Cultural Interfaces responsiveness and resilience to Climate Change – ambiciona favorecer a resiliência, criar habilidades e mudanças comportamentais pró-sociais como resposta a desafios sociais e competitivos. Atendendo à exigência de um Projeto deste cariz e procurando responder às necessidades e expectativas traçadas, facto é que seria demasiado ambicioso tratar a dimensão e complexidade do SCC mediante o tempo e recursos disponíveis. Assim a investigação representa um passo inicial nessa direção, concentrando-se no estudo do setor das artes performativas na cidade do Porto. Prossegue com o objetivo central de concretizar o mapeamento da produção artística e cultural na cidade do Porto, no setor das artes performativas, e de avaliar o seu impacto socioeconómico. Quatro objetivos estratégicos nortearam o tratamento da problemática: revisão da literatura para conhecer as boas práticas de mapeamento cultural ao nível nacional e internacional; identificação de abordagens de delimitação do setor das artes performativas; inventariação das entidades ativas no Porto; avaliação do seu impacto ao nível do emprego e volume de negócios.

Acreditando na pertinência e atualidade do tema, o desenvolvimento do conteúdo desta dissertação está intimamente relacionado com uma motivação de cariz pessoal suscitada pelo percurso de formação pessoal, académica e profissional da investigadora, concretamente pelas competências na área do audiovisual e multimédia, música e perspetivas de desenvolvimento de atividade no setor das artes performativas.

1.2. Metodologia

A investigação é desenhada sobre uma *worldview* pragmática, de métodos mistos (Creswell, 2014) com o propósito de adereçar o estudo do setor das artes performativas e, em paralelo, entender as entidades (pessoas e empresas), as plataformas e os contextos socioeconómicos em que se movimentam.

A concretização dos objetivos exigiu a preparação e execução de uma estrutura de investigação em várias etapas, algumas das quais antecederam a participação da investigadora no Projeto HAC4CG. De forma sintética: decisão do âmbito de pesquisa, pedido de financiamento para condução do estudo e estruturação e seleção da equipa. As fases subseqüentes são a base da investigação que será descrita adiante e foram executadas em colaboração com a investigadora Ana Luísa Sousa (encarregue do mesmo WorkPackage, mas que investigou as artes visuais no Porto), de acordo com os objetivos estratégicos:

1. Revisão da literatura para conhecer as boas práticas de mapeamento cultural ao nível nacional e internacional

Enquadramento e Estado da arte: a resposta ao primeiro objetivo estratégico consistiu na revisão crítica do conhecimento existente e eventuais lacunas que ocorrem na pesquisa relacionada com o SCC e o mapeamento cultural, suportados por:

1.1. Pesquisa documental

Em primeiro lugar procedeu-se à revisão dos conceitos de pesquisa com base em recursos de índole bibliográfica visando uma maior familiaridade com a conceptualização teórica do SCC a partir dos seus antecedentes históricos, das suas mutações e da sua centralidade atual. Deste processo de enquadramento decorreram algumas conclusões prévias (metodicamente exploradas através do método descrito em 1.2.) sobre a natureza intrincada e labiríntica das definições e padrões de classificação do setor.

1.2. Revisão de literatura

O resumo, síntese e análise da literatura sobre o mapeamento cultural seguiu a extensão do protocolo PRISMA para *scoping reviews* (PRISMA-ScR). A pesquisa de artigos científicos foi efetuada em duas bases de dados bibliográficas, Scopus (a 27 de outubro de 2021) e *Web of Science* (WoS) (a 9 de dezembro de 2021). Foram identificados 27 estudos elegíveis, publicados ao longo dos últimos 15 anos (2007-2021). Os dados foram tratados no *Microsoft Office Excel*. Envolveu duas investigadoras, Luana Santos e Ana Luísa Sousa num regime de trabalho independente.

2. Identificação de abordagens de delimitação do setor das artes performativas

2.1. Pesquisa exploratória nos documentos de referência ao nível internacional

Fontes documentais de carácter institucional: UNESCO, LEG/ ESSnet-Culture, DCMS, KEA, OCDE, UNCTAD e WIPO.

2.2. Pesquisa exploratória nos documentos de referência ao nível nacional

Fontes: Fleming et al. (2008), Eosa Consultores (2012), Augusto Mateus & Associados (2010, 2013, 2016), INE (2016, 2021).

3. Inventariação das entidades ativas no Porto

Recolha de dados primários: inquérito por questionário misto, essencialmente com questões fechadas. Foi administrado *online* através do *Google Forms* e enviado às entidades das artes performativas do Porto. A atividade decorreu entre abril e junho de 2022.

Recolha de dados secundários:

- base de dados estatística Sabi, entre janeiro e julho de 2022
- listagens de financiamento público, outros diretórios e plataformas *online*, entre janeiro e junho de 2022

4. Avaliação do seu impacto ao nível do emprego e volume de negócios

Análise estatística da distribuição de frequências a partir de:

- variáveis quantitativas (discretas e contínuas) e qualitativas (nominais e ordinais) coletadas no inquérito
- variáveis quantitativas discretas retiradas da Sabi (número de empresas, volume de negócios e número de empregados)

1.3. Estrutura da dissertação

A dissertação está estruturada em oito capítulos que podem ser entendidos numa estrutura macro

a quatro partes: contextualização; abordagens de referência; mapeamento do setor das artes performativas; e conclusão.

I. Contextualização

Capítulo 2

O estudo da situação contemporânea do SCC reflete a perspectiva informada por encontros anteriores com a História. Não cabendo no âmbito de pesquisa refazer o amplo e complexo itinerário teórico-conceptual da articulação entre cultura, criatividade e economia, no capítulo 2 procede-se a um levantamento, não exaustivo, de noções operativas para a investigação e posterior análise do setor.

Capítulo 3

Inclui a *scoping review* sobre o mapeamento cultural do SCC. A partir da síntese dos tópicos-chave que emergem da *scoping review* desenvolve-se um *link* que impacta os contornos das secções metodológicas seguintes, concretamente pela constatação das potencialidades e limitações do mapeamento cultural, bem como do imperativo de entender mais profundamente as propostas de definição e abordagem ao SCC e às artes performativas.

II. Abordagens de referência

A análise foi feita em funil, do âmbito espacial mais amplo até ao menor (estudos internacionais e depois nacionais) e segundo sequência cronológica (orientada dos exercícios iniciais até aos mais atuais).

Capítulo 4

Findo o enquadramento e estado da arte, no capítulo 4 foram revistos e escrutinados estudos de referência internacionais para análise do SCC, com especial destaque à definição e instrumentos de análise do setor das artes performativas.

Capítulo 5

No capítulo 5 os estudos nacionais sobre o SCC foram analisados e comparados.

III. Mapeamento Cultural do Setor das Artes Performativas

Capítulo 6

Estipulou-se o instrumento conceptual e operacional a ser usado para analisar o setor das artes performativas no capítulo 8. São apresentados os procedimentos de recolha de dados sobre os quais a pesquisa assenta, nomeadamente as áreas de atividade incluídas na análise e as CAE selecionadas.

Capítulo 7

Enquadramento do setor das artes performativas, à escala nacional, regional e da cidade segundo dados da Sabi para as CAE selecionadas, antes da aplicação do instrumento metodológico desenvolvido no capítulo 6.

Capítulo 8

Análise e caracterização das entidades a operar no setor das artes performativas do Porto,

através da análise das respostas ao inquérito.

IV. Conclusão

Capítulo 9

Por fim, são apresentadas as considerações finais, principais contribuições e perspetivas de trabalho futuro.

Em Apêndice.

Apêndice A: Códigos de classificação do SCC

Apêndice B: diagrama de fluxo do processo de seleção de evidência

Apêndice C: classificação das finalidades dos artigos

Apêndice D: artigo “Prisma Guidelines for Systematic and Scoping Reviews: Cultural Mapping of Creative Industries” (Santos et al., 2022)

Apêndice E: Modelo do *e-mail* enviado aos contactos seleccionados

I Contextualização

2. Cultura: Enquadramento Histórico e Conceptual

Entender a produção do SCC implica a discussão da manifestação expressiva de cultura. A significação da palavra cultura pode ser associada à capacidade humana de se valer do entendimento para sua construção própria, definida em múltiplas formas, desde artística, moral ou política. Passível de constantes definições, cultura pertence a uma cadeia inexaurível de significação dos campos da atividade humana. No seio das sociedades agrárias, o ser humano emancipou-se da ordenação necessária da natureza para recriar novas formas de aproveitamento da realidade orgânica. A produção agrícola favoreceu o controlo sobre o ambiente e o desenvolvimento de uma estrutura social progressivamente técnica e especializada. Os avanços de mecanização dos processos resultaram no rendimento da técnica e afirmação do poder da exploração intelectual da realidade. Assim, para além de valorizada a transformação da materialidade do mundo, é enaltecida a transcendência material dos traços e manifestações culturais.

O esforço no sentido de definir cultura conduz invariavelmente à necessidade de definição de vida, uma vez que a cultura permeia o sentido da criação e produção humana. Pode recordar-se no seio de diferentes épocas e circunstâncias, a discussão a respeito do seu significado. Convém desde já salientar que a investigação é sediada na perspetiva sobre a civilização greco-europeia, por seu turno conexas com outros sistemas gerais coexistentes.

No percurso de aceleração da realidade, os pensadores do Iluminismo concebem o trabalho síncrono da cultura com a marcha do mundo, cujos elementos se reorganizam pelos saberes do passado e expectativas dos modos do presente. O projeto da modernidade era assim a conceção da transformação histórica da sociedade baseada na ciência e razão antropocêntrica (Cuche, 2002, pp. 20-21). Se a exploração da realidade era o ponto de partida da cultura, a exigência do movimento determinaria múltiplas metamorfoses dos limites da materialidade e transcendentalidade da cultura.

A arquitetura do conceito compõe-se de esquemas diversos sucessivamente sobrepostos de lógica e simbolismo. Com efeito, o acordo perfeito da essência de cultura é debatido em França, entre os séculos XVIII e XX, como predicativo da conceção de identidade nacional: a conceção da união de dois conceitos - Cultura e Civilização – como se tudo o que exprimia a essência da Cultura fosse referente ao sujeito Civilização. Segundo a crença consubstancial dos conceitos, a definição de Cultura era reduzida à unidade ancestral herdada da Antiguidade Clássica, que permanecia fortemente orientada para os valores aristocráticos franceses. A solução monista do conceito de cultura é evidente também no contexto cultural alemão, no qual *kultur* se tornou uma marca distintiva. No entanto, na Alemanha as ideias de nacionalidade e universalidade eram antagónicas e os particularismos nacionais eram exaltados. No contexto britânico, ao passo que alguns pensadores aderem à conceção da evolução e relação coerente dos atributos de Cultura e sociedade (Edward B. Tylor propõe a definição de cultura ou civilização: “[...] no seu amplo sentido etnográfico, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo Homem na condição de membro da sociedade” (Tylor, 1871, p.1)), outros realçam a distinção entre a substância e os seus atributos.

Franz Boas (1945) impulsiona a descrição particular da cultura enquanto diversa e plural entre povos e contextos, isto é, determinada pela ancestralidade e ambiente cultural. Desta forma, o fundador da Etnografia considerada a existência de esquemas isolados de reprodução de correntes legítimas e, por seu turno, a inexistência de um esquema estático de pensamento. "A existência de qualquer raça pura com dotes especiais é um mito, assim como a crença de que existem raças cujos membros são destinados à eterna inferioridade" (Boas, 1945, p.20).

2.1. A industrialização da (re)produção cultural

A constatação da extensão do terreno de cultura a uma lógica flutuante de paradoxos e contradições, avanços e recuos entre o esquemático e a construção é acentuada pelas numerosas tensões europeias do século XIX. A tendência de transposição de cultura a um dado subjetivo e condicional é derivada do desenvolvimento e globalização do capitalismo. A complexificação das redes de transporte, comunicação à distância e sistemas de produção industrial provoca a colisão de universos sociais em espaços cada vez mais próximos. O crescente movimento nas cidades aproxima crenças e valores díspares que acabam por se anular ou exacerbar em pensamentos e comportamentos até então considerados delineados à partida.

Karl Marx e Durkheim entendem a humanidade enquanto produto e produtora da História dentro de uma conduta social, que Marx considera condicionada pelo quadro de atividade produtiva e Durkheim como resultante de um processo de assimilação de factos sociais anteriores e superiores ao indivíduo. Max Weber compreende o funcionamento da sociedade a partir do olhar sobre as ações individuais, apesar de identificar padrões esperados de comportamento social. O mergulho na análise da complexa obra dos três autores suscita a indagação de propostas referentes aos fenómenos culturais e seu enraizamento ou autonomia social (Lopes, 1998). Como apogeu das condições coletivas, a cultura apresenta-se como função variável em cada período histórico, estado social e temporal. Desta forma o alastrar do sistema de produção capitalista para a esfera da produção cultural abala contextos de produção e de criação (Lameira, 2006), isto é, as conhecidas estruturas e sensibilidades culturais.

A problemática da mercantilização dos produtos e práticas culturais e do papel dos *mass media* na formação do espaço público surge com a mutação mediática/ tecnológica que abrange a imprensa, a radiodifusão, o cinema e a televisão. Se por um lado apareciam valorizadas as possibilidades das modernas técnicas de comunicação em "expandir a argumentação, fomentar a união de cidadãos de formações sociais particulares e reconstruir uma vida pública democrática" (Subtil, 2006, p.1076), por outro lado era questionado o relacionamento e articulação dessas missões com aspetos económicos e comerciais da indústria. Uma visão mecanicista e mercantil poderia conceber que a complexidade do mundo social seria determinada pela definição de um encadeamento industrial. No entanto essa visão simplista subtrairia da sociedade a sua capacidade "argumentativa, cultural e ética" (Subtil, 2006, p.1092). Isto porque a existência de uma comunidade com maneiras de pensar e sentir próprias não anula a capacidade crítica individual dos seus constituintes. A produção cultural é enquadrada pelo quadro de evolução da História e sociedade a diferentes escalas, que vão desde as manifestações individuais às coletivas. A cultura é assim representada e manifestada pelos elementos individual e coletivo.

Como todos os aspetos da vida, sujeita-se a uma curva temporal, indefinida *a priori*, traçada desde a formação à decadência, e cuja existência pode ou não ser paralela, análoga ou síncrona

com outras “curvas” distintas. A curva da cultura integra e coincide com a curva geral da civilização, ambas continuamente articuladas por períodos novos e decadentes.

A consolidação e aprofundamento da terciarização das economias configura a reestruturação dos modelos de organização laboral com início na segunda metade do século XX, o período Pós-Fordista. A valorização da formação cultural mais variada e das capacidades afetivas dos indivíduos contribuem para o progressivo reconhecimento dos processos de interpretação diferenciada do público. As tecnologias de informação e comunicação ultrapassam a aspiração de abrangência de todo o tecido social para procurarem capturar as subjetividades.

2.2. Cultura e Indústrias Criativas

Apesar da preocupação, ecoada de Adorno e Horkheimer, em distinguir a cultura “real” / “alta cultura” e a cultura de massa, a dicotomia cultura – economia desvanece com o trabalho de vários autores, como Bernard Miège. Na segunda metade do século XX, a explosão da criação, produção e distribuição de produtos culturais confere ao setor importância redobrada face à estagnação das instituições culturais tradicionais. As resilientes tensões entre a produção massificada e a autenticidade do artesanal avançam para uma inevitável comunhão.

A cultura deixa de ser uma componente extraordinária da vida social para penetrar no quotidiano, o que David Chaney (1994) associa a um *cultural turn*. As novas formas relacionais e transversais entre vida e cultura decorrentes do “processo contemporâneo de estetização do quotidiano” (Santos, 1994, p. 429) acabam por tornar difícil o rastreio da sua significação.

Para Flew (2002) com a “nova economia” a cultura deixa de ser

“esfera distinta da vida social para algo que permeia tudo, desde o design de espaços urbanos, escritórios, meios de transporte e comunicação, a forma como a roupa define a identidade dos que a usam e dos que a veem, as estratégias promocionais das empresas (...) a era de “cultura promocional” dos governos e o comércio eletrónico” (p.2).

Na visão de Hesmondhalgh e Pratt (2005),

“com base na flexibilidade do termo cultura, alguns argumentam que é de todo inútil falar sobre as atividades culturais. Outros também insinuem isto ao argumentar que todas as indústrias são culturais porque estão envolvidas na produção de bens e serviços que fazem parte da rede de significado que conhecemos como cultura” (p.8).

Diferentes argumentos colidem relativamente à normalização comercial de massa *versus* produção cultural diversa. A proliferação de acordos comerciais que promoviam a liberalização do mercado foi acompanhada do receio da compressão da oferta de produtos e serviços em determinadas nações, conduzindo à ativação de medidas protecionistas por parte de vários países. Mas o confronto de duas culturas não tem necessariamente um desfecho destrutivo, que implique a cedência ou desprezo de uma das partes envolvidas. Assim, a inevitável aproximação da cultura e da indústria pode ter consequências benéficas, construtivas e enriquecedoras do valor simbólico. Da década de 60 em diante, as Indústrias Culturais são acolhidas com mais confiança uma vez que a noção elitista de “cultura superior” (de Dwight MacDonald) é ultrapassada e começa a perceber-se a “incongruência das atuais ‘sociedades de diferenciação social’” (Santos, 1994, p.424). A perspectiva de uma Indústria Cultural uniforme e ilimitada e do público enquanto

massa amorfa associada por determinadas características congruentes como “*standing*, riqueza, nível educacional e sucesso profissional” (Santos, 1994, p.424), dá lugar à compreensão de diferentes sistemas de percepção, competências e receção crítica. Para isso contribuíram as mudanças estruturais nos modos de consumo e participação cultural (procura de produtos diferenciadores e consumo mais individualizado) fomentadas por níveis de escolaridade e rendimento médio das famílias cada vez mais elevados, além do tempo de lazer propiciado pela estruturação dos tempos sociais das sociedades industrializadas. O progressivo reconhecimento do relativismo cultural, isto é, da existência de práticas culturais distintas e dinâmicas entre grupos, incentiva o consenso acerca da diversidade cultural. A diversidade cultural admite a natureza simbólica social do consumo dos públicos e, nesse sentido, a sua promoção contribui para a coesão social e desenvolvimento humano. Sob o ponto de vista de Augustin Girard (1972), a industrialização da cultura contribui para a sua descentralização e democratização, garantindo o acesso e participação ativa da sociedade civil. Ou seja, para além de relevante em si mesma, entende que a cultura é relevante para a Economia, sem deixar que se anule o seu valor intrínseco.

Sendo que a produção e participação cultural não escapa às exigências de valorização do capital, no período de crise socioeconómica enfrentado pela Europa a partir dos anos 70, as mudanças decorrentes da afirmação da diversidade cultural e, depois, da digitalização da cultura não se manifestam suficientemente robustas face ao declínio da população urbana e da indústria. Como afirma Pratt (1997), apesar dos melhores esforços de alguns académicos e formuladores de políticas, “permanece o senso comum de que a produção industrial cultural é ao mesmo tempo efêmera para a economia desenvolvida e/ou dependente de partes mais produtivas dessa mesma economia” (p.2). A cultura continua a ser encarada pelas autoridades na lógica expectável do retorno do investimento económico, sujeitando a integração relutante ou exclusão de algumas atividades do mercado por não serem lucrativas. Isto suscita a evolução progressiva do conceito de criatividade como incentivo capaz de conduzir a atração do mercado e a integração da produção cultural na agenda económica das Indústrias Criativas.

Na Economia pós-1980, as Indústrias Criativas ganham popularidade junto dos governos como o “fator-x” para o desenvolvimento de políticas públicas capazes de estimular a recuperação e reestruturação socioeconómica (Jeffcutt & Pratt, 2002, como citado em Pratt, 2008; UNESCO & The World Bank, 2021). Em 1994, o então primeiro-ministro australiano Paul Keating lança o relatório Creative Nation que desenvolve formalmente uma política cultural, salienta o potencial económico da atividade cultural e artística e onde, pela primeira vez, as Indústrias Culturais foram redefinidas como um projeto comercial. O conceito de Indústria Criativa substitui o de Indústria Cultural nos relatórios oficiais do Reino Unido no contexto da ascensão do partido New Labour (Bina et al., 2012). O fomento do emprego e da criatividade em todos os setores da economia são atrativos sublinhados desde o relatório “Creative Britain” em 1998, decorrentes da aliança das Indústrias Criativas com os progressos das TIC. A ideia de Indústrias Criativas vai sendo difundida e reiterada por meio de vários documentos e autores, sendo associada a uma agenda política e económica no Reino Unido em 1998 na sequência do “The Creative Industries Mapping Document”, elaborado pelo DCMS. O documento apresentava a primeira tentativa de avaliação da contribuição económica das indústrias no Reino Unido, identificação de oportunidades e ameaças que enfrentava e definição de um plano de ação para o governo e as indústrias (DCMS, 2001).

A evolução dos modelos convencionais dá lugar ao conceito de “Economia Criativa” como modelo multidisciplinar centrado nos serviços e conteúdos criativos, parte da estratégia de desenvolvimento económico, cultural e tecnológico (UNCTAD & UNDP, 2008, p.4). Nesse sentido, as cidades afirmam-se cada vez mais centrais para o dinamismo social e económico, uma vez que são espaços de concentração de setores intensivos em conhecimento, criatividade, cultura e tecnologia. Charles Landry introduz o conceito de “cidade criativa” para sublinhar a nova configuração das cidades nas quais a criatividade se torna o principal ativo, capaz de ser mobilizado para resolver uma miríade de problemas. No livro “The Creative City” (2000), Charles Landry procurava inspirar as pessoas a pensar, planear e agir de forma criativa e inovadora para superar os desafios urbanos nos níveis infraestrutural, económico e social. O autor utiliza o conceito “creative city” para designar as cidades que identificam, nutrem, atraem e sustentam talento de forma a serem capazes de mobilizar ideias, talentos e organizações criativas (p.26). São locais participativos e atrativos que funcionam como *hubs* estratégicos com influência global ao nível económico, cultural e político. Este conceito de *hub* criativo, que remete para a conexão dos espaços de criação e produção artística e cultural numa rede social e territorial próxima, ganha destaque no contexto da Economia Criativa a partir de 2010. Garantir boas condições de vida torna-se um incentivo fundamental para as cidades que desejam atrair profissionais qualificados numa economia globalizada cada vez mais competitiva (OCDE, 2018, p.25). A “sociedade criativa”, termo introduzido por Richard Florida, sucede o léxico da sociedade de informação, conhecimento e comunicação (Conde, 2009), indicando que o talento e intelecto humano se torna força motriz da economia e a produção criativa o sistema de controlo das indústrias do século XXI.

Conforme os mercados e os concorrentes se tornam progressivamente globalizados, as dinâmicas capitalistas de custo, flexibilidade e rapidez atuam sobre a capacidade de liderança das empresas (Coe & Yeung, 2015). As Indústrias Criativas oferecem às regiões uma visão inovadora e criativa sobre maneiras de se “reinventarem diante de forças nacionais e globais em rápida evolução” (Banks & O’Connor, 2009). Assim, concomitantemente como resultado de uma interação complexa dentro de redes regionais específicas e de redes de produção internacionais, o SCC despontava como atrativo. Por um lado, a fragmentação organizacional e a dispersão geográfica das redes de produção, decorrente da inserção das atividades em cadeias de valor transnacionais competitivas, institui uma renovada estrutura económica que pode ser formulada como rede de produção global (Coe & Yeung 2015). Mas, por outro lado, estas redes têm uma relação estratégica com os recursos regionais, especialmente na fase de criação/ produção dos bens e serviços, e com as instituições regionais, traduzida geralmente em contribuição para o desenvolvimento regional. Daí decorre a relevância da coexistência de fatores globais com as pré-condições endógenas (recursos humanos, tecnológicos e institucionais locais) para o desenvolvimento de uma região. A formação de redes de colaboração entre agentes e entidades com proximidade espacial é crucial para fortalecer os próprios e a região, e para acelerar a inovação, produção e distribuição até a mercados mais amplos.

Posto isto convém realçar que o valor da cultura ultrapassa obviamente os contornos económicos da expressão criativa (Horn, 1983), não sendo redutível a esquemas económicos de produção de bens e serviços. O SCC procura reconhecer, articular e estimular o valor intrínseco, instrumental e institucional (Holden, 2006. p.9) da cultura e da criatividade. A procura desse equilíbrio dos vários valores em jogo não é simples uma vez que facilmente os efeitos multilaterais e de

repercussão quantificáveis das artes, da cultura e da criatividade (promoção do emprego, valor acrescentado, importações e exportações, etc.) ofuscam a perceção do seu restante alcance e valência, isto é, da série de outros benefícios que despoletam (sustentabilidade, coesão social, promoção da cidadania e do multiculturalismo (UNESCO & The World Bank, 2021)). Por outras palavras, a avaliação do SCC por meio de indicadores macroeconómicos quantitativos e genéricos capta a sua contribuição económica primária, mas deve ter-se em consideração que dados mais amplos do impacto secundário do SCC induzido noutros setores, *spillover effects*, e contribuições não quantificáveis do setor, de índole estética, espiritual, social, histórica, simbólica e autêntica (Throsby, 2001) são parte do todo. Os produtos culturais e criativos surgem como “produtos compósitos”, que envolvem funções criativas na diferenciação e segmentação da respetiva distribuição, a mobilização de capacidades e experiências dos próprios consumidores, o acesso e a utilização de suportes, plataformas e equipamentos de produção e reprodução adequados.

3. Mapeamento do Setor Cultural e Criativo: *Scoping Review*

A análise do papel do SCC no contexto socioeconómico contemporâneo é particularmente desafiante. A descrição, classificação e categorização do SCC não é consensual e, além disso, os conceitos e fenómenos subjacentes também não o são. Cultura, Criatividade, Indústrias Culturais, Indústrias Criativas ou Economia Criativa são termos complexos cujo significado requer a perceção da transformação e evolução social, política e económica da sociedade.

Desde o início do século XXI (Ponzini et al., 2014), os decisores políticos têm revelado maior interesse em debater o SCC, reconhecendo inclusive a cultura enquanto “quarto pilar” do desenvolvimento sustentável (Evans & Foord, 2008; Freitas, 2016). Procurando captar e tornar visível a perceção e compreensão da riqueza e diversidade cultural dos lugares, o mapeamento cultural tem sido executado em três sentidos (muitas vezes indistinguíveis e difusos): “ferramenta e método de investigação, organização e apresentação” (Duxbury, 2019, p.17), etapa do planeamento e desenvolvimento participativos e, ainda, como uma medida política “pré-feita” (Ponzini et al., 2014, p.76).

A pesquisa inicial acerca do mapeamento cultural do SCC permitiu chegar à conclusão de que não existia uma revisão sistemática da definição, investigação e aplicação do objeto de estudo ao longo do tempo e ao nível internacional. Como tal, afigurou-se importante preencher esta lacuna, efetuando o estado da arte sobre o mapeamento cultural aplicado ao SCC. Seguindo as diretrizes da extensão do PRISMA, foi realizada uma *scoping review* para avaliar a amplitude (Arksey & O’Malley, 2005) da literatura existente segundo cinco questões de investigação (Research Question – RQ) sobre a sua natureza e diversidade:

RQ1: Qual a tipologia dos estudos focados em mapeamento cultural do SCC? Qual o seu impacto e distribuição temporal e geográfica?

RQ2: Em que área científica se inserem as investigações?

RQ3: Como é definida a metodologia, considerando:

- 3.1. objeto de estudo
- 3.2. dimensão da análise
- 3.3. métodos de investigação
- 3.4. apresentação dos dados

RQ4: Qual a finalidade da investigação?

RQ5: Qual o meio de divulgação da investigação?

A metodologia da *scoping review* é apresentada na primeira secção, 3.1., incluindo uma explicação rigorosa dos procedimentos de recolha e avaliação de dados. Em 3.2. é analisada a definição do conceito de mapeamento cultural e outros conceitos relacionados, com base na discussão dos estudos elegíveis. Segue-se uma meta-análise aprofundada dos artigos na secção 3.3.. Em 3.4. prossegue-se com o levantamento das limitações e potencialidades do mapeamento cultural. Por fim, a secção 3.5. conclui a *scoping review* com a suma das principais inferências.

3.1. Metodologia

A *scoping review* é uma abordagem padrão para o alcance de uma visão geral sobre a investigação relevante num determinado tópico. “Perante um campo de investigação amplo e heterogéneo em métodos e disciplinas” como o mapeamento cultural, “segue uma abordagem sistemática para mapear evidência (...) e identificar os principais conceitos, teorias, fontes e lacunas de conhecimento” (Tricco et al., 2018, p.467). Efetuar uma *scoping review* implicou seguir uma *checklist* de 20 itens (e 2 opcionais) com o desígnio de acompanhar o processo de implementação da revisão de literatura, orientar o relato transparente e assegurar a reprodutibilidade dos processos efetuados.

Critérios de elegibilidade

Considerando o objetivo da revisão, os estudos elegíveis satisfazem os seguintes critérios: 1) mapear ou analisar casos práticos de mapeamento cultural do SCC (espaços, atividades e/ou agentes); 2) rever ou analisar metodologias e/ou processos aplicados no mapeamento cultural; 3) os espaços, atividades e/ou agentes têm cariz socioeconómico.

Os artigos foram excluídos se não estivessem em conformidade com os critérios de inclusão supracitados ou se: 1) não estavam redigidos em inglês ou português; 2) não foram publicados em proceedings de conferência ou em revistas científicas; 3) não foi possível aceder à versão completa.

Fontes dos dados

A pesquisa foi realizada em duas bases de dados bibliográficas *online* – Scopus (a 27 de outubro de 2021) e WoS (a 9 de dezembro de 2021) – reconhecidas pela sua cobertura multidisciplinar e transdisciplinar, uma vez que incluem referências de disciplinas como ciência, tecnologia, medicina, ciências sociais, artes e humanidades, entre outras. Ambas as bases de dados têm bibliografia com revisão por pares de escopo internacional mas com cobertura temporal, geográfica e de impacto distinta, o que fortalece a convicção de que terá sido encontrada uma base de trabalho sólida e extensiva (Norris & Oppenheim, 2007). O acesso às plataformas de pesquisa foi efetuado a partir da Universidade Católica Portuguesa.

Estratégia de pesquisa

Procurando chegar a uma estratégia de pesquisa que respondesse às questões de investigação estipuladas, a investigadora Luana Santos realizou uma *scoping search* para identificar os termos a incluir na estratégia. Efetuou várias pesquisas nas bases de dados, combinando termos distintos em português e inglês e explorando diferentes operadores booleanos. De acordo com os registos identificados, decidiu que o âmbito de pesquisa deveria incluir os termos “cultural” e “mapping” juntos, ou seja, deveriam ser colocadas aspas que abrangessem os dois termos (“cultural mapping”) para certificar o levantamento de artigos justamente sobre o campo do mapeamento cultural. Mas, apesar de ser um termo específico, a pesquisa devolveu um extenso volume de resultados. A pesquisa na SCOPUS por “cultural mapping”, limitada a resultados em português e inglês, resultou em 670 documentos. Na expectativa de obter um volume tratável e

mais preciso de registos, a estratégia de pesquisa foi também restringida às modalidades de pesquisa título, resumo e/ou palavras-chave, acabando por ser a estratégia aplicada para continuidade da investigação. A *string* utilizada na SCOPUS foi: “TITLE-ABS-KEY (“cultural mapping”) AND (LIMIT-TO (LANGUAGE, "English") OR LIMIT-TO (LANGUAGE, "Portuguese"))”, resultando em 133 resultados. Na WoS foi utilizada uma estratégia de pesquisa semelhante: ““cultural mapping” (Topic) and English OR Portuguese (Language)”, da qual derivaram 76 registos. A pesquisa foi também restringida ao tópico “(title, abstract, keywords, and Keywords Plus)” e limitada a português e inglês, tal como na Scopus. O processo de decisão da estratégia de pesquisa foi revisto, de forma independente, pelo Prof. Dr. Luís Teixeira.

Processo de seleção da evidência

A investigadora Luana Santos exportou os resultados das pesquisas na Scopus e WoS como ficheiros estruturados e importou-os para um novo documento no *Microsoft Office Excel*. A gestão das referências bibliográficas foi efetuada no software *Mendeley*.

Em conformidade com a declaração PRISMA-ScR e tendo em conta os critérios definidos, 42 estudos foram excluídos pelo critério da tipologia do documento (4 *short surveys*, 19 *reviews*, 3 *notes*, 1 *letter*, 14 capítulos de livros e 1 livro). Dos 167 artigos publicados em proceedings de conferência e em revistas científicas (99 dos quais retirados da Scopus e 68 da WoS), 53 estavam indexados em ambas as bases de dados, o que significa que 54% do total de resultados da Scopus e 78% da WoS estavam sobrepostos. Não foi possível o acesso à versão completa de 2 artigos, o que impossibilitou a sua consulta e análise. Um documento foi removido dos resultados por estar escrito em espanhol. Somando os resultados das duas bases de dados, 111 artigos constituíram a amostra preliminar para consulta. A versão detalhada do processo de seleção pode ser observada num diagrama de fluxo, no apêndice B. Apesar do diagrama de fluxo ser normalmente utilizado nas revisões sistemáticas, considerou-se que era um instrumento útil para visualizar o processo executado.

Neste ponto, a investigadora Ana Luísa Sousa integrou o processo de seleção que, assim, passou a envolver duas investigadoras a trabalhar de forma individual e independente. O processo avançou em várias etapas:

- Leitura individual (por cada investigadora) da versão completa dos artigos recuperados para avaliação da sua elegibilidade
- Seleção dos artigos que cada investigadora considerou elegíveis
- Confronto dos artigos selecionados por cada investigadora
- Discussão dos casos de divergência com base nos critérios de elegibilidade para esclarecer e fundamentar os processos distintos de decisão
- Novo processo de leitura individual seguida de revisão conjunta dos artigos cuja inclusão/exclusão foi discutida por incompatibilidade anteriormente
- Decisão final dos artigos a incluir na *scoping review*

No total, 27 artigos completaram os critérios de inclusão e, portanto, foram selecionados para

revisão.

Processo de visualização de dados

A investigadora Luana Santos desenvolveu um protocolo de extração/ recolha e codificação de dados para a gestão dos registos elegíveis. Criou uma folha *Excel* para extrair as informações quantitativas e/ou qualitativas dos artigos de forma estruturada e suscetível a categorização. A investigadora realizou um “teste-piloto” do protocolo antes de partir para a codificação da amostra final (Cooper et al., 2009, p.166). Detetou a ambiguidade de algumas das categorias criadas, que resolveu de forma imediata. Posteriormente, procedeu à recolha e codificação dos dados dos 27 artigos incluídos, processo também efetuado, de forma independente, pela investigadora Ana Luísa Sousa. Em seguida, num trabalho conjunto, as investigadoras cruzaram os dados retirados e discutiram as discrepâncias encontradas. Deste processo resultou a renomeação, agregação ou desagregação de algumas categorias de codificação para garantir que o protocolo desenhado era capaz de “absorver” as características variadas mas relevantes de cada artigo.

Dados dos itens

Ao longo da análise dos dados foram detetadas seis tipologias de artigos consoante o propósito/característica basilar: 1) elabora ou implementa o mapeamento cultural de espaços, atividades e/ou agentes do SCC; 2) revê ou analisa um ou mais estudos de caso que mapeiam espaços, atividades e/ou agentes do SCC; 3) revê ou analisa metodologias ou ontologias de mapeamento cultural existentes; 4) sugere uma nova ou melhorada metodologia ou ontologia; 5) revê ou analisa tecnologias para mapeamento cultural; 6) sugere uma nova ou melhorada tecnologia para mapeamento cultural. Estas seis tipologias tornam desde já notável a gama alargada de definições e modos de implementação do mapeamento cultural que foram aceites e consideradas na revisão de literatura. Daí a necessidade de um protocolo de extração de dados capaz de abarcar toda a diversidade dos artigos mas, simultaneamente, recolher informações que permitissem ir ao encontro das questões de investigação estabelecidas. Foram extraídos os seguintes dados para cada pergunta de investigação:

RQ1: detalhes acerca do(s) autor(es) e da publicação: autor(es), ano de publicação, país, fonte de informação, editora, financiamento, citações, tipo de acesso

RQ2: área científica (retirada da categorização registada nas bases de dados), palavras-chave

RQ3:

3.1. tipologia, modelo de classificação do SCC, indicadores, critério de delimitação da amostra, natureza e paradigmas de análise

3.2. escala geográfica e setorial

3.3. métodos de recolha e análise de dados

3.4. métodos para a apresentação dos dados e ferramentas utilizadas

RQ4: finalidade(s)

RQ5: resultado da investigação e meio de disseminação

Nos casos em que um estudo integrava, simultaneamente, mais do que uma das seis tipologias definidas, as investigadoras extraíram todas as ocorrências e resultados associados.

Não foram aplicadas restrições quanto ao horizonte temporal nem quanto à frequência de análise sobre os quais os artigos estruturaram a investigação. Foram considerados estudos de curto e longo prazo, exclusivos/ únicos ou follow-ups.

Apreciação crítica da evidência

Procurou-se controlar o risco de enviesamento através do desenho preciso e demorado de um procedimento metodológico geral que pode ser resumido a oito dimensões:

1. Leitura prévia de conceitos e estudos relevantes para compreensão do campo de estudo (teoria sobre mapeamento cultural e sobre o SCC, bem como de relatórios nacionais e internacionais de mapeamento cultural do SCC), antes de iniciar a *scoping review*. Partir de uma base de informação sólida e robusta permitiu formular o problema de investigação e traçar as questões com maior clareza e conhecimento de causa
2. Ciclo de definição, redefinição e posterior testagem de estratégias de pesquisa antes da decisão sobre qual representaria o compromisso ótimo entre relevância, variedade e volume de resultados relevantes
3. Utilização de duas das mais respeitáveis plataformas para análise de literatura universal e com revisão por pares
4. Testagem piloto e revisão do protocolo de recolha e codificação de dados
5. Acesso, leitura e recolha de dados dos artigos de forma individual, por cada investigadora. As investigadoras não comentaram ou discutiram qualquer aspeto relativo aos artigos antes de cada uma ter uma listagem semifechada de estudos elegíveis e dos motivos para a inclusão/ exclusão. Depois de finalizado o protocolo de tratamento dos dados, as duas investigadoras recolheram individualmente os dados e só depois confrontaram as decisões tomadas
6. Predefinição e posterior aplicação de procedimentos e critérios para avaliar a adequação dos estudos e a combinação dos resultados
7. Síntese e apresentação de resultados estruturada e guiada pelas perguntas de investigação
8. Os perfis distintos das investigadoras contribuíram para perspetivas particulares e complementares de ponderação dos dados e resultados. Luana Santos é mestranda em Som e Imagem, focada na criação e produção artística, e Ana Luísa Sousa é mestranda em Gestão das Indústrias Criativas. Ambas têm contacto com as atividades culturais e criativas mas a partir de diferentes *backgrounds* e pontos de vista que se manifestaram durante o processo

Apesar do planeamento adequado e do controlo sobre a forma como a informação foi recolhida, é importante remeter para a existência de um conjunto de condicionantes da revisão reportada e que, eventualmente, podem ter efeitos significativos nos resultados encontrados e na análise efetuada:

1. O objeto de estudo é extenso e tem fronteiras conceptuais porosas. A variação e larga amplitude conceptual do SCC pode conduzir a diferenças significativas na implementação e resultados dos processos de mapeamento reportados. Além disso a sua heterogeneidade, apesar de importante, resulta em menos pontos de contacto entre metodologias e conceitos analisados.
2. Apesar da pesquisa bibliográfica ter sido efetuada em bases de dados relevantes, outras fontes de dados poderiam conduzir a outros resultados
3. Ao restringir a estratégia de pesquisa ao título, resumo e palavras-chave e à tipologia de documento, o número de resultados diminuiu consideravelmente
4. A limitação do idioma para inglês e português, resultado da capacidade de leitura e compreensão das investigadoras apenas nestas línguas
5. A variação na definição das categorias de codificação e dos diferentes procedimentos para resumir, analisar e relatar os resultados poderia ter impacto na investigação
6. As investigadoras não iniciaram a investigação em simultâneo. Luana Santos estabeleceu as bases para revisão sistemática com a supervisão do revisor Prof. Dr. Luís Teixeira e antes da entrada de Ana Luísa Sousa no processo
7. Exclusão de dois artigos da seleção final por inacessibilidade, apesar da tentativa de contacto dos autores

Conforme demonstrado no processo de seleção e diagrama de fluxo, as investigadoras concordaram em 101 dos 111 casos suscetíveis a análise de elegibilidade. Isto corresponde a uma taxa de concordância ($TC = \frac{\text{número de observações concordantes}}{\text{número total de observações}}$) de aproximadamente 0.91 e indica o elevado grau de confiança entre avaliadoras na classificação, codificação e avaliação dos fenómenos.

Síntese de resultados

Dada a diversidade dos temas abrangidos, e no seguimento da exposição anterior, identificaram-se tipologias de investigações e dos seus objetivos gerais. Quando os artigos reportavam aspetos resultantes da investigação aplicada a várias tipologias, as categorias de extração combinaram os dados dentro do mesmo campo. As categorias “agrupam aquelas características julgadas como substancialmente semelhantes para os propósitos da síntese, diferenciam aquelas tidas como efetivamente distintas e ignoram aquelas julgadas irrelevantes ou desinteressantes” (Cooper et al., 2009, p.150). Após o preenchimento e verificação das informações conformes, as investigadoras iniciaram uma análise estatística dos dados por meio da codificação sistemática dos resultados e das características dos artigos. Além de sintetizadas estatisticamente, as evidências foram também discutidas e sistematizadas narrativamente uma vez que se percebeu a riqueza da potencial análise das inter-relações, particularidades e padrões de informação de forma holística.

3.2. Conceitos

Apesar da origem temporal não ser precisa, considera-se que as primeiras tentativas de aplicação prática do mapeamento cultural foram realizadas entre as décadas de 60 e 70. Segundo Ribeiro et

al. (2020) e com base na perspectiva de Crawhall (2009), foi inicialmente utilizado nos anos 60 na Região Ártica da América do Norte (no Canadá e Alasca) para estudar e comunicar a geografia dos povos indígenas (Ribeiro et al., 2020, p. 59). Já Currie e Correa (2021) apontam a década de 1970 como o marco temporal das primeiras práticas de mapeamento cultural, destinado ao estudo das comunidades indígenas do Canadá, posteriormente praticado no Brasil, Austrália e, eventualmente, disseminado globalmente (p. 17). O processo participativo de mapeamento cultural que envolve comunidades indígenas é geralmente denominado de “contra-mapeamento” ou, em inglês, *counter-mapping* (Mesquita, 2013, como citado em Duxbury, 2019, p.19). O *counter-mapping* é uma “forma de mapeamento cultural que oferece uma abordagem à política cultural baseada em evidências, mais colaborativa, inclusiva e que procura conciliar o conhecimento local com os objetivos dos gestores” (Bennet & Mercer, como citado em Currie & Correa, 2021, p.3).

Inicialmente aplicado ao estudo dos povos indígenas e associado à preocupação com questões de preservação do património, identidade, diversidade e diálogo cultural, o mapeamento cultural evoluiu, a sua utilização amplia-se e estende-se ao estudo dos contextos urbanos (Currie & Correa, 2021, p.4; Assumma & Ventura, 2014). Segundo Assumma e Ventura (2014), o mapeamento cultural torna-se um “kit de ferramentas” popular na Europa a partir de 1990 para apoiar políticas culturais de resposta à exclusão física, social e à marginalidade. A prática atinge ainda um maior alcance por meio da internet, à medida que surgem novas tecnologias de representação espacial (Ribeiro et al., 2020).

Através do mapeamento pretende-se efetuar o registo aproximado das características geográficas (políticas e naturais) da realidade, resultando habitualmente em mapas com descrição visual do território (Ribeiro et al., 2020). Diversos autores têm uma perspectiva crítica dos mapas, destacando o modo como o processo de mapeamento implica a tradução e transformação do objeto de estudo (Hultman, 2007). Consequentemente, por implicar um processo de seleção de elementos e da forma de os representar, não oferece uma imagem “pura” da realidade, mas uma interpretação fundamentada na subjetividade dos autores (Dodge et al., 2012, como citado em Currie & Correa, 2021). Além disso, na maior parte da cartografia, o tempo e espaço são estáticos, facto que por si só, implica a abstração do contexto e impede a tradução fidedigna da dinâmica cultural (Ingold, 2000, p. 226, como citado em Murray, 2017, p.7).

Currie e Correa (2021) denotam que os mapas são instrumentos capazes de representar e caracterizar informação tangível (“(...) dados utilitários para produzir métricas culturais”) e intangível (“(...) valores sociais variados e múltiplas interpretações”) (p.5), centrando-se não só na localização geográfica dos recursos, mas também na componente emocional (Cabeça et al., 2019, p.43). De facto, e segundo Pánek e Benediktsson (2017), “as emoções e as perceções são ‘elementos cruciais da cartografia moderna’” (p. 71, como citado em Cabeça et al., 2019, p.43). A abordagem contemporânea dos mapas suscita a sua leitura enquanto “ferramentas flexíveis para a construção de conhecimento”, plataformas com potencial narrativo e de interpretação dinâmica e “praticamente ilimitada” (Caquard & Cartwright, 2014, como citado em Ribeiro et al., 2020, p. 59).

“Mapeamento cultural” carece de limites conceptuais, sendo manifestamente tão amplo quanto o objeto que pretende estudar, “cultura”. Daí a relevância do apanhado cronológico do conceito feito no capítulo 2. Com efeito, e como descrito por Bikerland (2007), cultura é um “conceito

contestado e em aberto. É um conceito descritivo, empírico e analítico” (como citado em Horlings, 2015, p.258). A “visão de cultura” adotada nas investigações, bem como o que se entende pelo SCC (a outra parte do objeto de estudo no caso desta investigação), afeta a metodologia de mapeamento e, conseqüentemente, os seus resultados, reforçando a importância de entender a abrangência dos conceitos.

O papel da cultura e da criatividade tem sido reconhecido como um importante contributo para o desenvolvimento das regiões, em todas as suas vertentes (Linde et al., 2020), principalmente nas duas últimas décadas (Ponzini et al. referem quinze anos, mas o artigo é de 2014), notável na proliferação de investigação científica e de práticas concretas. Mas Evans e Ford (2008) deixam uma nota crítica sobre o facto de as trajetórias de planeamento cultural (desde os anos 80/ 90) canalizarem o SCC enquanto meio para o desenvolvimento e regeneração com base em estratégias de bairros criativos, mercados de festivais e capitais europeias da cultura. Isto significa que, embora o papel do SCC tenha sido reforçado nos últimos vinte anos, o reconhecimento da cultura e criatividade como motores para o desenvolvimento estratégico e regeneração urbana já ocorre desde os anos 80/90. De acordo com Lee e Gilmore (2012), no século XXI a ideia de uma correlação entre o valor simbólico e económico da criatividade e o sucesso, regeneração e mudança é consentida pelos decisores políticos. Esse reconhecimento e conseqüente necessidade de conhecimento fundamentado e documentado do SCC, levou ao desenvolvimento do mapeamento cultural aplicado ao setor, principalmente promovido pelos governos locais para evidenciar o seu valor no desenvolvimento económico local e auxiliar o planeamento de apoios e desenvolvimento setorial através de iniciativas das redes locais, marketing e formação (Lee & Gilmore, 2012, p.8). Tem ganho notoriedade nos últimos anos pela aplicação a diversos contextos e finalidades (Turner et al., 2015, como citado em Fitri et al., 2017, p.2), assumindo, portanto, fronteiras vastas e indefinidas. No entanto, é possível identificar alguns pontos de contacto entre as definições propostas pela literatura científica. Com o intuito de compreender o conceito, foram recolhidas e analisadas as definições propostas ou citadas pelos autores dos artigos elegíveis. Gerundo e Adad (2019) descrevem que o “terreno comum” está em “(...) entender o mapeamento cultural enquanto ferramenta para identificar, catalogar, classificar e analisar recursos culturais de um território, através do uso de sistemas de informação geográfica (SIG)” (p.184). De facto, a questão dos “recursos culturais” e “património cultural” está presente na maioria das definições, assim como a ideia da inventariação, organização e síntese de informação. Mas nem todas as definições estabelecem uma relação explícita com os SIG. Além disso, e tal como refere Duxbury (2019), o mapeamento cultural pode ser entendido tanto como metodologia/processo quanto como campo de pesquisa, ou seja, o seu potencial e utilidade vai além da “ferramenta”.

Quase metade das definições propostas ou citadas pelos artigos elegíveis incluem os termos “comunidade” ou “comunidades”, tanto enquanto objetos de estudo como enquanto papel ativo na interpretação dos recursos culturais locais. A definição de mapeamento cultural que se segue, ou uma versão próxima desta, foi citada nos artigos de Porrello et al. (2010), Duxbury (2019), Yunus et al. (2021), Ribeiro et al. (2020), Gerundo e Adad (2019); Panagiotopoulou et al. (2020), Othman e Hamzah (2013) e Cabeça et al. (2019): “processo de recolha, registo, análise e síntese de informação para descrever os recursos, redes, relações e padrões de consumo cultural de uma determinada comunidade ou grupo” (Stewart, 2007, p.8 como citado em Duxbury, 2019, p.18). Comum nas definições propostas/ citadas nos artigos de Porrello et al. (2010), Freitas

(2016), Duxbury (2019), Lee e Gilmore (2012), Gerundo e Adad (2019), Cabeça et al. (2019) e Assumma e Ventura (2014), é também o conceito de “desenvolvimento”, aproximando o mapeamento cultural de uma conduta benéfica para o desenvolvimento económico, social ou cultural dos territórios em que é aplicado. Hultman (2007) aborda o conceito de forma diferente, atribuindo-lhe uma dimensão quase mística. Para o autor, o exercício do mapeamento cultural pode ser comparado à magia. Ambos os processos, mapeamento e magia, são técnicas de “gestão de visibilidade” que ocultam alguns aspetos da realidade enquanto descortinam outros. São práticas de ordenação e transformação e, portanto, de reorganização da relação entre “coisas” explícitas, implícitas, tangíveis ou intangíveis (no processo de mapeamento cultural podem considerar-se ser as decisões e alegações sobre a cultura geolocalizada) (p.321-322).

Apesar da variedade e extensão das aplicações do mapeamento cultural, segundo os artigos pode ser definido como um instrumento, ferramenta de investigação sistemática, processo, abordagem ou metodologia para a identificação, classificação e análise de informação relativa aos recursos ou bens culturais tangíveis como, por exemplo, “galerias, indústrias artesanais, marcos arquitetónicos, eventos ou indústrias locais” ou intangíveis, como “memórias, histórias pessoais, atitudes e valores” (Clark et al., 1995, como citado em Fitri et al., 2017, p.2 e Porrello et al., 2010, p.2; Clark et al., 1994, como citado em Taylor, 2013), isto é, “interpretações aos níveis individual e coletivo” (Duxbury, 2019, p.21). Viabiliza a análise das relações entre cultura, espaço, ativos culturais e comunidade e, portanto, é capaz de articular e combinar uma série heterogénea de dados de várias fontes e tipologias (Sharma & Singh, 2018; Lee & Gilmore, 2012). Os SIG facilitam o processamento e a representação de toda essa informação (Gerundo & Adad, 2019, p.184; Othman & Hamzah, 2013, p.578), embora alguns autores façam questão de salientar que possam não ser totalmente neutros nem objetivos (Hultman, 2007, p.326) uma vez que, são “resultado de uma prática social que inevitavelmente imbui valores” (Sieber, 2000, p.785, como citado em Hultman, 2007, p.326), os dados advêm de bases híbridas, de fontes incompatíveis e com esquemas de representação e terminologias diferentes. Aí entra o papel e importância das ontologias, que fornecem um esquema taxonómico universal para representação de metadados de fontes heterogéneas, segundo Sharma e Singh (2018, p.1).

A informação/ base de dados resultante do mapeamento cultural pode servir de base ao planeamento cultural (Evans & Foord, 2008), para o desenvolvimento de políticas centradas no SCC (Matarasso, 1999, Pratt, 2004, como citado em Ponzini et al., 2014), gestão eficaz do património (Crawhall, 2007, como citado em Panagiotopoulou et al., 2020) e conservação de recursos culturais (Clark et al., 1994; website da UNESCO Bangkok como citado em Taylor, 2013), planeamento de estratégias e processos (Duxbury et al., 2015, como citado em Freitas, 2016 e Fitri et al., 2017), promoção do desenvolvimento económico, social e regional (Clark et al., 1995, como citado em Freitas, 2016; Pillai, 2013, como citado em Duxbury, 2019; Lee & Gilmore, 2012; Duxbury et al., 2015 e Rashid, 2015, como citado em Gerundo & Adad, 2019; Assumma & Ventura, 2014), e/ ou atratividade turística (Langton, 1994 como citado em Porrello et al., 2010; Lee & Gilmore, 2012; Taylor, 2013). Por outro lado, pode servir o propósito da promoção do diálogo (inter)cultural, empoderamento das comunidades (identificação e valorização dos seus recursos, possibilitando a criação de narrativas próprias sobre o território), transmissão de sistemas de conhecimento local ou *community building* (Duxbury et al., 2015 como citado em Currie, & Correa, 2021), quando aplicado por meio de uma abordagem participativa/ “processo de consulta” (Duxbury et al., 2015 e Rashid, 2015 como citado em

Gerundo & Adad, 2019).

Em suma, o mapeamento cultural permite recolher e analisar informação, e produzir conhecimento passível de aplicação em diversos contextos, desde políticas públicas de desenvolvimento económico, social ou cultural. Assim, constitui tanto um campo de investigação quanto uma prática de produção e divulgação de informação e conhecimento que incorpora e, espera-se, encoraja, “histórias multivocais” (Duxbury & Saper, 2015 como citado em Duxbury, 2019, p.17).

Conforme referido anteriormente os seguintes conceitos são recorrentes nos artigos:

1. Património Cultural

Compreende os “(...) elementos tangíveis e intangíveis dos percursos humanos, criados e partilhados coletivamente ao longo do tempo, influenciando profundamente os padrões atuais e futuros da atividade e desenvolvimento humano” (Panagiotopoulou et al., 2020, p.6). Abrangem atividades e valores materiais e imateriais (Othman & Hamzah, 2013, p.6), manifestações culturais (Bouchenaki, 2003 como citado em Othman & Hamzah 2013, pp.577-578), tradições e expressões vivas (UNESCO, 2010, como citado em Othman & Hamzah, 2013, p.578). No que toca ao património cultural imaterial, a maioria dos autores cita a definição da UNESCO (2003): “(a) tradições e expressões orais, incluindo a linguagem, como veículos do património cultural imaterial; (b) artes do espetáculo; (c) práticas sociais, rituais e eventos festivos; (d) conhecimentos e práticas sobre a natureza e o universo; (e) artesanato tradicional” (como citado em Jeannotte, 2016, p.35). Esta componente do património cultural é considerada um meio de promoção da “diversidade cultural”, “identidade cultural” e do “desenvolvimento sustentável”. (UNESCO, 2013, como citado em Jeannotte, 2016; Ribeiro et al., 2020; Alvarez et al., 2016, como citado em Panagiotopoulou et al., 2020), funcionando como meio de diferenciação e posicionamento estratégico de territórios (Panagiotopoulou et al., 2020). A “identidade cultural” é explorada nos artigos de Nugroho et al. (2021) e de Assuma e Ventura (2014). Com base em Friedman (1994), os primeiros autores começam por definir “identidade cultural” enquanto “configurações culturais específicas da consciência”, associadas ao sentido de pertença a uma “etnia, raça, língua, religião e, mais importante ainda, às culturas nacionais” (Hall et al., 2012, como citado em Nugroho et al., 2021, p.3), aspetos que segundos autores complementam com os “(...) *backgrounds*, gostos, tradições, rituais, experiências, diversidade, talentos e ambições futuras” das comunidades (Assuma & Ventura, 2014, p.498).

2. Recursos culturais

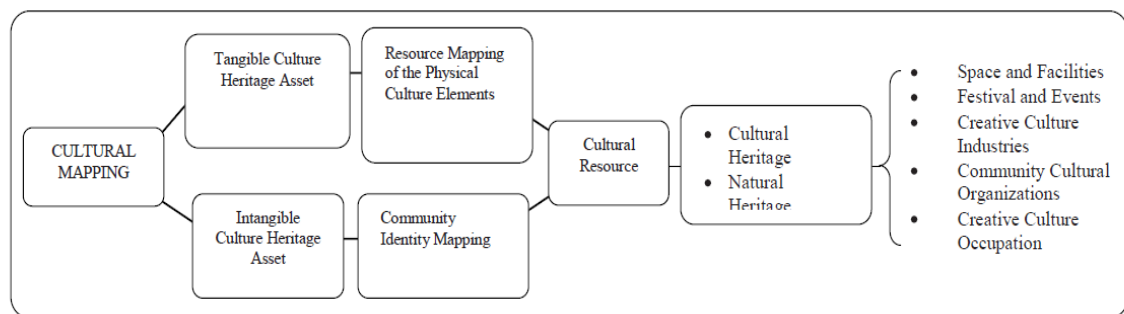
Estabelecendo uma relação entre o património cultural imaterial e os recursos culturais, Duxbury (2019) refere que, enquanto o primeiro diz respeito à componente intelectual/ imaterial da cultura, os recursos culturais assumem uma componente prática, uma “aplicação corrente/ em curso”, que pode ser explorada pela comunidade. Englobam os “(...) sistemas tradicionais e nativos de conhecimento, mas também o canto, a dança, o conhecimento da história e da experiência da comunidade, a capacidade de interpretar os acontecimentos de uma posição particular, culturalmente informada, etc” (Crawhall, 2001, como citado em Duxbury, 2019, p.22).

Os artigos transcreveram ou especificaram várias definições de “recursos culturais”, o que traduz o facto de terem partido de modelos de delimitação do SCC diferentes para realizar ou analisar os mapeamentos culturais ou estudos de caso. Segundo Gerundo & Adad (2019), as definições convergem na designação da relação entre os recursos culturais e o território. Na perspetiva dos autores, os recursos culturais caracterizam o território (“paisagem, cidade, arquitetura, monumentos, obras de arte”) e, simultaneamente, utilizam-no como background para a expressão de recursos culturais intangíveis (“tradições, usos, atividades, relações sociais, performances”) (p.183).

No parecer de Jeannotte (2016), os recursos culturais tangíveis costumam ser o objeto de estudo dos mapeamentos culturais realizados por municípios e utilizados para sustentar o desenvolvimento de políticas porque a natureza mais qualitativa dos recursos culturais intangíveis (“mapeamento de identidade”) torna difícil a tarefa de os situar no mapa e incorporar nos processos de planeamento (p.36). Mas é a combinação dessas duas naturezas, quantitativa e qualitativa, que contribui para a definição da “identidade cultural, vitalidade, sensação de pertença e qualidade de vida” das comunidades (Duxbury, 2019, p.21).

Os conceitos “recursos culturais”, “bens culturais” e “ativos culturais” são aplicados aos mesmos contextos e utilizados como sinónimos ao longo dos artigos analisados. A respeito disto, Othman e Hamzah (2013) propõem um esquema para representar as interconexões entre bens e recursos culturais, com base no “Canadian Framework for Culture Statistics: The Cultural Resource Framework”, de 2008 (ver Figura 1). Os autores consideram que os recursos culturais (património cultural e natural) podem tomar forma material ou imaterial, o que classificam, respetivamente, como bens de património cultural tangível e bens de património cultural intangível.

Figura 1. Esquema dos recursos culturais



Fonte. Othman e Hamzah (2013, p. 579)

Lee e Gilmore (2012) referem para além de captar os recursos culturais, o mapeamento cultural tem focado a questão dos “recursos criativos” que, com base em Tepper (2002), consideram tanto os bens e serviços resultantes de um ato expressivo, como os trabalhadores que produzem esses mesmos bens e serviços criativos, pelo facto de terem valor económico que, em princípio, é mensurável e contabilizável (p.7).

3.3. Análise dos resultados

No total, 27 artigos (21 artigos em revista científica e 6 proceedings de conferência) cumpriram os critérios estipulados. Esta secção da revisão traduz os seus resultados, incidindo sobre as 5 perguntas de investigação. Foi atribuído um número de identificação (ID) a cada artigo para facilitar a sua referência ao longo da análise, seguindo a estratégia de referenciação que consta no artigo de Uchendu et al. (2021) (conforme consta na Tabela 1).

Tabela 1. *Lista completa dos artigos incluídos na scoping review*

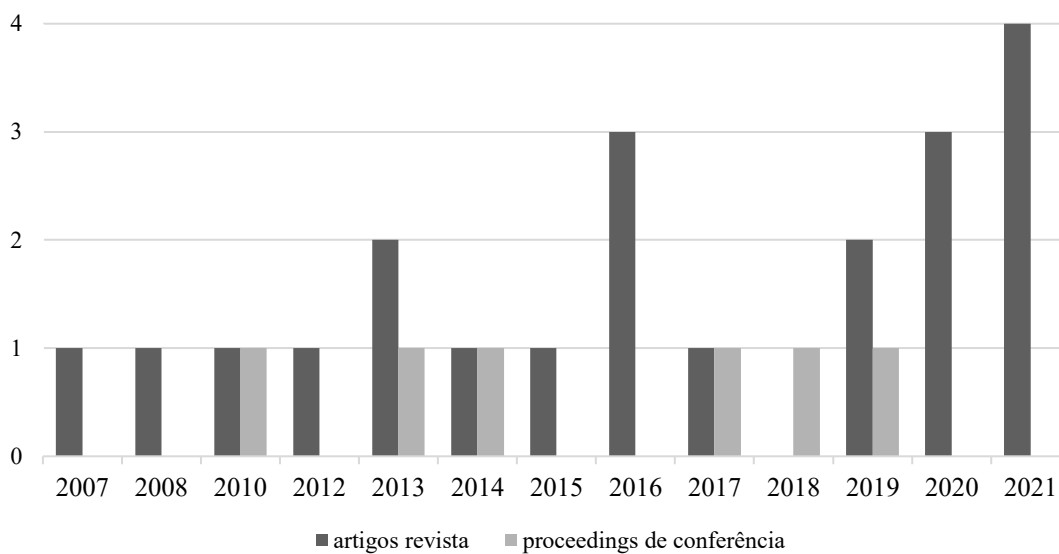
ID	Artigo
A1	Evans (2016)
A2	Porrello et al. (2010)
A3	Dubois e Méon (2013)
A4	Horlings (2015)
A5	Murray (2017)
A6	Evans e Foord (2008)
A7	Freitas (2016)
A8	Fitri et al. (2017)
A9	Sharma e Singh (2018)
A10	Duxbury (2019)
A11	Yunus et al. (2021)
A12	Ribeiro et al. (2020)
A13	Gibson et al. (2010)
A14	Ponzini et al. (2014)
A15	Lee e Gilmore (2012)
A16	Gerundo e Adad (2019)
A17	Panagiotopoulou et al. (2020)
A18	Jeannotte (2016)
A19	Currie e Correa (2021)
A20	Hultman (2007)
A21	Nugroho et al. (2021)
A22	Basov e Kholodova (2021)
A23	Taylor (2013)
A24	Othman e Hamzah (2013)
A25	Cabeça et al. (2019)
A26	Assumma e Ventura (2014)
A27	Linde et al. (2020)

3.3.1. RQ1

Qual a tipologia dos estudos focados em mapeamento cultural do SCC? Qual o seu impacto e distribuição temporal e geográfica?

