



Precariedade, sustentabilidade e redes de apoio informais: trajetórias artísticas no ecossistema das Caldas da Rainha

Carla Daniela Villagómez Jumbo

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha,
do Politécnico de Leiria, para a obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural

Orientação Professora Doutora Lúcia Afonso e Professora Doutora Teresa Fradique

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, do
Politécnico de Leiria, para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Mestre em Gestão Cultural, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Teresa
Fradique e a Professora Doutora Lúcia Afonso.

*Para mis padres, Celsa y Héctor,
que me regalaron el mundo.*

Agradecimientos

Quiero agradecer en castellano porque me representa en este mundo, es mi hogar.

Quiero agradecer a la vida, llamada de muchas maneras, entre ellas, Dios. Por poder estar en este lugar, en este instante.

Quiero agradecer a mis padres por los regalos tan valiosos que me han dado: mi voz, el amor, el tiempo y su fe en mí. También a mi familia por escucharme, acompañarme y por ser mi luz: Andrés, Nicolás, Samantha, Kateryna, Lucía, Renato, Cami y Mica. Principalmente a Arturo René por enseñarme la importancia de la educación.

Agradezco el apoyo moral y académico de mis tutoras de disertación, Teresa Fradique y Lúgia Afonso, sin ellas este trabajo no hubiera sido posible. Gracias por sus conocimientos y por su tiempo.

Me siento muy grata con los artistas y amigos que participaron en esta investigación. Gracias por su honestidad y por su trabajo constante, por hacer de este territorio algo mágico y único.

Gracias Ecuador, espero algún día verte libre. Gracias Portugal, por acogerme.

Y por último, gracias a todos los artistas, por mantener la esencia de la humanidad. Espero que en conjunto sigamos luchando por mejores condiciones para vivir y practicar nuestra arte.

Resumo:

Esta investigação aborda a precariedade laboral no contexto artístico de Caldas da Rainha, Portugal. Centra-se nas estratégias de sustentabilidade desenvolvidas pelos artistas e designers que compõem a rede de apoio e criação na qual me integrei a partir da minha experiência como migrante latino-americana. O estudo parte de uma dupla questão: como se negocia a sobrevivência económica e profissional num ecossistema cultural como o de Caldas da Rainha, marcado por uma forte tradição artesanal? Que papel desempenham as redes informais, forjadas em oficinas partilhadas, festivais autogeridos e laços de amizade na sustentabilidade das trajetórias artísticas?

O acesso e a seleção dos entrevistados respondem aos laços de confiança tecidos durante o meu processo de adaptação à cidade. Os artistas que participam neste estudo são, na sua maioria, ex-alunos da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha, instituição que funciona como um viveiro de talentos e como um espaço de encontro onde começam a gestar-se muitas das redes que mais tarde sustentam as carreiras.

As descobertas revelam um paradoxo central: a forte identidade vocacional dos artistas e a sua autenticidade e liberdade criativa, funcionam simultaneamente como motor de persistência e como fator que naturaliza a tolerância de condições precárias. As relações com as instituições culturais e as redes informais de apoio emergem como um amortecedor vital, mas frágil. Permitem partilhar recursos, espaços e oportunidades, mas não substituem a necessidade de direitos laborais efetivos. A estas tensões estruturais somam-se ameaças externas como a gentrificação que, ao elevar os custos de vida e dos ateliers, põe em risco a permanência dos artistas no território e corrói o ecossistema cultural que eles próprios contribuíram para ativar. O caso de Caldas da Rainha evidencia assim as contradições de um modelo que celebra a criatividade ao mesmo tempo que abandona os criadores à informalidade.

Palavras-chave:

Artistas, precariedade, sustentabilidade, redes de apoio, Caldas da Rainha

Abstract:

This research examines job insecurity within the artistic community of Caldas da Rainha, Portugal. It focuses on the sustainability strategies developed by the artists and designers who make up the support and creative network I joined following my experience as a Latin American migrant. The study is based on a twofold question: how does one negotiate economic and professional survival in a cultural ecosystem such as that of Caldas da Rainha, marked by a strong tradition of craftsmanship? What role do informal networks, forged in shared workshops, self-managed festivals and bonds of friendship, play in the sustainability of artistic careers?

Access to and selection of interviewees stem from the bonds of trust forged during my own process of adapting to the city. The artists participating in this study are, for the most part, former students of the Caldas da Rainha School of Arts and Design, an institution that functions as a talent incubator and a meeting place where many of the networks that later sustain their careers begin to take shape.

The findings reveal a central paradox: artists' strong sense of vocation, along with their authenticity and creative freedom, act both as a driving force for perseverance and as a factor that normalises the acceptance of precarious conditions. Relationships with cultural institutions and informal support networks emerge as a vital, yet fragile, buffer. They allow for the sharing of resources, spaces and opportunities, but do not replace the need for effective labour rights. Added to these structural tensions are external threats such as gentrification which, by driving up the cost of living and studio rents, jeopardises artists' ability to remain in the area and erodes the cultural ecosystem that they themselves helped to foster. The case of Caldas da Rainha thus highlights the contradictions of a model that celebrates creativity whilst simultaneously leaving creators to the informal sector.

Key words:

Artists, precariousness, sustainability, support networks, Caldas da Rainha

Índice

Contenido

Introdução.....	1
Enquadramento	1
Capítulo 1 - Trabalho artístico, precariedade, proteção social e motivação: desafios para a gestão cultural em contextos locais	7
1.1. Trabalho precário no campo cultural	7
1.2. Legislação e políticas públicas	10
1.3. Vocação, motivação e precariedade na prática artística.....	13
Capítulo 2 - Caldas da Rainha: um ecossistema artístico entre a tradição e a autogestão	17
2.1. Uma genealogia “incompleta” de práticas culturais situadas	18
2.1.1. Hospital Termal das Caldas da Rainha	20
2.1.2. Bordalo Pinheiro	21
2.1.3. SECLA e CENCAL	23
2.1.4. Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha.....	25
2.1.5. Museus e equipamentos culturais	29
2.2. Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO	31
2.3. Ecossistema artístico: as redes de apoio que se tecem	35
2.3.1. A precariedade como condição estrutural	38
2.3.2. Caldas 77	39
2.3.3. Caldas Late Night.....	40
2.3.4. Coletivos e estruturas autogeridas	41
2.3.5. Práticas participativas a partir das instituições	43
2.3.6. Pesquisa situada	44
Capítulo 3 - Um olhar para o terreno.....	46
3.1. O que os números não revelam	47
3.2. Sobre a recolha de dados	48
3.3. Discussão de questões éticas, considerações metodológicas e limitações do estudo	50
Capítulo 4 - Apresentação e análise dos resultados	52

4.1. “Fazedores de coisas”	52
4.2. Dimensões temáticas	57
4.2.1. Formação e motivações artísticas: “por amor à camisola”	58
4.2.2. Condições de trabalho e percepção da precariedade: “da resistência crítica à resignação adaptativa”	65
4.2.3. Ligações com instituições, coletivos e redes de apoio: “ninguém vive sozinho”	69
4.2.4. Relação com a cidade e o seu ecossistema cultural: “um território que inspira e submete”	74
4.2.5. Experiências com políticas culturais ou mecanismos de proteção social: “até achei que era fake news”	78
4.3. Discussão dos resultados	80
4.3.1. O paradoxo entre a forte identidade vocacional e a normalização da insegurança económica	80
4.3.2. A eficácia e os limites das redes informais de apoio como mecanismo de resiliência	85
4.3.3. A lacuna entre as políticas culturais institucionais e as necessidades reais dos artistas	89
Conclusões.....	95
Bibliografia	99

Introdução

Enquadramento

Cheguei às Caldas da Rainha proveniente de Quito, no Equador, uma cidade onde a vida cultural, apesar dos desafios, pulsa em circuitos densamente povoados e conectados. Lá, as redes sociais, profissionais e afetivas são construídas numa escala que permite encontros frequentes e uma grande quantidade de oportunidades, pelo menos para uma pessoa nativa que há anos desenvolve a sua vida artística e cultural na capital. Instituições como o Centro de Arte Contemporânea de Quito, o Centro de Arte Metropolitano, o Museu Nacional do Equador, a Casa da Cultura Equatoriana Benjamín Carrión, e o coletivo artístico La Emancipada fizeram parte da minha paisagem cultural e da minha identidade andina.¹

Apesar das memórias dos bons momentos vividos no meu país como estudante de artes, a realidade é que aquele ambiente não funciona de forma diferente daquele que encontramos em países como Portugal. Edgar Dávila comenta que:

En un país (Ecuador) donde las profesiones tradicionales médicos, abogados, arquitectos son reconocidas, valoradas y protegidas por un sistema que les asegura estabilidad, y así actualmente es difícil que tengan esas condiciones debido a la crisis del país, el panorama para los artistas es más sombrío. Condenados a contratos temporales, sin seguridad social ni derechos laborales, los artistas se enfrentan a un abismo de precariedad. En sus manos, la única herramienta que les queda es la fuerza de su propia creación y su pasión. Camilo Egas, pionero en la construcción de nuestra identidad ecuatoriana, dejó un grito de lucha

¹ *Centro de Arte Contemporáneo de Quito* que desde a sua inauguração, em 2011, tem-se dedicado a promover, divulgar e fomentar a atividade artística e cultural contemporânea na cidade de Quito. O *Centro Cultural Metropolitano* está situado no centro histórico de Quito, num dos vários edifícios monumentais que lhe valeram o título de primeiro Património da Humanidade, atribuído pela UNESCO em 1978. A sua atuação está em consonância com os eixos e políticas culturais do Plano Metropolitano de Desenvolvimento 2012–2022. O *Museo Nacional del Ecuador* que conserva, expõe e valoriza as coleções artísticas e as produções culturais ligadas à história do Equador. É a instituição líder da Rede Equatoriana de Museus, que promove a integração, a coordenação e a colaboração entre museus. La Casa de la Cultura Benjamín Carrión É um espaço de encontro para o exercício dos direitos culturais dos cidadãos. É um local onde se promove a participação cultural ativa, servindo de sede a vários grupos artísticos de diversas disciplinas. *La Emancipada* promove o pensamento e o trabalho de artistas equatorianas através de um espaço de exposição, investigação, formação e divulgação destinado a artistas emergentes.

obrero que resuena hasta nuestros días. ¿Por qué su mensaje aún no ha sido escuchado? Porque los artistas son, siempre, los últimos en ser vistos, los últimos en ser escuchados.” (Dávila, 2024, p. 10)²

As condições de trabalho dos artistas sempre marcaram as dúvidas e incertezas no meu próprio caminho da criatividade e no dos meus colegas. No Equador, muitas vezes percebi indícios da tensão que crescia em relação à minha profissão: a precariedade laboral. A pergunta de Camilo Egas “porque é que a sua mensagem não foi ouvida?” atravessa o oceano e instala-se nas Caldas da Rainha, nas suas oficinas partilhadas, nos festivais autogeridos e nas conversas com os artistas: também aqui eles são os últimos a serem vistos, os últimos a serem ouvidos. Ao chegar a este país, na busca de sair da minha zona de conforto, de adaptar-me a novos ambientes sociais e artísticos, estranhei o vazio inicial e a sensação de solidão. Aceitar esse contraste não foi automático: exigiu desaprender e reaprender, compreender que o meu lugar nesta cidade ainda estava para ser construído, motivada também por uma profunda necessidade de criar os afetos que em Quito me sustentaram em vários níveis.

A minha própria experiência como migrante e consumidora de arte na cidade permeia metodologicamente esta dissertação. Encará-la-ei na linha do que Donna Haraway (1988) designou por “situated knowledges”: um saber que não aspira à neutralidade, mas que reivindica a sua localização como condição de produção. A natureza destas características migrante e criativa — e dos meios onde agora desenvolvo a minha vida académica, profissional e social — a Escola Superior de Artes e Design (ESAD.CR) e a cidade de Caldas da Rainha — foram o ponto de partida para a minha busca por um espaço próprio e por pessoas que pudessem inspirar-me e apoiar-me. Como Carlos Rodrigues refere sobre a partilha “que proporciona um ecossistema cultural que

2 Num país (Equador) onde as profissões tradicionais — médicos, advogados, arquitetos — são reconhecidas, valorizadas e protegidas por um sistema que lhes garante estabilidade, e onde atualmente é difícil que essas condições se mantenham devido à crise que o país atravessa, o panorama para os artistas é ainda mais sombrio. Condenados a contratos temporários, sem segurança social nem direitos laborais, os artistas enfrentam um abismo de precariedade. Nas suas mãos, a única ferramenta que lhes resta é a força da sua própria criação e a sua paixão. Camilo Egas, pioneiro na construção da nossa identidade equatoriana, deixou um grito de luta operária que ressoa até aos nossos dias. Por que razão a sua mensagem ainda não foi ouvida? Porque os artistas são, sempre, os últimos a serem vistos, os últimos a serem ouvidos.» (Dávila, 2024, p. 10) [tradução livre].

apoia, acolhe e projeta a criação artística.” (C. Rodrigues, entrevista, 20 de agosto de 2025). Aos poucos, fui conhecendo artistas e gestores culturais com cujas práticas me identifiquei em diferentes dimensões, incluindo as dúvidas e esperanças sobre as nossas profissões. Pessoas que, tal como eu, enfrentavam desafios estruturais: a fragilidade das redes a que pertencem, a necessidade de se reinventarem constantemente e a interrogação sobre se é ou não possível viver de uma profissão artística.

A motivação para este trabalho surge, então, da convergência de duas vertentes ou desdobramentos pessoais: a condição de migrante e a condição de agente criativo. A primeira surge como uma porta para novos estímulos, histórias e experiências, ao mesmo tempo que lança um desafio de construção de um novo mundo, interior, exterior e profissional. A segunda surge como uma identidade partilhada com agentes culturais que fui conhecendo ao longo do tempo aqui, nas Caldas da Rainha.

Foi dessa dupla tensão, que surgiu da empatia e identificação, que se tornou premente a necessidade desta investigação: ver e ouvir os artistas, para responder à pergunta de Camilo Egas acima referida (Dávila, 2024, p. 10). Assim, no quadro do Mestrado em Gestão Cultural que motivou a minha vinda para Portugal, e através da recolha e análise de testemunhos dos artistas que fui conhecendo — muitos dos quais se tornaram amigos — com recurso a conversas intermináveis que se transformaram em perguntas, consegui construir, passo a passo, uma visão mais informada e crítica da cidade e do ecossistema artístico que me acolhe, permitindo-me analisar os fundamentos da precariedade e imaginar as ferramentas para combatê-la.

Proposta, pergunta, metodologia e estrutura de investigação

Esta dissertação propõe um mapa subjetivo e exploratório da cidade em relação ao trabalho artístico e cultural, partindo de um lugar de curiosidade e abertura ao contexto. A pesquisa baseia-se no acesso privilegiado a um conjunto de artistas e designers que partilham uma trajetória formativa na mesma instituição em que atualmente desenvolvo o meu próprio percurso académico: a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR). Esta proximidade institucional não só facilitou o contacto com os entrevistados, como funcionou como um quadro de referência comum, permitindo conferir densidade e contexto aos relatos recolhidos. A partir deste núcleo inicial, a rede de colaboradores foi ampliada por meio de vínculos surgidos no

ambiente da escola e suas ramificações, dando origem a uma rede de relações que constitui a base empírica deste estudo.

A principal preocupação é compreender e aprofundar os aspectos da sustentabilidade da carreira de um grupo de agentes culturais nas Caldas da Rainha, que participa ativamente na configuração do campo artístico local. Incidiremos sobre as suas percepções e motivações para seguir o caminho da profissão artística, das suas relações com as instituições formais e informais da cidade, das suas redes de apoio e da relação direta ou indireta com as políticas culturais, evitando generalizar as suas experiências enquanto representativas de um todo.

Com esta perspetiva, a incerteza no campo artístico já não é apenas um problema de um contexto específico, localizado ou circunstancial, passando a revelar-se como uma característica estrutural, o desenho precário de um mundo artístico global. Como refere o sociólogo francês Pierre-Michel Menger, a atividade artística é profundamente marcada pela incerteza, uma condição que cruza tanto os percursos individuais como as formas de organização do trabalho cultural, definição que atravessará esta dissertação. Nas suas palavras: “The initial hypothesis is simple: Artistic labor is shaped by uncertainty. An artist’s activity follows an uncertain course, and its end point is neither defined nor guaranteed.” (Menger, 2014, p. 3). Partindo deste reconhecimento da incerteza como elemento constitutivo do trabalho artístico, torna-se pertinente observar como os artistas lidam, na prática, com essas condições e que estratégias desenvolvem para sustentar as suas trajetórias.

Num momento em que o setor cultural depende cada vez mais de formas flexíveis, intermitentes e frequentemente informais de trabalho, compreender as estratégias de sobrevivência, cooperação e criação de redes entre artistas torna-se fundamental para refletir sobre a sustentabilidade das carreiras artísticas e para pensar políticas culturais mais atentas às realidades do terreno.

Esta dissertação procura então responder à seguinte pergunta de partida: como se configuram as condições de precariedade e as estratégias de sustentabilidade nas trajetórias de um conjunto de artistas e designers que vivem e trabalham nas Caldas da Rainha?

Este estudo centra-se em artistas e designers que vivem e trabalham na cidade, a maioria ligados à Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha, constituindo um recorte empírico que permite observar, numa escala local, dinâmicas mais amplas do trabalho cultural

contemporâneo. A investigação adota uma abordagem metodológica baseada sobretudo na recolha de testemunhos e entrevistas com artistas e agentes culturais, bem como na análise das suas narrativas e experiências profissionais, contextualizada por uma observação e acompanhamento no terreno de um conjunto de eventos e atividades culturais que ajudam a formar aquilo que se entende como um ecossistema cultural localizado.

A dissertação organiza-se em quatro capítulos: o primeiro procura apresentar um enquadramento teórico sobre precariedade e trabalho artístico; o segundo descreve aspetos do contexto cultural das Caldas da Rainha, numa genealogia que se assume como necessariamente parcial; o terceiro apresenta a metodologia e o processo de investigação; e o quarto discute os resultados da análise empírica, refletindo sobre as estratégias de sustentabilidade e as redes de apoio que emergem das trajetórias dos artistas entrevistados.

Objetivos

Desenvolvido no âmbito do Mestrado em Gestão Cultural, este estudo estabelece um diálogo com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável da Agenda 2030 das Nações Unidas (2015), em particular com o objetivo 8, relativo ao trabalho digno e crescimento económico, nomeadamente a meta 8.3, que incentiva a promoção do empreendedorismo, da inovação e de atividades produtivas com valor económico e social. Partindo do contexto específico das Caldas da Rainha, cidade onde vivo, reconhecida pela sua forte presença artística e pela vitalidade do seu meio criativo, esta investigação procura refletir sobre o lugar que os artistas e agentes culturais ocupam neste ecossistema. Interessa então compreender em que medida as suas práticas, marcadas por um elevado valor simbólico e cultural, contribuem para o dinamismo criativo e económico da região, ao mesmo tempo que se interrogam as condições concretas em que estas atividades são desenvolvidas e o seu impacto na qualidade de vida de quem delas depende.

A investigação aproxima-se igualmente do objetivo 11 dos ODS, relativo às cidades e comunidades sustentáveis, particularmente da meta 11.4, que sublinha a importância de proteger e valorizar o património cultural. Neste sentido, parte-se do reconhecimento de que os artistas desempenham um papel fundamental na construção e renovação das identidades culturais locais. Assim, esta dissertação procura refletir sobre a relação entre a cidade e a sua comunidade artística, entendendo as Caldas da Rainha, não apenas como cenário, mas como um território vivido e

partilhado, capaz de criar, ou limitar, condições para o desenvolvimento de práticas culturais inclusivas e sustentáveis.

A minha própria experiência de chegada à cidade atravessa este processo de investigação, sendo-lhe mesmo constitutiva. A construção de uma rede de contactos, inicialmente motivada pela experiência migrante e pela necessidade de criar ligações num novo lugar, acabou por revelar um tecido de relações, colaborações e apoios informais que sustentam uma parte significativa da vida artística local. É a partir deste encontro entre experiência pessoal e curiosidade académica que emerge o objetivo central desta investigação: compreender, através das narrativas de artistas e agentes culturais que vivem e trabalham nas Caldas da Rainha, de que forma se configuram as condições de precariedade laboral no campo artístico e que estratégias individuais e coletivas são mobilizadas para sustentar estes percursos ao longo do tempo.

Particularizando os objetivos específicos, pretende-se:

(1) conhecer, a partir das trajetórias de artistas e designers que integram esta rede de contactos, as condições concretas em que desenvolvem as suas carreiras específicas, considerando aspetos como a estabilidade ou instabilidade laboral, as diferentes fontes de rendimento, as possibilidades de desenvolvimento artístico e profissional e o acesso a mecanismos de proteção social;

(2) identificar, com base nas suas experiências, os fatores que contribuem para a incerteza e precariedade no trabalho cultural, com particular atenção à informalidade das práticas laborais, ao papel das redes de apoio informais, às políticas culturais existentes e à forma como o trabalho artístico é percebido pelas comunidades locais;

e (3) analisar de que modo estas condições se refletem nas trajetórias pessoais e profissionais dos artistas e agentes culturais, bem como na sustentabilidade dos seus projetos, na continuidade da produção, no seu bem-estar e nas decisões relativas à permanência ou mobilidade no contexto local.

Capítulo 1 - Trabalho artístico, precariedade, proteção social e motivação: desafios para a gestão cultural em contextos locais

1.1. Trabalho precário no campo cultural

A precariedade laboral é um fenómeno complexo e multidimensional que está amplamente presente na sociedade contemporânea e que atravessa os indivíduos em várias dimensões. “Trata-se de uma situação em que os trabalhadores vivem em condições de insegurança, incerteza e falta de garantias no que diz respeito às suas condições de trabalho, com todas as consequências que isso acarreta para a sua vida em geral, não só profissional, mas também pessoal e social” (Antuña, 2022, p. 36). Sendo este um fenómeno generalizado, o ecossistema artístico e cultural é particularmente atravessado por estas dinâmicas de precariedade, que marcam as condições de vida e de trabalho dos indivíduos que o compõem.

A precariedade artística não é um fenómeno recente, estando frequentemente associada às lógicas estruturais do campo cultural, muitas vezes acompanhadas por discursos que celebram a flexibilidade e a autonomia do trabalho criativo como formas de libertação. A precariedade apresenta características que se perpetuam ao longo do tempo devido a fatores económicos, mas também às políticas públicas que são implementadas (ou que não são promovidas) e à ação dos atores culturais e às suas relações. Hélder Sousa refere, sobre a liberdade do trabalho artístico:

As liberdades formais não são as liberdades reais, da mesma forma que as liberdades do cidadão não são as liberdades do trabalhador. As liberdades formais não existem se as pessoas não as puderem praticar, dependem das relações de poder e da viabilidade do exercício de cidadania de cada um. Poder-se-á, neste sentido, entender o trabalhador da arte como um exemplo do cidadão trabalhador que luta entre a liberdade formal, que a sua condição de cidadão lhe permite, e a liberdade de criação, ou seja, a (im)possibilidade de exercer a sua profissão. (Sousa, 2023, p. 19)

Soeiro adverte, no entanto, para o seu lado menos visível: “O sector cultural foi uma espécie de laboratório para formas de trabalho precário muito assentes numa ideologia da autonomia, do empreendedorismo, da autorrealização através do trabalho criativo, alegadamente sem subordinação hierárquica ou jurídica” (Santos & Soeiro, 2021, p. 3). Para compreender o que se entende por trabalho precário, Rodgers propõe quatro critérios que permitem identificar e caracterizar o emprego precário:

O primeiro critério refere-se à curta duração do emprego ou ao risco de perda do trabalho. O segundo diz respeito à baixa probabilidade de os trabalhadores influenciarem as suas condições de emprego. O terceiro refere-se ao reduzido grau de proteção dos trabalhadores na própria legislação laboral, nomeadamente no que diz respeito ao acesso à segurança social, que não está garantido. Por fim, o último critério prende-se com a relação entre os baixos níveis de rendimento e o risco de situações de pobreza. (Rodgers, 1998, p.18)

Esta definição de trabalho precário engloba vários mercados e profissões, sendo que a área artística também é, naturalmente, incluída. O trabalho por conta própria dos artistas mantém esta intermitência, que poderia ser considerada uma característica da precariedade, uma vez que muitos exercem a sua atividade de acordo com as oportunidades do momento, como bolsas, convites à apresentação de propostas, parcerias ou trabalhos a recibos verdes, modalidade que Soeiro considera como “a mais importante do processo de precarização laboral no nosso país” (Soeiro, 2015, p. 119).

A par da intermitência do trabalho, existem vários desafios como a dificuldade em contribuir e descontar para a segurança social (Barros Leitão, 2021), deixando artistas e agentes culturais desprotegidos em momentos de necessidade ou de desemprego, apesar dos avanços legislativos a nível nacional, como o Decreto-Lei n.º 105/2021, que define o *Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura* (Diário da República, 2021, p.5-36). Já Vásquez afirma que: “a falta de rendimentos dignos e contínuos, de segurança social direta da produção artística e a dificuldade em desenvolver carreiras profissionais dignas afetam as decisões e práticas da vida dos indivíduos” (Jaramillo Vázquez, 2022, p. 5).