Tipo e data de publicação. Os 27 artigos incluídos na *scoping review* foram publicados numa janela temporal de 15 anos, de 2007 a 2021. Isto significa que se está perante uma amostra recente e permite também concluir que o mapeamento cultural do SCC é um tema atual. Na Figura 2 é possível observar a distribuição temporal da publicação dos dois tipos de documentos incluídos, isto é, artigos em revista científica (A1, A3, A4, A5, A6, A7, A10, A11, A12, A13, A14, A15, A17, A18, A19, A20, A21, A22, A23, A25, A27) ou proceedings de conferências (A2, A8, A9, A16, A24, A26) ao longo dos anos.

Figura 2. Artigos em revista e em conferência por ano de publicação, entre 2007 e 2021



A primeira publicação indexada é de 2007, escrita por Johan Hultman e intitulada “Through the protocol: Culture, magic and GIS in the creation of regional attractiveness” (A20). Analisando o número de publicações, à data de pesquisa, 2021 foi o ano mais produtivo, representando 15% do universo. Não se verifica um crescimento exponencial no número de publicações ao longo do tempo (ver Tabela 2).

Tabela 2. Distribuição por ID, entre 2007 e 2021

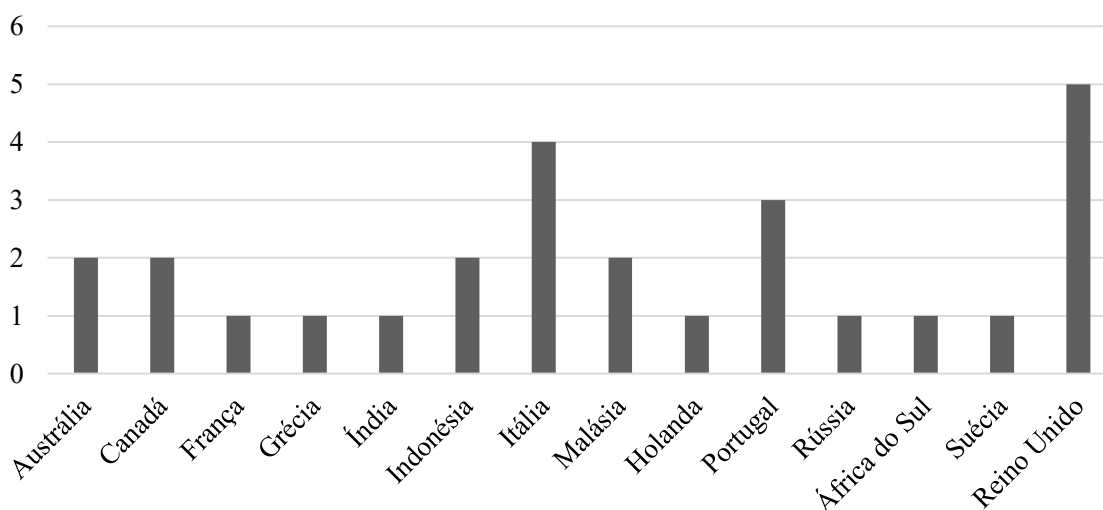
Ano	Número	ID
2007	1	A20
2008	1	A6
2009	0	
2010	2	A2, A13
2011	0	
2012	1	A15
2013	3	A3, A23, A24

Ano	Número	ID
2014	2	A14, A26
2015	1	A4
2016	3	A1, A7, A18
2017	2	A5, A8
2018	1	A9
2019	3	A10, A16, A25
2020	3	A12, A17, A27
2021	4	A11, A19, A21, A22

Distribuição geográfica. Há exceção de A1 e A6 (ambos com autoria/coautoria de Grame Evans), todos os outros artigos têm diferentes autores. Observa-se que 30% dos estudos foram produzidos por um autor singular e 70% por 2 ou mais autores do mesmo país e/ ou instituição.

A investigação sobre o mapeamento cultural do SCC é de origem geográfica vasta e dispersa por 14 países e 5 continentes. Mais de metade do corpo de pesquisa foi publicado por autores da Europa (62%), seguida pela Ásia (19%), Austrália e América do Norte (7%) e África (4%). A Figura 3 demonstra que os estudos desenvolvidos por investigadores do Reino Unido são os mais frequentes (5 artigos em revista científica), seguidos de Itália (1 artigo de revista científica e 3 proceedings de conferência) e de Portugal (3 artigos em revista científica).

Figura 3. *Distribuição por origem geográfica dos autores*



Fonte de informação. Mais de metade da literatura (67%) foi incluída em fontes de informação que contam com apenas um artigo a respeito do tema. Registam-se, no entanto, duas revistas científicas com mais publicações: “Cultural Trends” e “City, Culture and Society” (ver Tabela 3), com 5 e 4 artigos, respetivamente. Isto corresponde a 33% do total das referências incluídas, sublinhando uma aparente concentração do interesse pelo tópico nestas fontes. De facto, ambas as revistas científicas são dedicadas às questões da arte, cultura e criatividade, apesar de partirem

de perspetivas ligeiramente diferentes. Os artigos da “Cultural Trends” focam a relação entre geografia cultural e política cultural, e, em especial, a mediação da oferta e participação cultural. Já os artigos da “City, Culture and Society” visam principalmente investigar a administração urbana sob o pretexto da criatividade cultural e inclusão social.

A publicação dos 5 artigos da “Cultural Trends” foi distribuída pelo período temporal em análise (2008, 2010, 2012, 2016 e 2021), sendo que 2 artigos foram publicados em edições especiais, o A1 e o A13. No A1, Graeme Evans discute a dissociação entre a análise da produção, dos lugares e da programação cultural e a análise da participação nas atividades culturais. O artigo faz parte de uma edição especial que explora a distribuição geográfica do investimento cultural e seu impacto social. Integrado numa edição especial Austro-asiática em torno da política e das estatísticas culturais, o A13 discute as potencialidades da utilização dos SIG para tornar a investigação cultural mais acessível e desafiar as noções predominantes dos decisores políticos e investigadores. O A6 analisa a evolução do planeamento cultural e artístico no Reino Unido. David Lee e Abigail Gilmore (2012) dedicam o A15 ao mapeamento cultural como metodologia de formulação de políticas ao nível regional e local. Por fim, o artigo mais recente desta revista, A19, reflete sobre a abordagem ao mapeamento cultural enquanto ferramenta de recolha e compreensão dos espaços culturais e comunidades locais e como catalisador da construção de cidades mais inclusivas.

Todos os 4 artigos da revista “City, Culture and Society” são parte de edições especiais, publicadas em 2014, 2016 e 2017. Ambos A7 e A18 fazem parte da mesma edição – “Mapping Culture: Mapping the Intangible Visible” – que enfatiza a mais-valia do mapeamento da dimensão intangível da cultura. O A7 explora a complementaridade de diferentes abordagens ao mapeamento cultural. O A18 reflete sobre o envolvimento dos cidadãos no mapeamento de bens culturais intangíveis. Iniciado por uma universidade, o A5 exemplifica o modo como o mapeamento cultural pode ser uma plataforma para o envolvimento da comunidade e para a compreensão de dinâmicas e movimentos urbanos específicos. Esse artigo é parte de uma seleção especial de publicações que foram apresentadas numa conferência acerca do mapeamento cultural e da sua relação com o desenvolvimento incitado pela cultura (Sacco & Vella, 2017). Também parte de uma edição especial (focada na compreensão do SCC em toda a Europa), o A14 destaca a natureza complexa e intrincada das políticas locais para as Indústrias Culturais e Criativas.

Tabela 3. *Fontes de informação*

Fonte	Nr.	ID
Cultural Trends*	5	A1, A6, A13, A15, A19
City, Culture and Society*	4	A5, A7, A14, A18
IMSCI 2010 - 4th International Multi-Conference on Society, Cybernetics and Informatics	1	A2
Cultural Sociology	1	A3
Regional Studies, Regional Science	1	A4
IOP Conference Series: Materials Science and Engineering	1	A8

Fonte	Nr.	ID
CEUR Workshop Proceedings	1	A9
Mouseion	1	A10
Planning Malaysia: Journal of the Malaysian Institute of Planners	1	A11
Journal of Information Science Theory and Practice	1	A12
Smart Innovation, Systems and Technologies	1	A16
Journal of Urban Technology	1	A17
Tourism Geographies	1	A20
Journal of Asian and African Studies	1	A21
Social Networks*	1	A22
Historic Environment-policy & Practice	1	A23
Procedia - Social and Behavioral Sciences*	1	A24
Tourism & Management Studies*	1	A25
Advanced Engineering Forum	1	A26
African Review of Economics and Finance	1	A27

Nota. *revistas que publicaram os artigos elegíveis em edições especiais.

A dispersão das publicações por revistas científicas e conferências também se reflete no número de editores (Tabela 4). Naturalmente, e assim como aconteceu no caso das fontes de informação, também se verifica a concentração de artigos em duas editoras. A Routledge publicou os artigos da revista “Cultural Trends” e a Elsevier os da “City, Culture and Society”. A Routledge também publicou os artigos A4, A17 e A20 em revistas sobretudo focadas em estudos regionais e urbanos e a Elsevier publicou o A22 e A24, com maior foco nas ciências sociais.

Tabela 4. *Editoras*

Editora	Nr	ID
Routledge (Tylor & Francis Group)	8	A1, A4, A6, A13, A15, A17, A19, A20
Elsevier	6	A5, A7, A14, A18, A22, A24
SAGE Publications	2	A3, A21
CEUR-WS	1	A9
Institute of Physics Publishing (IOP Publishing)	1	A8
International Institute of Informatics and Systemics (IIS)	1	A2
Korea Institute of Science and Technology	1	A12

Editora	Nr	ID
Information		
Malaysian Institute Of Planners	1	A11
Maney Publishing	1	A23
Porthologos Press	1	A27
Springer Science and Business Media Deutschland GmbH	1	A16
Trans Tech Publications Ltd.	1	A26
Universidade do Algarve	1	A25
University of Toronto Press	1	A10

Acesso. Quase metade dos artigos revistos (13 artigos) estavam disponíveis em acesso aberto (acesso Green, Bronze, Gold ou Híbrido) (Tabela 5). Esta proporção assinalável de publicações em acesso aberto evidencia o progressivo movimento na direção da ciência/ investigação aberta, pré-condição para que os resultados da investigação académica possam ser efetivamente auditados (Fonseca, 2017). A publicação por via de acesso livre advoga a transparência dos processos e custos da publicação, favorecendo uma relação mais equilibrada entre o sistema de produção científica e o mercado e permitindo que outros autores ou o público geral tenham acesso à vanguarda da investigação no assunto.

Tabela 5. *Condição de acesso*

Acesso	Nr	ID
Green	7	A1, A13, A5, A11, A14, A20, A25
Bronze	1	A10
Gold	5	A4, A8, A23, A24, A25
Híbrido	2	A11, A26

Financiamento. Em relação aos patrocinadores das investigações, aproximadamente 50% do financiamento dos artigos não é identificado (13 não sinalizam receber contributos) e 50% é mencionado (14). Dos que escreveram sobre o financiamento, 1 indicou não ter recebido qualquer apoio (P21), 12 (A1, A3, A5, A7, A8, A12, A13, A15, A19, A22, A24, 25) tiveram financiamento público e 1 financiamento público-privado (A20).

Impacto. Dos 27 artigos, 20 (74%) contam no mínimo com uma citação. As referências por artigo foram classificadas, por ordem decrescente, na Tabela 6:

Tabela 6. Ranking dos 20 artigos com pelo menos uma citação

R	ID	Scopus	WoS
1	A6	61	-
2	A4	42	42
3	A7	19	-
4	A13	18	-
5	A18	18	-
6	A20	13	-
7	A15	11	-
8	A3	10	6
9	A14	10	-
10	A1	7	10
11	A17	6	6
12	A5	4	-
13	A24	-	4
14	A25	-	4
15	A26	-	4
16	A23	-	3
17	A12	2	-
18	A8	1	1
19	A16	1	1
20	A21	-	1

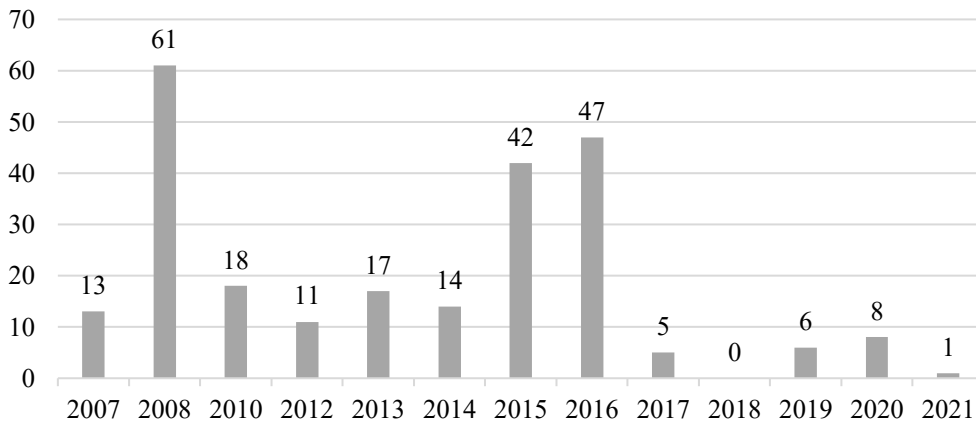
Nota. R = ranking; Scopus = número de citações na Scopus; WoS = número de citações na Web of Science.

Os 22 artigos disponíveis na Scopus acumulam um número total de 223 citações, com aproximadamente 10 citações por artigo. Considerando a pesquisa da WoS, os 14 artigos acessíveis registam 82 citações, cerca de 6 citações por artigo. Os artigos A6 e A4 destacam-se quanto ao número de citações: “Cultural mapping and sustainable communities: Planning for the arts revisited” (A6) de Graeme Evans e Jo Foord tem 61 citações, apenas indexado na Scopus; e “Values in place; A value-oriented approach toward sustainable place-shaping” (A4) de Horlings, 42 citações e está indexado na Scopus e WoS. É o segundo artigo com mais citações entre os artigos elegíveis da Scopus e o mais citado entre os artigos da WoS considerados. Em conjunto, os 2 artigos representam 46% do total de citações dos artigos revistos.

Todos os anos com publicações registam pelo menos uma citação, à exceção de 2018. O ano com

maior número de citações na Scopus foi 2008, 61 citações associadas ao artigo mais citado, A6. Seguiu-se 2016 com 44 citações na Scopus (A1, A7, A18) ou com 47 se for considerado o número de citações do A1 na WoS (A1 é comum às 2 bases de dados, o que justifica a diferença no número de citações reportado). 2015 foi o terceiro ano com mais citações, com 42, diretamente decorrentes do segundo artigo mais citado, A4. A Figura 4 mostra que, os últimos 5 anos revelam um declínio no número de citações da investigação na área.

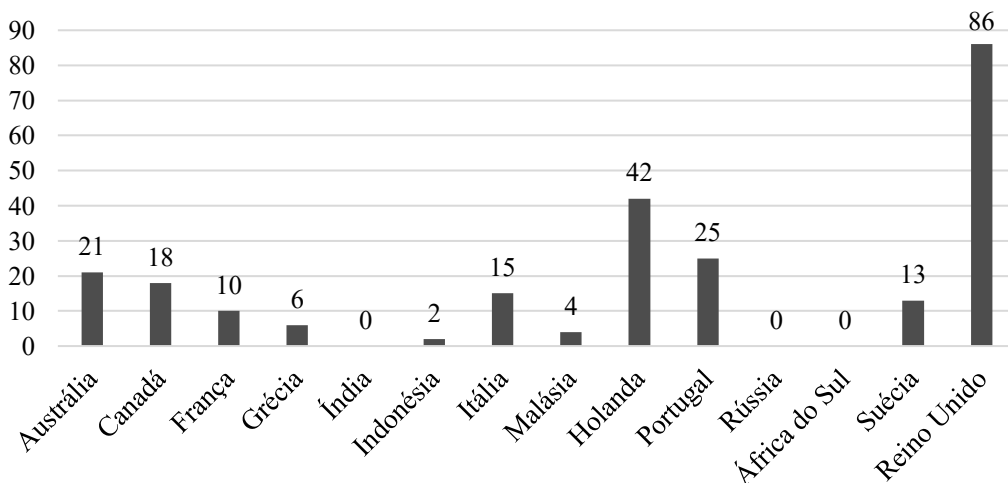
Figura 4. Citações por ano de publicação, entre 2007 e 2021



Nota. Um artigo pode estar indexado na Scopus e na WoS e, como tal, considerou-se o número de citações máximo que esse dado artigo atingiu, independentemente da base de dados em que esse resultado foi registado.

Considerando o total de 242 citações dos artigos revistos (de acordo com o valor máximo de citações registadas por artigo, não obstante a base de dados), 96% são atribuídas a artigos publicados em revistas científicas e 4% em conferências. Cerca de um terço das citações provêm de 4 artigos de revistas do Reino Unido (A1, A5, A6, A15), 17% de 1 artigo da Holanda (A4) e 10% de 3 artigos de Portugal (A7, A12, A25) (Figura 5). Tendo em conta o número de citações, as publicações europeias têm um impacto aproximado de 79%.

Figura 5. Citações por país de origem



Nota. Um artigo pode estar indexado na Scopus e na WoS e, como tal, considerou-se o número de

citações máximo que esse dado artigo atingiu, independentemente da base de dados em que esse resultado foi registado.

Quanto à fonte de informação, as 2 revistas mais frequentes, “Cultural Trends” e “City, Culture and Society”, representam 62% da totalidade de citações (41% “Cultural Trends” e 21% “City, Culture and Society”). Isso também se reflete nas editoras com mais citações por artigo. A Routledge atinge 67% do total de citações (161 de 242 citações) e a Elsevier 22% (55 de 242). Juntas, as editoras têm um impacto de 89%.

As publicações que declararam ser financiadas somam 40% das citações (83 citações decorrentes de artigos com financiamento público e 13 de financiamento público-privado) e as que não referiram ter financiamento a restante percentagem.

Uma perspetiva interessante sobre o impacto do acesso aberto é refletida quando se observa o total de citações dessas publicações por base de dados: 39% das citações de artigos indexados na Scopus (88 das 223 citações) e 90% das citações da WoS (74 das 82) correspondem a documentos de acesso livre. Considerando o total de citações derivado da intersecção das bases de dados, 105 das 242 citações dos artigos elegíveis correspondem a publicações em acesso aberto. Isso significa que 43% das citações são afetas a publicações em acesso aberto.

3.3.2. RQ2

Em que área científica se inserem as investigações?

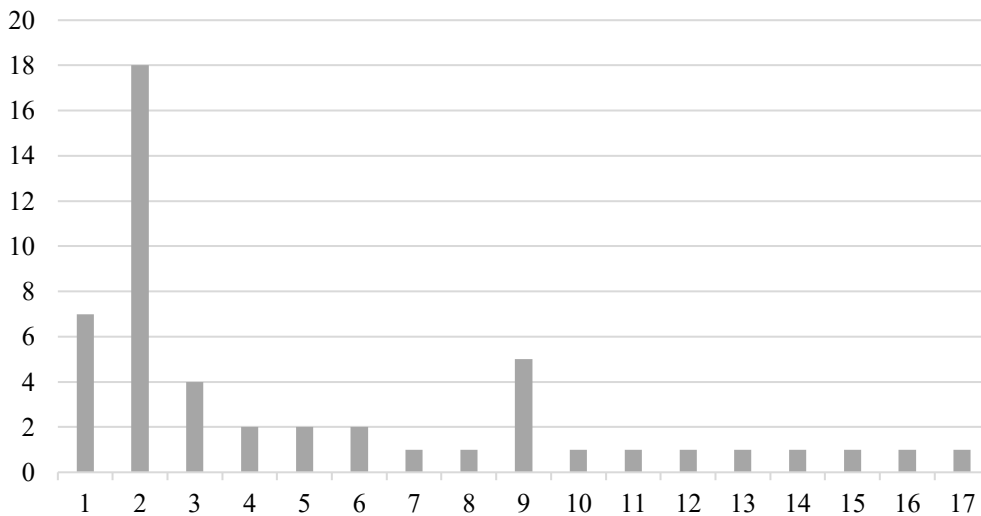
Área. As sobreposições e divergências na definição conceptual de mapeamento cultural e do SCC (capítulos 2 e 3) podem ser explicadas pela diversidade de áreas de investigação. Os 27 artigos estão dispersos por 17 áreas:

Tabela 7. *Áreas de investigação*

Área	Nr	ID
1 Artes e Humanidades	7	A1, A6, A10, A13, A15, A19, A23
2 Ciências Sociais	18	A1, A3, A4, A5, A6, A7, A10, A11, A12, A13, A14, A15, A17, A18, A19, A20, A22, A24
3 Ciências da Computação	4	A2, A9, A12, A16
4 Engenharia	2	A8, A21
5 Ciência dos Materiais	2	A8, A21
6 Ciência aplicada à Decisão	2	A12, A16
7 Psicologia	1	A22
8 Gestão Empresarial e Contabilidade	1	A20
9 Economia, Econometria e Finanças	5	A4, A5, A7, A14, A27
10 Multidisciplinar	1	A23
11 Interdisciplinar	1	A24
12 Estudos do Ambiente	1	A24
13 Hospitalidade	1	A25
14 Recreação	1	A25
15 Desporto e Turismo	1	A25
16 Planeamento Regional Urbano	1	A26
17 Estudos Urbanos	1	A26

Quatro áreas concentram o maior número de investigações: mais de um terço (36%) são relativas às Ciências Sociais, 14% às Artes e Humanidades; 10% Economia, Econometria e Finanças; e 8% Ciência da Computação (Figura 6). Estes dados podem indicar que efetivamente o objeto de estudo necessita de uma abordagem multidisciplinar no sentido de tratar as dinâmicas geográficas, sociais, políticas e económicas da cultura e criatividade. No entanto, ao implicar o esforço conjunto de múltiplas áreas, a investigação do SCC e do mapeamento cultural podem enfrentar desafios de consistência e congruência.

Figura 6. Distribuição por área de investigação



As revistas “Cultural Trends” e “City, Culture and Society” têm um índice *h* (métrica para quantificar o impacto cumulativo da produção científica, contando e comparando publicações e citações dos trabalhos, em inglês, *h-index*) de 27. É curioso proceder à análise da performance das duas principais revistas sobre o assunto (com 33% dos estudos elegíveis e responsáveis por 62% de todas as citações) utilizando o SCImago Journal Rank (SJR) em alternativa à medição do impacto das publicações. Em vez de considerar o número de citações que uma revista científica recebe por documento, o indicador atribui diferentes cotações às citações dependendo do prestígio da fonte que cita o documento. Ambas as revistas foram classificadas de acordo com o SJR e divididas em quartis por ano dos artigos incluídos (Tabelas 8 e 9). O 1º quartil (Q1) representa 25% da distribuição dos fatores de impacto, o Q2 a posição médio-alta (entre 25 e 50%), o Q3 a posição médio-baixa (50-75%), e o Q4 a posição mais baixa (inferior a 25%).

Tabela 8. *Cultural Trends*: Ranking dos quartis de acordo com o SJR

Quartis/ Ano	2008	2010	2012	2016	2021
Comunicação		Q4	Q3	Q2	
Estudos Culturais		Q3	Q2	Q1	
Artes Visuais e Artes Performativas		Q2	Q1	Q1	

Tabela 9. *City, Culture and Society*: Ranking dos quartis de acordo com o SJR

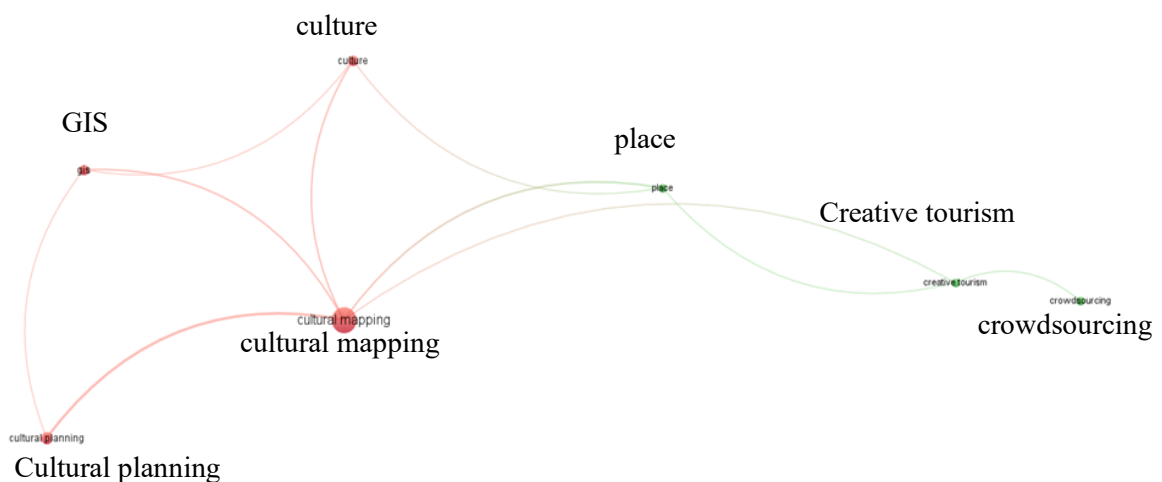
Quartis/ Ano	2014	2016	2017
Economia, Econometria e Finanças (diversos)	Q2	Q2	Q1
Ciências Sociais (diversos)	Q2	Q2	Q1
Estudos Urbanos	Q2	Q2	Q2

Palavras-chave. As palavras-chave são o principal instrumento de uma pesquisa *online*. São termos específicos ou genéricos que sintetizam o corpo conceptual de um dado assunto e guiam a busca otimizada de conteúdo. Juntamente com o título e o resumo, a escolha dos termos de pesquisa deve refletir o tema e, sobretudo, a particularidade da sua contribuição.

No que diz respeito à frequência do número de palavras-chave, a maioria dos artigos (40%) possui 5 palavras-chave indexadas pelo autor. Nenhum artigo tem menos de 2 ou mais de 8 palavras-chave.

Para verificar a coexistência de palavras-chave nos artigos seleccionados, foi construída uma rede de coocorrências no VOSviewer. Após recolhidas e analisadas as 122 palavras-chave, verificou-se que o mapeamento cultural é o descritor central (Figura 7). Os termos “cultural mapping” (17 ocorrências), “cultural planning” (5), “culture” (3), “SIG” (3), “place” (3), “creative tourism” (2) e “crowdsourcing” (2) apresentaram mais do que uma ocorrência. Todos os outros foram casos singulares de palavras-chave integradas em artigos. Ou seja, apesar de 7 palavras-chave coexistirem em mais do que um documento, 74% das palavras-chave variam. O A8 não possui metadados referentes à catalogação das palavras-chave.

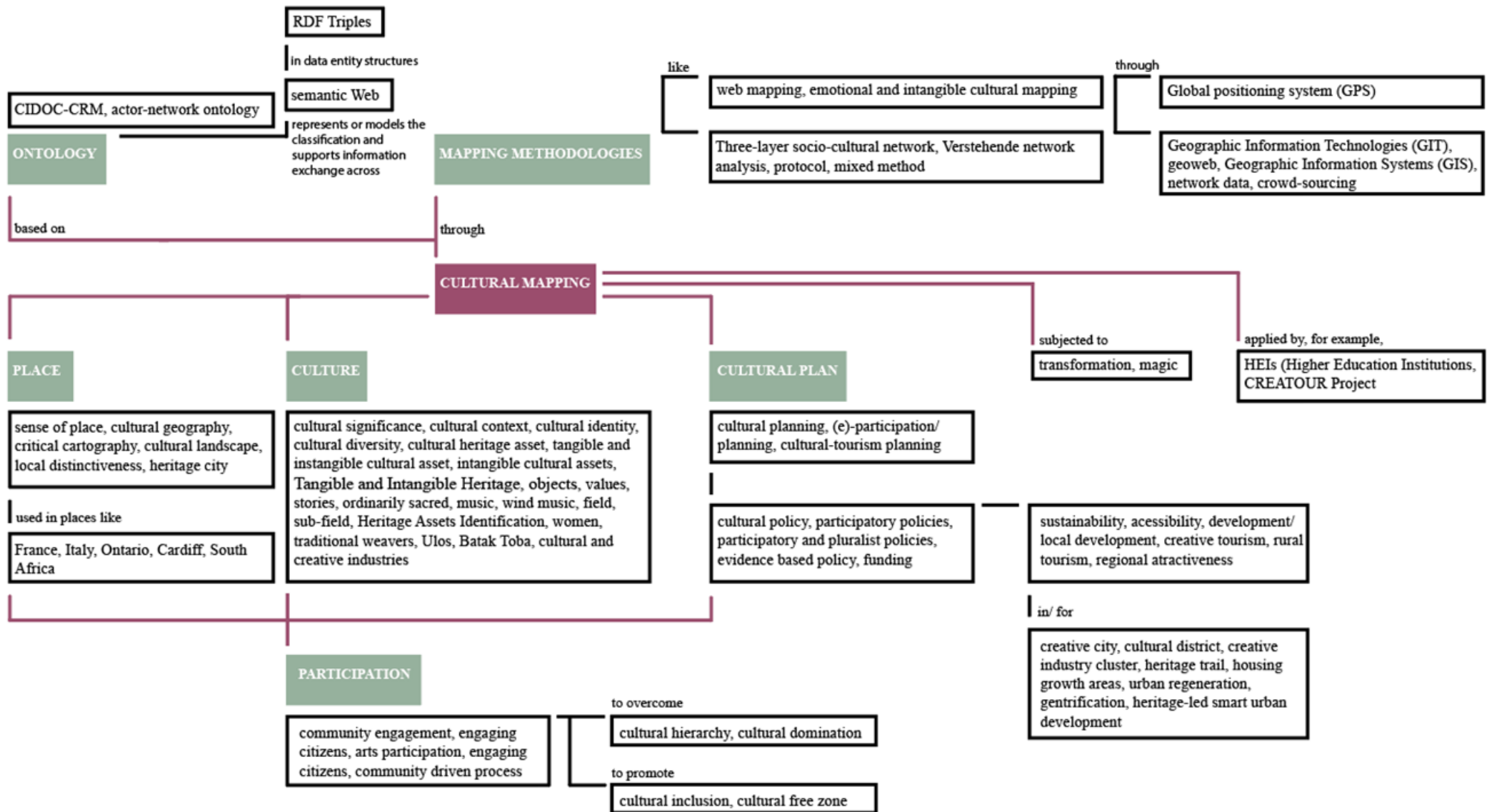
Figura 7. Rede de ocorrências de palavras-chave dos autores



Na ausência de um procedimento de categorização de mapeamento cultural plenamente aceite e reconhecido, os vários investigadores criam esquemas distintos para servir propósitos específicos e tal facto reflete-se nas palavras-chave. Para proceder à sistematização da família de palavras de mapeamento cultural e seus conceitos associados, a investigadora Luana Santos sugeriu uma proposta de agrupamento da fragmentação das palavras-chave utilizadas nos artigos incluídos. Assim, a Figura 8 propõe um guia estruturado e extensível para a categorização das 122 palavras-chave dos artigos da *scoping review*. O esquema parte da participação (*participation*), que alavanca e nutre os outros níveis. A comunidade é vital para povoar e moldar os lugares (*place*) e a cultura (*culture*) e, conseqüentemente, o seu planeamento (*cultural plan*). Os lugares estão ligados e são definidos pelas infraestruturas e pelas atividades da comunidade. A cultura depende e é o motor das pessoas e dos lugares. Relativamente ao planeamento cultural, a finalidade é integrar a cultura, os lugares e a comunidade num quadro de desenvolvimento estratégico, inclusivo e sustentável. Participação cultural, lugares, cultura e planeamento cultural completam as quatro dimensões que o mapeamento cultural identifica, articula e promove. Através de metodologias de mapeamento ou ontologias à sua disposição, o mapeamento cultural exhibe, indica e fornece informações relevantes sobre a geografia, cultura e comunidade sob consideração.

A adoção de uma ou mais das 7 amplas categorias sugeridas (a verde na Figura 8) como palavras-chave aumentaria a eficiência e a eficácia da organização e da compreensão das variações temáticas de investigação de mapeamento cultural incorridas. Talvez o uso dos grupos de palavras proposto pudesse ocasionar um primeiro contato mais direto e informado sobre o conteúdo da investigação.

Figura 8. Guia de categorização das palavras-chave



3.3.3. RQ3

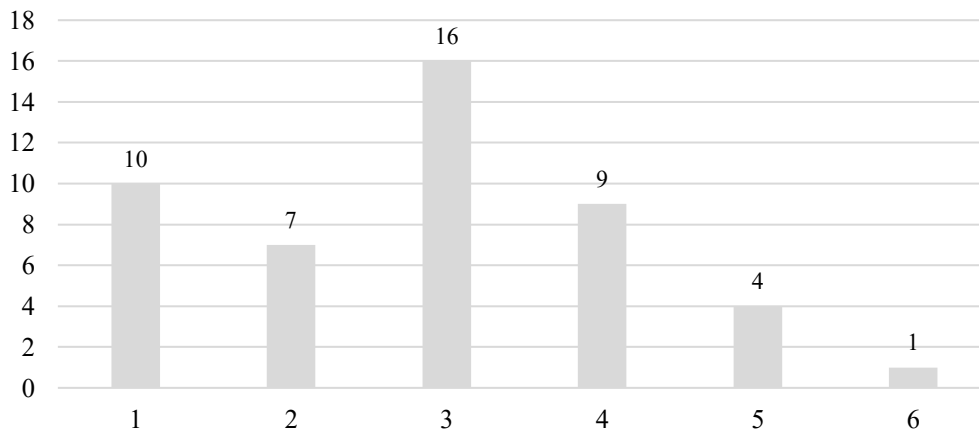
Como é definida a metodologia?

Diferentes procedimentos operacionais e sistemáticos são aplicados de acordo com o objetivo e a metodologia que o investigador deseja utilizar na conduta do estudo. Perante os artigos revistos, foi desde logo evidente a incapacidade de analisar as investigações através de classificações chaveira como a natureza, a abordagem ou os objetivos. Os artigos não especificaram detalhes cruciais para uma análise desse tipo, abrangente e rigorosa. Além disso, afigurou-se desafiante criar um modelo estruturado de recolha de informação que permitisse também a comparação entre artigos. Como Lee e Gilmore (2012) refletem, “não existe uma metodologia padronizada e utilizada entre projetos para compilar, classificar e apresentar dados” (p.9). Mas, embora incorporado em tantas direções possíveis, o exercício de mapeamento, a metodologia ou a tecnologia associada estreitam o campo de análise de acordo com seu objetivo final. Afinal, não é possível que um mapa contenha toda a atividade cultural de um determinado lugar, sendo por isso limitado o número de ativos (Porrello et al., 2010) mesmo que tal não seja declarado de forma clara ou explícita.

Apesar das sugestões metodológicas encontradas pelas investigadoras para “desemaranhar” e analisar os dados, nenhum guia de análise completo ou de certa forma “holístico” foi encontrado ou pareceu ideal para tratar as metodologias do mapeamento cultural. Para suprir essa carência e no seguimento do propósito da investigação, a revisão das metodologias foi decomposta nas etapas: delimitação da análise (objeto/sujeito de análise e dimensão dos dados), recolha de dados, análise dos dados e forma de apresentação dos resultados.

Objeto de estudo. Conforme estabelecido na secção metodológica (“Dados dos itens” no capítulo 3.1.), os resultados elegíveis foram agrupados em 6 tipologias de acordo com o seu desígnio operacional. Essas tipologias não são exclusivas o que significa que, numa mesma publicação, podem coexistir mais do que uma tipologia. De facto, isso acontece em 16 artigos, ou seja, em 59% dos casos. Desses, 13 estão associados a duas tipologias simultaneamente (A2, A7, A11, A14, A15, A16, A17, A19, A20, A21, A22, A24 e A26), 2 a três (A12 e A13) e 1 a quatro (A6). A revisão ou análise de metodologias ou ontologias de mapeamento cultural (tipologia 3) é a mais comum no universo de estudo, em 34% dos artigos (16 em 47), 21% pertencem à primeira tipologia (10), 19% à quarta (9), 15% à segunda (7), 9% à quinta (4) e 2% à sexta (1), conforme pode ser observado na Figura 9.

Deve deixar-se a ressalva de que as dimensões do objeto de estudo que serão analisadas de seguida nem sempre eram aplicáveis em alguns dos artigos dada a sua tipologia.

Figura 9. *Tipologia*

Legenda. 1) elabora ou implementa o mapeamento cultural de espaços, atividades e/ ou agentes do SCC; 2) revê ou analisa um ou mais estudos de caso que mapeiam espaços, atividades e/ ou agentes do SCC; 3) revê ou analisa metodologias ou ontologias de mapeamento cultural existentes; 4) sugere uma nova ou melhorada metodologia ou ontologia; 5) revê ou analisa tecnologias para mapeamento cultural; 6) sugere uma nova ou melhorada tecnologia para mapeamento cultural.

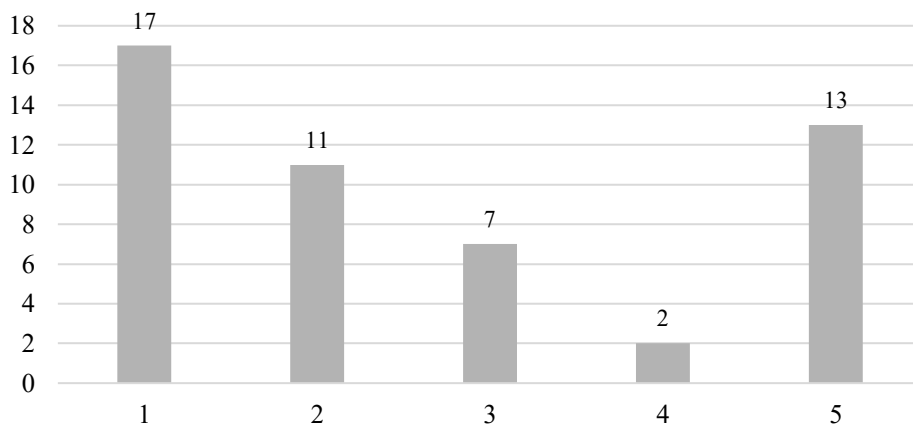
A seleção do que deve ser considerado parte ou suplementar do SCC varia entre as publicações, afetando a decisão sobre o que mapear e o tipo de dados necessários. Isso implica que os diferentes modelos e códigos de classificação da indústria dificilmente são comparáveis e, portanto, torna complicado obter uma imagem clara dos dados recolhidos. Constatou-se que 13 dos 27 artigos (48%) utilizam um modelo específico de classificação do SCC, significando que a investigação foi sustentada por um modelo criado, adaptado ou modificado pelo(s) autor(es) para o propósito da investigação. Nesses casos, o modelo acordado foi definido pelo(s) autor(es) da publicação e/ou participativo, envolvendo a comunidade, organizações ou *stakeholders*. O A25 é uma exceção porque o projeto CREATOUR, sobre o qual incide o artigo, não seguiu um modelo único. Havia diretrizes comuns, mas cada projeto-piloto (organização, entidade ou projeto profissional) definiu a sua própria seleção das atividades ou bens culturais que se propunha desenvolver. Aproximadamente 41% dos artigos (11) não referiram ou aplicaram qualquer modelo do SCC, 2 artigos reportaram o uso do *Cultural Resource Framework* (CRF) e 2 a delimitação proposta pelo DCMS. Dois estudos são integrados e definidos de acordo com os projetos de financiamento UNESCO Cultural Heritage e Mzansi Golden Economy.

É ainda de notar que vários artigos analisaram dimensões culturais por indicadores agregados/índices, por exemplo: envolvimento cultural (A1), dominação cultural (A3), sentido de pertença (A4, A13), consumo e a participação cultural (A6), "geografias de criatividade" (A13), vitalidade cultural (A13), vocação cultural (A14), índice de criatividade desenvolvido por Richard Florida e Sharpie Creativity Index (A15), atratividade (A20) ou atividade/ agitação cultural (A27).

A fim de orientar a seleção da amostra, qualquer um dos artigos teve em conta pelo menos um dos seguintes critérios: geográfico, social, económico, político ou metodológico/ estado da arte. Na verdade, a maioria (17 artigos, o equivalente a 63%) apoiou-se em 2 (A3, A5, A9, A14, A15, A17, A20, A22, A24, A26, A27) ou 3 deles (A6, A16, A19, A21, A23, A25). A geografia foi o fator preponderante na decisão do objeto a mapear (em 34%), seguida da necessidade de um enquadramento metodológico ou estado da arte (26%), depois pelo pendor social (22%) ou

económico (14%) e, finalmente, motivado por orientações/ decisões políticas (4%) (Figura 10).

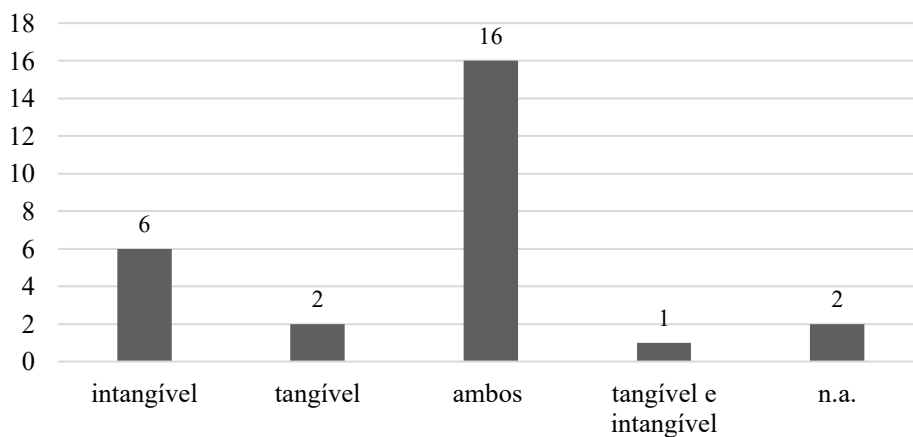
Figura 10. *Critério de seleção da amostra*



Legenda. 1) geográfico; 2) social; 3) económico; 4) político; 5) metodológico/ estado da arte.

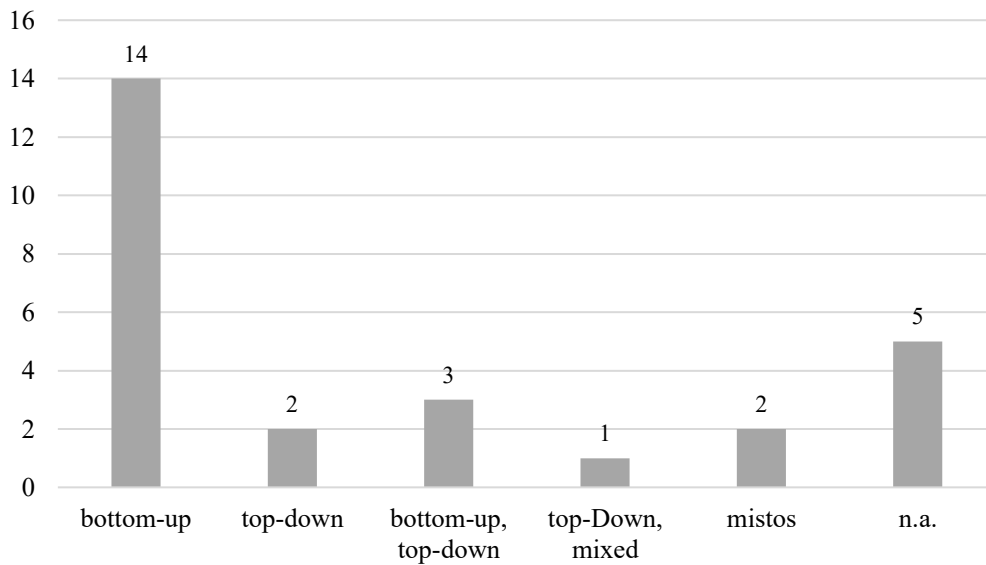
Naturalmente, a qualidade do objeto de estudo diferiu entre artigos sendo que, a maioria das instâncias (59%) reportou ambos os ativos tangíveis e intangíveis (Figura 11). A ênfase colocada na representação da cultura tangível e intangível articulou as dimensões características das comunidades e dos lugares, o “invisível” / aquilo que não é facilmente quantificado com os elementos físicos/ mais facilmente marcados num mapa, respetivamente.

Figura 11. *Qualidade do objeto de estudo*



Legenda. não aplicável (n.a.).

Quanto aos paradigmas de leitura e mapeamento dos ativos culturais (Figura 12), mais de metade dos artigos (52%, 14 publicações) foram construídos sobre metodologias *bottom-up*, 2 são projetos *top-down*, 2 têm métodos mistos, 3 utilizam (no mesmo artigo mas em exercícios de mapeamento diferentes) métodos *bottom-up* e *top-down*, e 1 artigo aplicou métodos mistos num dos casos e *top-down* em outro.

Figura 12. *Paradigma de investigação*

Legenda. não aplicável (n.a.).

A disparidade da informação espacial sobre o SCC é caracterizada pela fragmentação dos conjuntos de dados e fontes, inconsistência da recolha, tratamento e análise e incompatibilidade ou incongruência entre os níveis de dados das próprias investigações e em relação a outras. Como indica a Tabela 10, é difícil estabelecer relações entre as opções metodológicas de cada artigo. Artigos da mesma tipologia utilizam diferentes critérios de classificação sectorial, de natureza e de seleção das amostras. Tanto projetos/exercícios *bottom-up* quanto *top-down* tratam dados tangíveis e intangíveis, o que justifica a inexistência de "um dualismo rígido de trabalho" neste sentido (Currie & Correa, 2021, p.5).

Tabela 10. *Resumo: Delimitação do objeto de estudo*

ID	Tipologia	Modelo SCC	Critério de seleção da amostra	Qualidade	Paradigma
1	2	N.a.	2	N.a.	N.a.
2	3, 4	N.a.	5	N.a.	N.a.
3	1	N.a.	1, 2	Intangível	N.a.
4	3	N.a.	2	Intangível	N.a.
5	1	DCMS	1, 3	Tangível	Bottom-up
6	2, 3, 4, 5	N.a.	2, 3, 5	Ambos	Bottom-up
7	2, 3	N.a.	5	Ambos, Intangível	Bottom-up, Top-down
8	1	CRF	1	Ambos	Bottom-up
9	4	N.a.	1, 5	Ambos	N.a.

ID	Tipologia	Modelo SCC	Critério de seleção da amostra	Qualidade	Paradigma
10	3	N.a.	5	Intangível	Bottom-up
11	1, 3	N.a.	1	Ambos	Mistos
12	1, 3, 5	N.a.	5	Ambos	Bottom-up
13	2, 3, 5	Específico	5	Ambos	Bottom-up
14	2, 3	Específico	1, 5	Ambos	Top-down, Mistos
15	2, 3	Específico, DCMS	1, 5	Ambos	Bottom-up, Top-down
16	1, 4	Específico	1, 3, 4	Tangível	Mistos
17	4, 6	N.a.	1, 3	Ambos	Bottom-up
18	3	UNESCO Cultural Heritage	2	Intangível	Bottom-up
19	2, 3	Específico	1, 2, 5	Ambos	Bottom-up
20	3, 5	Específico	1, 3	Ambos	Top-down
21	1, 4	Específico	1, 2, 3	Intangível	Bottom-up
22	1, 4	Específico	2, 5	Intangível	Bottom-up
23	3	Específico	1, 2, 5	Ambos	Bottom-up
24	1, 4	Específico, CRF	1, 2	Ambos	Bottom-up
25	3	Específico	1, 2, 3	Ambos	Bottom-up
26	3, 4	Específico	1, 5	Ambos	Bottom-up, Top-down
27	1	Específico, MGE	1, 4	Ambos	Top-down

Legenda. não aplicável (n.a.).

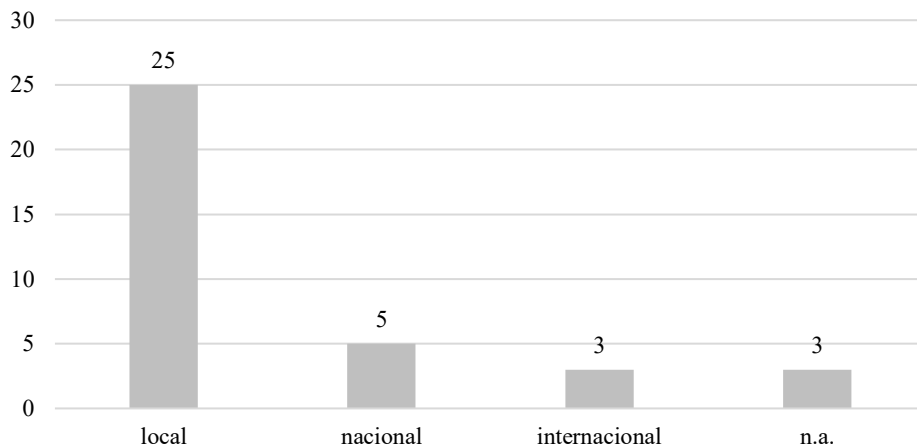
Dimensão da análise. A produção e o consumo cultural têm uma organização espacial. Mas compreender a cultura e as atividades culturais enquanto fenômenos geográficos, nem sempre é simples e, como resultado, dados relevantes podem não ser considerados e explorados. A infraestrutura é facilmente geolocalizada, porém, marcar histórias ou memórias no mapa é tarefa difícil de materializar. Diferentes locais, escalas e objetos de estudo guiam a construção conceptual e fundação de correlações entre fenômenos. O espaço pode ser interpretado em diferentes dimensões como um produto de relações diversas e complexas em constante mutação. Assim, mapear a cultura é uma busca por identificar e representar a localização e orientação de

fenómenos culturais, para permitir a interpretação e correlação entre a informação recolhida. Relativamente às abordagens dos artigos revistos, a informação geográfica foi agrupada nos níveis local, nacional e internacional como ponto de partida para a organização e articulação dos dados (Figura 13). Quando diferentes escalas geográficas coexistem no mesmo artigo, a escala individual de cada estudo de caso foi identificada. Por exemplo, no A7, Freitas (2016) apresenta 2 estudos de caso: um relatório intitulado "O Sector Cultural e Criativo em Portugal", que recorre à escala de análise nacional (Portugal) e um projeto local (Município de Castelo de Vide), "A Nossa Arte: as Cores e o Artesanato no Futuro". Então, no caso deste artigo, considerou-se que trabalha sobre o âmbito nacional e local. Outra situação foram artigos que referiram várias escalas nacionais, mas em países diferentes. Neste caso consideraram-se como análises nacionais (e não internacionais).

Oito publicações combinaram duas escalas geográficas (local e nacional: A1, A7, A20, A23, A27; ou local e internacional: A11, A12, A22). Verifica-se que, quando as análises de escala nacional ou de escala internacional implementam simultaneamente a análise de outra escala, essa outra escala foi sempre a local. A maior parte das investigações basearam-se na análise ou mapearam no âmbito local. As escalas locais identificadas dividem-se por escalas mais alargadas, macro, ou restritas, micro-escalas:

- Macro-escalas: cidades/ municípios e regiões (A1 Londres no Reino Unido, A3 Alsace em França, A4 não especifica a região apesar de destacar a importância do desenvolvimento regional sustentável, A5 Cardiff e Penarth no País de Gales, A7 Castelo de Vide em Portugal, A11 Kuala Kangsar na Malásia, A12 Amares em Portugal, A13 Darwin, Wollongong e Sydney na Austrália, A15 West Midlands e North West West na Inglaterra, A16 Pozzuoli em Itália, A17 Atenas na Grécia, A18 Windsor no Reino Unido, Georgina e Wawa no Canadá, A19 Edimburgo na Escócia, A20 Øresund entre a Suécia e a Dinamarca, A22 cinco coletivos de arte europeus sediados em Barcelona, Hamburgo, Londres, Madrid, e São Petersburgo, A25 pequenas cidades e zonas rurais em Portugal); ilha (A23 Ilhas Surin, Tailândia); ou península costeira (A15 Fylde Coast e Lancashire em Inglaterra).

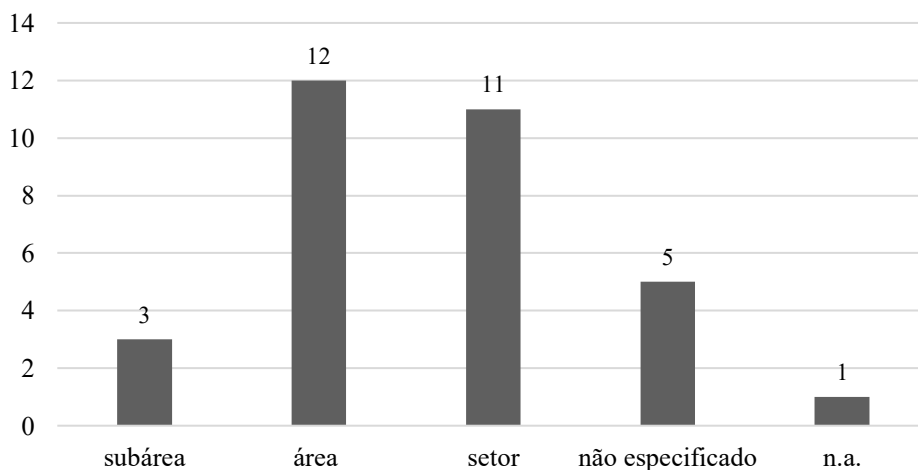
- Micro-escalas: níveis de análise mais restritos e que permitem uma abordagem mais fina na recolha de dados (Lee & Gilmore, 2012), como bairros (A6 South Cambridgeshire e região Milton Keynes South Midlands, na Inglaterra); distritos patrimoniais (A8 7 distritos patrimoniais de Medan na Indonésia; centros históricos (A24 Melaka, na Malásia), distritos culturais (A14 Região de Veneto, Itália); aldeias (A9 Preet Nagar, Índia); áreas específicas (A21 área de Toba na Indonésia, A26 área grecânica, em Reggio Calabria, Itália); sítios arqueológicos (A23 Angkor no Camboja), beyuls (A23 "vales isolados e tranquilos dos Himalaias adequados para retiro espiritual" no Nepal (p.58)); ou zonas centrais das cidades (A26 o "Creative City Planning Framework" é desenvolvido em 5 centros urbanos canadianos: Toronto, Vancouver, Calgary, Ottawa, Ville de Montreal).

Figura 13. *Escala geográfica em análise*

Legenda. não aplicável (n.a.).

No que diz respeito à escala de análise do SCC (Figura 14), 38% dos artigos analisaram pelo menos uma área de atividade, seguidos por 34% que estudaram o setor como um todo. 9% exploraram uma subárea de atividade. Quanto às áreas de atividade, os autores investigaram a música (A3, A26), património cultural (A8, A11, A18, A20, A23, A24, A26), turismo (A12, A17, A25), design (A13) e artes (A26). As subáreas, de natureza mais especializada, passaram pela música popular (A3) e o artesanato tradicional (A7, A21). Quatro publicações mapearam ou incluíram casos de mapeamento de escalas setoriais diferentes (A3, A7 e A26 incluem 2 escalas e A13 3).

Em 16% dos casos os artigos abordaram tecnologias ou metodologias aplicadas ao setor (análise não especificada/ não específica) e 3% não se aplicaram à divisão por escala setorial dado que investigaram sobre valores.

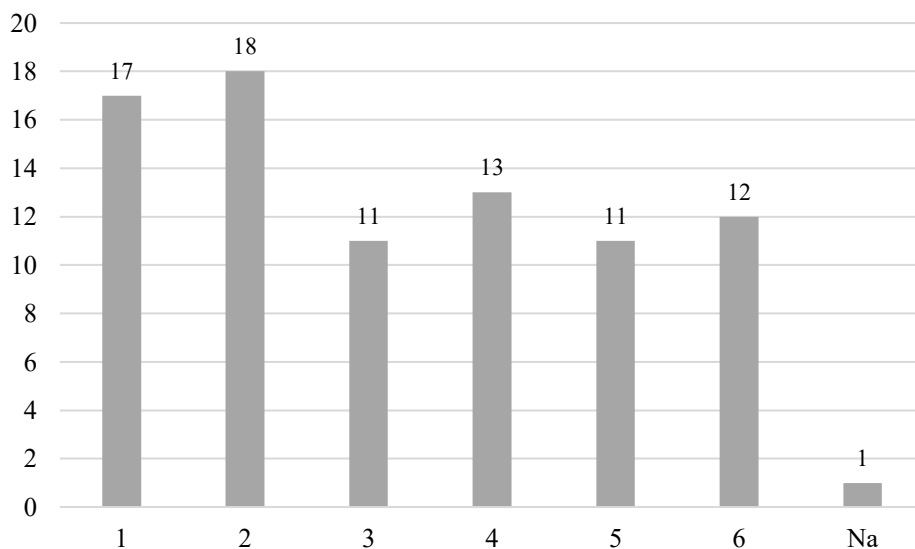
Figura 14. *Escala setorial em análise*

Legenda. não aplicável (n.a.).

As atividades do SCC participam num contexto socioeconómico constituído por várias fases, que vão desde os ciclos de produção/ oferta (1, 2, 3, 4, 5) até aos de consumo/ procura (6), como se pode observar na Figura 15. Oito artigos compreendem a análise de apenas 1 dos 6 padrões de produção/ consumo (A1, A2, A8, A9, A11, A12, A16, A19), 6 aplicam-se a toda a cadeia e

portanto consideraram/ mapearam os 6 pontos (A6, A7, A13, A20, A25, A26), 4 investigaram 2 (A4, A18, A21, A24) ou 3 (A5, A14, A15, A23) tópicos, 2 aplicaram-se a 4 (A3, A27) ou a 5 (A17, A22), e, por fim, 1 artigo não se aplicou (A10).

Figura 15. *Tópico da cadeia de produção em análise*



Legenda. 1) Práticas e atividades; 2) Infraestrutura/ instalações/ locais/ empresas; 3) profissionais do SCC; 4) Público/ audiência/ comunidade/ amadores; 5) redes; 6) consumo do público/ audiência/ comunidade; N.a. = não aplicável.

A Tabela 11 reflete a natureza heterogénea da produção e do consumo do SCC, cuja relação com o espaço e comunidade requiere a integração de escalas geográficas e setoriais, atividades e profissionais diversos.

Tabela 11. *Resumo: Dimensão da análise*

ID	Escala geográfica	Escala do SCC	Tópico
1	Local, nacional	Indústria	6
2	N.a.	Não especificado	5
3	Local	Subárea, área	1, 3, 4, 5
4	Local	N.a.	4, 6
5	Local	Indústria	1, 2, 3
6	Local	Indústria	1, 2, 3, 4, 5, 6
7	Local, nacional	Subárea, Indústria	1, 2, 3, 4, 5, 6
8	Local	Área	2
9	N.a.	Não especificado	5
10	N.a.	Não especificado	N.a.

ID	Escala geográfica	Escala do SCC	Tópico
11	Local, internacional	Área	2
12	Local, internacional	Área	6
13	Local	Área, Indústria, Não especificado	1, 2, 3, 4, 5, 6
14	Local	Indústria	1, 2, 6
15	Local	Indústria	1, 2, 6
16	Local	Indústria	2
17	Local	Área	1, 2, 3, 4, 5
18	Local	Área	1, 4
19	Local	Indústria	2
20	Local, nacional	Área	1, 2, 3, 4, 5, 6
21	Local	Sub-field	1, 4
22	Local, internacional	Não especificado	1, 2, 3, 4, 5
23	Local, nacional	Área	1, 2, 4
24	Local	Área	1, 2
25	Local	Área	1, 2, 3, 4, 5, 6
26	Local	Área, Indústria	1, 2, 3, 4, 5, 6
27	Local, nacional	Indústria	1, 2, 3, 6

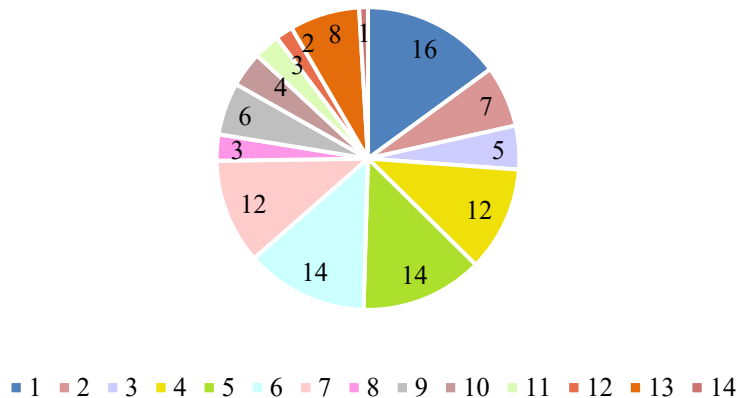
Métodos de investigação. No que concerne às abordagens de investigação, existem essencialmente três: métodos mistos, qualitativos e quantitativos. A investigação de métodos mistos envolve tanto abordagens qualitativas como quantitativas. A distinção entre investigação qualitativa e investigação quantitativa pode ser remetida em termos das

"diferenças entre (...) os pressupostos filosóficos básicos que os investigadores trazem para a investigação, os tipos de estratégias utilizadas na investigação (por exemplo, experiências quantitativas ou estudos de casos qualitativos), e os métodos característicos dessas estratégias (por exemplo, recolha de dados quantitativos sobre instrumentos versus recolha de dados qualitativos através da observação de uma situação)" (Creswell, 2014).

A *scoping review* centrou-se na observação dos métodos de recolha e análise de dados para avaliar o design de investigação dos artigos incluídos. Quanto à recolha de dados, e como mostra a Figura 16, a maioria dos artigos recorrem a uma combinação de métodos para entender o ecossistema setorial. O método de recolha de dados mais utilizado foi o estudo de caso, incluído em 62% das publicações. Os inquéritos (através de plataformas *online* e *offline*, aplicados a grupos-alvo pré-definidos ou voluntários) e os documentos oficiais (incluindo relatórios, planos, legislação, estratégias, políticas ou auditorias) foram aplicados como métodos de recolha de dados em 54% dos artigos. Entrevistas e bases de dados foram utilizadas em 46% dos casos.

Outros métodos utilizados foram os documentos audiovisuais e multimédia (AM) e redes sociais (31%), observação direta (27%), “mapeamento mental” (a comunidade preenche ou desenha um mapa físico/ *online*, 23%), eventos (workshops, reuniões ou debates, 19%), Geotagged Social Media Data (GSMD) (15%), método snowball (11%), Global Positioning System (GPS) (11%), mapas (8%) e objetos físicos (4%). Para além do acima mencionado, todos os artigos partem ou recorrem a bibliografia de cariz teórico.

Figura 16. *Método de recolha de dados*

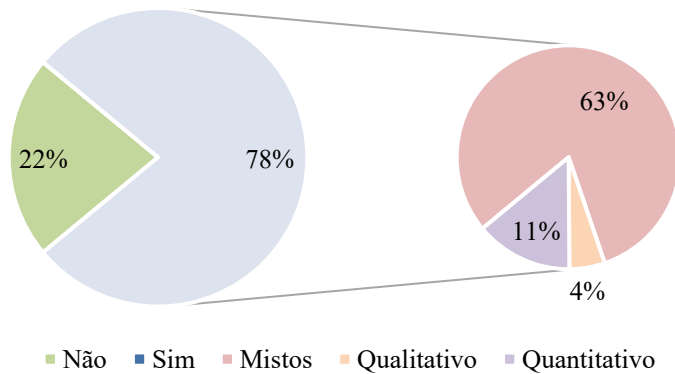


Legenda. 1) Estudo de caso; 2) Observação direta; 3) Evento; 4) Entrevista; 5) Inquérito; 6) Documentos oficiais; 7) Base de dados; 8) Snowball; 9) Mapeamento mental; 10) GSMD; 11) GPS; 12) Mapas; 13) Documentos AM e redes sociais; 14) Objetos.

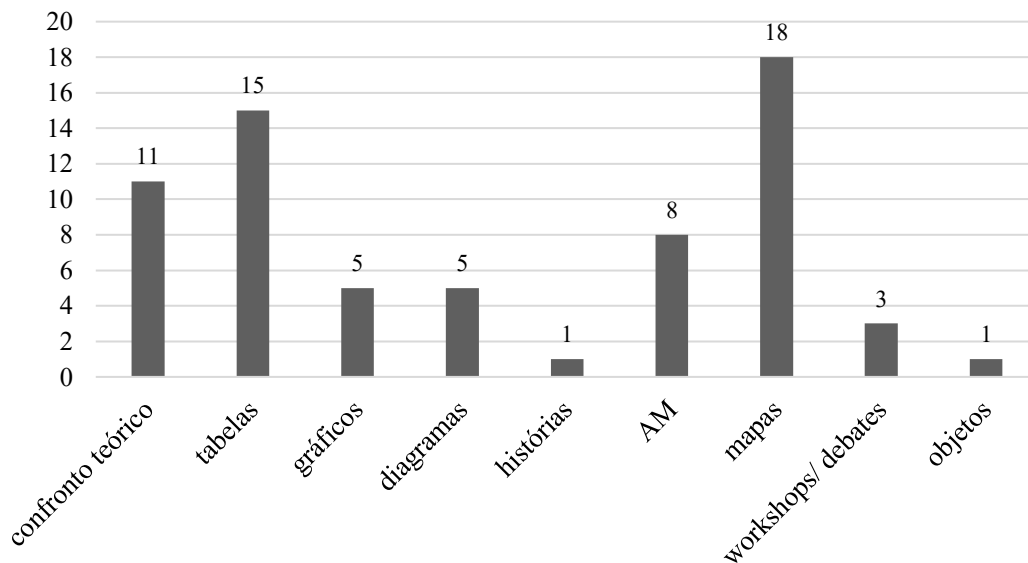
Quando os artigos expuseram estudos de casos para provar uma dada ideia/ contexto/ metodologia de aplicação do mapeamento cultural, foi considerado o método de recolha de dados do artigo em si (estudo de caso), ao invés dos métodos dos estudos a que se referiram. O A2 não utilizou um método de recolha de dados.

O tipo de dados recolhidos influencia as subsequentes reivindicações, conhecimento e curso do processo de análise. Pode verificar-se (Figura 17) que, entre os artigos classificados quanto à estratégia de análise, a maioria recorre a uma abordagem de métodos mistos, encontrando um equilíbrio entre a análise qualitativa e quantitativa. Somente no A1 se recorreu a uma análise quantitativa para discutir a necessidade de unificar e interligar oferta e procura cultural entre "conjuntos de dados nacionais, encomendados, inquéritos e conhecimento local (residentes, organizações artísticas)" (Evans, 2016, p. 17). Os artigos A4, A18 e A25 apresentaram uma análise qualitativa, A4 e A18 dedicada à cultura intangível e A25 à cultura tangível e intangível.

Uma percentagem de 22% dos artigos não foram classificados quanto à natureza dos métodos de análise: apesar de referirem a recolha de dados, o A9, A10, A16, A20 e A23 não os examinam; no A2 não há uma recolha nem análise dos dados porque pretendeu-se estudar apenas as abordagens metodológicas de mapeamento.

Figura 17. *Peso relativo da natureza da estratégia de análise*

Apresentação dos dados. Com “apresentação dos dados” pretende conhecer-se ainda uma fase do desenvolvimento da investigação, diferente e anterior à divulgação dos resultados. Nesta etapa, os autores procedem à visualização do material que resultou da seleção, organização e análise dos dados para posteriores considerações finais. Como mostra a Figura 18, entre os artigos revistos identificaram-se 9 formas de apresentação de dados (sendo que A2 e A23 não expõe resultados ao longo do artigo). Os mapas e tabelas são utilizados por mais de metade das publicações para exibir os dados recuperados, em 72% e 60% dos artigos, respetivamente. Para além de outros formatos usuais, tais como gráficos ou diagramas, os artigos também revelam os dados por meio do: confronto teórico (perspetiva crítica sobre/entre casos práticos e/ou pressupostos teóricos), histórias narrativas (para captar a cultura intangível o A18 revê estudos de caso de comunidades que reúnem e incorporam histórias locais em *posts* nas redes sociais e *websites*. Embora várias investigações recolham histórias, memórias ou experiências da comunidade, apenas este artigo as revela como "produto" final), documentos AM (desde gravações áudio e vídeo com habitantes locais ou sobre histórias locais (A7, A18, A21), a vídeos com fotografias de bens culturais acompanhados por música de fundo, um vídeo sem som com a documentação da construção de uma ponte, um passeio num bairro de Windsor em vídeo (A18) ou fotografias (A7, A11, A12, A18, A22, A24, A25)), mapas (elaborados pelos autores com ou sem consulta comunitária, com base em desenhos de mapas comunitários ou GSMD), workshops/ debates (A14 - discussão entre instituições locais, regionais, agentes e o grupo de investigação; P25 - entre várias entidades sobre iniciativas-piloto e workshops pensados como "laboratórios de ideias"; P26- diálogo entre comunidade, *stakeholders* e administração pública) ou objetos (no A25 foi solicitada a apresentação dos objetos característicos do território).

Figura 18. *Formato/ método de apresentação dos dados*

Alguns artigos referiram o uso das seguintes tecnologias ou técnicas de mapeamento: análise de correspondência múltipla, *RDF*, *QGIS*, *ArcGIS* (combinado com a aplicação *web* “Public Information” ou combinado com *GSMD*), *PostgreSQL*, *PostGIS*, *Geoserver*, *Leaflet*, *Open Street Map*, *Apache Tomcat*, *Microsoft MapPoint*, *Microsoft Office Excel* e *Google Earth*. Apesar serem utilizados SIG nos A13, A14, A15, A18, A20, A24 e A26, os autores não indicaram o software usado ou então desenvolveram um proprietário. Ou seja, este levantamento de ferramentas não incluiu aquelas cujo nome não foi mencionado pelos autores ou aquelas que eram exclusivas/ desenvolvidas pelo(s) autor(es).

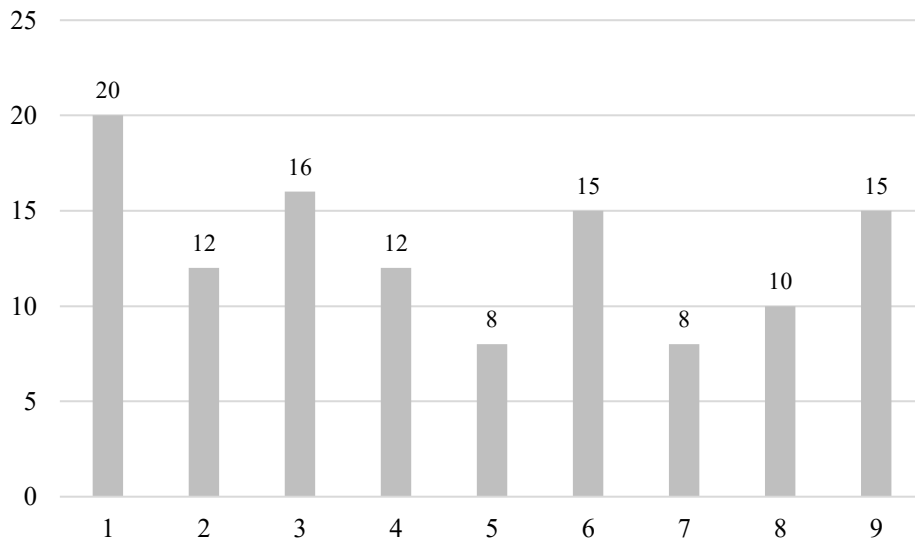
3.3.4. RQ4

Qual é a finalidade da investigação?

Informadas pelas propostas de vários autores (nomeadamente pelas 5 trajetórias de mapeamento cultural sugeridas por Duxbury et al. (2015, como citado em Duxbury, 2019, pp. 18-19) e pelas funcionalidades identificadas por Antonio Porrello et al. (2010)) e procurando englobar a riqueza identificada nos artigos, agruparam-se as finalidades em 9 categorias:

1. Documentação sobre recursos culturais (investigação, fomento e documentação de recursos tangíveis e/ou intangíveis)
2. Desenvolvimento/ capacitação da comunidade (contributo para o desenvolvimento, fortalecimento e valorização da comunidade. A comunidade é entendida como peça central para a descoberta ou clarividência de conceções, processos e implementação de estratégias culturais)
3. Gestão eficaz dos recursos culturais (desenvolvimento de processos, estratégias e políticas para o alcance dos objetivos almejados, procurando integrar preocupações com os recursos culturais)
4. Desenvolvimento sustentável (abordagem diferenciada e específica aos lugares, recursos e capacidades locais, a fim de apoiar o desenvolvimento sustentável da atividade económica, social, cultural e política. Aplicou-se quando os autores afirmaram claramente o objetivo de contribuir para o desenvolvimento sustentável das comunidades e regiões, quer sob bandeira de gerar lucro, quer para a inclusão)
5. Criação ou desenvolvimento de redes (proposta de criação de novas redes ou desenvolvimento/ reforço das já existentes)
6. Desenvolvimento económico e do turismo
7. Transmissão de sistemas de conhecimento local (de geração em geração ou de uma comunidade/grupo para outras)
8. Promoção do diálogo cultural/ intercultural
9. Debate teórico (levantamento de/ argumentação sobre questões gerais relacionadas com a área de investigação)

Tal como exposto na Figura 19, a maioria dos artigos pretendeu documentar os recursos culturais (74% com finalidade 1), isto é, desenvolveram algum tipo de inventário para enumerar os recursos culturais e fornecer informação-base para fomentar o conhecimento e novas perspetivas sobre o objeto de estudo. O mapeamento cultural foi realizado para informar e sustentar a gestão eficaz (finalidade 3) em 59% dos artigos, para o desenvolvimento económico (finalidade 6) e para gerar discussão sobre alguma questão teórica (finalidade 9) em 56%.

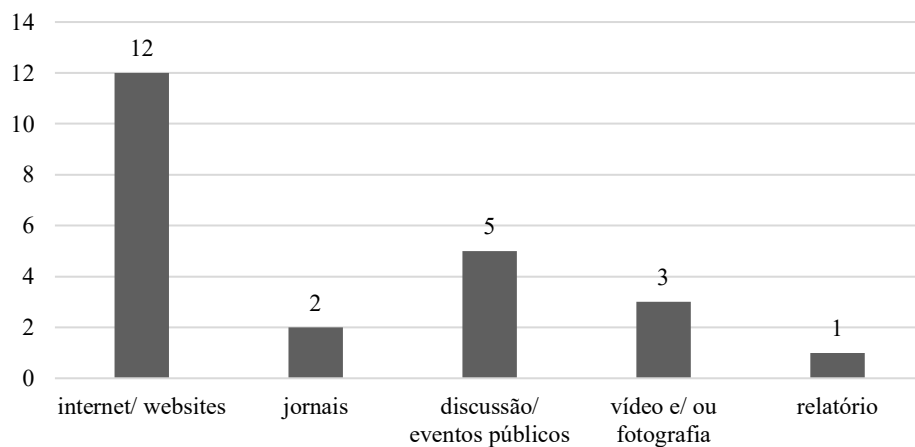
Figura 19. *Finalidade*

Nota. As razões pelas quais cada artigo foi associado às finalidades indicadas estão explicitadas no apêndice C. Não foi mencionada a finalidade 1 porque se trata de um critério objetivo (os artigos incluem ou não incluem o inventário dos recursos mapeados).

3.3.5. RQ5

Qual o meio de divulgação da investigação?

Para além da publicação científica (revistas e conferências), alguns autores indicaram que o conhecimento gerado, ou parte dele, foi também disseminado por meio da: *internet/ websites*, sessões de debate ou outros eventos públicos, formato vídeo e/ ou fotografia, jornais ou relatórios (Figura 20).

Figura 20. *Meio de divulgação da investigação*

3.4. Limitações e Potencialidades

Em retrospectiva dos dados recolhidos e com base em citações retiradas dos artigos (tanto das notas conclusivas/ discussão dos artigos como de estudos de caso particulares), procedeu-se ao levantamento, agrupamento e resumo do leque alargado de registos, finalidades e potencialidades do mapeamento cultural:

1. Compreender as dinâmicas culturais intrínsecas no território, isto é ““(…) destacar a vida dinâmica dos lugares na sua complexidade, diversidade e riqueza” (Duxbury, 2019, p.26). Gibson et al. (2010) referem que ““(…) outros investigadores promoveram métodos etnográficos incluindo entrevistas, *snowballing* através de contactos e observação dos participantes, como formas de “entrar” nas Indústrias Criativas e de compreender melhor a sua inserção e redes de relações sociais no território. Tais métodos fornecem uma explicação rica das dinâmicas internas e lógicas sociais da produção criativa (...)” (Drake, 2003, Shorthose, 2004, como citado em Gibson et al., 2010, p. 334).

2. Mapeamento crítico: "ao submeterem os mapas a análises culturais e a semiótica cartográfica, os cartógrafos críticos, geógrafos culturais e teóricos ‘não representativos’ veem a iconografia dos mapas em relações complexas com as divergências políticas, religiosas e culturais do momento da sua criação. (...) Estes estudiosos desconstroem mapas para revelar as estruturas de poder e conhecimento por detrás da sua criação e para compreender a sua força política e social no mundo e nos seus observadores" (Cosgrove, 2008, Harley, 1989, como citado em Currie & Correa, 2021, pp. 2-3). Vários autores reiteram a importância de projetos participativos e qualitativos neste aspeto: "(...) [os projetos focados em captar informação intangível e qualitativa] desafiam a nossa compreensão dos próprios mapas, produzindo renderizações poéticas, artísticas, abstratas, subjetivas do espaço geográfico que se afastam das normas cartesianas e das reivindicações positivistas" (Cosgrove, 2008, Wood, 2006, como citado em Currie & Correa, 2021, p.5). Cabeça et al. (2019), com base em Offen (2003), também entende que o "mapeamento participativo 'inerentemente critica a geografia histórica dominante ou convencional', e discute 'o significado social e político maior do projeto de mapeamento'"(p.43). Christophers (2007) relata o papel dos SIG no sentido de "nutrir uma perspetiva crítica e reflexiva dos pressupostos acerca das Indústrias Criativas, o que constituem e onde se encontram", ao mesmo tempo que, para o governo, são uma "forma de suprir a investigação de formas adequadas aos seus imperativos quantitativos (obcecados como os governos estão com a auditoria, contagem, classificação dos lugares criativos, etc.)" (como citado em Gibson et al., 2010, p.338).

3. Ferramenta de comunicação democrática: "desde a sua fundação nos anos 70, o mapeamento cultural oferece uma abordagem democrática à política cultural regional - tanto em termos de quem pode definir e aceder à cultura e moldar a política cultural como em termos do que é contado e financiado enquanto parte da paisagem cultural" (Currie & Correa, 2021, p.3). "Os projetos de mapeamento cultural podem funcionar como ferramenta democrática de aproximação de profissionais culturais, sociedade civil e governo; estabelecer um espaço de colaboração para o trabalho conjunto de utilizadores, planeadores, gestores e investigadores no campo da cultura; e apontar temas e áreas que requerem atenção política adicional" (Essaadani, 2015, Attard, 2015, Kessab, 2015, como citado em Duxbury, 2019, p.23).

4. Promoção do diálogo, participação e inclusão social: "Os mapas eletrônicos (...) podem manter estes múltiplos contextos em jogo, sobrepondo diferentes perspectivas dos participantes, sejam eles acadêmicos, autoridades públicas, membros da comunidade ou produtores culturais" (Currie & Correa, 2021, p.3). "O mapeamento cultural pode criar oportunidades de diálogo entre uma comunidade e as autoridades locais, oferecendo "diversas fontes de informação [que] podem ultrapassar as limitações das opiniões dos especialistas" (Bettencourt; Castro, 2015, p. 28, como citado em Duxbury, 2019, p.24). "A cartografia tornou-se uma forma de comunicação utilizada pelo público em geral, gerando 'informação geográfica voluntária' ou 'conteúdo gerado pelo utilizador': conteúdo produzido por utilizadores comuns que poderá permitir o estudo da forma como se experencia e dá sentido às coisas e leva a repensar a relação entre utilizadores/consumidores humanos e informação cartográfica digital" (Goodchild, 2007, Straumann et al., 2014, Chua et al., 2016, Craine & Aitken, 2009, como citado em Cabeça et al., 2019, p.43). "(...) os desenvolvimentos da Web permitiram a exploração de SIG interativos como uma abordagem de comunicação bidirecional que pode assegurar a igualdade de acesso à informação; tornar a participação mais ampla e mais substancial devido a uma melhor compreensão dos dados espaciais e problemas relacionados; criar novas perspectivas de inclusão social; e reforçar os procedimentos democráticos que apoiam a eficácia dos processos de decisão espacial e a implementação bem sucedida dos seus resultados" (Hansen & Prospero 2005, como citado em Panagiotopoulou et al., 2020, p.8). "(...) a integração de abordagens cartográficas culturais participativas de forma significativa no planeamento cultural e comunitário e nos processos políticos permitirá aos cidadãos colaborar na construção de mapas que podem servir de andaime para o desenvolvimento do conhecimento local e uma compreensão mais profunda do lugar, e como as bases para o planeamento e ação coletiva" (Duxbury, 2019, p.26).

5. Empoderamento da comunidade, do conhecimento e identidade local: "a atribuição de pesos ou valores à cultura intangível de uma comunidade só pode ser feita pelas pessoas que lá vivem, (...) todas as comunidades descritas vincularam estreitamente as suas narrativas culturais intangíveis ao território" (Jeannotte, 2016, p.40). "Os mapas captam um nível de detalhe sobre o entrecruzamento de elementos que só pode vir de pessoas que vivem na área" (Georgina Community Maps website, como citado em Jeannotte, 2016, p.40). "Os mapas atuais utilizam novas tecnologias de representação do espaço para localizar e traçar histórias pessoais, coletivas, ou um pouco de ambos os tipos de histórias. Os utilizadores (individuais ou por vezes coletivos) podem facilmente acrescentar anotações relacionadas com as suas experiências individuais no mapa" (Ribeiro et al., 2020, p.59). "Em relação aos povos indígenas e comunidades locais, uma vantagem significativa do mapeamento cultural é que pode ser utilizado para chamar a atenção dos decisores dominantes (estado, grupos sociais influentes, sector privado) da voz de grupos subordinados ou marginalizados que, de outra forma, geralmente não são ouvidos, ou, mais concretamente, não são escutados" (Taylor, 2013, p. 8).

6. Captar e disseminar a singularidade e simultânea intersubjetividade/ diversidade da cultura local: "(...) muitos mapas culturais são comunitários e participativos e são sensíveis a múltiplas formas de conhecer, experimentar e articular os significados culturais pluralistas de lugares específicos" (Duxbury, 2019, p.26). "[Projetos que se concentram na captura de dados intangíveis e qualitativos] reúnem uma série de vozes para criar conhecimento intersubjetivo sobre uma comunidade geográfica" (Currie & Correa, 2021, p.5). "Mapear histórias pessoais com cartografia *online* é uma atividade popular devido ao número substancial de utilizadores do

Google Maps que percorrem jornadas individuais" (Ribeiro et al., 2020, p.59).

7. Promover a discussão, mobilizar os agentes (Ponzini et al., 2014, p.83) e fornecer evidência base para a política, planeamento e investimento cultural. Resultado da gestão e desenvolvimento de políticas estratégicas de utilização e exploração de recursos culturais (Mercer, 1996, como citado em Gerundo & Adad, 2019, p.183), o planeamento cultural visa o desenvolvimento da urbe e da comunidade em função das atividades culturais (Eckardt, 1982, como citado em Evans & Foord, 2008). De acordo com Evans e Ford (2008), um processo de planeamento cultural compreende três etapas: mapeamento, levantamento e avaliação de necessidades e planeamento. O mapeamento cultural permite, numa primeira instância, o reconhecimento dos recursos autênticos e distintivos de um dado território e, em segundo lugar, sustentar o desenvolvimento de políticas e estratégias enraizadas nesses recursos (pp.496-497). "Este mapeamento de largo espectro da 'cultura' local pode fornecer informações vitais aos decisores políticos sobre a melhor forma de responder eficazmente às necessidades locais, maximizando simultaneamente as oportunidades" (Assuma & Ventura, 2014, p.497). "Os dados criados estabelecem uma base de dados de informações sobre recursos culturais para apoiar a tomada de decisões. Também pode ser integrado em planos municipais (por exemplo, uso do solo, desenvolvimento económico e turístico) (...)" (Othman & Hamzah, 2013, p.585). "Os projetos estão a ajudar as parcerias entre agências culturais e autoridades locais, a identificar prioridades partilhadas e a discutir decisões conjuntas de investimento. Em particular, persuadem aqueles que desenvolvem políticas baseadas em evidências a levar a cultura a sério - compilando e apresentando dados de bens (muitas vezes aliados a dados de consumo) de uma forma sistemática e num formato que é familiar a esses decisores políticos" (Lee & Gilmore, 2012, p.25). "Podem fornecer informações que não representam uma 'resposta final' ou 'resultado final', mas que devem ser encaradas, em vez disso, como "aberturas de discussão" a novas perspetivas sobre o mapeamento de resultados e desenvolvimento local" (Nummi & Tzoulas, 2015, p. 172, Pillai, 2015, como citado em Duxbury, 2019, p.24).

8. Impulsionar o desenvolvimento, regeneração urbana e competitividade inter-regional: "muitas cidades adotaram o mapeamento cultural no planeamento face às mudanças populacionais e à gentrificação; estes projetos frequentemente refletem a visão popular de que os bens culturais encorajam a regeneração da cidade" (Currie & Correa, 2021, p.4). "Como instrumento de governação contemporânea, o mapeamento cultural, tal como comumente utilizado (...) representa um novo modo de competitividade inter-regional através de formas específicas de metodologia cartográfica. Portanto, o que é novidade no desenvolvimento do mapeamento cultural atual é a aplicação de novas tecnologias de mapeamento e de exploração de bases de dados para que as regiões e sub-regiões possam competir pela economia e investimento do visitante baseado na cartografia cultural. As vantagens decorrentes de tais mapas, enquanto fatores de aceleração económico para os planeadores regionais e para as agências de desenvolvimento, são então claras" (Lee & Gilmore, 2012, p.26). "(...) é também uma ferramenta promocional dos bens culturais da área de estudo. Apoia o sector cultural local, oferecendo informação sobre a cultura da área tanto aos residentes locais como aos visitantes" (Othman & Hamzah, 2013, p.585).

9. Revelar lacunas nas políticas de investimento: "na melhor das hipóteses, a abordagem de monitoramento quantitativo aqui dominante, fornece uma imagem mais clara para que os

decisores políticos e financiadores identifiquem lacunas, apliquem os dados a ferramentas sob seu controle, tais como a taxa padrão, (...) para apoiar a tomada de decisões, investimento e avaliação do que funciona, bem como para ter uma base para monitorizar o desempenho no futuro. Podem também ser uma referência para outras informações qualitativas a serem acrescentadas e integradas (...)" (Lee & Gilmore, 2012, p.26).

10. Identificar e registar recursos culturais tangíveis e intangíveis: "o próprio mapa pode incorporar informação cronológica e do espaço, descrição, narrativa, som, imagens em movimento e imóveis, dados quantitativos e qualitativos através de uma interface visual que carrega qualidades afetivas e estilísticas, bem como informação "básica" (Longley & Duxbury, 2016, como citado em Duxbury, 2019, p.26). "Os mapas são úteis não só como expressões cartográficas, mas também para ilustrar as memórias através de anotações ou comentários" (Caquard & Cartwright, 2014, como citado em Ribeiro et al., 2020, p.59). "A literatura teórica sobre cartografia cultural mostra como os mapas culturais envolvem, por vezes simultaneamente, estes diferentes registos epistemológicos: por um lado, formas humanistas e intangíveis de conhecimento sobre as dimensões qualitativas, conceptuais e afetivas da cultura, versus uma inteligência mais instrumental, utilitária e de gestão ao serviço do desenvolvimento cultural e da política económica" (Duxbury et al., 2015, Freitas, 2016, como citado em Currie & Correa, 2021, p.4).

11. Reconhecimento do "sentido de pertença": "as TIG - como meio de produzir mapas - podem tornar visível o invisível, traçando contornos de ligações emocionais e afetivas nos espaços da cidade e rerepresentando-os num formato além das palavras e números, como mapas que suscitam o retorno geolocalizado dos visualizadores" (Gibson et al., 2010, p.345). "Através de bases web enriquecidas com multimédia, o mapeamento cultural também melhora a identificação e exploração da identidade da comunidade através do mapeamento de recursos culturais intangíveis, tais como valores tradicionais e histórias únicas que se combinam para definir a identidade e o sentido de pertença de uma comunidade" (p.585).

12. Identificar e fomentar processos de "clusterização": "os SIG são uma ferramenta de mapeamento ideal para a identificação de *clusters* de Indústrias Culturais e Criativas e a sua ligação a outros indicadores de desenvolvimento (...)" (Linde et al., 2020, p.113).

13. Acessibilidade: por exemplo, o Web GIS facilita a difusão de dados geolocalizados e ferramentas de processamento (Fitri et al., 2017, p.3).

14. Desenvolvimento sustentável: "(...) o mapeamento é uma ferramenta prática para a comunidade assegurar a sustentabilidade" (Ribeiro et al., 2020, p.58). "[os dados criados podem ser] utilizados como um indicador na medição da sustentabilidade do centro histórico" (Othman & Hamzah, 2013, p.585). A sustentabilidade cultural implica o papel ativo das comunidades na conservação e desenvolvimento sustentável dos seus recursos: "a sustentabilidade cultural tem que ver com a conexão das pessoas ao seu ambiente e património – paisagem cultural – e que participam no seu cuidado, conservação, planeamento e desenvolvimento sustentável, de forma a agregar valor social e económico para a comunidade" (Taylor, 2013, p.4).

No entanto, dado que concretizar um mapeamento cultural implica a tomada de decisões ao longo de todo o processo, que, por sua vez, afetarão os resultados e conclusões obtidas (Currie &

Correa, 2021), é importante salientar que “os mapas representam e não refletem o território, sendo condicionados pela perspectiva dos seus criadores e pela subjetividade do próprio observador” (Hultman, 2007). O processo de mapeamento deve ser desenvolvido e apreciado a partir de uma posição crítica. Independentemente do esforço de neutralidade e objetividade dos autores, as abordagens, metodologias, paradigmas ou ferramentas associadas ao mapeamento cultural podem estar envoltas num conjunto de condicionantes que devem ser ponderadas e consideradas:

1. Atividades "escondidas" e não consideradas nas análises do SCC por motivos diversos, entre os quais: "a linguagem era muito importante quando se observava a forma como as pessoas descreviam o seu trabalho. Dependendo do setor, as pessoas descreveriam o seu trabalho de forma muito diferente. O termo 'criador' é bastante utilizado no artesanato, enquanto 'freelancer' ou 'trabalhador independente' são mais utilizados noutras indústrias. Os freelancers e as pequenas empresas trabalham habitualmente em múltiplas áreas e foi um desafio identificar todas essas áreas no mapeamento. Muitas vezes foram mapeados com base na sua presença *online*, principalmente no website. No entanto, a informação do website pode ser enganosa ou desatualizada. Isto é uma limitação ao projeto num contexto em que depende das pesquisas do *Google* por empresas, organizações e trabalhadores freelance existentes" (Murray, 2017, p.10); "determinados dados não abrangem todos os recursos do património cultural devido à falta de informação em termos de dados secundários (recursos publicados)" (Othman & Hamzah, 2013, p.585); "(...) nem todo o financiamento pôde ser classificado no território porque os detalhes da entidade ou evento financiado(a) nem sempre foram suficientemente específicos para determinar onde se encontravam" (Linde et al., 2020, p.116); "muita informação útil é detida por agências culturais e governamentais, mas não é disponibilizada para investigação e análise secundária, muitas vezes por razões de "confidencialidade do cliente" (Evans & Foord, 2008, p.80).

2. Manifestação complexa e diversa da cultura situada no território: “no mapeamento da cultura intangível, é necessário reconhecer que as narrativas da comunidade são fruto de contextos geralmente "confusos", não lineares, contestados (mesmo dentro da comunidade), e contínuos. Por outras palavras, fazem parte de um ecossistema cultural que é tão complexo como o ecossistema natural em que está inserido" (Jeannotte, 2016, p.41). "A natureza heterogénea tanto dos produtores quanto dos utilizadores/ consumidores - e das suas relações no espaço - torna qualquer exercício de mapeamento cultural complexo e exige um processo de integração entre sectores, formas de arte, tipos de atividade cultural e geografia - e, claro, entre uma população que pode ser diversa e exigir uma estratificação detalhada" (Evans & Foord, 2008, p.79).

3. O mapa é um instrumento de poder que expressa apenas uma perspectiva do território, aspeto plenamente captado pelas palavras de Currie e Correa (2021): “os mapas moldam, ao invés de refletirem, os territórios que os seus criadores tentam representar" (p. 2) e, em parte, também “são moldados pela subjetividade do próprio visualizador” (p.6). “Assim, mapear as manifestações culturais para, eventualmente, apresentar uma identidade espacial não é um processo descritivo, mas prescritivo e normativo” (Hultman, 2007, p.330). A maioria do trabalho nesta área é positivista, centrando-se na evidência disponível sobre a oferta e procura, participação e infraestruturas físicas, baseada no que é quantitativamente mensurável. (...) Isto significa que há muito pouco espaço para atividades de mapeamento cultural que possam oferecer uma imagem diferente da paisagem cultural, tal como poderia surgir a partir do estudo

etnográfico, da memória cultural, do discurso, das redes ou da análise visual e textual" (Lee & Gilmore, 2012, p.25). Mas “emergem questões em torno do que conta como cultura à medida que as intervenções de pesquisa em mapeamento cultural são realizadas em locais que não são normalmente destacados nos mapas culturais 'oficiais' - tais como áreas suburbanas ou bairros marginais” (Duxbury, 2019, p.20). "Seguindo Foucault, pode argumentar-se que tal mapeamento positivista pode ser visto como um meio de estabelecer "conhecimento" sobre a cultura, que atua como um mecanismo de poder por parte dos que mapeiam; mapear é conhecer, é controlar "a formação de discursos e a genealogia do conhecimento precisa de ser analisada, não em termos de tipos de consciência, modos de percepção e formas de ideologia, mas em termos de táticas e estratégias de poder" (Foucault 2007, p. 182, como citado em Lee & Gilmore, 2012, pp. 25-26).

4. Dificuldade em identificar, recolher, discutir e divulgar o conhecimento intangível: "(..) o enfoque exclusivo no valor económico tangível das expressões intangíveis pode implicar uma mercantilização das expressões culturais, (...) tornando-as interessantes e promovidas apenas na medida em que representem perspectivas de retorno económico. Isto esvazia o valor intrínseco das expressões e da sua contribuição para dimensões sociais menos quantificáveis, tais como identidade e memória" (Freitas, 2016, p.15).

5. Supressão de processos de mapeamento *bottom-down*, participativos e com dados de natureza mais qualitativa: "sobretudo, tem havido atenção exclusivamente dedicada à recolha de dados quantitativos para exercícios de mapeamento cultural, em detrimento de informação qualitativa mais rica sobre como tais bens são valorizados ou utilizados pelas comunidades locais e visitantes. As percepções do significado dos bens foram largamente apagadas, em prol de inquéritos simplistas que promovem a competição entre cidades através da gestão da imagem. Frequentemente, a investigação não tem conseguido envolver as comunidades, adotando em vez disso uma abordagem instrumental e de *top-down*" (Lee & Gilmore, 2012, p.25). Freitas (2016) cita um eventual entrave relacionado com as abordagens *bottom-up*: "(...) as abordagens *bottom-up* podem correr o risco de consumir tempo e recursos e criar dados não padronizados que impedem a comparação da região” (Fraser et al., 2006, como citado em Freitas, 2016, p.11). "Dada a sua complexidade, as abordagens *bottom-up* refletem maior dificuldade em mapear plenamente os contextos nacionais e tenderão a centrar-se no nível local, enquanto as abordagens *top-down* refletem a capacidade de generalizar a partir de uma série de indicadores e captar dimensões mais amplas da realidade" (Bonsón et al., 2015, Duxbury et al., 2015, Freitas, 2016, Plieninger et al., 2013, como citado em Ribeiro et al., 2020, p.59).

6. Delimitação setorial discutível: a informação-base ou gerada no processo não obedece a um *standard* único porque “não existe uma metodologia padronizada e utilizada entre projetos para compilar, classificar e apresentar dados” (Lee & Gilmore, 2012, p.9), o que dificulta a comparação e compatibilidade entre estudos. "Estes exercícios estão repletos de problemas metodológicos, destacando-se a aplicação de definições *standard* das atividades criativas aos dados estatísticos nacionais de forma que todas as partes interessadas - financiadores e decisores políticos, a nível regional e nacional, e incluindo os próprios profissionais criativos – possam chegar a acordo sobre quais os conjuntos e subconjuntos de atividades a nível local" (Lee & Gilmore, 2012, p.8). Este ponto é refletido também por outros autores, entre os quais: Samuel Murray (2017) - "a definição da Economia Criativa coloca desafios na classificação do tipo de detalhe do projeto de mapeamento. Começou-se com as definições dos sectores da Indústria

Criativa e da Economia Criativa do governo britânico, mas descobriu-se que estas classificações colidiam frequentemente com as opiniões dos que trabalham na Economia Criativa sobre o que considerariam estar dentro da sua indústria" (p.9) – e Nancy Duxbury (2019) - "Danielle Deveau e Abby Goodrum (2015) descrevem uma série de questões, incluindo as definições simplistas derivadas de categorizações que não captam adequadamente atividades, eventos e espaços complexos; a aplicabilidade de categorias de 'grandes cidades' que podem deturpar a 'vitalidade cultural' em locais mais pequenos; a invisibilidade de algumas atividades culturais; e o dilema de que algumas atividades culturais não são conducentes a mapeamento, tais como festivais ou eventos que se movem entre locais, ou trabalho 'virtual'" (p.20).

7. Desajuste da definição setorial aplicada ao território sob observação: "é difícil identificar os sectores industriais que se assemelham às Indústrias Criativas, uma vez que passaram a ser entendidos internacionalmente. É necessária a compreensão vernacular da criatividade, fora dos esquemas padronizados de classificação da indústria, inserida na vida social dos locais rurais e industriais" (Gibson et al., 2010, p. 339).

8. Sensibilidade da definição da área territorial sob observação: "a recolha de dados sobre bens, ativos e atividades culturais e criativas está também dividida por disparidades entre as classificações e o seu significado, e muitas vezes os dados simplesmente não são recolhidos ao nível local. Isto significa que obter uma imagem clara e comparável dos ativos culturais locais através de uma taxonomia comum da arte e formas culturais, profissionais, amadores subsidiados e comerciais, classificações e códigos da indústria, locais de encontro e ambientes comunitários, etc., é, portanto, um exercício complicado e intensivo em recursos, que muitas vezes requer investigação primária e recolha de dados" (Lee & Gilmore, 2012, p.9). "Como definimos comunidades, bairros e cultura também requer uma sensibilidade histórica e geográfica, particularmente quando noções de património cultural, "propriedade" legal, acesso e utilizadores/não utilizadores de instalações culturais também refletem distinções e divisões sociais" (Chan & Goldthorpe, 2007, como citado em Evans & Foord, 2008, p.73). A congruência da terminologia utilizada para descrever a organização espacial de processos de *clustering* cultural é também uma questão: "os rótulos dos modelos que descrevem a organização espacial da produção e consumo cultural não são particularmente úteis na classificação das diferenças entre os chamados *clusters* culturais, distritos ou bairros. São frequentemente alterados entre si para descrever fenómenos semelhantes" (Cooke, 2005, como citado em Ponzini et al., 2014).

9. O SCC é mutável e dinâmico e "nenhum mapa pode captar a vida cultural da cidade que muda dinamicamente, nem tudo o que a cultura e a arte implicam (...). Preferiu-se compreender o mapa como um processo contínuo e interpretativo, ao invés de um produto fixo e finalizado. Qualquer aplicação do mapa deve ter em conta as suas limitações - tanto epistemológicas como técnicas" (Currie & Correa, 2021, p.16). "Qualquer estudo que se concentre numa área geográfica pequena e limitada pode excluir as pessoas que se deslocam frequentemente para trabalhar ou que trabalham num contexto nacional ou internacional" (Murray, 2017, p.10). "A Economia Criativa é muito fluida, as pessoas podem mudar entre empregos e para trabalhar em diferentes locais" (Murray, 2017, p.10). Daí que a definição de metodologias de recolha de dados "é frequentemente adaptada, modificada ou descontinuada ao longo do tempo, tornando ainda mais problemáticos os dados das séries cronológicas para apoiar a avaliação contínua do movimento em relação às linhas de base" (Lee & Gilmore, 2012, p.10).

10. Deficiências na padronização/ incompatibilidade técnica: um exemplo literal deste ponto é que "a transferência de dados criados em plataformas Web 2.0 para SIG convencionais a fim de posterior análise estatística ou espacial é tecnicamente difícil, se não impossível em alguns casos, devido a preocupações de privacidade e à presença de código especificamente concebido para permanecer totalmente controlado pelas empresas de website" (Elwood, 2009, p. 259, como citado em Gibson et al., 2010, p.330).

11. Suscetibilidade das conclusões derivada dos métodos e metodologia seguidos: "o tipo de dados recolhidos irá, por sua vez, informar as reivindicações de conhecimento que o projeto de mapeamento pode suscitar e as utilizações em que pode ser disposto" (Currie & Correa, 2021, p.5). "Como resultado, aqueles que utilizam um mapa cultural para formulação de políticas ou para a tomada de decisões de atuação devem ter em conta as escolhas metodológicas feitas durante a construção do mapa. Qualquer utilização instrumental do mapa deve reconhecer as reivindicações de conhecimento inerentemente parciais e limitadas que o mapa pode provocar, devido às práticas interpretativas e contingentes que lhe deram origem" (Currie & Correa, 2021, p.6). O artigo de Gibson et al. (2010) avançou com um exemplo: "ao passo que mapear os dados dos Censos ou apuramentos de negócios enfatiza a concentração e individualidade dos locais de trabalho no centro das cidades, o método utilizado revelou múltiplos espaços de vida criativa em toda a cidade (...) e como estes estavam ligados à prática regular dos entrevistados. Foram revelados sítios "mundanos" de *networking* social (...)" (Felton et al., 2010, como citado em Gibson et al., 2010, p. 334).

12. Considerar a representatividade da amostra: "(...) as estatísticas das empresas e do emprego nas Indústrias Criativas tinham uma utilidade muito limitada, não sendo fiáveis devido aos pequenos números por categoria (em função da representação de apenas uma pequena percentagem da população total, decorrente do que o Gabinete Australiano de Estatística apelida de "aleatorizar" para proteger o anonimato, mas que na prática produz números "fictícios") ou simplesmente por não mostrarem quaisquer atividades industriais criativas" (Gibson et al., 2010, p. 338). "(...) a obsessão com a defesa da oferta e financiamento das artes de serviço público nestes processos de medição ignora efetivamente muita da atividade cultural que ocorre fora destes sistemas - nas esferas diária, privada, de entretenimento e comunitária" (Paterson, 2006, como citado em Evans, 2016, p.4). "Os dados sobre bens culturais do sector público tendem a ser mais fáceis e mais baratos de recolher - mas a pintura de um quadro abrangente requer dados dos setores público, privado e voluntário" (Lee & Gilmore, 2012).

13. Extrapolação de dados. "(...) deve deixar-se uma nota de advertência: a utilização de dados de consumo cultural e data *profiling* derivados de pesquisas de mercado e de sondagens (por exemplo, Experian) constitui uma indicação útil da participação aproximada em atividades artísticas e culturais, mas há o risco de transferir tais evidências para áreas menos urbanas e reforçar as assimetrias culturais da oferta e oportunidades" (Evans & Foord, 2008, p.89).

14. As fontes de informação e a qualidade da mesma devem ser questionadas, como comprovam os exemplos: "no domínio do mapeamento cultural, a informação recolhida encontra-se dispersa por um grande conjunto de fontes incoerentes (publicações governamentais, bases de dados, websites, inquéritos, etc.) e de diferentes formatos, sendo apenas acedida de forma fragmentada uma vez que a interligação entre conjuntos de dados é insuficiente" (Court & Wijesuriya, 2015,

como citado em Sharma & Singh, 2018, p.1).

15. Estudos pontuais, não sistemáticos, com tempo e recursos limitados: Lee e Gilmore (2012) refletem sobre os obstáculos que o mapeamento cultural enfrenta para responder e sustentar evidência que “demonstre o custo-benefício e vantagem competitiva do investimento estratégico no território”: ausência de normas e quadros nacionais de recolha de dados; falta de uma abordagem mais estratégica e partilhada da sua utilização; os dados são frequentemente produzidos e atualizados *ad hoc* à medida que os projetos se desenvolvem, o que reflete o facto de os projetos serem respostas a oportunidades ou necessidades políticas imediatas e urgentes; a falta de padronização dos dados é também um impedimento à atualização e fundamentação dos projetos uma vez que os torna menos reprodutíveis (p.25). “(...) geralmente, não é possível apreender os bens e valores culturais intangíveis através de simples questionários ou consultas pontuais. Requerem uma abordagem ao mapeamento cultural que possa funcionar com o primeiro passo numa viagem mais longa em direção à sustentabilidade cultural” (Jeannotte, 2016, p.4). Apesar da “sua lógica e sucesso depender da repetição” (Hultman, 2007, p.329), “na prática, as ferramentas para realizar um inventário exaustivo e o âmbito das análises são restringidas devido à natureza limitada do tempo de tais averiguações e exercícios de planeamento cultural, devido aos imperativos das agências locais (financiamento/ condicionadas pela entidade financiadora) e a uma base de informação e conhecimento (e gestão do conhecimento - ou seja, de históricos/tendências, estudos prévios, intersectorais, e acesso e partilha de dados) pobre” (Evans & Foord, 2008, p.73). Fitri et al. (2017) referem também que “(...) nem todos podem aceder ao SIG por várias razões, incluindo o custo ou capacidade de o operar de forma eficiente” (p.3).

16. Dificuldade em captar evidência que abranja “um conjunto intrinsecamente dinâmico, multicamadas e complexo de recursos, infraestruturas, atividades, relações, expressões, conhecimentos, memórias e potencialidades das cidades e regiões”, para informar a política e orientar o planeamento cultural. “Como Graeme Evans (2015) e outros observaram, o mapeamento cultural ainda não está integrado e regularizado nos processos de planeamento, e os projetos de mapeamento cultural existem em grande parte à margem destes processos como iniciativas especiais únicas” (Duxbury, 2019, pp. 25-26).

17. Faltam links (*guidelines*/ orientação prática e consequente) entre processos de mapeamento cultural e políticas e planeamento cultural: “para que a cultura seja uma parte mais integrada nos processos de planeamento e desenvolvimento urbano e comunitário, os projetos de mapeamento cultural devem ser integrados em sistemas mais regularizados, com ligações diretas entre mapeamento e processos de planeamento/decisão” (Häyrynen, 2015, Allegretti et al., 2014, como citado em Duxbury, 2019, p.25).

18. Desafio de envolver e cooperar com participantes: “parte do desafio de envolver membros da comunidade numa base contínua parece estar relacionado com os critérios utilizados para seleccionar os participantes” (Jeannotte, 2016, p.40). “Existem também várias coleções de património privado que não puderam ser registadas devido à falta de cooperação dos proprietários durante o processo de recolha de dados, alguns dos quais também desejavam que as suas coleções não fossem divulgadas” (Othman & Hamzah, 2013, p.585).

19. Preocupação do tratamento técnico e ético dos dados: “um desafio - e uma oportunidade -

para os investigadores que utilizam tecnologias Web 2.0 deriva dos conhecimentos ‘tremendamente heterogêneos’ que geram, e dos problemas técnicos e éticos relativos a como aceder e utilizar os dados espaciais gerados publicamente em investigações e análises posteriores” (Elwood, 2009, p. 257, como citado em Gibson et al., 2010, p.330).

Conclusões

O mapeamento cultural foi inicialmente aplicado a territórios indígenas nos anos 60/70 como forma de envolver e legitimar visões locais e minoritárias na formulação de políticas culturais, ao invés de as submeter a abordagens de mapeamento colonial, nacionalista ou elitista (Duxbury, 2019; Porrello et al., 2010). Desde então, a investigação e implementação de mapeamentos culturais foi-se expandindo na literatura contemporânea, passando a abranger outras geografias e estendendo-se aos contextos urbanos (Currie & Correa, 2021). Objeto de atenção redobrada por parte de decisores políticos no início do século XXI, quando se tornou imperativa a importância dada à cultura e à criatividade orientada pelo paradigma do desenvolvimento e regeneração urbana, surgiu, forçada pelas circunstâncias, uma preocupação inversa à dos propósitos originais do mapeamento cultural. A literatura passou a ter necessidade de incentivar o envolvimento da comunidade no que se estava a tornar uma discussão instrumental do SCC, pautada por medidas de crescimento económico (Currie & Correa, 2021; Freitas, 2016). Tudo isto é refletido nos significados, métodos, metodologias e finalidades múltiplas que o mapeamento cultural foi tomando para responder também à demanda de sociedades e culturas cada vez mais complexas.

A revisão de literatura mostrou que a investigação relevante e produzida de forma consistente sobre o mapeamento cultural do SCC foi publicada ao longo dos últimos 15 anos. No entanto, o impacto das publicações tem vindo a diminuir nos últimos 5 anos. O interesse em enquadrar, investigar e compreender o objeto de estudo é sobretudo manifestado na Europa, e em especial, no Reino Unido. As Ciências Sociais são a área que concentra o maior número de publicações, mas também são de assinalar as Artes e Humanidades, Economia, Econometria e Finanças e Ciências da Computação. As revistas "Cultural Trends" e "City, Culture and Society", e suas respetivas editoras Routledge e Elsevier, têm tido o maior impacto e concentração do número de investigações na área. Quase metade os artigos revistos foram publicados através de acesso aberto. O financiamento por entidades públicas é o mais comum (44%), o que traduz a tendência para a atuação baseada em evidências e que procura respostas concretas adaptadas às necessidades locais.

Apesar de o parágrafo anterior destacar tendências de agrupamento de características da investigação estudada, a realidade é que o conhecimento se encontra disperso por um grande conjunto de autores, países, fontes, editoras e áreas de investigação, com terminologias, contextos de produção, metodologias e objetivos distintos, resultando assim num campo transdisciplinar. Hoje, o conceito de mapeamento cultural é caracterizado pela amplitude, fluidez e dificuldade de definição. Isto aplica-se também ao objeto que pretende estudar, a cultura, um conceito sem uma definição fechada (Horlings, 2015) e ao SCC, caracterizado pela informalidade e dinamismo (Murray, 2017), de difícil delimitação e categorização, o que é comprovado pela disparidade dos modelos de classificação apresentados nos artigos. Embora prevaleçam uma variedade de vozes e perspetivas, existem autores chave, como por exemplo, Duxbury (2019), Evans (2008) ou Stewart (2010) e entidades de referência, como a UNESCO,

que são comuns entre os artigos, bem como conceitos chave, entre os quais comunidade, lugares, cultura, planeamento, a ideia de inventariação/recolha ou de desenvolvimento. A revisão ou análise de metodologias ou ontologias de mapeamento cultural foi o tipo de investigação mais frequente.

Verificou-se que na maioria dos artigos existia uma explicação pouco clara da metodologia utilizada e dos procedimentos associados. As secções metodológicas eram por norma pobres e a informação estava bastante dispersa ao longo do corpo dos textos. A exposição pouco clara ou mesmo inexistente da metodologia compromete a reprodutibilidade dos estudos e, conseqüentemente, contrai a sua contribuição. Ainda assim, constatou-se que predomina o recurso a metodologias mistas com recolha de dados primária por meio de estudos de caso, inquéritos, documentos oficiais, entrevistas ou bases de dados. Métodos com cariz mais qualitativo como observação direta ou mapeamento mental foram menos utilizados.

A delimitação do nível de análise do objeto de estudo foi principalmente condicionada por critérios geográficos, especialmente talhada à escala local. A maioria dos autores seguiu um modelo de análise do SCC estipulado por si, ou seja, um modelo criado, adaptado ou modificado para efeitos do estudo. Sensivelmente metade dos artigos debruçaram-se sobre uma ou mais áreas de atividade e, a outra metade, sobre o SCC na totalidade. Estudaram tanto os aspetos tangíveis quanto os intangíveis da cultura, associados a todas as fases da cadeia de produção. De facto, e como seria de esperar devido à complexidade dos dados recuperados (Freitas, 2016), a grande maioria dos exercícios foram *bottom-up*, processos de planeamento participativo que incluem as vozes da comunidade em abordagens que permitem o estudo dos componentes intangíveis da cultura.

Considerando as finalidades dos artigos analisados, é possível perceber: a atual importância do conhecimento baseado em evidências, dado que a maioria dos artigos (74%) se destinaram a documentar recursos culturais; que há, de facto, uma preocupação crescente com o planeamento cultural (Assumma & Ventura, 2014) e desenvolvimento de políticas baseadas no conhecimento do SCC como motores do desenvolvimento (56%) e gestão eficaz e sustentável (59%), objetivos da maioria dos artigos; e que o mapeamento cultural do SCC é um tema a “fervilhar”, visto que mais de metade dos artigos visavam levantar questões teóricas e contribuir para o debate em curso (56%).

A *scoping review* realizada procurou contribuir para a sistematização do estudo do mapeamento cultural aplicado ao SCC propondo um guia de agrupamento de palavras-chave, o levantamento das limitações e potencialidades da prática e, globalmente, uma revisão sistemática do estado da arte. A aplicação do protocolo PRISMA deu origem à publicação de um artigo em conferência intitulado “Prisma Guidelines for Systematic and Scoping Reviews: Cultural Mapping of Creative Industries” (Santos et al., 2022). O artigo (consultar apêndice D) discute e compara as diretrizes do PRISMA para *scoping reviews* e para *systematic reviews*, dois protocolos que foram testados e contrapostos para o estudo da temática. Tudo isto foi relevante para o entendimento do que está a ser investigado e de que forma, expandir horizontes e perceber as condicionantes e sensibilidades associadas a um processo que resulta efetivamente em dados que querem representar a realidade, mas que nisso falham porque simplesmente é impossível a sua representação exata.

II Abordagens de Referência

4. Artes Performativas: Metodologias Internacionais

O ritmo de evolução do SCC é acompanhado da análise das atividades constituintes e seus resultados. Assim, a História aponta a existência de uma imensidade de metodologias e instrumentos para delimitar e medir o SCC com critérios universais aplicados objetivamente, mas que tendem a ser construídos de acordo com a política, história e geografia vigentes. Segundo Martins e Pinto (2019), a partir da década de 1960 inicia-se um movimento de pesquisa que procurava conhecer o campo cultural e recolher dados estatísticos para posterior orientação de políticas. Apesar do aumento do número de bancos de dados existentes, a visão global da cena cultural estava permeada por consideráveis lacunas uma vez que a informação se baseava exclusivamente em dados sociais e económicos. Com base na investigação de Carrasco-Arroyo em 1999, Martins e Pinto (2019) notam a existência de três Escolas de pensamento com foco especializado em indicadores culturais. Reconhecem a constituição da primeira Escola com George Gerbner e Karl Rosengren, caracterizada pela análise do conteúdo dos meios de comunicação de massa e do comportamento do público face às mensagens transmitidas, e cujos projetos desenvolvidos usaram indicadores culturais específicos (pp. 335-336). Os autores sugerem uma segunda Escola que, especialmente da década de 1970 em diante, revela uma ação mais organizada por parte de instituições supranacionais no debate de indicadores culturais e desenvolvimento de uma abordagem de análise padronizada do campo da cultura. De entre as várias pesquisas e conferências relativas à produção cultural, nas suas componentes de criação, produção, consumo e distribuição, salienta-se o estudo preliminar da UNESCO em 1979 sobre a construção do *Framework for Cultural Statistics* (FCS), o quadro de referência em estatísticas e indicadores cuja versão final viria a ser publicada em 1986. O FCS procurou estabelecer o campo da cultura como uma entidade separada no universo social (Horowitz, 1981, p.26) e colmatar a complexidade da sua avaliação estatística por intermédio da definição de esferas culturais, classificações funcionais e do uso padronizado de códigos de classificação dos bens e serviços da indústria. Destinado a descrever condições nacionais díspares, o *framework* foi desenvolvido como um sistema amplo de fomento da comunicação e comparação internacional da situação cultural em diversas nações. Vinculava a relação entre sistemas estatísticos sociais, demográficos, ambientais e sistemas de contas com os aspetos sociais e económicos dos fenómenos culturais de cada país (Horowitz, 1981, p.4). O trabalho de Richard Inglehart a partir de 1970, e com maior expressividade na década de 1990, configura a orientação teórica e analítica da terceira Escola. A pesquisa de Inglehart projeta a ampliação da constituição e utilização de indicadores culturais na busca de avaliação dos padrões sociais e culturais, nomeadamente para compreender os valores e variações culturais das sociedades ao longo do tempo (Martins & Pinto, 2019, pp. 332-342).

Para além de apontarem a existência histórica de três Escolas de pensamento, Martins e Pinto (2019) identificam quatro movimentos práticos que norteiam a criação e uso de indicadores culturais. Esses movimentos procuram avaliar a situação socioeconómica do SCC por meio de indicadores sujeitos a determinadas condicionantes uma vez que, a partir de um potencial conjunto de informação, os indicadores relacionam dados estatísticos a um determinado paradigma ou teoria de forma a observar tendências. Essas tendências de pesquisa estabelecem relações ora entre cultura e desenvolvimento (seja económico, humano, sustentável, entre

outros), cultura e criatividade (e seu impacto nas estruturas políticas, económicas, sociais e culturais das cidades e regiões), cultura e governança (ênfase na gestão cultural), e/ ou cultura e democracia (“destaque do planeamento, transparência e diálogo social no âmbito local e regional”) (Martins & Pinto, 2019, pp.340-354).

O necessário debate sobre como medir a cultura e a criatividade deve ser considerado em conjunto com questões sobre o que medir, como classificar e o propósito dessa aferição (Horn, 1983, p.38). Desta forma, após a revisão de marcos que instituem diferentes linhas de investigação em torno dos indicadores culturais, serão analisadas propostas internacionais de referência para delimitação do setor. Dadas as variações entre nações, territórios e circunstâncias na definição sobre o que considerar dentro ou fora do SCC, a revisão tem como objetivo entender os pontos de convergência e de distanciamento entre os principais modelos-base implementados nos relatórios atuais. Especial destaque foi atribuído ao modo como os modelos sistematizam as artes performativas. Procurou-se classificar e medir as artes performativas adequadamente, reunir a estrutura de enquadramento e identificar as indústrias e atividades envolvidas.

4.1. UNESCO

Em 1980 a UNESCO formulou uma estrutura provisória de categorização temática e classificação funcional do setor, na qual foram propostas onze categorias de atividade: património cultural, impressão e literatura, música, artes performativas, artes plásticas, cinema e fotografia, rádio e televisão, atividades socioculturais, desporto e jogos, natureza e ambiente, e administração pública de cultura. O FCS original definia a categoria das artes performativas como: “atividades destinadas à criação, produção ou divulgação de obras para as artes performativas. Tais obras são muitas vezes literárias, musicais e visuais ao mesmo tempo” (Horowitz, 1981). Dentro da categoria são detalhadas as vertentes de: criação de obras para as artes performativas, teatro, dança, outras artes performativas (circo, salas de concertos, cabarets, variedade de espetáculos), atividades subsidiárias necessárias para as artes performativas (aluguer de salas, serviços de intermediários, produção e comercialização de equipamentos). Da reunião de especialistas decorrida em Viena em dezembro de 1979 resultou também um esquema de classificação de cinco fases envolvidas no ciclo de cultura: criação/produção, transmissão/disseminação, receção/ consumo, preservação/ registo e participação (Horowitz, 1981).

Desde a publicação do FCS original, ocorreram consideráveis mudanças a nível mundial com impacto no Setor Cultural, especialmente ao nível da evolução de determinados domínios (as repercussões da integração da tecnologia nos sistemas de produção, distribuição e nos próprios produtos e a permeabilidade tecnológica no quotidiano dos cidadãos e consumidores configuraram a chamada “Quarta Revolução Industrial”, transição que abre novos horizontes para a relação entre a indústria e as tecnologias digitais), da composição geral da indústria (decorrente das novas formas de produção cultural) e do âmbito espacial das atividades (a globalização conduziu à internacionalização dos fluxos de bens e serviços, pessoas, ideias e capital. O âmbito dos ciclos de produção e reprodução económica passa a articular ou oscilar entre diferentes níveis territoriais, local, nacional, internacional ou misto), que contribuem para o reconhecimento cada vez mais acentuado da cultura no quadro das políticas públicas.

A perceção sobre o papel da cultura no âmbito social e económico transforma-se durante a

década de 1980 e a importância do vínculo entre cultura e o desenvolvimento sustentável foi sendo cada vez mais reconhecida. Após a 26ª sessão da Conferência Geral da UNESCO, em 1991, foi instaurada a *World Commission on Culture and Development* para preparar um relatório com propostas políticas para as necessidades culturais no contexto do desenvolvimento. A Comissão, composta por ilustres especialistas de todas as regiões do mundo e diversas disciplinas, destacou um conjunto de novas perspectivas sobre a relação entre cultura e desenvolvimento expressas no relatório “Our Creative Diversity” (publicado em 1995). Sublinhou a importância central da cultura no desenvolvimento e economia, irredutível a uma posição subsidiária e instrumental do desenvolvimento ou do crescimento económico. O relatório realçava o papel da cultura como a base do progresso e criatividade. Entre as prioridades definidas na agenda internacional, a Comissão recomendava a produção e publicação de um relatório anual onde constassem tendências atualizadas da cultura e desenvolvimento, eventos que afetavam a cultura ao nível mundial, a construção e publicação de indicadores culturais quantitativos, o destaque de boas práticas e políticas culturais ao nível local, nacional e internacional e a análise de temas específicos de importância geral com sugestões políticas, adereçado aos decisores políticos e outras eventuais partes interessadas.

As instituições legais e políticas de regulação e promoção cultural careciam de preparação para enfrentar os desafios da época, pelo que o mapeamento cultural assume crescente importância para a análise do setor. As políticas culturais avançam na direção do reconhecimento do desenvolvimento económico e social do setor e da diversidade das manifestações culturais e artísticas. A Convenção da UNESCO - *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* - em 2005 refletiu precisamente sobre a crescente importância da diversidade cultural para o dinamismo artístico e cultural, afetando os fluxos económicos (Throsby, 2005, como citado em UNESCO, 2009, p.15). Salientou também a vulnerabilidade das atividades, bens e serviços culturais e a necessidade de um sistema de direitos de proteção intelectual que permitisse o acesso equitativo e o desenvolvimento sustentável das expressões culturais.

Perante isto, a publicação da UNESCO é sujeita a revisão e atualização em 2009, adotando uma abordagem mais inclusiva de cultura, considerando a questão da diversidade cultural, definindo de forma mais precisa a abrangência e profundidade setorial (especificando as atividades e as indústrias considerados culturais) e procurando utilizar categorias de classificação internacionais. O FCS de 2009 introduziu o debate cultura/ criatividade, refletiu sobre os efeitos da globalização dos produtos e práticas, a relação intrínseca entre cultura, sociedade e economia, as interdependências complexas entre as estruturas de financiamento públicas e privadas, a informalidade característica do domínio da produção cultural e da crescente especialização do trabalho no setor. O relatório considerava a forma como sistemas de classificação internacionais (ex. ISIC, ISCO e HS) podem ser utilizados para coletar estatísticas culturais, permitindo a produção e análise de dados económicos internacionalmente comparáveis, e também como a dimensão social e económica da cultura pode ser avaliada através de inquéritos sobre a participação cultural. Assim, propôs uma nova estrutura base para a produção de estatísticas culturais para medir o impacto e relevância da cultura (UNESCO, 2009).

O FCS de 2009 organizava o modelo cíclico de cultura em cinco etapas interconectadas, em rede: criação, produção, disseminação, exposição/ receção/ transmissão e consumo/ participação. Diferindo do FCS original, distinguia domínios culturais e domínios relacionados, categorias

mutuamente exclusivas. Os domínios culturais são agrupados em: património cultural e natural, performance e celebrações, artes visuais e artesanato, livros e imprensa, audiovisual e media interativos, design e serviços criativos. O património cultural intangível é referido como domínio cultural transversal, ou seja, que se pode manifestar em todos os outros domínios de atividade ou produção cultural. O modelo do setor cultura inclui ainda três outros domínios transversais ao ciclo de cultura, isto é, que ocorrem numa série de domínios setoriais e que são fundamentais para medir a amplitude da expressão cultural: arquivo e preservação, educação e formação, equipamento e materiais de suporte. Estes três domínios eram considerados parcialmente culturais uma vez que contêm elementos e atividades que são culturais. Os domínios relacionados existentes no FCS são o turismo e o desporto e atividades recreativas.

O domínio da “performance e celebrações” engloba “todas as expressões de eventos ao vivo”. As artes performativas “incluem atividades profissionais e amadoras, como teatro, dança, ópera e marionetas. Inclui também a celebração de eventos culturais – Festivais, Festas e Feiras – que ocorrem localmente e podem ser de natureza informal. A música é definida neste domínio na sua totalidade, independentemente do formato. Como tal, inclui apresentações musicais ao vivo e gravadas, composição de música, gravações de música, música digital, incluindo *downloads* e *uploads* de música e instrumentos musicais” (UNESCO, 2009, p.26).

Apesar do promissor empenho na quantificação do contributo cultural, as nações encontraram desafios na sua abordagem. A UNESCO desenvolveu a metodologia “Culture for Development Indicators Suite” (CDIS) para superar a marginalização da cultura nas estratégias de desenvolvimento nacionais e internacionais, no contexto da operacionalização da Convenção de 2005 e da Agenda 2030 de Desenvolvimento Sustentável estabelecida pela Agência Geral das Nações Unidas por meio de uma abordagem holística de avaliação da contribuição cultural para o desenvolvimento sustentável. O CDIS segue as recomendações de “Our Creative Diversity” para encorajar leituras cruzadas entre dimensões políticas (economia, educação, governação, participação social, género, comunicação e património) e para que “os resultados ilustrem a contribuição da cultura para a criação de valor económico, social e cultural, bem como para aumentar o impacto e a eficácia das intervenções de desenvolvimento” (UNESCO, 2015).