Os artistas que, no início da sua carreira, não têm rendimentos suficientes para sustentar o seu trabalho e o seu dia a dia, são obrigados a procurar oportunidades de trabalho fora do campo artístico. Pierre-Michel Menger refere explicitamente esta situação:

A grande maioria dos artistas que não têm um emprego estável numa instituição artística ou numa organização onde a prática da sua arte é remunerada como tal, recorre a outros recursos e a um ou vários outros empregos — estáveis, intermitentes ou temporários —, o que é necessário. (Menger, 2014, p. 124)

No estudo *Estatísticas da Cultura 2023*, o Instituto Nacional de Estatística (INE) português (2023, p. 20) disponibiliza a informação mais recente sobre o sector criativo e cultural do país. Neste estudo, os dados podem ser analisados em perspetivas económicas e sociais sobre o trabalho artístico e cultural, com base nas orientações estabelecidas pelo Guide to Eurostat Culture Statistics (edição de 2018) no capítulo referente ao emprego cultural, onde se encontra a seguinte definição:

o emprego cultural “inclui todas as pessoas que trabalham em atividades económicas consideradas culturais e criativas, independentemente da profissão. Abrange ainda as pessoas com profissões consideradas culturais ou criativas, independentemente da atividade onde exercem a profissão” (Instituto Nacional de Estatística, 2023, p. 20). Isto significa que o universo do trabalho cultural e artístico engloba duas dimensões, por exemplo, um contabilista que trabalha num museu ou um músico que trabalha em publicidade. Estes são os aspetos que serão considerados nos exemplos trabalhados nesta dissertação, especialmente no caso de artistas que possuem formação académica artística e não praticam, daqueles que têm formação e praticam, e ainda dos que praticam, mas não têm educação formal prévia.

Tendo em conta a definição anterior, verifica-se que, em 2023, de acordo com o inquérito ao emprego, o emprego cultural rondava as 201 mil pessoas, valor que representa 4,0% do total da população empregada em Portugal. Estes valores são 4 pontos percentuais superiores aos registados em 2022. Entre estes, pouco mais de metade (54,2%) eram homens e tinham menos de 45 anos de idade (55,2%). Para além da elevada percentagem de trabalhadores com formação superior, o emprego cultural também se caracterizava por uma proporção mais elevada de trabalhadores por conta própria em relação ao emprego total: 27,8% e 14,7%, respetivamente (Instituto Nacional de Estatística, 2023, p. 20).

Dado que estes indivíduos apresentam um elevado grau de escolaridade, percebe-se que o investimento em educação constitui uma componente essencial para estes profissionais, sem considerar o investimento em ferramentas necessárias à produção artística.

Uma dessas características pode ser observada nas estatísticas do Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP), onde a noção de empregabilidade se baseia na relação entre o número de licenciados inscritos num centro de emprego e o total de licenciados. Nessas carreiras, é comum que os profissionais apresentem um alto nível de educação formal, como observa Morais: “Quando consideramos as várias áreas científicas de formação, emerge um panorama bastante heterogéneo. De facto, a maioria das áreas coloca-se abaixo do valor de referência nacional, porém as ciências sociais e jornalismo, as ciências físicas e as artes e humanidades colocam-se acima dessa fasquia (respetivamente 0,066, 0,067 e 0,070)” (Morais, 2012, p. 7).

Muitos destes artistas, à data do término da sua licenciatura, não estão inseridos no mercado de trabalho ou não têm, até ao momento, qualquer vínculo externo com galerias ou outras

instituições culturais. Tal situação torna-os agentes informais e relativamente vulneráveis na dinâmica do mundo do trabalho. O que é ensinado na sala de aula nem sempre coincide com as exigências do mercado artístico, o que quer dizer que a academia promove a investigação, a estética e a liberdade criativa, enquanto o mercado procura pessoas com habilidades mistas, capazes de gerir e divulgar projetos e de criar fortes redes de contato. Um estudo realizado pelo *Strategic National Arts Alumni Project* (2025) destacou que “os resultados indicam que as competências empresariais/empreendedoras (no que diz respeito à comercialização da sua arte) tendem a ser lacunas de competências, enquanto as habilidades artísticas tendem a ser excedentes de competências, e as habilidades de comunicação são percebidas como as mais importantes no local de trabalho” (Strategic National Arts Alumni Project, 2025, p. 3). A ausência de muitas dessas competências sociais ou empreendedoras tende a perpetuar as condições precárias dos artistas recém-formados.

Abordar a precariedade na esfera cultural em Portugal é, assim, fundamental para compreender as tensões que se criam na produção artística, bem como na vida dos artistas. Embora Portugal reconheça que “a cultura é um grande motor do desenvolvimento económico” (Santos, 2004, p. 93), as condições de trabalho dos criadores e indivíduos envolvidos no campo artístico permanecem fracas, instáveis e marcadas pela incerteza. José Soeiro na entrevista realizada por Priscilla Santos enquadra estas dificuldades no contexto português:

Para além destes fatores, os profissionais deste setor reportam um cenário com cada vez menos oportunidades, consequência de constantes cortes orçamentais para o ramo da Cultura, e com obrigações sociais que acabam por se revelar, em muitos casos, insustentáveis. Com efeito, a precariedade que se impõe no universo artístico português está, em grande parte, associada à escassez orçamental crónica. (Santos & Soeiro, 2020, par. 13)

Abrir o diálogo sobre o trabalho precário no campo cultural em Portugal, especificamente em Caldas da Rainha, permite refletir sobre falhas estruturais como a informalidade, a falta de proteção social, a individualização do risco e a ausência de políticas públicas. Esta abordagem ajuda a questionar o atual sistema de sustentabilidade e a discutir as redes de apoio criadas em resposta a estas lacunas.

1.2. Legislação e políticas públicas

O precariado é composto por pessoas que vivem de empregos instáveis, intercalados com períodos de desemprego ou de afastamento da força de trabalho, levando uma vida de insegurança,

com acesso incerto à habitação e aos recursos públicos, experimentando uma sensação constante de transitoriedade (Standing, 2014, p. 19). No contexto artístico português, tem sido particularmente difícil obter o reconhecimento formal de um contrato de trabalho. Nas palavras de José Soeiro (2021), “o que o precariado em Portugal tem vindo a exigir é, fundamentalmente, o acesso a um contrato de trabalho, com horário de trabalho, proteção social e possibilidade de representação sindical” (p. 5). Com estas garantias, o artista, tal como qualquer outro trabalhador, teria acesso a direitos como o subsídio de desemprego, que, no caso dos trabalhadores independentes, poderia ser obtido com menos tempo de contribuição. Soeiro refere ainda algumas medidas que têm sido implementadas ou debatidas pelo governo relativamente aos trabalhadores da cultura em Portugal:

Uma é a lei da Ação Especial de Reconhecimento da Existência de Contrato de Trabalho, de 2013, que reforça a fiscalização da utilização indevida do contrato de prestação de serviços. O segundo debate é sobre se deve ou não haver uma proteção que se assemelhe à de subsídio desemprego para os que sejam verdadeiros trabalhadores independentes. Em terceiro lugar, está em discussão, entre o governo e as associações, do Estatuto dos Profissionais da Cultura, com regras específicas para os trabalhadores do setor, quer no acesso à proteção do desemprego com menos tempo de descontos [forma de fazer frente à intermitência de trabalhos entre profissionais da cultura], quer com outras formas de contabilizar o tempo de trabalho e descontos. Está em debate. (Santos & Soeiro, 2021, p. 6)

Em teoria, o *Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura* (2022), aprovado em Portugal, é um valioso passo em frente, pois procura combater a precariedade estrutural do sector cultural e facilitar uma gestão governamental mais eficiente e equitativa. Este instrumento legal reconhece formalmente o trabalho artístico e cultural como uma atividade profissional com direitos e responsabilidades, estabelecendo medidas como o contrato de trabalho cultural, o regime contributivo adaptado e o acesso à segurança social.

No entanto, na prática, são diversos os desafios que precisam ser ultrapassados para que este estatuto cumpra efetivamente a sua função. Entre eles destacam-se a dificuldade no processo de registo e comprovação da atividade, a falta de informação disponível para os indivíduos do sector, a insuficiente formação de empregadores e organismos académicos e a carência de competências no acompanhamento e aplicação a nível local. Além disso, muitos municípios, incluindo cidades de média dimensão como Caldas da Rainha, ainda não desenvolveram mecanismos de apoio descentralizados em comparação com cidades maiores, tornando as suas estruturas administrativas incapazes de implementar eficazmente este quadro regulamentar.

Em entrevista à RTP, a atriz, dramaturga e ativista Sara Barros Leitão (2021) explica as dúvidas e desacordos que os agentes culturais têm em relação a esta legislação:

O grande ponto positivo que o estatuto prometia era dar proteção social a todos os que trabalham na área da cultura. Que ao trabalharem com recibos verdes, para várias entidades de forma intermitente, não conseguem fazer os requisitos mínimos para ter acesso ao subsídio de desemprego ou ao subsídio por cessão de atividades. Significa que os trabalhadores da área da cultura, por muito que descontem para a segurança social, e descontam às vezes muito mais do que 20%, por trabalharem em forma independente e para várias entidades, não têm acesso àquela gaveta com que podes ter o subsídio de desemprego. Então, o que o governo fez foi criar uma gaveta, uma nova taxa contributiva muito maior, e que só tens acesso se tiveres três meses sem trabalhar, sem receber e a contribuir. Uns dos grandes argumentos contra o estatuto é que não prevê nenhuma forma de contratação, não há um incentivo à contratação. Nem combate outras formas de empregar pessoas, que na verdade as deixam desprotegidas e sem direitos, como: os falsos recibos verdes, o falso outsourcing. Aquilo que acontece é que a maioria dos trabalhadores na área da cultura deveriam ter direito a um contrato de trabalho. E não têm. Isso acontece em todas as áreas, não só na cultura. (Sara Barros Leitão, RTP, Programa Cautelar, 2021)

Isto revela a necessidade de literacia legislativa para a implementação de um tal estatuto, acompanhada de investimento público, formação institucional e académica e diálogo constante com os profissionais do sector, de modo a adaptar o estatuto às realidades concretas do trabalho artístico em Portugal. Mas, três anos depois, no âmbito das alterações efetuadas ao Estatuto dos Profissionais da Cultura de 2024, a Associação Plateia (Associação de Profissionais das Artes Cénicas) tornou público o seu parecer: “a redução das taxas contributivas é essencial, para que haja adesão ao sistema de proteção social especial. No entanto, lamentamos que a revisão agora proposta desperdice a oportunidade para fazer as alterações de fundo que são fundamentais.” (Pereira, 2024, p. 4), lembrando que continua a faltar “uma forma de integrar os descontos e a contagem do tempo de trabalho para o Subsídio de Suspensão de Atividade Cultural (para o qual só contam recibos verdes e contratos de trabalho de muito curta duração) e para o Subsídio de Desemprego (para o qual contam todos os restantes contratos de trabalho)” (p. 6).

Para compreender quais são os parâmetros que constituem o trabalho digno e pelos quais se deve lutar, podemos adotar a posição de Guy Standing (2011, p. 6), que identifica sete formas principais de segurança ocupacional:

- Segurança de acesso ao mercado de trabalho
- Segurança da empregabilidade
- Segurança de carreira

- Segurança no emprego
- Segurança do desenvolvimento de competências
- Segurança da remuneração
- Segurança da representação jurídica e sindical

Garantir o trabalho artístico com estas formas de segurança ocupacional não é apenas uma questão de cumprimento dos direitos laborais dos indivíduos, mas também uma condição necessária para a sustentabilidade das trajetórias artísticas. O acesso seguro ao mercado de trabalho e às ofertas de emprego permite que os artistas participem da dinâmica do trabalho seguro, reduzindo a dependência de redes informais ou de convites intermitentes para a apresentação de candidaturas. Todas as condições acima descritas, como a segurança e a estabilidade da carreira, são cruciais para o desenvolvimento profissional e artístico, proporcionando bem-estar individual e a realização de ambições artísticas e culturais. De igual modo, a remuneração justa garante a compensação pelo trabalho efetuado, evitando a normalização do trabalho gratuito ou subordinado a outrem. Conhecidos os parâmetros que devem ser cumpridos e as condições atuais que atravessa o trabalho artístico, surge então a questão central: qual a motivação do indivíduo para ser artista?

1.3. Vocação, motivação e precariedade na prática artística

No contexto anteriormente explorado, em que os artistas enfrentam instabilidade laboral, intermitência de rendimentos e limitações legais, emerge uma dimensão complementar, igualmente central para compreender as suas trajetórias: o desejo de realização criativa. A motivação intrínseca, o impulso vocacional e a busca por autonomia e expressão pessoal não apenas orientam a prática artística, como também moldam a forma como os indivíduos negociam e experienciam a precariedade. Compreender este eixo permite iluminar as tensões que atravessam a vida profissional e criativa dos artistas: a mesma força que os impulsiona a criar pode, paradoxalmente, justificar e naturalizar condições laborais instáveis, revelando como o investimento emocional e simbólico na arte se articula com as estratégias de sobrevivência. Compreender como esse desejo fundador se articula com as exigências concretas da sustentabilidade profissional é essencial para revelar as tensões que marcam a trajetória deste grupo nas Caldas da Rainha.

Enquanto o artista empreende o caminho da criação, tanto a sua identidade artística como a da sua obra enfrentam desafios como ter de subsistir com base em trabalhos temporários, não remunerados ou “remunerados” com a visibilização do seu trabalho. Sobre este contexto, Viñas argumenta que muitas vezes não há pagamento monetário direto para os artistas, mas sim: “galerias que lhe oferecem promoção em troca do seu trabalho, concursos com prêmios simbólicos, ofertas que melhoram o seu CV em troca de participação gratuita, colaborações não remuneradas em revistas ou para ilustrar um livro” (Viñas, 2020, par. 3). Quando se fala dos níveis de rendimento dos artistas (ligados ao seu trabalho profissional ou artístico), Pierre-Michel Menger explora, em *The economics of creativity* (2014, p. 110), as motivações monetárias e não monetárias para a prossecução de uma carreira cultural e artística: “Existem desigualdades consideráveis entre os artistas no que respeita ao seu trabalho e aos seus rendimentos. Estas desigualdades têm a sua origem na distribuição desequilibrada do talento e nas tecnologias de consumo conjunto que ampliam a importância das pequenas diferenças de talento” (Menger, 2014, p. 211), acrescentando: “É pela mesma razão que, quando se trata de optar por fontes de rendimento fora da área artística para se poder sustentar economicamente, as diferenças são significativamente reduzidas.” (Menger, 2014, p. 155).

Menger (2014) defende ainda que, de acordo com estudos sociológicos, há uma dimensão social que se torna mais importante do que a dimensão económica, uma vez que as carreiras artísticas tendem a ser menos bem pagas no início, tornando as motivações não pecuniárias mais relevantes neste contexto. Em específico, o autor remete para o estudo sociológico *O amor pela arte: os museus europeus e o seu público* (1981), realizado por Dominique Schnapper, Pierre Bourdieu e outros autores para referir que as pessoas que escolhem profissões artísticas, apesar de um rendimento monetário modesto, o fazem, não apenas pelo significado pessoal, pela realização criativa e pelo prazer intrínseco que a prática artística proporciona, mas também pelo estatuto e prestígio social associados a essas profissões. Menger considera assim que, no contexto contemporâneo, a liberdade criativa oferece um campo de incertezas que muitos artistas estão dispostos a enfrentar e suportar, duplamente motivados pelo reconhecimento simbólico e a dimensão financeira:

The ideology of creative freedom can offer inexhaustible resources for justifying or self-justifying the choice of a life of limited material means, for instance, in Dominique Schnapper’s study of unemployment among artists. It is as if artists inverted the values attached to, on the one hand, social integration by means of a regular and decently paid

activity, and, on the other, personal autonomy in the typically painful experience of unemployment. Thus, they can celebrate the benefits of art, a peculiar type of labor that is ideally fulfilling, yet socially risky, and refuse the drawbacks of professions that are economically more reliable, yet more routine and utilitarian. (Menger, 2014, p. 110)³

Pierre Bourdieu e Pierre-Michel Menger procuram escapar à visão carismática ou romântica da atividade artística, que assume que o artista, como se dotado de um dom divino, adquire talentos inatos, e que a única finalidade da sua prática é a satisfação filosófica, estética ou moral, alheio ao mercado, às necessidades de subsistência ou a qualquer estímulo externo. Segundo os autores, esta conceção transforma a arte numa atividade pura, acima dos processos sociais, desconsiderando o esforço, a formação e o trabalho contínuo que toda prática artística exige. Menger descreve esta dimensão carismática do trabalho artístico:

These themes all transform artistic engagement into a vocation and the artist himself into a charismatic figure who, assuming luck comes his way, is driven exclusively by an inner need to realize himself through self-expression. The power of this stereotype derives from the way a *posteriori* rationalization acts to conjure away uncertainty: The dimension of choice is negated by the notion of an irresistible vocation; the vagaries of success are obscured by the predestination motif (embodied in the image of precocious talent); and the trials involved in acquiring skills are masked by glowing evidence of the artist's gift. (Menger, 2014, p. 104)⁴

Como refere o autor, essa distinção vocacional tende a ofuscar o esforço do trabalho contínuo que se segue aos processos de aprendizagem. A incerteza é obliterada pelo destino de criação a que o indivíduo se submete, como se fosse uma qualidade irrevogável do acaso, como se

3 A ideologia da liberdade criativa pode oferecer recursos inesgotáveis para justificar ou autojustificar a escolha de uma vida com recursos materiais limitados, por exemplo, no estudo de Dominique Schnapper sobre o desemprego entre artistas. É como se os artistas invertissem os valores associados, por um lado, à integração social por meio de uma atividade regular e decentemente remunerada e, por outro, à autonomia pessoal na experiência tipicamente dolorosa do desemprego. Assim, podem celebrar os benefícios da arte, um tipo peculiar de trabalho que é idealmente gratificante, mas socialmente arriscado, e recusar as desvantagens de profissões que são economicamente mais fiáveis, mas mais rotineiras e utilitárias. (Menger, 2014, p. 110) [tradução livre]

4 Todos estes temas transformam o compromisso artístico numa vocação e o próprio artista numa figura carismática que, partindo do princípio de que a sorte lhe sorri, é movida exclusivamente por uma necessidade interior de se realizar através da autoexpressão. O poder deste estereótipo deriva da forma como a racionalização a posteriori atua para dissipar a incerteza: A dimensão da escolha é negada pela noção de uma vocação irresistível; os caprichos do sucesso são obscurecidos pelo motivo da predestinação (encarnado na imagem do talento precoce); e as provações envolvidas na aquisição de competências são mascaradas pela evidência brilhante do dom do artista. (Menger, 2014, p. 104) [tradução livre]

o artista nascesse com esse dom ou mestria. Ao obscurecer o esforço, a formação e o trabalho contínuo que toda prática artística requer, a incerteza é naturalizada, apresentada como um preço inevitável de uma suposta liberdade criativa, e o artista é isolado de dinâmicas laborais mais estáveis, como se a precariedade fosse o preço inevitável da liberdade criativa. Essa mistificação tem consequências concretas em contextos como o de Caldas da Rainha. Para esta dissertação, os artistas entrevistados, a maioria formados na ESAD.CR e sustentados por redes informais de apoio, descrevem as suas experiências num ecossistema que celebra a sua criatividade, mas frequentemente ignora a vulnerabilidade económica e social.

Desconstruir esta visão carismática constitui o primeiro passo para reconhecer que a arte é igualmente trabalho e, enquanto tal, deve ser objeto de condições dignas, proteção social e políticas públicas, evitando-se a recorrente associação do seu sucesso a noções de “dom” ou de “destino”.

Capítulo 2 - Caldas da Rainha: um ecossistema artístico entre a tradição e a autogestão

Caldas da Rainha é um território marcado por uma história singular de práticas artísticas e artesanais que, desde o século XV, têm vindo a moldar um ecossistema cultural denso, complexo e profundamente enraizado no território. Este capítulo propõe-se traçar, a partir de uma perspetiva contextualizada, algumas das chaves que permitem compreender por que razão esta cidade de média dimensão, relativamente afastada dos grandes centros metropolitanos, se consolidou como um polo de criação e experimentação artística.

Como Ana Maria Fernandes indica, com referência a Matarasso (1999, p. 7), “a identidade cresce a partir de histórias que contamos a nós mesmos sobre nós mesmos” (Fernandes, 2014, p. 17). Parte-se, assim, de uma premissa que percorre todo o capítulo: a história cultural de Caldas da Rainha não se esgota nas suas instituições formais, mas tece-se também em práticas informais, redes de colaboração e formas de autogestão que têm permitido a continuidade da criação artística, mesmo em contextos de precariedade.

A hipótese que atravessa este capítulo é a de que o ecossistema artístico caldense se sustenta numa tensão produtiva entre uma tradição institucional historicamente enraizada e um conjunto de redes informais e autogeridas que dela se alimentam e a complementam — e de que essa tensão se constrói sobre uma precariedade que é estrutural, e não conjuntural. Para a trabalhar, mobilizo dois conceitos que serão aprofundados no terceiro eixo: o de ecossistema cultural, que permite pensar o conjunto de relações que sustentam a criação artística num território, e o de procomum, que nomeia as práticas colaborativas e de partilha de recursos que emergem à margem das lógicas institucionais e mercantis.

O capítulo organiza-se em torno de três eixos que, em conjunto, procuram oferecer uma visão multifacetada do ecossistema artístico local. Em primeiro lugar, apresenta-se uma genealogia “incompleta” de práticas culturais situadas, na qual se percorrem alguns dos momentos, instituições e figuras que contribuíram para a construção de uma tradição artística local, desde a produção cerâmica ligada ao Hospital Termal até ao surgimento de Rafael Bordalo Pinheiro, passando pelo papel da SECLA, do CENCAL, da Escola Superior de Artes e Design (ESAD.CR)

e dos museus da cidade. Trata-se de uma genealogia conscientemente incompleta, que não aspira à exaustividade, mas sim a identificar certos fios condutores que permitam compreender a densidade do substrato cultural sobre o qual assenta a criação contemporânea na cidade.

Em segundo lugar, aborda-se o reconhecimento institucional dessa tradição através do selo de Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO. Esta secção analisa os significados e as implicações desta distinção, que, para Begoña Guzmán, “revela que a cultura e o desenvolvimento constituem um binómio indissociável” (Guzmán, 2022, p. 4), recolhendo perspetivas e narrativas que emergem deste reconhecimento como ativo urbano.

Por fim, apresenta-se o ecossistema artístico das Caldas da Rainha a partir das redes de apoio que nele se tecem. Esta secção procura dar visibilidade ao que normalmente fica fora das estatísticas culturais e dos discursos institucionais: as redes informais, os coletivos autogeridos, os laços de amizade e de colaboração que constituem a verdadeira espinha dorsal deste ecossistema. Considera-se, neste âmbito, que “a ação cultural constrói a capacidade organizacional da comunidade, capacita grupos locais e desempenha funções importantes ao nível da cidadania ativa, principalmente quando une as pessoas à volta de atividades tão simples como comemorações que ao mesmo tempo reforçam os laços entre as pessoas” (Fernandes, 2014, p. 17).

A minha própria experiência como migrante e consumidora de arte na cidade atravessa metodologicamente este capítulo. Assumo-a na linha do que Donna Haraway (1988) designou por *situated knowledges*: um saber que não aspira à neutralidade mas reivindica a sua localização como condição de produção. Esta opção torna-se particularmente visível no terceiro eixo, onde as redes e os coletivos que me acolheram se tornam, simultaneamente, objeto e lugar de enunciação.

No seu conjunto, este capítulo procura situar o leitor no território artístico das Caldas da Rainha, podendo ser compreendido tanto a partir das suas instituições e tradições, como da tensão dinâmica entre o institucional e o autogerido, entre o reconhecimento externo e as práticas quotidianas, entre a história e o presente criativo dos seus artistas.

2.1. Uma genealogia “incompleta” de práticas culturais situadas

Este eixo tem como objetivo situar historicamente a cidade de Caldas da Rainha enquanto território artístico e criativo. Para tal, adota-se uma abordagem genealógica que identifica alguns

dos momentos, instituições e figuras que, em diferentes períodos, contribuíram para a construção de um ecossistema cultural singular. O ponto de partida é a fundação do Hospital Termal no século XV, um acontecimento que, para além de atrair visitantes e doentes, impulsionou o desenvolvimento de atividades artesanais como a cerâmica e promoveu a circulação de diferentes grupos sociais, lançando as bases de uma cultura local aberta ao intercâmbio e à produção. Como se sublinha, “não se trata apenas de reconhecer o seu valor no passado, mas sim de compreender o seu valor no futuro, qual a importância de fazer perdurar estes bens, para além de cada um de nós” (Comunidade Intermunicipal, 2024, p. 12).

A partir desse momento, o percurso histórico das Caldas da Rainha revela uma continuidade significativa de práticas ligadas à criação artística, com especial destaque para a cerâmica, que se afirmaria como um dos principais traços identitários da cidade. A criação da fábrica de faianças por Bordalo Pinheiro constituiu um marco decisivo nesse processo, posteriormente reforçado por instituições como a SECLA e o CENCAL, que contribuíram para a qualificação e expansão desta atividade. Mais tarde, o surgimento de outras instituições de ensino artístico e de equipamentos culturais, como a ESAD.CR, o Centro de Artes e o Centro Cultural e de Congressos, vêm consolidar e diversificar este legado. Neste contexto, João Bonifácio Serra, historiador, professor⁵, sublinha a importância do fortalecimento destas estruturas como base para o desenvolvimento cultural sustentado:

Uma narrativa que envolva as associações, que integre tanto a cultura popular como a cultura mais erudita e que trate tanto do património como da nova criação e que, sobretudo, atraia e retenha talento e diga: Caldas é uma cidade onde é inevitável que os criadores culturais passem, vivam, residam e trabalhem. (Gazeta das Caldas, 2012, p. 16)

Esta genealogia, assumidamente incompleta, pretende evidenciar alguns dos marcos para a compreensão da consolidação de Caldas da Rainha como um polo de criação e experimentação artística, capaz de atrair, formar e reter talento, apesar da sua posição periférica face aos principais centros urbanos do país.