Em 2019 a UNESCO publica “Culture | 2030 Indicators”, na sequência do esforço para estabelecer uma metodologia que demonstrasse o papel e contribuição da cultura na implementação dos objetivos da Agenda 2030, gerando dados quantitativos e qualitativos baseados em evidências. Os indicadores derivam do FCS, CDIS, relatórios periódicos de convenções culturais, entre outros recursos e metodologias de investigação no contexto da Agenda 2030. Os Indicadores Temáticos para a Cultura são estruturados em quatro dimensões temáticas: económica, social, ambiental e educativa/ conhecimento, que compreendem vinte e dois indicadores.

4.2. LEG/ ESSnet-Culture

Na sequência da aprovação da resolução relativa à promoção das estatísticas culturais e do crescimento pelo Conselho de Ministros da EU em 1995, o EUROSTAT criou o “Leadership Group on Culture Statistics” (LEG-Culture), em 1997. Os objetivos do LEG incluíam desenvolver estatísticas culturais para descrever o cenário cultural europeu e comparar as diferentes situações nacionais em matéria de emprego, financiamento e participação cultural. O

FCS de 1986 (da UNESCO) foi o ponto de partida para o acordo dos domínios e classificações base do Setor Cultural, acabando por sofrer alguns ajustes. O LEG-Culture organizou o campo cultural em oito domínios - património cultural e artístico, arquivos e bibliotecas, livros e imprensa, artes visuais, arquitetura, artes performativas (música, dança, teatro musical, teatro dramático, multidisciplinar, outros (circo, mímica, etc.)) e audiovisual e multimédia – e seis funções – conservação, criação, produção, disseminação, comércio e educação. O LEG-Culture chegou também a um consenso sobre as atividades económicas e ocupações culturais e criou o primeiro modelo de investigação regional sobre a participação.

O relatório final do LEG sobre as estatísticas culturais na EU foi publicado em 2002. Após a conclusão deste relatório, o EUROSTAT, em consulta com os Estados-Membros, criou um Grupo de Trabalho sobre Estatísticas Culturais (*Working Group on Cultural Statistics, 2001-2004*). O Grupo de Trabalho do EUROSTAT desenvolveu metodologias específicas para avaliar estatisticamente o financiamento, a participação e o emprego cultural, este último o tópico cuja produção de dados estatísticos se manifestou mais frutífera.

Apesar dos objetivos do projeto, as definições nacionais díspares do campo cultural e dos seus limites, a heterogeneidade do setor, atividades e produtos, e a inconformidade dos métodos de recolha de dados sobre fenómenos culturais e da sua análise continuavam a ser fragilidades do setor. Após a identificação da comparabilidade estatística como uma área prioritária do plano de trabalho para a Cultura 2008-2010, o grupo “Open Method of Coordination”, mecanismo de cooperação entre os Estados-membros, orienta a constituição de um novo grupo de trabalho focado na produção de estatísticas culturais – “European Statistical System network on Culture” (ESSnet-Culture). A ESSnet-Culture surge em 2009, na sequência do convite para apresentação de propostas lançado pelo EUROSTAT, com a missão de atualizar e melhorar a metodologia de produção de dados sobre o setor. Entre os resultados esperados por parte dos grupos de trabalho, estava o desenvolvimento de um sistema de estatísticas culturais harmonizadas “(...) usando as ferramentas estatísticas europeias, inquéritos e recomendações disponíveis. A ideia era definir o quadro conceptual de cultura a partir da lista de atividades teóricas, com referência ao campo estatístico (classificações como NACE, CPA, ISCO, COICOP-HBS, COFOG) e fontes existentes” (Bína et al., 2012, p.42).

A estrutura da ESSnet-Culture (Bína et al., 2012) organiza as atividades culturais em dez domínios – património (museus, locais históricos, sítios arqueológicos), arquivos, bibliotecas, livros e imprensa, artes visuais (artes plásticas/ belas artes, fotografia, design), artes performativas (música, dança, teatro, circo, cabaret, multidisciplinares, outros espetáculos ao vivo), audiovisual e multimédia (cinema, rádio, televisão, vídeo, gravações sonoras, obras multimédia (incluindo jogos)), arquitetura, publicidade e artesanato – com base em seis funções económicas – criação, produção/ disseminação, difusão/ venda, preservação, educação e gestão/ regulação.

A performance é definida como “uma apresentação de arte ao vivo diante de uma plateia ao vivo.” As áreas das artes performativas incluídas são “música, teatro, dança, cabaré musical, teatro de marionetas, performances de *comics*, ventríloquos, malabaristas, atores que interpretam papéis para cursos, performance de música para filmes, desde que ao vivo, etc.. Também inclui qualquer atividade em que a presença física do artista atua como meio. Assim, abrange, mímica, pintura facial ou corporal e similares. Festas e feiras estão incluídas na definição da ESSnet-

Culture desde que impliquem uma ou mais formas de artes performativas. Pode-se falar em performance sempre que um artista, seja profissional ou amador, desempenha uma realização artística que pode ser acompanhada diretamente pelo público. Festivais são uma forma de exibição de artes performativas. São uma série de apresentações de diferentes produções e grupos, durante um ou mais dias, sob a forma de um evento indoor ou outdoor onde, geralmente, não se paga uma taxa de acesso” (p.314).

Com base na estrutura de enquadramento das atividades de impressão da UNESCO (2009), a ESSnet-Culture considera as atividades de produção massificada de produtos culturais primários, incluindo a reprodução de suportes gravados e a fabricação de instrumentos musicais, como atividades conexas, parcialmente culturais. Diferindo do modelo da UNESCO, a ESSnet-Culture classifica a música gravada como um produto audiovisual, ao passo que a UNESCO a associa a um resultado da “performance e celebração” (pp. 314-318).

4.3. DCMS

O conceito de Indústrias Criativas originalmente desenvolvido pelo DCMS em 1998, integrava treze setores diferentes: publicidade; arquitetura; artes visuais e antiguidades; artesanato e joalheria; design; design de moda; filmes, vídeo e audiovisual; software educacional e de entretenimento; música; artes performativas; edição; software e serviços de informática; televisão e rádio. Em 2001, o “Creative Industries Mapping Document” definia as Indústrias Criativas como “atividades que têm a sua origem na criatividade individual, habilidade e talento e com potencial de criação de emprego e riqueza através da geração e exploração da propriedade intelectual” (p.5). Com base nesta definição, o DCMS (em estreita colaboração com *stakeholders*) determinou as Indústrias que são Criativas segundo o critério da “intensidade criativa” (proporção de ocupações criativas numa dado setor). Se dado setor contar com mais de 6000 postos de trabalho e uma proporção de empregos criativos superior a 30%, esse setor é candidato a inclusão na classificação de Indústrias Criativas (DCMS, 2016, p.7). Nesse sentido, o “Creative Industries Economic Estimates Methodology” (DCMS, 2016), documento que apresenta a metodologia da série de estimativas económicas das Indústrias Criativas, base das estatísticas oficiais publicadas pelo DCMS, indica que as ocupações criativas são a base das Indústrias Criativas (DCMS, 2016, p.6). A metodologia proposta pelo DCMS em 2016 classifica o âmbito das Indústrias Criativas em nove categorias: publicidade e marketing; arquitetura; artesanato; design e design de moda; filmes, TV, vídeo, rádio e fotografia; TI e software; edição; museus, galerias e bibliotecas; música, artes performativas e artes visuais.

As atividades de gravação de som e edição de música, ensino das atividades culturais, atividades de teatro e musicais, atividades de apoio ao teatro e musicais, criação artística e literária, gestão de salas de espetáculos e atividades conexas; e as ocupações criativas dos artistas, atores, *entertainers* e apresentadores, dançarinos e coreógrafos e músicos, são incluídas no grupo da “música, artes performativas e visuais”. A música é analisada em conjunto com as artes performativas e visuais uma vez que os autores consideram que os códigos da indústria e da ocupação “não permitem que a sua contribuição seja satisfatoriamente identificada como uma categoria separada” (DCMS, 2016, p.19). Mesmo com o maior nível de detalhe permitido pelos dados, a música é enquadrada na categoria das artes performativas.

4.4. KEA

Em 2006 a KEA prepara estudo “The Economy of Culture in Europe” para a Comissão Europeia, onde propõe definições específicas, ferramentas estatísticas e processos de recolha de dados para responder ao ambicioso objetivo, traçado em 2000 no Conselho Europeu de Lisboa: “até 2010, tornar a EU na Economia baseada no conhecimento mais competitiva e dinâmica do mundo, capaz de um crescimento económico sustentável com mais e melhores empregos e maior coesão social” (KEA, 2006, p.1). Consequentemente, o estudo começa por indicar as diversas vertentes da contribuição do SCC, quantificáveis e não quantificáveis, diretas e indiretas, para os objetivos de Lisboa. Apesar de apontar a inadequação das ferramentas estatísticas há altura existentes para adereçar o setor e a escassez de estatísticas disponíveis, o estudo salienta o importante desempenho do SCC ao nível europeu. Destaca a contribuição para o crescimento geral da economia europeia, em concordância com os objetivos socioeconómicos quantificáveis de Lisboa. Em relação ao não quantificável, é referido o contributo da cultura e criatividade para o desenvolvimento sustentável, dada a interdependência entre o crescimento das TIC e dos *media* criativos, a importância da cultura e inovação para ajudar as regiões a atrair investimento, talentos criativos e turismo, e a capacidade de integração social e coesão territorial facilitada pela cultura e criatividade.

Após apresentação do panorama da cultura do ponto de vista económico, o estudo continua com uma proposta de delimitação da “economia da cultura” que envolve os Setores Cultural e Criativo:

- O Setor Cultural inclui a produção de campos artísticos tradicionais nos quais as obras de arte geralmente não são reproduzíveis e se destinam a ser consumidas no local (concerto, feira de arte, exposição). Inclui também as Indústrias Culturais, orientadas para a reprodução e difusão massificadas de bens culturais (livros, filmes, gravação sonoras) Os produtos das Indústrias Culturais não têm função “utilitária” secundária, uma vez que a “cultura constitui o produto final do consumo” (KEA, 2006, pp. 44-45).

- O Setor Criativo inclui as atividades nas quais a cultura, enquanto “conjunto de atitudes, crenças, costumes, valores e práticas partilhadas por um grupo” (...) “integra o processo produtivo de outros setores económicos e se torna um *input* “criativo” na produção de bens não culturais” (KEA, 2006, p.44).

A delimitação proposta pela KEA (2006) apresenta a economia da cultura como um “processo de radiação” centrado nas ideias criativas, que funcionam como *input* de gamas cada vez mais amplas de produtos culturais e criativos (KEA, 2006, p.53). A economia da cultura cobre diferentes categorias de atividade/ setores: artes (centro), Indústrias Culturais (círculo 1), indústrias e atividades criativas (círculo 2) e indústrias relacionadas (círculo 3). Dentro do núcleo artístico, a KEA inclui as artes visuais (artesanato, pintura, escultura e fotografia), artes performativas (teatro, dança, circo e festivais) e património (museus, livrarias, sítios arqueológicos e arquivos). O círculo 1 engloba filmes e vídeo, televisão e rádio, jogos, música e livros e edições; o círculo 2 o design, arquitetura e publicidade; e o círculo 3 produção de computadores pessoais, leitores de MP3, telemóveis, etc..

A existência ou a possibilidade de registo de *copyright* é considerada o critério fundamental comum aos elementos do centro e dos círculos 1 e 2, uma vez que estes “incorporam ideias, valores e criatividade que se tornam concretos e comercializáveis uma vez protegidos por

direitos autorais” (KEA, 2006, p.54).

Com base na proposta da WIPO, o modelo da KEA contempla um terceiro círculo que, apesar de não pertencer ao SCC nem ser considerado na avaliação estatística da economia da cultura proposta, engloba indústrias que dependem de produtos culturais e criativos, visto que se especializam na “produção, manufatura e venda de equipamentos cuja função é total ou principalmente facilitar a criação, produção ou uso de obras e outros objetos protegidos” (KEA, 2006, p.54).

Relativamente às artes performativas, é mencionado que “as principais atividades consistem na criação, produção e performance (incluindo digressões) de ópera, orquestras, dança, teatro, circo e artes de rua. Essas atividades são o resultado de um amplo conjunto de profissões (músicos, bailarinos, coreógrafos, gestores musicais, diretores de teatro, funcionários administrativos, organizadores de festivais, etc.), que podem ser incluídas nas seguintes categorias: pessoal artístico, pessoal técnico e funcionários administrativos, que trabalham em diferentes locais” (KEA, 2006, p.299).

Segundo o estudo, os festivais culturais representam a maior parte dos festivais que ocorrem ao nível europeu. No entanto, não existia há data uma definição concreta e comparável entre festivais nem estudos dedicados à análise da sua dimensão socioeconómica, isto é, dos benefícios económicos agregados, da capacidade de estímulo da expressão artística, celebração e reforço da identidade das comunidades e de fomento democratização cultural. (KEA, 2006, p.158) Os festivais de música são os mais desenvolvidos, no entanto, também é referida a inexistência de dados abrangentes e sistemáticos sobre as receitas do setor da música, quer ao vivo quer gravada. A música, há exceção dos festivais, é considerada no círculo das Indústrias Culturais e desta forma não é contabilizada junto das artes performativas.

De acordo com o relatório mais recente da KEA sobre o setor – “Market Analysis of the Cultural and Creative Sectors in Europe” (2021) - encomendado pelo Fundo Europeu de Investimento no âmbito do programa de Capacitação de Garantia do Centro de Comércio Internacional, o SCC engloba “todos os setores cujas atividades se baseiam em valores culturais ou artísticos e noutras expressões criativas individuais ou coletivas. As atividades podem incluir a conceção, a criação, a produção, a disseminação e a conservação dos bens e serviços que materializam uma expressão cultural, artística ou qualquer outra expressão criativa, e funções conexas, como a educação ou a gestão. Estas atividades terão potencial para gerar inovação e emprego, em particular graças à propriedade intelectual” (p.9) A informação sobre o SCC foi recolhida de acordo com oito subsectores: património, arquivos e bibliotecas, livros e edição, artes visuais, arquitetura, artes performativas, audiovisual e multimédia, educação e associações e outras atividades dos setores cultural e criativo.

Ao referir-se ao SCC, a KEA tem como base e engloba as definições operacionais adotadas no “Livro verde - Realizar o potencial das Indústrias Culturais e criativas” (EC, 2010):

“Indústrias Culturais são as indústrias que produzem e distribuem bens ou serviços cuja qualidade, utilização ou finalidade específica materializa ou transmite expressões culturais, independentemente do seu valor comercial. Para além dos setores tradicionais das artes (artes do espetáculo, artes visuais, património cultural, incluindo o sector público), estas indústrias incluem filmes, DVD e vídeo, a televisão e a rádio, os jogos de vídeo, os novos suportes, a música, os livros e a imprensa.”

“Indústrias Criativas são as indústrias que utilizam a cultura como fator de produção e têm uma dimensão cultural, embora os seus resultados sejam sobretudo funcionais. Incluem a arquitetura e o design, que integram elementos criativos em processos mais amplos, bem como subsectores como o design gráfico, o design de moda ou a publicidade.”

A criação artística, a operação de espaços artísticos, as artes performativas e suas atividades de suporte e as agências de emprego são consideradas no âmbito dos códigos de atividade determinados para análise das artes performativas. A música é considerada parte do setor do audiovisual e multimédia.

À semelhança do relatório de 2006, a KEA reforça que, entre outras limitações à análise quantitativa através dos códigos de atividade, a recolha de dados sobre as artes performativas é deficiente ou inexistente.

4.5. OCDE

A etapa exploratória do “Project on the International Measurement of Culture” levada a cabo pela OCDE em 2006/2007, tinha como missão desenvolver um enquadramento do Setor Cultural com estrutura clara, abrangente e detalhada, permitindo a produção de medidas comparativas entre jurisdições e ao longo do tempo. Parte do projeto envolveu a submissão de uma proposta sobre as ocupações culturais durante o processo de atualização da versão de 1988 da ISCO. Para além disso, foi realizado um levantamento das práticas de países membros da OCDE na área de estatísticas culturais, assim como um workshop entre especialistas, em Paris.

Após revisão do trabalho internacional realizado pela UNESCO e pela Comissão Europeia sobre o Setor Cultural e da análise das classificações e normas de cinco nações, o relatório final da OCDE reconhece a inexistência de um enquadramento do Setor Cultural que permitisse a análise entre países. Procurando colmatar o problema da análise estatística do setor ao nível europeu, descreve os vários *standards* de classificação de indústria, ocupação, bens e serviços, alocação de despesa pública e gastos de consumo individual e discute a sua aplicabilidade e adequação no caso do projeto.

Utilizando uma combinação das abordagens do EUROSTAT-LEG, DCMS e Canadá, o âmbito da definição operacional do setor tem por base as etapas da criação/ produção para organização dos códigos de atividade relevantes, segmentada em catorze indústrias: publicidade, arquitetura, vídeo, cinema e fotografia, música e as artes visuais e performativas, publicação/ media escritos e impressão, rádio e TV, artes e antiguidades, design (incluindo design de moda), artesanato, livrarias, museus, locais históricos e património, outras instituições patrimoniais, jogos, software e publicação eletrónica. A indústria da “música, artes visuais e performativas” inclui a gravação sonora e editoras, as artes visuais e performativas e os festivais (Gordon & Beilby-Orrin, 2006, pp.1-9).

As limitações da utilização de padrões de classificação para atingir o objetivo traçado pelo projeto são referidas (nomeadamente: a recolha e análise da granularidade dos dados do SCC pode ficar comprometida uma vez que frequentemente são revestidos por invólucros de atividades mais abrangentes; as classificações carecem da diversidade e detalhe característicos das atividades; a definição, categorização e metodologia aplicada ao setor varia entre nações; averiguação insuficiente das atividades tendo em conta a sua recorrente concentração nos

mesmos profissionais do setor, o seu cariz secundário, voluntário, o exercício de ocupação cultural fora do SCC ou o exercício de uma ocupação não cultural no SCC; desmaterialização dos produtos e serviços no digital dificulta o acompanhamento estatístico; etc.) uma vez que a OCDE ressalta, para além dos aspetos económicos, o interesse pelos benefícios sociais e potencial bem-estar que o envolvimento cultural promove. Para superar essas deficiências e viabilizar o conhecimento geral sobre o setor, a OCDE refere diferentes propostas utilizadas pelos países: uso de fatores de alocação, multiplicadores de entrada-saída e o desenvolvimento de contas satélites (Gordon & Beilby-Orrin, 2006, p.13), para depois apresentar um conjunto de indicadores macroeconómicos e de participação (PIB, emprego, exportação e importação, despesas do Governo, financiamento do setor privado, despesas familiares, consumo/participação) e indicadores sociais para traduzir a importância da cultura.

O relatório mais recente da OCDE sobre o SCC – “The Culture Fix: Creative People, Places and Industries, Local Economic and Employment Development” (2022) - desenvolvido no âmbito do LEED, segue a definição estabelecida pelo EUROSTAT na publicação “Guide To EUROSTAT Culture Statistics” (2018) para a recolha de dados, com o objetivo de promover a consistência com outras abordagens internacionais e permitir que os dados sejam comparáveis.

4.6. UNCTAD

Em 2004, a UNCTAD criou o Grupo Informal Multiagências das Nações Unidas sobre Indústrias Criativas para promover o diálogo regular, cooperação técnica e ação concertada entre ILO, ICC, UNCTAD, UNDP, UNESCO e WIPO. Entre os resultados de iniciativas promovidas pelas cinco agências destaca-se a elaboração do “Creative Economy Report 2008”. Decorrente da parceria entre a UNCTAD e a Unidade Especial de Cooperação Sul-Sul do UNDP, o relatório manifesta a perspetiva da ONU sobre a cobertura conceptual e analítica da Economia Criativa e sobre a sua dimensão e impacto internacional. De acordo com o relatório, as Indústrias Criativas são o centro da Economia Criativa e abrangem “os ciclos de criação, produção e distribuição de bens e serviços que utilizam o capital intelectual como *input* principal. Compreendem um conjunto de atividades baseadas no conhecimento, que se centra nas artes, e que potencialmente gera receitas comerciais e direitos de propriedade intelectual. Constituem bens tangíveis e serviços intelectuais ou artísticos intangíveis com conteúdo criativo, valor económico e objetivos de mercado. Posicionam-se no cruzamento entre os setores artísticos, de serviços e industriais e constituem um novo setor dinâmico no comércio mundial” (UNCTAD & UNDP, 2008, p.13).

As tradições e expressões culturais locais e nacionais são sublinhadas como ativos com valor cultural e económico incontestável. Traduzem-se em produtos e serviços que personificam a diversidade cultural e talento criativo com potenciais proveitos económicos e benefícios sociais. A dimensão do desenvolvimento da Economia Criativa é o princípio orientador do relatório, que realça a oportunidade de os países em desenvolvimento participarem nos ciclos de prosperidade possibilitados pela globalização, nutrindo o seu potencial criativo e aumentando a competitividade dos seus bens e serviços nos mercados mundiais (UNCTAD & UNDP, 2008, p.6). A Economia Criativa é enquadrada na estratégia multidisciplinar e transdisciplinar de desenvolvimento direcionado ao impulso da economia dos países em desenvolvimento, consistente com a realização dos Objetivos de Desenvolvimento do Milénio. Até 2015, os Estados Membros da ONU comprometiam-se a concretizar oito metas, sendo que a primeira,

principalmente enfatizada, visava a erradicação da pobreza extrema e da fome. Dado o seu poder estrutural nos modos de produção e consumo, a malha complexa de interações com outros setores e os diferentes valores agregados, o desenvolvimento da Economia Criativa é crucial na abordagem da UNCTAD.

O objetivo do relatório passava também por acionar o debate em torno da importância do mapeamento das Indústrias Criativas, requisito para a avaliação posterior do seu impacto. Partindo da análise comparativa das metodologias utilizadas para estatísticas culturais, a UNCTAD apresenta um modelo capaz de apoiar decisões estratégicas e a implementação de políticas públicas. Apesar de reconhecer as limitações dos indicadores económicos e sociais, sugere ferramentas analíticas para apoiar e facilitar a comparabilidade das Indústrias Criativas dentro e entre países. As Indústrias Criativas ramificam-se em quatro domínios: património, artes, media e criações funcionais. Por sua vez, estes dividem-se em nove subgrupos:

- Património: expressões culturais tradicionais e locais culturais;
- Artes: artes visuais e artes performativas.
- Media: edição e audiovisual.
- Criações funcionais: design, serviços criativos e novos media.

As artes performativas são o subgrupo que “abrange todos os tipos de arte de palco, apresentadas por artistas, ao vivo, para um público. A indústria das artes performativas abrange formas tais como teatro, ópera, poesia, dança, ballet, concertos, circo e teatro de marionetes, que são geralmente apresentadas para fins culturais, de entretenimento, educativos e comerciais. O setor inclui desde apresentações solo de artistas individuais até grandes produções teatrais para organizações comerciais, sem fins lucrativos ou híbridas” (UNCTAD, 2010, p.141). A música, apresentada ao vivo e em festivais, é considerada parte do subgrupo das artes performativas. Quando sob a forma de gravação sonora e composição, é incluída na área do audiovisual e enquanto conteúdo criativo é classificada no subgrupo dos novos media.

Em colaboração com A. Pratt, a UNCTAD e a UNDP (2008, p. 95) distinguem dois extremos do uso funcional de um produto criativo - estético e funcional - e da organização da produção do produto - ora em massa, ora artesanal. Os produtos criativos são categorizados em quatro células, sendo a 1 e 2 dedicadas às atividades criativas cuja utilização dominante é estética, segundo produção artesanal e em massa, respetivamente; as células 3 e 4 compreendem os produtos criativos com natureza predominantemente funcional, segundo produção artesanal e em massa, respetivamente. A UNCTAD faz assim a distinção entre as atividades dos grupos mais tradicionais liderados pelo património e artes visuais e performativas e as atividades mais próximas do mercado, como publicidade, publicação ou atividades relacionadas aos media, derivadas do valor comercial. Nesta perspetiva, as Indústrias Culturais compõem um subconjunto das Indústrias Criativas.

O relatório é revisto em 2010, ampliando as contribuições do documento de 2008. O conteúdo é sujeito a alterações decorrentes de novas reflexões e pesquisa, com reflexo na atualização dos dados e informação, atendendo aos progressos económicos, culturais, sociais e tecnológicos ao nível global, em especial após o período de crise financeira 2007-2008, na atualização dos códigos de classificação dos produtos e serviços criativos, entre outros.

Em 2015 a UNCTAD publica o primeiro relatório “Creative Economy Outlook and Country Profiles: Trends in International Trade in Creatives Industries”, que apresentava dados da Economia Criativa referentes ao período 2002-2012, de acordo com a metodologia definida nos relatórios de 2008 e 2010. É sucedido por um segundo relatório, em 2018, baseado nos dados disponíveis até 2015.

4.7. WIPO

As atividades da WIPO, agência especializada da ONU, incluem a discussão e orientação de políticas internacionais para a proteção da criação intelectual. A WIPO afirma a importância da regulação da propriedade intelectual dos criadores e outros produtores de bens e serviços intelectuais, atuando no fortalecimento da legislação e das instituições através da negociação de tratados e acordos multilaterais em colaboração com outras organizações internacionais.

A transação comercial envolve, de forma direta ou indireta, a exploração de elementos protegidos por propriedade intelectual. Enquanto um dos elementos da estrutura legal da propriedade intelectual, a exploração dos direitos autorais e conteúdos de direitos conexos é fundamental nas Indústrias Criativas visto que se aplicam “a toda a produção no domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo ou forma da sua expressão” (WIPO 1982, como citado em WIPO, 2003, p.13). Nesse sentido, o “Guide on surveying the economic contribution of the copyright-based industries”, desenvolvido pela WIPO e por uma equipa de especialistas internacionais em 2003, é firmado na identificação da Economia Criativa conforme o grau de utilização de material protegido por direitos de autor. O guia refere que o alcance dos direitos de autor para reconhecimento da produção criativa se expandiu graças à tecnologia digital dado que o material protegido se tornou um dos principais componentes do comércio eletrónico e transações digitais (WIPO 2003, p.6), com contributo substancial para as economias nacionais.

“Indústrias baseadas em direitos de autor”, “Indústrias Criativas” e “Indústrias Culturais” são designações aplicadas como sinónimos para referenciar as indústrias nas quais os direitos de autor desempenham um papel significativo. A WIPO (2003) admite diferenças entre as designações apesar de considerar que muitas vezes as fronteiras são ténues. Indústrias Culturais “referem-se às indústrias de produção de conteúdos culturalmente significativos à escala industrial” (p.13). As Indústrias Criativas têm maior abrangência, incluindo, para além das Indústrias Culturais, “toda a produção cultural ou artística, seja ao vivo ou produzida como uma unidade individual. As Indústrias Criativas são aquelas em que o produto ou serviço contém um elemento substancial de empreendimento artístico ou criativo” (pp.13, 85). Com o objetivo de facilitar a investigação e comparação nacional e internacional das indústrias baseadas em direitos de autor, o documento da WIPO fornece orientação prática para a prossecução da avaliação da sua dimensão e contribuição económica. O impacto das indústrias baseadas em direitos de autor no PIB, a contribuição para o emprego e comércio internacional (i.e. importações e exportações), são os indicadores delineados para averiguar a sua repercussão (WIPO 2003, p.7).

Sob a perspetiva da WIPO, as Indústrias Criativas podem ser categorizadas em quatro grupos: indústrias de direitos de autor centrais (ou indústrias de *copyright* ou *core industries*), indústrias de direitos de autor interdependentes, indústrias de direitos de autor parciais e indústrias de suporte não dedicadas. As indústrias de direitos de autor centrais “estão totalmente envolvidas na

criação, produção e fabrico, performance, transmissão, comunicação e exibição, ou distribuição e vendas de obras e outros objetos protegidos”. O núcleo das indústrias de *copyright* centrais abrange: imprensa e literatura; música e artes performativas; filmes e vídeo; rádio e televisão; fotografia; software e bases de dados; artes visuais e gráficas; publicidade; entidades de gestão coletiva do direito do autor.

O Guia da WIPO refere a compatibilidade entre a abordagem das indústrias de direitos de autor centrais e a das Indústrias Culturais do modelo da UNESCO (2009). Ao nível da composição do setor, a diferença entre os dois modelos reside na inclusão do património no modelo da UNESCO.

Na sequência da aplicação da metodologia introduzida pelo Guia em diferentes nações ao longo de mais de uma década e do registo de mudanças substanciais na realidade económica, é desencadeada a necessidade da sua atualização. O desenvolvimento das Indústrias Criativas, a convergência dos media e tecnologia e a atualização dos sistemas internacionais de classificação da indústria trazem mudanças profundas com impacto nas atividades económicas. Essas mudanças exigem a revisão dos grupos de indústrias de direitos de autor, bem como do sistema de indicadores económicos para descrever a sua dinâmica (WIPO 2015, p.8). Em 2015 a WIPO publica o “Guide on Surveying the Economic Contribution of Copyright Industries” com o objetivo de “oferecer uma versão revista do Guia que reflita os desenvolvimentos no campo e as lições práticas aprendidas” (WIPO 2015, p.9). As atividades consideradas na indústria da “música e artes performativas” mantêm-se inalteradas, mas o Guia inclui os códigos específicos das atividades harmonizados com as últimas classificações da ONU, ISIC Rev. 4.

4.8. Códigos de classificação

O desenvolvimento de uma metodologia comparável das características laborais e económicas do SCC pressupõe a tradução da sua composição teórica numa nomenclatura estatística. A análise e comparação dos resultados estatísticos ao nível nacional e internacional e ao longo do tempo, justifica a existência de “taxonomias” de classificação que estruturam os dados estatísticos sobre as atividades. São requisito para a definição e segregação da vasta gama de dados disponíveis, compilação e apresentação dos dados do setor de forma precisa e objetiva (EUROSTAT, 2008). As nomenclaturas nacionais e internacionais *standard* viabilizam a recolha de dados ao nível da(o):

- **Atividade:** são projetadas para categorizar os dados relativos às atividades económicas e permitir a elaboração de estatísticas de produção, recursos, capital e transações financeiras. A necessidade de designação das atividades económicas para diferentes propósitos estatísticos conduziu ao desenvolvimento de várias propostas de classificação internacionais. A Comunidade Europeia categoriza as atividades económicas ao nível global através da Classificação Internacional tipo, por Indústria de todos os ramos de Atividade Económica (ISIC) e, ao nível da EU, com a Nomenclatura Estatística das Atividades Económicas (NACE). Existem outras versões concordantes com os sistemas internacionais ISIC e NACE, como é o caso do *North American Industry Classification System* (NAICS), utilizado nos países da América do Norte, que sucede o sistema *Standard Industrial Classification* (SIC).
- **Profissão:** estruturam e organizam a totalidade das profissões de uma indústria ou país de

acordo com as tarefas e funções desempenhadas no trabalho. O padrão das UN é a Classificação Internacional Tipo de Profissões (ISCO). Outra classificação utilizada ao nível internacional é a *Standard Occupation Classifications* (SOC).

- **Produto:** categorizam os bens e serviços com características comuns. Fornecem a base para a preparação de estatísticas sobre a produção, comércio distributivo, consumo, comércio exterior e transporte dos produtos. Ao nível global, as UN adotam a Classificação central de produtos (CPC). Ao nível da EU a Classificação estatística dos produtos por atividades na comunidade europeia (CPA) é a classificação de referência. As categorias de produto da CPA estão ligadas às atividades definidas pela classificação NACE, sendo as duas estruturas coerentes a todos os níveis.

- **Mercadoria:** transação de mercadorias no comércio internacional obedece ora ao Sistema Harmonizado (HS) ora à Classificação Tipo para o Comércio Internacional (SITC). O HS é o sistema de referência para a Nomenclatura Combinada (CN), classificação destinada a satisfazer as necessidades da pauta aduaneira comum e das estatísticas do comércio externo da Comunidade Europeia.

A sequência de tabelas abaixo (Tabelas 12 a 18) apresenta as designações comerciais das artes performativas consideradas nos modelos de classificação setorial previamente analisados. Não incluem os códigos atribuídos a outros subsetores ou os códigos que não são especificamente assignados às artes performativas (por exemplo, o relatório da KEA (2006) utiliza a metodologia elaborada pelo *French Département des Etudes de la Prospective et des Statistiques* (Ministério da Cultura e Educação), coordenador do grupo de trabalho do EUROSTAT sobre o emprego cultural, para extrair dados sobre as profissões do campo cultural. Apesar de incluir códigos ISCO que correspondem a profissões das artes performativas, os códigos são atribuídos ao SCC como um todo e não especificamente ao subsetor das artes performativas.)

O FCS da UNESCO incorpora o uso dos sistemas ISIC Rev. 4 para as atividades de produção cultural das artes performativas, CPC 2 para bens e serviços, ISCO-08 para o emprego e HS 2007 para fluxos internacionais de bens culturais (Tabela 12). A Task Force 3 da ESSnet-Culture examinou o emprego cultural em dois campos estatísticos: no Setor Cultural, isto é, em empresas que exercem atividade em domínios culturais, e o emprego cultural noutras atividades económicas não culturais, de acordo com as nomenclaturas NACE Rev. 2 e ISCO-08. Após notar a dificuldade na seleção estatística (através dos códigos NACE e ISCO) de algumas atividades culturais definidas teoricamente, a ESSnet-Culture adota também classificações específicas aos bens e serviços, designadamente CPA 2008 (Tabela 13). A DCMS identifica as Indústrias Criativas através de uma listagem de códigos SIC 2007 e lista as profissões criativas com os códigos SOC 2010 (Tabela 14). A KEA utiliza, na medida do possível, as categorizações NACE 2 na abordagem aos domínios das artes performativas e música (Tabela 15). O intuito do projeto da OCDE é definido com base na função de criação/produção, através do mapeamento comparativo dos códigos de classificação ISIC Rev. 3.1., NACE 1.1. e NAICS 2002 (Tabela 16). A abordagem da UNCTAD define as artes performativas com base nos seus produtos finais, com a CPC 2 (Tabela 17). As classificações utilizadas no modelo da WIPO são ISIC Rev.4 e NACE Rev.2 (Tabela 18).

As designações dos códigos de classificação elencados podem ser consultadas no Apêndice A.

Tabela 12. UNESCO (2009): códigos artes performativas

Modelo	Domínio	ISIC 4	CPC 2	Domínio	HS-2007	Domínio	ISCO-08
UNESCO 2009 Performance and Celebration	Performance e celebrações Domínios Culturais	9000	96210	Bens Culturais	830610	Criação	2659
			96220		920110	Produção	2652
			96230		920120		2653
			96290		920190		7312
			96310		920210	Educação/ Formação	2310
		95997	920290		2320		
		38310	920510		2354		
		38320	920590				
		38220	920600				
		38340	920710				
		38350	920790				
		38360	920810				
		32520	920890				
		47610	852321				
		96111	852329				
	96112	852351					
	96113	852359					
	84321	852380					
	73320	490400					
	4762	62242					
	1820	89123	Equipamento e materiais de suporte aos bens culturais	950510			
	3290	38991		950590			
	2640	47321		950810			
				851920			
				851930			
				851810			
				851821			
				851822			
				851829			
				851830			
			851840				
			851850				
			920930				
			920991				
			920992				
			920994				
			920999				

Tabela 13. ESSnet-Culture (Bína et al., 2012): códigos artes performativas

Modelo	Domínio	NACE 2	CPA 2008	Domínio	ISCO-08
ESSnet- Culture 2012 Artes performativas	artes performativas	9001	90 01 10	artes performativas	2354
		9002	90 02 11		2652
			90 02 12		2653
			90 02 19		2655
		9004	90 04 10		2659
	Outros parcialmente culturais	8552*	85 52 11		
			85 52 12		
			74 90 20		
			79 90 39		
			93 29 21		

Nota. * parcialmente incluídos

Tabela 14. DCMS (2016): códigos artes performativas

Modelo	SOC 2010	SIC 2007
DCMS 2016 Música, artes visuais e performativas	3411	59.20
	3413	85.52
	3414	90.01
	3415	90.02
		90.03
	90.04	

Tabela 15. KEA (2021): códigos artes performativas

Modelo	NACE 2
KEA 2021 artes performativas	74.90
	78.10
	90.01
	90.02
	90.04

Tabela 16. OCDE (Gordon & Beilby-Orrin, 2006): códigos artes performativas

Modelo	Domínio	NACE 1.1	ISIC 3.1.	NAICS 2002
OCDE 2006 música, artes visuais e performativas	gravação sonora e editoras	22.14	2213	5122
		22.31*	2230*	334612*
			7499*	
	artes visuais e performativas (incluindo festivais)	92.31	9214	7111
		92.32		7114*
				7115*
		92.34*	9219*	7113
		92.72*	9249*	7114*
				56131*

Nota. * parcialmente incluídos

Tabela 17. UNCTAD (2010): códigos artes performativas

Modelo	Domínio	CPC 1.0
UNCTAD 2010, artes performativas	artes performativas	96210
		96220
		96230
		96290
		96310
	música	96111
		96112
		89123
		88904
	serviços relacionados	84311
		84312
		84321
		84322
		84331

Tabela 18. *WIPO (2015): códigos artes performativas*

Modelo	Descrição da atividade económica	ISIC Rev.4	NACE Rev.2
WIPO 2015 música, produções teatrais, ópera	Compositores, letristas, arranjadores	9000	90.03
	coreógrafos, escritores	9000	90.03
	diretores, artistas e outros profissionais	9000	90.03
	criação e interpretação literária e artística	9000	90.03
	Impressão e edição de música	5920	59.20
	reprodução de suportes gravados	1820	18.20
	comércio, retalho e aluguer de suportes gravados (por grosso e retalho)	4649	46.43, 46.49, 47.63, 77.22, 77.29
		4762	
		7722	
	agências de apoio às performances (serviços de reservas, bilheteiras, etc.)	7990	90.01, 90.02, 79.90
		9000	
atividades de apoio às artes performativas e gestão de salas de espetáculos e atividades conexas	-	90.02	
	-	90.04	

Submeter o setor das artes performativas e suas atividades conexas, domínios de natureza livre e sujeitos a flutuações, a categorias apertadas não é de todo linear. A inconsistência nas definições conceptuais do setor é, em parte, função das diferentes fontes de informação estatística e padrões de classificação relativos às profissões, atividades económicas e produtos. Para além disso, apesar de os sistemas de classificação serem comparáveis a níveis mais agregados, a um nível detalhado de codificação os sistemas são inconsistentes. Ainda, são utilizadas diferentes revisões de atualização dos códigos.

A Tabela 19 elenca e permite a comparação mais direta dos códigos de atividade considerados por cada um dos modelos segundo a ISIC Rev. 4 (relembra-se que as designações dos códigos se encontram no Apêndice A). Onde necessário (nos modelos ESSnet-Culture e KEA), as classes NACE Rev. 2 foram convertidas para ISIC Rev. 4. A estrutura das duas classificações é semelhante dado que, até ao primeiro nível numérico (2 dígitos), a correspondência entre a ISIC Rev. 4 e NACE Rev. 2 é direta. A passagem para os níveis Grupo (3 dígitos) e Classe (4 dígitos) permite que o detalhe complementar NACE corresponda a partes integráveis ISIC. Essa conversão foi efetuada com base numa tabela de equivalência.¹ Da mesma forma, as classificações SIC de 4 dígitos foram convertidas para ISIC Rev. 4.² No caso da OCDE, recorreu-se à conversão da versão anterior, ISIC Rev. 3.1., para ISIC Rev. 4.³ Visto que o grau de especificação das duas revisões difere, é preciso ter alguma cautela na reflexão sobre os

¹ A tabela de correspondência NACE Rev. 2 – ISIC Rev. 4 pode ser consultada no servidor de metadados do EUROSTAT: *Reference And Management Of Nomenclatures* (RAMON). Disponível em: https://ec.europa.eu/eurostat/ramon/rerelations/index.cfm?TargetUrl=LST_LINK&StrNomRelCode=NACE%20REV.%202%20-%20ISIC%20REV.%204&StrLanguageCode=EN

² Informação detalhada sobre a correspondência entre SIC e ISIC pode ser encontrada no website do Gabinete Nacional de Estatística do Reino Unido. Disponível em: <https://www.ons.gov.uk/methodology/classificationsandstandards/ukstandardindustrialclassificationofeconomicactivities>

³ A tabela de correspondência ISIC Rev. 3.1 – ISIC Rev. 4 pode ser consultada no servidor de metadados do EUROSTAT: *Reference And Management Of Nomenclatures* (RAMON). Disponível em: https://ec.europa.eu/eurostat/ramon/rerelations/index.cfm?TargetUrl=LST_LINK&StrNomRelCode=ISIC%20REV.%203.1%20-%20ISIC%20REV.%204&StrLanguageCode=EN

códigos elencados na tabela. Foram convertidos para ISIC Rev. 4 também os códigos de atividade incluídos parcialmente.

A associação da classe **9000** (atividades criativas, artísticas e de entretenimento) às artes performativas é comum nos 5 modelos; **5920** (atividades de gravação de som e edição de música) é considerada na análise do setor em 4 dos modelos; **1820** (reprodução de suportes gravados) e **8542** (ensino das atividades culturais) são comuns a 3 modelos; e **4762** (comércio a retalho de gravações de música e vídeo, em estabelecimentos especializados), **7490** (outras atividades de consultoria, científicas, técnicas e similares, n.e.), **7810** (atividades das agências de seleção de pessoal) e **7990** (outras atividades de serviços de reservas e atividades conexas) a 2 modelos.

Tabela 19. *Comparação das ISIC Rev. 4 consideradas pelos modelos internacionais nas artes performativas*

ISIC 4	Modelo					
	UNESCO (ISIC 4)	ESS-net Culture (NACE 2 - ISIC 4)	DCMS (SIC 2007/ NACE 2 - ISIC 4)	KEA (NACE 2 - ISIC 4)	OCDE (ISIC 3.1. - ISIC 4)	WIPO (ISIC 4)
1820	x				x	x
2640	x					
3220	x					
3290	x					
4649						x
4762	x					x
5920	x		x		x	x
6399					x	
7310					x	
7410					x	
7490				x	x	
7722						x
7810				x	x	
7990					x	x
8211					x	
8219					x	
8220					x	
8230					x	
8291					x	
8299					x	
8542		x	x		x	
8550					x	
9000	x	x	x	x	x	x
9200					x	
9321					x	
9329					x	

5. Artes Performativas: Metodologias Nacionais

Para estudar as artes performativas de forma adequada e adaptada à realidade geográfica, após a análise das propostas internacionais, foram reunidos e considerados os trabalhos realizados em Portugal:

5.1. Fleming et al. (2008)

Título: Desenvolvimento de um Cluster de Indústrias Criativas na Região do Norte: Estudo Macroeconómico

Autoria: Tom Fleming Creative Consultancy, Horwath Parsus, Opium, Gestluz Consultores e Comedia

Promotor: Fundação de Serralves

Parcerias: Junta Metropolitana do Porto, a Casa da Música e a Sociedade de Reabilitação Urbana da Baixa Portuense

O Estudo representa “um primeiro processo de reflexão estratégica destinado à formulação de políticas públicas” para as Indústrias Criativas da Região do Norte de Portugal (Fleming et al., 2008, p.84). Como primeiro trabalho de mapeamento das Indústrias Criativas na Região Norte, define e apresenta o funcionamento do setor na região, a sua lógica de implantação e distribuição geográfica e estabelece paralelos com experiências internacionais.

Fleming et al. (2008) adotam o conceito desenvolvido pelo DCMS (em 1998) para delimitar as Indústrias Criativas, analisando os subsegmentos: publicidade; arquitetura; artes visuais e antiguidades; artesanato e joalheria; design; design de moda; filmes, vídeo e audiovisual; software educacional e entretenimento; música; artes performativas; edição; software e serviços de informática; televisão e rádio. A análise efetuada tem por base a cadeia de valor definida também pelo DCMS, sendo a recolha de dados estatísticos das empresas dos vários subsectores organizada em torno do primeiro e segundo níveis de atividade, isto é, das empresas com atividades consideradas essencialmente criativas e das atividades de apoio direto às atividades de nível 1, respetivamente. A evidência é fundamentada através da auscultação de 53 agentes locais identificados no âmbito da investigação e estruturada de acordo com o quarteto de elementos da Ecologia Criativa (desenvolvido pelo *Creative Columbus Policy Steering Committee* em 2007): infraestrutura criativa, lugares criativos, atividades criativas e negócios criativos.

Na sequência da análise dos lugares criativos atuais e potenciais do território são estudadas as cidades universitárias, a Área Metropolitana do Porto (AMP) e o centro histórico do Porto. Quanto à AMP é feita uma análise em termos da infraestrutura cultural, nomeadamente quanto: ao investimento em equipamentos culturais, à cobertura do território com infraestruturas físicas, dinâmica dos equipamentos (projeção a nível regional e nacional dos equipamentos existentes, novos investimentos), seguida da análise da vitalidade e viabilidade da projeção nacional e internacional do Setor Criativo da região (identificados desafios e oportunidades). Quanto ao centro histórico do Porto são identificados problemas estruturais de naturezas distintas (infraestruturas, economia, espaço público, tendências demográficas), desafios (captação de investimento) e é elaborado o mapeamento das atividades integradas nos sectores criativos (realizado nos meses de fevereiro e março de 2008).

A análise dos subsegmentos criativos é baseada em “informação cruzada a partir de três bases de dados empresariais (Informa Dun & Bradstreet, AEP e INE) e de informações recolhidas junto

das associações representativas de cada um dos segmentos” (Fleming et al., 2008, p.96). A escassez de dados desagregados é apresentada como restrição para a análise independente dos subsetores da música e das artes performativas, que acabam por ser analisados em conjunto. Os códigos ISIC utilizados não constam no estudo, mas é referida análise das atividades da “música, teatro, dança, novo circo e restantes artes performativas” no nível 1, de gestão de salas de espetáculo e edição e gravação de som no nível 2 e de organização de eventos e espetáculos nos outros níveis (Fleming et al., 2008, p. 116).

A última secção do relatório apresenta três eixos estratégicos que deveriam “orientar a formulação de políticas públicas de suporte e estímulo ao desenvolvimento da Economia Criativa da Região: capacidade e empreendedorismo, crescimento dos negócios criativos e atratividade dos lugares criativos” (Fleming et al., 2008, p.10). Por fim, é sugerida a criação de uma estrutura autónoma para a implementação do plano estratégico delineado. Na sequência dessa proposta, a Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas (ADDICT) surge em 2008 para conduzir o referido plano de ação.

5.2. Eosa Consultores (2012)

Título: Mapeamento do Setor Cultural e Criativo no Norte de Portugal

Autoria: Eosa Consultores | **Diretor do estudo:** Adolfo Neira Lamas | **Equipa de redação:** Loli Docampo Diéguez, Joana Menezes Fernandes, Diana Lima

Promotor: ADDICT

A ADDICT (2009-2018) visava “posicionar o Cluster das Indústrias Criativas do Norte de Portugal entre as regiões mais criativas da Europa”. No primeiro estudo elaborado para a Agência em 2012 – “Mapeamento do Setor Cultural e Criativo no Norte de Portugal” - é materializada essa ambição. O estudo começa por desenhar o contexto socioeconómico da Região Norte e enquadrar conceptualmente o SCC para depois analisar o sistema criativo da Região a partir do Modelo da Hélice Tripla.

No que respeita ao modelo de delimitação do objeto de estudo, foi adotada uma versão do Modelo dos Três Círculos (ou dos Círculos Concêntricos), que parte do conceito de Indústrias Criativas proposto pelo DCMS e utiliza a “cadeia de valor” para averiguar a preponderância das diferentes fases da cadeia na Região. No entanto, a classificação da cadeia de valor não estrutura a análise estatística das empresas (distanciando-se também neste ponto da metodologia do estudo que o antecedeu, examinado em 5.1.). As fases de criação, produção, distribuição e comercialização são consideradas parte de um ciclo de valor flexível e que permite cruzamentos entre as atividades com mais do que uma fase da cadeia de valor.

Reconhecendo o caráter dinâmico do SCC e a dificuldade de delimitação das atividades e agentes do ponto de vista conceptual e estatístico, o trabalho procede a uma adaptação do Modelo dos Círculos Concêntricos. As categorias selecionadas correspondem às três primeiras camadas do Modelo e englobam doze campos de atividade: *Core Arts* - artes visuais, artes performativas, fotografia e património; Círculo 1/ Atividades Culturais - audiovisual, rádio, música, edição e impressão; Círculo 2/ Atividades criativas – design, arquitetura, TIC e publicidade.

A definição teórica das artes performativas compreende os subsetores do teatro, dança,

marionetas e circo. A música inclui o fabrico de instrumentos musicais, estúdios de gravação, discografia, interpretação, comércio a retalho de música e instrumentos musicais.

Os dados relacionados com a situação económica e financeira das empresas que operam nos setores definidos foram retirados da Sabi e os dados de emprego retirados do INE.

5.3. Augusto Mateus & Associados (2010)

Título: O Setor Cultural e Criativo em Portugal

Coordenação Global: Augusto Mateus | **Coordenação Executiva:** Sandra Primitivo | **Equipa Técnica:** Ana Caetano, André Barbado, Isabel Cabral

Após a análise da configuração do SCC e de propostas internacionais para sua delimitação e medição, o estudo desenvolve um modelo conceptual e metodológico próprio que teve como principal referência a KEA (2006). Define treze subsetores ancorados em três grandes eixos: atividades nucleares do Setor Cultural, Indústrias Culturais e atividades criativas. As atividades culturais nucleares agregam os subsetores das artes performativas, artes visuais e criação literária, património histórico e cultural; as Indústrias Culturais abrangem o cinema e vídeo, edição, música, rádio e televisão, software educativo e de lazer; e as atividades criativas compõem-se pela arquitetura, design, publicidade, serviços de software, componentes criativas em outras atividades. Para além de abranger as cinco fases da cadeia de valor (criação, produção, distribuição, retalho e consumo) de cada subsetor, o SCC acolhe as “componentes criativas de outras atividades que usam elementos de diferenciação com conteúdo cultural” e as “atividades associadas à produção, comércio por grosso e retalho de bens de equipamento indispensáveis ao consumo de bens culturais” (AMA, 2010, p. 46).

A dimensão económica das dinâmicas de oferta de bens e serviços do SCC em Portugal é analisada com base em dados de 2000, 2005 e 2006 retirados das “Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio”, do INE. O estudo explora dados sobre a oferta infraestrutural de divulgação do setor (museus, galerias de arte, auditórios, cinemas e outros recintos culturais) e de outros equipamentos, atividades e bens culturais (como exposições, espetáculos ao vivo, sessões de cinema e edição de publicações periódicas) (AMA, 2010, p.57).

O exame das dinâmicas da procura é suportado pela “avaliação da despesa das famílias em lazer e cultura”, segundo dados de 2007 do INE, da brochura do EUROSTAT “Statistical Portrait of the European Union” e “da participação em atividades culturais” a partir do inquérito da Direcção Geral da Educação e Cultura da Comissão Europeia “European Cultural Values: Special Eurobarometer 278”, publicado em 2007 e “Cultural Statistics 2007” do EUROSTAT (AMA, 2010, p.63). São também analisadas as políticas públicas no sector cultural, tomando por base estatísticas disponíveis para a despesa pública em cultura.

O relatório segue com a avaliação da dimensão económica do SCC e o seu contributo para os processos de criação de riqueza e de emprego, bem como para a balança externa da economia nacional, no período 2000-2006. Essa aferição é feita sobre as atividades culturais e criativas “mapeadas” com base nas CAE e na listagem das CNP das profissões culturais e criativas dos treze setores previamente identificados.

Enquanto os estudos analisados nos capítulos 5.1. e 5.2. desenvolvem uma secção que contempla

a análise isolada de cada setor, este relatório refere os dados para cada setor, mas não lhes dedica uma secção de leitura autónoma.

Face aos resultados da caracterização do SCC em Portugal, é implementado um processo de *benchmarking* com análises das economias europeias mais relevantes.

5.4. Augusto Mateus & Associados (2013)

Título: A cultura e a criatividade na internacionalização da economia portuguesa

Coordenação Global: Augusto Mateus | **Consultores:** Cristina Silva, Joana Mateus, João Romão, Nuno Ferreira, Susana Gouveia

Promotor: Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais, Secretaria de Estado da Cultura

O segundo relatório da autoria de AMA (2013) é publicado após o período de recessão da economia portuguesa entre 2010-2013, o mais profundo e prolongado desde 1980 (FFMS, 2022). O fraco crescimento económico após a anterior crise financeira 2008-2009, a elevada dependência financeira externa e o aumento da dívida pública que se alastra ao setor bancário traduzem-se numa sequência de políticas restritivas, cujos efeitos se manifestaram ao nível da quebra do emprego, rendimentos e consumo das famílias. Neste contexto, e enquadrado na preparação do ciclo de programação estrutural 2014-2020, o relatório buscava fundamentar medidas capazes de colocar a criatividade e conhecimento no centro das atividades económicas, com o intuito de aumentar a capacidade competitiva empresarial e a atratividade da economia nacional.

A investigação começa por diagnosticar o “posicionamento internacional que Portugal ocupa no comércio e produção de índole criativa” (AMA, 2013, p.19), segundo a definição da Economia Criativa da UNCTAD e o índice mundial da inovação da WIPO, *Cornell University* e INSEAD. O relatório analisa os fluxos comerciais da Economia Criativa em Portugal ao longo da década 2002-2011. O estudo nota que a inconsistente contabilização dos fluxos comerciais (sobre receitas de bilheteira e de digressões ou *royalties*) das artes performativas, especialmente do mercado da música, impede a estimativa ou comparação do subsetor a nível internacional.

O cálculo do índice da produção criativa é efetuado a partir de dados do Fundo Monetário Internacional (FMI), Organização Mundial do Comércio (OMC), Associação Mundial de Jornais (WAN-IFRA), Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial (UNIDO), base de dados de comércio internacional de mercadorias da Organização das Nações Unidas (UN Comtrade, *Zooknic*), *Wikimedia Foundation* e *Google*, entre para os anos entre 2009 e 2012.

Depois é sublinhado o contributo do SCC para a inovação e diferenciação das restantes atividades e setores económicos do país e para a internacionalização da economia portuguesa. O esforço simultâneo e cooperação entre três domínios é destacado para sustentar e reforçar a internacionalização: cultura (cooperação e esforço simultâneo e coletivo dos diversos agentes e entidades culturais), turismo (enquanto plataforma exportadora de atrativos culturais), indústria (produção inovadora e diferenciadora favorece a competitividade nacional). A abordagem à sinergia cultural é investigada segundo o cruzamento de estatísticas das empresas (dados do INE referentes a 2011) com as estatísticas do comércio internacional. São destacadas boas práticas internacionais de acesso a informação sobre oportunidades de capacitação, promoção e conexão entre agentes dentro e fora do SCC. A proposta de sinergia turística destaca a centralidade da

identidade cultural no vínculo entre turismo e território. A manifesta tendência crescente da dependência do turismo em atividades intensivas em conhecimento e informação, tanto do lado da oferta (diferenciação dos destinos) quanto da procura (segmentação dos turistas), reforça também a importância dos processos de inovação do SCC (AMA, 2013, pp. 89-90). A relevância da cultura na decisão de um destino turístico é observada a partir de um inquérito promovido pela Comunidade Europeia. A abordagem à sinergia industrial enfoca a cultura e a criatividade enquanto recursos transversais à inovação e produtividade das empresas, que favorecem a capacidade estratégica e competitiva face à concorrência internacional e alargam a exportação de valor acrescentado. O relatório destaca o exemplo do Reino Unido enquanto precursor do destaque da criatividade no sistema nacional de inovação (através da NESTA). Principalmente com base nos estudos da Comunidade Europeia, Conselho Europeu, KEA, NESTA (desenvolvidos entre 2007 e 2013) e do questionário desenvolvido para o propósito do estudo (dirigido a empresas dos setores da moda, alimentar, cerâmica, químico ou das matérias plásticas), os autores argumentam que os fundos europeus devem privilegiar o investimento na comprovada associação vantajosa da cultura e criatividade com a internacionalização da economia portuguesa.

Por fim são apresentadas as propostas estratégicas e operacionais para promoção da internacionalização definidas para a programação dos fundos estruturais.

5.5. Augusto Mateus & Associados (2016)

Título: A economia criativa em Portugal: Relevância para a competitividade e internacionalização da economia portuguesa

Coordenação Global: Augusto Mateus | **Coordenação executiva:** Sandra Primitivo | **Consultores:** Carlos Liz, Hélder Oliveira, Ana Caetano, Susana Gouveia

Promotor: ADDICT

O relatório conjuga os objetivos dos dois estudos antecedentes (5.3. e 5.4.) dado que atualiza o diagnóstico da Economia Criativa segundo a estrutura conceptual própria desenvolvida em 2010. Identifica um conjunto de iniciativas e ações com vista à internacionalização e competitividade do setor com impacto na economia portuguesa, à semelhança do estudo de 2013.

A mudança da abordagem conceptual neste relatório, face ao de 2010, traduz-se num entendimento mais lato das atividades criativas, que passam a incluir a “totalidade dos trabalhadores das CAE dos subsectores Arquitetura, Design, Publicidade e Serviços de Software (enquanto que no estudo de 2010 eram considerados apenas os profissionais criativos empregados pelas CAE selecionadas)” (AMA, 2016, p.20). O contraste entre os dois estudos permite verificar: a tendência de aumento do peso do SCC no total da economia portuguesa, mas que não pode ser dissociada do entendimento mais amplo do que constitui uma Indústria Criativa e profissão criativa; e que as Indústrias Culturais registaram nos últimos anos tendência geral de estabilização do VAB e de quebra do emprego gerado.

As principais fontes estatísticas utilizadas para reunir indicadores (como o VAB, emprego, remunerações, consumo final, investimento, importações ou exportações) e apurar o contributo do setor foram: Contas Nacionais, CSC e Sistema de Contas Integradas das Empresas do INE e os Quadros de Pessoal elaborados pelo Gabinete de Estratégia e Planeamento do Ministério do

Trabalho e Solidariedade Social. O estudo procede com a análise do desempenho geral da economia portuguesa (entre 2006 e 2015) e depois com o peso do SCC na economia nacional, dimensão e contributo para a criação de riqueza e emprego (em 2012).

É dedicada atenção ao comércio internacional da produção criativa, destacando os resultados publicados no relatório “Creative economy employment in the EU and the UK, a comparative analysis” da NESTA (2015) sobre o contributo do SCC para o emprego na Europa entre 2011 e 2013. Os autores detêm-se sobre o posicionamento que Portugal revela no contexto europeu e mundial, a partir de dados do Banco de Portugal, UNCTAD e EUROSTAT referentes ao período 2007/2008- 2015, recolhidos conforme o modelo de estatísticas do comércio internacional da UNCTAD (2010).

AMA (2016) fazem um exercício de estimativa do SCC nas áreas metropolitanas do Porto e de Lisboa, mas salientam as limitações significativas da metodologia adotada no que respeita a exercícios de territorialização em virtude das fontes de informação usadas.

5.6. INE (2016)

Título: Conta Satélite da Cultura 2010- 2012 | **Editor:** INE

No âmbito do Protocolo de Cooperação entre o INE e o GEPAC, tutelado pelo Secretário de Estado da Cultura, surge em 2013 a CSC. Decorre da recomendação da EU para a criação de instrumentos de informação e medição comparáveis a nível internacional, que permitissem a quantificação do impacto e contribuição da Cultura para a economia e emprego.

A CSC surge como instrumento consistente com as Contas Nacionais, tendo como referencial os conceitos e métodos definidos no “Sistema Europeu de Contas Nacionais e Regionais” (EC, 2010). O relatório ESSnet-Culture (Bína et al., 2012) é o guia metodológico para a delimitação das atividades e respetivas funções culturais a considerar. Diferindo do modelo do setor definido pela ESSnet-Culture, a CSC considera um domínio “interdisciplinar” que abrange as atividades relacionadas com o artesanato, com outras atividades não integráveis nos demais domínios estabelecidos e atividades que têm um carácter transversal. Outra diferença advém da inclusão da tauromaquia no domínio das “artes do espetáculo”.

Segundo o documento do INE que inclui a descrição das notas metodológicas da CSC, o domínio das artes performativas “agrega as atividades de fabricação de instrumentos musicais, artes do espetáculo, atividades de apoio às artes do espetáculo, exploração de salas de espetáculos e atividades conexas, atividades tauromáquicas e outros serviços de reservas e atividades relacionadas” (INE, 2016, p.13).

As principais fontes de informação utilizadas foram: Associação Portuguesa de Escritores e Livreiros; Anuário do Património - Diretório do Património; Balança de Pagamentos; Censo das Fundações; Conta Geral do Estado; Estatísticas da Cultura; Estatísticas do Comércio Externo; Ficheiro Geral de Unidades Estatísticas; Fontes administrativas (ex.: Inspeção-Geral das Atividades Culturais - promotores e artistas tauromáquicos registados); Informação Empresarial Simplificada; INE (Contas Nacionais, Conta Satélite da Economia Social e Conta Satélite do Desporto, Inquérito ao Financiamento das Atividades Culturais, Criativas e Desportivas pelas Câmaras Municipais, etc.); ordens profissionais/ associações profissionais; entre outras (INE,

2016, p.15).

5.7. INE (2021)

Título: Estatísticas da Cultura – 2020

Editor: INE | **Presidente do Conselho Diretivo:** Francisco Lima

Em 2021 o INE publicou as “Estatísticas da Cultura 2020”, documento onde é reportada informação sobre o SCC referente ao ano de 2020. É maioritariamente desagregada ao nível das regiões NUTS II.

As Estatísticas da Cultura 2020 adotam o âmbito do SCC estabelecido no “Guide to EUROSTAT Culture Statistics” (EURSOTAT, 2018). De acordo com o trabalho do EURSOTAT, consideram dez domínios culturais (arquitetura, arquivos, artes performativas, artes visuais, audiovisual e multimédia, bibliotecas, livros e imprensa, património e publicidade) e 6 funções (criação, disseminação/ comércio, educação, gestão/ regulação, preservação, produção/ edição). A informação estatística é proveniente de diversas operações da responsabilidade do INE e de fontes administrativas.

A primeira parte da publicação ilustra o impacto da pandemia COVID-19 nas atividades culturais, a partir da análise do conjunto de indicadores: participação cultural; museus; galerias de arte e outros espaços de exposições temporárias; cinema; espetáculos ao vivo, nos quais se destacaram as modalidades do teatro e os concertos de música rock/pop; e financiamento das atividades culturais e criativas pelas Câmaras Municipais.

Segue-se um quadro resumo com os dados gerais do SCC entre 2016 e 2020 (à exceção dos dados sobre o cinema que são contabilizados entre 2015 e 2019), nomeadamente referentes a: ensino cultural, emprego cultural, índice de preços no consumidor de bens e serviços culturais, propriedade intelectual, empresas das atividades culturais e criativas, comércio internacional de bens culturais, participação cultural, património cultural, artes plásticas, materiais impressos e de literatura, cinema, distribuição videográfica, espetáculos ao vivo, radiodifusão, despesas das famílias em cultura, financiamento público das atividades culturais e criativas. Nos capítulos seguintes do documento são analisados em detalhe os resultados de cada um dos temas e domínios.

O documento segue o seguinte conceito de artes do espetáculo para fins estatísticos: “conjunto de atividades de produção e apresentação de espetáculos de teatro, circo, música, dança e ópera, que podem decorrer em salas de espetáculos ou ao ar livre para o público em geral. Incluem-se as atividades de grupos, companhias, artistas individuais (atores, bailarinos, músicos, coreógrafos, etc.), ranchos folclóricos e grupos corais, assim como as atividades de apoio às dos diretores, produtores, técnicos de iluminação e de som, cenógrafos, entre outros.”

Na parte final são disponibilizadas notas metodológicas, fontes, conceitos e suportes de recolha de dados utilizados.

Tabela 20. Comparação das CAE Rev. 3 consideradas pelos modelos nacionais nas artes performativas

Domínio	CAE Rev. 3	ADDICT (2012)	CSC (2016)	AMA (2016)
artes performativas	32200		x	
	79900		x	x
	85520			x
	90010	x	x	x
	90020	x	x	x
	90030	x		
	90040	x	x	x
	93291		x	
	93294			x
	94991			x
música	18200	x		x
	32200	x		
	47630	x		
	59200	x		x
	90030	x		

Nota. ADDICT (2012): Eosa Consultores (2012); CSC (2016): INE (2016).

5.8. Considerações finais

Da análise dos modelos decorrem algumas considerações:

- Insuficiente coerência global na análise das dimensões específicas do setor e na especialização analisada. As nomenclaturas dificilmente permitem isolar, mesmo numa desagregação a 5 dígitos muitas das atividades culturais e criativas. O relatório final desenvolvido por AMA (2010), “O Setor Cultural e Criativo em Portugal”, não consta na Tabela 20 porque toma níveis de desagregação a 4 e 5 dígitos e, em comparação com os outros estudos, é construído na versão anterior das CAE (CAE Rev. 2. 1.).
- Os relatórios descritos em 5.1. e 5.4. não indicam as CAE consideradas na análise. As Estatísticas da Cultura (5.7.) analisam ora as CAE individualmente, ora as atividades culturais e criativas como um todo.
- Os estudos não são consensuais quanto à inclusão dos equipamentos e suportes do consumo cultural e, portanto, se a sua produção e venda devem ou não ser tidas em conta no cálculo do *output* do SCC ou de cada subsetor. O resultado é a falta de clareza sobre quais das CAE se aplicam a cada subsetor/ domínio cultural. A ADDICT inclui a fabricação de instrumentos musicais (CAE 32200) na música, ao passo que a CSC inclui nas artes performativas e AMA no setor dos equipamentos das Indústrias Culturais. O comércio a retalho de discos, CD, DVD, cassetes e similares, em estabelecimentos especializados (CAE 47630) é incluído no domínio do Audiovisual e Multimédia da CSC e no setor do comércio das Indústrias Culturais por AMA.
- A CSC inclui as CAE referentes à música gravada (reprodução de suportes gravados (18200), comércio a retalho de discos, CD, DVD, cassetes e similares, em estabelecimentos especializados (47630) e atividades de gravação de som e edição de Música (59200)) no domínio do Audiovisual e Multimédia.
- A CAE referente à criação artística e literária (90030) é enquadrada no domínio Interdisciplinar da CSC, no domínio das atividades nucleares do setor das Artes visuais e criação literária em AMA, e no âmbito das artes performativas, artes gráficas, audiovisual e música (repetição

vertical) na ADDICT.

- O ensino de atividades Culturais (CAE 85520) é enquadrado no domínio Interdisciplinar da CSC e no âmbito da educação cultural da ADDICT (no capítulo dedicado às atividades relacionadas com as bibliotecas, arquivos, museus, gestão e conservação do património e ensino de atividades culturais). O mesmo se aplica às associações culturais e recreativas (CAE 94991) incluídas no domínio Interdisciplinar pela CSC e na educação cultural pela ADDICT.

- As atividades tauromáquicas (CAE 93291) não são incluídas nos estudos da ADDICT nem de AMA.

- As outras atividades de diversão e recreativas, n. e. (CAE 93294) constam no domínio Interdisciplinar definido pela CSC e não são consideradas no estudo da ADDICT em nenhum domínio.

- No relatório da ADDICT não é referida a CAE 79900, isto é, os Outros serviços de reservas e atividades relacionadas.

- À exceção das Estatísticas da Cultura que são publicadas anualmente pelo INE, o último estudo do SCC data de 2016.

- Apenas os estudos 5.1. e 5.2. versam a análise da Região Norte e do Porto.

- AMA (2013) argumentam que “para garantir uma trajetória de médio e longo prazo relativamente equilibrada para a balança externa do SCC é necessário um esforço sustentado de internacionalização do setor, designadamente do núcleo duro das atividades mais exigentes ao nível da propriedade intelectual.” Mas, o esforço para conhecer o setor é pré-requisito necessário para garantir uma trajetória sustentável a médio e longo prazo para o setor e um crescimento inteligente e inclusivo. Com certeza o conhecimento claro do estado do SCC é prioridade.

Tendo em conta o conhecimento dos esquemas de classificação relevantes (capítulos 4 e 5), a análise do material recolhido será útil para enquadrar e estabelecer a estrutura comercial das artes performativas a considerar na investigação. Apesar de notável a incoerência entre os modelos, reconhecidas as limitações dos dados que fornecem para avaliar o capital e os valores associados ao SCC, entre outros motivos que foram levantados anteriormente, as propostas de delimitação são essenciais para indicar a ordem e magnitude dos produtos e serviços culturais e criativos. Embora imperfeitas na coleção e relato de uma série de dados quantitativos e qualitativos, são a base das ferramentas de auxílio dos decisores políticos, investigadores e organismos relevantes na compreensão da dinâmica do SCC.

III Mapeamento Cultural do Setor das Artes Performativas

6. Aspetos metodológicos

Após concluída a revisão do estado da arte sobre mapeamento cultural e a análise das metodologias de delimitação e medição do SCC a nível nacional e internacional, a investigação prosseguiu para a fase do mapeamento dos agentes sediados na cidade do Porto. Partir para a análise aprofundada da realidade e da experiência das entidades e agentes requereu a construção de uma ferramenta operacional, que integrou a seguinte ordem de trabalhos:

1. Delimitação conceptual das atividades das artes performativas

Tendo em conta a paleta de definições das artes performativas previamente apresentadas, a proposta de categorização do setor parece ser o lugar lógico para começar a refinar o âmbito da investigação. A definição conceptual é construída a partir da reunião e combinação das definições referidas nesses capítulos.

As “artes performativas” exprimem o ideal dos fenómenos artísticos relativos ao espaço, tempo e ao movimento, nos quais a forma, a luz, o som, a materialidade e a imaterialidade são produzidos pela intervenção humana ou da máquina. São executados e interpretados perante uma audiência e/ou destinados a gravação e posterior transmissão. Naturalmente cruzam linguagens e processos com outras formas artísticas, o que dificulta a classificação da sua natureza. Para o exercício de mapeamento que adiante será descrito, foram consideradas as entidades cuja(s) atividade(s) primária(s) envolve(m) a criação, produção, operação/ suporte e ensino da dança, teatro, ópera, circo, música ao vivo, marionetas, cabaret, cruzamento interdisciplinar e outras performances ao vivo. Não foram consideradas entidades com atividade principal de distribuição/ venda (distribuição linear (como TV, rádio, etc.), *brick retailers* (transporte, venda a retalho, etc.) ou distribuição não linear (serviços digitais, etc.)) ou de promoção e marketing (Voldere et al., 2017). No entanto, muitas empresas acabam por acumular também essas atividades.

A apresentação de um espetáculo ao vivo obedece a regras e procedimentos que implicam o envolvimento próximo de intervenientes de áreas/funções profissionais distintas (da criação à produção, da técnica à programação, da mediação à comunicação, da acessibilidade ao financiamento) e que podem ser incluídos nas seguintes categorias: pessoal artístico, pessoal técnico e funcionários administrativos (KEA, 2006). São considerados profissionais das artes performativas tanto os artistas que se expõem diante do público, como outros profissionais que realizam uma prestação de carácter artístico (encenador, professor de dança, técnico de som, etc.).

As artes performativas têm uma estrutura de mercado flexível e modular que varia entre entidades singulares e coletivas, de direito público e privado, de natureza formal e informal, com atividade amadora e profissional, com tempos de criação de alguns meses a anos, cuja finalidade é a apresentação de projetos ao vivo. Compreendem, designadamente:

- Atividades das artes do espetáculo, de criação artística e literária
- Atividades de apoio às artes do espetáculo, exploração de salas de espetáculos e atividades conexas
- Associações culturais e recreativas
- Atividades de diversão e recreativas

- Ensino de atividades culturais:

Incluído: ensino artístico de carácter formal e informal em escolas, conservatórios, academias, orfeões, e equipamentos equiparáveis.

Não incluídas: escolas de ensino geral (apesar de reconhecida a inclusão de contactos com as áreas das artes performativas no currículo nacional para o ensino primário, básico e secundário, e da existência de cursos específicos no ensino superior).

- Organização de feiras, congressos e outros eventos similares

- Atividades de gravação de som e edição de música

- Restaurantes com espaço de dança e estabelecimentos de bebidas com espaço de dança

Incluídas: entidades que apostam num plano de programação regular dedicado às artes performativas

2. Identificação das CAE referentes às artes performativas

Após a delimitação conceptual do universo de trabalho, seguiu-se a tradução das atividades em unidades suscetíveis a aplicação do inquérito desenvolvido. As CAE definidas para concretizar a observação e posterior análise foram: **56105, 56305, 59200, 82300, 85520, 90010, 90020, 90030, 90040, 93293, 93294, 94991** (consultar designações no Apêndice A). A Tabela 21 relaciona as 12 CAE com os modelos nacionais e internacionais analisados nos capítulos 4 e 5, permitindo o cruzamento dos códigos de atividade segundo a sua presença ou ausência nos modelos. Considerando que a correspondência entre a CAE-Rev.3 e a NACE-Rev.2 é direta (apesar de a CAE ter especificação a 5 dígitos), é possível comparar os modelos nacionais e os da **ESSnet-Culture, KEA e WIPO** (a UNESCO (2009) e a UNCTAD (2010) não referem códigos NACE; não é possível correlacionar a classificação SIC 2007 do DCMS (2016) com a NACE Rev. 2 devido a diferenças fundamentais entre os dois sistemas; o modelo da OCDE (Gordon & Beilby-Orrin, 2006) utiliza versão NACE 1.1.).

Tabela 21. *Cruzamento das CAE Rev. 3 do setor das artes performativas com modelos internacionais e nacionais*

CAE	ESSnet-Culture (2012)	ADDICT (2012)	WIPO (2015)	CSC (2016)	AMA (2016)	KEA (2021)
56105						
56305						
59200		x	x		x	
82300						
85520	x				x	
90010	x	x	x	x	x	x
90020	x	x	x	x	x	x
90030		x	x			
90040	x	x	x	x	x	x
93293						
93294					x	
94991					x	

Nota. ESSnet-Culture (2012): Bina et al., (2012); ADDICT (2012): Eosa Consultores (2012); CSC (2016): INE (2016).

Conforme se observa na tabela acima, existem diferenças significativas no que respeita às atividades incluídas (tendo em conta as CAE adotadas nesta investigação) por cada um dos estudos. Os trabalhos da CSC e KEA consideram as CAE 90010, 90020 e 90040. A ESSnet-Culture, ADDICT e a WIPO integram a CAE 900 na totalidade, para além da 85520 no caso da ESSnet-Culture e da 59200 no caso da ADDICT e WIPO. O modelo desenvolvido por AMA é aquele que tem maior correspondência com os códigos de atividade considerados para as artes performativas.

Todos os modelos consideram as CAE **90010** (atividades das artes do espetáculo), **90020** (atividades de apoio às artes do espetáculo) e **90040** (exploração de salas de espetáculos e atividades conexas), mas dividem-se na ponderação da 90030, sendo que é incluída nos modelos da ADDICT e da WIPO e excluída nos restantes. Apesar da seleção da CAE **90030** (criação artística e literária) não ser consensual, uma análise fina à listagem das entidades que a registam como atividade principal (na base de dados Sabi) comprovou o interesse na sua análise. Assim, para os efeitos do mapeamento das artes performativas desenvolvido, a CAE 900 foi incluída.

Metade dos estudos (ADDICT, WIPO e AMA) consideram também a CAE **59200**, referente às atividades de gravação de som e edição de música. Se há partida poderia ser uma CAE que não se relaciona com eventos ao vivo, o certo é que grande parte dos eventos não podem ser dissociados das atividades de gravação, produção e pós-produção áudio, quer como catalisadoras da sua criação e realização, quer como difusoras da performance. Convém realçar o processo de criação sonora (performance da composição), o trabalho da gravação e edição síncrono com os espetáculos ao vivo, a sua transmissão em direto ou que viabiliza a extensão do projeto ao vivo para o diferido. Consta-se assim a importância desta CAE para o processo, execução e difusão das atividades ao vivo.

AMA e ESSnet-Culture consideram (de forma parcial) o ensino de atividades culturais (**85520**). Ora, nesta investigação foi também considerada a vertente de ensino, uma vez que as atividades decorrentes geralmente integram apresentações ao vivo para um público e as atuações destinam-se a reprodução ou gravação.

Assim como o modelo desenvolvido por AMA, a investigação inclui as CAE relacionadas com as atividades das associações culturais e recreativas (outras atividades de diversão e recreativas, n.e. (**93294**) e associações culturais e recreativas (**94991**)).

A investigação considera, de forma exclusiva, CAE relacionadas com restauração e similares (**56105**: restaurantes com espaço de dança (que têm exibição de atrações (musical, canto ou bailado)); **56305** (estabelecimentos de bebidas com espaço de dança (oferecendo espetáculos de variedades e vulgarmente designados por *boites*, *night-clubs*, cabarés, discotecas e *dancings*, com serviço de bebidas) e com o turismo (**93293**: organização de atividades de animação turística). Apesar de serem CAE parcialmente culturais, consideraram-se os estabelecimentos e atividades, respetivamente, com plano de programação regular dedicado às artes performativas e com peso significativo na dinamização cultural da cidade. Foi incluída também a CAE **82300** referente à organização de feiras, congressos e outros eventos similares, mas auscultada de perto para notar e evitar eventuais desvios para domínios extra setor, visto que não é necessariamente focada em eventos culturais e artísticos. Tal como refletido no relatório da ESSnet-Culture, a economia das feiras/ festas/ festivais culturais pode ser de difícil medição dada a sua estrutura “efêmera” (evento único ou que ocorre com certa regularidade, com caráter temporário e que pode não estar associado a uma localização específica), frequentemente organizados por

empresas pequenas e/ ou temporárias e cuja exequibilidade implica a contratação de empresas e profissionais que não integram o SCC.

3. Definição de critérios de exclusão para aplicação da investigação

A pesquisa foi sujeita à triagem das entidades relativamente às quais se verificassem um ou mais dos seguintes requisitos cumulativos:

1. Entidade não está em atividade (dissolvida, temporariamente inativa, insolvência/trâmites de composição, fusão, liquidação, etc.)
2. Entidade envolvida em outras áreas de atividade fora do âmbito das artes performativas
3. Entidade não é sediada na cidade do Porto
4. Falta informação para compreender as atividades exercidas pela entidade através das plataformas *online* consultadas (Sabi, *website*, redes sociais, *Google Maps* e outras buscas no *Google*). São excluídas aquelas entidades cuja presença cibernética não permite perceber a sua realidade tangível ou aquelas cuja informação disponível conduz à perceção do seu distanciamento das atividades das artes performativas
5. Impossibilidade de contacto da entidade. Apesar das atividades desenvolvidas por dada entidade poderem ser incluídas nas artes performativas, não é possível aceder a informação de contacto *e-mail* ou telemóvel
6. Entidade não apresenta um plano de programação regular dedicado às artes performativas
7. Resultado duplicado

4. Recolha de dados

4.1. Na base de dados Sabi

Procedeu-se à busca de entidades na base de dados Sabi com base na estratégia de pesquisa booleana que combinava as CAE Rev. 3 determinadas para as artes performativas (56105, 56305, 59200, 82300, 85520, 90010, 90020, 90030, 90040, 93293, 93294 ou 94991) e a localização (na cidade do Porto). Por cada CAE extraiu-se uma tabela com as seguintes informações, disponíveis na Sabi: nome, nome da marca, telefone, *e-mail*, morada, endereço internet, código da CAE Rev. 3 principal e secundário, data de constituição, situação atual, forma jurídica, volume de negócios, número de empregados, vendas do último ano disponível e importação e exportação.

Antes da filtragem por meio dos critérios de exclusão fixados, registou-se a existência de 711 entidades das artes performativas no Porto, a saber:

56105 (restaurantes com espaço de dança): 23

56305 (estabelecimentos de bebidas com espaço de dança): 81

59200 (atividades de gravação de som e edição de música): 20

82300 (organização de feiras, congressos e outros eventos similares): 163

85520 (ensino de atividades culturais): 29

90010 (atividades das artes do espetáculo): 107

90020 (atividades de apoio às artes do espetáculo): 28

90030 (criação artística e literária): 45

90040 (exploração de salas de espetáculos e atividades conexas): 11

93293 (organização de atividades de animação turística): 135

93294 (outras atividades de diversão e recreativas, n.e.): 60

94991 (associações culturais e recreativas): 9

Por si só as listagens das CAE fornecem um conhecimento limitado sobre as entidades e suas atividades porque não permitem observar as particularidades de cada negócio. Dentro das 12 listagens de CAE, cada um dos resultados foi considerado e analisado singularmente e nenhuma das listagens foi incluída de forma integral na investigação. Todas foram sujeitas a uma seleção longa, aprofundada e que seguiu o conjunto de etapas: constatação da situação de atividade ou inatividade da entidade (com base na “**situação atual**”); consulta e exploração do **website e/ ou redes sociais** das entidades ativas (sempre que disponíveis na Sabi ou encontrados por meio da pesquisa pelo nome empresarial ou da marca no *Google*); nos casos em que não estava disponível na Sabi um endereço *online e/ ou* na impossibilidade de descobrir ou alcançar uma página *online* através da pesquisa no *Google* (que pode acontecer por vários motivos, como a empresa realmente não ter uma página ou não ser possível encontrá-la através da pesquisa pelo seu nome empresarial/ marca), inseriu-se a morada no **Google Maps**, em muitos casos, etapa facilitadora do reconhecimento da empresa pela localização no mapa; averiguação da correspondência das atividades com o âmbito das artes performativas previamente estipulado; exclusão dos resultados que não satisfizessem os parâmetros de inclusão.

Aplicados os critérios de exclusão, foram contactados 75 dos 711 resultados retirados da Sabi, isto é, apenas cerca de 11%. A Tabela 22 detalha os motivos da exclusão:

Tabela 22. Resultados por CAE e critérios de exclusão

CAE	Sabi	Critério 1	Critério 2	Critério 3	Critério 4	Critério 5	Critério 6	Critério 7	Contactos
56105	23	15	0	0	2	0	5	0	1
56305	81	60	3	0	10	2	2	0	4
59200	20	8	0	0	0	4	0	0	8
82300	163	85	60	0	15	0	0	0	3
85520	29	14	2	0	4	0	0	1	8
90010	107	49	6	0	3	18	0	0	31
90020	28	13	4	1	4	1	0	0	5
90030	45	19	16	0	5	1	0	0	4
90040	11	6	1	0	0	0	0	0	4
93293	135	56	69	0	5	3	0	0	2
93294	60	40	18	0	0	1	0	0	1
94991	9	2	3	0	0	0	0	0	4
Total:	711	367	182	1	48	30	7	1	75

Nota. Consultar critérios de exclusão definidos no ponto 3.

Mais de metade (52%) dos resultados foram excluídos porque as empresas não estão em atividade (critério 1) e um quarto dos resultados (26%) são referentes empresas de outros setores (critério 2).

4.2. Pesquisa alargada de entidades

A atribuição de apoios financeiros estatais às artes performativas é crucial no desenvolvimento sustentável e consolidação das estruturas artísticas portuguesas. A Direção-Geral das Artes (DGArtes) disponibiliza regularmente na sua página na *internet* informação sobre as entidades beneficiárias por modalidade de apoio (Atividades, Apoio às Artes, 2022). Foram consultadas todas as listagens das entidades apoiadas pelos projetos da DGArtes durante o ano de 2020, nomeadamente:

- *Apoio ao Associativismo Cultural 2020*
- *Programa de Apoio a Projetos*
- *Programa de Apoio a Projetos | Criação e Edição*
- *Programa de Apoio a Projetos | Internacionalização*
- *Programa de Apoio a Projetos | Programação e Desenvolvimento de Públicos*
- *Programa de Apoio a Projetos Complementar ao Programa Europa Criativa 2020*
- *Programa de Apoio em Parceria – Arte e Reinserção Social*
- *PEES - Linha de apoio às entidades artísticas profissionais*

Foram também consultados os seguintes apoios de 2021:

- *Apoio ao Associativismo Cultural 2021*
- *Programa de Apoio em Parceria – Arquivos de Dança, Teatro e Cruzamento Disciplinar*
- *Programa de Apoio em Parceria - Arte sem limites – Criação e Acessibilidade à oferta artística*
- *Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses – Credenciação* (consulta dos equipamentos credenciados (teatros, cineteatros e outros equipamentos culturais) no website da RTCP)
- *Programa de Apoio a Projetos – Programação*
- *Programa de Apoio a Projetos - Representação Oficial Portuguesa na 59.ª Exposição Internacional de Arte - La Biennale Di Venezia 2022*
- *Programa de Apoio a Projetos – Internacionalização*

Foram analisados os relatórios de Atividades da Direção Regional de Cultura do Norte (DRCN) entre 2013 e 2021, onde consta informação sobre as entidades apoiadas direta ou indiretamente, por acolhimento ou outro modelo. Foi também revisto o trabalho desenvolvido pela DRCN na Promoção e Desenvolvimento Cultural, em particular:

- *Programa de Apoio ao Associativismo* (consulta dos resultados anuais para os apoios atribuídos entre 2013 e 2021)
- *Programa de Apoio a Agentes Culturais* (consulta dos resultados entre 2013 e 2021)
- *Projeto de Mapeamento dos Agentes e Equipamentos Culturais*

O Porto tem um âmbito amplo de plataformas artísticas que envolvem e mobilizam a comunidade local, mas que não constam em bases de dados oficiais nem em listagens de entidades que beneficiam de comparticipação estatal. Estas entidades de iniciativa não-

governamental ou informal desempenham um papel importante na dinamização cultural da cidade apesar de serem muitas vezes as mais vulneráveis, com intervenção pública e privada reduzida ou inexistente. Procurando registá-las da forma mais fiel e abrangente possível, foi efetuada pesquisa por entidades sediadas no Porto em outros diretórios, nomeadamente: Mapa YUCUNET, PERFORMART, membros CC Bombarda Friends, GLARTENT, Portal da Dança, Meloteca, Musorbis, cavaquinhos.pt, Cultura em Expansão, Residências artísticas Teatro Campo Alegre, Campus Paulo Cunha e Silva, Pláka (Aquisição, Colectivos Pláka, Anuário, Criatório, Shuttle e Inresidence). Outra abordagem à recolha de dados passou pela pesquisa exploratória no motor de busca *Google*, a partir da designação de cada subsetor e de outras palavras relacionadas com as suas derivações, por exemplo: pesquisa pela palavra “dança” ou “ballet” e leitura de todos os resultados que surgiam para a cidade do Porto. A pesquisa exploratória nas redes sociais *Facebook* e *Instagram* também constituiu outra fonte de informação que permitiu o registo de várias entidades.

5. Inventariação das entidades das artes performativas do Porto

Da recolha de entidades através das estratégias descritas nos pontos 4 e 5 e após a sua triagem (eliminação dos registos duplicados ou desadequados), resultou uma listagem de todos os registos obtidos. O universo de estudo é constituído por **325** entidades, discriminadamente 75 apuradas na Sabi, 19 na DRCN, 30 na DGArtes e 199 em outros diretórios. É de destacar que o volume de dados encontrado fora da base de dados Sabi constituiu 76% das entidades incluídas na investigação.

De ressaltar que, apesar do empenho na recolha do maior número possível de entidades com recurso a diferentes fontes de informação, este mapeamento certamente não contempla todas as entidades existentes por não existir registo da sua constituição ou por não ter sido possível o respetivo acesso através dos diretórios consultados.

6. Desenvolvimento de um website e inquérito

Com o objetivo de produzir conhecimento e reflexão sobre as atividades e práticas culturais e artísticas no Porto, tomou-se a decisão de integrar um processo de auscultação do setor. Alicerçada numa metodologia científica, a lógica de diálogo permitiu conhecer os atores culturais em maior profundidade e entender o estado atual das suas atividades na “primeira pessoa”. A complexidade do objeto de estudo determinou a utilização de um método extensivo de recolha de informação, com uma componente quantitativa dominante. Desenvolveu-se um inquérito por questionário *online*, dirigido ao universo de 325 entidades que atuam nas artes performativas da cidade do Porto (foi também enviado para **145** destinatários das artes visuais, cujos resultados foram analisados por Ana Luísa Sousa).

O *Creative Project Canvas* (desenvolvido no âmbito do projeto europeu *Break-in the Desk*) foi tido como quadro de referência para o desenho do inquérito. A fase de construção foi realizada em conjunto com Ana Luísa Sousa, sob supervisão do Prof. Dr. Luís Teixeira. As matérias incluídas foram partilhadas e discutidas com três investigadores do Brasil com experiência na área e cujo *feedback* foi importante para o aprimoramento do instrumento. Foram eles o Prof. Dr. Cristiano Max Pinheiro (Universidade Feevale) que atua nas áreas da Indústria e conteúdos criativos, Jogos e Comunicação e que desenvolveu variados levantamentos, mapeamentos e

estudos da Economia Criativa no Brasil; Prof. Dr^a. Karina Poli (Universidade de São Paulo) com especial interesse nas políticas culturais europeias e latino-americanas, Economia Cultural e Criativa, *hubs* criativos e a organização do trabalho criativo, expôs a experiência decorrente da participação no *Network Creative and Cultural Economy Research*, na *Queen Mary University of London*; e Prof. Dr. João Roque (Universidade de São Paulo) com experiência na área de gestão e produção cultural.

O questionário considerava um conjunto alargado de dimensões sobre as quais se procuraram obter os contributos das entidades. Era constituído por uma introdução, seguida pelo consentimento informado e quatro partes: I - visava a caracterização das entidades; II - implicava a especificação de atividades indicadas de forma mais genérica no ponto anterior (I); III- descrição de até 3 projetos relevantes para a atividade da empresa, desenvolvidos durante os últimos 5 anos; IV- relação da temática das alterações climáticas com as atividades e projetos desenvolvidos.

A introdução contextualizava o projeto, destacando os objetivos (“caracterizar o panorama das artes visuais e performativas na cidade do Porto para avaliar o seu impacto no desenvolvimento do território e valorização dos cidadãos”), enquadramento (referência às várias etapas da investigação, inseridas nas tarefas do projeto HAC4CG), duração (aproximada de 15 minutos) e incluía a ligação para o *website* do Projeto HAC4CG. Seguindo boas práticas de investigação científica, o respondente era informado dos termos relativos ao tratamento dos seus dados pessoais e eram indicados os contactos a que poderia recorrer para esclarecimentos adicionais sobre o questionário ou sobre o tratamento de dados. Os respondentes precisavam de consentir as informações disponibilizadas para validar o interesse na subsequente participação do estudo.

O grupo I, de caracterização, integrava doze grupos de questões, por norma fechadas, cujo fim era refletir características da entidade e apoiar a análise dos contributos recolhidos nos outros grupos. As questões eram relativas a:

1. Perfil do respondente e cargo na entidade pela qual responde (campo solicitado uma vez que se pretendia que as respostas refletissem a entidade e seus contributos, que naturalmente não podem ser dissociadas da função do responsável pelo preenchimento do questionário)
2. Nome da entidade, morada e contactos
3. Forma jurídica
4. Tempo de atividade
5. Área(s) de atividade(s) (segundo as CAE) e a sua regularidade
6. Volume de negócios
7. Recursos humanos
8. Organização da entidade: funções-chave/ departamentos
9. Segmento(s) de cliente(s)
10. Principal canal de comunicação com os clientes
11. Valores da entidade e fator diferenciador
12. Dinâmica de funcionamento relativamente ao público (abertura permanente, sazonal,

esporádica)

O grupo II pedia aos respondentes o esclarecimento sobre os seguintes campos:

1. A(s) atividade(s) anteriormente indicada(s)
2. Serviço(s) prestado(s)
3. Parcerias regulares/ relevantes e seu contributo
4. Localização dos espetáculos nos últimos 12 meses
5. Número e tipo de atividades realizadas nos últimos 12 meses
6. Indicação do envolvimento/ promoção de algum projeto relevante nos últimos cinco anos

No caso de resposta afirmativa à última questão da parte II, os respondentes prosseguiam para a parte III, na qual era possível descreverem até três projetos desenvolvidos. Sugeriu-se a janela temporal dos últimos cinco anos porque se pretendia conhecer a atividade recente das entidades, mas dando alguma margem para que pudessem descrever projetos efetuados antes da pandemia COVID-19. A parte III integrava nove grupos de questões, por norma perguntas abertas, onde foi solicitado o contributo das entidades quanto às dimensões dos projetos:

1. Nome
2. Domínio de atividade
3. Papel desempenhado no projeto
4. Data de início da atividade e sua duração
5. Serviços prestados
6. Localização
7. Equipa e funções exercidas
8. Público-alvo
9. Breve síntese do projeto, tendo em conta: objetivos/ finalidade, atividade(s) chave, resultado(s) do projeto, trabalhadores externos à equipa fixa indique o número e as funções exercidas, orçamento, financiamento

A parte IV implicava um posicionamento essencialmente avaliativo dos respondentes quanto às atividades e projetos desenvolvidos tendo em conta as alterações climáticas: “O tema das alterações climáticas está presente nas atividades e projetos desenvolvidos? Como?”. Um curto vídeo do YouTube (TED-Ed, 2014) antecedia essa questão para enquadrar a complexa temática das alterações climáticas. O vídeo recorre a uma analogia com o jogo “Tetris” para explicar a importância do ciclo do carbono no equilíbrio do clima à escala global. Este recurso sublinha os impactos adversos que a atual sobrecarga de CO₂ na atmosfera despoleta para a estabilidade do planeta.

No final o respondente poderia indicar o seu *e-mail* caso desejasse receber comunicações futuras sobre o avanço da investigação.

Uma vez que não existia uma plataforma em que os respondentes e demais interessados pudessem consultar informação relativa ao Projeto HAC4CG (além da informação disponibilizada no questionário), Luana Santos desenvolveu um *website* para o *Workpackage 2*

da Linha de Investigação 2. O *website* (pode ser consultado em <https://artes.ucp.pt/HAC4CG/>) sumariza e apresenta os objetivos da investigação, as etapas, a equipa, os contactos, ligações a redes sociais do CITAR e Escola das Artes, morada da Escola das Artes e a ligação para o *Google Forms* com o questionário.

7. Validação do inquérito

Uma versão provisória do questionário foi testada com quatro professores de áreas de atividade variadas: Prof. Dr^a. Margarida Azevedo (docente do Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas da Escola das Artes), Prof. Dr^a. Patrícia Oliveira-Silva (docente na Faculdade de Educação e Psicologia), Prof. Dr. Cristiano Max Pinheiro e Prof. Dr. João Roque. Do teste prévio resultou a validação global do questionário e a recomendação da introdução de reformulações para assegurar a compreensão e participação dos respondentes, entre as quais a redução da informação relativa ao projeto na introdução uma vez que poderia ser consultada no *website*, a decomposição de algumas questões ou a remoção da obrigatoriedade de resposta que constava em determinados campos.

8. Contacto das entidades e aplicação do questionário

O método de inquérito adotado foi extensivo, por questionário escrito *online*, mediante convite por *e-mail* com link individualizado para a plataforma eletrónica especializada *Google Forms*. Os convites à participação foram enviados para os contactos de *e-mail* do universo do estudo entre 27 de abril e 12 de maio de 2022 (ver modelo no Apêndice E). No *e-mail* situava-se o quadro de referência do estudo, as instruções de preenchimento e a ligação para o questionário.

9. Despiste das mensagens de erro no envio (devoluções)

Após o envio massivo de *e-mails* de convite à participação no estudo detetou-se um número significativo de mensagens devolvidas. Depois da análise das mensagens geradas automaticamente, constatou-se uma diversidade de erros, entre eles casos de: endereços que deixaram de estar ativos, não foram encontrados, não existiam ou cuja caixa de correio era inválida. Para resolução destas situações delineou-se uma outra estratégia de contacto. Buscaram-se contactos alternativos nas redes sociais, *websites* ou demais plataformas *online*. Nos casos em que não se encontrou um outro endereço de *e-mail*, as entidades foram contactadas por telefone/ telemóvel. Realizaram-se 45 contactos telefónicos no dia 6 de maio de 2022. Estes contactos foram um passo importante no processo porque permitiram uma abordagem mais personalizada às entidades, contribuindo para a coleção de contactos *e-mail*, para o diálogo imediato sobre o projeto ou até para se perceber que os contactados não se enquadravam na investigação (por já não terem sede no Porto, por já não estarem ativos ou porque o contacto telefónico associado estava incorreto).

10. Envio de *e-mails* de insistência para entidades sem respostas à data (lembretes) e alargamento do prazo

Nos dias 16 e 18 de maio de 2022 foram enviados *e-mails follow-up* para todos contactos que

ainda não tinham preenchido o questionário, dado que a data de 20 de maio foi inicialmente definida como limite para a submissão de respostas. No entanto, e dando seguimento a várias solicitações por parte de entidades artísticas, a equipa decidiu estender o prazo por mais sete dias, ou seja, o prazo foi alargado até dia 27 de maio. Foi ainda, excecionalmente, reaberto o inquérito a 27 de junho para acolher a resposta de uma entidade interessada, mas que acabou por ser excluída por estar sediada fora da cidade.

11. Acompanhamento das respostas submetidas

O processo de aplicação do questionário foi acompanhado através do endereço de *e-mail* assignado e divulgado para o efeito. Para além das mensagens automáticas de erro anteriormente referidas, foram rececionadas 14 mensagens com: confirmações de receção, agradecimento ao convite à participação e outros assuntos (7 respostas), dúvidas concretas sobre o questionário (2), informação sobre a partilha do questionário com outros contactos (1), sobre o estado de inatividade da entidade (1), sobre a desadequação ao universo de estudo por não pertencer às artes visuais ou artes performativas (1) ou por estar atualmente sediada fora da cidade do Porto (2). Todas essas mensagens foram respondidas com a brevidade possível.

12. Universo de trabalho

Registaram-se 76 respostas ao questionário. Quatro delas não derivaram do contacto efetuado pela equipa, o que prova o sucesso da divulgação entre pares. Foram excluídos da investigação sobre as artes performativas 26 resultados, pelos seguintes motivos:

1 rejeitou os termos do questionário

25 desadequados ao universo de estudo:

21 desenvolve atividades das artes visuais

2 desenvolve outras atividades fora das artes visuais ou performativas

3 sediada fora da cidade do Porto

2 registo repetido

Universo de trabalho = 47

13. Análise das respostas

Foi efetuada uma análise descritiva dos dados com o software *Microsoft Office Excel*. O primeiro passo passou pela codificação e caracterização das variáveis. À maioria delas foi associada uma numeração segundo a ordem pela qual surgiam no questionário. Algumas, por serem de resposta aberta e natureza qualitativa, tiveram de ser agrupadas, por exemplo como foi o caso da variável morada (as respostas foram agrupadas por freguesias).

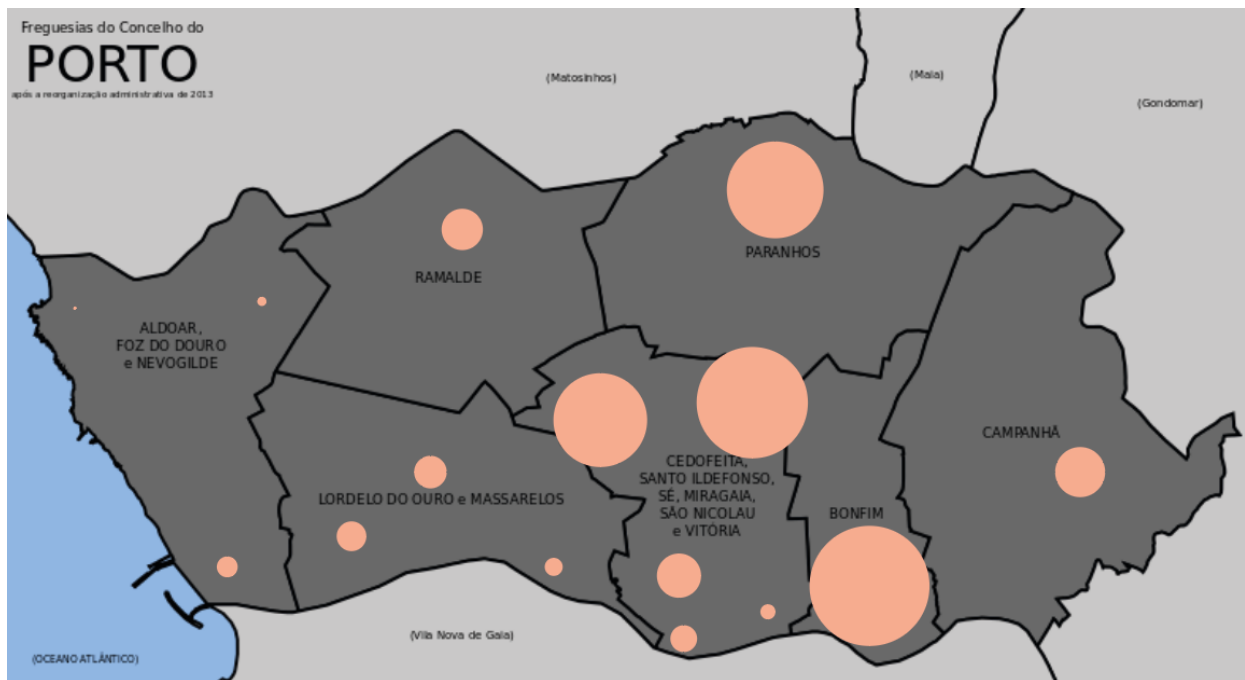
14. Compreensão do impacto económico do setor das artes performativas ao nível local e nacional

Concluída a análise dos posicionamentos da amostra quanto às diversas dimensões que foram objeto do inquérito, seguiu-se o enquadramento do setor das artes performativas no contexto local e nacional.

Dado que a análise estatística das entidades apenas será possível com base em dados retirados da Sabi ou nos dados das respostas ao inquérito (capítulos 7 e 8), muitas das 325 entidades identificadas no setor das artes performativas portuense ficaram excluídas. Para registar essas entidades nesta dissertação, optou por fazer-se um mapa geográfico com marcadores proporcionais ao número de entidades em cada freguesia (Figura 21). Não foi possível reconhecer a morada ou sede de todas as entidades pelo que apenas constam no mapa aquelas a que o acesso foi possível.

Apesar de o mapa estar organizado pelas 7 freguesias da cidade do Porto após a reorganização administrativa de 2013, nos casos das Uniões de Freguesias, os marcadores foram colocados nas freguesias antes da União, portanto antes da reorganização. Das entidades cuja morada foi identificada, 17% situam-se no Bonfim, seguido por 16% em Santo Ildefonso, 14% em Paranhos e 13% em Cedofeita. A União de Freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória é assim a que concentra mais entidades, 40% do número total identificado.

Figura 21. *Mapa das entidades identificadas do setor das artes performativas no Porto*



Nota. Elaborado pelo autor. Porto (2022, September 19).

7. Contexto nacional, regional e local

Antes de se proceder à caracterização das entidades participantes por via da análise das respostas ao inquérito, considerou-se importante desenvolver um enquadramento estatístico do setor das artes performativas nos âmbitos geográficos:

1. Portugal - repartição pelas Unidades Territoriais de nível II para fins Estatísticos (NUTS II)
2. Região Norte – a NUTS II Norte corresponde ao território que abrange os seguintes distritos: Aveiro, Braga, Bragança, Guarda, Porto, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu
3. Cidade do Porto - primeiro de todas as entidades recolhidas através das 12 CAE e depois apenas das entidades contactadas no âmbito do inquérito

Com base em dados da Sabi, é esperada a identificação de padrões de concentração ou dispersão espacial das empresas, localização do emprego e especialização da estrutura de produção nos territórios analisados. A participação das variáveis setoriais “número de empresas”, “volume de negócios” e “número de empregados” é função do total das variáveis para as economias nacional, regional e urbana. A informação dos pontos 1 e 2 é sustentada por dados que constavam na Sabi a 12 de julho de 2022. No que respeita ao ponto 3, os dados são analisados com referência a dois períodos: entre janeiro e maio e 12 de julho. No primeiro período o foco era perceber quantas eram as entidades, os seus nomes e localização, descartando-se a observação de outros dados da Sabi, nomeadamente, o número de empregados e volume de negócios. A 12 de julho aprofundou-se a análise dos indicadores necessários que, entretanto, haviam sofrido ligeiras alterações. Da pesquisa efetuada entre janeiro e maio obtiveram-se, na totalidade, 711 resultados (empresas em atividade e inatividade) para a cidade do Porto e a 12 de julho a pesquisa resultou em 729 empresas.

7.1. Portugal

Existem **6 930** empresas ativas no setor das artes performativas em Portugal. Aproximadamente **53%** das empresas (3 650) estão registadas na região de Lisboa e Vale do Tejo, **25%** (1 696) no Norte de Portugal, **9%** (602) no Centro, **6%** (408) no Algarve, **3%** (206) no Alentejo, **3%** (203) Região Autónoma da Madeira e **2%** (165) Região Autónoma dos Açores.

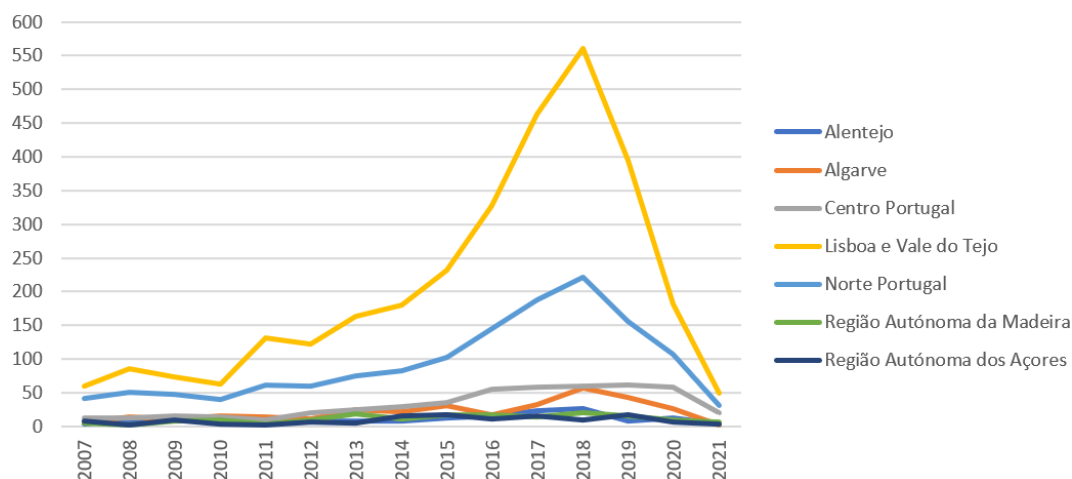
Atividade/ inatividade

Das 13 864 empresas que integram a base de dados, apenas **50%** (6 930) estão ativas à data, uma vez que 33% estão dissolvidas, 15% temporariamente inativas e outros registos mais pontuais de encerramento legal, extinção, fusão, insolvência/trâmites de composição ou liquidação. Das cerca de 49% empresas constituídas até há 20 anos, 45% das constituídas até há 15 anos ou 37% com até 10 anos já não estão em atividade. Observando a distribuição desses valores pelas CAE principais consegue perceber-se que, à exceção das associações culturais e recreativas (CAE 94991) (para as quais o valor de entidades ativas ronda os 90%), a percentagem de entidades ativas varia entre os 28% e os 65%. Em 6 das CAE principais (56105, 56305, 59200, 82300, 90040, 93294), o número de entidades ativas é inferior a 50%. O valor mais baixo de atividade é de 28% para a 56305.

Data de constituição

A grande maioria das empresas atualmente ativas no setor das artes performativas foi constituída há menos de 20 anos (91% surgem no período de 2002 a 2021), 42% foram constituídas há menos de 15 anos e 36% surgiram de dez anos para cá. Desde 2010 o setor apresentava um crescimento anual contínuo do número de empresas a nível nacional, registando o valor máximo no ano de 2018 (Figura 22). Esse foi o ano de fundação de 17% das empresas atualmente ativas e em que foram atingidos os valores máximos de registos nas regiões do Alentejo, Algarve, Lisboa e Vale do Tejo, Norte e Região Autónoma da Madeira. Na região Centro o valor mais elevado foi atingido em 2019 e, na Região Autónoma dos Açores, em 2015 e 2019 registou-se o mesmo valor máximo de empresas. Em 2019 nota-se uma inversão da tendência e em 2021 o número total de registos desce até aos 2%, valor que pode ser equiparado ao de 2005.

Figura 22. *Empresas ativas no setor das artes performativas das Regiões NUTS II por ano de constituição*



Forma jurídica

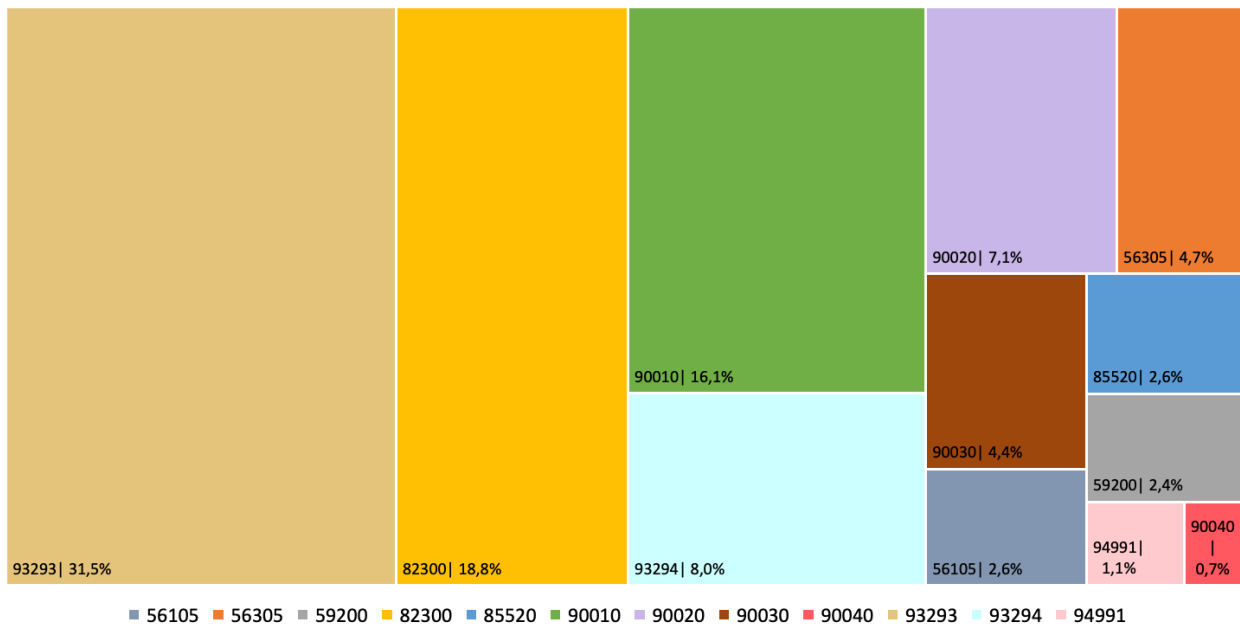
As formas jurídicas mais comuns são a sociedade por quotas (50%) e a sociedade unipessoal por quotas (47%).

Âmbito das atividades

Relativamente à natureza das atividades, observa-se a seguinte distribuição das empresas nacionais por CAE principal e segundo ordem decrescente: **1.º** 93293 com 2185 empresas, **2.º** 82300 com 1301, **3.º** 90010 com 1114, **4.º** 93294 com 555, **5.º** 90020 com 495, **6.º** 56305 com 325, **7.º** 90030 com 304, **8.º** 56105 com 181, **9.º** 85520 com 181, **10.º** 59200 com 164, **11.º** 94991 com 79 e **12.º** 90040 com 47 empresas.

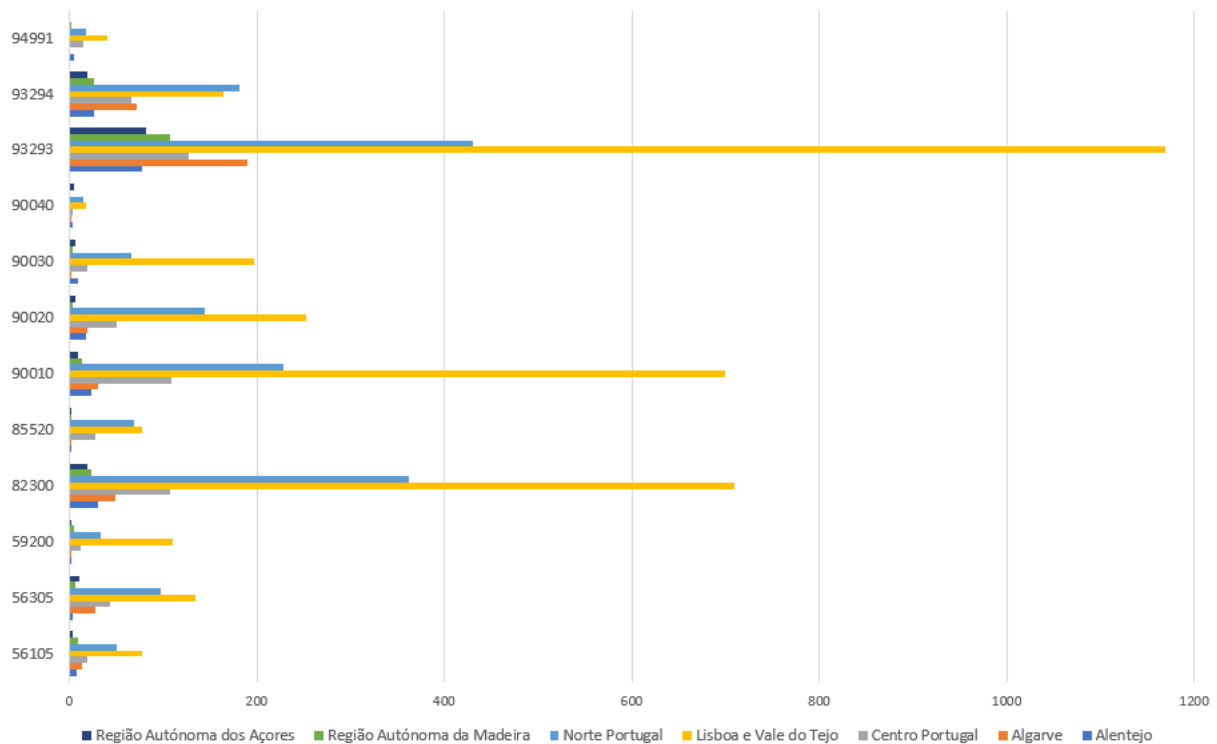
O diagrama de mapa de árvore da Figura 23 exhibe de forma mais evidente os dados e suas respectivas proporções.

Figura 23. *Peso relativo das CAE do setor das artes performativas em Portugal*



O gráfico abaixo (Figura 24) traduz a distribuição das CAE principais por região. À exceção do número de empresas registadas na CAE principal 93294, “outras atividades de diversão e recreativas, n.e.” (para a qual a região Norte regista uma percentagem de 33% das empresas, ainda assim valor próximo do registado em Lisboa e Vale do Tejo 30%), é na região de Lisboa e Vale do Tejo que se verifica a maior concentração do volume de empresas das artes performativas.

Figura 24. *Empresas ativas nas Regiões NUTS II por CAE do setor das artes performativas*



Para além da atividade económica principal, cerca de 78% das empresas opera também em

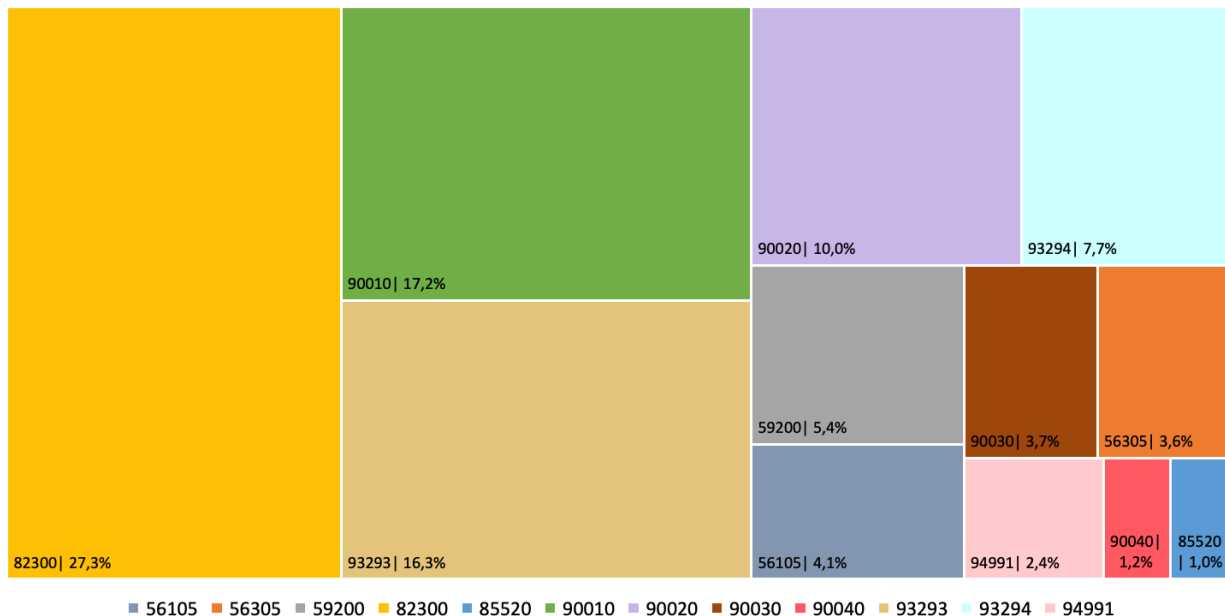
outras atividades secundárias. Destaca-se a relação das CAE 49320 com 6% do total das empresas do setor. É de salientar que 10% das empresas com CAE principal 59200, 13% com CAE 85520 e 17% com CAE 90040 registam as atividades 90010 secundárias. É evidente também o paralelismo da CAE principal 93293 com a CAE secundária 49320 (18% das empresas).

Volume de negócios

Os dados disponíveis na Sabi demonstram que o volume de negócios do setor foi superior a 1 bilhão de euros (1 104 439 M€) para as CAE selecionadas. Existe uma manifesta discrepância entre o volume referente à organização de feiras, congressos e outros eventos similares (CAE 82300) quando comparado às demais atividades, uma vez que representa 45% da rendibilidade líquida do setor. Isto é explicado pela existência de uma associação na Região Norte com peso de 25% sobre o volume de negócios nacional. Além de se diferenciar drasticamente das outras empresas, o *outlier* pertence ao setor da saúde. Não apresentando relação com as atividades das artes performativas foi retirado da análise. Afastado esse resultado, o volume de negócios do setor é de **833 159 M€**.

Depois das atividades de organização de feiras, congressos e outros eventos similares (CAE 82300) com volume de negócios equivalente a 27% (227 848 M€), as empresas que operam nas atividades das artes do espetáculo (CAE 90010) e nas outras atividades de diversão e recreativas (CAE 93294) são responsáveis pelo segundo e terceiro volume de negócios mais expressivos, 17% e 16% do total, respetivamente (ver Figura 25).

Figura 25. *Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas em Portugal*



A região de Lisboa e Vale do Tejo com 499 633 M€ perfaz 60% do volume de negócios nacional. Segue-se a Região Norte, com 200 258 M€, isto é, 24% do total. A Região Centro totaliza 6%, Algarve 4%, Alentejo 2%, Região Autónoma da Madeira 2% e Região Autónoma dos Açores 1% do volume total.

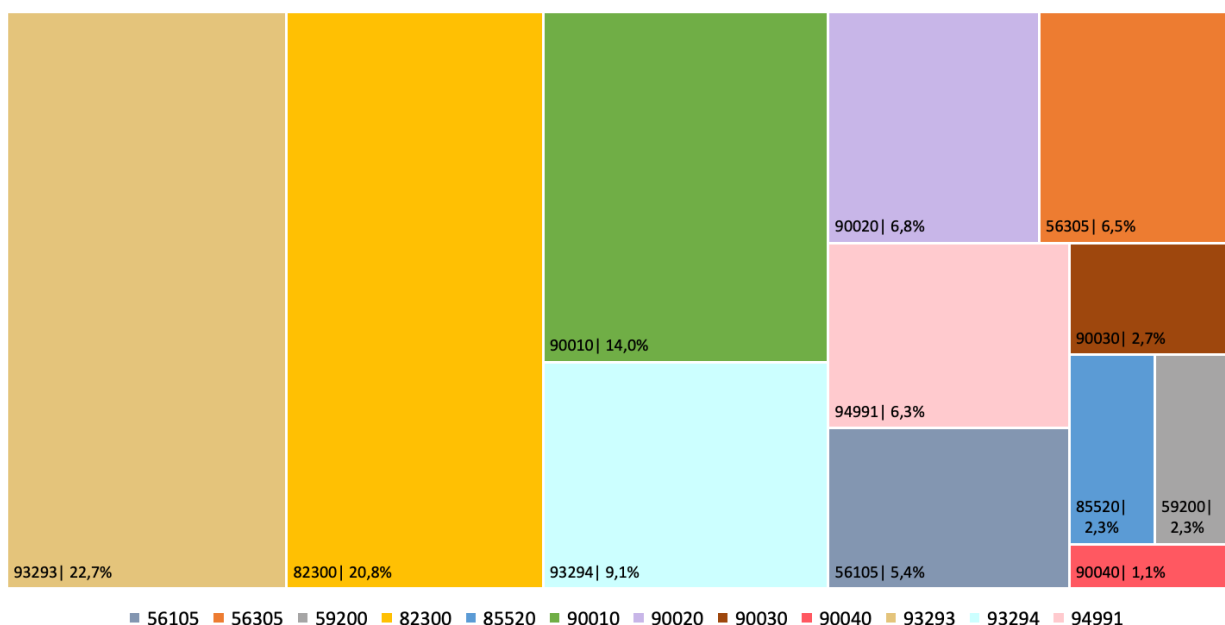
Emprego

A população empregada no setor das artes performativas ronda as **21 126**. Metade (**51%**) dos profissionais das artes performativas trabalham em empresas registadas na Região de Lisboa e Vale do Tejo, 30% na Região Norte, 7% na Região Centro, 5% no Algarve, 3% na Região Autónoma da Madeira, também 3% na Região Autónoma dos Açores e 2% no Alentejo. Cerca de 16% do tecido empresarial não conta com qualquer trabalhador e 45% tem 1 trabalhador. Isto significa que **61%** das empresas tem 0 ou 1 trabalhador. As **microempresas** representam **95%** das empresas do setor, garantem **51%** do emprego e quase **58%** do total do volume de negócios (6 586 empresas, com um total de 10 805 empregados e volume de negócios de 480 810 M€). Perto de 4% são pequenas empresas, com 24% do número de empregados e 30% do volume de negócios do setor (298 empresas, com 5 139 empregados e volume de negócios de 251 332 M€), 0,6% são médias empresas, com 19% do emprego e 11% do volume de negócios (41 empresas, com 4 002 empregados e 94 273 M€ de volume de negócios).

Quanto ao total do número de empregados por CAE registam-se: **1.º** CAE 93293 com 4793 empregados, **2.º** 82300 com 4398, **3.º** 90010 com 2968, **4.º** 93294 com 1920, **5.º** 90020 com 1447, **6.º** 56305 com 1375, **7.º** 94991 com 1325, **8.º** 56105 com 1151, **9.º** 90030 com 566, **10.º** 85520 com 484, **11.º** 59299 com 477 e **12.º** 90040 com 222 empregados.

O diagrama de árvore da Figura 26 traduz a distribuição percentual dos recursos humanos alocados por CAE.

Figura 26. *Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas em Portugal*



Discussão

A análise de dados efetuada deve ser observada com cautela uma vez que:

1. Os dados retirados da Sabi não se referem ao mesmo “último ano” para todas as empresas, isto é, os valores disponíveis sobre o volume de negócios e emprego referem-se a anos diferentes para empresas distintas. Há valores dos “últimos” registos desde 2003 a 2021. A maioria (99%) corresponde aos anos de 2019, 2020 (64% referente a 2020) e 2021. Importa expor que a

atualização dos dados para valores de 2021 e 2022 pode contribuir para variações significativas nos números apresentados, especialmente tendo em conta que em 2020 teve início a pandemia Covid-19 em Portugal, com efeitos económicos e sociais devastadores para o tecido cultural e artístico.

2. A estimativa de que a proporção de entidades extra setoriais incluídas na análise ao nível nacional seja semelhante à verificada na seleção de entidades na cidade do Porto (capítulo 7.3.2.), poderia significar algo como uma quebra de 61% no volume de negócios total do setor. É expectável que a análise das 12 CAE incida sobre uma grande quantidade de negócios que não correspondem às atividades das artes performativas.

3. As NUTS II possibilitam a análise granular sobre o comportamento do setor em Portugal, mas uma granulação mais fina certamente identificaria com maior clareza e riqueza a sua dinâmica. Esse exercício mais minucioso será efetuado nos capítulos 7.3.1. e 7.3.2. para a cidade do Porto.

4. A interpretação da representatividade e peso relativo que as atividades económicas assumem no setor das várias regiões deve ter em consideração a capacidade produtiva instalada nos territórios. Além disso, a análise dos indicadores económicos não permite avaliar a qualidade e diferenciação das atividades e serviços.

5. Seria relevante perceber e comparar a variação do volume de negócios para as CAE selecionadas ao longo dos anos anteriores. Tais dados não foram retirados para a análise uma vez que apenas se pretendia um enquadramento nacional breve.

6. Apesar do registo da importação e exportação constar na tabela dos dados retirados da Sabi, não estão disponíveis/ não são aplicáveis dados numéricos para a análise da importação e exportação.

É possível reconhecer através dos dados:

1. A mutabilidade que caracteriza o setor, perceptível pela justaposição dos valores percentuais de empresas ativas (50%) e inativas ou encerradas (50%) cujo registo de constituição ocorreu nos últimos 20 anos. Este facto pode ser indicador do reduzido tempo frequente de “sobrevivência” e da falta de consolidação das empresas.