⁵ Figura central nas áreas das artes e da cultura nas Caldas da Rainha. Foi titular da *Cátedra de Gestão das Artes e da Cultura, Cidades e Criatividade*, atribuída pela UNESCO em 2018 à Escola de Artes e Design de Caldas da Rainha, e investigador integrado do LIDA – Laboratório de Investigação em Design e Artes (ESAD.CR/IPL), do qual integrou o comité de coordenação.” (Politécnico de Leiria, 2022, p. 1)

2.1.1. Hospital Termal das Caldas da Rainha

A história das Caldas da Rainha (...) começa com a fundação do Hospital Termal (o mais antigo do mundo) pela Rainha D. Leonor nos finais do século XV, tornando-se um ponto de interesse para viajantes e pessoas que procuravam curar-se de doenças patológicas do aparelho respiratório (...). Posteriormente, D. Manuel I concedeu-lhe o estatuto de Vila, em 21 de março de 1511. Neste processo, Jorge de S. Paulo relata as opções que o Hospital utilizou na melhoria da higienização quanto à utilização das peças utilitárias como substituição de copos de madeira por copos de barro vidrado de branco. (Da Silva, 2017, p. 10)

A cerâmica, de facto, tinha uma função prática essencial para o bem-estar dos doentes, havendo registos que relatam esta substituição, por decisão do administrador do hospital, em 1653. “Esta benfeitoria arrastou uma complexidade de serviços que suportavam o funcionamento do Hospital Termal, assim como as pessoas que o serviam. A cerâmica, neste caso os oleiros, desenvolveram desde cedo um papel importante e peculiar, tanto no objeto utilitário, como decorativo” (Da Silva, 2017, pp. 3-4). Estes dados constituem alguns dos primeiros sinais de uma profissão e de uma tradição que viria a tornar-se central na identidade económica e cultural da cidade.

À medida que as termas se tornavam progressivamente conhecidas, Caldas da Rainha começou a receber “a presença muito frequente da aristocracia cortesã e da família real, sobretudo após 1650, contribuindo para trazer às Caldas todo um gosto artístico consumidor específico” (Gomes, 1994, p. 52). Esta dinâmica introduziu diversidade e renovação nos consumos culturais da época, principalmente a diversificação de estéticas e de necessidades artísticas.

Todos estes movimentos surgiram das constantes visitas da Corte Real, promovendo os eventos artísticos, como a música, a pintura, a escultura, a arquitetura, a cerâmica artística, os revestimentos de painéis azulejares nos interiores e exteriores de edifícios e estruturas. (Da Silva, 2017, p. 10)

Falar do Hospital Termal e da origem da produção cerâmica em Caldas da Rainha é situar as raízes de uma tradição artesanal que, séculos depois, continua a ser a base sobre a qual assenta grande parte da criação artística local. Essa procura por objetos cerâmicos, gerada pela afluência de visitantes ao hospital, impulsionou a fixação de oleiros e a criação de oficinas, configurando um tecido produtivo baseado na transmissão oral e na aprendizagem entre gerações.

Posteriormente, este processo viria a ser institucionalizado através de estruturas de ensino e programação, mantendo-se, em paralelo, sustentado por redes comunitárias mais flexíveis e independentes.

A tradição histórica de Caldas da Rainha, enraizada no seu Hospital Termal e na produção cerâmica, não é um legado esquecido. Atualmente, o antigo Hospital Termal, hoje museu, tornou-se um palco vivo que acolhe constantemente iniciativas culturais independentes, procurando uma programação que se entrelaça num diálogo entre o património e a criação contemporânea. A importância dos espaços do Hospital para o panorama cultural de Caldas da Rainha justificou que os jovens participassem na sua recuperação e proteção. Em 2024, Dora Mendes, responsável do museu, realizou, em colaboração com a produtora Casa Abaixo, uma ação de limpeza com o objetivo de revitalizar o espaço, afirmando-o enquanto espaço de dinamização cultural e sensibilizando a comunidade artística para a sua utilização — ação cujo significado será retomado adiante, a propósito do Caldas Late Night (secção 3.4).

2.1.2. Bordalo Pinheiro

Uma etapa fundamental para a consolidação histórica do papel de Caldas da Rainha como centro de produção artística foi a chegada de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), figura já consagrada no panorama artístico português (Tomaz, 2016, p. 6). O artista chega de Lisboa para aqui realizar um dos ícones que perduram até aos dias de hoje: a Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, fundada em 1884. A criação da fábrica trouxe consigo vários desafios para os irmãos Bordalo, entre os quais a importação de maquinaria e a procura de mão de obra qualificada para a realização do trabalho, empreitada artística e tecnológica assim descrita por João Bonifácio Serra:

(...) os Bordalos importaram tecnologia: uma máquina de vapor de 25 cv, uma caldeira multibular, uma máquina eléctrica para purificação de pastas, muflas, elementos para a construção de dois fornos de tipo Minton. Tiveram igualmente de contratar técnicos no estrangeiro: pelo menos um inglês e um belga passaram pela fábrica nos finais da década de 1880. Não era, porém, o suficiente. A produção de louça utilitária de boa qualidade, não só técnica como de modelo, exigia a solução do problema da mão-de-obra e da respectiva formação. Não parece que a oferta fosse, a esse nível, particularmente abundante e qualificada. A fábrica, ela própria, é que teria de inventar os seus louceiros. (Serra, 1988, p. 279)

Com o seu fôlego artístico, Bordalo Pinheiro revolucionou a produção cerâmica na região, criando um modelo de arte profundamente vinculado ao território. Estas características contribuíram para afirmar Caldas da Rainha como um núcleo relevante da prática artística no país. A produção de cerâmica com as emblemáticas peças de Bordalo Pinheiro “ajudou a introduzir a popularidade na cerâmica local e a projeção que empreendeu a essa mesma indústria ajudaram também a dotar a vila de mais um atrativo cultural, artístico, social, turístico e económico” (Soares, 2021, p. 1).

Se a chegada de Rafael Bordalo Pinheiro a Caldas da Rainha no último quartel do século XIX foi um momento crucial na configuração da cidade como território artístico, constituiu mesmo um episódio decisivo na história da arte portuguesa. Bordalo veio, não apenas para industrializar a cerâmica, mas também para importar tecnologia e formar uma nova geração de louceiros que não existia na região nem no país. O seu projeto era, simultaneamente, artístico, industrial e económico. As peças emblemáticas que criou projetaram a cidade como um polo cultural reconhecível para além da região, atraindo visitantes, turistas e compradores.

A obra de Rafael Bordalo Pinheiro continua viva em Caldas da Rainha, não só como memória histórica, mas como uma presença ativa que ultrapassa as limitações do tempo e se insere na identidade caldense. As suas criações contribuem para a construção da imagem da cidade onde desenvolveu a sua atividade artística e empresarial. Hoje, graças à iniciativa “Rota Bordaliana”, encontramos facilmente nas ruas de Caldas da Rainha as suas obras a habitar o território que tantas vezes o inspirou.

Entre figuras humanas, animais e elementos naturalistas, as peças fazem parte da Rota Bordaliana, uma homenagem da cidade a uma das figuras que marcou profundamente a sua história. A rota recria o percurso que o artista fazia desde a estação de comboios, onde se apeava vindo de Lisboa, até à fábrica que fundou nas Caldas da Rainha — as famosas Faianças Artísticas Bordallo Pinheiro que ainda estão em funcionamento e podem ser visitadas. (Município das Caldas da Rainha, 2026, p. 1)

Da mesma forma, o Zé Povinho, criado por Bordalo Pinheiro em 1875, continua hoje plenamente atual como símbolo identitário de Caldas da Rainha. A sua capacidade de se reinventar ao longo de 150 anos torna-o uma obra aberta e ativista que continua a ser reinterpretada por sucessivas gerações de caricaturistas. Esta vitalidade foi celebrada na cidade em 2025 com a exposição *ZÉ POVINHO 1875–2025: 150 anos de sátira, resistência e identidade popular*, apresentada no Centro Cultural e de Congressos (CCC) de Caldas da Rainha, com curadoria de

Alpuím Botelho, diretor do Museu Bordalo Pinheiro (Lisboa), e Jorge Silva, designer, com a colaboração do Museu da Cerâmica. Para Alpuím, “o humor de Bordalo Pinheiro é ativista, tem sempre um toque político, mas não é populista; ele pretende um cidadão informado e atento aos poderes políticos (...)” (Lusa, 2026, p. 8). A exposição homenageou a personagem, mas também o humor enquanto ferramenta crítica, demonstrando que o Zé Povinho continua a incomodar e a representar, mantendo-se como um pilar da identidade cultural portuguesa e, ao mesmo tempo, profundamente caldense.

Esta história é relevante para a nossa investigação porque evidencia que a vitalidade artística de Caldas dependeu da circulação de pessoas, conhecimentos e tecnologias, um padrão que hoje se reitera com a chegada de estudantes e artistas estrangeiros, entre os quais me incluo. Além disso, Bordalo encarnou a figura do artista que trabalha com a indústria e que integra o seu território na sua criação artística. O seu legado ajuda-nos a questionar a visão carismática da arte que separa a criação das condições materiais e que, no presente, tende a naturalizar a precariedade daqueles que sustentam a vida cultural da cidade.

2.1.3. SECLA e CENCAL

Para compreender a riqueza do ecossistema artístico de Caldas da Rainha é necessário olhar para duas instituições que, embora de natureza distinta — uma industrial e outra formativa —, marcaram profundamente a relação da cidade com a produção cerâmica e, por extensão, com o trabalho artístico. A primeira é a SECLA (Sociedade de Exportação e Cerâmica), fundada em 1947 por Joaquim Alberto Pinto Ribeiro,

unidade fabril que foi uma das mais importantes nas Caldas e a nível nacional, dado o seu carácter exportador, chegando a comercializar para o estrangeiro quase toda a sua produção. (...) O objetivo era o de colmatar a grande procura de cerâmica, sobretudo por estrangeiros e que já não era satisfeita pelas pequenas oficinas familiares. (Narciso, 2018, p. 1)

A SECLA foi um projeto pioneiro que aproximou artistas e designers da indústria, renovando a cerâmica de autor e respondendo aos desafios do mercado internacional, introduzindo simultaneamente processos de industrialização: “os artistas desenvolviam peças de autor, em cerâmica, ao mesmo tempo que protótipos, frequentemente assinados, que podiam depois, caso fosse possível, ser reproduzidos para o mercado internacional” (De Oliveira, 2000, p. 2).

Raimundo Santos, antigo funcionário da secção de pintura da fábrica SECLA, comenta que “A Secla foi uma verdadeira escola em todos os aspetos. Ali formaram-se os melhores técnicos como Zé Carlos e António Cardoso. Foram muitos os alunos das escolas da região que realizaram naquela unidade industrial os seus estágios profissionais para aprender os aspetos técnicos” (Santos, 2018, p. 5).

O desaparecimento físico da SECLA não significou o fim da sua influência. O ecossistema cultural de Caldas é, em grande medida, herdeiro desse legado. Esta ideia de continuidade e reinvenção é claramente expressa nas seguintes palavras proferidas por João Bonifácio Serra por ocasião da exposição *Produto Próprio*, realizada em 2018 no Museu Leopoldo Almeida:

Em casos excepcionais até podemos encontrar um destino museográfico nas ruínas do passado, mas a salvaguarda essencial está no que pudermos construir com a herança recebida. A SECLA desapareceu, enquanto estrutura física, mas quantas criações aí estão para dar sentido novo ao que dela brotou? O CENCAL, a ESAD, o design, as múltiplas oficinas de criadores individuais, a história inspiradora dos seus modelos, dos seus pintores e modeladores, das suas peças. É um legado de uma fantástica riqueza. (Serra, 2018, p. 71)

Um pilar fundamental na consolidação do saber-fazer cerâmico em Caldas da Rainha tem sido o CENCAL — Centro de Formação Profissional para a Indústria de Cerâmica, um centro que, desde a sua inauguração em 1985, apostou num modelo formativo pioneiro:

simula-se uma pequena empresa de cerâmica para que os formandos possam entrar em contacto com a realidade fabril e acompanhar todo o processo de fabrico, desde a modelagem até à cozedura e, por fim, à pintura. No início, a formação consistia sobretudo na qualificação de trabalhadores que já exerciam funções nas empresas (de forma a torná-los mais polivalentes) e de jovens. (Ferreira, 2021, p. 2)

A criação desta instituição surgiu da necessidade de formação especializada e conhecimento para o setor da cerâmica, que exigia muita mão de obra e que estava em pleno crescimento na cidade. Posteriormente ampliou a sua oferta académica ao sector do vidro, com a integração das instalações do CRISFORM, na Marinha Grande, e do Centro Qualifica, que certifica nas suas áreas de formação, vitais para o tecido empresarial da região (Ferreira, 2021, p. 4). Este centro de formação mantém-se em funcionamento, ao contrário da fábrica SECLA, que encerra em 2008 num contexto de crise económica geral.

Os sinais da crise, associada à mundialização da economia, à alteração dos mercados e dos fluxos, repercutiu-se pesadamente sobre as empresas de cerâmica caldenses. A princípio, houve quem julgasse tratar-se de mudança de ciclo e tentasse meios para

resistir à quebra de procura. Mas depressa se percebeu que se estava diante duma alteração estrutural. (Serra, 2018, p. 1)

Apesar das crises, Caldas da Rainha possuía uma tradição de criação cerâmica e artística inabalável. Um inventário das oficinas de autor espalhadas pelo concelho das Caldas, realizado no âmbito do trabalho preparatório da exposição *Produto Próprio*, permitiu localizar cerca de cinco dezenas de oficinas de produção de cerâmica de autor, na sua maioria criadores para os quais a venda das peças que produzem constitui a principal fonte de rendimento. O inquérito administrado revelou também que na sua maioria fizeram aprendizagem oficial no CENCAL e estudos superiores em escolas artísticas como a Escola de Belas Artes e o Ar.Co (ambos em Lisboa), mas, principalmente, na Escola Superior de Arte e Design (ESAD.CR) das Caldas da Rainha (Serra, 2018, p. 8). A sua influência, porém, estende-se para além do âmbito local: “Em qualquer fábrica ou atelier que visitemos, de norte a sul do país, está lá um formando nosso ou alguém nos conhece”, assegura Ana Bica, diretora do CENCAL (Ferreira, 2021, p. 2).

Estas instituições abriram caminho para a consolidação do ecossistema cultural de Caldas da Rainha, articulando-se com estruturas académicas como a ESAD.CR e contribuindo para a formação de um ambiente criativo na cidade. Graças às condições criadas, muitos talentos — tanto da região como estrangeiros — escolheram esta zona para a sua formação e produção artística. Muitos combinaram os seus estudos na ESAD.CR e no CENCAL, criando posteriormente os seus próprios ateliês. Para esta investigação, compreender esse percurso é essencial, na medida em que alguns dos artistas entrevistados são herdeiros desta tradição ou se encontram diretamente inseridos nestas instituições.

2.1.4. Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

Apesar de Caldas da Rainha ser uma cidade culturalmente reconhecida pela criação de cerâmica, esta concentração de artistas e de pessoas interessadas pela produção artística e artesanal em geral propiciou o desenvolvimento de outras áreas de criação. Foram surgindo diferentes artistas e comunidades artísticas que, de forma autónoma ou sob a proteção de instituições, iniciaram novas formas de produção cultural na localidade. Segundo Silva (2017, p. 6), “mais de cinquenta por cento de autores ceramistas, artistas plásticos e designers, concentrados na urbe da cidade e região têm como Caldas da Rainha a cidade que os acolheu na sua formação artística e inspiradora”.

O historiador João Bonifácio Serra, citado por Joana Amaral Cardoso no jornal Público, refere a relevância da produção artística da cidade:

Um centro cerâmico reconhecido em Portugal e no estrangeiro, com atividade continuada desde o século XV, juntou-se ali uma fileira completa, que vai desde a produção artesanal, a produção decorativa e artística, a produção industrial e um sistema de formação moderno que começou com a criação de escolas operárias, depois evoluiu para a formação técnica e, já no século XX, para o ensino superior. (J. Cardoso, 2016, p. 5)

Em torno destas tradições ergue-se uma cidade artisticamente sólida, onde surgiu, em 1990, a ESAD, depois ESTGAD e atualmente ESAD.CR — Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria —, cujo projeto inicial visava criar “uma unidade de ensino onde a componente de especialização tecnológica desse as mãos à componente artística e corporizasse uma articulação estreita quer com a Universidade, quer com a indústria, quer com a formação técnico-profissional, quer com a escolaridade formal” (Serra, 2000, p. 4).

Na ESAD.CR, o modelo de ensino centra-se no desenvolvimento do projeto, na materialização de conceitos e na reflexão crítica e humanista. O modelo de formação concetualmente sustentado, interdisciplinar, tecnologicamente adequado e criativo, prepara os estudantes para as exigências do presente e do futuro. O ensino individualizado, a investigação atualizada e a atenção às áreas profissionais emergentes fazem da ESAD.CR uma referência no panorama nacional e internacional (ESAD.CR, 2017-2025, par. 3).

Para Nuno Crespo, no contexto da exposição *90-10* sobre a ESAD.CR, realizada em Lisboa em 2011, o território cria uma simbiose com a escola, conferindo-lhe características que integram uma identidade criativa própria: “Se a experimentação e a diversidade são marcas da ESAD, Caldas da Rainha não é imune às dinâmicas criativas que a vida de uma Escola de Artes implica. (...) é neste contexto, distante das cenas artísticas de Lisboa ou do Porto, que a ESAD.CR cresceu” (Crespo, 2011, p. 14).

Para Joel Ribeiro, as instituições académicas artísticas foram fundamentais “para alimentar este ecossistema, trazendo talento jovem, investigação e massa crítica”, confirmando que “muitos dos criadores que hoje trabalham nas Caldas vieram de um ou outro destes polos (ESAD, Cencal)” (Ribeiro, 2025, p. 16). Desde a sua fundação, a ESAD.CR tem sido um viveiro fundamental para a formação de artistas e designers na região. Das suas salas de aula saíram gerações de criadores que, em muitos casos, permaneceram na cidade ou nos seus arredores, contribuindo para tecer e desenvolver o ecossistema artístico local. Outros foram reconhecidos a nível nacional e/ou

internacional. Uma amostra destes percursos foi antologicamente apresentada na exposição *90-10* (Lisboa, 2011), acima referida, onde o crítico do jornal Público, Nuno Crespo, destacou nomes como Carlos Bunga (1976, Porto), Margarida Correia (1972, Lisboa), Carla Cabanas (1979, Lisboa), Francisco Vidal (1978, Lisboa), Carlos Rodrigues (1979, Caldas da Rainha), Hugo Canoilas (1977, Lisboa) ou Susana Anágua (1979, Torres Vedras). Ainda hoje, os percursos destes artistas, entre muitos outros, evidenciam o potencial formativo da instituição e a sua projeção para além do contexto local.

A escola também se integrou nas iniciativas artísticas e culturais da cidade. Um exemplo notável é a Bienal MOLDA, cuja primeira edição ocorreu em 2016, sob a curadoria de João Bonifácio Serra. Tal como refere Carla Cardoso, docente da ESAD.CR e responsável pelo projeto MOLDA 2016, “a MOLDA reconhece e projeta a cidade de Caldas da Rainha como um centro produtor particularmente qualificado para a aprendizagem e experiência da cerâmica (...) ou seja, todas as áreas da criatividade são contempladas, desde as técnicas e tecnologias utilizadas até ao design das peças” (C. Cardoso, 2016, p. 1). Para além do seu trabalho de valorização e divulgação da cerâmica local, um dos méritos da MOLDA foi a articulação entre várias instituições, entre as quais a ESAD.CR, cuja existência tem atuado como catalisadora na formação do talento que hoje reside em Caldas da Rainha, contribuindo também para o desenvolvimento de outras disciplinas artísticas, como as artes visuais, sonoras, performativas ou o design.

Este dinamismo da ESAD.CR é complementado por iniciativas que ampliam a narrativa artística de Caldas para além da sua tradição cerâmica, como a exposição *74x Caldas = Uma Ideia Clara?*, realizada entre 2024 e 2025, com a curadoria de Lúcia Afonso e estudantes do curso de Programação e Produção Cultural, que “propõe uma reflexão sobre a identidade e a memória do trabalho artístico individual e coletivo produzido ou apresentado em Caldas da Rainha, percorrendo 74 anos (de 1950 a 2024) de uma cidade que afirmamos como um centro incontornável da produção artística contemporânea”, partindo de uma seleção de obras da Coleção da CGD de artistas ligados às Caldas da Rainha, bem como da comissão a outros dela omissos (casos de Carlos Bunga, Sara & André e Pizz Buin) para “contar uma história da arte e dos acontecimentos artísticos em Portugal a partir desta cidade” (Afonso et al., 2024).

A ESAD.CR funciona assim como um núcleo a partir do qual se irradiam múltiplas trajetórias profissionais — artísticas, curatoriais, de gestão e mediação — que se cruzam em Caldas

da Rainha. Esta rede de relações, que eu própria pude experimentar, permite que os indivíduos se liguem às diferentes camadas do mundo da arte dentro do perímetro da cidade, gerando um tecido cultural denso e diversificado. Entende-se, assim, que este tipo de sensibilidade exercitada no ensino artístico pode ser aplicável a outras atividades além da criação de obras. Para Nuno Crespo, “este novo paradigma da Escola de Arte decorre da transformação das chamadas ‘indústrias criativas’ e das exigências da especialização feitas pelas estruturas institucionais que compõem os meios artísticos” (Crespo, 2011, p. 14). A identidade local, fortemente construída com base nesta dinâmica e nas características específicas da população caldense e que, segundo o Censo 2021, é de 50.910 habitantes (Cortes, 2023, p. 2), permitiu que as novas gerações, muitas delas formadas pela ESAD.CR e pelo CENCAL, continuassem a sua produção artística multidisciplinar na região.

Neste contexto, foram sendo criadas redes de apoio que envolvem tanto a população local como indivíduos provenientes de outros territórios. Como refere o ceramista Miguel Neto, “temos uma tribo, uma tribo de artistas que se formam aqui nas Caldas da Rainha e que vão ficando. Praticamente ninguém é das Caldas da Rainha, mas por aqui vão ficando. Vamos tendo um tecido criativo, que se espalha” (Ledo, 2025, p. 6).

A memória dos primeiros anos da ESAD.CR, marcados pela experimentação, pelos espaços intersticiais e por uma certa dose de rebeldia, é lembrada por Teresa Fradique, professora da instituição, na fanzine *Auf Auf, aí que te gritas* do coletivo Pizz Buin:

A potência da rebeldia dos anos iniciais, viria a alimentar uma certa perplexidade, por vezes resistência, em que a necessidade de obedecer a uma estrutura onde deveriam caber todos os “ensinos”, todas as “aprendizagens”, ia esvaziando a experiência e a memória da escola dos seus lugares liminares, intersticiais, inacabados, onde tudo tinha começado. (Fradique, 2024, p. 77)

A questão de como uma tradição artística é herdada e transformada está presente ao longo desta investigação. Inspirando-se no apelo do coletivo para olhar para trás, Teresa Fradique propõe uma resposta subtil ao convocar a sua experiência enquanto docente da instituição:

o presente não é um instrumento de planeamento do futuro, mas sim um espaço de camadas sensíveis, mais ou menos porosas consoante a liberdade que nos permitimos para deixar fluir o que vivemos e utilizá-lo no presente. Caminhar, habitar a ruína, ler textos em locais improváveis, apanhar frio e chuva como forma de cuidar e ativar o pensamento, viajar de comboio, praticar o silêncio, a escuta e a espera. Esta é, não só uma escolha pessoal do fazer aula, mas também uma forma de tornar presente essa herança e honrar esse coletivo do limiar, uma espécie de pequeno povo esadiano que

construiu a sua própria revolução, lá nos finais do século passado. (Fradique, 2024, p. 78)

Nesta investigação, e embora nem todos os artistas tenham uma relação direta com a ESAD.CR (mesmo que a maioria a tenha), muitos mantêm uma relação indireta através das redes de apoio e das iniciativas que se formam neste núcleo e se expandem pela cidade. Esta teia de relações, que parte da escola mas a transcende, é um dos pilares invisíveis do ecossistema artístico de Caldas. A ESAD.CR funciona, assim, como um centro de gravidade que atrai, forma e conecta, mas são os artistas que, ao saírem das suas salas de aula, ao ocuparem as oficinas partilhadas, ao organizarem festivais autogeridos ou ao simplesmente resistirem à precariedade do dia a dia, verdadeiramente dão corpo e continuidade a essa herança. É nesse movimento — da instituição para a rua, do formal para o informal, do individual para o coletivo — que a cidade se torna um território criativo e que o “povo esadiano” (Fradique, 2024) encontra, nas redes que tece, as condições para sustentar as suas carreiras e os seus sonhos.