2. O evidente retrocesso no crescimento do número de empresas que operam no setor desde 2019.

3. O domínio do ecossistema empresarial por PME, das quais 95% são microempresas. A pequena escala evidencia a atomização das empresas das artes performativas. Pode derivar ou apontar para várias condicionantes como a falta ou dificuldade de coordenação dos atores, carência ou fragilidade das redes de integração e ligação entre agentes, dificuldade na constituição de empresas maiores pela precariedade ou instabilidade do trabalho no setor, entre outros.

4. A heterogeneidade territorial da estrutura artística de índole performativa no país. Verificam-se assimetrias bastante expressivas em termos regionais, na medida em que a Região de Lisboa e Vale do Tejo concentra 53% das empresas, 60% do volume de negócios nacional e 50% do emprego. O Norte de Portugal corresponde ao segundo maior polo regional das artes performativas com 25% das empresas, 24% do volume de negócios e 30% do emprego. Ressalva-se, contudo, que estes números são incapazes de expressar o modo como estas dinâmicas se distribuem e movimentam pelo país. Assim, as conclusões que possam vir a ser

extraídas dos dados constantes devem considerar que as artes performativas são um setor ambulante por excelência.

5. O peso das CAE 82300, 90010 e 93293 no setor. Estas configuram 67% do número de empresas do setor, 60% do total do volume de negócios e 58% do emprego.

Colocar os dados em perspetiva:

Como explicitado nos capítulos 5.7. e 5.8., o INE utiliza um sistema diferente para analisar o peso do SCC. Mas, analisando apenas para dados referentes às 6 CAE comuns na análise do INE e na desta investigação – 5929, 8552, 9001, 9002, 9003 e 9004 – podem tirar-se algumas conclusões. Se, para essas 6 CAE, na Sabi estavam registadas 2 305 empresas ativas em Portugal no último ano disponível, nas Estatísticas da Cultura foi indicada a existência de 28 627 empresas em 2020. Isto significa que na Sabi constariam apenas 8% das entidades existentes a nível nacional. Relativamente ao volume de negócios, a discrepância não era tão acentuada. Na Sabi o volume de negócios para essas CAE no último ano disponível era de 320 288 M€ e nas Estatísticas da Cultura, em 2020, o valor era de 373 903 M€. Quanto ao emprego, na Sabi constavam 2 304 empregados no último ano disponível e o INE indicou 28 934 em 2019, novamente uma diferença bastante acentuada.

7.2. Região Norte

Conforme ilustrado nos gráficos de mapa, o distrito do Porto destaca-se quanto à concentração das empresas (60%), volume de negócios (66%) e emprego (59%) da Região Norte (consultar Figuras 27, 28 e 29, respetivamente). Braga ocupa o segundo lugar com aproximadamente um quinto do número de empresas, volume de negócios e emprego. Guarda é o distrito com a menor concentração de empresas, com o menor volume de negócios e de empregados.

Figura 27. *Empresas do setor das artes performativas na Região Norte*

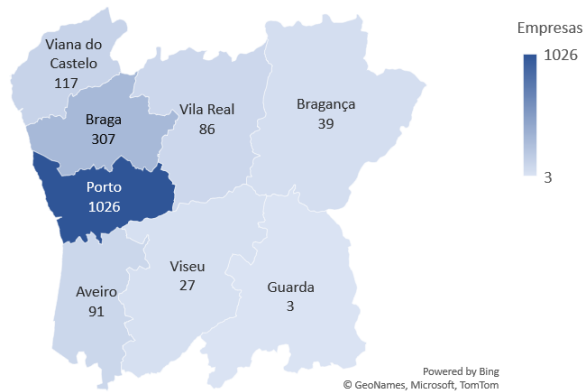
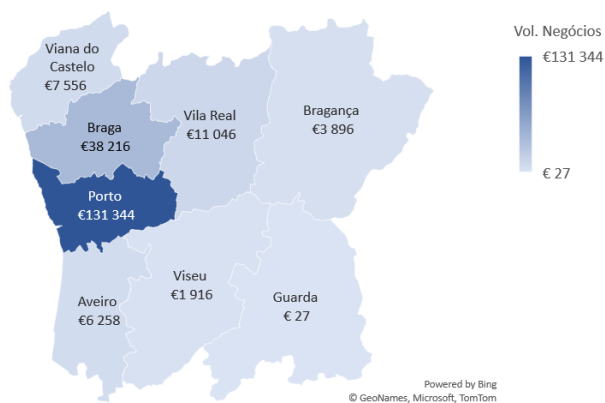
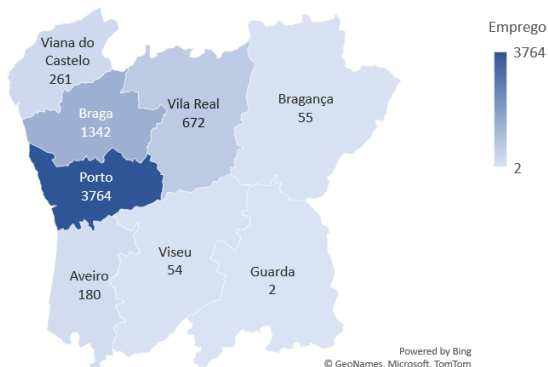


Figura 28. *Volume de negócios das empresas do setor das artes performativas na Região Norte*



Nota. Unidade: 1 000 M€.

Figura 29. *Empregados do setor das artes performativas na Região Norte*

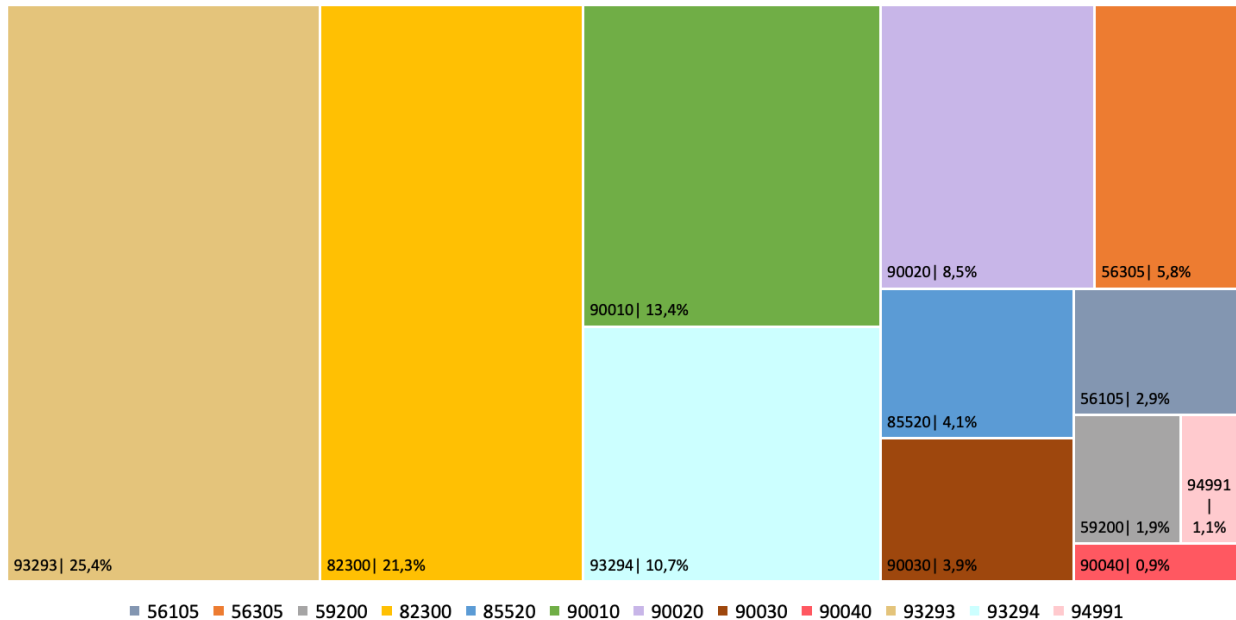


As Figuras 30, 31 e 32 desagregam pelas CAE a distribuição percentual das empresas, do

volume de negócios e do número de empregados, de acordo com a ordem indicada.

À semelhança do verificado na análise nacional, destaca-se o peso relativo das atividades referentes às CAE 93293 e 82300. Representam 47% do tecido empresarial do setor na Região Norte e são responsáveis por 53% do volume de negócios e 47% do emprego.

Figura 30. *Peso relativo das CAE do setor das artes performativas na Região Norte*

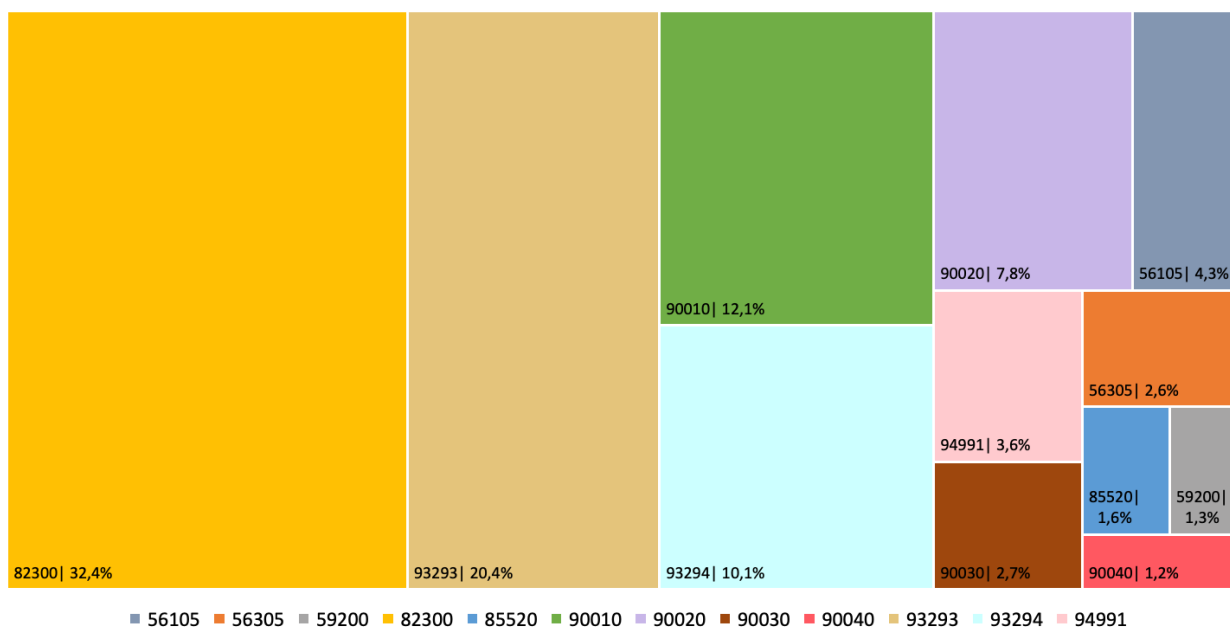


Quanto à forma jurídica, metade das empresas (52%) são sociedade por quotas e 44% sociedade unipessoal por quotas.

No total, 77% das empresas que operam no setor na Região Norte têm atividade secundária. Pelo menos 30% das empresas com CAE principal 56105, 56305, 59200, 85520, 90010, 90030, 93294 e 94991 tem atividade secundária. Podem verificar-se correspondências significativas entre:

- 10% das empresas com CAE principal 56305 registam a CAE secundária 56302
- 16% com CAE principal 85520 e 90010 secundária
- 10% tem CAE principal 90020 e secundárias as 74900 e 90010
- 15% das empresas com CAE principal 93293 e a CAE 49320 secundária

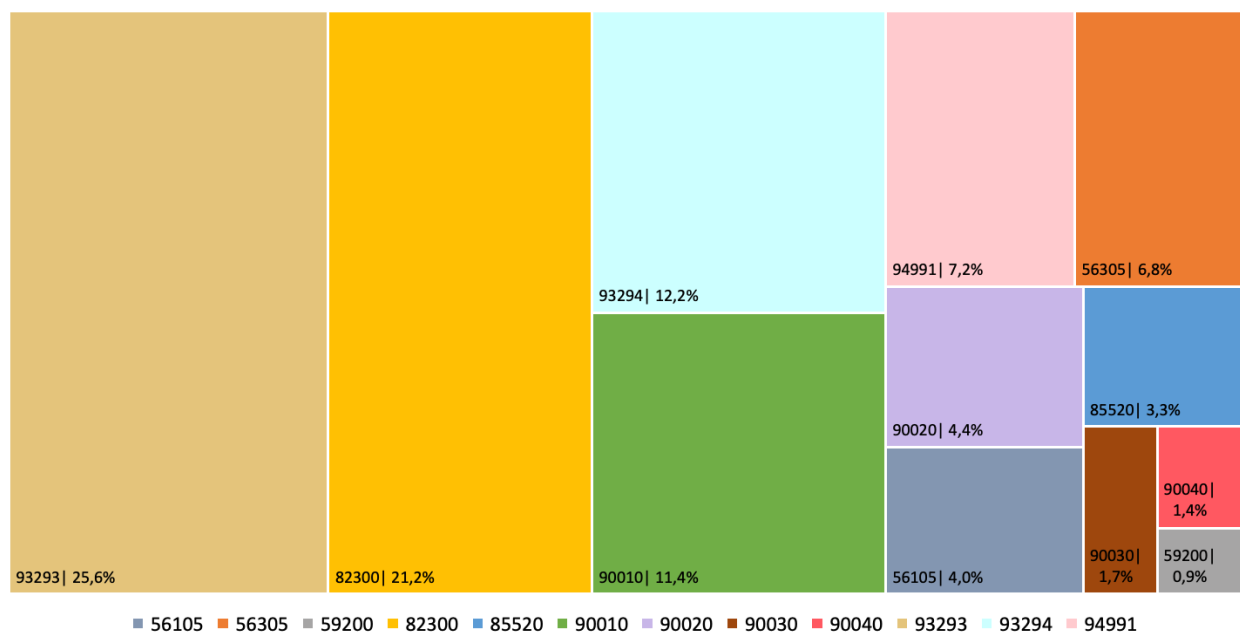
Figura 31. *Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas na Região Norte*



Das 1 695 empresas das artes performativas sediadas na Região Norte, 95% são microempresas, geram 56% do volume de negócios e 45% do emprego. Cerca de 4% das empresas são pequenas empresas, com peso de 18% do emprego e 22% no volume de negócios, e 1% das médias empresas com 32% do emprego e 19% do volume de negócios. É um facto que existem maioritariamente empresas jovens na região, 91% das quais com menos de 20 anos e que geram 77% do volume de negócios e 70% do emprego. Só em 2017 e 2018 foram registadas quase um quarto das empresas ativas, 11% e 13%, respetivamente.

O distrito do Porto tem mais empresas e o maior volume de vendas para todas as CAE. Quanto ao emprego, Braga tem uma ligeira vantagem sobre duas CAE. Braga emprega 54 profissionais na CAE 90040, mais 31 do que o Porto e emprega 169 pessoas na CAE 56305, mais uma pessoa do que o Porto.

Figura 32. *Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas na Região Norte*



As empresas com sede na cidade do Porto destacam-se como responsáveis por mais de metade do volume de empresas (60%) e por cerca de um quarto do volume de negócios (24%) e emprego (26%) da Região Norte.

Discussão

1. As ressalvas levantadas antes da discussão dos dados do cenário nacional devem ser consideradas também na reflexão sobre a Região Norte.
2. É na área geográfica do distrito do Porto que se concentram as empresas, vendas e recursos humanos do setor das artes performativas da Região Norte.
3. Relativamente ao número de empresas por CAE principal, verifica-se que os dados da Região Norte seguem uma classificação semelhante à nacional quando ordenados pelas variações percentuais. Até à sexta posição, a proporção de empresas por CAE segue uma hierarquia correspondente nas duas geografias (1.º 93293, 2.º 82300, 3.º 90010, 4.º 93294, 5.º 90020, 6.º 56305), apenas divergindo entre a sétima e nona posições.
4. Quando comparados, Região Norte e Portugal divergem de forma significativa no que respeita ao volume de negócios e emprego por CAE. As posições do volume de negócios apenas são consonantes no primeiro (82300), oitavo (90030) e nono (56305) lugares. No emprego são comuns as duas primeiras (93293 e 82300), sexta (56305) e oitava (56105).
5. Apesar de se sucederem com ordenação variável, as **CAE 82300, 90010, 90020, 93293 e 93294 ocupam as cinco primeiras posições em Portugal e Região Norte relativamente aos indicadores estudados**. Isto significa que o número de empresas é geralmente proporcional à demanda de mão de obra e vendas das empresas. É exceção a CAE 90020 que na Região Norte desce à sétima posição, dando lugar à 94991. As associações culturais e recreativas (94991) ocupam a quinta posição relativa ao emprego, ainda que não se situem entre as atividades com maior número de empresas nem entre as cinco mais rentáveis.

6. Tal como na situação nacional, evidencia-se na Região Norte um setor formado por microempresas que maioritariamente sustentam os registos das vendas e emprego.

7. A tabulação da Figura 33 facilita a identificação dos padrões referidos anteriormente. Permite observar tendências como, por exemplo: CAE que requerem mais pessoal apesar de gerarem um menor volume de negócios; CAE cujo número de empresas não equivale a um volume de negócios e de emprego proporcional, entre outras deduções.

Figura 33. Cruzamento das CAE Rev. 3 do setor das artes performativas em Portugal e Região Norte em termos do emprego, volume de negócios e empregados

	Portugal	Norte
Empresas	1. 93293	1. 93293
	2. 82300	2. 82300
	3. 90010	3. 90010
	4. 93294	4. 93294
	5. 90020	5. 90020
	6. 56305	6. 56305
	7. 90030	7. 85520
	8. 56105	8. 90030
	9. 85520	9. 56105
	10. 59200	10. 59200
	11. 94991	11. 94991
	12. 90040	12. 90040
Volume Negócios	1. 82300	1. 82300
	2. 90010	2. 93293
	3. 93293	3. 90010
	4. 90020	4. 93294
	5. 93294	5. 90020
	6. 59200	6. 56105
	7. 56105	7. 94991
	8. 90030	8. 90030
	9. 56305	9. 56305
	10. 94991	10. 85520
	11. 90040	11. 59200
	12. 85520	12. 90040
Empregados	1. 93293	1. 93293
	2. 82300	2. 82300
	3. 90010	3. 93294
	4. 93294	4. 90010
	5. 90020	5. 94991
	6. 56305	6. 56305
	7. 94991	7. 90020
	8. 56105	8. 56105
	9. 90030	9. 85520
	10. 59200	10. 90030
	11. 85520	11. 90040
	12. 90040	12. 59200

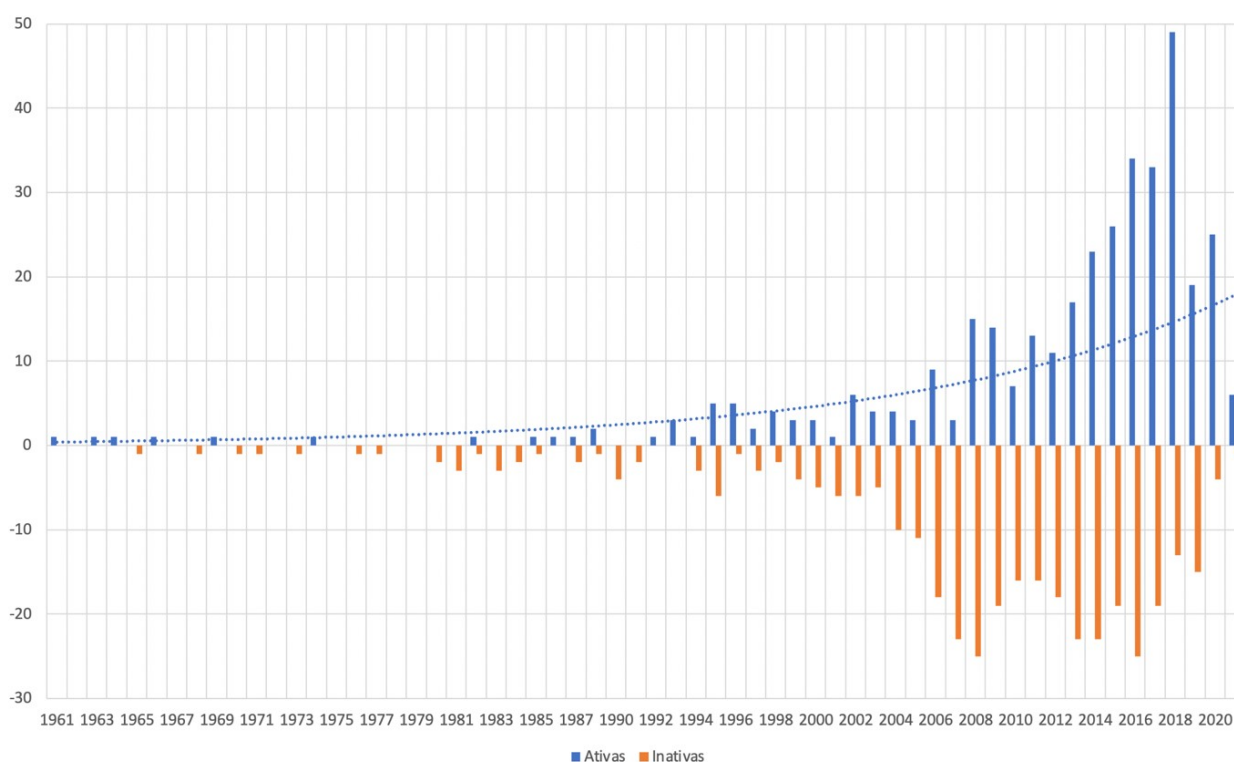
7.3. Porto

7.3.1. Sabi, antes da triagem

Das 17 682 empresas em atividade registadas na cidade do Porto, 360 desenvolvem a sua atividade nas CAE das artes performativas (367 segundo os dados de janeiro a maio). Dos 151 260 postos de trabalho gerados, 1 648 são associados ao setor. Do total do volume de negócios para o último ano gerado pelas empresas portuenses, 14 387 138 M€, 47 370 M€ resultam da atividade do setor (retirando o *outlier* do setor da saúde identificado anteriormente, que está entre as dez empresas com maior volume de negócios no Porto). Isto significa que **o setor das artes performativas tem um peso aproximado de 2% no número de empresas, de 1% no emprego e 0,3% no volume de negócios do Porto.**

A Figura 34 mostra a evolução do número de empresas ativas e inativas no Porto por ano de constituição (salvo uma empresa instituída em 1937 e dissolvida em 2011). Oito em cada 9 empresas em atividade surgiram há menos de 20 anos. Quando observados apenas os últimos 10 anos, constata-se que 67% das empresas ativas tem menos de uma década.

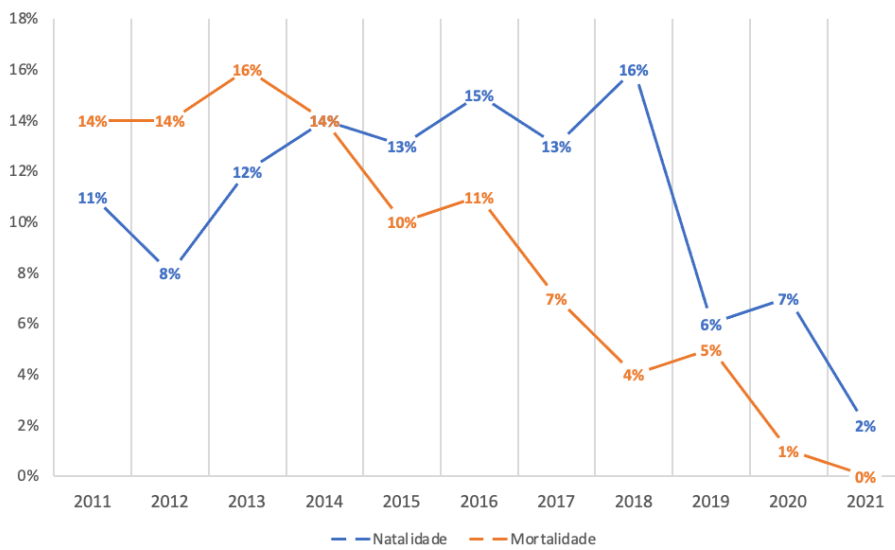
Figura 34. *Evolução de empresas ativas e inativas do setor das artes performativas no Porto por ano de constituição*



A partir de 2014 e até 2018, a taxa de natalidade⁴ das empresas apresentou uma tendência positiva e inversa à da mortalidade⁵, tendo em conta que a criação foi superior à cessação de empresas. Desde 2019 que ambas as taxas se movem em sentido descendente, cenário ímpar considerando a variação observada ao longo da última década. Em 2021 registaram-se apenas 2% de nascimentos por número de empresas ativas (Figura 35).

⁴ Taxa de natalidade das empresas: Quociente entre o número de nascimentos reais e o número de empresas ativas no período de referência (INE, July 2022).

⁵ Taxa de mortalidade das empresas: Quociente entre o número de mortes e o número de empresas ativas no período de referência (INE, July 2022).

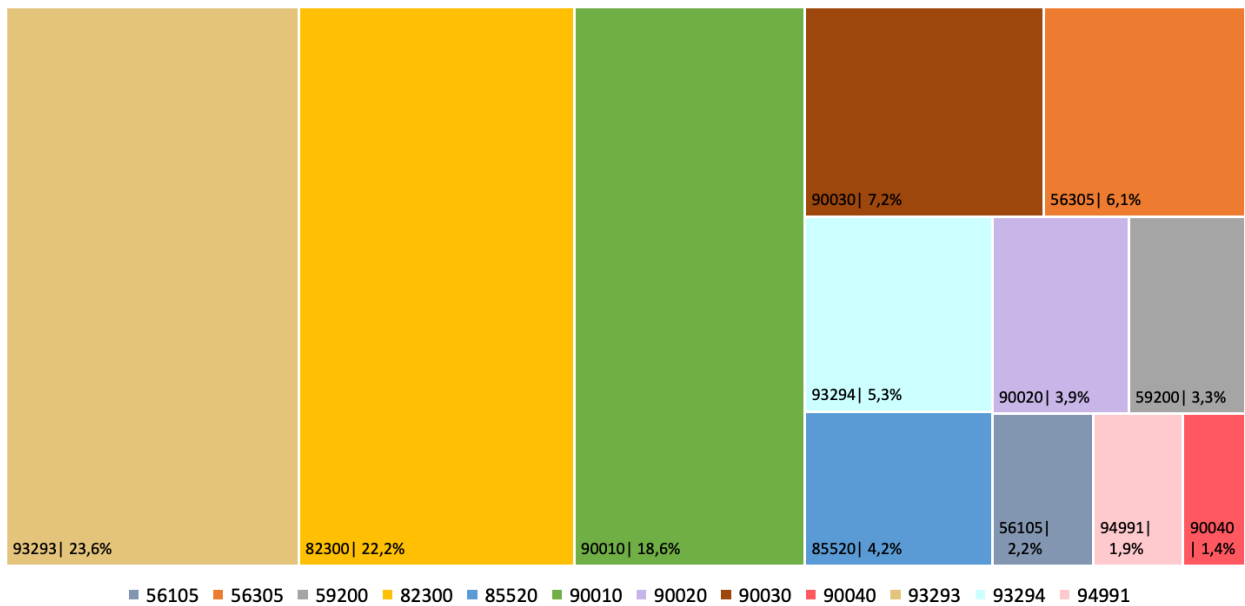
Figura 35. *Variação percentual da natalidade e mortalidade do setor das artes performativas no Porto*

A CAE 94991 compreende o registo das 3 empresas ativas há mais anos na cidade do Porto, constituídas em 1961, 1963 e 1964. Há exceção desta CAE e das 59200 e 90040, todas as outras registam a criação de pelo menos uma empresa nos últimos 3 anos (entre 2019 e 2021). O último registo com a CAE 94991 ocorreu em 2008 e com as 59200 e 90040 em 2017.

Atendendo ao número de empresas, as CAE 93293 (85 empresas), 82300 (81) e 90010 (67) distinguem-se das outras atividades económicas por reunirem 64% da representatividade setorial (Figura 36). A ordenação das CAE por ocorrência na cidade do Porto é coincidente com a averiguada em Portugal e Região Norte até à terceira posição, diferindo consideravelmente na restante distribuição do número de empresas. As cinco CAE com maior relevo na cidade são, tal como referido, a 93293, 82300 e 90010, seguidas da 90030 e 56305. Assim como nas outras geografias analisadas, as CAE 94991 e 90040 têm a menor relevância.

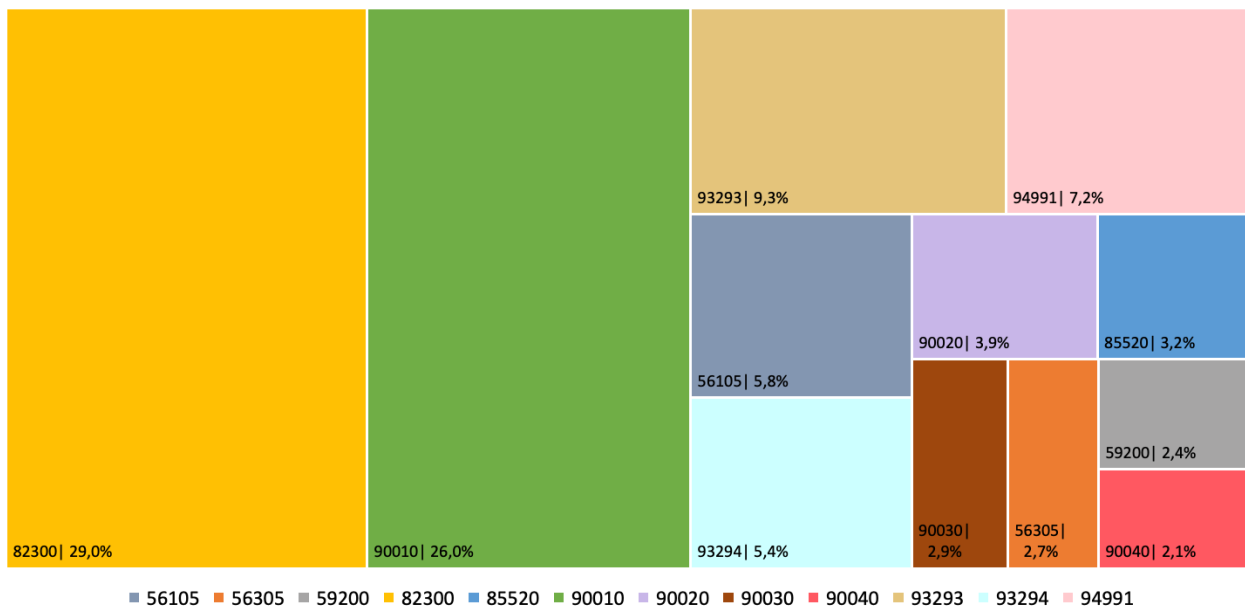
Quanto à atividade secundária das empresas, não se verifica importância significativa de uma CAE específica na totalidade do setor. Observando as CAE principais e respetivas atividades secundárias pode de qualquer forma ser sublinhada a relação entre: 17% das empresas com CAE principal 59200 e 33% com 85520 e CAE secundária 90010, 21% com 90020 e CAE secundária 74900 e, ainda, 13% com 93293 e CAE secundária 49320.

Figura 36. *Peso relativo das CAE do setor das artes performativas no Porto (antes da triagem)*



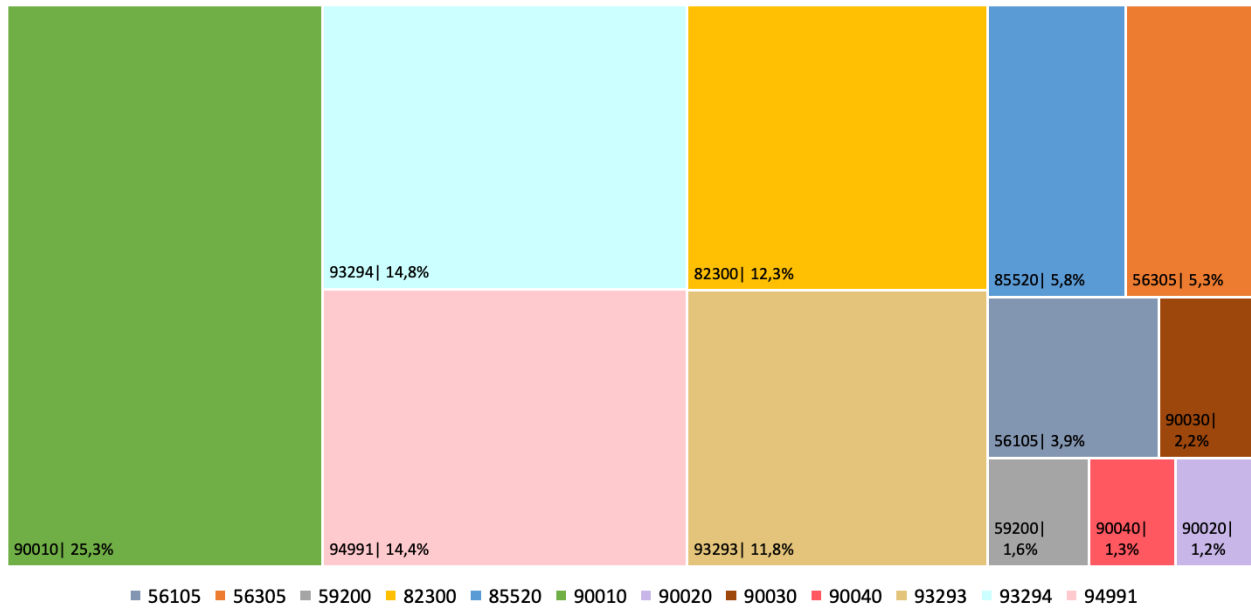
Para o último ano disponível, as atividades das CAE 82300 e 90010 geraram os volumes de negócios mais expressivos (13 757 M€ e 12 326 M€, respetivamente). Juntas configuraram 55% do total do volume de negócios do setor (Figura 37).

Figura 37. *Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas no Porto (antes da triagem)*



As CAE 90010, 93294, 94991, 82300 e 93293 empregam 78% dos trabalhadores do setor (Figura 38). Um quarto dos empregados (417) desenvolve atividade no domínio da 90010, 15% na 93294, 14% na 94991 e 12% nas 82300 e 93293.

Figura 38. *Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas no Porto (antes da triagem)*



A sociedade por quotas é a natureza jurídica de mais de metade das empresas (52%) do Porto, seguida da sociedade unipessoal por quotas 40%.

Discussão

- No Porto as CAE principais 85520, 90010 e 94991 têm um maior impacto na proporção do número de empresas, empregados e volume de negócios por comparação ao padrão nacional e regional. A CAE 90010 atinge um volume de negócios 9% acima da proporção do país e 14% acima da Região Norte e emprega uma proporção superior em 11% e 14% de empregados no país e Região Norte, respetivamente. Pode concluir-se que as artes do espetáculo assumem uma posição de enorme relevância no contexto da cidade, confirmada pela representatividade e ponderação económica assumida por estas atividades.

- A representação relativa das CAE 90020, 93293 e 93294 no número de empresas, empregados e volume de negócios do Porto é inferior à registada em Portugal e Região Norte.

- A CAE 93293 é a que apresenta maior expressão quanto ao número de empresas para todas as geografias analisadas. Mas na Região Norte e na cidade do Porto o peso relativo dessas atividades é substancialmente inferior ao assinalado no país (6% inferior no Norte e 8% no Porto).

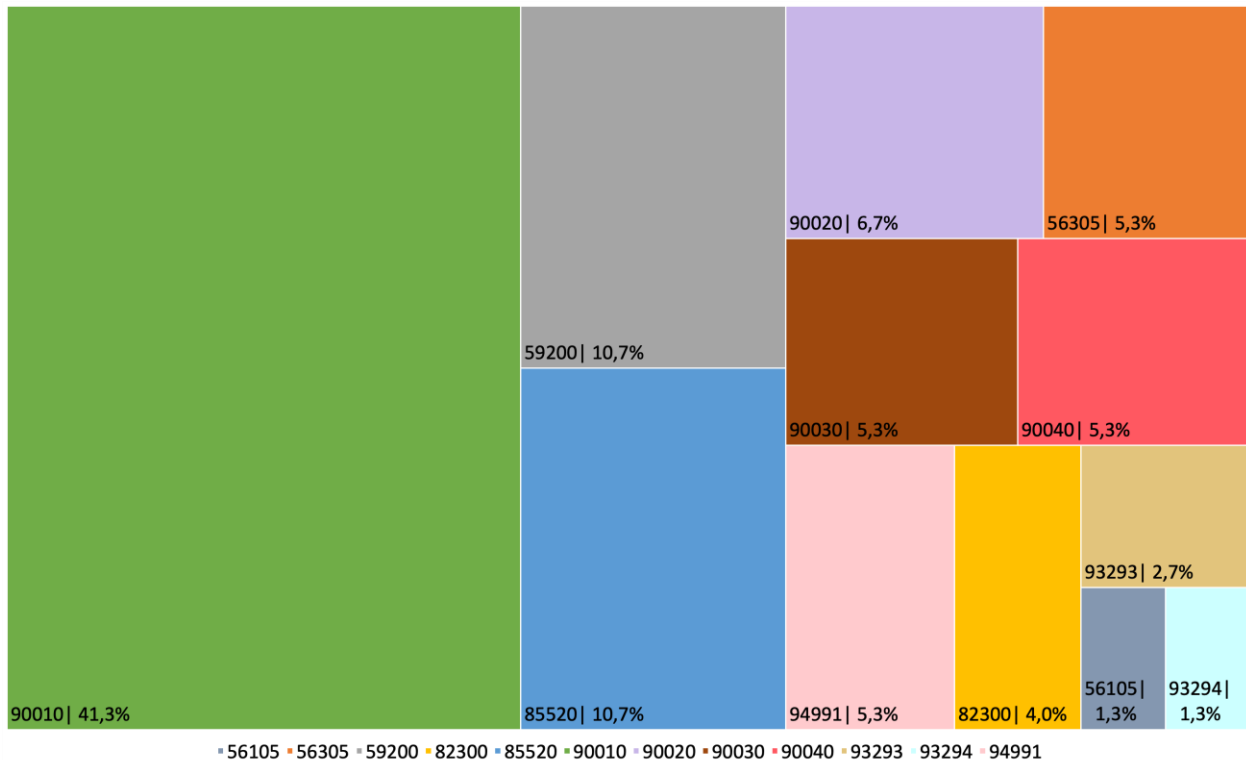
7.3.2. Sabi, após triagem

Como será possível constatar ao longo da análise, debruçar a atenção somente nas 75 empresas elegíveis segundo os critérios de inclusão estabelecidos no capítulo 6 (ponto 3) resulta numa transformação significativa da representação setorial observada. Isolar as empresas elegíveis implica uma quebra de 79% no número de empresas sob observação. As entidades passam de 360 para 75, com um volume de negócios de 18 621 M€ (uma redução de 61% face ao valor gerado por todas as empresas afetadas pelas 12 CAE) e 778 empregados (menos 53% em

comparação ao valor inicial). A distribuição do setor das artes performativas pelas CAE e segundo o número de empresas pode ser consultada na Figura 39. A Figura 40 retrata o volume de negócios por CAE e a Figura 42 o número de empregados por CAE.

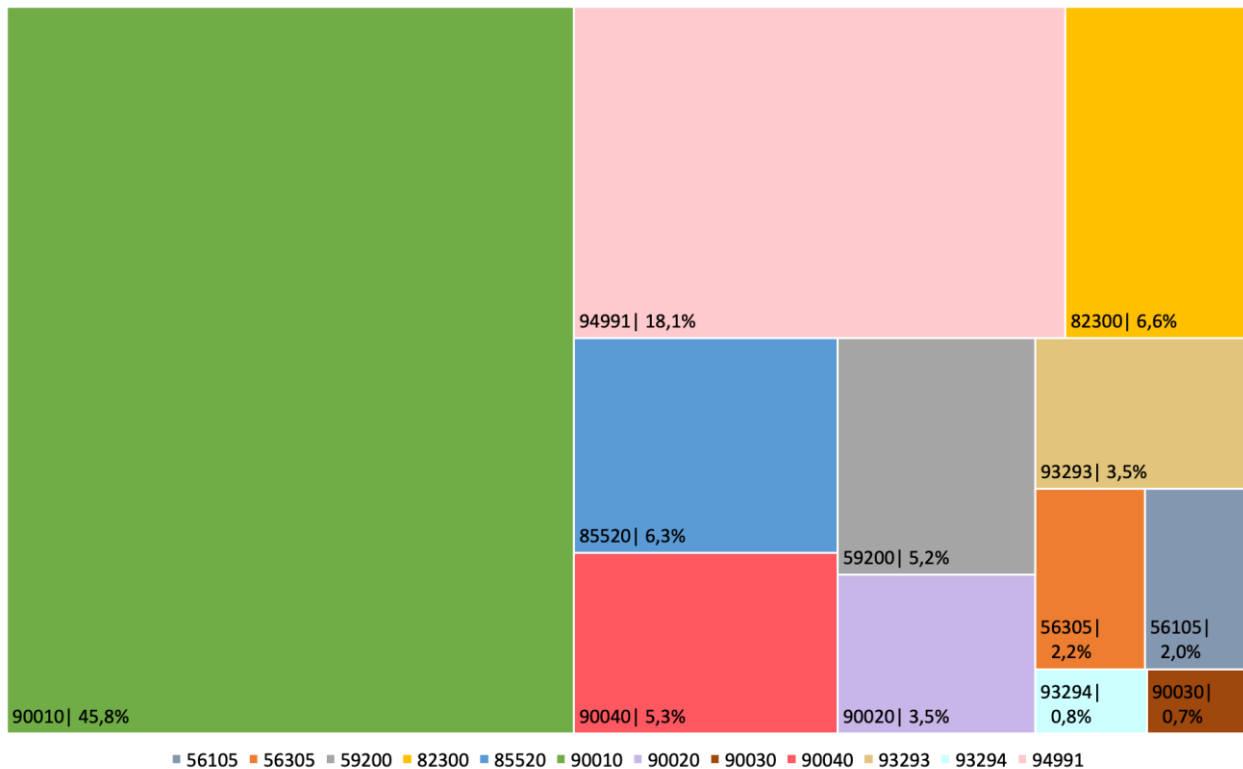
O Porto distingue-se do cenário nacional por concentrar maioritariamente atividades das artes do espetáculo (CAE 90010), seguidas pelas atividades de gravação de som e edição de música (59200) e ensino de atividades culturais (85520). As CAE secundárias 90010 e 74900 são associadas às atividades principais de 10% das empresas.

Figura 39. *Peso relativo das CAE do setor das artes performativas no Porto (após triagem)*



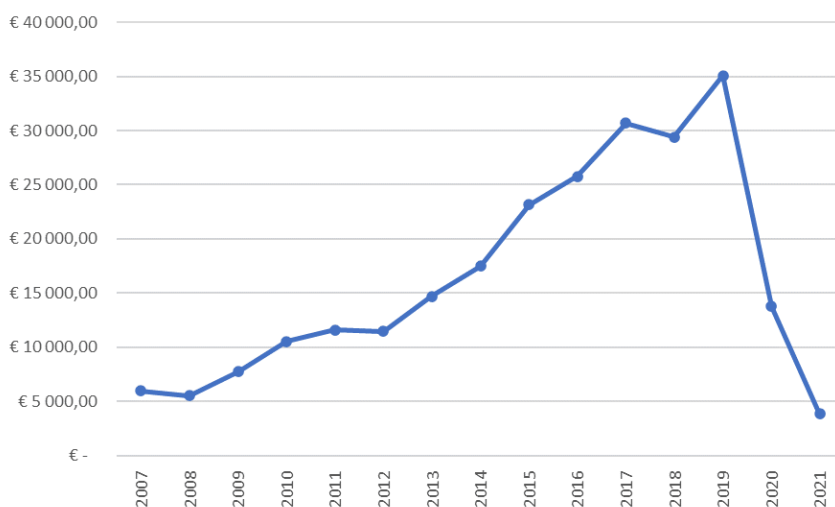
Ao nível da distribuição do volume de negócios por CAE, o peso das atividades baralha-se. O desempenho da CAE 90010 acompanha a tendência verificada para o número de empresas. A CAE 94991 tem um contributo de apenas 4% no número de empresas, mas que ascende aos 18% para o volume de negócios (Figura 40) e 29% para o emprego (Figura 41). Ocupando a terceira posição relativamente ao volume de negócios, com 7%, a CAE 82300 não está entre as atividades com mais empresas nem postos de trabalho na cidade. O mapeamento do volume de negócios mostra também que a proporção de empresas registadas com as CAE 59200 (11% das empresas) não se traduz na importância para o volume de negócios (3% do total) ou emprego (2%). Por sua vez a CAE 85520 manifesta um volume de negócios (6%) e de emprego (11%) proporcional ao número de empresas (11%).

Figura 40. *Peso relativo do volume de negócios por CAE do setor das artes performativas no Porto (após triagem)*



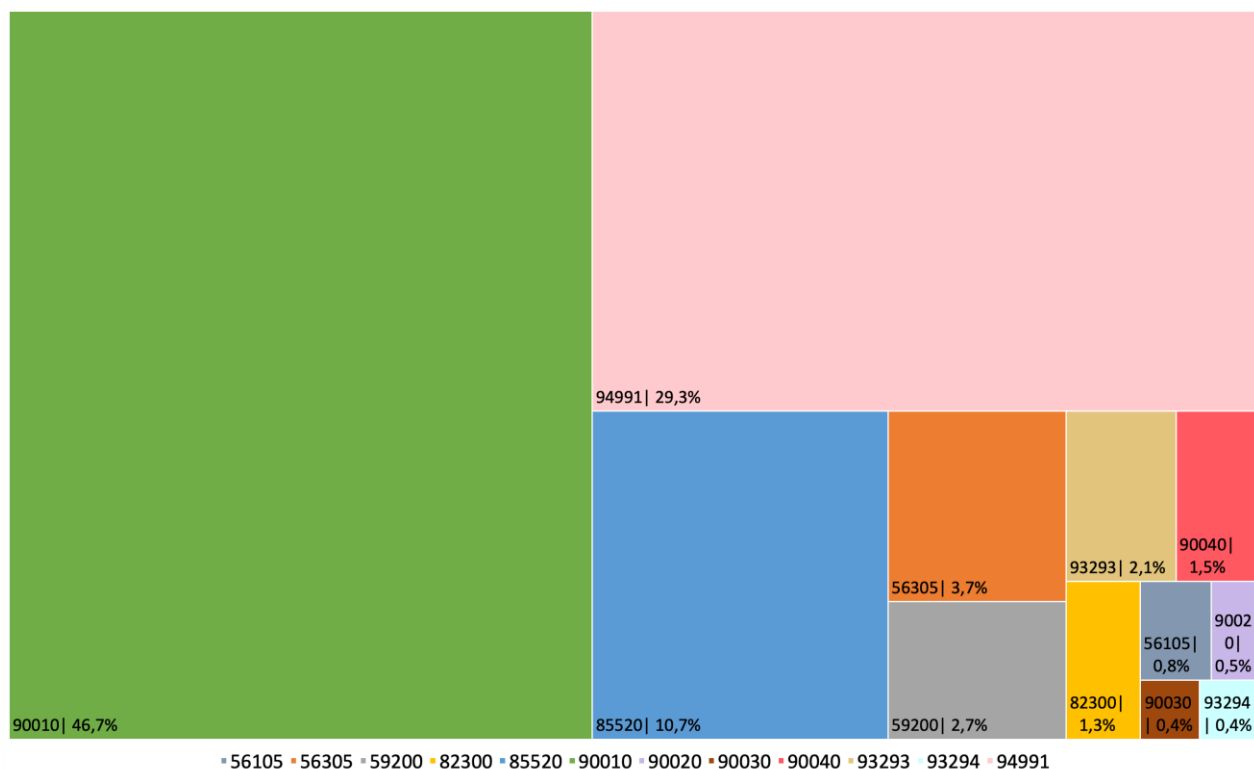
Entre 2007 e 2019 o volume de negócios das 75 empresas selecionadas registou uma variação percentual positiva de 486%. Nos últimos 2 anos o volume de negócios diminuiu drasticamente, atingindo em 2021 menos 36% do que o registado em 2007 (ver Figura 41). No entanto é importante considerar não estavam disponíveis na Sabi os dados referentes a 2020 e 2021 em 16% dos casos.

Figura 41. *Variação do volume de negócios do setor das artes performativas no Porto (após triagem)*



A especialização do emprego refletida na Figura 42 demonstra que perto de metade dos recursos humanos opera nas atividades da CAE 90010. As ocupações na CAE 94991 e 85520 completam o segundo e terceiro lugares, respetivamente.

Figura 42. *Peso relativo do número de empregados por CAE do setor das artes performativas no Porto (após triagem)*



O setor no Porto é representado por micro e pequenas empresas. As microempresas têm o maior peso relativo no total das empresas (88%, 66 empresas), mas as pequenas empresas totalizam um volume de negócios (53% do total, 9 817 M€) e de empregados (81% do total, 628 pessoas) superiores. Cerca de 19% do número de empregados desenvolve atividade em microempresas que contribuem para 47% do volume de negócios.

A forma jurídica de 53% das entidades é sociedade por quotas, 33% são sociedades unipessoais por quotas e 5% são sociedades anónimas. Regista-se ainda 1 associação, 1 cooperativa, 2 fundações e 2 resultados sem indicação da forma jurídica.

O perfil das três maiores empresas da cidade pode ser consultado na Tabela 23.

Tabela 23. *Ranking das três maiores empresas do setor das artes performativas do Porto (após triagem)*

Empresa	Ano	Forma jurídica	CAE principal	CAE secundária	Empregados	Volume Negócios
1	2006	n.d.	90010	52213, 90040, 93110, 93294	214	4 979 M€
2	2006	fundação	94991	56105	202	1 348 M€
3	2013	Sociedade por quotas	90010	-	5	1 283 M€

Discussão geral

O conhecimento da estrutura económica do setor das artes performativas é fator fundamental na determinação de condições que favoreçam o desenvolvimento e sustentabilidade das empresas. Para esse efeito, foi apresentada a análise do setor baseada em 3 escalas – cidade, região e país-

onde as atividades económicas se radicam. Desenvolveu-se uma matriz de informações setoriais a nível nacional e regional para proceder à identificação de padrões de concentração e dispersão espacial das diferentes variáveis segundo o grau de especialização das economias.

Os resultados sugerem uma vincada assimetria geográfica do setor, concentrado na região de Lisboa e Vale do Tejo. Ressalva-se que a análise possibilitou o conhecimento da estrutura económica em termos estáticos e não dinâmicos, isto é, fica de fora a descrição do caminho que as obras, artistas, técnicos e negócios fazem pelo território. A Região Norte incorpora 25% das empresas, 24% do volume de negócios e 30% do emprego do setor ao nível nacional, destacando-se o peso do distrito do Porto e, em especial, da cidade do Porto nestes números. A maioria das empresas (superior a 90% nas 3 escalas territoriais) das artes performativas tem estatuto jurídico de sociedade por quotas ou sociedade unipessoal por quotas. Estamos perante um setor dominado por microempresas.

A análise do perfil produtivo das 75 entidades portuenses elegíveis evidenciou um ecossistema setorial com estrutura distinta da verificada nos âmbitos nacional e regional para os indicadores analisados. Os dados refletem um padrão de especialização nas atividades das artes do espetáculo (CAE 90010) que configuram mais de 40% das empresas, empregados e volume de negócios do setor na cidade. A CAE 94991 revelou também peso expressivo uma vez que emprega 29% do pessoal do setor e gera 18% do volume de negócios, apesar de representar apenas 5% das empresas. Em relação ao dinamismo do setor na cidade do Porto, a análise da demografia empresarial permitiu concluir a existência de uma tendência decrescente tanto do número de empresas constituídas quanto de encerradas desde 2019, facto que pode apontar por um lado para a estagnação do setor, ou, por outro lado, para a resiliência das empresas longo do tempo. Pelo menos 77% das empresas (tendência semelhante para as áreas geográficas estudadas) opera em atividades secundárias. São comuns os contactos entre domínios das artes performativas: CAE 59200 e 85520 principais com CAE secundária 90010 e entre a CAE principal 90020 e secundária 74900. Destaca-se também a articulação das atividades de animação turística (CAE principal 93293) com o transporte ocasional de passageiros em veículos ligeiros (CAE 49320).

8. Análise do inquérito

Das 325 entidades contactadas no âmbito do inquérito, registaram-se 47 respostas elegíveis, o que corresponde a uma taxa de resposta de aproximadamente 15%. O capítulo de análise do inquérito está dividido em três partes:

1. caracterização da amostra, tendo em conta o seu perfil empresarial, domínio de atividade, áreas artísticas de acordo com a sua regularidade, serviços prestados, parceiros, clientes, estratégia de comunicação e localização.
2. caracterização dos projetos relevantes realizados pelas entidades nos últimos cinco anos.
3. temática das alterações climáticas nas atividades e projetos desenvolvidos.

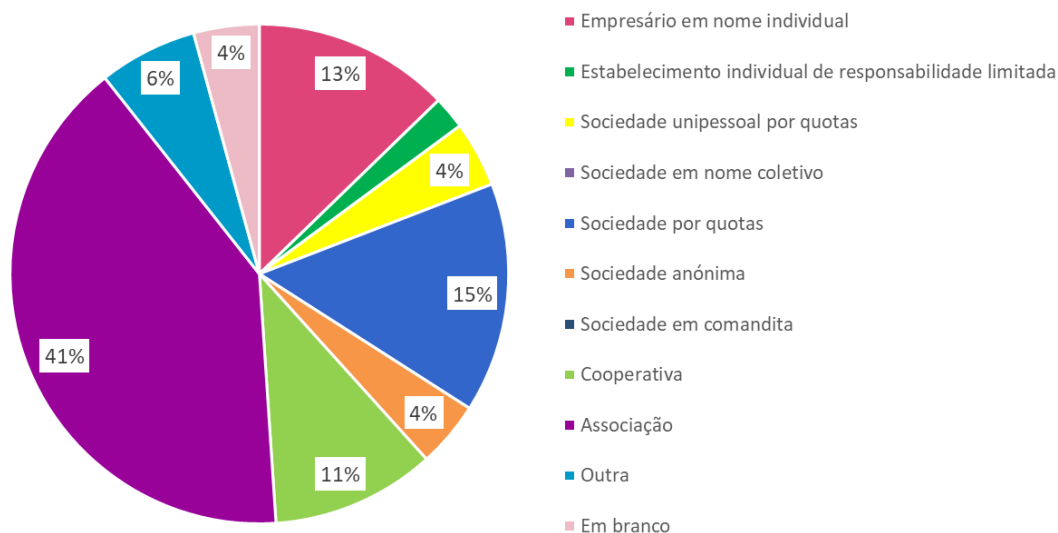
8.1. Caracterização das entidades

1. Perfil empresarial

À data de inquérito (entre abril e maio de 2022), a maioria das entidades (62%) estava em atividade há mais de 10 anos. Cerca de 17% tem entre 5 e 10 anos, 6% entre 3 e 5 anos, 11% entre 1 e 3 anos e 4% foram constituídas até há 6 meses. A grande maioria (78%) tem atividade ao longo de todo o ano, 13% funcionam sazonalmente e 9% de forma esporádica.

A forma jurídica de 41% dos respondentes é “associação”, sendo a resposta mais frequente (Figura 43). Com representação superior a 10% registaram-se respostas de sociedades por quotas, empresários em nome individual e cooperativas.

Figura 43. *Peso relativo das formas jurídicas dos respondentes*



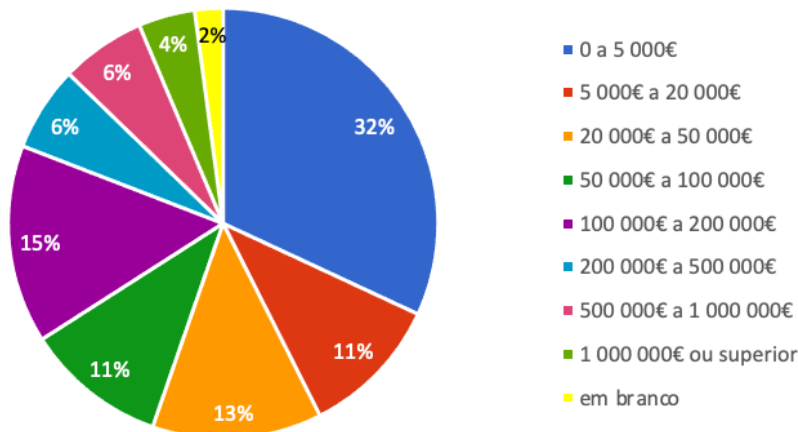
Um quarto das entidades (26%) integram ou são representadas por uma outra entidade. Das empresas que especificaram a entidade que integram, 4 referiram associações culturais, 2 empresas unipessoais, 1 união cooperativa e 1 conservatório de dança.

Através da categorização do volume de negócios e número de empregados estipulada no inquérito foi possível constatar que 85% das empresas são microempresas (dado que empregam até 10 pessoas e não excedem 1 000 M€ de volume de negócios anual). 2 empresas marcaram a última opção de resposta (“1 000 M€ ou superior”) do questionário relativamente ao volume de

negócios, o que não permitia perceber se auferiam um valor superior a 2 000 M€ anuais e, por consequência, serem categorizadas como pequenas empresas. De forma a clarificar essa informação e dado que ambas as empresas tinham valores disponíveis na Sabi, consultou-se a base de dados e observou-se que 1 das empresas ultrapassava largamente esse valor. Assim, entre os respondentes registou-se somente 1 pequena empresa com volume de negócios superior a 2 000M€ e com 95 trabalhadores (o registo mais elevado de trabalhadores internos).

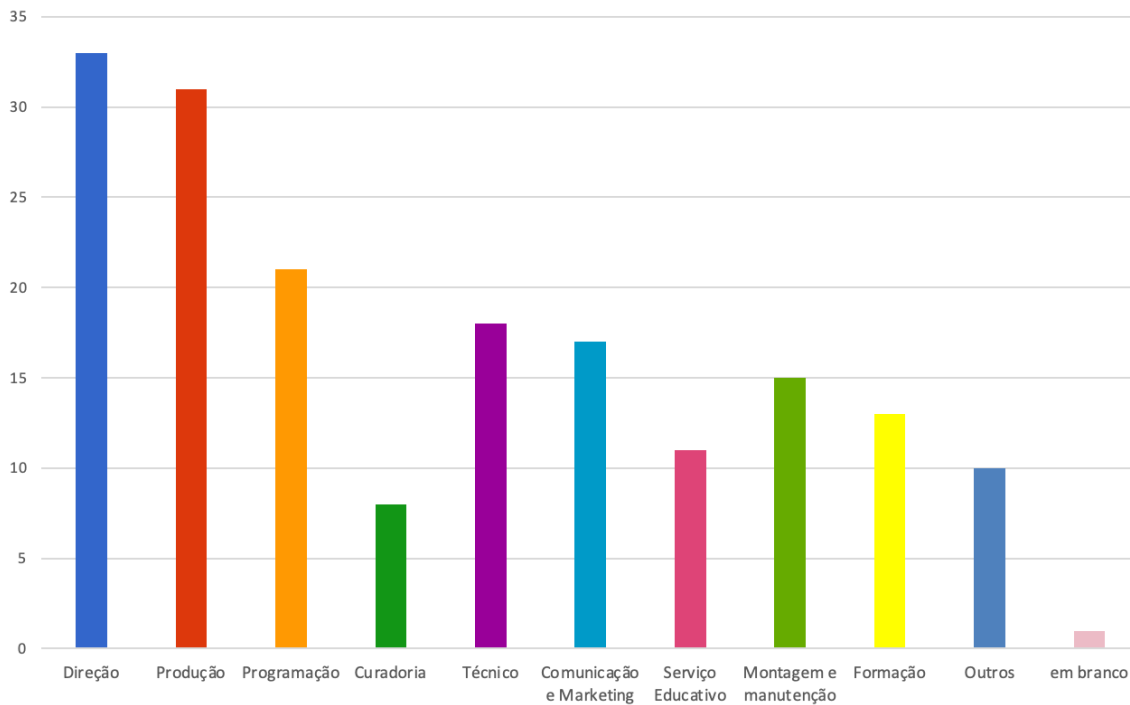
18 das 19 empresas com volume de negócios superior a 50 000€ estão ativas há mais de 5 anos. A Figura 44 ilustra a configuração do volume de negócios dos respondentes:

Figura 44. *Peso relativo do volume de negócios dos respondentes*



19 das entidades respondentes, o equivalente a 40%, não tem empregados internos, 13% tem 1 empregado interno, 11% tem 2 e 23% tem entre 3 e 15 empregados internos. A este respeito destacaram-se 2 entidades, com 45 e 95 trabalhadores internos. Uma entidade de carácter informal indicou que a questão não se aplicava e 3 entidades responderam em branco. Cerca de 67% das entidades contrataram entre 0 e 15 trabalhadores externos nos últimos 12 meses (30 de 45 respondentes empregaram até 15 pessoas), 27% entre 16 e 100 trabalhadores e 4% mais de 100 (e 1 resposta não aplicável). Os dados mostram que as associações são a forma jurídica com mais empregados (504 empregados), 37% do total da equipa interna e externa de todas as entidades e que as entidades com mais de 3 anos são as que empregam mais (todas elas com equipa interna e/ ou externa superior a 15 pessoas).

Em termos da estrutura organizacional, a maioria das entidades tem 1 departamento de direção e de produção, conforme se observa na Figura 45. Menos comum é existir uma secção dedicada à curadoria. 10 entidades referiram contar com outros departamentos: 3 departamento financeiro e administrativo, 4 criação, 1 direção artística, 1 comercial e 2 entidades não organizadas por se tratarem de “grupos de amigos”. Mais de 30% das entidades incluem departamentos de programação, técnico, de comunicação e marketing e de montagem e manutenção. Com base nesta informação pode perceber-se que atuação no setor exige a coordenação de uma ampla gama de atores ao longo da cadeia de valor. A esse respeito destacam-se 2 entidades por terem a estrutura mais complexa (agregam 9 departamentos), 1 delas a única pequena empresa da amostra. Na generalidade não se verificam relações relevantes entre a complexidade da repartição interna das entidades, o volume de negócios ou o número de empregados.

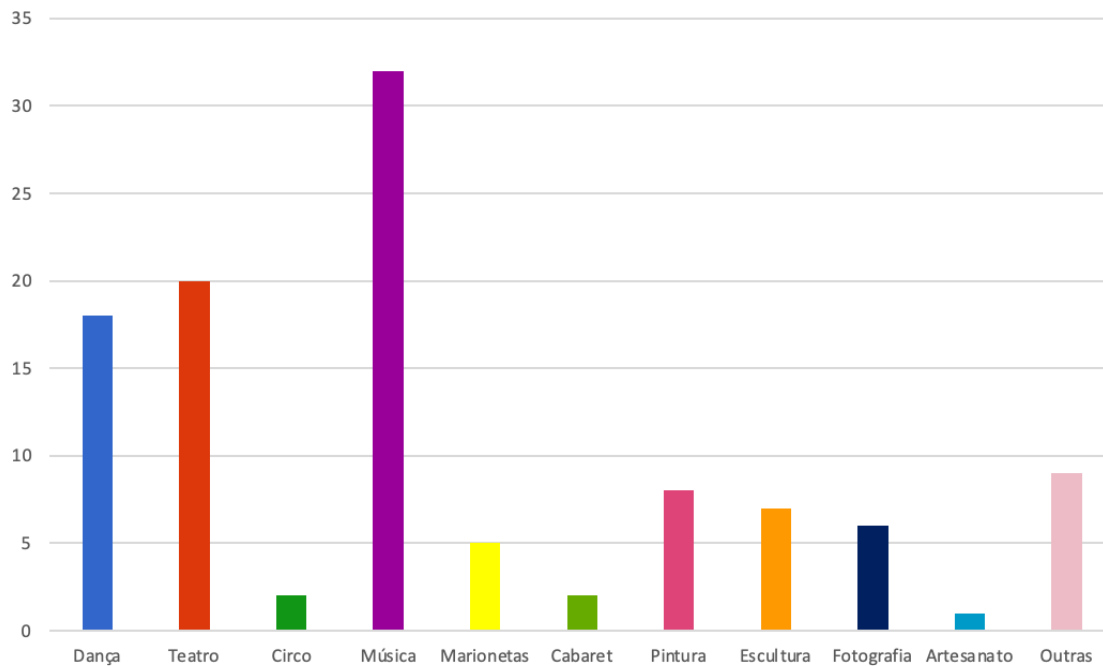
Figura 45. *Tipos de departamentos*

2. Área de atividade

Quanto à área de atividade, os respondentes poderiam selecionar entre as áreas da dança, teatro, circo, música ao vivo, marionetas, cabaret, pintura, escultura, fotografia, artesanato e/ ou indicar outra opção. Apesar de a opção referente à “música” especificar “música ao vivo”, na análise (Figura 46) englobaram-se não só as entidades envolvidas na performance ao vivo como também as atividades de gravação, pós-produção áudio, ensino e formação musical.

Os resultados dividem-se entre as empresas especializadas em 1 área de atividade (53% dos casos) e as que atuam em 2 ou mais áreas (47%), resultando numa rede de oferta cultural e criativa constituída por espaços mono-temáticos e multi-temáticos. A música é a área de atividade com maior representatividade nas respostas registadas (68%). Segue-se a dança, atividade de 43% das entidades e o teatro com frequência de 38%. O circo e o cabaret têm pouca expressão entre as respostas e são atividades praticadas por entidades mais generalistas, que selecionaram entre 3 e 8 outras áreas.

Para além de registarem atividade em pelo menos 1 das áreas das artes performativas, 8 entidades (17%) atuam também nas artes visuais (pintura/ escultura/ fotografia/ artesanato) e 9 entidades (19%) em outras áreas (cinema, edição/ literatura, design, eventos corporativos, património, bares e restauração, consultoria cultural e venda a retalho).

Figura 46. *Áreas de atividade*

À exceção da escultura e artesanato, pelo menos 50% das entidades das várias áreas estão em atividade há mais de 10 anos. As 2 entidades circenses têm mais de 10 anos. Há menos de 6 meses surgiram entidades que atuam nas áreas da dança (2 entidades), teatro (2), música (1), pintura (2), escultura (2) e fotografia (1).

Uma segunda parte da caracterização da área de atividade solicitava a escolha da regularidade (nunca acontece/ acontece regularmente/ atividade principal) da sua execução. Foi listada uma série de 17 atividades que, na prática, correspondiam à descrição das 17 CAE em observação (5 das artes visuais e 12 das artes performativas). Dos 47 inquiridos, 12 (26%) apenas selecionaram atividades praticadas “com regularidade” ou que “nunca acontecem”, o que indica que não têm ou não consideraram nenhuma das atividades elencadas como a sua atividade principal ou que, por várias atividades ocorrerem regularmente, não se justificou a escolha de uma atividade principal. 8 respondentes identificaram uma atividade principal, 12 identificaram 2 atividades principais e 15 apontaram entre 3 e 5 atividades principais. Obteve-se 1 resposta ao formulário duplicada por parte de profissionais com cargo distinto dentro da mesma empresa: o responsável de comunicação e o presidente da direção. Consideraram-se as respostas do presidente da direção sempre que as frequências para a mesma CAE não eram compatíveis nas 2 respostas.

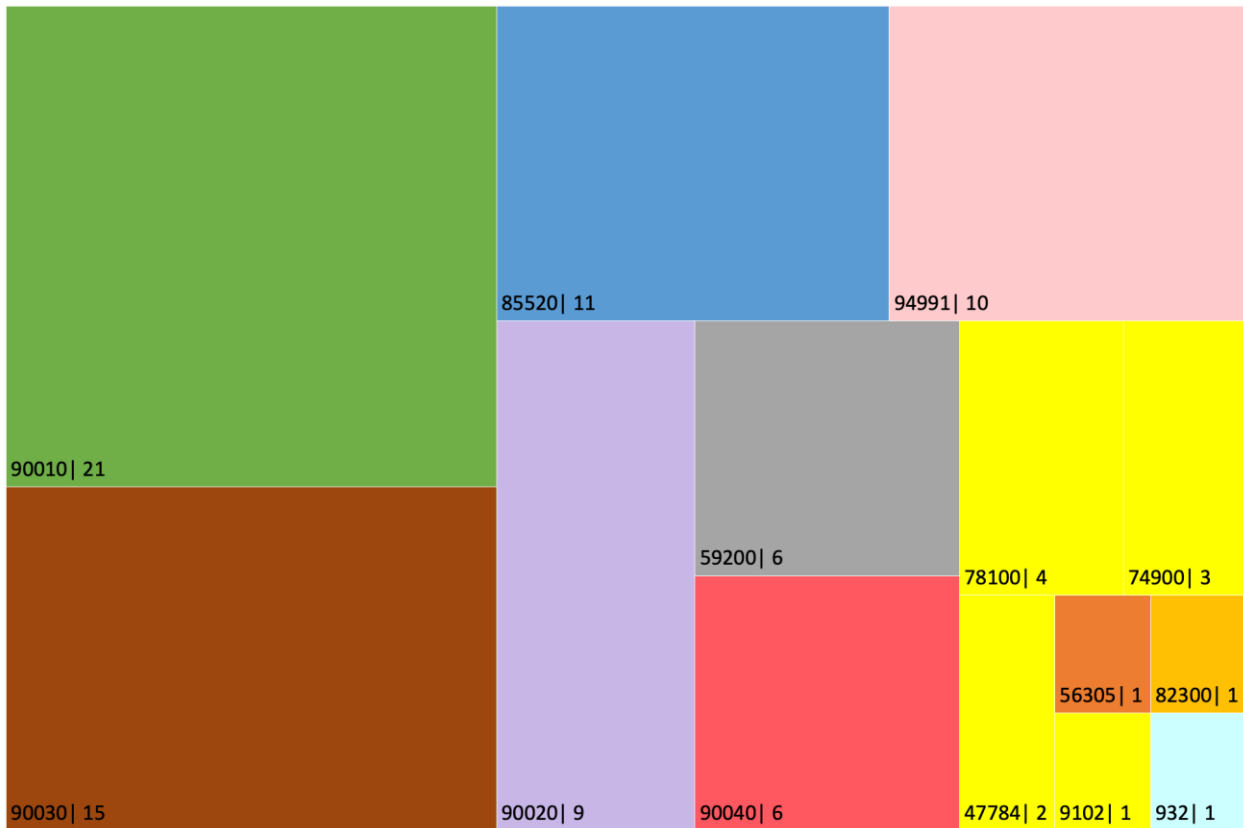
2 respondentes de empresas distintas assinalaram mais do que 1 frequência para a mesma CAE. Isto é, marcaram simultaneamente “nunca acontece” e “acontece regularmente”. Foi optado manter a opção menos recorrente, considerando-se que a atividade em questão “nunca acontece”.

As 35 entidades que assinalaram a(s) sua(s) atividade(s) principal(ais) selecionaram, por ordem decrescente, as 12 CAE das artes performativas: 60% as atividades das artes do espetáculo (CAE 90010), 43% as atividades de criação artística e literária (90030), 31% o ensino de atividades culturais (85520), 29% associações culturais e recreativas (94991), 26% as atividade de apoio às artes do espetáculo (90020), 17% as atividades de gravação de som e edição de música (59200), 17% a exploração de salas de espetáculos e atividades conexas (90040), 3% a organização de atividades de animação turística (932) e 3% a organização de feiras, congressos e outros eventos similares (82300). A CAE 56105 não corresponde à atividade principal de nenhuma das

entidades. (Ver Figura 47)

9 entidades revelaram ter ocupação principal relacionada com atividades fora do setor das artes performativas, rapidamente identificáveis (na Tabela 46) pela cor amarela. Ainda assim essas entidades foram consideradas parte da amostra dado que associaram também como atividades principais outras CAE pertencentes às artes performativas.

Figura 47. CAE: atividade principal



As CAE principais das artes performativas indicadas pelos 35 respondentes estabelecem relações significativas (superiores a 10%) com as variáveis:

1. área de atividade (Tabela 24):

- A dança com as CAE principais 85520, 90010, 90030 e 94991;
- O teatro com as CAE 85520, 90010, 90020, 90030, 90040 e 94991;
- A música com as CAE 59200, 85520, 90010, 90030 e 94991.

Tabela 24. Cruzamento da área de atividade com as CAE principais

Área de atividade	CAE_56305	CAE_59200	CAE_82300	CAE_85520	CAE_90010	CAE_90020	CAE_90030	CAE_90040	CAE_932	CAE_94991
Dança	1		1	7	7	3	6	3		5
Teatro			1	5	14	6	12	5		7
Circo					1			1		
Música	1	5	1	5	10	3	6	3	1	7
Marionetas		1		1	3	1	2	3		1
Cabaret					1	1	1	1		
Pintura			1	1	1	1	2	1		3
Escultura			1	1	1	1	2	1		3
Fotografia			1				1			3
Artesanato										1

2. volumes de negócios: as CAE 59200, 85520, 90010, 90020, 90030, 90040 e 94991 correspondem à(s) atividade(s) principal(ais) das empresas mais lucrativas do setor

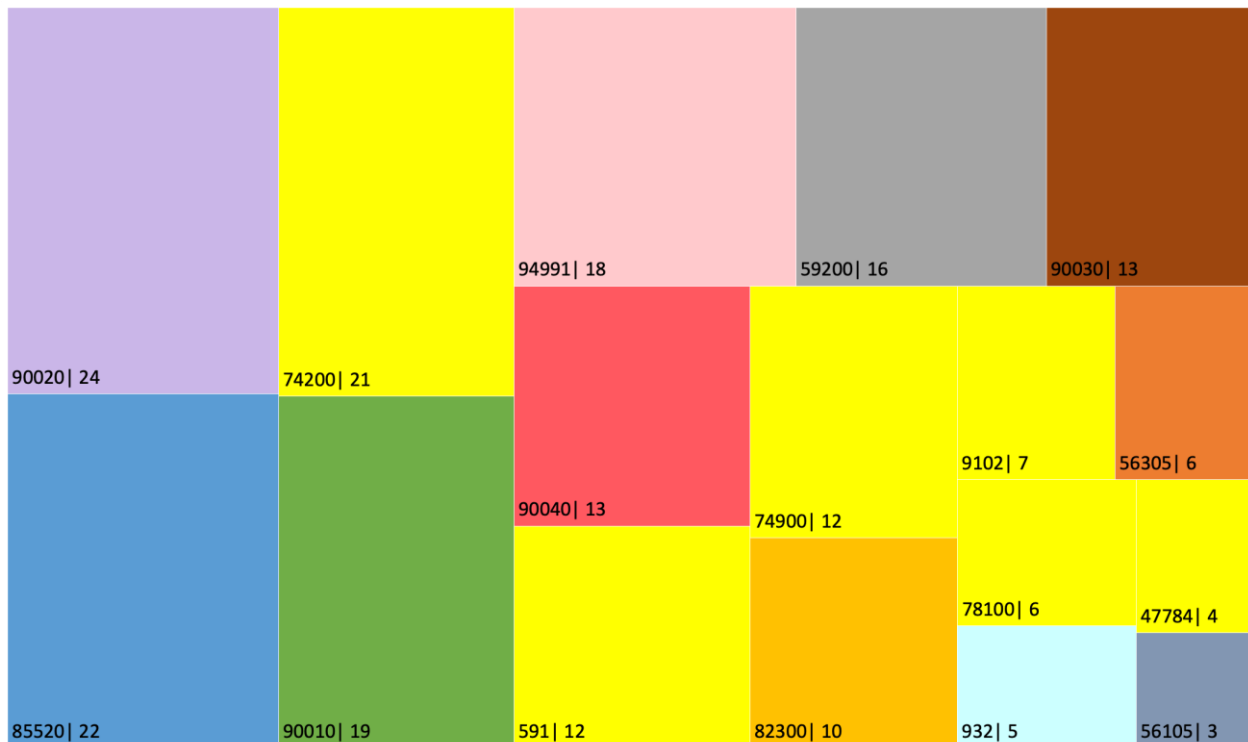
3. Tempo de atividade: mais de metade das empresas com CAE 59200, 90010, 90020, 90030, 90040 e 94991 principais estão ativas há mais de 10 anos

4. Forma jurídica: as mais comuns são, segundo as CAE:

- 56305: informal
- 59200: empresário em nome individual ou sociedade por quotas
- 82300: estabelecimento individual de responsabilidade limitada
- 85520, 90010, 90040 e 94991: associação
- 90020: cooperativa
- 932: empresário em nome individual

A amostra torna-se mais intrincada no que toca às atividades desempenhadas com regularidade pelas entidades (Figura 48). As 5 atividades principais mais frequentes (CAE 59200, 85520, 90010, 90020, 90020 e 90040) estão também entre as 6 atividades que mais acontecem regularmente. É de notar que as atividades fotográficas (CAE 74200) são associadas em 45% dos casos a entidades do setor e as atividades cinematográficas, de vídeo e de produção de programas de televisão (CAE 591) e outras atividades de consultoria, científicas, técnicas e similares, n.e. (CAE 74900) a 26%.

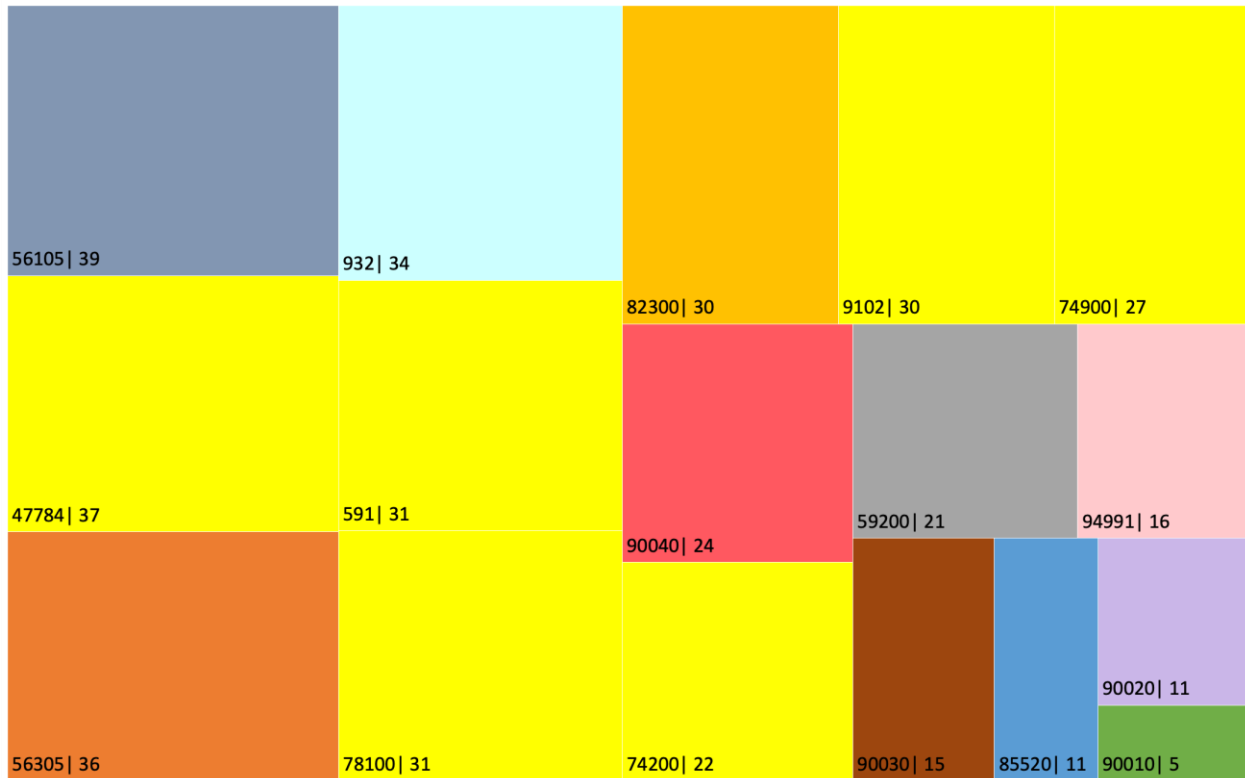
Figura 48. CAE: atividade regular



A Figura 49 permite constatar (como aliás mostravam também as Tabelas 46 e 47) que 7 das 12 CAE do setor das artes performativas (59200, 85520, 90010, 90020, 90030, 90040 e 94991)

ocorrerem regularmente ou são as atividades principais de pelo menos 49% das entidades sob análise. Para além das classificações de atividade extra setoriais (a amarelo), as CAE 932, 56105 e 56305 estão entre as menos representadas nas entidades analisadas. A CAE 932 é atividade regular de 11% das entidades, a CAE 56105 de 6% e a CAE 56305 de 13%.

Figura 49. CAE: nunca acontece



Após a identificação das áreas de atividade e associação de CAE conforme a regularidade da sua execução, foi dado espaço aos respondentes para acrescentarem outra classificação das atividades realizadas, se necessário. 17 descreveram atividades adicionais. Recorreu-se à cadeia de valor das artes performativas que consta no relatório “Mapping the creative value chains” (Voldere et al., 2017, p. 63) para agrupar essas respostas da forma mais objetiva possível: 1 entidade escreveu sobre ter atividade relacionada com a criação e produção (atelier coletivo) ; 3 referiram produção (1 exposição, 1 concerto e 1 encontros/ debates); 1 disseminação (especificamente promoção e programação); 2 exibição (através de exposições); 8 exibição/receção: 3 exposições e 5 performances; 2 ensino musical; 1 gestão de artistas; e 1 turismo cultural.

O inquérito incluía também uma questão de resposta aberta em que os respondentes poderiam detalhar a(s) atividade(s) identificadas por suas próprias palavras. 91% dos respondentes respondeu à questão e essencialmente foram particularizadas referências às áreas da música, dança, teatro e cruzamentos disciplinares:

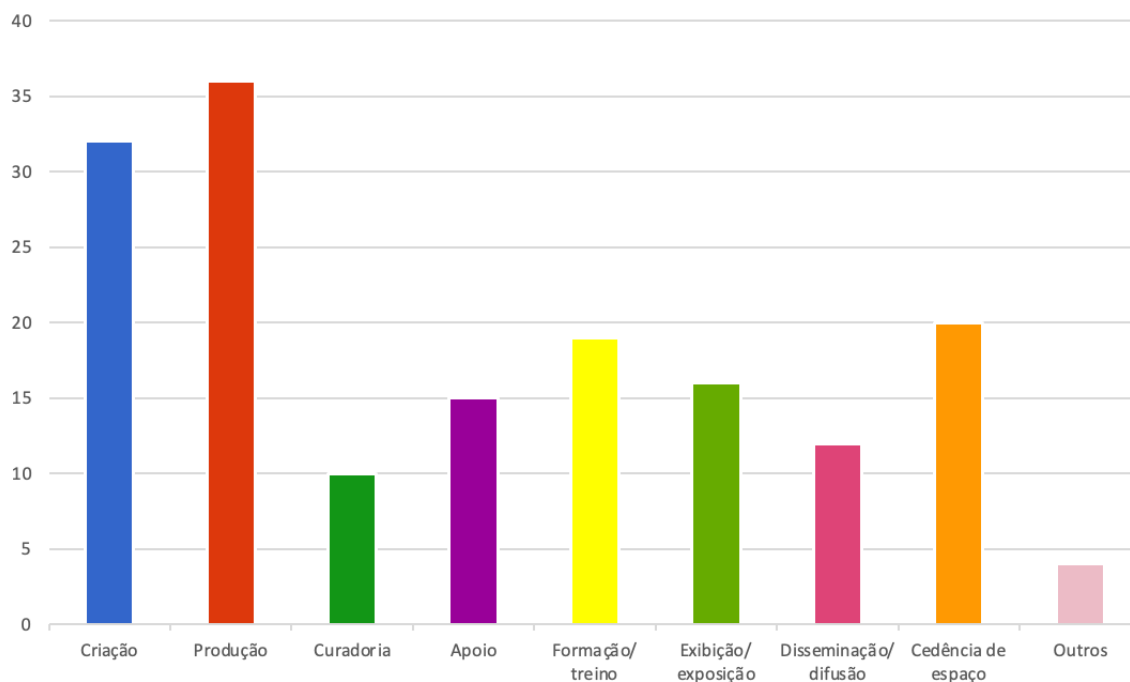
- Quanto à música foram referidos os géneros: tradicional europeia, tradicional portuguesa, folclore do Douro Litoral, fado, sacra e religiosa (de compositores portugueses e europeus do século XV até à atualidade), música coral, jazz, soul, pop, clássica, hip-hop, punk, crust, hardcore, grindcore, rock, sludge, eletrónica, noise, hard & acid techno. Para além das referências ao género musical, 2 respondentes descreveram a oferta de ensino: formação musical, coro, canto, violino, violoncelo, piano, guitarra, trompete e ukelele.

- Acerca da dança, foram referidos os seguintes tipos: contemporânea, ballet clássico (um respondente indicou o ensino das técnicas inglesa e russa), jazz, comercial, acroflow, hip-hop, breaking, dancehall, flamenco, salsa cubana, ritmos latinos, tango, samba, moderno, high heels e folclore.
- A respeito do teatro, foram referidos: teatro musical, spoken word, teatro contemporâneo e teatro contemporâneo com marionetas. 1 respondente referiu a criação de peças de teatro originais e 3 particularizaram o público-alvo: crianças, jovens e público geral.
- 6 respondentes caracterizaram as suas atividades de cruzamento disciplinar. 2 afirmaram ter abertura a todos os tipos e estilos de atividades artísticas e culturais na tentativa de albergar diferentes públicos. 1 referiu ter programação diversa por integrar 4 departamentos distintos: de arte contemporânea, de artes performativas, de cinema e imagem em movimento e de museologia. 2 dos respondentes têm uma galeria de exposições (uma das quais para “apresentação das várias tipologias de obras de arte da geração de novos artistas com artistas conceituados e internacionalizados”) e 1 deles tem também ateliers de criação artística e um palco com capacidade para acolher pequenas companhias teatrais, músicos e bandas.

3. Serviços

Quase 90% das entidades prestam serviços em pelo menos 2 fases da cadeia de produção. 68% das entidades atuam na fase de criação, 77% na produção e 62% conjugam as atividades de criação com as de produção. Para além dos serviços elencados na Figura 50, 4 entidades escreveram sobre “outros” serviços, 3 deles que na verdade são abrangidos pelas categorias de “criação” e/ou de “produção” (animação musical e DJ) e 1 pela categoria de “disseminação/difusão” (referiu serviços de ativação externa para marcas).

Figura 50. *Tipo de serviço prestado*



4. Parceiros

Quando solicitada a identificação das parcerias regulares/ relevantes e do seu contributo, 25 respondentes indicaram desenvolver trabalho em parceria, 4 não ter parceiros e 1 não ser aplicável. Distinguem-se parcerias de distribuição, divulgação, financiamento, criação, produção, coprodução, cedência de espaços, acolhimento, programação, curadoria, patrocínio, vendas, mediação ou tecnológicas. As entidades parceiras são associações culturais (7), instituições de ensino artístico e regular e as universidades (6), autarquias (6), administração central (6), equipamentos culturais (6 espaços/ salas de espetáculos), festivais (2), comunidades particulares (2 fadista e eclesiástica), grupos patrocinadores (2 seguradora e marcas de destilados e vinhos), agências e produtoras (2), empresas de tecnologias (1 soluções de internet e *app* de divulgação de eventos), *catering* (1), diocese (1) e hospital (1).

5. Clientes e estratégia principal de comunicação

Cerca de 43% dos respondentes tem como clientes as câmaras/ autarquias, 38% as salas de espetáculos, 13% as escolas/ academias de música e 11% as escolas de dança. Perto de 77% das entidades (37 entidades) indicaram ter como clientes o “público em geral”, apesar de a maioria dessas (76%) selecionar pelo menos uma outra opção de classificação do tipo de clientes.

O *Facebook* é o canal de eleição para a comunicação com os clientes, sendo utilizado por 81% dos respondentes. À exceção de uma resposta, todas as outras complementam a utilização do *Facebook* com a comunicação através de outras plataformas digitais, nomeadamente o *Instagram* (em 82% desses casos) e os *websites* (66%).

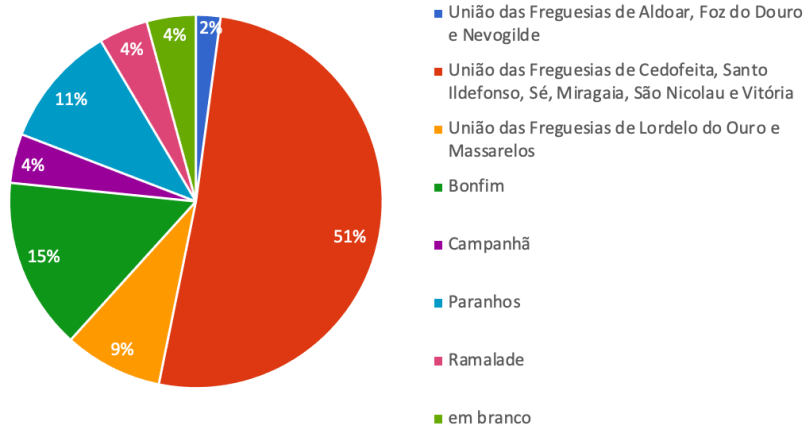
70% dos respondentes indicaram utilizar o *Instagram* como canal de comunicação principal, 60% os *websites*, 38% as newsletters, 32% as conversas informais e 30% indicaram outras respostas, nomeadamente: *e-mail* (7 respostas), publicidade (vídeos promocionais, anúncios, cartazes, *flyers* e publicidade paga em jornais) (4), contacto telefónico (2), inquéritos (2), *Whatsapp* (1) e *Tripadvisor* (1).

6. Localização

É na União das Freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória que são sediadas mais de metade das entidades respondentes (24 entidades), das quais 71% têm mais de 10 anos de atividade (Figura 51). Mas essa é também a União de freguesias onde as 2 entidades mais recentes têm sede. Concentra mais entidades para de todas as áreas de atividade (à exceção do artesanato que conta apenas uma entidade sediada no Bonfim) e serviços analisados em 1.2. e 1.3., respetivamente, e regista cerca de 65% do volume de negócios total dos inquiridos. O Bonfim é a segunda freguesia com maior número de entidades para todas as áreas de atividade, excetuando-se as marionetas que são prática de 4 entidades na União de Freguesias de Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde e de 1 na Campanhã.

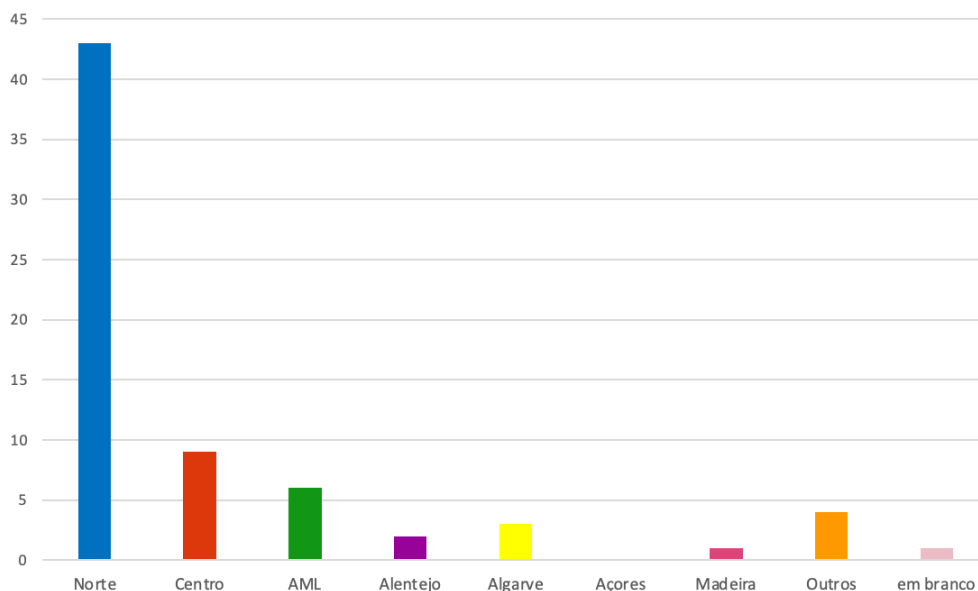
Constata-se também que é União das Freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória e/ ou no Bonfim que a maior parte das entidades desenvolve atividade principal nas CAE das artes performativas, excetuando-se: CAE 85520 com maior representação na União de freguesias previamente mencionada e em Paranhos; e a CAE 932 que é a atividade principal de apenas 1 entidade em Ramalde.

Figura 51. *Peso relativo das freguesias*



Excetuando-se a resposta de 4 entidades (2 que estiveram inativas nos últimos 12 meses, 1 não aplicável e 1 em branco), todas as outras revelaram que os seus espetáculos/ outras apresentações ao público ocorreram na região Norte e 68% só atuaram no Norte no último ano. O Centro foi a segunda região a acolher um maior número de produções (21% das entidades) e, em terceiro lugar, a Área Metropolitana de Lisboa (AML) (14%). Das 6 entidades que atuaram na AML, 5 atuaram também no Norte e Centro. Além dos territórios identificados na Figura 52, uma entidade mencionou atuar nas Canárias.

Figura 52. *Localização dos espetáculos nos últimos 12 meses*



Legenda. Área Metropolitana de Lisboa (AML).

8.2. Projetos

A última secção do inquérito solicitava a descrição de até três projetos desenvolvidos pelas entidades nos últimos cinco anos. Deveriam ser indicados projetos relevantes para a atividade das empresas e que estivessem em fase de conclusão ou concluídos à data. Dos 47 respondentes, 29 afirmaram a produção/ envolvimento em projetos relevantes e 27 descreveram pelo menos 1

dos projetos (8 fizeram a descrição de 2 projetos, 2 caracterizaram 3 e 2 respostas foram afastadas, uma por estar em branco e a outra porque descrevia três projetos em simultâneo nos mesmos campos).

Características dos 37 projetos descritos:

- Duração: 60% até 6 meses, 24% ocorreram num período de 6 a 12 meses e 16% ao longo de mais de 12 meses.

- Data: a maioria dos projetos ocorreu em 2021. Cerca de 30% dos respondentes referiram o carácter regular ou anual dos projetos desenvolvidos. Março e setembro foram os meses mais comuns para o início dos projetos.

- Orçamento: 75% dos projetos teve até 50 000€ (27 das 36 respostas). A resposta mais frequente relativamente ao orçamento dos projetos foi entre “20 000€ - 50 000€” (36% dos projetos). Confrontando o orçamento dos projetos com o volume de negócios das entidades pode constatar-se que em 69% dos projetos o orçamento é inferior ao volume de negócios anual, em 14% é equiparável e em 17% é superior ao indicado.

- Financiamento: 78% tiveram financiamento público nacional (28 das 36 respostas), 8% financiamento público internacional, 8% privado nacional, 6% privado internacional, 8% venda de serviços e produtos e 8% investiram capitais próprios. Consta-se que o investimento privado nos projetos é reduzido. É de assinalar que 17% dos projetos recorreram a mais do que 1 das categorias de financiamento referidas.

- Local: maioritariamente apresentados na Região Norte (92%), e em particular, na cidade do Porto (86%).

- Papel desempenhado: em 95% dos projetos as entidades desempenharam papel de coordenação (e não apenas de parceira ativa ou pouco ativa).

- Emprego: exclusivamente recursos humanos externos em 40% dos casos ou resultado da colaboração entre a equipa interna e trabalhadores externos em 50% dos projetos. Foi habitual externalizar as funções de designer/ operador/ técnico de luz, de som e de criação/ interpretação.

- Área de atividade: o teatro foi a área de atividade incluída em mais de metade dos projetos (54%), seguido da música (35%) e da dança (32%). Foi comum o cruzamento de várias áreas no mesmo projeto (40% dos casos), com particular destaque para projetos que envolveram dança e teatro (16%). As entidades que descreveram 2 ou 3 projetos revelaram atuar nos mesmos domínios de atividade nos diferentes projetos ou, em 2 casos, desenvolver projetos paralelos de capacitação de estruturas ou desenvolvimento de públicos. Além disso, foi possível verificar a congruência das áreas de atividade habituais da empresa com as áreas de atividade nas quais se inseriram os projetos.

- Os projetos que envolveram a área da música registaram os orçamentos mais avultados. O orçamento maior dos projetos descritos, entre 500 000€ e 1 000 M€, foi precisamente para a concretização de um festival de música fora da cidade do Porto, com financiamento público nacional e privado internacional. O segundo e terceiro projetos com orçamentos mais elevados, entre 200 000€ e 500 000€, foram um festival com música, dança e teatro e um evento com circo e música realizado no Porto.

- Serviços: as entidades prestaram sobretudo serviços de criação e produção (em 66% e 78% dos

casos, respetivamente). Nas áreas do teatro, música, dança, pintura e escultura os projetos exigiram o trabalho dos agentes em todas as fases da cadeia de produção (criação, produção, disseminação/ difusão, exibição/ exposição, apoio, formação/ treino, investigação), à exceção do arquivo/ conservação (serviço prestado apenas por uma entidade com projetos teatrais).

- Objetivos: 30 respondentes clarificaram os objetivos/ finalidade dos projetos desenvolvidos: 37% visaram a apresentação e divulgação/ promoção/ circulação de obras e/ ou artistas; 30% focaram a criação e a apresentação de espetáculos ou conceitos originais; 20% tinham cariz de intervenção social; 13% criação e dinamização de novos públicos/ redes/ comunidades; 13% dinamização da programação cultural local; 10% apoio e divulgação de novos talentos; e 10% formação e capacitação.

- Público: 43% dos projetos destinaram-se ao público geral (15 de 35 respostas à questão). 9 projetos foram direcionados para faixas etárias específicas ou as entidades definiram uma idade mínima, 2 tinham como alvo a comunidade local e artística, 2 os músicos ou pessoas interessadas em música, 2 trabalhadores ou pessoal formado na área da dança, entre outros casos de segmentos mais pontuais.

8.3. Alterações Climáticas

A última pergunta do inquérito indagava se a temática das alterações climáticas estaria presente nas atividades e projetos dos inquiridos e, em caso de resposta afirmativa, de que forma. Dos 47 inquiridos:

- 21: responderam em branco.

- 18: a temática não está presente, embora 5 tenham referido assumir um compromisso “verde” no seu funcionamento, por exemplo através do uso de recursos sustentáveis, redução, reutilização e reciclagem de resíduos, eficiência energética, mobilidade sustentável, e cumprimento do sistema de Análise de Perigos e Controlo de Pontos Críticos (HACCP) (aplicado à restauração).

- 8: para além da implementação de medidas e práticas sustentáveis no seu plano de ação, 8 referiram que a temática estava presente nos eventos (exposições, peças teatrais, workshops, discussões, coreografias), no reportório e na temática da literatura selecionada.

Discussão

Comparando os dados do inquérito com as análises setoriais efetuadas no capítulo 7 (consultar Tabela 25) conclui-se que:

- As entidades da cidade do Porto tendem a estar ativas há mais anos do que a média para o resto do país e Região Norte.

- A forma jurídica das entidades das artes performativas é geralmente sociedade por quotas ou sociedade unipessoal por quotas, mas os respondentes ao inquérito tinham perfil distinto sendo principalmente associações, sociedades por quotas, empresários em nome individual e cooperativas.

- O setor é maioritariamente constituído por microempresas com até 15 empregados. (O número

de microempresas é menor nos dados referentes ao inquérito porque 3 entidades reponderam em branco quanto ao número de empregados e 1 delas referiu que não se aplicava. Retirando essas entidades, o número de microempresas ascende a 93%.)

- As 75 entidades elegíveis e contactadas (capítulo 7.3.2.) e as entidades respondentes ao inquérito distinguem-se por terem atividade principal na CAE 90010, 41% no caso das 75 entidades contactadas e 60% no caso dos respondentes.

- As CAE 85520 e 90030 assumem especial destaque entre as atividades principais dos respondentes ao inquérito (31% e 43%, respetivamente), o que não acontece em outras áreas geográficas.

Tabela 25. Cruzamento de variáveis de caracterização das entidades com as áreas geográficas analisadas

Variáveis	Área geográfica				
	Portugal	Região Norte	Porto (cp. 7.3.1.)	Porto (cp. 7.3.2.)	Porto (cp. 8)
10 anos ou superior	29%	31%	33%	43%	62%
Forma jurídica	50% 47%	52% 44%	52% 40%	53% 33%	41%
Microempresas	95%	96%	94%	88%	85%
até 15 empregados	98%	97%	95%	92%	87%
3 CAE mais representadas	93293	93293	93293	90010	90010
	82300	82300	82300	59200	90030
	90010	90010	90010	85520	85520

Legenda. Sociedade por quotas; Sociedade unipessoal por quotas; Associação; Empresário em nome individual; Cooperativa; Capítulo (cp.).

O inquérito permitiu obter um conjunto de informações detalhadas que habitualmente ficam fora das análises setoriais mas que revelam a riqueza das atividades e agentes: organização das entidades, serviços prestados, regularidade das atividades (por não estarem diretamente associadas às CAE, as entidades colocaram-nas mais livremente), dinâmica das atividades e projetos no território e temáticas trabalhadas.

Cabe aqui também fazer o resumo de algumas limitações do processo de mapeamento:

- O *Google Forms* não permite definir respostas exclusivas, o que teria sido relevante por exemplo para evitar que os respondentes selecionassem que determinada CAE era ao mesmo tempo atividade regular e inexistente.
- Optar por não fazer perguntas obrigatórias implicou que em algumas questões a amostra fosse mais reduzida.
- O contacto telefónico foi eficiente para recolher informações e uma forma de contacto mais próximo com as entidades que poderia ter sido utilizada para todos os contactos.
- Se o inquérito tivesse sido apenas direcionado às artes performativas daria para explorar algumas questões relativas ao setor de forma mais incisiva.

IV Conclusão

9. Considerações finais

Num contexto da necessidade de implementação de projetos de rastreio e monitorização do setor, compreendendo redes, territórios e situações, a dissertação produziu conteúdo independente que poderá ser ponto de partida para informar política e orientar a gestão e o planeamento cultural. Claro está que o entendimento do setor não se consegue através deste ato isolado e há necessidade de continuar o desenvolvimento do trabalho aqui iniciado. Mas não nos deixemos iludir também pela esperança de conseguir captar a realidade tal como ela é. Simplesmente não é possível porque é mutável, em constante metamorfose, mais complexa do que aquilo que um mapeamento ou outro processo permitiria retratar. A investigação não foi orientada por interesses em comprovar eventuais vantagens competitivas da cidade ou mostrar o custo-benefício do investimento no setor, mas sim por uma abordagem transparente guiada unicamente pela produção e divulgação de conhecimento, vantagem evidente do contexto da sua execução, a Universidade. Ainda assim se reconhece que o processo está obviamente pontuado por decisões dos autores e pela visão criada a partir da subjetividade das suas observações.

Como referido no capítulo 5, a investigação do SCC em Portugal é limitada. Para além dos estudos do INE há apenas registo de três trabalhos de mapeamento focados no nível nacional, AMA (2010, 2013, 2016) e dois dedicados à análise da Região Norte de Portugal, Fleming et al. (2008) e Eosa Consultores (2012). E se é positivo entender o funcionamento do SCC ao nível nacional e regional, também o é ao nível local e fora dos esquemas padronizados. Assim, o mapeamento efetuado apresentou-se como processo inovador do ponto de vista da perspetiva setorial (artes performativas) e geográfica (cidade do Porto), mas também do contributo para a atualização de dados referentes ao setor noutras geografias.

O olhar sobre o nível local é, como descrito pelas palavras de Lee e Gilmore (2012), “um exercício complicado e intenso em recursos que muitas vezes requerem investigação primária e recolha de dados” (p.9). Daí que, para além das atividades e agentes terem sido mapeados através de bases de dados e avaliados por meio de indicadores económicos, foram realizadas pesquisas em plataformas alternativas (diretórios, redes sociais, websites) e foi mediado um processo de escuta próxima das vozes que constituem o setor das artes performativas. A conjugação destes dois ângulos inverteu aquilo que normalmente os exercícios de mapeamento se acabam por tornar: exercícios com foco empresarial que registam infraestruturas e cultura mensurável. Deu espaço para que entidades geralmente “ocultas” partilhassem o seu discurso.

Em comparação com os outros estudos nacionais, a investigação aqui apresentada foi a mais extensa no que respeita ao número de códigos de atividade incluídos. Isto foi possível porque se efetuou uma análise fina das entidades e atividades selecionadas de forma a não desvirtuar os dados discutidos. E foi realmente um passo muito importante como aliás ficou provado ao longo da dissertação. Se numa primeira pesquisa de empresas por CAE na base de dados resultaram um total de 360 entidades ativas no Porto, após triagem os resultados foram reduzidos em 79%. Importa considerar que a análise do capítulo 7 incidiu sobre os dados de contas depositados na Sabi mas a maior parte das entidades mapeadas e contactadas no âmbito do inquérito (76%) estavam fora desse registo, o que comprova a informalidade do setor ou aponta para a existência de um grande número de entidades que não são sujeitas ao registo de prestação de contas (associações, fundações, empresários em nome individual, cooperativas, entre outros). Apesar de

algumas delas terem sido estudadas depois no âmbito das respostas ao inquérito, os números revelados ao longo do trabalho deverão ser considerados como os mínimos existentes no setor das artes performativas.

Pelo meio da abundância de investigações com métricas casuísticas, definições e classificações internacionais e nacionais distintas do setor, ergueram-se taxonomias para mitigar a desordem. A dissertação acabou por se materializar naquilo que pode ser considerado quase como um compêndio de abordagens, uma nova proposta e uma aplicação prática. O objetivo de mapear o setor no Porto acabou até por tomar menos espaço do que o inicialmente imaginado pela investigadora porque se entendeu que, para levá-lo a cabo, era necessário estruturar fundamentos e desenvolver ferramentas. Reforça-se que assim foi numa lógica de reprodutibilidade da metodologia e de continuidade da investigação sobre o tópico no futuro.

Entendem-se como principais contributos do processo: sistematização da investigação científica sobre mapeamento cultural, desenvolvimento de uma estrutura de agrupamento de palavras-chave e levantamento de potencialidades e limitações; a comparação entre as definições do setor das artes performativas nos principais sistemas de referência internacionais e nacionais; desenvolvimento de uma estrutura de análise aplicada ao Porto mas suscetível de abstração; inventário e a análise das entidades; e atualização de dados referentes ao setor das artes performativas.

Espera-se que o mapeamento realizado possa, de certa forma, romper com uma visão técnica ou essencialmente positivista do ecossistema setorial, expondo relações de domínio, bem como revelando redes ocultas e estabelecidas mais perceptíveis. Deseja-se que os contributos aqui reunidos possam impulsionar direções de investigação futuras, incentivar a repetição regular da análise efetuada e a sua extensão a outros subsectores do SCC a fim de sistematizar o conhecimento, fomentar o contacto entre os agentes mapeados, promover o contacto e diálogo entre a Academia e os agentes setoriais. Uma vez que os objetivos do Projeto HAC4CG passam por conhecer boas práticas sustentáveis, para trabalho futuro pode também ser apontada a realização de entrevistas às entidades que, no inquérito, referiram que a temática da sua atividade estava relacionada com as alterações climáticas.

Bibliografia

- Assumma, V., & Ventura, C. (2014). Role of Cultural Mapping within Local Development Processes: A Tool for the Integrated Enhancement of Rural Heritage. In Bevilacqua, C., Calabrò, F. & Spina, L.D. (eds.), *Advanced Engineering Forum*, 11, 495–502. Trans Tech Publications Ltd., Switzerland. <https://doi.org/10.4028/www.scientific.net/aef.11.495>
- Augusto Mateus & Associados. (2010). *O Sector Cultural e Criativo em Portugal*. <https://www.igac.gov.pt/documents/20178/558004/O+setor+cultural+e+criativo+em+portugal.pdf/5e866ee3-7593-46e9-87a5-c632ed8d4625>
- Augusto Mateus & Associados. (2013). *A Cultura e a Criatividade na Internacionalização da Economia Portuguesa*. <http://www.portugal.gov.pt/media/1325076/20140131%20sec%20estudo%20cultura%20internacionalizacao%20economia.pdf>
- Augusto Mateus & Associados. (2016). *A Economia Criativa em Portugal: Relevância para a competitividade e internacionalização da Economia Portuguesa*. Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas. <https://www.fjuventude.pt/files/files/catalog/Estudo-ADDICT-Economia-Criativa-20200925-105712.pdf>
- Banks, M. & O'Connor, J. (2009). After the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 365-373. <https://doi.org/10.1080/10286630902989027>
- Basov, N., & Kholodova, D. (2021). Networks of context: Three-layer socio-cultural mapping for a Verstehende network analysis. *Social Networks*, 69 (1), 84-101. <https://doi.org/10.1016/j.socnet.2021.03.003>
- Bína, V., Chantepie, P., Deroin, V., Frank, G., Kommel, K., Kotýnek, J. & Robin, P. (2012). *European Statistical System Network on Culture: Final Report*. European Commission. https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/reports/ess-net-report_en.pdf
- Boas, F. (1945). *Race and Democracy Society*. J. J. Augustin Publisher New York.
- Cabeça, S. M., Gonçalves, A. R., Marques, J. F., & Tavares, M. (2019). Mapping Intangibilities in Creative Tourism Territories through Tangible Objects: a methodological approach for developing creative tourism offers. *Tourism & Management Studies*, 15(1), 42–49. <https://doi.org/10.18089/tms.2019.15si05>
- Chaney, D. (1994). *The Cultural Turn: Scene-setting Essays On Contemporary Cultural History*. Routledge.
- Coe, N. M., & Yeung, H. W. (2015). *Global production networks: Theorizing economic development in an interconnected world*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198703907.001.0001>
- Conde, I. (2009). Arte e poder. *ISCTE CIES e-Working Paper*, 62. https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1476/1/CIES-WP62%20_Conde.pdf
- Cooper, H., Hedges, L.V. & Valentine, J.C. (Eds.). (2009). *The Handbook of Research Synthesis and Meta-Analysis* (2nd ed.). Russel Sage Foundation.
- Creative Columbus Policy Steering Committee (2007). *The Creative Economy: Leveraging the Arts, Culture and Creative Community for a Stronger Columbus*.
- Creswell, J. (2014). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches* (4th ed.). SAGE Publications, Inc.

- Cuche, D. (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Editora da Universidade do Sagrado Coração.
- Currie, M., & Correa, M. M. (2021). Tangibles, intangibles and other tensions in the Culture and Communities Mapping Project. *Cultural Trends*, 0(0), 1–19. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1910491>
- Department for Digital, Culture, Media & Sport. (1998, April 9). *Creative Industries Mapping Documents 1998*. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>
- Department for Digital, Culture, Media & Sport. (2001, April 9). *Creative Industries Mapping Documents 2001*. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>
- Department for Digital, Culture, Media & Sport. (2016, August 4). *DCMS Sectors Economic Estimates Methodology*. <https://www.gov.uk/government/publications/dcms-sectors-economic-estimates-methodology>
- Department for Digital, Culture, Media & Sport. (2016, February 10). *Creative Industries Economic Estimates Methodology*. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-economic-estimates-methodology>
- Direção Geral das Artes. (2022). *Apoio às Artes*. https://www.dgartes.gov.pt/pt/atividades/apoio_as_artes
- Direção Regional de Cultura do Norte. *Mapeamento dos Agentes e Equipamentos Culturais*. <https://culturanorte.gov.pt/servicos/promocao-e-dinamizacao-cultural/mapeamento-dos-agentes-e-equipamentos-culturais/>
- Direção Regional de Cultura do Norte. *Programa de Apoio ao Associativismo*. <https://culturanorte.gov.pt/servicos/promocao-e-dinamizacao-cultural/programa-de-apoio-ao-associativismo/>
- Direção Regional de Cultura do Norte. *Programa de Apoio aos Agentes Culturais*. <https://culturanorte.gov.pt/servicos/promocao-e-dinamizacao-cultural/programa-de-apoio-aos-agentes-culturais/>
- Dubois, V., & Méon, J. M. (2013). The Social Conditions of Cultural Domination: Field, Sub-field and Local Spaces of Wind Music in France. *Cultural Sociology*, 7(2), 127–144. <https://doi.org/10.1177/1749975512473748>
- Duxbury, N. (2019). Cultural mapping: Addressing the challenge of more participative and pluralist cultural policies and planning [Mapeamento cultural: Enfrentando o desafio de políticas e planeamentos culturais mais participativos e pluralistas]. *Mouseion*, 2019(33), 17–29. <https://doi.org/10.21747/21843805/tav3n2a1>
- Duxbury, N., Garrett-Petts, W. F. & MacLennan, D. (2015). Cultural Mapping as Cultural Inquiry: Introduction to an Emerging Field of Practice. *Cultural mapping as cultural inquiry* (1st ed., pp. 1–41). Routledge.
- Eosa Consultores (2012). *Mapeamento do Setor Cultural e Criativo no Norte de Portugal*. ADDICT and Primus Agency.
- European Commission. (2010). *Livro verde: Realizar o potencial das indústrias culturais e criativas*. [COM (2010) 183]. <https://op.europa.eu/pt/publication-detail/-/publication/1cb6f484-074b-4913-87b3-344ccf020eef/language-pt>
- EUROSTAT. (2018). *Guide To Eurostat Culture Statistics. the European Union and the United Nations Statistics Division*. <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3859598/9433072/KS-GQ-18-011-EN-N.pdf/72981708-edb7-4007-a298-8b5d9d5a61b5>

- EUROSTAT. (2008). *CPA 2008 Introductory Guidelines. European Union*. <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/1995700/1995914/CPA2008introductoryguidelinesEN.pdf/df1e8d19-1156-4a1c-b384-4f95a12515e5>
- Evans, G. (2016). Participation and provision in arts & culture – bridging the divide. *Cultural Trends*, 25(1), 2–20. <https://doi.org/10.1080/09548963.2015.1135528>
- Evans, G., & Foord, J. (2008). Cultural mapping and sustainable communities: Planning for the arts revisited. *Cultural Trends*, 17(2), 65–96. <https://doi.org/10.1080/09548960802090634>
- Fitri, I., Ratna, Sitorus, R. & Affan, M.. (2017, November 16-18). *Cultural Mapping of the Heritage Districts in Medan, North Sumatra*. IOP Conference Series: Materials Science and Engineering, 180(1). <https://doi.org/10.1088/1742-6596/755/1/011001>
- Flew, T. (2002, January 23-26). Beyond ad hocery: Defining Creative Industries. In Volkering, M. (ed.) *Cultural Sites, Cultural Theory, Cultural Policy, The Second International Conference on Cultural Policy Research*.
- Fonseca, I. L.. (2017). *Acesso Aberto: Modelos, Políticas e Custos de Acesso. Foundation for Science and Technology (FCT)*. <https://www.fct.pt/acessoaberto/docs/modelosacessoaberto.pdf>
- Freitas, R. (2016). Cultural mapping as a development tool. *City, Culture and Society*, 7(1), 9–16. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2015.10.002>
- Fundação Francisco Manuel dos Santos. (2022, June 22). *Crises na economia portuguesa*. <https://www.ffms.pt/crises-na-economia-portuguesa>
- Gerundo, C., & Adad, G. N. (2019, May 19). Promoting cultural resources integration using GIS. The case study of pozzuoli. Smart Innovation, Systems and Technologies. In: Calabrò, F., Della Spina, L., Bevilacqua, C. (eds.) *New Metropolitan Perspectives. ISHT 2018. Smart Innovation, Systems and Technologies (100)*. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-92099-3_22
- Gibson, C., Brennan-Horley, C., & Warren, A. (2010). Geographic information technologies for cultural research: Cultural mapping and the prospects of colliding epistemologies. *Cultural Trends*, 19(4), 325–348. <https://doi.org/10.1080/09548963.2010.515006>
- Girard, A. (1972). *Cultural Development: Experiences and policies*. UNESCO.
- Gordon, J. C. & Beilby-Orrin, H. (2006). *International Measurement of the Economic and Social Importance of Culture*. OECD Publishing. <https://www.oecd.org/sdd/na/37257281.pdf>
- Heritage Art Creation for Climate Change. (2022, April). *HAC4CG*. <https://artes.ucp.pt/HAC4CG/>.
- Hesmondhalgh, D. & Pratt, A. C. (2005). Cultural industries and cultural policy. *International journal of cultural policy*, 11 (1), pp. 1-14. <https://doi.org/10.1080/10286630500067598>
- Holden, J. (2006). *Cultural Value and the crisis of legitimacy: Why culture needs a democratic mandate. Demos*. <http://www.demos.co.uk/files/Culturalvalueweb.pdf>
- Horlings, L. G. (2015). Values in place; A value-oriented approach toward sustainable place-shaping. *Regional Studies, Regional Science*, 2(1), 257–274. <https://doi.org/10.1080/21681376.2015.1014062>
- Horn, R. V. (1983). Cultural Statistics and Indicators. *Journal of Economics*, 7(2), 25-40. <https://www.jstor.org/stable/41810322>

- Horowitz, H. (1981). THE UNESCO FRAMEWORK FOR CULTURAL STATISTICS AND A CULTURAL DATA BANK FOR EUROPE. *Journal of Cultural Economics*, 5(2), 1–17. <http://www.jstor.org/stable/41811073>
- Hultman, J. (2007). Through the protocol: Culture, magic and GIS in the creation of regional attractiveness. *Tourism Geographies*, 9(3), 318–336. <https://doi.org/10.1080/14616680701422863>
- Instituto Nacional de Estatística. (2007). *Classificação Portuguesa das Atividades Económicas Rev. 3*. Instituto Nacional de Estatística, I.P. https://www.ine.pt/ine_novidades/semin/cae/CAE_REV_3.pdf
- Instituto Nacional de Estatística. (2015). *A Cultura foi responsável por 1,7% do VAB nacional no triénio 2010-2012. Destaque: informação à comunicação social*. https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=239827309&att_display=n&att_download=y
- Instituto Nacional de Estatística. (2016). *Conta Satélite da Cultura – 2010-2012. Notas metodológicas*. <https://polobs.pt/wp-content/uploads/2021/02/Notas-Metodologicas-CS-Cultura.pdf>
- Instituto Nacional de Estatística. (2021). *Estatísticas da Cultura - 2020*. <https://www.ine.pt/xurl/pub/436993273>
- Instituto Nacional de Estatística. (2022, July). *Sistema de metainformação*. <https://smi.ine.pt/>
- Jeannotte, M. S. (2016). Story-telling about place: Engaging citizens in cultural mapping. *City, Culture and Society*, 7(1), 35–41. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2015.07.004>
- KEA European Affairs. (2006). *The Economy Of Culture In Europe*. European Commission. https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf
- KEA European Affairs. (2019). *Market Analysis of the Cultural and Creative Sectors in Europe*. <https://keanet.eu/wp-content/uploads/ccs-market-analysis-europe-KEA-March2019.pdf>
- KEA European Affairs. (2021). *Market Analysis of the Cultural and Creative Sectors in Europe*. https://keanet.eu/wp-content/uploads/ccs-market-analysis-europe-012021_EIF-KEA.pdf
- Lameira, S. (Coord.). (2006). *O Sector das Atividades Artísticas, Culturais e de Espectáculo em Portugal*. Instituto para a Qualidade na Formação.
- Landry, C. (2000). *The Creative City: A Toolkit For Urban Innovators*. (2nd ed.). Comedia, Earthscan Publications Ltd.
- Lee, D., & Gilmore, A. (2012). Mapping cultural assets and evaluating significance: Theory, methodology and practice. *Cultural Trends*, 21(1), 3–28. <https://doi.org/10.1080/09548963.2012.641757>
- Linde, J. V. D., Snowball, J., & Jooste, T. (2020). Mapping the spatial distribution of public funding for arts, culture and heritage in South Africa: Mzansi’s Golden Economy and the Cultural and Creative Industries. *African Review of Economics and Finance*, 12(2), 110–132. <https://african-review.com/view-paper.php?serial=2020101585150-910039>
- Lopes, J. T. (1998). *A Cidade e a Cultura: Um estudo sobre as Práticas Culturais Urbanas*. [Dissertação de Doutoramento em Sociologia]. Universidade do Porto.
- Martins, T.C., & Gomes de Azevedo Pinto, M.M. (2019). História, escolas e movimentos dos indicadores culturais. *Políticas Culturais em Revista*, 12(1), 329-359. <https://doi.org/10.9771/pcr.v12i1.28323>

- Materahub Consortium (2022). *Creative Project Canvas*. <https://www.creativeprojectcanvas.com/>
- Murray, S. (2017). Creative Cardiff: Utilising cultural mapping for community engagement. *City, Culture and Society*, 11, 4–11. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.08.003>
- Neuman, W. (2014). *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches* (7th ed.). Pearson Education Limited.
- Neves, J.S., Azevedo, J., Gomes, R.T. & Lima, M.J. (2017). *Estudo posicionamentos das entidades artísticas no âmbito da revisão do modelo de apoio às artes*. 10.15847/CIESIUL/2017/ESTUDO
- Norris, M., & Oppenheim, C. (2007). Comparing alternatives to the Web of Science for coverage of the social sciences literature. *Journal of Informetrics*, 1(2), 161–169. <https://doi.org/10.1016/j.joi.2006.12.001>
- Nugroho, C., Nurhayati, I. K., Nasionalita, K., & Malau, R. M. U. (2021). Weaving and Cultural Identity of Batak Toba Women. *Journal of Asian and African Studies*, 56(6), 1165–1177. <https://doi.org/10.1177/0021909620958032>
- Organization for Economic Cooperation and Development. (2018). *Culture and Local Development*. OECD Publishing. <https://www.oecd.org/cfe/leed/venice-2018-conference-culture/documents/Culture-and-Local-Development-Venice.pdf>
- Organization for Economic Cooperation and Development. (2022). *The Culture Fix: Creative People, Places and Industries, Local Economic and Employment Development (LEED)*. OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/991bb520-en>
- Organization for Economic Cooperation and Development. *Project on the International Measurement of Culture*. <https://www.oecd.org/sdd/na/projectontheinternationalmeasurementofculture.htm>
- Othman, R. N. R., & Hamzah, A. (2013, September 4-6). *Interdependency of Cultural Heritage Assets in the Old Quarter, Melaka Heritage City*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 105, 577–588. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.11.061>
- Panagiotopoulou, M., Somarakis, G., & Stratigea, A. (2020). Smartening up Participatory Cultural Tourism Planning in Historical City Centers. *Journal of Urban Technology*, 27(4), 3–26. <https://doi.org/10.1080/10630732.2018.1528540>
- Ponzini, D., Gugu, S., & Oppio, A. (2014). Is the concept of the cultural district appropriate for both analysis and policymaking? Two cases in Northern Italy. *City, Culture and Society*, 5(2), 75–85. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2014.05.008>
- Porrello, A., Talone, A., & Collovini, D. A. (2010, June 29- July 2). *Cultural mapping: The semantic web as a survey tool for the construction of the cultural plan*. IMSCI 2010 - 4th International Multi-Conference on Society, Cybernetics and Informatics, Orlando, Florida, USA. https://www.iiis.org/CDs2010/CD2010SCI/PISTA_2010/PapersPdf/PA729GX.pdf
- Porto. (2022, September 19). In Wikipedia. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Porto>
- Pratt, A. C. (1997). The cultural industries production system: a case study of employment change in Britain, 1984-91. *Environment and planning A*, 29 (11), 1953-1974. <https://doi.org/10.1068/a291953>
- Pratt, A. C. (2008). Creative cities: the cultural industries and the creative class. *Geografiska annaler: Series B - Human geography*, 90 (2), 107-117. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0467.2008.00281.x>
- Pratt, A.C., Daubeuf, C., Airaghi, E., & Pletosu, T. (2020). *Enumerating the role of incentives in CCI*

production chains. <https://keanet.eu/wp-content/uploads/D3.2-Enumerating-the-role-of-incentives-in-CCI-production-chains-002.pdf>

RAMON - Reference And Management Of Nomenclatures. (2022). https://ec.europa.eu/eurostat/ramon/index.cfm?TargetUrl=DSP_PUB_WELC

Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (2021, June 2022) <https://www.rtcp.pt/pt/sobre/>

Ribeiro, V., Pereira, M., Matos, O., Alves, J., Remoaldo, P., Gôja, R., & Freitas, I. (2020). Geo-crowdsourcing contributions for cultural mapping. *Journal of Information Science Theory and Practice*, 8(1), 56–67. <https://doi.org/10.1633/JISTaP.2020.8.1.5>

Sacco, P. L., & Vella, G. (2017). Introduction to Valletta2018 Cultural Mapping: Debating space and place. *City, Culture and Society*, 11, 1–3. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2017.09.003>

Santos, L., Sousa, A.L. & Teixeira, L. (2022). Prisma Guidelines For Systematic And Scoping Reviews: Cultural Mapping Of Creative Industries. In Au-Yong-Oliveira, M. & Costa, C. (eds.), *Proceedings of the 21st European Conference on Research Methodology for Business and Management Studies 2022*, Aveiro, Portugal. <https://doi.org/10.34190/ecrm.21.1.272>

Santos, M. L. L. (1994). Deambulação pelos novos mundos da arte e da cultura. *Análise Social*, XXIX (125-126), (1, 2), 417-43. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223376769Z1oWN0eb8Ab77PG7.pdf>

Sharma, T., & Singh, N. (2018, June 3). Cultural mapping of villages in India using CIDOC-CRM. In Bikakis, A., Jean, S., Markhoff, B., Mosca, A. (eds.). *Proceedings of the Third International Workshop on Semantic Web for Cultural Heritage co-located with the 15th Extended Semantic Web Conference*. <http://ceur-ws.org/Vol-2094/paper6.pdf>

Subtil, F. (2006). A comunicação entre a utopia e a tecnocracia: para uma fundamentação teórica das tecnologias da informação. *Análise Social*, vol. XLI (181), 1075-1093. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218723560C1wEQ3sr5Yd29GQ7.pdf>

Taylor, K. (2013). Cultural Mapping: Intangible Values and Engaging with Communities with Some Reference to Asia. *The Historic Environment: Policy & Practice*, 4(1), 50–61. <https://doi.org/10.1179/1756750513z.00000000024>

TED-Ed. (2014, April 22). *Climate change: Earth's giant game of Tetris - Joss Fong* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ztWHqUFJRTs>

Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge University Press.

Tom Fleming Creative Consultancy, Horwath Parsus, Opium, Gestluz Consultores & Comedia (2008). *Desenvolvimento de um Cluster de Indústrias Criativas na Região do Norte: Estudo Macroeconómico*. Fundação de Serralves. https://www.igac.gov.pt/documents/20178/558198/industriasciativas_CCDR-N-1.pdf/3f9e1f14-6d8a-4598-9ed7-ef2dfc1226aa

Tylor, E.B. (1971). *Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, And Custom*.