2.1.5. Museus e equipamentos culturais

Ao longo dos anos, e em parte graças “à dinastia dos oleiros modernos da cidade, identificada com Maria dos Cacos (Maria Póstuma), que começou a fabricar louça em 1820” (Ascenso, 2017, p. 30), verificou-se um avanço significativo no setor artesanal e artístico. Esse processo contribuiu para um desenvolvimento cultural que criou um terreno fértil para a criação de diversas instituições culturais. Entre elas destaca-se o Museu José Malhoa, inaugurado em 1933 como o primeiro edifício a ser concebido para fins museológicos em Portugal, e que apresenta coleções de pintura, escultura e cerâmica dos séculos XIX e XX. Doris Santos refere que:

A realidade é que as Caldas da Rainha não possuíam antigos conventos, palácios ou outros edifícios suficientemente amplos e adequados para acolher o projeto [do Museu] ou que pudessem ser adaptados para esse fim. A construção de um edifício próprio pressupunha o entendimento deste como meio de identidade de um museu, estruturado de acordo com a sua função, uma mensagem mais ou menos implícita e um simbolismo que o condiciona e simultaneamente deve revelar. Um novo edifício proporcionava visibilidade externa, mas, sobretudo, permitiria expor as obras que iam sendo doadas, em número crescente. (Santos, 2006, p. 37)

Este museu reúne a maior coleção de pintura de José Malhoa, mas também uma importante coleção da chamada primeira geração dos naturalistas portugueses e seus sucessores, nomeadamente locais (RTP, visita guiada, 2020). O Museu Malhoa constitui, para João Serra,

“uma peça da afirmação das Caldas como pólo regional dinâmico e como tal merecedor de reconhecimento nacional” (cit. Narciso, 2014, p. 9), comentando, a propósito das comemorações do 80.º aniversário, que:

o processo de criação do Museu não ficou encerrado em 1934 e os regionalistas só verdadeiramente viram consumados os seus objetivos com a oportunidade que foi oferecida às Caldas da Rainha de receber, em 1940, a Exposição da Província da Estremadura, neste caso substituindo Lisboa, que como capital do país acolhia a Exposição Nacional. A história do Museu Malhoa levada até aos anos 40 possibilita que se faça luz sobre a história política, isto é, sobre a história das relações tecidas no final dos anos 30 em volta da criação das províncias administrativas, da extinção dos distritos e do processo de aproximação e integração das Caldas no que hoje designamos por área metropolitana de Lisboa. (Narciso, 2014, p. 10)

Neste ecossistema cultural surgiram também outras instituições relevantes, como o Museu da Cerâmica (1983), localizado na Quinta Visconde de Sacavém, instalado num conjunto arquitetónico revivalista de finais do século XIX. Segundo Margarida Araújo, presidente da direção do Grupo de Amigos do Museu de Cerâmica, este espaço assume um papel central na preservação da memória patrimonial, guardando importantes coleções (cit. Narciso, 2025, p. 3).

Outro equipamento importante é o Centro de Artes, criado em meados da década de 80, espaço ajardinado em que “quatro museus distintos formam um Centro de Artes com um propósito comum: reunir e pôr em diálogo várias expressões artísticas, diversos autores, momentos histórico-artísticos diferentes” (Município das Caldas da Rainha, 2026, p. 1). São eles o Atelier-Museu António Duarte, o Atelier-Museu João Fragoso, o Museu Barata Feyo e o Museu Leopoldo de Almeida, acrescentando-se o Espaço da Concas, a Casa Amarela, os ateliers e a residência de artistas. “Quatro museus distintos formam um Centro de Artes com um propósito comum: reunir e pôr em diálogo várias expressões artísticas, diversos autores, momentos histórico-artísticos diferentes).” (Município das Caldas da Rainha, 2026, p. 1)

Outras instituições culturais contribuíram igualmente para a vitalidade cultural da cidade, como o Teatro da Rainha — criado em 1985 e que recentemente celebrou 40 anos de trajetória ou o Centro Cultural e de Congressos, inaugurado em 2008. Sobre este último, Conceição Henriques refere:

Considero justo admitir que o CCC dinamizou a vida cultural da cidade, permitindo a quem já tinha hábitos culturais a fruição de espetáculos de qualidade, sem o incómodo de longas viagens e os correlativos inconvenientes de tempo e dinheiro, e a quem não

tinha de os ir adquirindo, paulatina, mas lentamente, como sempre ocorre no que à mudança de hábitos culturais diz respeito. (Gazeta das Caldas , 2019, par. 3)

Estas instituições têm-se dedicado à divulgação e ao trabalho nas áreas das artes visuais, das artes performativas, da preservação do património da cidade e da promoção da criação artística contemporânea, constituindo o núcleo formal do ecossistema cultural caldense. No entanto, como se verá no terceiro eixo, a atividade museológica e institucional tem procurado, mais recentemente, abordagens mais horizontais e participativas. Mas o tecido cultural da cidade será sobretudo alimentado por iniciativas independentes, festivais autogeridos e coletivos que ultrapassam largamente o âmbito institucional.

Este percurso pela história cultural de Caldas da Rainha, desde o impulso do Hospital Termal à tradição cerâmica, até à vitalidade artística contemporânea impulsionada por instituições como a ESAD.CR, não constitui apenas um exercício de contextualização. Trata-se, sobretudo, de uma tentativa de compreender o solo de onde brotam as trajetórias dos artistas que fazem parte, simultaneamente, da minha vida cultural e desta investigação. Eles são, em muitos sentidos, indivíduos que prolongam estas tradições e esta história: habitam as mesmas oficinas, consomem a arte existente localmente, experimentam novas formas de criar e de se sustentar numa cidade que, longe dos grandes centros, demonstra repetidamente o seu potencial criativo. A esta densidade histórica e institucional veio acrescentar-se, em 2019, um reconhecimento internacional que a cristaliza: a designação de Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO.

2.2. Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO

A distinção de uma cidade como parte da Rede de Cidades Criativas da UNESCO (RCCU) é um trunfo estratégico para “promover e fortalecer a cooperação entre cidades a nível mundial que reconhecem a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento sustentável nas suas dimensões sociais, culturais, ambientais e económicas” (Da Silva, 2017, p. 2). Esta diferenciação, longe de ser meramente honorífica, funciona como catalisador de políticas públicas orientadas para a inovação cultural, a sustentabilidade e a inclusão social, ao mesmo tempo que potencia a projeção internacional dos territórios designados. Para compreender melhor a designação de Cidade Criativa, a Diretora Geral da UNESCO sublinha que:

As Cidades Criativas da UNESCO demonstram que a cultura e as indústrias criativas podem ser motores concretos de desenvolvimento. Com a inclusão de 58 novas cidades (em total 408), estamos a consolidar uma rede onde a criatividade acompanha as iniciativas locais, atrai investimentos e promove os laços sociais. (Azoulay, 2025, p. 1)

A Aliança Global, criada em 2002 a favor da diversidade cultural, juntamente com a UNESCO, lançou a iniciativa Rede de Cidades Criativas, no âmbito da qual foram estabelecidas redes temáticas às quais as cidades devem aderir para fazerem parte desta designação: Literatura, Cinema, Música, Arte Popular, Design, Arte Digital e Gastronomia (Aliança Global, 2004, p. 3). O principal objetivo desta distinção é reconhecer a criatividade como elemento-chave para o desenvolvimento urbano sustentável, devendo esta ser considerada como geradora de benefícios tangíveis e intangíveis para os cidadãos:

Os benefícios tangíveis provêm de bens e serviços que geram uma nova fonte de riqueza através da capacidade de criar valor acrescentado com recursos limpos e renováveis. Aos quais se juntam aspetos intangíveis, mas de inquestionável valor social e económico, como o aumento da qualidade de vida do indivíduo e dos vários grupos sociais. (Barchello et al., 2019, p. 59)

Através da cultura, cria-se uma fonte de riqueza, ao mesmo tempo que se utilizam recursos limpos e renováveis: “A cultura é um recurso inesgotável e renovável, que se adapta a contextos em mudança e reflete sobre a condição humana, especialmente no que diz respeito à sua capacidade de imaginar, criar e inovar” (Sanchez, 2022, p. 6). Outro dos objetivos de criar uma cidade que tenha a criatividade e a cultura no seu cerne é a geração de emprego e, consequentemente, a melhoria económica dos cidadãos que trabalham neste sector — neste caso em Caldas da Rainha. Com a melhoria das condições de trabalho, criam-se possibilidades de investimento e criação, porque onde a “criatividade e as artes predominam há uma melhoria assinalável da qualidade de vida, pelo ambiente criativo em si, pelo dinamismo criador e pela via de atracção de profissionais qualificados e de novos visitantes ao território” (Fernandes, 2014, p. 22). Estas dinâmicas podem ainda traduzir-se numa melhoria da saúde mental e na criação de fortes redes de apoio entre os artistas residentes.

Caldas da Rainha, juntamente com Leiria, foram as duas cidades portuguesas escolhidas para integrar a proposta de Cidades Criativas da UNESCO na sua convocatória de 2019. Caldas da Rainha como cidade criativa do artesanato e das artes populares. De acordo com o regulamento da edição de 2019, foram selecionadas apenas 2 cidades por país, em domínios diferentes. (Comissão Nacional Da UNESCO, 2019, p. 1)

No âmbito da designação de Cidade Criativa da UNESCO, Caldas da Rainha previa a realização de várias ações articuladas com a sua tradição cerâmica: a criação de um site para divulgar resultados de projetos de investigação e desenvolvimento em políticas culturais baseadas em evidências e partilhar boas práticas de sustentabilidade no artesanato cerâmico; a abertura de uma concept store para a promoção do artesanato e o apoio à mobilidade dos artesãos; a construção de um ecoponto para os resíduos cerâmicos, reduzindo a pegada ecológica das oficinas e ateliers; e o desenvolvimento de um programa cultural transversal na bienal MOLDA para a divulgação do artesanato (UNESCO, 2019, p. 1).

A designação como Cidade Criativa da UNESCO em 2019 suscitou expectativas, sobretudo junto dos artistas, quanto ao seu potencial transformador nas políticas culturais e no desenvolvimento local. Contudo, Caldas da Rainha enfrentou desafios conjunturais logo após a sua designação, nomeadamente a pandemia COVID (2020-2022), que condicionou e dificultou a implementação efetiva desta distinção. O impacto da pandemia funcionou como um fator limitativo, criando alternativas ou levando ao cancelamento de determinadas iniciativas. Por este motivo, aquando da avaliação levada a cabo pela UCCN (Rede de Cidades Criativas da UNESCO), foram tidos em conta os períodos entre 2022 e 2023, tendo a cidade obtido a classificação de “Muito bom” (Região de Leiria, 2025, p. 1). Nestes anos, Caldas da Rainha realizou diversas atividades utilizando a cerâmica e as artes populares como eixo distintivo da cidade, reativando simultaneamente o turismo cultural na região.

Entre as iniciativas implementadas pelo Município, na área de Artesanato e Artes Populares, destacam-se a reabilitação da infraestrutura Casa Amarela; Ecoponto de Cerâmica; Mostra Mercado da Cerâmica; Festival Domar o Fogo; Bazar à Noite; Roteiro dos Ceramistas; Bom dia Cerâmica; e Festa de Outono em Serralves, em parceria com a Fundação de Serralves. (Região de Leiria, 2025, p. 5)

Vários estudos sobre políticas de cidades criativas sublinham que este tipo de distinção simbólica nem sempre se traduz, no entanto, automaticamente em melhorias estruturais para os profissionais da cultura, dependendo fortemente da forma como os municípios implementam estratégias de governação cultural. Alguns observadores sugerem que, em comparação com outras cidades portuguesas da rede, como Braga (Artes Digitais, 2017) ou Leiria (Música, 2019), Caldas da Rainha tem tido uma implementação prática do estatuto menos visível e “difícil de opinar” (Afonso, 2023, p. 1). Enquanto estas últimas desenvolveram agendas claras de cooperação internacional, mantêm a divulgação das atividades realizadas neste âmbito e apostaram na

reabilitação ou criação de novos espaços culturais, nas Caldas da Rainha persistem debates sobre a ausência de um plano estratégico que articule a sua tradição cerâmica, incluindo também criadores de outras áreas artísticas, com modelos inovadores de governação cultural. Assim o referia Celeste Afonso, gestora cultural, ao jornal Gazeta das Caldas em 2023:

No caso das Caldas da Rainha, é difícil ter uma opinião. Não há informação oficial, não há um site, a candidatura não é pública e não se conhece o Plano de Ação. Não tenho dúvidas que a cidade tem a criatividade no seu ADN, mas não sinto que o facto de ter aderido à Rede de Cidades Criativas da UNESCO tenha alterado a sua dinâmica cultural, social, económica e educativa. Fica a sensação de que a cidade ainda não iniciou o processo legitimado pela sua designação como Cidade Criativa da UNESCO. (Afonso, 2023, p. 1)

Já para José Antunes, chefe da Unidade de Cultura do Município de Caldas da Rainha e Ponto Focal de Caldas da Rainha — Cidade Criativa da UNESCO, a iniciativa tem dado frutos no tecido empresarial da localidade:

Embora não existam estudos específicos sobre o impacto que esta trouxe à economia local, podemos afirmar que depois da designação de Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO, o número de ceramistas, de oleiros, de designers (e de outros autores em áreas da criatividade abarcadas pela designação) aumentou de forma substancial, passando de cerca de duas dezenas para mais de uma centena de autores nesta área, com atividade regular, mantendo-se uma dinâmica de crescimento. Deduzimos que houve um impacto significativo pelo lado da produção, repercutindo-se, certamente, no tecido empresarial (comércio, matérias-primas, distribuição, indústria, restauração, entre outras). (Antunes, 2024, par. 2)

As duas leituras — a de Afonso, que aponta a ausência de governança visível, e a de Antunes, que assinala crescimento na produção — não são incompatíveis: iluminam dimensões diferentes do mesmo processo. O que delas emerge, se tomadas em conjunto, é que o selo UNESCO conferiu visibilidade à cidade e estimulou a sua produção cerâmica, mas não foi acompanhado da publicação de um plano de ação, nem inaugurou modelos participados de governação cultural. Subsistem, por isso, dúvidas quanto às suas reais consequências nas condições socioeconómicas dos artistas residentes — sobretudo daqueles que não se dedicam exclusivamente à produção cerâmica. Como refere o artista plástico João Gabriel, artista que tem atelier atribuído no Centro de Artes, “a falta de apoio ao arrendamento de espaços de trabalho para autores é algo que urge, podendo até ser um fator determinante na escolha de quem se quer fixar nas Caldas da Rainha” (Narciso, 2022, p. 2).

A sustentabilidade cultural, sobretudo no caso de Caldas da Rainha enquanto cidade criativa da UNESCO, não pode ser entendida como um mero exercício de financiamento público ou de planeamento institucional. Implica, acima de tudo, reconhecer o papel ativo das comunidades na construção dos seus próprios processos culturais. Tal como se refere *no Plano de Direitos Culturais para Caldas da Rainha*, elaborado por alunos da ESAD.CR:

A articulação entre democracia, direitos culturais e sustentabilidade implica ainda reconhecer o papel ativo das comunidades na construção dos seus próprios processos culturais. A sustentabilidade cultural só é possível quando a população é envolvida como agente, e não apenas como receptora, das políticas culturais. Isto exige modelos de governança participativa, transparência nas decisões, apoio à criação emergente, descentralização das atividades culturais e valorização das práticas comunitárias. (ESAD - Licenciatura em Programação e Produção Cultural, 2026, p. 11)

Neste quadro, torna-se de extrema importância criar ações conjuntas com os artistas, bem como conhecer as suas opiniões sobre o trabalho cultural na cidade. Como refere Hou (2013), “it is also important to reference additional ways of involving citizens and communities in the making of place, where they become directly involved, in a participatory way, in the design, implementation and evaluation of participatory place-making”⁶ (cit. em Carvalho, 2018, p. 5). É precisamente essa escuta das redes, dos coletivos e das práticas quotidianas que sustentam o ecossistema caldense muito para além do selo institucional, que organiza o terceiro eixo deste capítulo.

2.3. Ecossistema artístico: as redes de apoio que se tecem

O reconhecimento de Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO coloca a criatividade no centro das narrativas institucionais sobre o território, mas a produção artística local sustenta-se, muitas vezes, em dinâmicas que escapam a esses olhares oficiais. Para além dos programas culturais e das políticas públicas, o campo artístico da cidade vive de redes informais, coletivos autogeridos e laços de confiança que nem sempre deixam rasto nos relatórios institucionais. É nestes espaços — oficinas partilhadas, festivais independentes, encontros quotidianos — que os artistas constroem estratégias de sobrevivência, trocam conhecimentos e

⁶ “É igualmente importante referir outras formas de envolver os cidadãos e as comunidades na criação de espaços, nas quais estes participam diretamente, de forma participativa, na conceção, implementação e avaliação da criação participativa de espaços” (cit. em Carvalho, 2018, p. 5). [tradução livre]

tecem apoios que lhes permitem continuar a criar em condições de precariedade. Esta teia relacional e afetiva é o substrato de um ecossistema artístico que se autoalimenta e constitui o ponto de partida desta investigação: um olhar situado que procura ouvir as vozes daqueles que, a partir dessas redes, sustentam a vida cultural da cidade.

Três conceitos organizam a leitura neste sub-capítulo. O primeiro é o de ecossistema cultural, que permite pensar a produção artística num território a partir das relações entre instituições, criadores, públicos, infraestruturas e condições materiais, e não como soma isolada de agentes. Andy C. Pratt encara este ecossistema como um campo informacional diversificado, onde os intervenientes filtram, negociam e produzem conhecimento:

The great strength of the concept of the cultural industries is that it has had a firm basis in production, and that it is a socialised concept. This does not mean that the consumption dimensions can be ignored; in fact they need to be integrated. It is only at this point in the argument that it is safe to bring back the city as context for such socialised production. In such an argument the city is a 'high-touch' environment whereby ill-defined and fuzzy knowledges are exchanged — it is a varied informational field within which actors negotiate and filter, and produce, knowledge in a very uncertain wider environment. Unlike other areas of the economy, some aspects of cultural production (and consumption) can be codified and normalised, but many cannot; arguably, these are the most valuable ideas to this industry. (Pratt, 2008, p. 18)⁷

O segundo conceito é o de procomum, amplamente discutido em estudos sobre gestão coletiva de recursos culturais e sociais, e aqui adotado enquanto prática que permite compreender as formas de colaboração, partilha de conhecimento e construção coletiva que emergem no campo artístico. Para Antonio Lafuente, “o procomum é a nova maneira de expressar uma ideia muito antiga: que alguns bens pertencem a todos e formam uma constelação de recursos que deve ser ativamente protegida e gerida pelo bem comum. O procomum é formado pelas coisas que

⁷ A grande força do conceito de indústrias culturais reside no facto de se basear firmemente na produção e de ser um conceito socializado. Isto não significa que as dimensões do consumo possam ser ignoradas; na verdade, estas precisam de ser integradas. Só nesta fase do raciocínio é que se pode, com segurança, reintroduzir a cidade como contexto para essa produção socializada. Nesse argumento, a cidade é um ambiente de «alto contacto» onde se trocam conhecimentos mal definidos e difusos — é um campo informativo variado no qual os atores negociam, filtram e produzem conhecimento num ambiente mais vasto e muito incerto. Ao contrário de outras áreas da economia, alguns aspetos da produção (e consumo) cultural podem ser codificados e normalizados, mas muitos não; pode-se argumentar que estas são as ideias mais valiosas para esta indústria. (Pratt, 2008, p. 18) [tradução livre]

herdamos e criamos em conjunto e que esperamos legar às gerações futuras” (Lafuente, 2007, p. 55). Este modelo de gestão comunitária, cuja teorização remonta também aos trabalhos de Elinor Ostrom (1990) sobre os commons, responde a “uma multiplicidade pura e diversa, que pode abranger muitos tipos de bens (naturais, culturais, sociais ou de espécie) e em diferentes graus de amplitude e localização (local ou internacional), dependendo da comunidade que o sustenta ou gere” (García & Marco, 2012, p. 55). Helene Finidori complementa esta definição no registo da prática:

Na prática, o procomum é a escala comum de valores da qual todos fazemos parte integrante; a cultura e as relações que construímos entre nós, bem como com os recursos e com a terra; as formas de estar e agir em comum. Esta prática depende crucialmente de competências adaptáveis e mantidas ao longo do tempo, de fluxos de conhecimento incrementados e de uma colaboração e aprendizagem contínuas que incluam métodos de trabalho conjunto na resolução de problemas. Esta prática assume múltiplas formas e nomes. Vida e desenvolvimento sustentáveis é um deles. (Finidori, 2021, p. 5)

Importa, contudo, sublinhar que o campo artístico não é inerentemente parte de um sistema coletivo, para que o seja, é necessária uma comunidade que se dedique a criar essa colaboração e a geri-la:

Entre as diferentes formas colaborativas que existem no âmbito artístico — colaborações esporádicas (especialmente aquelas de caráter mais horizontal e livre), grupos, equipas, coletivos ou associações —, talvez os coletivos e as redes que estes costumam gerar sejam as formas de agrupamento mais relevantes como forma de comunidade criativa. (García & Marco, 2012, p. 63)

O terceiro conceito, de genealogia distinta, mas consonante, é o de *lumbung*, que se traduz diretamente como rice barn ou “celeiro de arroz” e se refere a uma estrutura comunitária tradicional nas zonas rurais da Indonésia, onde a produção agrícola é reunida, armazenada e distribuída segundo critérios definidos coletivamente, funcionando como um recurso comum destinado ao futuro. Recuperado pelo coletivo Ruangrupa como eixo curatorial da documenta fifteen (2022), define-se como prática:

As a concrete practice, lumbung has principles of collectivity, resource building and equitable distribution are pivotal to the curatorial work and impact the entire process

— the structure, self-image and appearance of the collective's ways of working.
(Documenta fifteen, 2022, p. 1)⁸

Lumbung encontra forte ressonância no conceito de procomum cultural, que defende que o conhecimento, os espaços e os meios de produção artística podem ser entendidos como bens comuns, sustentados por redes de colaboração e autogestão, em vez de por lógicas institucionais ou mercantis. Embora usados pontualmente como referências complementares ao longo deste eixo, funcionam sobretudo como quadros interpretativos: o procomum enquanto conceito analítico, o lumbung enquanto referência prática contemporânea. Em Caldas da Rainha, como veremos, ambas encontram eco em iniciativas como o Caldas Late Night, os coletivos OSSO ou FÁ-lo, e nas práticas de partilha de oficinas e recursos que atravessam o tecido criativo da cidade.

2.3.1. A precariedade como condição estrutural

O setor cultural em Portugal tem sido caracterizado por uma precariedade laboral crónica. Mónica Guerreiro (2021) refere que “uma situação que a pandemia tornou mais evidente foi a precariedade em que vivem certos setores, nomeadamente na cultura, mas nós já estávamos habituados infelizmente a ter este fraco reconhecimento social” (I. Cardoso, 2021, p. 113).

Apesar das condições de trabalho instáveis e da escassez de apoio, “num mundo hiperconectado que evolui a uma velocidade vertiginosa e, hoje mais do que nunca, a adaptação e a mudança são uma constante” (Galdón, 2023, p. 2). Ainda assim, a criação artística persiste, pois “as experiências artísticas, na cena contemporânea, são dispositivos de reconfiguração das práticas sociais, do espaço público, dos processos de subjetivação, de resignificação dos corpos, das identidades, das ligações com a história e a memória coletiva através da interpelação que o acontecimento estético propicia” (Camún, 2024, p. 3).

A precariedade não é, contudo, um acidente do sistema, mas um dos seus traços estruturantes. Apesar dos espaços que democratizam a cultura, como o Caldas Late Night ou os coletivos que serão abordados adiante, terem surgido como resposta às necessidades dos artistas,

⁸ Na prática concreta, os princípios do lumbung — coletividade, acumulação de recursos e distribuição equitativa — são fundamentais para o trabalho curatorial e influenciam todo o processo: a estrutura, a autoimagem e a aparência das formas de trabalho do coletivo. (Documenta 15, 2022, p. 1) [tradução livre]

estes não têm sido solução suficiente para as más condições de vida dos criativos. “Muitas vezes, trata-se de formações instáveis e difusas, em constante mudança, que se adaptam às necessidades de cada projeto específico” (García & Marco, 2012, p. 63). Ainda assim, constituem espaços frutíferos para que o artista compreenda a sua prática como “o modelo de trabalho não alienado, como aquele da atividade concreta através da qual o sujeito se realiza na plenitude da sua liberdade, externalizando e objetivando os poderes que constituem a essência da sua humanidade” (Menger, 2014, p. 113).

É sobre o pano de fundo da arte enquanto dispositivo de transformação social que necessita de redes de construção e apoio, e que por isso se torna inerentemente uma prática coletiva, que se constrói o campo artístico caldense.

2.3.2. Caldas 77

Em Portugal, nos anos noventa, o setor alternativo da arte adquire estatuto de circuito. Sandra Vieira Jürgens comenta que:

Fundamental para esta viragem foi a capacidade dinamizadora dos artistas-curadores que desenvolveram uma atividade complementar no circuito das artes, lançando propostas coletivas de vincado sentido comunitário. Os artistas-curadores vieram assegurar visibilidade ao trabalho das novas gerações de criadores, e ao destacar os percursos dos mais jovens, permitiram por vezes a sua rápida inserção no circuito mais convencional. Estes projetos ficaram igualmente associados à afirmação de princípios de informalidade e por uma intensa cultura expositiva, que viria a ser reconhecida como um modelo próprio de curadoria. (Jürgens, 2009, p. 4)

Caldas da Rainha antecipa, em certa medida, esta figura do artista-curador. Como pioneiro dos eventos alternativos na cidade destaca-se o *Caldas 77: IV Encontros Internacionais de Arte em Portugal*, realizado em 1977. O pintor Jaime Isidoro, um dos organizadores, afirmou que este “foi um dos maiores festivais de arte no período pós-25 de Abril e que ficou na memória de todos” (Isidoro, 2002, p. 1). Um espaço onde a criatividade parecia não ter limites, onde o público, inicialmente passivo e expectante, se transformou, em poucos dias, num participante ativo, “aquilo a que podemos chamar um mini-Woodstock da arte contemporânea” (Costa, 2019, p. 1). Este testemunho do artista Manuel Barbosa, recupera essa experiência marcante, que continua a ser uma referência para refletir sobre outras formas de relação entre a arte, os artistas e a cidade:

Existiu liberdade e criatividade sem limites. Interesse do público pelo que via, ouvia, e expectativas pelo que iria acontecer. A inicial adesão dos caldenses, e não só, foi passiva, contemplativa, mas a partir do terceiro ou quarto dia o público participou, interessou-se pela programação diária. Quantidade considerável desse público passou a conviver diariamente connosco E alguns acompanhavam-nos nas noites. (Barbosa, 2019, p. 2)

O evento inaugurou uma linhagem de iniciativas alternativas na cidade que tiveram um papel fundamental na sua consolidação como polo artístico, gerando espaços de convergência que transcenderam o estritamente criativo para se tornarem plataformas de reflexão política e social. Esta genealogia do circuito alternativo atravessa distinções conceptuais que importa reter:

Termos como “espaço independente”, “espaço autogerido” e “espaço alternativo” são frequentemente utilizados de forma intercambiável para se referir a iniciativas que operam à margem das instituições tradicionais. Esses espaços não respondem a uma única definição estrutural, mas abrangem um amplo espectro de formas organizacionais e modelos de sustentabilidade. (Rodríguez & Peiró, 2001, p. 38)

Caldas da Rainha, devido à sua natureza artística, possui vários coletivos autogeridos, independentes ou financiados, por bolsas culturais que se dedicam à criação e divulgação de arte, muitas vezes dentro do próprio território, e que “atuam como viveiros de experimentação, aprendizagem e inovação, tensionando os limites do campo artístico” (García & Marco, 2012, p. 63). Entre eles, e pela densidade simbólica que adquiriu na cidade, merece tratamento autónomo o Caldas Late Night.

2.3.3. Caldas Late Night

O Caldas Late Night (CLN) é, entre todas as iniciativas independentes caldenses, aquela que melhor condensa as tensões e as possibilidades do ecossistema artístico da cidade. “A ideia partiu de um aluno que, no final do trabalho de fim de curso, abriu as portas da sua casa e permitiu que os colegas vissem o seu trabalho” (Caldas Late Night, 2020, p. 2). Desse gesto inicial — tornar a casa numa sala de exposição improvisada — cresceu um dispositivo anual que, durante uma ou várias noites, transforma a cidade inteira num itinerário expositivo atravessado por habitações privadas, ateliês, pátios, espaços devolutos e edifícios patrimoniais. O CLN é, simultaneamente, festival, mostra de trabalhos, plataforma de circulação de públicos e ritual identitário do tal “povo esadiano” (Fradique, 2024, p. 78).

Bruno Barros, participante na organização do Caldas Late Night, destaca para a Gazeta das Caldas o princípio de radical horizontalidade que o estrutura: “para nós o CLN é uma celebração das artes e não recusamos nenhum trabalho nem nenhum autor; é o evento mais democrático que acontece nas Caldas” (Narciso, 2025, p. 3). Esta abertura, que se aproxima das lógicas do procomum enquanto gestão coletiva de um recurso simbólico (a visibilidade, a celebração mútua), é, ao mesmo tempo, uma das condições da sua vitalidade e uma das causas da sua precariedade. O mesmo organizador comenta as dificuldades encontradas na edição mais recente: “Temos cada vez menos casas, pois os autores dizem-nos que a precariedade obriga a que mais gente partilhe casa e alguns moradores e senhorios nem sempre permitem o uso das habitações para o evento” (Narciso, 2025, p. 4).

A observação é sintomática. O CLN depende de um recurso concreto, a habitação dos artistas, que a própria precariedade habitacional caldense (alimentada pela pressão turística sobre o centro) está a erodir. A precariedade, aqui, não é um contexto exterior ao evento: é a sua condição de produção e, simultaneamente, o seu limite. Ainda assim, o CLN continua a funcionar como dispositivo de comunidade, como o lugar onde estudantes, ex-alunos, artistas residentes e visitantes se cruzam, onde se reencontram obras e trajetórias, e onde se desenham informalmente redes de colaboração que têm efeitos que ultrapassam em muito uma única noite por ano.

A edição de 2024 é disso exemplo: a limpeza e reativação do antigo Hospital Termal pelos produtores da Casa Abaixo, conforme antes descrita, fez do CLN não apenas um momento expositivo, mas uma ação material de cuidado sobre o património da cidade. O envolvimento destes jovens criadores na recuperação do património histórico de Caldas da Rainha é descrito na Gazeta das Caldas nos seguintes termos:

Temos muito carinho por este espaço e, como este tem vindo a deteriorar-se devido ao vandalismo, viemos ajudar a recuperá-lo”, afirmaram Tiago Querido e Francisco Montargil, caldenses de 26 e 25 anos que são produtores da Casa Abaixo. Possuem agências de comunicação e de produção audiovisual e afirmam que este é um dos locais mais concorridos do CLN [Caldas Late Night], uma vez que inclui uma exposição de artes e uma festa. “Queríamos sensibilizar toda a gente para a preservação do património. Tem sido um sucesso! (Narciso, 2024, p. 1)

2.3.4. Coletivos e estruturas autogeridas

O tecido cultural de Caldas da Rainha é alimentado por coletivos que desempenham um papel relevante na produção cultural. Inúmeros coletivos artísticos informais e independentes, a

maioria deles efêmeros, desenvolvem atividades na cidade, recorrendo para o efeito a espaços do município, da escola ou a espaços privados, e configurando uma agenda cultural jovem, diversa e em permanente reinvenção. Fá-lo é um “coletivo artístico que quer dar espaços de trabalho e promover exposições com novos autores (...) coordenado por Rafael Sabino e Tânia Martins, este projeto quer apostar numa programação cultural ativa” (Gazeta das Caldas, 2021, p. 1), tendo contado com o apoio do Startup Voucher do IAPMEI. O coletivo Grave, integrado pelos artistas Lucas Veloso, Vicente Faria e Pedro Rolo, “surge como uma necessidade de expressão proclamando assim uma nova mentalidade, na qual o movimento fluido de repetição e obsessão leva ao desenvolvimento coletivo e simultâneo” (Santos, 2023). Algumas destas iniciativas nasceram também no contexto académico, ou mais especificamente nas salas de aula, como é o caso do Cineclube de Caldas da Rainha:

O Cineclube das Caldas tem as portas abertas aos interessados em cinema da cidade. E coloca o foco no cinema autoral jovem. O Cineclube pretende promover a acessibilidade à sétima arte e também pretende promover o cinema português, através de sessões de cinema quinzenais com a participação dos realizadores, deixando fluir uma entrevista, em tom de conversa, no fim das sessões. (Narciso, 2023, p. 2)

A estes somam-se outras estruturas que se destacam pela consistência e longevidade da sua ação e programação, como o Festival Impulso e a Associação Cultural OSSO, “uma estrutura coletiva que, desde 2012, tem vindo a desenvolver a sua atividade em torno do apoio à criação, programação e formação artística, predominantemente transdisciplinar” (OSSO, 2026, p. 1), que beneficia do financiamento sustentado da Direção Geral das Artes (DGArtes).

A cartografia dos coletivos autogeridos em Caldas da Rainha enfrenta um desafio incontornável: a sua diversidade, a sua proliferação e, em muitos casos, o seu carácter efêmero tornam inviável qualquer pretensão de exaustividade. Os coletivos aqui mencionados surgem da minha própria experiência como estrangeira e como consumidora de arte na cidade. Poderia ainda apontar outros como: BIOMA Sessions, Choca Arts, Coletivo Lume, Coletivo Cardume. Os aqui destacados são aqueles com quem me cruzei em festivais, workshops e exposições, aqueles que me acolheram no meu processo de integração e cujas trajetórias pude conhecer a partir do meu interesse e do meu próprio percurso.

Estes coletivos operam muitas vezes sob lógicas que desafiam a racionalidade do mercado. Como apontam García & Marco:

É óbvio dizer que a maior parte da atividade realizada por esses coletivos quase nunca tem uma compensação em termos económicos. O maior benefício ou retorno que os membros desses coletivos costumam obter é a pura experiência de aprendizagem e troca de conhecimentos, a possibilidade de veicular projetos que de outra forma seriam impossíveis e, acima de tudo, o prazer de compartilhar com outros. (García & Marco, 2012, p. 64)

Estes esforços coletivos e de cooperação são “essenciais para a sobrevivência da cultura (...) e a cultura privativa diminui a possibilidade de continuar a criar” (García & Marco, 2012, p. 65), mas acabam por ser práticas em que “a própria dispersão dos coletivos e espaços autogeridos, o caráter efêmero e precário de muitos deles, e outras características próprias deste tipo de atividades, como o altruísmo, a improvisação ou o sentido lúdico, por vezes a sua própria rebeldia e posicionamento crítico, fazem com que muitas destas práticas sejam pouco visíveis ou consideradas marginais” (García & Marco, 2012, p. 69).

Como refere Susana Moliner, “as estruturas culturais funcionam com base em pessoas autónomas. És autónoma para isto, autónoma para aquilo. Ou propões um projeto e faturas como autónoma” (Moliner, 2025, p. 3). Neste contexto, Caldas da Rainha pode ser entendida como um laboratório de criatividade e conhecimento, competências que são difundidas pelos indivíduos que integram esta rede.

2.3.5. Práticas participativas a partir das instituições

A precariedade das redes autogeridas não implica que o campo institucional caldense permaneça alheio às dinâmicas colaborativas. Atualmente, a atividade museológica e institucional da cidade tem procurado uma abordagem mais horizontal e participativa com as comunidades, apostando em dinâmicas que privilegiam a interação com o território e o diálogo com os seus habitantes.

Um exemplo desta orientação é a exposição “Juntamos muita gente ao barulho”, apresentada no Museu José Malhoa como resposta à pergunta lançada na 2.^a Bienal Cultura Educação do Plano Nacional das Artes: *E em vez do medo? A Escola*, um convite a repensar as ligações entre cultura, educação e comunidade a partir da escuta e da ação coletiva, exposição que se assumiu “como uma verdadeira exposição-ação, aberta ao diálogo, à experimentação e à partilha” (Museu José Malhoa, 2026, p. 1).

Na mesma linha de aposta no encontro e na reflexão partilhada, o iNTERVALOS — Encontro e Mostra de Cinema nas Caldas da Rainha, afirmou-se como um espaço de diálogo em torno do cinema português contemporâneo, onde as sessões são concebidas como experiências coletivas que vão além da mera exibição: os cineastas dialogam com o público, as associações do setor têm voz e tecem-se laços de cumplicidade entre espectadores, estudantes e investigadores, num esforço para construir uma comunidade em torno da criação cinematográfica. Este esforço visa integrar o cinema com a prática da investigação artística, em colaboração com o Mestrado de Som e Imagem da ESAD.CR e com a Associação Cultural OSSO:

O essencial é promover e convocar múltiplas relações possíveis com o cinema, explorando o jogo de encontros e intervalos que se estabelecem, seja entre imagens, entre filmes, entre filmes e espectadores, ou entre cineastas e público. Assim, cada mostra constrói-se e transforma-se num lugar de passagens e contaminações entre filmes, cinematografias, cinefilias, debates e reflexões sobre eles. O espaço de conversas, originado a partir dos filmes exibidos, torna-se uma extensão da experiência cinematográfica, permitindo que as obras se prolonguem através da circulação da palavra entre todos os intervenientes e a comunidade que ali se forma. (iNTERVALOS, 2026, p. 3)

Ambos os exemplos apontam para o facto de o ecossistema caldense não se dividir em blocos estanques entre instituição e autogestão: há zonas de contaminação em que o trabalho participativo se produz dentro das próprias estruturas formais, muitas vezes em articulação com coletivos autogeridos.

2.3.6. Pesquisa situada

A ESAD.CR serviu também de catalisador para encontros entre criativos e profissionais, visando a criação de conceitos em diferentes dimensões. Exemplo disso é a iniciativa BIOMA sessions, na qual tive a oportunidade de colaborar nos aspetos artísticos e organizacionais. Esta participação permitiu observar de forma próxima as dinâmicas de colaboração entre artistas e agentes locais, oferecendo um ponto de vista situado sobre os processos de organização cultural independente na cidade. BIOMA surgiu como “difusão de eventos culturais que nutre uma simbiose entre artistas independentes e o comércio local” (biomasessions, 2023). A primeira loja local que serviu de palco para estas sessões foi a Mercearia Zen. “A proprietária da loja, Elsa Zenário, ficou muito satisfeita com a iniciativa, pela animação criada e por poder desta forma divulgar melhor a mercearia. Já noutras alturas recebeu iniciativas de alunos da ESAD.CR, nomeadamente no Caldas Late Night” (Antunes, 2024, p. 13).

A minha passagem pela BIOMA é emblemática de uma posição metodológica que assumi ao longo desta investigação: a de uma pesquisadora que pensa a partir da sua inscrição nas redes que estuda, e não à distância delas. É uma posição que deve ser reconhecida nos seus limites, mas também reivindicada nas suas condições de possibilidade: não produz uma cartografia exaustiva dos coletivos caldenses, mas permite ouvir, desde dentro, as lógicas afetivas e colaborativas que sustentam o ecossistema e que raramente se deixam capturar por abordagens meramente estatísticas.

Caldas da Rainha não seria o que é sem a tradição que a fundou, mas também não seria o que é sem a autogestão que a sustenta. Festivais, coletivos e redes informais têm tecido, historicamente, a trama que permite a criação artística onde o institucional pode mostrar-se frágil. Mais do que um conjunto de iniciativas isoladas, estas redes informais configuram um verdadeiro ecossistema cultural, onde a criação artística se apoia em dinâmicas de cooperação, partilha de recursos e produção coletiva de conhecimento. Esta lógica colaborativa, baseada na troca, na aprendizagem e no prazer de criar em conjunto, constitui o habitat natural dos artistas que protagonizam esta investigação.

Em síntese, os três eixos deste capítulo — a genealogia institucional, o reconhecimento UNESCO e as redes de apoio autogeridas — não são camadas justapostas, mas dimensões em tensão de um mesmo ecossistema. A tradição cerâmica e as instituições que a consolidam (Hospital Termal, SECLA, CENCAL, ESAD.CR, museus) produziram o substrato material e simbólico sobre o qual Caldas da Rainha se reconhece internacionalmente como Cidade Criativa. Mas esse selo só se torna inteligível e útil para os artistas quando lido a par das redes informais, dos coletivos efémeros e das práticas de procomum que sustentam, no quotidiano, a vida cultural da cidade. Situar a investigação neste ecossistema era uma condição prévia para o trabalho empírico a seguir. E é a partir das vozes de artistas inseridos nestas redes, muitos deles formados pela ESAD.CR e pelo CENCAL, muitos deles protagonistas do Caldas Late Night, dos coletivos autogeridos e das iniciativas participativas, que os capítulos seguintes procurarão compreender as condições concretas de sustentação do trabalho cultural na cidade.

Capítulo 3 - Um olhar para o terreno

Qualquer investigação sobre um território e as suas pessoas depara-se com uma questão inicial: de onde se olha? Não existe uma observação neutra, nem um acesso inocente ao terreno. No meu caso, a resposta a essa pergunta encontra-se numa trajetória de vida: a de uma migrante que, ao chegar a Caldas da Rainha, foi construindo o seu lugar na cidade através do encontro com artistas, designers e criadores. Como afirma Tim Ingold, “A observação participante exige tempo. Não é raro os antropólogos (investigadores) passarem muitos anos naquilo a que chamam de campo” (2018, p. 6). E embora esta investigação não se enquadre num “trabalho de campo” clássico, do ponto de vista da antropologia, este processo próprio permitiu uma imersão lenta, tecida em workshops partilhados, conversas informais, festivais autogeridos, salas de aula e, acima de tudo, no convocar de um tipo de “confiança” que apenas os laços afetivos e o quotidiano podem gerar. Fatores que condicionaram o tempo e os recursos deste estudo, aproximando-o daquilo que Tim Ingold refere:

Como fios de uma corda, vidas se entrelaçam e se sobrepõem. Elas seguem juntas e reagem mutuamente, umas às outras, em ciclos alternados de tensão e resolução (...) Todo modo de vida, por tanto, representa uma experiência comunitária acerca de como viver. Ele é uma resposta ao problema da vida da mesma forma em que o caminho é uma solução para o problema de como chegar ao destino ainda desconhecido. Mas ele é uma abordagem do problema. (Ingold, 2018, p. 1)

Com base na revisão bibliográfica e na complexidade do tema abordado, considera-se que a presente investigação se enquadra num estudo qualitativo de carácter exploratório, orientado para compreender as experiências dos artistas e designers da minha rede de apoio das Caldas da Rainha face às condições de precariedade laboral que atravessam. A partir de uma abordagem qualitativa, que “pode definir-se como a investigação que produz dados descritivos: as próprias palavras das pessoas, faladas ou escritas, e o comportamento observável” (Quecedo & Castaño, 2003, p. 7), procurou-se compreender as vivências, percepções e estratégias dos agentes criativos locais frente aos desafios económicos, estruturais e simbólicos que moldam a sua prática profissional na cidade das Caldas da Rainha. Tal como refere García Jiménez “Este tipo de estudos interessa-se pela forma como os indivíduos adquirem as perspetivas culturais das suas sociedades e as apresentam no decorrer da sua vida quotidiana.” (1994, p. 50).

Entre as metodologias qualitativas, foi escolhida a entrevista semiestruturada, “um meio dinâmico de recolha de dados qualitativos que permite aos investigadores estabelecer uma conversa com os participantes, mantendo um certo nível de flexibilidade” (Salomão, 2023, p.1).

Este capítulo aposta, assim, em transformar a proximidade numa ferramenta para aceder ao que não é visível à primeira vista, tal como referido por Amado e Ferreira:

Sendo este um método que permite um acesso aos discursos dos indivíduos, tal como estes se expressam, ao não-observável: opiniões, atitudes, representações, recordações, afetos, intenções, ideais e valores, que animam uma pessoa a comportar-se de determinado modo. No essencial consiste numa técnica capaz de provocar uma espécie de introspeção (2013, pp. 2011-2012)

Um aspeto que, no caso dos artistas e designers de Caldas da Rainha, se revela indispensável para compreender as perceções do seu ecossistema cultural.

3.1. O que os números não revelam

A escolha da abordagem qualitativa justifica-se por vários motivos essenciais, entre os quais podemos realçar as dimensões mais profundas e subjetivas dos indivíduos entrevistados, características que não podem ser adequadamente captadas com o uso de instrumentos quantitativos. Uma metodologia que: “Procura compreender, a nível pessoal, os motivos e as crenças que estão por trás das ações. Segundo Jack Douglas, as forças que movem os seres humanos enquanto seres humanos — e não simplesmente como corpos humanos — são elementos significativos (ideias, motivos internos e sentimentos)” (Quecedo & Castaño, 2002, p. 7). Entre esses motivos, explora-se a precariedade laboral no âmbito artístico como um fenómeno complexo que não se limita à falta de rendimentos, já que esta envolve dimensões simbólicas, emocionais, vocacionais e comunitárias. Da mesma forma, a heterogeneidade das trajetórias artísticas e das formas de precariedade requerem um método que permita compreender a singularidade de cada experiência, dentro do seu próprio contexto e com as suas próprias vozes, tal como permite a entrevista semiestruturada, sendo este um método flexível e adaptável.

Tal como foi defendido no capítulo anterior, Caldas da Rainha é um epicentro artístico particular, com muitas variáveis e fortemente influenciado por várias instituições, tanto dependentes (ESAD CR., Museus, CCC), como coletivos independentes (Coletivo Grave,

Coletivo Esplanar, Cine Club CR., Kabo), tal como já foi referido. Abordar o estudo de uma forma qualitativa permite assim aceder a “um ambiente onde todas as perspectivas são valiosas” (Quecedo & Castaño, 2002, p. 8).

Se algo tornou possível esta investigação, foi precisamente o oposto da distância estatística: a proximidade, a conversa, o tempo partilhado com as pessoas que constituem esta dissertação. Por isso, a abordagem escolhida não podia ser outra senão a qualitativa, aquela em que, nas palavras de Quecedo & Castaño:

Os métodos utilizados para estudar as pessoas influenciam a forma como elas são vistas. Se reduzirmos as palavras e os atos a equações estatísticas, perde-se o aspeto humano. O estudo qualitativo permite conhecer o aspeto pessoal, a vida interior, as perspectivas, crenças, conceitos, sucessos e fracassos, a luta moral, os esforços. (Quecedo & Castaño, 2002, p. 8)

3.2. Sobre a recolha de dados

Para além da observação e da imersão no terreno, é necessário distinguir duas abordagens metodológicas que têm funcionado de forma complementar nesta investigação. Por um lado, existe uma dimensão mais intuitiva e emergente, ligada precisamente a essa imersão quotidiana na rede de relações: os encontros informais, as conversas em oficinas partilhadas, a participação em festivais autogeridos. Esta abordagem surge da própria dinâmica do terreno e tem sido fundamental para ganhar confiança, identificar temas relevantes e aceder a relatos que, de outra forma, teriam permanecido obscuros. Por outro lado, foi desenvolvida uma abordagem mais clássica e deliberada, através da realização de entrevistas semiestruturadas, que abrangem os eixos temáticos da investigação: formação, condições laborais, redes de apoio, perceções sobre a precariedade, que foi aplicada às pessoas que, a partir da proximidade e da confiança, aceitaram partilhar as suas trajetórias de forma sistemática. Estas entrevistas foram aplicadas a um conjunto de artistas que residem nas Caldas da Rainha e que mantêm uma produção artística ou que tenham estudado no âmbito de profissões relacionadas com o mundo da arte e da cultura. Esses artistas e agentes culturais fazem parte do círculo de amigos e pessoas próximas que participaram da rede já referida. São pessoas que conheci nas aulas, no trabalho e em eventos sociais e culturais durante o meu período de adaptação ao processo migratório e de uma busca constante por mapear o ecossistema cultural da cidade.

As entrevistas, por sua vez, permitiram ordenar, aprofundar e dar forma analítica àquilo que a imersão quotidiana apenas deixava intuir. As abordagens às entrevistas foram desenvolvidas a partir de duas fontes de dados complementares: a observação participante e um mapeamento vivenciado do terreno. A primeira permitiu captar dinâmicas que não emergem no discurso explícito: gestos de apoio mútuo, hierarquias informais, silêncios e tensões. A segunda permitiu-me identificar nós-chave do ecossistema artístico de Caldas: espaços de encontro, coletivos ativos, instituições permeáveis ou impermeáveis. Ambas as abordagens não foram utilizadas como dados em sentido estrito, mas sim como lentes que permitiram contextualizar os testemunhos e afinar as questões da investigação.

Esta ferramenta foi escolhida ainda porque combina um guião temático comum, que garante a coerência entre as entrevistas e a flexibilidade necessária para que os participantes aprofundem aspetos relevantes e pessoais.

Os temas centrais abordados neste estudo foram os seguintes:

- Formação e motivações artísticas.
- Condições de trabalho e perceção da precariedade
- Ligações com instituições, coletivos e redes de apoio.
- Relação com a cidade e o seu ecossistema cultural.
- Experiências com políticas culturais ou mecanismos de proteção social.

As entrevistas foram gravadas com consentimento, transcritas na íntegra e posteriormente analisadas por meio de codificação temática e análise de conteúdo. Isso permitiu extrair as principais ideias relacionadas ao quadro teórico.

As entrevistas foram realizadas num ambiente que procurou integrar-se, na medida do possível, no próprio ecossistema relacional e cultural dos artistas entrevistados. Os encontros tiveram lugar nos contextos quotidianos que já partilhávamos: ateliers onde realizam o seu trabalho, cafés habituais, a escola, casas de amigos ou recantos acolhedores onde a conversa pudesse fluir com naturalidade. A marcação das entrevistas foi feita de forma próxima e flexível. Muitas vezes surgiu no final de uma exposição, por uma mensagem, numa pausa do trabalho ou no decorrer de uma conversa informal, adaptando-me aos horários que cada um tinha disponíveis, sem, por isso,

perder o rigor necessário no planeamento e no registo dos encontros. Esta aposta num método que se mistura com o próprio terreno permitiu aceder a relatos que dificilmente teriam surgido num contexto mais rígido ou distante.

Procurou-se respeitar o estilo de discurso próprio de cada entrevistado, tendo o cuidado de não impor uma linguagem académica que pudesse distorcer a espontaneidade ou a autenticidade das suas narrativas. Por isso, nos excertos apresentados na análise, foram deliberadamente mantidas algumas expressões pessoais, informais e próprias da gíria artística, bem como certas manias verbais ou expressões coloquiais que fazem parte do ambiente em que as entrevistas tiveram lugar.