Uchendu, B., Nurse, J. R. C., Bada, M., & Furnell, S. (2021). Developing a cyber security culture: Current practices and future needs. *Computers and Security*, 109, 1-23. <https://doi.org/10.1016/j.cose.2021.102387>

United Nations Conference on Trade and Development & United Nations Conference on Trade and Development. (2008). *Creative Economy Report 2008*. United Nations.

https://unctad.org/system/files/official-document/ditc20082cer_en.pdf

United Nations Conference on Trade and Development. (2010). *Relatório de economia criativa 2010: economia criativa uma, opção de desenvolvimento*. United Nations. https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_pt.pdf

United Nations Conference on Trade and Development. (2015). *Creative Economy Outlook and Country Profiles: Trends in International Trade in Creatives Industries*. https://unctad.org/system/files/official-document/webditcted2016d5_en.pdf

United Nations Conference on Trade and Development. (2018). *Creative Economy Outlook: Trends in International Trade in Creatives Industries: 2002-2015. Country Profiles: 2005-2014*. https://unctad.org/system/files/official-document/ditcted2018d3_en.pdf

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization & International Bank for Reconstruction and Development/ The World Bank. (2021). *Cities, Culture and Creativity. Leveraging culture and creativity for sustainable urban development and inclusive growth*. UNESCO Pub. <http://hdl.handle.net/10986/35621>

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2009). *2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics*. UNESCO Pub. http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-en_0.pdf

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2015). *UNESCO Culture for Development Indicators (CDIS)*. Retrieved 23 May 2022, from <https://en.unesco.org/creativity/activities/cdis>

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. (2019). *Culture | 2030 indicators*. UNESCO Pub. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371562>

Voldere, I., Romainville, J., Knotter, S., Durinck, E., Engin, E., Gall, A., Kern, P., Airaghi, E., Pletosu, T., Ranaivoson, H. & Hoelck, K. (2017). *Mapping the creative value chains: A study on the economy of culture in the digital age: Final Report*. European Commission. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/4737f41d-45ac-11e7-aea8-01aa75ed71a1>

World Intellectual Property Organization. (1982). *Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: Texts*.

World Intellectual Property Organization. (2003). *Guide on Surveying the Economic Contribution of the Copyright-based Industries*. <https://sic.cultura.gob.mx/documentos/825.pdf>

World Intellectual Property Organization. (2015). *Guide on Surveying the Economic Contribution of Copyright Industries*. https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/893/wipo_pub_893.pdf

Yunus N.M.M., Endut E. & Said, S. Y. (2021). Cultural Mapping And Heritage Trail In Kuala Kangsar. *Planning Malaysia: Journal of the Malaysian Institute of Planners*, 19(1), 1–6. <https://doi.org/10.21837/PM.V19I15.930>

APÊNDICE A

Códigos de classificação do SCC

Na tabela seguinte são descritos todos os códigos referidos ao longo da dissertação.

CAE Rev. 3	Descrição
591	Atividades cinematográficas, de vídeo, de produção de programas de televisão, de gravação de som e de edição de música
9102	Atividades dos museus
18200	Reprodução de suportes gravados
32200	Fabricação de instrumentos musicais
47630	Comércio a retalho de discos, CD, DVD, cassetes e similares, em estabelecimentos especializados
47784	Comércio a retalho de outros produtos novos, em estabelecimentos especializados, n.e.
49320	Transporte ocasional de passageiros em veículos ligeiros
52213	Outras atividades auxiliares dos transportes terrestres
56105	Restaurantes com espaço de dança
56302	Bares
56305	Estabelecimentos de bebidas com espaço de dança
59200	Atividades de gravação de som e edição de música
74200	Atividades fotográficas
74900	Outras atividades de consultoria, científicas, técnicas e similares, n.e.
78100	Atividades das empresas de seleção e colocação de pessoal
79900	Outros serviços de reservas e atividades relacionadas
85520	Ensino de atividades culturais
90010	Atividades das artes do espetáculo
90020	Atividades de apoio às artes do espetáculo
90030	Criação artística e literária
90040	Exploração de salas de espetáculos e atividades conexas
93110	Gestão de instalações desportivas
93293	Organização de atividades de animação turística
93294	Outras atividades de diversão e recreativas, n.e.
94991	Associações culturais e recreativas
CPA 2008	Description
74 90 20	Other professional, technical and business services n.e.c.
74 90 39	Reservation services for event tickets
85 52 11	Dancing schools and dance instructors services
85 52 12	Music schools and music instructors services
90 01 10	Services of performing artists
90 02 11	Performing arts event production and presentation services
90 02 12	Performing arts event production and organisation services
90 02 19	Other performing arts support services
90 04 10	Arts facility operation services
93 29 21	Firework and "light and sound" shows services

CPC 1.0	Description
84311	On-line books
84312	On-line newspapers and periodicals
84321	Musical audio downloads
84322	Streamed audio content
84331	Films and other video downloads
88904	Musical instrument manufacturing services
89123	Reproduction services of recorded media, on a fee or contract basis
96111	Sound recording services, except live recording services
96112	Live recording services
96210	Performing arts event promotion and organization services
96220	Performing arts event production and presentation services
96230	Performing arts facility operation services
96290	Other performing arts and live entertainment services
96310	Services of performing artists
CPC 2.0.	Description
32520	Music, printed or in manuscript
38220	Cultured pearls, precious or semi-precious stones, and reconstructed precious or semi-precious stones (except industrial diamonds)
38310	Pianos and other keyboard stringed musical instruments
38320	Other string musical instruments
38340	Musical instruments, the sound of which is produced, or must be amplified, electrically
38350	Other musical instruments (including percussion instruments, musical boxes and fairground organs); decoy calls; whistles, call horns and other mouth-blown sound signalling instruments
38360	Parts and accessories of musical instruments; metronomes, tuning forks and pitch pipes
38991	Festive, carnival or other entertainment articles, including conjuring tricks and novelty jokes
47321	Sound recording or reproducing apparatus
47610	Musical audio disks, tapes or other physical media
62242	Specialized store retail trade services Radio and television equipment and recorded audio and video disks and tapes
73320	Licensing services for the right to use entertainment, literary or acoustic originals
84321	Musical audio downloads
89123	Reproduction services of recorded media, on a fee or contract basis
95997	Cultural and recreational associations (other than sports or games)
96111	Sound recording services
96112	Live recording services
96113	Sound recording originals
96210	Performing arts event promotion and organization services
96220	Performing arts event production and presentation services
96230	Performing arts facility operation services

96290	Other performing arts and live entertainment services
96310	Services of performing artists
HS 2007	Description
490400	Music, printed or in manuscript, whether or not bound or illustrated
830610	Bells, gongs and the like
851810	Microphones and stands therefore
851821	Single loudspeakers, mounted in their enclosures
851822	Multiple loudspeakers, mounted in the same enclosure
851829	Other microphones and stand therefore
851830	Headphones and earphones, whether or not combined with a microphone, and sets consisting of a microphone and one or more loudspeakers
851840	Audio-frequency electric amplifiers
851850	Electric sound amplifier sets
851920	Sound recording apparatus operated by coins, banknotes, bank cards, tokens or by other means of payment
851930	Turntables (record decks)
852321	Cards incorporating a magnetic stripe
852329	Magnetic media for the recording of sound or of other phenomena
852351	Solid-state non-volatile storage devices
852359	Semiconductor media, unrecorded, for the recording of sound or of other phenomena
852380	Gramophone records and other media for the recording of sound or of other phenomena, whether or not recorded, incl. matrices and masters for the production of discs
920110	Upright pianos
920120	Grand pianos
920190	Harpichords and other keyboard stringed instruments (excl. pianos)
920210	Other string musical instruments (for example violins, harps) played with a bow
920290	Guitars, harps and other string musical instruments (excl. with keyboard and those played with a bow)
920510	Brass wind instruments (for example, clarinets, trumpets bagpipes)
920590	Wind musical instruments (excl. brass-wind instruments)
920600	Percussion musical instruments (for example drums, xylophones, cymbals, castanets, maracas)
920710	Keyboard instruments other than accordions
920790	Accordions and musical instruments without keyboards, the sound of which is produced, or must be amplified, electrically
920810	Musical boxes
920890	Fairground organs, mechanical street organs, mechanical singing birds, musical saws and other musical instrument; decoy calls of all kinds; whistles, call horn and other mouth blown sound signalling instruments
920930	Musical instrument strings
920991	Parts and accessories for pianos
920992	Parts and accessories for the musical instruments of heading 9202

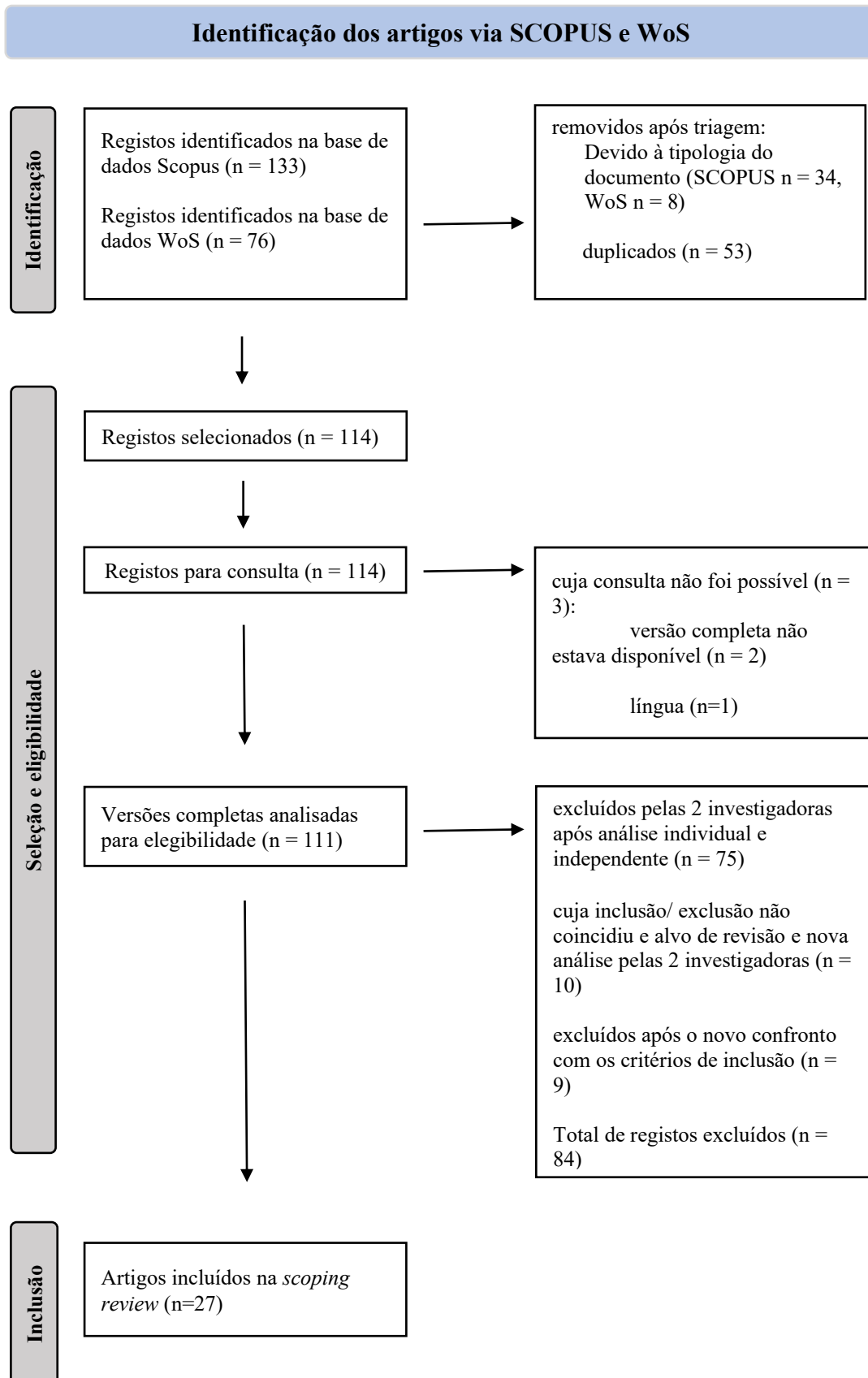
920994	Parts and accessories for the musical instruments of heading 9207
920999	Parts and accessories for musical instruments "e.g. mechanisms for musical boxes, cards, discs and rolls for mechanical instruments" n.e.s.; metronomes, tuning forks and pitch pipes of all kinds
950510	Articles for Christmas festivities
950590	Festival, carnival or other entertainment articles, incl. conjuring tricks and novelty jokes, n.e.s.
950810	Travelling circuses and travelling menageries
ISCO 08	Description
2310	University and higher education teachers
2320	Vocational education teachers
2354	Other music teachers
2652	Musicians, singers and composers
2653	Dancers and choreographers
2655	Actors
2659	Creative and performing artists, n.e.c.
7312	Musical instrument makers and tuners
ISIC 3.1.	Description
2213	Publishing of music
2230	Reproduction of recorded media
7499	Other business activities n.e.c.
9214	Dramatic arts, music and other arts activities
9219	Other entertainment activities n.e.c.
9249	Other recreational activities
ISIC 4	Description
1820	Reproduction of recorded media
2640	Manufacture of consumer electronics
3220	Manufacture of musical instruments
3290	Other manufacturing n.e.c
4649	Wholesale of other household goods
4762	Retail sale of music and video recordings in specialized stores
5920	Sound recording and music publishing activities
6399	Other information service activities n.e.c.
7310	Advertising
7410	Specialized design activities
7490	Other professional, scientific and technical activities n.e.c.
7722	Renting of video tapes and disks
7810	Activities of employment placement agencies
7990	Other reservation service and related activities
8211	Combined office administrative service activities
8219	Photocopying, document preparation and other specialized office support activities
8220	Activities of call centres
8230	Organization of conventions and trade shows
8291	Activities of collection agencies and credit bureaus

8299	Other business support service activities n.e.c.
8542	Cultural education
8550	Educational support activities
9000	Creative, arts and entertainment activities
9200	Gambling and betting activities
9321	Activities of amusement parks and theme parks
9329	Other amusement and recreation activities n.e.c
NACE 1.1	Description
22 31	Reproduction of sound recording
24 14	Manufacture of other organic basic chemicals
92 31	Artistic and literary creation and interpretation
92 32	Operation of arts facilities
92 34	Other entertainment activities n.e.c.
92 72	Other recreational activities n.e.c
NACE 2	Description
1820	Reproduction of recorded media
4643	Wholesale of electrical household goods (inc. wholesale of recorded audio, CDs)
4649	Wholesale of other household goods (inc. wholesale of musical instruments)
4763	Retail sale of music and video recordings in specialized stores
5920	Sound recording and music publishing activities
7490	Other professional, scientific and technical activities n.e.c
7722	Renting of video tapes and disks
7729	Renting and leasing of other personal and household goods
7810	Activities of employment placement agencies
7990	Other reservation service and related activities (inc. ticket sales activities for theatrical, sports, and other amusement and entertainment events)
8552	Cultural education
9001	Performing arts
9002	Support activities to performing arts
9003	Artistic creation
9004	Operation of arts facilities
NAICS 2002	Description
5122	Sound Recording Industries
7111	Performing arts companies
7113	Promoters of Performing Arts, Sports, and Similar Events
7114	Agents and Managers for Artists, Athletes, Entertainers, and Other Public Figures
7115	Independent Artists, Writers, and Performers
56131	Employment Placement Agencies and Executive Search Services
334612	Manufacturing and Reproducing Magnetic and Optical Media
SIC 2007	Description
59.20	Sound recording and music publishing activities
85.52	Cultural education

90.01	Performing arts
90.02	Support activities to performing arts
90.03	Artistic creation
90.04	Operation of arts facilities
SOC 2010	Description
3411	Artists
3413	Actors, entertainers and presenters
3414	Dancers and choreographers
3415	Musicians

APÊNDICE B

Diagrama de fluxo do processo de seleção de evidência



APÊNDICE C

Clarificação das finalidades associados a cada artigo

12 publicações incluem a finalidade 2 (desenvolvimento/ capacitação da comunidade):

- A3: investigou os efeitos das mudanças sociais, recrutamento, estratégias e políticas culturais na ligação tradicional das bandas filarmónicas com a comunidade local. Em França, a *wind music* em está "situada no nível mais baixo da hierarquia cultural", pelo que os autores disponibilizam um guia estrutural para "propor uma visão equilibrada de uma forma cultural muitas vezes encarada com estereótipos" (Dubois & Méon, 2013, pp. 127, 142).
- A11: uma das 6 etapas que antecederam o exercício de mapeamento cultural consistiu no envolvimento da comunidade e no estímulo à participação ("suscitar o sentido de pertença e de propriedade entre os residentes locais e reduzir a sobrecarga do lado do governo", bem como "proteger os direitos humanos e o respeito pelo conhecimento tradicional") (Yunus et al., 2021, p.29).
- A13: utilizando TIG para o estudo da cidade criativa e para a definição de políticas, os autores envolveram e empoderaram a comunidade. No projeto "Darwin", após a conclusão das fases empíricas, o "diálogo entre o governo e vários setores da comunidade continuou a desenrolar-se". O projeto "Cultural Asset Mapping for Regional Australia" procurou "o conhecimento gerado pela comunidade sobre o que constituíam bens culturais em regiões, zonas rurais e remotas da Austrália". Ainda, o artigo refere que as comunidades definiram criatividade, aspetos e características culturais, atitudes, sentimentos, preferências, etc. (Gibson et al., 2010, pp. 337-339).
- A17: salientou o poder das TIC para expor e impulsionar perspetivas da comunidade local, motivando a transição para um processo de planeamento mais colaborativo. O projeto "ExpATHENS" promoveu "o envolvimento ativo e construtivo dos agentes locais, bem como a criação de responsabilidade partilhada rumo ao desenvolvimento qualitativo de produtos culturais a nível empresarial" (Gibson et al., 2010, p.20).
- A18: descreveu os esforços de comunidades de Ontário "para desvendar as dimensões culturais intangíveis da comunidade" e contar as suas histórias únicas. A "voz" das comunidades foi divulgada através de websites, meios de comunicação social, um livro, entre outros (Jeannotte, 2016, p.35).
- A19: teve por base num mapeamento participativo que facilitou o exame das "relações entre os espaços culturais de Edimburgo e as comunidades locais". As pessoas identificaram categorias culturais a incluir no mapa e partilharam as suas perspetivas sobre os espaços culturais fora do núcleo turístico de Edimburgo (Currie & Correa, 2021, p.1).
- A21: reconheceu que "a existência das mulheres tecedeiras não tem sido devidamente reconhecida enquanto património cultural com elevado valor económico e artístico". Assim, o estudo pretendeu "revelar o mapeamento social e cultural da atual condição das tecedeiras Ulos Toba, identificando as tecedeiras femininas na região do Lago Toba ligadas à herança da tecelagem tradicional enquanto identidade cultural de Batak Toba" (Nugroho et al., 2021, p.1).
- A22: "a abordagem está centrada na compreensão da (inter)ação social nos universos locais", para "responder à forma como a cultura simbólica e material é moldada por vínculos de redes sociais e como o contexto cultural, por sua vez, constitui laços sociais". "(...) O mapeamento dos laços sociais lado a lado com o seu contexto cultural muda, principalmente, a compreensão da posição dos indivíduos" e permite "(...) captar os efeitos bilaterais dos contextos culturais e dos laços sociais, efeitos que poderiam ser notados pelos indivíduos ou passar despercebidos" (Basov & Kholodova, 2021, pp. 2, 15-16).
- A23: analisou a forma "como o mapeamento pode ser uma ferramenta para ajudar as comunidades locais a fazer ouvir a sua voz através do seu envolvimento no processo (de mapeamento)" (Taylor, 2013, p.1).

- A25: o projeto “CREATOUR” ambicionou "contribuir para processos de desenvolvimento local, concentrando-se nos recursos culturais locais e no envolvimento da comunidade". Utilizando objetos como veículo para mapear a cultura, os agentes descobriram o havia de "tão especial" nas regiões, uma forma de ligar a oferta turística à comunidade em que se inserem". Os autores também destacaram o turismo criativo enquanto ferramenta de capacitação local (Cabeça et al., 2019, pp. 42-43).
- A26: a plataforma do projeto “M.U.S.I.C.” (Mediterranean Urban Sounds Interactive Culture) extraiu modelos da percepção dos espaços urbanos contemporâneos para que se pudessem tornar "mais inclusivos com os *stakeholders*, bem como com a procura cultural dos cidadãos e consumidores". No estudo de caso da Área Grecânica, exploraram a ideia de um Ecomuseu que permitiria à comunidade explorar e cuidar do seu próprio território (Assumma & Ventura, 2014, p.498).
- A27: os objetivos do programa Mzansi Golden Economy incluíam: "desenvolvimento e consumo do público", "desenvolvimento do capital humano" e "desenvolvimento de empresários culturais" (Linde et al., 2020).

16 publicações incluem a finalidade 3 (gestão eficaz dos recursos culturais):

- A6: analisou a evolução do planeamento artístico e cultural no Reino Unido, salientando a (muitas vezes ausente) importância da adaptação ao perfil regional (e nacional) da comunidade. "O "Centro de Artes" polivalente é ainda o *default* - na ausência de um modelo alternativo de planeamento ou de um "mapa cultural". As autoridades locais e as entidades culturais regionais precisam de compreender a atividade cultural das suas áreas de interesse (Evans & Foord, 2008, p.69)
- A8: sublinhou a necessidade de um plano para salvaguardar os distritos patrimoniais da cidade de Medan. O mapeamento cultural de 7 desses distritos patrimoniais posicionou-se como um passo importante para políticas e estratégias de conservação, interligando a preservação do património e o planeamento do desenvolvimento urbano.
- A11: os bens patrimoniais identificados tornaram-se uma "base de dados e referência para terceiros em relação à sua conservação" e promoção. O artigo sugere a criação de um “Heritage Trail” "para assegurar a gestão e aliança adequada dos recursos patrimoniais” (Yunus et al., 2021, p.29).
- A13: as TIG "podem ser integradas em agendas estratégicas (...) e envolvidas em debates políticos já povoados por pessoas, políticas e perspetivas". No contexto da investigação e formulação de políticas das cidades criativas, os autores descreveram 3 projetos de investigação que utilizaram TIG para o mapeamento cultural (Gibson et al., 2010).
- A14: o mapeamento cultural tem sido realizado pelos governos a fim de identificar, analisar e promover políticas que visam a organização social das atividades culturais e criativas em *clusters*, bairros ou distritos. Os autores argumentam que os decisores políticos têm demonstrado interesse em abordar os distritos culturais, no entanto, as políticas para as Indústrias Criativas enfrentam deficiências. Descreveram 2 estudos de casos de políticas aplicadas em regiões do norte de Itália com vista à preservação do património e à produção criativa.
- A15: explorou o mapeamento cultural, sob a perspetiva das políticas culturais aos níveis local e regional, como um importante instrumento de governação contemporânea e suporte em processos investimento e tomada de decisão. Os projetos identificados estariam a "apoiar as parcerias entre agências culturais e autoridades locais na identificação de prioridades partilhadas e discussão de decisões de investimento conjuntas" (Lee & Gilmore, 2012, p.25).
- A16: apontou a necessidade de uma estratégia cultural para compreensão e valorização dos recursos e dinâmicas culturais de Pozzuoli: "o objetivo do projeto é disponibilizar gratuitamente material de apoio destinado às autoridades públicas, a ser utilizado pelo município para promover o potencial cultural, económico e turístico de Pozzuoli" (Gerundo & Adad, 2019, p.182).
- A17: as TIC e a Ciência da Informação Geográfica (“GIScience”) facilitam a participação e

acessibilidade, uma vez que tornam "a interação eletrónica entre os planeadores e decisores políticos, por um lado, e as comunidades locais, por outro" bidirecional. O exercício de planeamento cultural participativo da “ExpauthenS” definiu os seguintes objetivos: "revitalizar e melhorar o complexo cultural e turístico na área em estudo", "promover um ambiente urbano inclusivo", "divulgar os benefícios alcançados pelo turismo cultural à comunidade empresarial local que está estagnada, ainda a sofrer uma prolongada recessão económica " e "promover uma perspetiva de desenvolvimento urbano centrada no património" (Creighton, 2005, p.4, como citado em Panagiotopoulou et al., 2020, p.12).

- A19: o projeto “Culture and Communities Mapping Project” poderia ser utilizado como uma ferramenta "para um melhor entendimento da geografia cultural de Edimburgo e para orientar investigação futura sobre a equidade e o acesso às artes" (Currie & Correa, 2021, p.1).

- A20: "mostra como a cultura é utilizada e transformada à medida que se mobiliza como recurso estratégico de um projeto de desenvolvimento regional inserido num discurso económico neoliberal". (...) "O objetivo global deste projeto trianual de mapeamento e planeamento cultural é 'desenvolver os antigos e estabelecer novos centros urbanos e áreas periféricas, desenvolver o perfil e marketing das cidades...[e] o desenvolvimento de ambientes criativos". (...) "Um objetivo importante do projeto é reforçar a posição económica e cultural dos municípios fora da área metropolitana de Copenhaga/ Malmö". (Hultman, 2007, pp. 318-319)

- A21: "é expectável que a investigação seja a base para a conceção de estratégias de utilização dos artefactos Ulos como parte da herança e identidade cultural da região Lake Toba (...)” (Nugroho et al., 2021, p.3).

- A23: Lhakpa sugeriu uma série de medidas para a conservação de locais e valores culturais intangíveis, que estavam a ser adereçados pelo projeto “Building Livelihoods along Beyul Trails” (Taylor, 2013).

- A24: declarou a relevante aplicabilidade “na área de estudo e também noutros complexos locais históricos urbanos, para efeitos de salvaguarda do património cultural”. O estudo pretendeu “verificar a interdependência dos bens do património cultural no património urbano, a fim de demonstrar que não podem ser desenvolvidos de forma distinta”. Acrescentaram que a informação desenvolvida sobre os recursos culturais iria apoiar a tomada de decisões e poderia ser integrada em planos municipais (Othman & Hamzah, 2013, pp. 577-578).

- A25: referiu que a criação de iniciativas de turismo criativo iria "salvaguardar e promover as identidades culturais" e "gerar afeto entre visitantes e comunidades" (Cabeça et al., 2019, p.46).

- A26: o mapeamento cultural da Área Grecânica "representa um possível instrumento para o desenvolvimento local, contribuindo para a consciencialização acerca do património cultural local, habitualmente desconsiderado face ao turismo efémero à beira-mar". O artigo aborda a realização de um workshop sobre a abordagem do “Cultural Mapping, Planning and Policy Process” e políticas culturais ("conjunto de guidelines e diretrizes para a regulamentação, gestão e posicionamento dos recursos territoriais"). O principal objetivo da investigação na Área Grecânica era “investigar a oportunidade de criar um Ecomuseu para valorizar o património cultural" (Assumma & Ventura, 2014, pp. 495-499).

- A27: teve em vista "sugerir políticas relacionadas com a distribuição geográfica equitativa (de financiamento público para as artes) ao longo das províncias, zonas rurais e urbanas e áreas metropolitanas" (Linde et al., 2020, p.111).

12 publicações incluem a finalidade 4 (desenvolvimento sustentável):

- A4: alongou-se sobre o modo como a dimensão cultural e diferentes valores podem ser relevantes para o desenvolvimento sustentável. O objetivo foi “compreender a influência dos valores humanos, enraizados na cultura, em processos de configuração de lugares sustentáveis" (Horlings, 2015).

- A6: reflete que os processos de desenvolvimento e planeamento "requerem uma análise mais abrangente e sistemática dos recursos e atividades culturais, das pessoas e lugares" para moldar comunidades sustentáveis. Aquando da reflexão sobre o conceito de planeamento cultural, os

autores explicaram a evolução das estratégias de planeamento urbano e apontaram que, desde 2001, o paradigma são as comunidades sustentáveis (Evans & Foord, 2008, p.90).

- A14: entre outros objetivos, o projeto “Cultural Districts – Drivers for Local Economic Development” tinha como objetivo planear a sustentabilidade das intervenções culturais.

- A15: no terceiro estudo de caso (“Pennine Lancashire Living Places Priority Place Partnership”) o objetivo foi desenvolver um "método para compreender a importância relativa e a contribuição dos diferentes bens culturais para o conjunto de prioridades dos *stakeholders* - desenvolvimento económico, coesão da comunidade, sentido de pertença, saúde das comunidades, crianças e jovens (...)" (Lee & Gilmore, 2012, p.17).

- A16: referiu o estímulo da produção de políticas de desenvolvimento sustentável.

- A17: o "Expathos" é tido "como exemplo de uma rota de turismo cultural sustentável e resiliente, orientando a revitalização económica de uma área específica no centro histórico de Atenas" (Panagiotopoulou et al., 2020, p.5).

- A18: as comunidades analisadas buscaram captar e expressar o valor das narrativas culturais intangíveis ligadas às características dos lugares, considerando que o desenvolvimento sustentável deve envolver não só a cultura tangível, mas também os bens culturais intangíveis.

- A21: "espera-se que esta investigação (...) proporcione benefícios sustentáveis para as tecedeiras, de modo a que possam oferecer soluções para a ameaça de extinção desta herança cultural Batak". A sustentabilidade da tecelagem estaria em jogo devido à falta de sensibilização da comunidade local para a prática, ao pouco interesse de aprendizagem demonstrado pelas gerações mais jovens, à falta de reconhecimento económico e social da profissão e à falta de incentivo (Nugroho et al., 2021).

- A23: segundo o autor, a essência da sustentabilidade cultural residia no conhecimento imaterial, tornado visível através de exercícios de mapeamento cultural, e que contribuía para "(...) a perceção real da diversidade cultural, história, identidade e conhecimento." Este tipo de exercício pode [aplicado ao caso de Angkok] promover "benefícios económicos e o reforço do sentimento de orgulho nos sistemas de conhecimento tradicionais" (UNESCO Banguécoque, como citado em Taylor, 2013, p.7).

- A24: os dados produzidos podem ser utilizados "como um indicador na medição da sustentabilidade do centro histórico" (Othman & Hamzah, 2013, p.585).

- A25: o “CREATOUR” "evidenciou a importância do mapeamento cultural para uma oferta mais sustentável" e ambicionou "garantir a sustentabilidade das iniciativas" (Cabeça et al., 2019, p.45).

- A26: no seguimento do “Cultural Mapping, Planning and Policy Process”, os autores referem que "a cultura é o ponto de partida para o desenvolvimento sustentável, bem como a cura para várias formas de decadência". (...) "A criação de um Ecomuseu Grecânico pode certamente proporcionar uma série de caminhos sustentáveis para ligar a costa e as montanhas de acordo com os princípios do turismo rural sustentável" (Assumma & Ventura, 2014, pp.497-499).

8 publicações incluem a finalidade 5 (criação ou desenvolvimento de redes):

- A5: a equipa da Cardiff Creative Economy lançou a rede de Economia Criativa da Universidade. A rede conectava a Universidade à comunidade criativa da metrópole através de eventos, recursos e um website com subscrição de membros.

- A14: no contexto do "Distretti Culturali Evoluti", encorajou-se o agrupamento (*clustering*) cultural e criativo na Região do Veneto.

- A17: é sugerida uma rota cultural para reunir e atrair o empreendedorismo e a atividade comercial local.

- A19: um dos resultados identificados pelos participantes do “Culture and Communities Mapping Project” foi que o mapeamento cultural poderia ser utilizado como ferramenta de trabalho em rede (para ligar comunidades geográficas) "e para encontrar contactos, escritórios e espaço de ensaio" (Currie & Correa, 2021, p.14).

- A22: parte da rede Verstehende para identificar e analisar laços de redes sociais em contextos

culturais simbólicos e materiais.

- A24: o mapeamento efetuado poderia "criar novas oportunidades para relações comerciais entre pares e mostrar a qualidade de vida local a potenciais novos residentes" (Othman & Hamzah, 2013, p.585).
- A25: o projeto "CREATOUR" selecionou e juntou iniciativas-piloto de turismo criativo a uma rede que espera "diversificar a oferta turística, atrair novos turistas, quebrar a sazonalidade do turismo e levar turistas a pequenas cidades e zonas rurais onde o turismo ainda não foi desenvolvido" (Cabeça et al., 2019, p.45).
- A27: identificou a tendência dos eventos e atividades culturais se agruparem em torno de áreas metropolitanas e cidades maiores, para a qual sugeriu políticas como: encorajar que os candidatos ao financiamento MGE se ligassem a um *cluster* ou bairro cultural.

15 publicações incluem a finalidade 6 (desenvolvimento económico e do turismo):

- A5: o mapeamento de Cardiff foi efetuado "para começar a construir uma imagem da Economia Criativa" e "estabelecer uma base de dados para informar a criação de uma rede de Economia Criativa". O objetivo era reforçar a Economia Criativa da cidade (Murray, 2017, p.4).
- A6: investigação sobre o planeamento cultural motivada pelo crescimento atual e esperado da população, que conduziram ao desenvolvimento de novos equipamentos culturais.
- A11: a promoção do património de Kuala Kangsar foi destacada como um potencial contributo para o aumento do turismo.
- A12: pesquisa exploratória sobre as ferramentas de *crowdsourcing* aplicadas ao turismo criativo. A utilização de geotecnologias como o *crowdsourced web mapping* representaria um esforço relevante para a atratividade dos destinos.
- A14: *cluster*, bairro ou distrito cultural são conceitos de planeamento cultural para "detetar e analisar a organização da produção e consumo cultural no espaço, bem como para conceber medidas políticas de apoio aos mesmos, aumentando os seus efeitos de *spillover*, e mesmo para criar novas organizações e aglomerações". O património cultural italiano é considerado como um exemplo de "elevada relevância económica e simbólica e fortes relações com a produção criativa". Nos estudos de caso foram delineadas estratégias tais como o encorajamento do agrupamento cultural e criativo ou o estímulo das economias locais "através do cofinanciamento e institucionalização dos distritos culturais" (Ponzini et al., 2014, pp.76-79).
- A15: os projetos identificados surgem no âmbito do ordenamento do território e das políticas de crescimento. As motivações que lhes estão subjacentes incluem: "alavancar o financiamento de capital para o desenvolvimento de instalações em relação a estratégias de ordenamento dentro de áreas prioritárias de crescimento e renovação habitacional" (Lee & Gilmore, 2012, p.9).
- A17: o artigo é centrado no impacto das TIC no mercado do turismo e do turismo inteligente. O estudo de caso "ExpATHENS" visava "criar uma rota cultural que capitalize a prestação de informação aos visitantes sobre os bens culturais existentes na área de estudo, bem como as comodidades e serviços, recolhidos através do envolvimento efetivo da comunidade empresarial local através de *crowdsourcing*." Procurava "tornar os bens culturais um veículo de fomento da economia local", encorajando a "criação de cadeias de valor tanto horizontais (dentro do sector turístico ou cultural) como verticais (entre fornecedores locais e intervenientes de vários sectores, por exemplo, alojamento, museus, centros comerciais, catering, cafés e bares) e oferecendo uma nova potencialidade de partilha deliberada e planeada de oportunidades emergentes na área de estudo" (Panagiotopoulou et al., 2020, pp.11-20).
- A18: o projeto de mapeamento do município de Wawa pretendeu "promover o crescimento face ao declínio das suas indústrias tradicionais". Na cidade de Windsor, o objetivo era apoiar o desenvolvimento económico local através da cultura (Jeannotte, 2016, p.37).
- A20: o objetivo foi "incorporar a cultura local e o património cultural na economia turística regional" de 4 municípios na região transnacional de Øresund (Hultman, 2007, p.318).
- A21: mencionou que a tecelagem Ulos poderia ter um papel importante no aumento do turismo regional e na dinamização da economia, mas ainda não existia "nenhum conceito de aldeia

turística na região”. Com gestão adequada, "o potencial natural e cultural do Lago Toba pode ser uma fonte de rendimento da comunidade da região". (Nugroho et al., 2021, p.11)

- A23: Angkor é um destino turístico que atrai tanto turistas domésticos cambojanos como a restante comunidade global. No Nepal, a Fundação Ford desenvolveu "programas de turismo doméstico e atividades de turismo cultural", um "centro de montanha polivalente", e concedeu "subsídios a mosteiros" (Taylor, 2013, p.9).

- A24: o mapeamento "pode criar novas oportunidades para relações comerciais entre pares e mostrar a qualidade de vida local a potenciais novos residentes" (Othman & Hamzah, 2013, p.585).

- A25: evidenciou a importância do mapeamento cultural para desenvolver iniciativas turísticas criativas ("criar valor a partir dos territórios e dos recursos de identidade das pessoas, gerar atratividade territorial") e contribuir para a "estratégia comercial global dos destinos" (Cabeça et al., 2019, pp.42-46).

- A26: o Creative City Planning Framework mostrou "que as artes, a cultura e o património são as características essenciais para a economia futura como herança, assim como para a qualidade de vida". A proposta de um Ecomuseu "tem um efeito demonstrativo no desenvolvimento turístico da paisagem cultural étnica" (Assumma & Ventura, 2014, pp.498-501).

- A27: os eventos e atividades culturais financiados pelo MGE estão "vinculados ao objetivo de crescimento económico e criação de emprego". O artigo concluiu que "embora o financiamento das áreas culturalmente vibrantes em áreas metropolitanas com alta densidade populacional faça sentido do ponto de vista económico, o financiamento cultural das áreas mais rurais e mais pobres é importante do ponto de vista da equidade e do desenvolvimento" (Linde et al., 2020, p.130).

8 publicações incluem a finalidade 7 (transmissão de sistemas conhecimento de local):

- A17: a idealizada "Road of Museums" é uma rota cultural que conectaria história, narrativas ou histórias ao centro histórico de Atenas.

- A18: entre os casos de estudo apresentados foram evidentes alguns exemplos relacionados com o objetivo 7: em Georgina, um grupo de cidadãos estava preocupado com o impacto do "desenvolvimento descontrolado nas suas paisagens históricas", e por isso decidiu produzir "uma narrativa cultural intangível, The Georgina Book: What Citizens Value the Most"; o "Chippewas of Georgina Island First Nation empreendeu um projeto de mapeamento dedicado à cultural intangível que resultou num website comunitário dedicado à narração digital de histórias" e ambicionou a criação de um "museu vivo" com histórias, um legado que não seria esquecido pela juventude. A cidade de Windsor "incorporou histórias locais que honram o passado, celebrando o presente e perspetivando o futuro" no website (Jeannotte, 2016, pp.37-38).

- A19: o "Culture and Communities Mapping Project" revelou "os benefícios da utilização de mapas culturais para facilitar a interação com comunidades locais, para servir como catalisadores de histórias e facilitar a investigação sobre pessoas e lugares, em constante movimento e mudança" (Currie & Correa, 2021, p. 16).

- A21: "(...) fornece uma visão geral das condições sociais e económicas das mulheres tecedeiras que herdaram e mantêm a tecelagem Ulos como parte da identidade cultural de Batak Toba". As tecedeiras Ulos "participam na preservação do património cultural dos antepassados Batak". Mas a falta de interesse das gerações mais jovens pode "comprometer a continuação e a sustentabilidade da tecelagem tradicional Toba" (Nugroho et al., 2021, pp. 1-10).

- A23: "ainda que muitas tradições locais e sítios históricos estejam a desaparecer ou a desmoronar a taxas sem precedentes, existe uma notável oportunidade em Angkor para envolver os cidadãos no mapeamento de recursos que lhes sejam significativos" O projecto "Building Livelihoods along Beyul Trails" incluiu: o "desenvolvimento de um documentário para educar os estrangeiros e melhorar a autoestima da população local em relação aos seus importantes valores culturais e sistemas de crenças", a "organização de programas regulares de sensibilização cultural para visitantes e comunidades locais" e a "conservação da língua Sherpa, ameaçada de

extinção, através da compilação de dicionários e publicações ilustradas como material de aprendizagem, bem como formação de instrutores indígenas para ensinar guiões e a língua nas escolas". O "Tale Diary 2008: Morgan Folk Tale" foi um livro feito por crianças Moken que conta a lenda da tradicional relação com o mar. O "Moken primers", material educativo do "Surin Islands Project", pretendeu "permitir às crianças e adultos Moken aprenderem através da sua própria língua escrita num guião tailandês, com tradução tailandesa, e através do seu próprio contexto cultural" (Taylor, 2013, pp.9-10, 57).

- A24: "este estudo identificou uma lista de quatro corredores históricos principais de histórias. As suas histórias únicas contribuíram significativamente para a compreensão das características do local" (Othman & Hamzah, 2013, p.581).

- A25: mencionou que "iniciativas-piloto como esta visam revitalizar as artes e ofícios tradicionais; promover espaços e lugares; evocar memórias; fomentar a criatividade e as artes; desenvolver tecnologias; e apresentar o património natural, histórico e cultural das regiões". Os visitantes poderiam participar em diferentes aulas, workshops, processos de cocriação e arte comunitária, seguir rotas temáticas e utilizar diferentes tecnologias (Cabeça et al., 2019, p.45).

- A26: entre os exemplos dispostos no artigo, foi identificada a intenção de preservar o conhecimento local e a realização de iniciativas de divulgação como: Queenie McKenzie, líder da comunidade Warmun, "lutou para salvar o património tangível e intangível, assegurando a transmissão correta de práticas culturais, valores e conhecimentos antigos através de canções, contos e cerimónias". As mulheres da comunidade "escreveram um livro sobre a vida e herança aborígene: *Written in the Land*". O Ecomuseu Grecânico daria a conhecer "recursos naturais e culturais às gerações presentes e futuras", refletindo a "vocaçãõ inata da região" (Assumma & Ventura, 2014, pp. 497-499).

10 publicações incluem a finalidade 8 (promoção do diálogo cultural/ intercultural):

- A14: 2 dos objetivos da iniciativa "Cultural Districts – Drivers for Local Economic Development" foram: "promover uma melhor comunicação entre os agentes do sector cultural" e "apoiar o diálogo entre os sistemas culturais, administrativos e produtivos" (Ponzini et al., 2014, p.79).

- A17: no decurso de criação da proposta "Road of Museums" foi dada grande importância às opiniões e sugestões dos *stakeholders*. Foram convidados a responder a diferentes formulários no website do projeto e a postar informação sobre as rotas culturais no fórum, estimulando o trabalho em rede e o diálogo empresarial. Avaliaram também a plataforma e itinerário "ExpATHENS" e produziram conteúdos sobre as suas atividades, serviços e produtos.

- A18: a cultura intangível (histórias) da comunidade foi divulgada, no caso de Georgina, através de um livro e, em Georgina e Windsor, através de um website, na esperança de chegar até um público maior. O projeto de mapeamento cultural Wawa convidou o público a contar histórias através de *e-mail*, website, página no Facebook, workshops e em várias conversas com o coordenador do projeto.

- A19: o mapa cultural de Edimburgo estimulou a discussão, novos projetos artísticos e investigação.

- A20: "os participantes do projeto de dois municípios estavam a discutir todas as manifestações emocionantes da cultura que gostariam de ter presentes nos seus respetivos municípios" (Hultman, 2007, p.326).

- A21: "este apoio pode ser sob a forma da construção de organizações de tecelagem que acolham as gerações futuras para aprender a tecelagem tradicional. Finalmente, sugere-se que o governo ofereça workshops e formação para o marketing da tecelagem *online* e providencie recursos tecnológicos para aumentar o valor de venda da tecelagem tradicional" (Nugroho et al., 2021, p. 12).

- A22: recorreu ao método de recolha de dados "elicitation", que utiliza "materiais visuais como estímulos para a conversa, em vez de perguntas". As fotoelicitações efetuadas pelo grupo de

investigação em residências foram mostradas aos participantes “a fim de gerar comentários sobre os seus contextos físicos e interações” (Basov & Kholodova, 2021, p.2).

- A23: no estudo de caso dos beyuls nepaleses, "a necessidade de diálogo intercultural e de início de um exercício de mapeamento cultural com participação indígena" é salientada. O projeto "Building Livelihoods along Beyul Trails" realizou "programas de sensibilização cultural para visitantes e comunidades locais". Na Tailândia, a publicação de um livro permitiu que as histórias infantis Moken viajassem mais longe e o projeto "Moken primers" ambicionou dar a conhecer a cultura intangível às crianças (Taylor, 2013, pp. 8-9).

- A25: os visitantes participaram em várias atividades e tiveram a oportunidade de "fazer, aprender e expressar" num ambiente de grupo, numa nova rede. O projeto também facilitou o desenvolvimento de parcerias, a troca de informação, conhecimento, ideias e planos de ação entre os projetos-piloto (Cabeça et al., 2019, p.45).

- A26: muitos estudantes continuavam “envolvidos num projeto escolar sobre a cultura aborígene através contos orais contados por idosos do Texas Downs (...)”. Em Itália, o projeto “M.U.S.I.C.” desejava promover o crescimento da comunidade mediterrânica e favorecer "o diálogo entre a comunidade, *stakeholders*, governo e a cultura como fonte de desenvolvimento de todo o Mediterrâneo" (Assumma & Ventura, 2014, pp. 497-498).

15 publicações incluem a finalidade 9 (debate teórico):

- A1: exprime a necessidade da ponderação equilibrada do investimento e oferta de instalações e programas culturais.

- A2: analisa e destaca as possibilidades do mapeamento cultural, conceitos e abordagens associadas, no contexto do planeamento cultural.

- A3: expõe e discute os estereótipos em torno das bandas filarmónicas ("dominação cultural") e as possibilidades de escapar a esses estereótipos (Dubois & Méon, 2013, p.127).

- A4: defende a “necessidade de investigação empírica orientada por valores no contexto do desenvolvimento comunitário e regional, oferecendo uma visão das motivações e forças motrizes das pessoas nos processos de formação de lugares, e oferecendo informação 'valiosa' para estratégias de governação local" (Horlings, 2015, p.269).

- A6: sugere a adoção de técnicas e abordagens de mapeamento para avaliar e planear a cultura num ambiente em constante mudança, e a inadequação dos "métodos tradicionais de planificação das artes e da cultura numa base incremental e sectorial" (Evans & Foord, 2008, p.90).

- A7: centra-se na distinção entre o paradigma da Indústria Cultural inteligente e abordagens mais humanistas e holísticas (diferentes no que diz respeito a modelos de desenvolvimento, níveis de análise e visões da cultura) e propõe um *framework* para integrar e combinar os aspetos positivos de cada abordagem (Freitas, 2016).

- A10: "este artigo oferece uma visão geral do campo, identifica alguns dos objetivos e questões com as quais os investigadores estão atualmente envolvidos, e propõe perguntas e sugestões para orientar os esforços no sentido de construir ligações mais próximas com os domínios da política e planeamento cultural" (Duxbury, 2019, p.18).

- A12: o objetivo foi preencher uma lacuna de conhecimento existente no estudo da contribuição das ferramentas de *crowdsourcing* para o aumento da participação no mercado do turismo criativo.

- A13: apresenta uma visão geral sobre TIG e discutiu potenciais aplicações na investigação cultural.

- A14: estuda os distritos culturais em Itália, "explicando as características contextuais e os constrangimentos" e pretende clarificar as direções, frequentemente difusas, de aplicação dos distritos culturais no contexto da formulação de políticas ("nomeadamente a diferença entre abordagens analíticas e orientadas para as políticas") (Ponzini et al., 2014, pp.75-78).

- A15: reflete sobre as oportunidades, necessidades e principais desafios que os projetos de mapeamento cultural enfrentam.

- A17: no contexto do "crescente interesse e adoção do turismo inteligente que floresce na cidade

inteligente", o documento mostra o valor das TIC para o setor do turismo cultural (Panagiotopoulou et al., 2020, p.3).

- A18: refere as limitações do mapeamento da cultura intangível liderado pelas comunidades, mas reconhece o interesse no envolvimento da comunidade "na construção de mapas culturais que contem a história de um lugar" (Jeannotte, 2016, p.41).

- A19: nega a existência de "um dualismo rígido entre o intangível e o quantitativo", uma vez que, apesar dos constrangimentos, o mapa digital em SIG representa dados tangíveis e quantitativos, mas também os intangíveis. (Currie & Correa, 2021, pp.14-15)

- A27: demonstra o potencial dos SIG para analisar dados espaciais, utilizando os dados do programa de financiamento MGE como exemplo.

APÊNDICE D

Prisma Guidelines for Systematic and Scoping Reviews: Cultural Mapping of Creative Industries

Luana Santos, Ana Luísa Sousa and Luís Teixeira

Universidade Católica Portuguesa, CITAR – School of Arts, Porto, Portugal

s-lusacardoso@ucp.pt

alsousa@ucp.pt

lteixeira@ucp.pt

Abstract: While policymakers have had a great interest in debating Cultural and Creative Industries (CCIs), there is a lack of literature presenting a systematic overview of existing relevant research regarding CCIs mapping. This paper discusses and compares PRISMA (Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses) guidelines for Systematic Review (SR) and PRISMA for Scoping Review (ScR) for synthesizing research on CCIs mapping. ‘A systematic review attempts to collate all empirical evidence that fits pre-specified eligibility criteria to answer a specific research question. It uses explicit, systematic methods that are selected to minimize bias, thus providing reliable findings from which conclusions can be drawn and decisions made’ (Liberati et al. 2009: 65). ScR ‘(...) follow a systematic approach to map evidence on a topic and identify main concepts, theories, sources, and knowledge gaps’ (Tricco et al. 2018: 467). After analyzing and applying the guidelines and further documentation on both protocols, the ScR revealed to be more suitable in a complex field with distinct terminologies, production contexts, methodologies and objectives. Since certain topics in SR become optional, ScR is easier to apply in fields in which methods are difficult to compare and quantify, such as the Arts and Humanities.

Keywords: PRISMA, scoping review, systematic review, cultural mapping, Cultural and Creative Industries (CCIs)

1. Background

The original application of cultural mapping exercises is related to the study of indigenous communities. Its exact temporal origin is not precise: Crawhall (Ribeiro et al. 2020: 59) identifies the 1960s and Currie and Correa (2021: 90) the 1970s as the first attempts at the practice. Over the years, and following the growing complexity of society, the focus of this type of study broadens, being applied to the urban contexts (Currie and Correa 2021: 91).

The growing recognition of creativity as key for economic development in the last two decades, sparked evidence-based policies (Ponzini, Gugu and Oppio 2014: 75) and the regeneration of cities and regions (Evans and Foord 2008). This aroused interest on the behalf of policymakers who started promoting cultural mapping exercises focusing on Cultural and Creative Industries (CCIs) as an initial phase within cultural planning. Cultural mapping is a vital phase in policymaking of communities, being villages, cities or regions, as it allows effective territorial planning, resource management, tourism management, amongst others, built on the awareness of cultural assets in the area. Moreover, cultural mapping can be developed in direct articulation with the community, both to map their resources and for their empowerment (Duxbury et al., in Currie and Correa 2021: 91). Cultural management is about achieving an equilibrium between developing the tourism industry, generating revenue whilst still preserving the physical integrity of sites, promoting as well as celebrating their historic, cultural values and artistic practices. Amongst the outcomes resulting from this practice Porrello, Talone and Collovini (2010: 4-5) indicate: documentation about cultural resources, community empowerment, effective management of cultural resources, economic development of the community, transmission of local knowledge systems, and promotion of intercultural dialogue.

2. Objective

This paper is part of an ongoing investigation on cultural mapping CCIs. Since systematic scientific methods are not usually applied to research in the Arts and Humanities, it is relevant to understand how they can contribute to its rigor and replicability. Thus, the paper aims to compare and reflect on the suitability of systematic and scoping reviews for the investigation. Although both can guide state of the art investigations, identify knowledge gaps and future research needs, they comprehend some variations: SR ‘can identify problems in primary research that should be rectified in future studies’ and ‘can generate or evaluate theories about how or why phenomena occur’ (Page et al. 2021: 1) and ScR can be used to ‘determine the value of undertaking a systematic review’ and ‘summarize findings from a body of knowledge that is heterogeneous in methods or discipline’ (Tricco et al.; Canadian Institutes of Health Research, in Tricco et al. 2018: 467).

Luana Santos, Ana Luísa Sousa and Luís Teixeira

1. Methodology

To fulfill the objective, PRISMA (Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses) for systematic reviews (SR) and PRISMA for scoping reviews (ScR) will be compared based on its guidelines and related documentation.

2. Results

Table 1: places PRISMA SR and PRISMA-ScR checklists side by side, enabling an explicit identification of the required topics:

SECTION	TOPIC	
	Systematic review (SR)	Scoping Review (ScR)
Title	Title	Title
Abstract	Abstract	Structured summary
Introduction	Rationale Objectives	Rationale Objectives
Methods	Eligibility Criteria Information Sources Search Strategy Selection process Data collection process Data items Study risk of bias assessment Effect measures Synthesis methods Reporting bias assessment Certainty assessment	Protocol and registration Eligibility Criteria Information Sources Search Selection of sources of evidence Data charting process Data items Critical appraisal of individual sources of evidence* Synthesis of results
Results	Study selection Study characteristics Risk of bias in studies Results of individual studies Results of syntheses Reporting biases Certainty of evidence	Selection of sources of evidence Characteristics of sources of evidence Critical appraisal within sources of evidence* Results of individual sources of evidence Synthesis of results
Discussion	Discussion	Summary of evidence Limitations Conclusions
Other information/ Funding	Registration and protocol Support Competing interests Availability of data, code and other materials	Funding

Table 1. Comparison of PRISMA checklists for SR (Page et al. 2021: 4-5) and ScR (Tricco et al. 2018: 471).

* Optional items.

The two protocols have a similar structure in terms of key sections, slightly differing in the terminologies and required information for each topic.

- *Title* - both begin by requesting a title that specifies the type of review. That is, whether it consists of a SR or a ScR.
- *Abstract* - results from the succinct identification of the checklist elements that are explored in greater detail in the remaining stages. This element aims to present an overview of the article's content, allowing readers to identify its relevance to their knowledge or investigation (Beller et al.; Hopewell et al.; Haynes et al., in Tricco et al. 2018). In the case of SR, it is detailed in a specific extension - *PRISMA 2020 extension for Abstracts*. It should address *title*, *background* (main objectives or research questions the review is trying to answer), *methods* (eligibility criteria, information sources, risk of bias, synthesis of results),

results (included studies and synthesis of results), *discussion* (limitations of evidence, interpretation), and *other* (funding, registration). The abstract for ScR has a similar structure, differing in the fact that it does not include biases, nor the *other* (that is funding and registration).

- *Methods* - PRISMA SR solicits information that is not requested for PRISMA-ScR, namely:
- *Study risk of bias assessment*- specification of the bias inherent to each of the eligible studies by referring to possible methodological tools for this assessment. The number of researchers involved and their work methodology can also be mentioned.
- *Effect measures* - specification of the measures for evaluation used in the process of synthesis and presentation of the results (e.g. risk ratio, mean difference) (Page et al., 2020: 4).
- *Synthesis methods* - detailed description of the methodological steps used for the synthesis of information and results, as well as methods to manage the lack of summary statistics or data conversions.
- *Reporting bias assessment* - report the bias associated with the research selection, analysis and discussion process.
- *Certainty assessment* - methods used to evaluate certainty or confidence in the body of evidence after a critical assessment of the types of associated biases.

PRISMA-ScR includes, in this section, the *protocol and registration* (if it exists, is applied and how it can be accessed (Tricco et al. 2018: 471)), *critical appraisal of individual sources of evidence* (optional item to critically describe the process of selecting information sources, resembling the *effect measures* and *certainty assessment* of SR), and *synthesis of results* (description of methods for managing and summarizing the results, allowing for an overview of the evidence collected) (Peters et al. ^a; Peters et al. ^b; in Tricco et al. 2018).

- *Results* - the inclusion of the following items is expected for SR:
- *Risk of bias in studies* - application of the methods defined in the topic *study risk of bias assessment* (of the *methods* section) to present the bias of studies included in the review.
- *Reporting biases* - implementation of methods for *reporting bias assessment* (*methods* section).
- *Certainty of evidence* - application of the *certainty assessment* (*methods* section).

It is optional to present a *critical appraisal within individual sources of evidence* in ScR, a step done in accordance with the methods stipulated in *critical appraisal of individual sources of evidence* (*methods* section). The last topic of ScR for this section is *synthesis of results*, entitled *results of syntheses* in PRISMA SR. Although in both cases the results are organized in a summarized and comparable form to answer the objectives or research questions, ScR does not presuppose the registration of the sensitivity or robustness of the studies. It favors a more distant analysis from statistical references.

- *Discussion* - In PRISMA-ScR this topic is broken down into *summary of evidence*, *limitations* and *conclusions*. Regarding the content of the *discussion*, both SR and ScR aggregate and ask for the same requirements: results obtained, critical assessment of the study's difficulties and limitations, potential contribution to the research area and possible future work directions.
- *Other information* in SR suggests a reference to:
- *Registration and protocol*: details information about the registration and protocol used in the review process. It aims to ensure that the investigation process is not arbitrary and that the decisions involved at each stage are legitimate. This safeguards the transparency of the study and confidence in the SR findings.
- *Support*
- *Competing interests*
- *Availability of data, code and other materials*

The last section of the ScR is *funding*, with no other element required.

1. Discussion

The first attempt at synthesizing evidence about cultural mapping was to follow the SR protocol. However, it was not thought to be suitable to study the encountered information as the area of expertise is broad (since cultural mapping is a matter of interest to various subject areas like Social Sciences, Arts and Humanities, Economics or Computer Science), the literature is published in wide range of sources, and has porous conceptual boundaries (compromising the comparison between papers' methods and results).

PRISMA SR guidelines are primarily focused on reporting effects of interventions (Moher et al. 2009: 334) or on 'evaluating aetiology, prevalence, diagnosis or prognosis' (Page et al. 2021: 2), hence usually applied in clinical or laboratorial practices where population, context and study design must be detailed. By requesting a clear identification of the methods used, SR guidelines foster the collection of a sample with comparable characteristics. Humanities and Arts, among other fields, are not exact mathematical sciences and do not usually have this kind of precision when reporting their research procedures. Thus, in most of the papers analyzed regarding the topic, the methodologies were unclear or non-explicit, making it difficult to compare the results and provide accurate findings.

Assessing the bias of the papers' methodologies and results, as well as the *effect measures* and *certainty assessment* topics for SR was unattainable. These are not required in the case of conducting a ScR.

In addition, the major difference between the two approaches is related to the synthesis of data. Whereas SR privileges the synthesis of information gathered from sources eligible in accordance with narrow research questions, explicit methodologies, and samples; ScR departs from broader questions (Tricco et al. 2018: 467) and therefore can encompass a larger selection of papers. SR presupposes a more accurate description of the process for data collection, selection and results presentation, while ScR synthesizes information but also contemplates a description and interpretation of the results according to the studies' objectives or research questions. Having all things considered, it proved to be more effective to apply PRISMA-ScR to our investigation.

1. Conclusions

Both SR and ScR follow a systematic approach to summarize and analyze evidence eligible in accordance with defined research questions. By implying the description of all the steps, following those guidelines enhances the transparency of the processes undertaken (Altman and Simera; Moher et al., in Tricco et al. 2018: 467), ensures that the value of the investigation and its subsequent findings are preserved and can be further applied in decision and policymaking (Liberati et al. 2009).

Doubts were raised on whether to implement a SR or a ScR within the reach of cultural mapping CCIs. After comparing the requirements of each protocol and its subsequent practical application, ScR proved to be the most suitable protocol for the intended research. It allowed the treatment of the heterogeneous body of knowledge, in methods and disciplines, that we have encountered. (Tricco et al. 2018: 467)

Other information

This article is a result of the project HAC4CG- Heritage, Art, Creation for Climate change. Living the city: catalyzing spaces for learning, creation and action towards climate change (NORTE-01-0145-FEDER-000067), supported by Norte Portugal Regional Operational Programme (NORTE 2020), under the PORTUGAL 2020 Partnership Agreement, through the European Regional Development Fund (ERDF).

References

- Currie, M., Correa, M. (2021) "Tangibles, intangibles and other tensions in the Culture and Communities Mapping Project", *Cultural Trends*, vol. 31, no.1, pp. 88–106.
- Evans, G. and Foord, J. (2008) "Cultural mapping and sustainable communities: Planning for the arts revisited", *Cultural Trends*, vol. 17, no. 2, June, pp. 65–96.
- Liberati, A. et al. (2009) "The PRISMA Statement for Reporting Systematic Reviews and Meta-Analyses of Studies That Evaluate Health Care Interventions: Explanation and Elaboration", *BMJ*, vol. 339, June.
- Moher, D. et al. (2009) "Preferred Reporting Items for Systematic Reviews and Meta-Analyses: The PRISMA Statement", *BMJ*, vol. 339, August, pp. 332–336.
- Page, M. J. et al. (2021) "The PRISMA 2020 statement: an updated guideline for reporting systematic reviews", *BMJ*, vol. 372, no. 71, January, pp. 1-9.
- Ponzini, D., Gugu, S. and Oppio, A. (2014) "Is the concept of the cultural district appropriate for both analysis and policymaking? Two cases in Northern Italy", *City, Culture and Society*, vol. 5, no. 2, June, pp. 75–85.
- Porrello, A., Talone, A. and Collovini, D. A. (2010) "Cultural mapping: The semantic web as a survey tool for the construction of the cultural plan", Paper read at 24th AESOP Annual Conference, Finland, July.
- Ribeiro, V. et al. (2020) "Geo-crowdsourcing contributions for cultural mapping", *Journal of Information Science Theory and Practice*, vol. 8, no. 1, December, pp. 56–67.
- Tricco et al. (2018) "PRISMA Extension for Scoping Reviews (PRISMA-ScR): Checklist and Explanation", *Annals of Internal Medicine*, vol. 169, no. 7, September, pp. 467–473.

APÊNDICE E

Modelo do *e-mail* enviado aos contactos selecionados

Boa tarde,

O Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica Portuguesa convida-o a participar no inquérito dirigido às entidades das artes visuais e performativas da cidade do Porto com o objetivo de mapear as atividades de produção artística e cultural, avaliar o seu impacto no desenvolvimento do território e criação de comunidade.

No contexto do projeto HAC4CG (Heritage, Art, Creation for Climate Change. Living the city: catalyzing spaces for learning, creation, and action towards climate change), o inquérito insere-se na caracterização do panorama das artes visuais e performativas na cidade do Porto. Esta atividade decorre até 20 de maio de 2022. A partir deste estudo, será produzida uma base de dados, de acesso público, com a inventariação das atividades e entidades e um mapa/ catálogo *online*.

O link para aceder é o seguinte: <https://forms.gle/u8SQWknhE4sfCiaK6>. O tempo estimado de resposta é de 15 minutos.

Poderá consultar mais informação sobre o projeto em: <https://artes.ucp.pt/HAC4CG/>.

Agradecemos antecipadamente a sua participação, estando disponíveis para qualquer esclarecimento.

Cumprimentos,
A equipa

Ana Luísa Sousa - anlusousa@ucp.pt | Bolseira de Investigação CITAR-UCP

Luana Santos - lscardoso@ucp.pt | Bolseira de Investigação CITAR-UCP

Luís Teixeira - lteixeira@ucp.pt | Coordenador da Linha de Investigação 2 do projeto HAC4CG e Investigador CITAR-UCP