3.3. Discussão de questões éticas, considerações metodológicas e limitações do estudo

Para este estudo, foram levados em consideração vários princípios éticos importantes na utilização de métodos qualitativos. No caso das entrevistas, todos os participantes receberam informações claras sobre os objetivos, o uso dos dados e o seu direito de se retirar a qualquer momento ou de manter o anonimato.

Dado que são abordados temas íntimos como rendimentos, instabilidade ou perceções pessoais, procurou-se criar um ambiente seguro, respeitoso e não intrusivo durante as entrevistas.

A influência da posição do investigador no processo foi considerada. Por isso, a análise procurou manter o critério e a transparência, evitando interpretações tendenciosas e respeitando fielmente os significados expressos pelos entrevistados.

A investigação baseia-se numa seleção qualitativa composta por artistas e agentes culturais que fazem parte da minha rede de afetos e dos meus círculos profissionais, académicos e sociais. Essa proximidade permitiu um acesso privilegiado às suas trajetórias e uma profundidade nos relatos dificilmente alcançável a partir de outra posição, mas também introduz uma proximidade que deve ser reconhecida ao realizar a dissertação. Assumir essa limitação não invalida as

descobertas, mas obriga a situá-las no âmbito de uma investigação que aspira à transparência sobre o lugar a partir do qual se enuncia.

A proximidade com os artistas de Caldas da Rainha é uma condição epistemológica: só através da partilha da presença, da aprendizagem com eles, foi possível compreender as tensões e as estratégias que marcam as suas carreiras. Neste sentido, a investigação inscreve-se na perspetiva que Tim Ingold defende para a antropologia:

Não se trata de interpretar ou explicar o comportamento dos outros; não se trata de colocá-los em seu lugar ou consigná-los à categoria dos "já conhecidos". Ao contrário, trata-se de compartilhar da sua presença, de aprender com as suas experiências de vida e de aplicar esse conhecimento às nossas próprias concepções de como a vida humana poderia ser, das suas condições e possibilidades futuras. (2018, p. 4)

Ao analisar certas limitações do estudo, constatamos que o facto de ele se focar no tecido artístico de Caldas da Rainha pode limitar a extrapolabilidade das suas conclusões ou características para outras cidades ou contextos artísticos. Da mesma forma, ao concentrar-se nesta cidade limita a investigação, uma vez que há menos informação quantitativa sobre o estudo da precariedade e a sua relação com as profissões artísticas. Isso dificulta a sua comparação com estatísticas ou indicadores formais.

Capítulo 4 - Apresentação e análise dos resultados

O presente capítulo tem como objetivo expor e analisar os resultados obtidos a partir das entrevistas semiestruturadas realizadas aos artistas das Caldas da Rainha que foram selecionados para este estudo. A partir do processo de categorização do material empírico, foram identificados temas centrais que permitem a compreensão das dinâmicas de precariedade, sustentabilidade e consolidação profissional no âmbito artístico de Caldas da Rainha. Neste capítulo, as descobertas serão apresentadas de forma sistemática, organizadas em torno das categorias que foram surgindo e ilustradas com excertos significativos dos discursos dos participantes. A intenção é oferecer uma leitura rigorosa e fundamentada do conteúdo recolhido, ao mesmo tempo que se integram as dimensões mais reflexivas da abordagem metodológica ao terreno. Isso implica reconhecer que os dados são o resultado de uma rede relacional na qual existe uma interação ativa tanto com a cidade como com os seus agentes culturais, que formam parte de um ecossistema concreto.

4.1. “Fazedores de coisas”

As pessoas que participam nesta investigação não constituem uma amostra no sentido estatístico do termo. Não foram selecionadas com base em critérios de representatividade nem através de convocatórias. Metodologicamente, esta investigação baseia-se na mesma rede que a tornou possível: a rede de artistas e criativos que fui conhecendo ao longo da minha trajetória como artista e migrante nas Caldas da Rainha. As pessoas entrevistadas surgiram de encontros, afetos e colaborações. Esta proximidade permitiu uma profundidade e uma confiança inatingíveis por outros métodos, tal como defende Ingold: “Tudo estudo demanda observação, mas, na antropologia, a observação se dá não pela objetificação dos outros, mas prestando atenção a eles, vendo o que fazem e escutando o que dizem” (Ingold, 2018, p. 6)

Todos os participantes passaram ou estão passando por processos académicos formais relacionados com a arte, embora a sua ocupação seja diferente. Considerou-se também que existam profissionais que vivam da sua atividade artística como aqueles que precisam complementar a sua carreira com outros rendimentos. Para este trabalho de exploração foi levada em consideração uma diversidade de antecedentes, tais como o local de origem ou formação, uma característica importante para tentar compreender diferentes pontos de vista dentro do núcleo escolhido. Os

entrevistados provêm de diferentes campos artísticos, tais como artes plásticas, audiovisuais, musicais e design. Não são “sujeitos anónimos”, mas pessoas com quem partilho questões sobre como se autossustentar na arte longe dos grandes centros. E é precisamente essa condição partilhada, a de estar a construir algo coletivo a partir de um ponto intimamente pessoal, que dá sentido a este trabalho de investigação.

Para a realização das entrevistas semiestruturadas, foram escolhidos indivíduos relacionados com o trabalho artístico residentes em Caldas da Rainha. As nove pessoas entrevistadas fazem parte da rede de laços afetivos e colaborações que construí desde a minha chegada a Caldas da Rainha. As suas idades variam entre os 23 e os 46 anos (média de 30 anos), e o grupo é composto por cinco homens e quatro mulheres. Esta composição maioritariamente masculina não pretende ser representativa do universo artístico local, mas reflete as características da rede específica de onde parto e da disponibilidade para colaborar com a investigação.

A seguir, apresentam-se brevemente estes artistas e designers como pessoas com percursos, motivações e ligações concretas a esta investigação.

Afonso Mota (25 anos)

É um ceramista e artista visual natural de Caldas da Rainha. Formou-se em artes visuais em Inglaterra até ao seu regresso a Portugal, onde deu continuidade à tradição cerâmica da sua família. É cofundador do What the Folk, um estúdio de cerâmica e tatuagens que, até ao início de 2026, também funcionava como café. Conheci o seu trabalho no contexto de uma exposição nas sessões BIOMA, na pizzeria Razzle Dazzle, onde realizei o registo fotográfico, e posteriormente participei em vários workshops realizados no What the Folk, conhecendo mais profundamente o seu trabalho artístico e aporte ao movimento cultural da cidade.

Henrique Hermes (32 anos)

É um artista plástico natural da cidade do Porto, que reside atualmente na cidade de Caldas da Rainha, onde se encontra o seu estúdio. Licenciou-se em artes plásticas na ESAD. Várias das suas obras encontram-se expostas no estrangeiro, principalmente nos Estados Unidos. Conheci o Henrique através da sua presença digital como artista e de pessoas em comum; visitei o seu atelier, onde pude partilhar ideias e incertezas, ao mesmo tempo que conheci os seus processos criativos.

Miranda Chourio (23 anos)

Nasceu na Venezuela, mudou-se para o Equador ainda criança e, mais tarde, mudou-se para Portugal para frequentar o ensino superior. É licenciada em Design Gráfico pela ESAD.CR. Participou na organização e produção de coletivos culturais como o KABO ou o Cineclub das Caldas da Rainha, e expôs os seus projetos pessoais no Caldas Late Night. Atualmente, trabalha na indústria da restauração. Conheci a Miranda através de amigos em comum, com quem acabámos por partilhar a nossa condição de migrantes e de artistas na cidade.

Tânia Martins Lopes (32 anos)

Natural de Avintes e agora residente nas Caldas da Rainha. Formou-se em Design Industrial na ESAD.CR. Após a licenciatura, ingressou no mestrado em Design de Produto na mesma instituição. Atualmente, está a frequentar o doutoramento em Criação Artística na Universidade de Aveiro, em colaboração com a ESAD.CR. É cofundadora do coletivo FÁ-LO, onde tem desenvolvido trabalho de gestão cultural, com o objetivo de ampliar as oportunidades na cidade para artistas emergentes. Conheci a Tania no âmbito da colaboração do FÁ-LO com o Circanalogique, um laboratório fotográfico da cidade. Graças a isso, pude familiarizar-me com o seu trabalho e com as intenções por trás do seu projeto. Também pela importância que têm tido na divulgação dos artistas, como os seus podcasts e as exposições na sua montra.

Moisés Feliciano (26 anos)

Artista visual caldense, licenciado em cinema na Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã. Voltou a Caldas da Rainha onde agora desenvolve seu trabalho artístico. Apesar de ter estudado cinema, Moisés dedica-se principalmente à produção musical com o seu próprio projeto, bem como à sua prática plástica, a pintura. Atualmente, trabalha como rececionista numa clínica dentária, o que lhe permite cobrir as suas despesas. Conheci o Moisés através do trabalho no coletivo BIOMA, onde ele se dedicava à videografia. Depois desse projeto, tenho acompanhado a sua trajetória como artista multidisciplinar, visitando as suas exposições e partilhando espaços de criação artística.

Carlos Rodrigues (46 anos)

Natural das Caldas da Rainha, licenciou-se em artes visuais, nas variantes de Pintura e Multimédia na Universidade de Évora. Posteriormente, realizou o mestrado em artes plásticas na ESAD.CR. Carlos é atualmente representado pela Galeria de arte contemporânea Salgadeiras. Exibiu as suas obras a nível nacional e internacional, o que lhe permitiu um desenvolvimento artístico interessante e complexo. Conheci o Carlos no âmbito do mestrado em Gestão Cultural na ESAD.CR, onde fomos colegas durante o primeiro ano e partilhámos ideias e conversas; isso permitiu-me estabelecer uma proximidade com ele e com os seus processos artísticos.

Alice Nicolau (27 anos)

Natural das Caldas da Rainha. É licenciada em artes plásticas pela ESAD.CR, onde se especializou em gravura e fotografia. Posteriormente iniciou um mestrado em história da arte em Lisboa. Realizou várias exposições individuais de pintura, organizadas por coletivos independentes da cidade. Trabalhou no setor do retalho durante vários anos e também foi voluntária no estrangeiro. Conheci a Alice e o seu trabalho através da sua exposição no âmbito de uma sessão organizada pelo coletivo BIOMA. Havia também uma proximidade devido ao círculo profissional e de amizades, onde pude acompanhar o seu processo criativo.

Carolina Reis Costa (25 anos)

Nasceu no Brasil e, mais tarde, mudou-se para Portugal com a mãe durante a adolescência. Escolheu seguir a licenciatura em Design de Espaços na ESAD.CR, onde, graças ao ambiente criativo, decidiu experimentar outras áreas mais artísticas, como a ilustração e a produção de fanzines. O seu trabalho tem sido influenciado pela sua condição de migrante e pela vida quotidiana. Participou em vários mercados de autores, vendendo o seu trabalho, e em workshops. Carolina trabalhou vários anos na indústria do retalho e na restauração, enquanto tentava conciliar isso com a sua atividade artística. Conheci a Carolina no contexto do ensino superior, onde partilhámos workshops e, posteriormente, trocas de ideias. Graças a isso, pude conhecê-la como pessoa e artista, criando também uma ligação a partir da nossa experiência de deslocamento territorial.

Gonçalo Formiga (34 anos)

Natural de Caldas da Rainha, é produtor musical e gestor cultural. Faz parte da banda Cave Story, uma referência da música alternativa portuguesa. Ao mesmo tempo, colabora com outros projetos musicais. Possui uma vasta experiência na produção de eventos culturais. Atualmente, frequenta o Mestrado em Artes do Som e Imagem na ESAD.CR, onde somos, à data, colegas de curso. Isso permitiu-me conhecer o seu trabalho artístico e a sua relação atual com as artes visuais. Ao conhecer os seus processos e projetos, consegui ter uma visão mais ampla sobre a vida artística da cidade.

Nome	Idade	Género	Naturalidade	Residência	Profissão
Afonso Mota	25	Masculino	Portugal/ Caldas da Rainha	Caldas da Rainha	Ceramista
Henrique Hermes	31	Masculino	Portugal/ Porto	Caldas da Rainha	Artista Visual
Miranda Chourio	23	Feminino	Venezuela	Caldas da Rainha	Designer/ restauração
Tânia Lopes Martins	32	Feminino	Portugal/ Avintes	Caldas da Rainha	Designer/ Gestora/ estudante
Moisés Feliciano	26	Masculino	Portugal/Caldas da Rainha	Caldas da Rainha	Artista Visual/ Rececionista
Carlos Rodrigues	46	Masculino	Portugal/Caldas da Rainha	Caldas da Rainha	Artista Visual
Alice Nicolau	27	Feminino	Portugal /Caldas da Rainha	Caldas da Rainha	Artista Visual/ voluntaria
Carolina Reis Costa	25	Feminino	Brasil	Caldas da Rainha	Artista Visual/ restauração

Gonçalo Formiga	34	Masculino	Portugal/ Caldas da Rainha	Caldas da Rainha	Produtor musical/ Gestor Cultural
--------------------	----	-----------	----------------------------------	---------------------	--

Tabela 1. Dados sociodemográficos dos entrevistados

4.2. Dimensões temáticas

Antes de prosseguir com a análise, é necessário explicar como se chegou às categorias temáticas que estruturam este capítulo. As categorias aqui apresentadas, e acima já referidas, emergiram de um processo iterativo de leitura, escuta e releitura das transcrições. São elas:

1. Formação e motivações artísticas;
2. Condições de trabalho e percepção da precariedade;
3. Ligações com instituições, coletivos e redes de apoio;
4. Relação com a cidade e o seu ecossistema cultural;
5. Experiências com políticas culturais ou mecanismos de proteção social.

Numa primeira fase, identificaram-se temas recorrentes nos discursos dos artistas entrevistados: a tensão entre vocação e sobrevivência económica, a importância dos laços informais, a ausência de proteção social, a relação ambivalente com as instituições e a cidade, o peso da formação recebida. Estes temas foram posteriormente confrontados com o quadro teórico, especialmente com os debates sobre precariedade, trabalho artístico e redes de apoio, o que permitiu refiná-los, agrupá-los e dar-lhes uma formulação analítica mais precisa.

A escolha destas cinco dimensões, e não de outras, responde a vários critérios. Em primeiro lugar, à sua centralidade nos relatos: são os assuntos que mais preocupam, que mais se repetem e que são vividos com maior intensidade pelos entrevistados. Em segundo lugar, à sua capacidade de articulação com a questão de investigação: todas elas remetem, direta ou indiretamente, para as condições de sustentabilidade da carreira artística em Caldas da Rainha. Em terceiro lugar, à sua potência analítica: cada categoria reúne tensões e paradoxos, que permitem transcender a mera descrição e avançar para uma interpretação mais densa do fenómeno. Por último, procurou-se que

as dimensões fossem suficientemente amplas para abranger a diversidade de experiências e suficientemente precisas para não diluir as especificidades de cada trajetória.

4.2.1. Formação e motivações artísticas: “por amor à camisola”

A configuração da trajetória artística no contexto da precariedade laboral tem as suas raízes nas narrativas de formação e nas motivações que levam os indivíduos a exercer a profissão. A formação dos artistas entrevistados é caracterizada por uma hibridização de aprendizagens, em instituições académicas, sendo autodidatas ou aprendizagens que os grupos sociais a que pertencem lhes favoreceram, construindo assim um perfil profissional adaptável, mas muitas vezes desinstitucionalizado. Da mesma forma, as motivações que sustentam estas carreiras, face à incerteza económica, não se limitam ao puramente expressivo esteticamente; emergem como uma rede complexa onde a busca de identidade, a necessidade de pertencer a uma comunidade e a persistência de uma ética no trabalho criativo, atuam como forças de resistência perante um mercado que frequentemente menospreza o valor económico da produção cultural. Esta dimensão examina, portanto, como os fundamentos formativos e as motivações moldam a própria prática artística.

Tânia Martins designer e gestora cultural, cofundadora da FÁ-LO, iniciou a sua carreira artística na Escola de Artes Soares Reis, na cidade do Porto. Aos 18 anos, mudou-se para a cidade de Caldas da Rainha para estudar Design Industrial na ESAD.CR. Após a licenciatura, ingressou no mestrado em Design de Produto na mesma universidade. Como nos relatou: “O mestrado é de dois anos, mas eu fiz o mestrado em quatro, porque no primeiro ano candidatei-me para fazer um Erasmus no Brasil. Fui a Recife, que é nordeste do Brasil por 11 meses.” (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025). A experiência de viver no Brasil abriu portas para trabalhar temas sobre a espacialidade e a sua relação com as cidades.

A minha tese era sobre cidade e só o facto de estar a viver numa cidade diferente, que era totalmente diferente da zona de conforto [levou-me] a falar também desse contexto, das diferenças culturais, até da própria vivência da cidade. A questão da segurança influencia muito também e muitas vezes é um despertar. Porque se és uma pessoa meio ativista te tornas ainda mais. Porque há mais razões para te expressares e para comunicares as tuas coisas. E acho que o mundo não é tão pequeno e que é tão grande, mas ao mesmo tempo

isto é o que tens para trabalhar. É estranho isso. (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025)

Atualmente, está a fazer um doutoramento em criação artística numa parceria entre a Universidade de Aveiro e a ESAD.CR. Ao escolher as Caldas da Rainha para se tornar a sua casa e o seu local de produção artística, trabalhou em vários estúdios de design e tornou-se cofundadora de espaços como o FÁ-LO, um espaço cultural:

A ideia do projeto de FÁ-LO era ter oficinas, ter espaços de atelier, funcionar tudo numa coisa quase open space, de forma a tu poderes ir às oficinas, veres, consegues perceber quem é que trabalha em torno, ou seja, quem é que está nos ateliês e depois queríamos ter um monte de coisas que na altura tivemos que cortar tudo.

Não queríamos ter uma cantina, por exemplo, queríamos ter tipo uma sala de exposições, queríamos ter um espaço onde fosse possível receber, por exemplo, concertos, ter também atividades lúdicas, seja fazer um coletivo gigante, gigante. E depois não temos investimento. Isto para te dizer, dessas fricções que nós tínhamos era no sentido de "Então vamos estabelecer um valor de aluguer". E nós queríamos sempre pensar no preço mais baixinho, porque a gente pensava assim, "eu se tivesse que pagar não podia ser mais de 100 €". Não queremos fazer uma coisa para uma classe que não existe. Isto de aqui não é só para artistas ricos A gente estava dentro desse contexto, não dava para fugir. Mas de facto percebemos uma coisa que não era viável, hoje em dia é um projeto que funciona muito por amor à camisola. Não é uma coisa financiada, não significa que não possa vir a ser. (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025)

Para Tânia, a sua formação universitária permitiu-lhe explorar o mundo de formas estéticas e artísticas, mas também permitiu-lhe alcançar uma dimensão social como dinamizadora cultural através do seu projeto Fá-lo.

Afonso Mota, filho de dois ceramistas caldenses, deixou o país para procurar um futuro nas artes visuais. Ao regressar a Portugal, graças à educação inculcada pelos seus pais, começou a praticar profissionalmente a cerâmica.

Eu estudei cinema lá (Inglaterra) depois nunca cheguei a acabar, no último ano saí. E depois, fui fazendo cenas em Londres, fazendo trabalhos, uns só para pagar contas, outros relacionados com fotografia. Depois deixei Londres e voltei para cá. Os meus pais são ceramistas já há mais de 30 anos. Eles fazem modelação, que é um bocadinho diferente do que eu faço, e como já tinham um atelier montado, foi muito mais fácil experimentar as coisas. Foi um privilégio bastante grande, porque ter acesso era bastante fácil. (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025)

Afonso é cofundador da What The Folk, uma cafeteria e oficina de cerâmica, juntamente com a sua companheira e um amigo. Um espaço criado para dinamizar a prática artística e a sua relação com a cidade: “What The Folk tornou-se, ou pelo menos para mim, no objetivo de espalhar um bocado dessa parte sobre folktart, tipo sobre mostrar às pessoas, como é que as coisas se fazem e desmistificar um bocadinho a prática da cerâmica.” (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025). Para Afonso, existem duas motivações centrais na prática artística: a necessidade intrínseca de transformação como criativo e a criação de uma comunidade. “A motivação eu acho que é um bocado uma procura mais interna, acho que volta à expressão de cenas como a cerâmica, não tão rápidas. Estás a trabalhar muito calmo e acabas por ter diferentes processos” (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025). Afonso enfatiza desta forma a importância do trabalho direcionado às comunidades de Caldas:

O meu plano foi sempre tentar ajudar da maneira que eu podia, que era com o espaço social, e tentar ter aqui uma comunidade onde possamos mostrar alguma dessa folk art, os workshops e esse tipo de cenas. Mostrar à malta que não tem que ser uma cena estranha e que é acessível e que está presente no dia-a-dia. (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025)

Afonso considera, assim, que as suas motivações têm origem em duas vertentes: a do trabalho interior através da sua prática artística e a da criação de uma comunidade através do seu empreendimento.

A migração desempenha um papel muito importante na comunidade artística da cidade, seja como barreira ou como oportunidade, construindo pontes com as diferenças ou também como material interno para o trabalho artístico. Carolina Costa é uma designer brasileira que chegou a Portugal há 8 anos com a sua mãe e é exemplar nestes aspetos. A migração fez com que, tanto Carolina como a sua mãe, construíssem novas “identidades” para poderem subsistir num país estrangeiro. Carolina licenciou-se pela ESAD.CR em Design de Espaços, tal como acima referido, ao mesmo tempo que pratica a sua vocação, a ilustração. “Tenho 25. Eu fiz design oficialmente no papel. Eu sou designer, mas na minha cabeça eu só crio coisas. Eu só pego num lápis, num papel e faço mais nada. Fazedora de coisa. E é isso.” (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025).

Carolina considera que encontrou a sua motivação ao explorar a cidade através de um olhar focado numa prática mais artística e narrativa, graças a uma aula que a fez colocar um conjunto de questões: “O espaço que está cheio de essência. Você olha para ali e pensa, olha, tão bonito?

Quando a gente estava lá de mãos dada, agora você olha, é vazio, não há mais. Então eu quis fazer esse projeto da cadeira com base nas memórias desses espaços” (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025). Ela também considera importante a voz artística dentro de um contexto mais social e político, como forma de representação de grupos marginalizados. Carolina comenta que:

Falando aqui, pelo menos aqui em Portugal, nos tempos de hoje em dia. Acho que isso de criar coisas tem sido muito aprisionado, de certa maneira. As pessoas se sentem muito presas a criar coisas e tudo o que você cria, se não se enquadrar num certo tipo de padrão, já não pode. Já não pode, porque já tem liberdade demais. Acho que ter essa expressão artística própria e querer colocar essas suas opiniões, seja políticas, seja emocionais, seja qualquer outra coisa. Acho que falar de si hoje em dia já é muito, pelo menos aqui em Portugal, não sei aqui nas Caldas, mas aqui em Portugal sinto que é uma coisa muito fechada. Você não pode dar a sua própria opinião porque outras pessoas com poderes maiores já tiveram outra opinião. (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025)

Carolina encontra na expressão artística a forma de conciliar a sua sede de criar e de ser representada numa sociedade que não é a sua. É algo intrínseco à sua maneira de ver o mundo e de lidar com ele.

Para Henrique Hermes, artista plástico de Porto, licenciado em artes plásticas pela ESAD.CR, a liberdade criativa, e até académica, é também de extrema importância na sua vida como artista. Considera necessário questionar a rigidez institucional que se reflete nas condições de vida dos artistas.

Não gostava do sistema de ensino da escola, mas gosto da escola em termos de conhecer pessoas e falar com pessoas e trocar ideias, portanto, ficar nas salas a trabalhar e ver os meus colegas a trabalhar. Isso era fixe. Agora, tipo, professores e aulas não, porque foi sempre muito formatado. E devia ser uma coisa em que eles te incentivam a criar da outra maneira. É muito livre e ao mesmo tempo é muito fixo numa espécie de uma ideia só e isso não me interessava muito. E acaba por ser uma coisa que todos fazem. (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

Henrique comenta que a sua motivação para se tornar artista vem da família, já que sempre estiveram envolvidos em ambientes mais culturais. Sendo o seu motor, criar pelo simples facto de criar.

Quando era mais pequeno, queria tipo conduzir camiões e coisas assim. Sei lá, isso muda sempre. Mas na minha família os meus pais sempre tiveram esta parte ligada aos livros e à música. Por isso eu sabia que não ia ser uma coisa nada ligada às finanças e ao dinheiro e essas coisas todas. Sabia logo que não era isso. Agora para onde é que me ia levar? Não

sabia. Depois, pronto, comecei a trabalhar na arte e é uma coisa que gosto de fazer. Mas as pessoas que gostam de trabalhar, é uma coisa; as que gostam de ir pintar ou gostam de ir trabalhar barro ou gostam de dançar ou de cantar ou de tocar o instrumento, coisas assim, é diferente. Estás focado naquilo que gostas de fazer. (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

Para Henrique, o seu percurso artístico no ensino superior só fez sentido graças aos ensinamentos da sua família. Graças ao capital cultural com o qual cresceu e que mais tarde se tornaria a sua profissão.

Miranda Chourio, migrante venezuelana que residia no Equador desde criança, chegou a Portugal depois de se formar no ensino secundário para estudar design gráfico na ESAD.CR. Foi um processo difícil e desafiante, uma vez que tinha escolhido a especialidade geral no ensino secundário (matemática e química). No entanto, encontrou na arte e nas Caldas da Rainha a forma de construir a sua identidade de adulta e migrante, sendo esta umas das ferramentas fundamentais para a sua adaptação no país num ambiente de segurança e criatividade.

Acho que o mundo está a desmoronar-se. E parece que esta cidade em particular é como um oásis. É como se, mesmo que eu tenha uma crise, eu pudesse resolvê-la sem sentir que há algo lá fora a acontecer que vai prejudicar-me ou colocar-me em perigo. É como se fosse muito fácil crescer aqui como pessoa, desenvolver a personalidade, porque há muitas pessoas criativas também e sinto que é muito fácil crescer e, como estamos num momento importante, tenho agora 23 anos e vou fazer 24, mas esta idade é muito importante para saber o que realmente se vai fazer ou quem se é como adulto. E acho que é uma boa cidade para crescer e ser adulto. É como se também houvesse muitas pessoas interessantes, “se me sinto refletida em ti”, “posso levar um pouco de ti comigo também”. As pessoas são muito abertas. Quando realmente conheces as pessoas, sinto que elas se abrem e mostram partes que também te fazem sentir confortável. (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025)

Assim como para Miranda, para outros artistas aceder a uma comunidade através da prática artística é parte de um benefício não monetário de exercer uma carreira artística. Dependendo do contexto da pessoa (neste caso como pessoa migrante) e dos seus objetivos como profissional, isso pode ser mais importante e satisfatório do que um ganho monetário.

Moisés Feliciano estudou Cinema na Universidade da Beira Interior (UBI), na Covilhã, entre 2019 e 2021. Embora adore o cinema como arte, decidiu que não queria seguir uma carreira profissional nessa indústria, especialmente porque as opções comerciais em Portugal (como publicidade ou séries de televisão) não lhe interessam. Voltou a residir na sua cidade natal, Caldas

da Rainha, onde retomou a sua produção musical e plástica, fazendo parte ativa da cena local e estando presente em várias apresentações (Festival Impulso) e exposições (Grupius e Grave). “Prefiro estar a trabalhar num trabalho mesmo monótono, que não tenha nada a ver com artes, do que estar a fazer arte de uma forma que eu não quero fazer” (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025).

Para ele, a arte vai além de ter uma motivação ou um benefício monetário. É uma característica da sua identidade e do seu mundo interior. “Nem é uma motivação, é só tipo, eu preciso. Não consigo não fazê-lo. Mesmo quando estou alguns meses, sem fazer alguma coisa, volta sempre. Tenho mesmo uma necessidade dentro de mim de me expressar com estas coisas” (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025).

Moisés identifica-se com a visão carismática da prática artística, aquela que entende a arte como um dom ou uma vocação inalienável que não se resume a motivações económicas. Para ele, a arte não é uma opção profissional entre outras, mas sim uma característica identitária, uma necessidade interior que sempre volta.

Carlos Rodrigues é um artista de Caldas que tem uma longa trajetória nas artes plásticas. O seu percurso académico, com fortes raízes institucionais, permitiu-lhe desenvolver uma visão singular sobre o acesso ao mundo da arte através de redes de carácter mais formal.

O meu percurso académico superior inicia-se na Universidade de Évora, onde, durante três anos, estudei Arquitetura Paisagista, sendo que disciplinas como o desenho, a estética, a história da arte seduziram-me a alterar o meu percurso para as artes plásticas. Na mesma universidade, fiz a licenciatura em Artes Visuais, nas variantes de Pintura e Multimédia. Posteriormente, fiz o Mestrado em Artes Plásticas na ESAD.CR, Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha. A minha dissertação de mestrado intitula-se “Fronteira, modelo ou a imagem de alguma coisa.” (C. Rodrigues, entrevista, 20 de agosto de 2025)

Alice Nicolau é licenciada em artes plásticas pela ESAD, onde se especializou em gravura e fotografia. Mais tarde, percebeu que o seu verdadeiro interesse artístico era a pintura, caminho que seguiu na sua prática. Compreendeu então que uma das suas paixões era complementar a sua carreira com um mestrado em História da Arte em Lisboa, que está a terminar neste momento. Para ela, a arte implica uma ligação com a ludicidade e a experimentação, criar sem as pressões da vida adulta e como uma ferramenta para expressar o seu interior. Alice refere:

Mas também é bom porque é como jogar, sabes? Como ser uma criança de novo e experimentar de novo. Eu acho que é lindo. Eu agora estou a tentar fazer as coisas sem pensar muito, porque eu não consigo fazer nada assim. (A. Nicolau, entrevista, 14 de setembro de 2025)

A formação artística de Gonçalo Formiga é multifacetada, centrada na música e na técnica sonora, enquanto as suas motivações combinam o desenvolvimento académico atual no Mestrado em Artes do Som e da Imagem na ESAD.CR com a independência criativa e a construção de comunidade através da gestão cultural. “Sou músico, sou produtor e trabalho também como técnico de som para alguns artistas, algumas salas de concertos, salas de espetáculos e também para teatro. Mas a minha atividade principal à partida será ser músico.” (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

A cooperação é uma característica que Gonçalo Formiga considera como uma das motivações da sua prática artística, como descobrir novos caminhos para o seu trabalho enquanto apoia tecnicamente as obras de outros artistas. Esta pulsão epistemológica — investigar, experimentar, aprender na prática — funciona como um motor silencioso que permite persistir apesar da precariedade:

Eu vivo numa mistura da minha prática artística com trabalho técnico para outros, para outras práticas artísticas de outras pessoas. Portanto, está tudo relacionado, mas não é só com os meus projetos artísticos pessoais, são com é eu sou trabalhador da cultura no sentido em que trabalho sempre dentro destas coisas. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

Apesar das dificuldades estruturais que os artistas de Caldas da Rainha enfrentam, alguns entrevistados identificam na dimensão reduzida da cidade uma oportunidade para criar laços mais fortes e colaborações significativas. Gonçalo Formiga é um deles, embora não deixe de salientar que esse potencial não é automático. Nas suas palavras:

Acho que o facto da comunidade também ser pequena pode ser potenciador de coisas, depende muito. Acho que depende muito da altura, depende das pessoas que estão envolvidas, depende das coisas que estão a acontecer. Mas acho que às vezes, quando as comunidades são mais pequenas, pode ser potenciador de ligações que são potentes, de criação de coisas. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

4.2.2. Condições de trabalho e percepção da precariedade: “da resistência crítica à resignação adaptativa”

A análise das condições laborais concretas e da percepção subjetiva da precariedade constitui um dos principais núcleos empíricos desta investigação, revelando como a instabilidade se materializa no dia a dia dos artistas de Caldas da Rainha. Longe de ser uma mera abstração estatística, a precariedade manifesta-se através de contratos verbais, pagamentos irregulares, ausência de proteção social e normalização da incerteza económica como condição inerente à profissão. Esta categoria não só descreve estas realidades objetivas, como explora opiniões externas, tais como as dinâmicas do setor, o mercado, bem como a percepção do próprio trabalho individual, como a responsabilidade pela sua sustentabilidade. Através dos relatos, revela-se um conjunto de experiências que vão desde a resistência crítica até à resignação adaptativa, configurando um mapa complexo de como se vive, se nomeia e se desafia (ou não) a precariedade no campo artístico local.

Através das entrevistas, percebemos que os artistas tendem a complementar o seu trabalho artístico com uma fonte alternativa de rendimentos, tal como afirma Miranda Chourio, designer formada pela ESAD.CR, sobre a sua condição de artista emergente migrante nas Caldas.

Há a necessidade que os estudantes têm de trabalhar e ganhar dinheiro para pagar as contas, porque às vezes é difícil pagar as contas e ter tudo bem organizado. Há muitas empresas que se aproveitam um pouco disso também, como: “Tu és estudante, então vou pagar menos”. Mas eu acho que os artistas acabam por entrar em esgotamento artístico e mental e não fazem nada porque ficam nesse mundo de “Ah, estou cansado porque tenho de trabalhar e não consigo fazer nada”. Então, ficam meio frustrados. As pessoas têm de aprender a diferenciar um pouco entre trabalho e vida pessoal e qualquer trabalho, seja o que for que você seja, faça o que fizer, seja limpando uma casa de banho ou sendo um artista, você tem de ter a mentalidade de que é apenas um trabalho e é apenas uma circunstância e não, quer dizer, não tem por que gerar um conflito interno, porque é apenas um trabalho. (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025)

Já as condições económicas e laborais de Henrique Hermes são definidas por uma transição marcada pela precariedade e o esgotamento laboral para uma independência total, alcançada principalmente através da autogestão e da venda internacional. Inicialmente, a necessidade de subsistência obrigou-o a aceitar empregos alheios à atividade artística, principalmente na restauração, resultando numa prática muito limitada. Atualmente, Henrique vive exclusivamente do seu trabalho artístico e o seu trabalho é comercializado principalmente através de canais digitais.

Quando estava a estudar, os meus pais ajudavam a pagar as coisinhas. Depois comecei a trabalhar aqui na escola, mas eram trabalhos tipo restauração. Nada ligado às artes. Nas artes, eu estava a trabalhar e vinha para o estúdio, mas trabalhava aqui muito pouco tempo, meia hora por dia. Tinha uns horários assim um bocado malucos, então ficava muito cansado e vinha para trabalhar pouco tempo. Tive uma cliente nos Estados Unidos que me comprou na altura, sei lá, pá, uns 10 ou 12 trabalhos assim de uma vez e foi brutal. E eu pensei, se calhar vou pôr este dinheiro de lado e despeço-me e começo mesmo só a trabalhar [na arte]. É uma espécie de um risco, mas até agora, resultou. É sempre um bocadinho de sorte também, mas também de trabalho. (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

Atualmente, o crescimento no mercado estrangeiro é uma das ferramentas que os artistas utilizam para criar uma renda mais estável, a estratégia que Henrique considera fundamental para poder viver da arte:

O trabalho artístico aqui, se for em Portugal, se tu não vendes nada por fora, acho que é difícil, a menos que já tenhas nome ou muitos conhecimentos, acho que é difícil as pessoas conseguirem sustentar-se só do seu trabalho. Desde o momento que consegues sair ao exterior e comesças a vender as tuas coisas para fora, acho que é muito mais fácil, até porque fora há pessoas com muito mais poder de compra. É diferente venderes uma pintura para alguém de aqui, pessoa comum neste caso, ou para uma pessoa comum, por exemplo, nos Estados Unidos, não é? Têm muito mais poder de compra. Se calhar um quadro que aqui tu vendes por 1000 € e lá fora consegue vender por 5.000. (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

A trajetória profissional de Tânia Lopes Martins mostra uma combinação de trabalhos formais e informais. O seu percurso artístico também é impulsionado por várias bolsas de apoio financeiro. “Quando estava como designer no estágio, era um contrato de trabalho, ou seja, tinha um recibo de vencimento normal, como se tivesses contrato com uma empresa” (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025). Tânia considera que a precariedade é um problema estrutural tão antigo que os artistas consideram difícil sair dessas dinâmicas de trabalho e, por isso, menosprezam as suas atividades, seguindo também a lógica de que, dessa forma, não perderão oportunidades.

Tem muito a ver com a forma como tu te apresentas, se calhar nós habituamo-nos tanto a esta questão da precariedade ser absoluta, que quando vais a uma entrevista de trabalho e te perguntam qual é a tua perspetiva de salário, tu vais sempre jogar para baixo com medo de perder o trabalho em vez de dizeres de facto aquilo que devias receber ou muitas vezes nem sabes o que é que deverias receber mesmo, não sabes estipular. (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025)

Tânia considera que, embora as bolsas sejam um apoio importante e motivador, não são uma solução para o problema económico dos artistas. Atualmente, Tânia Martins está dedicada ao doutoramento em Criação Artística, entre a Universidade de Aveiro e a ESAD.CR do Politécnico de Leiria e esta é atualmente a sua fonte de rendimento, pois conseguiu uma bolsa de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

A bolsa é uma parceria entre FCT e Museus e Monumentos de Portugal, tu candidatavas-te normalmente com o teu projeto, mas tinhas de escolher um museu para ser entidade de acolhimento. E eu escolhi um Museu das Caldas da Rainha, o Museu Malhoa. E neste momento estou com uma bolsa, ou seja, sou uma investigadora que pertence também ao museu.” (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025)

Moisés é um artista multifacetado que concilia artes plásticas com música. Como referimos noutras secções, estudou cinema na Universidade da Beira Interior, na Covilhã. De volta às Caldas da Rainha, sua terra natal, encontra uma cidade cultural e grupos onde pode realizar as suas obras com maior flexibilidade e apoio das comunidades. No entanto diz que, relativamente à remuneração da sua profissão: “Acho que já aceitei o facto. Se a minha carreira nunca me der dinheiro, tudo bem, eu estou a fazer porque eu preciso e quero. Mas sei que para muitas pessoas isso é importante e não vou mentir, amava poder só fazer as minhas coisas e receber dinheiro disso.” (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025). Para Moisés é incomum que um artista viva exclusivamente da sua obra:

Nas Caldas, há pessoas que o fazem [viver da sua arte], mas é extremamente raro e a maior parte dos artistas que estão aqui, que não são estudantes, têm um part-time, têm um full time, têm outra cena para conseguir conciliar. Eu tenho um full time, trabalho numa clínica dentária. (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025)

Afonso Mota, ceramista caldense e proprietário da cafetaria-estúdio *What the Folk*, comenta as mudanças e adaptações pelas quais teve de passar para criar um negócio rentável e que se ajustasse à sua prática artística. “É difícil responder porque nós mudamos um bocado, nós mudamos a organização do negócio para que funcione, para trazer clientes.” (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025)

A parte do café agora traz mais pessoas, porque as pessoas vêm cá durante a manhã para beber café e compram cerâmica ou marcam o workshop. A ideia é essa, elas vêm por causa do café ou por causa da cerâmica. Normalmente turistas vêm cá à procura de uma loja de cerâmica ou sabem que nós temos uma pequena exposição. Sim, dá para viver, dá, não sei.

Eu acho que dá, se comunicares bem e se encontrares os teus clientes. Depois, eles passam a palavra. (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025)

Afonso também se refere à prática de desvalorizar o trabalho para conseguir entrar no mercado como erros cometidos como artista iniciante ou por necessidade.

Se tu fores aquele tipo de artista que faz encomendas e que tenta sempre baixar o preço para que o cliente esteja mais contente - e os clientes estão sempre à procura de preços mais baratos -, tu só vais ter esse tipo de cliente. Nunca vais estar bem porque estás sempre a fazer as cenas mais baratas, não te pagam como deve ser e é um bocado assim. Nós na altura, acho que estávamos a aprender isso, também cometi esses erros. (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025)

Carlos Rodrigues, artista plástico com uma vasta trajetória e exploração em diversos formatos artísticos, comenta que:

A minha atividade principal é efetivamente a minha prática artística. Sou representado há uns anos pela galeria Salgadeiras Arte Contemporânea, em Lisboa. Dito isto, há momentos em que acabo por fazer outros trabalhos não relacionados com a minha prática artística, mas, ainda assim, dentro da mesma área, como o restauro e conservação de arte. (C. Rodrigues, entrevista, 20 de agosto de 2025)

Carolina Costa artista e designer, explorou diferentes formas de criação e representação artística. Entre elas, fanzines, ilustração, escrita, entre outras. Devido à necessidade de encontrar uma forma de se sustentar financeiramente, trabalhou em diversos setores, principalmente na restauração, tornando-se isso num ciclo difícil de encerrar, já que precisa encontrar tempo para exercer a sua profissão.

Acho que o mais fácil, e também o mais difícil, para qualquer pessoa, é trabalhar na restauração. Eu trabalho nisso há algum tempo, acho que desde os meus 18 anos comecei a trabalhar numa pastelaria. E eu fui ganhando mais experiência. Então, todas as todas as vezes que eu preciso de juntar dinheiro, eu sempre acabo por trabalhar em algum restaurante, ou em alguma pastelaria, antes de trabalhar na pizzaria, onde trabalho desde novembro do ano passado. (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025)

Ela comenta que, como ganho económico na sua profissão artística, foram poucas as vezes em que conseguiu lucrar. “Vendi o livro (de ilustração), mas com muita dedicação e muita persuasão” (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025).

Para Gonçalo Formiga, a sua fonte de rendimento baseia-se numa combinação da sua prática artística, como músico e produtor musical, e do trabalho técnico relacionado com a mesma,

como técnico de som e produtor cultural. Trabalha em projetos tanto em Caldas da Rainha como em Lisboa.

Eu vivo numa mistura da minha prática artística com trabalho técnico que está relacionado com essa prática artística também, e com esse trabalho técnico para outras práticas artísticas de outras pessoas. Portanto, está tudo relacionado, mas não é só com os meus projetos artísticos pessoais. Eu sou trabalhador da cultura no sentido em que trabalho sempre dentro destas coisas. Não tenho trabalho comercial necessariamente (...). Desconto como trabalhador independente, com recibos verdes. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

Para Alice Nicolau, a experiência do artista em Portugal é profundamente precária. Tanto pelo custo de vida em geral como pela sua desvalorização. Por esta razão, Alice Nicolau acredita que a migração é o passo a seguir para poder conciliar uma vida mais digna com a sua prática artística:

Eu não quero ficar cá em Portugal, porque cá é difícil viver em qualquer sítio, porque está tudo caro, mas eu sinto também que na cena das artes está muito difícil, há pouco financiamento, não há trabalhos, não há valorização, que eu acho que ainda é uma das piores coisas. Querem sempre que os artistas trabalhem gratuitamente. Quando há residências artísticas, a maior parte delas, tu tens de pagar para te inscrever e depois, se quiseres participar, se fores escolhido, tens de pagar a estadia e coisas assim. (A. Nicolau, entrevista, 14 de setembro de 2025)

4.2.3. Ligações com instituições, coletivos e redes de apoio: “ninguém vive sozinho”

A articulação entre instituições estatais, coletivos independentes e artistas em Caldas da Rainha configura um ecossistema com dinâmicas inerentemente complexas e que se retroalimentam entre si. Essa complexidade deriva da diversidade de indivíduos com lógicas, recursos, capitais e objetivos frequentemente diferentes, gerando uma rede que oscila entre a cooperação, a negociação, o networking e a burocracia estrutural. As entrevistas realizadas revelam a capacidade e os desafios de cada artista para navegar neste ecossistema, aceder a oportunidades e redes de apoio. E, apesar da diversidade de trajetórias, a análise qualitativa das entrevistas, secundada pela observação no terreno, permitiu identificar padrões recorrentes e semelhanças estruturais nas respostas dos artistas diante de desafios comuns.

Uma delas, particularmente recorrente, é a percepção de que os procedimentos administrativos e as exigências burocráticas constituem um obstáculo significativo ao acesso a recursos, espaços e apoios institucionais. Para mostrar como isso se manifesta na experiência concreta de um artista, recorreremos ao testemunho de Afonso Mota. Para o ceramista, existem duas dinâmicas marcantes na cidade: a burocracia paralisante das entidades públicas e a capacidade organizativa dos coletivos independentes.

Não tenho como objetivo especial fazer uma exposição no sítio X ou Y. É só que eu acho que há muitas pessoas que podiam beneficiar se houvesse uma maneira de requerer essas posições, de requerer esses eventos, de organizar essas coisas com o apoio do município de uma maneira realista e mais fácil. E já para não falarem de licenças de música e não sei quê, tu queres fazer alguma coisa, tu tens de preencher tipo 37 formulários. (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025)

Afonso apresenta uma perspetiva complementar sobre uma das dimensões que outros entrevistados apontaram como ambivalente: a pequena dimensão de Caldas da Rainha. Ao contrário de quem sublinha as limitações que esta escala impõe, Afonso destaca uma das suas vantagens: a facilidade em conhecer os coletivos existentes e o trabalho que cada um deles realiza.

Acho que a cidade é tão pequena que é muito difícil tu não conheceres as peças, não conheceres as pessoas minimamente. E acho que nós aqui tentamos incorporar nos nossos eventos o trabalhar com alguns coletivos que façam sentido nesses eventos: Grupius, Grave, etc. (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025)

A posição de Henrique Hermes introduz uma nuance significativa no panorama dos discursos recolhidos. Ao contrário de outros entrevistados que colocam as redes de apoio e a colaboração presencial como eixos centrais da sua sustentabilidade, Hermes estrutura a sua prática artística em torno de canais de distribuição mais autónomos e deslocalizados, redes sociais, plataformas web e circuitos internacionais, que reduzem a sua dependência do ecossistema local com relação a sua subsistência económica. Esta opção, no entanto, não implica uma rejeição do apoio mútuo: Hermes reconhece a importância do trabalho coletivo para a criação de um ambiente favorável na cidade, que funciona como catalisador de novas ideias e como apoio moral ou financeiro. Ambos coexistem na sua prática, mas apontam para lógicas distintas de inserção profissional e de relação com o território.

Acho que apoio financeiro ou moral é grupos para fazer uma exposição. Acho importante para partilhar ideias. Quando é em termos de mostrar trabalho, seja coletivo ou em grupo, acho que nunca é mau. (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

O artista também dirige o seu olhar crítico para as dinâmicas internas dos próprios coletivos. Segundo o seu relato, estes funcionam frequentemente como espaços de inclusão excludente, nos quais a integração de novos membros, especialmente daqueles que acabaram de chegar à cidade, é pouco frequente: “o problema é quando os grupos já começam a ser demasiado grupos e então tudo o que vem de fora faz só outro grupo.” (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

Já Alice Nicolau também considera que a experiência de networking é extremamente importante para a criação de redes de apoio, mas que também se torna uma dificuldade para pessoas novas no meio. “São sempre as mesmas pessoas, mas também porque entre elas se ligam, se conhecem, coisas assim. Então, é verdade, às vezes é difícil entrares no círculo. Mas acho que depois de entrares já é fixe.” (A. Nicolau, entrevista, 14 de setembro de 2025)

Miranda Chourio fez parte de dois coletivos criados nas Caldas da Rainha, o KABO e o Cineclub, como descrito anteriormente. Isso permitiu-lhe experimentar as vantagens e dificuldades de levar esses espaços para o domínio prático da gestão, tentando conciliar a sua vida dentro e fora do domínio artístico com a gestão desses espaços.

Já não estou lá porque era um trabalho muito pesado e éramos apenas quatro, a nossa vida social, a nossa vida pessoal e a nossa vida profissional misturavam-se e acho que isso também é parte do motivo pelo qual as coisas aqui não avançam um pouco mais, porque acho que as pessoas se concentram muito mais na sua vida pessoal em vez de separar o trabalho, neste caso a arte, da vida pessoal. (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025)

Para Miranda, uma das grandes carências no aspeto da gestão foi a falta de apoio das instituições estatais. “O que nos faltou foi apoio, como o da municipalidade, para ter oportunidades de ter um espaço para trabalhar, pois trabalhávamos nas nossas casas, nos quartos” (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025). Ser migrante implica, muitas vezes, uma sensibilidade aguçada para detetar as dinâmicas de exclusão, desconfiança ou invisibilização que aqueles que pertencem ao local podem considerar naturais. Este olhar externo conduziu a M. Chourio a uma perceção particular sobre os governantes locais, como se “tivessem um pouco de desconfiança em relação aos artistas, porque acham que não fazemos nada ou que não é real ou que não é trabalho” (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025).

Um dos conflitos recorrentes nos relatos dos artistas que tentaram lançar projetos coletivos é o desfasamento entre o conhecimento contextualizado, baseado na experiência vivida e nas necessidades reais da comunidade, e os modelos padronizados promovidos por incubadoras ou entidades de apoio. T. Martins descreve este desfasamento a propósito do projeto FÁ-LO:

Só que durante todo esse ano em que fizemos o plano de negócios, estruturamos o projeto, entrávamos um pouco em fricção com a incubadora. Nós conhecíamos os estudantes, conhecíamos as necessidades que nós passamos, então nada era empreendedor no sentido de gerar muito dinheiro. A ideia do projeto do FÁ-LO era ter oficinas, ter espaços de atelier, funcionar tudo numa coisa quase open space, de forma a tu poderes ir às oficinas, veres, consegues perceber quem é que trabalha à volta, quem é que está nos ateliês e depois queríamos ter um monte de coisas que na altura tivemos que cortar. (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025)

É neste sentido que hoje Tânia considera que muitos trabalhos artísticos realizados coletivamente são fruto do “amor à camisola”, porque, neste contexto de trabalho coletivo independente, é difícil obter lucros ou apoio financeiro de instituições. Isso também dificulta o equilíbrio entre o trabalho (que gera dinheiro para viver) e as atividades coletivas. “Como é que eu posso estar a chatear alguém quando eu não lhe estou sequer a pagar? Como é que eu lhe imponho prazos?” (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025)

Carlos Rodrigues considera que, apesar de não fazer parte de nenhum coletivo artístico na cidade, o apoio entre artistas “é essencial, ninguém vive sozinho. O apoio entre pares, quer seja para organizar exposições, discutir ideias, partilhar recursos ou abrir caminhos para novas oportunidades, é um pilar na criação artística contemporânea, pelo menos no início de carreira” (C. Rodrigues, entrevista, 20 de agosto de 2025). O artista considera frutífera a sua relação com as instituições culturais locais, devido às características de proximidade entre os agentes, próprias da cidade, “o que proporciona um ecossistema cultural que apoia, acolhe e projeta a criação artística.” (C. Rodrigues, entrevista, 20 de agosto de 2025)

Para Moisés, as dinâmicas coletivas em Caldas da Rainha são mais férteis do que em outras cidades do país, “mas conheço e já conheci algumas pessoas tipo de Lisboa e de outros sítios em que eu vejo que a comunidade é muito mais fechada e é muito mais tipo luta entre pessoas” (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025). Como membro do Cineclube CR, Moisés valoriza os

esforços realizados para a criação de redes e pontes de apoio entre esses coletivos mais independentes e as instituições mais formais:

Eu acho que eles se esforçam para fazer o que conseguem. E muitas dessas instituições acho que fazem um bom trabalho. Nós no Cine Clube já fizemos bastantes parcerias com espaços como o [Museu] José Malhoa, e eles foram sempre abertos connosco. E por acaso, no José Malhoa especificamente, eles são mesmo muito porreiros e estão sempre à espera que malta vá falar com eles e costumam dizer sempre que sim. Também já falamos com o Museu do Hospital [Termal] e já trabalhamos com o CCC, são duas experiências um bocadinho diferentes. Eles estão a fazer o que conseguem. E acho que é fixe tentarem. (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025)

Carolina Costa explica que não faz parte de nenhum coletivo no momento, mas já participou de várias atividades promovidas por eles. Como, por exemplo, expor no Caldas Late Night. Ela também se refere ao Coletivo Esplanar, que promove o uso do espaço público.

Uma coisa que eu gosto muito neles é que estão sempre em vários lugares e estão sempre a falar de uma única coisa que é o que eles gostam, de esplanada. Eles estão sempre na rua e têm uma agenda no Instagram em que divulgam os eventos. Eu acho isso muito engraçado porque isso ativa aquela curiosidade das pessoas saírem à rua. (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025)

Considera que a organização coletiva é importante porque “esses pequenos artistas, sem pedir permissão, acabam por abrir portas para outras pessoas poderem se expressar também. E eu acho que isso é muito importante, porque atualmente muita gente tem medo de falar” (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025).

Para Gonçalo Formiga, a ESAD.CR é, sem dúvida, um centro de dinamização do talento na cidade. Um espaço que, através da organização de eventos e da formação de grupos, dinamiza o tecido cultural local ao incorporar uma ampla variedade de expressões e linguagens artísticas. O entrevistado salienta, no entanto, uma contradição que atravessa o ecossistema cultural local: muitas das iniciativas ligadas à instituição de ensino são difíceis de manter ao longo do tempo, porque a permanência dos estudantes na cidade limita-se, em muitos casos, ao período estritamente académico.

Claro que tem sempre aquele problema que nem sempre as pessoas ficam cá durante muito tempo. A maior parte dos projetos que podem ser realmente interessantes acabaram por ser projetos que não duram mais do que dois, três, quatro anos, porque são o tempo às vezes da licenciatura ou de um mestrado e essas pessoas que estão cá mais tempo é que acabam

por também estar por dentro das coisas ao ponto de criar um projeto que dura esse tempo, porque normalmente só para começar um projeto é preciso algum tempo e não é propriamente uma pessoa que vem cá um ou dois anos para fazer um mestrado ou assim que vai criar um projeto que de repente dinamiza. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

Para Goncalo, poderia haver uma melhor dinâmica e intercâmbio entre as instituições do município e as instituições académicas: “Não vejo muitas ligações entre as coisas que acontecem nas Caldas, por exemplo, no centro cultural [CCC] ou noutras infraestruturas e aquilo que acontece na ESAD.CR e às vezes até acho que existe alguma dificuldade entre as duas coisas e que podia ser mais gratuita” (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025).

Tem colaborado ativamente com vários coletivos, embora considere que muitos deles necessitem de recursos (humanos e materiais) que muitas vezes não podem ser mantidos ao longo do tempo. Destaca-se a sua participação no OSSO, um coletivo que trabalha em torno ao apoio à criação, programação e formação artística que também tem ligação ao mestrado em som e imagem da ESAD.CR.

Organizei durante alguns anos alguns eventos em colaboração com o Grémio Caldense. Que eu penso que agora não estão necessariamente ativos. Lá está, fazem projetos durante alguns anos e depois eventualmente precisam de fazer outras coisas ou de descansar e de planear outros projetos. É difícil manter durante muito tempo. Sei que há outras dessas pessoas que também trabalham noutras associações ou fizeram parte de outras coisas. Em São Gregório temos a Osso que também tem uma ligação ao Mestrado de [Artes do] Som e Imagem. Eu também já trabalhei com eles e estou a trabalhar agora outra vez. E de resto, uma ligação mais próxima aqui, se calhar também em relação ao curso é com o cine clube ou com o Caldas Film Fest. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

4.2.4. Relação com a cidade e o seu ecossistema cultural: “um território que inspira e submete”

Caldas da Rainha consolidou-se como um centro de produção cultural que atrai artistas de diferentes regiões do país, oferecendo um terreno fértil para o desenvolvimento das suas carreiras e projetos. Para isso contribui uma sólida tradição cerâmica, cujo reconhecimento histórico lhe valeu a designação de Cidade Criativa da UNESCO no domínio das Artes Populares, com especial ênfase na cerâmica. No entanto, a vitalidade cultural da cidade não se explica apenas pelas suas instituições formais ou pelas suas distinções internacionais. Uma parte fundamental do

ecossistema artístico de Caldas da Rainha reside na capacidade dos próprios artistas de se organizarem coletivamente, criando redes informais, coletivos autogeridos e espaços de colaboração como os mencionados anteriormente, que preenchem as lacunas deixadas pelas estruturas institucionais. Esta articulação entre o formal e o informal, entre o apoio institucional e as estratégias de auto-organização, cria um ecossistema específico Caldense que facilita, limita ou molda as trajetórias dos artistas que habitam a cidade. Quais são as perspectivas dos artistas residentes em relação à vida na cidade como território cultural e de criação?

Gonçalo Formiga exerce a sua profissão artística entre Lisboa e Caldas da Rainha. E considera que uma das vantagens relativas é a proximidade com a capital e o preço da habitação, que, embora seja melhor do que em Lisboa, tem vindo a tornar-se cada vez mais encarecido ao longo dos anos, como refere:

Em teoria consegues habitação um bocadinho mais barata, mas já não é muito mais barato, não é? Mas um bocadinho mais barato. Acho que o facto da comunidade também ser pequena pode ser potenciador de coisas. Depende muito das pessoas que estão envolvidas, das coisas que estão a acontecer. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

Embora o entrevistado saliente que a dimensão reduzida do meio artístico local possa constituir uma vantagem no processo criativo, adverte que essa mesma característica se revela um fator ambivalente na organização de eventos culturais.

Sentia muitas vezes que estava sempre a fazer as coisas para as mesmas 20 ou 30 pessoas, não é um bom equilíbrio entre a quantidade de pessoas que vivem nesta cidade e a quantidade de pessoas que vão aos eventos. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

Para Moisés Feliciano, é igualmente preocupante a crescente inacessibilidade dos preços da habitação, um fenómeno que sugere a possível existência de um processo de gentrificação semelhante ao observado nas principais cidades do país.

Precisa de haver mais orçamento para a cultura nas Caldas. Pegar em edifícios abandonados pela câmara e vamos transformá-los ou em habitação mais barata ou em ateliês. Em vez de estarmos a vender estes edifícios gigantes a empresas multimilionárias para fazer hotéis, vamos dar um bocadinho de volta à comunidade. (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025)

As entrevistas demonstram que uma das maiores condicionantes para os artistas é o acesso à habitação e, da mesma forma, a um atelier para a sua prática artística. A. Nicolau refere que “Para ficar nas Caldas, primeiro precisava de ter dinheiro suficiente para comprar uma casa, depois ter um estúdio também.” (entrevista, 14 de setembro de 2025), condições que Henrique, natural do Porto e residente há vários anos em Caldas, considera ótimas para o seu trabalho artístico.

Eu ainda tenho um estúdio que é barato, hoje em dia, com o mercado e com essas coisas todas, os preços estão uma maluquice total. Estas condições não são uma coisa gigantesca, mas dá para trabalhar e depois de certa forma ao fim de um certo tempo, acabas por gostar do espaço onde estás. (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

A partir da análise das narrativas recolhidas, uma perspetiva recorrente entre os entrevistados sustenta que a designação de Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO do Artesanato e Artes Populares não gerou, na sua opinião, um impacto transformador ativo no ambiente artístico local. Nos seus testemunhos, destaca-se a perceção de que o reconhecimento funcionou mais como um selo de prestígio externo do que como um motor de políticas públicas eficazes ou de apoio tangível à criação. Vários entrevistados apontam a falta de programas sustentáveis, o escasso financiamento direto a projetos emergentes e a desconexão percebida entre a retórica institucional e as necessidades quotidianas dos criadores. Sendo também que Caldas da Rainha é uma cidade que atualmente se desenvolve em muitos ramos artísticos e não apenas na cerâmica.

A designer Tania Martins fala sobre como considera que a nomeação não fez qualquer diferença na sua prática artística:

Lembro-me do início haver uma organização dessa questão da cidade criativa, de haver na altura uma espécie de um formulário para preencheres e até chegamos a entrar, mandei, preenchi o formulário, e depois tu tinhas uma listagem de criativos. E depois acabou por até mudarem essa questão porque ficou só pessoas de cerâmica e depois outros criativos estavam todos associados a artesanato e tipo o meu trabalho é como designer. Eu não faço artesanato e agora se calhar estou associada a uma coisa que tipo não faz sentido. (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025)

Dois dos artistas entrevistados concordam em salientar que o título atribuído a Caldas da Rainha é apenas um cartão-postal turístico que não tem em conta as restantes entidades e grupos que residem na cidade, nem implica uma mudança substancial no apoio institucional ou nas políticas públicas:

As caldas ser considerada uma cidade criativa da UNESCO eu acho que é muito engraçado, de facto. O que eu posso dizer quanto a isso é, todos os artistas que não estão na ESAD.CR têm que ter um trabalho. Não há ateliês gratuitos para ninguém, não há nada oferecido pela Câmara, não há oportunidades pela Câmara. A Câmara patrocina muito pouca coisa que não seja do seu interesse pessoal. Há uma cena criativa porque as pessoas fazem as coisas acontecer, mas não é por ser ajudado pela cidade de nenhuma forma. (entrevista, 2025)

Para o artista, embora o selo seja importante para a promoção da cidade, não traz muitos benefícios em relação às outras formas de arte para além da cerâmica praticadas na cidade, o que cria uma desconexão importante na dinâmica cultural.

Eu acho que a cerâmica é, claro, uma grande referência. Mas, por exemplo, quando tu estás aqui na ESAD.CR, é só uma das coisas que se faz aqui, não é? E eu acho que é sempre bom olhar para uma cidade com muito mais potencial do que só a cerâmica. Eu sinto que que às vezes é um bocado uma necessidade de algo que venda, não é? E então a cerâmica é uma coisa muito forte das Caldas, como uma tradição muito forte, acaba por ser um bom postal. E claro que existe muito trabalho relevante nesse sentido e novos artistas também. No entanto, há muitas outras coisas que podiam ser ex-libris da cidade a nível cultural e a nível de produção artística. (entrevista, 2025)

A opinião de que a designação da UNESCO não resultou numa dinamização efetiva do setor estende-se também àqueles que trabalham na área das artes populares, segundo relata um dos entrevistados.

A câmara dizer que há apoios, que somos cidade criativa, isso está em todo lado. Mas a realidade é que haver uma feira de cerâmica por ano é ridículo e um bocado triste. Acho que se nós, ou qualquer estúdio, estivermos à espera de que o município faça alguma coisa, podemos estar sentados, só em termos de calendários e de coisas que não funcionam. O requerimento de espaços está todo descentralizado. Queres fazer qualquer coisa, tens de ir a 30 sítios diferentes, as pessoas devem-se mexer para fazer as coisas acontecer, eu não quero dizer com isto que as coisas têm de ser super fáceis e que devem fazer as coisas pelos artistas. Estou a dizer que há maneiras de fazerem as coisas um bocadinho mais fáceis, primeiro divulgação, os espaços estarem abertos para receber as pessoas. (entrevista, 2025)

Apesar de ser uma designação que não faz sentido para muitos artistas fora do campo da cerâmica, espera-se que a promoção do turismo também ajude essas áreas. Outro entrevistado é ainda mais incisivo: “Acredito que é um título bacoco, unicamente apelativo ao turista e ao marketing barato e extemporâneo praticado pelos canais do município. Julgo que poderá eventualmente promover e beneficiar o artesanato, a cerâmica, bem como outras artes e ofícios locais” (entrevista, 2025). No sentido oposto, outra das artistas entrevistadas explica que, com base na sua experiência tanto no seu trabalho diário numa cafetaria como no seu trabalho artístico, como

tem havido um aumento do número de turistas que visitam Caldas da Rainha graças à promoção da cerâmica e da cidade criativa. E que isso pode gerar ligações interessantes com outras áreas.

Eu acho que sim, porque depois da cerâmica há muitas coisas que se conectam. Há muitas pessoas que vêm, que estão interessadas, por exemplo, no café onde trabalho ou no restaurante onde trabalhava, sempre havia pessoas que me perguntavam: “Ah, mas tu és artista? Eu quero ver o teu trabalho. Manda-me isto, manda-me aquilo, manda-me aquilo outro.” E são apenas pessoas que são turistas que vêm aqui por isso e bebem um café e querem saber sobre ti, perguntam-te se és artista e interessam-se por ti. Então, eu já enviei cerca de cinco ou seis currículos para pessoas que me disseram que têm este projeto, sabes? É como se eu visse que há pessoas de fora que vêm aqui para fazer turismo e que são pessoas criativas, mas depois se interessam porque dizem, ok, essa pessoa mora aqui nas Caldas, essa cidade reconhecida pela UNESCO, eu quero ela comigo. É giro, sinto que há mais oportunidades, mesmo só por existir, ou seja, você não precisa fazer esforço.” (entrevista, 2025)

Este subcapítulo demonstra que a relação entre os artistas entrevistados em Caldas da Rainha e o seu ecossistema cultural é profundamente ambivalente. Por um lado, valorizam a dimensão reduzida da cidade, que consideram acessível e propícia à criação artística: permite estabelecer laços diretos, conhecer outros agentes do setor e contornar as lógicas hipercompetitivas dos grandes centros urbanos. Por outro lado, esta mesma escala torna-se uma limitação quando se deparam com dinâmicas de consumo e difusão. A gentrificação surge como uma das principais preocupações: o aumento dos preços de arrendamento de habitações e oficinas, impulsionado em parte pela valorização turística da cidade, está a expulsar os artistas dos espaços que eles próprios contribuíram para ativar culturalmente. Enquanto a designação de Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO e os seus benefícios continuam a ser um território desconhecido, mas com grande potencial, para muitos dos agentes culturais da cidade. No seu conjunto, o capítulo revela uma tensão por resolver: Caldas da Rainha é um território que inspira e acolhe a criação, mas que, ao mesmo tempo, submete os seus artistas a pressões que dificultam a sua sustentabilidade a longo prazo.

4.2.5. Experiências com políticas culturais ou mecanismos de proteção social: “até achei que era fake news”

Vários artistas consideram que as condições de trabalho no setor cultural são muito precárias para que possam contribuir de forma adequada para a segurança social, salientando que o trabalho artístico não é, geralmente, uma fonte de rendimento constante.

Carolina Costa e Alice Nicolau consideram que não existe uma comunicação adequada sobre o Estatuto dos profissionais da área da cultura na ESAD.CR., salientando que todos os artistas devem conhecer a parte mais formal da venda da sua arte ou dos seus serviços.

Acho que as únicas pessoas que sabem estão envolvidas nessa área (gestão cultural) e pronto, é ruim. Porque tudo isto é para ajudar as/os artistas, sabe? Proteção social e coisas assim. Nunca ouvi. Estou chocada, mas nunca ouvi tal coisa até você me mostrar aqui. Até achei que era *fake news*. (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025)

Alice comenta que o conhecimento dos mecanismos de proteção aos artistas e a educação económica artística deveriam ser um eixo fundamental na carreira.

Acho que é sempre muito complicado. E também, imagina a escola deve nos ajudar com isso, como ser artista financeiramente, como lidar com as coisas mais formais, como fazer o teu IRS sendo um artista, vender as coisas, porque eu acho que nós como artistas é tipo “se eu vender isto eu vou ficar muito mainstream”, dá um tipo de vergonha, não sei se é a palavra, mas uma vergonha. De vender, de buscar. Eu acho que nós deveríamos aprender a fazer isso na universidade. (A. Nicolau, entrevista, 14 de setembro de 2025)

Para Gonçalo Formiga, existe uma relação complexa com o estatuto dos trabalhadores da cultura. Sendo um trabalhador independente da cultura, ele entrega recibos verdes aos seus clientes, mas teve que se adaptar às exigências dos seus contratantes. Ele também observa que conhece pessoas que, apesar de estarem vinculadas a esse estatuto, não se beneficiaram do mesmo.

A verdade é que eu ao início descontava sempre esse valor extra. Ou pedia aos meus promotores, às pessoas para quem eu trabalhava, para pagarem esse valor. No entanto, depois começaram-me a pedir de certa forma para não o fazer, porque estão a pagar um extra. E também sei de pessoas que ficaram sem trabalho ou assim, que tentaram recorrer a esse tipo de apoio de desemprego, e que nunca receberam nada. Por isso, não sei muito bem como é que isso funciona, para ser sincero. Fico sempre na dúvida. Se é de pedir aquele extra nos meus recibos. No geral não conheço ninguém que tenha recebido subsídio do desemprego disso. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

Este estatuto era reclamado há muitos anos pelos profissionais independentes, que pediam o fim da precariedade laboral, mas a sua aplicação foi criticada por entidades representativas, nomeadamente pelo excesso de burocracia e pela complexidade da informação legislativa (Sapo, 2025, par. 8).

4.3. Discussão dos resultados

A presente secção tem como objetivo interpretar e contextualizar os aspetos relevantes obtidos através das entrevistas, estabelecendo um diálogo para compreender mais profundamente a vida artística e a precariedade na cidade de Caldas da Rainha. Esta discussão está organizada em torno de três eixos centrais: 1) o paradoxo entre a forte identidade vocacional e a normalização da insegurança económica; 2) a eficácia e os limites das redes informais de apoio como mecanismo de resiliência; e 3) a lacuna entre as políticas culturais institucionais e as necessidades reais dos artistas. Através deste exercício de análise, procura-se transcender a descrição do caso local para contribuir para uma compreensão mais ampla dos desafios de sustentabilidade nas carreiras artísticas contemporâneas.

4.3.1. O paradoxo entre a forte identidade vocacional e a normalização da insegurança económica

Tanto para o sociólogo Pierre Michel Menger como para vários outros especialistas na área cultural, o trabalho artístico costuma apresentar-se sob uma narrativa de vocação irresistível, na qual o artista mostra o seu “verdadeiro valor”. Essas ideias permitem que o indivíduo, em frente à precariedade do setor, justifique ou aceite as condições por um “bem superior”.

The power of this stereo type derives from the way a posteriori rationalization acts to conjure away uncertainty: The dimension of choice is negated by the notion of an irresistible vocation; the vagaries of success are obscured by the predestination motif (embodied in the image of precocious talent); and the trials involved in acquiring skills are masked by glowing evidence of the artist’s gift. This reconstruction by way of rationalization may be understood as a psychological and ideological response to a complex problem— that of the rationality of individual behavior and action under uncertainty (Menger, 2014, p. 104)⁹

9 O poder deste estereótipo deriva da forma como a racionalização a posteriori atua para dissipar a incerteza: a dimensão da escolha é negada pela noção de uma vocação irresistível; os caprichos do sucesso são obscurecidos pelo tema da predestinação (encarnado na imagem do talento precoce); e as provas envolvidas na aquisição de competências são mascaradas pelas evidências brilhantes do dom do artista. Esta reconstrução por meio da racionalização pode ser entendida como uma resposta psicológica e ideológica a um problema complexo — o da racionalidade do comportamento e da ação individuais em condições de incerteza (Menger, 2014, p. 104) [tradução livre]

A partir da análise das entrevistas, verifica-se que nenhum dos artistas apontou o sucesso financeiro como principal motivação para o seu desenvolvimento profissional, embora a maioria não tenha descartado que este pudesse resultar, como consequência desejável, mas não procurada, do processo de encontrar e consolidar a sua vocação artística. Em vez disso, uma parte significativa dos entrevistados definiu a sua prática artística como uma necessidade expressiva, anterior a qualquer consideração de natureza económica.

Como afirma Moisés: “tenho mesmo uma necessidade dentro de mim de me expressar com estas coisas.” (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025). Neste sentido, Cirino Gerena citado por Bravetti define a motivação intrínseca “como uma tendência do ser humano a realizar atividades pelo prazer que elas proporcionam ao realizá-las, sem razões aparentes externas para levá-las a cabo. Ele menciona a curiosidade, a aceitação, a autonomia e os interesses como os fatores internos que o impulsionam a agir na consecução de um objetivo” (Bravetti, 2010, p. 51).

O trabalho “normal” funciona assim como um subsídio pessoal para os períodos de investigação e criação que não são remunerados. No entanto, consomem neste recurso grande parte do tempo que poderia ser dedicado à criação. Jaramillo identifica justamente como funciona este procura de ganho com atividades extras:

Entre as razões pelas quais os artistas visuais e performativos de origem social média realizam vários trabalhos, a principal é para cobrir as necessidades materiais da sua vida quotidiana, como o pagamento da renda, dos serviços, da alimentação, apoiar os pais com as despesas da casa. (Jaramillo, 2022, p. 15)

A motivação de grande parte dos entrevistados, principalmente daqueles que vêm de outras cidades ou países, é encontrar uma conexão com o espaço e com as comunidades locais. É no coletivo que encontram o motor para a produção artística e para a busca interior que pretendem ao deixar as suas zonas de conforto, os seus territórios. Tal como Matias refere: “é unânime que o desenvolvimento da criação artística está diretamente relacionado com o desenvolvimento cultural, social, político, económico, técnico, etc. Desta feita, a arte apresenta uma destilação de inúmeras visões do mundo e cosmologias, com implicações conceptuais e epistemológicas” (Matias, 2020, p. 8).

Essas motivações podem ser encontradas no discurso de Carolina Costa (Brasil), quando se refere ao poder de ter uma voz e uma palavra como parte de uma população historicamente

marginalizada: “Acho que ter essa expressão artística própria e querer colocar essas suas opiniões, seja políticas, seja emocionais, seja qualquer outra coisa. Acho que falar de si, hoje em dia, já é muito, mas aqui em Portugal sinto que é uma coisa muito fechada.” (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025). Ou ainda no discurso de Miranda Chourio (Venezuela) quando afirma:

É como se fosse muito fácil crescer aqui como pessoa, desenvolver a sua personalidade (...) E acho que é uma boa cidade para crescer e ser adulto, porque há muitas pessoas criativas (..) parece que esta cidade em particular é como um oásis. É como se, mesmo que eu tenha uma crise, eu pudesse resolvê-la sem sentir que há algo lá fora a acontecer que vai prejudicar-me ou colocar-me em perigo. (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025).

Aceder a uma comunidade é um ganho não monetário da prática artística, ou, como diz Pierre Michel Menger:

Artistic labor has a dual resonance: individual, in that it designates the flow of psychological gratifications that each artist may receive; and collective, since evident social prestige is attached to this form of nonutilitarian activity whose variable and uncertain course allows for the constant renewal of production and for the perpetual regeneration of the power of signification and seduction of artworks. (Menger, 2014, p. 97)¹⁰

Teresa Marín e Enrique Salóm, no seu estudo sobre os coletivos artísticos como motor do bem comum, apontam que “o maior benefício ou retorno que os membros desses coletivos costumam obter é a pura experiência de aprendizagem e troca de conhecimentos, a possibilidade de veicular projetos que de outra forma seriam impossíveis e, acima de tudo, o prazer de partilhar com outros” (Marín & Salóm, 2012, p. 64). Esta característica é mesmo considerada por Gonçalo Formiga como uma das motivações da sua prática artística: descobrir novos caminhos para o seu trabalho enquanto apoia tecnicamente as obras de outros artistas. Nas suas palavras:

Eu vivo numa mistura da minha prática artística com trabalho técnico para outros, para outras práticas artísticas de outras pessoas. Portanto, está tudo relacionado, mas não é só com os meus projetos artísticos pessoais, eu sou trabalhador da cultura no sentido em que trabalho sempre dentro destas coisas. (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

¹⁰ O trabalho artístico tem uma dupla ressonância: individual, na medida em que designa o fluxo de gratificações psicológicas que cada artista pode receber; e coletiva, uma vez que a esta forma de atividade não utilitária está associado um prestígio social evidente, cujo percurso variável e incerto permite a renovação constante da produção e a regeneração perpétua do poder de significação e sedução das obras de arte. (Menger, 2014, p. 97) tradução livre

Entre os entrevistados, um vive exclusivamente da sua produção artística, enquanto outros quatro vivem da sua obra e de trabalhos relacionados com o setor cultural. O restante dos entrevistados realiza trabalhos alheios à sua profissão artística, mantendo-a ativa, mas não como fonte de rendimento, cenários que se demonstraram no estudo de Menger:

In sum, artists' different sources of income, as identified in monographic studies, can be classified into six categories: remuneration for primary artistic activities; remuneration for secondary artistic or para-artistic activities; income derived from nonartistic jobs; unemployment benefits; domestic partner's income and other types of resources such as material support from family and friends or personal wealth; resources obtained from public or private patronage. (Menger, 2014, p. 125)¹¹

Como resultado das entrevistas, percebemos que vários artistas, principalmente os emergentes ou migrantes, tendem a complementar o seu trabalho artístico com outras fontes de rendimento. Isso dá-lhes uma base para cobrir as despesas mensais ou para financiar a sua carreira. Para Miranda, ser emergente também implica que o trabalho seja mal remunerado. “Há muitas empresas que se aproveitam um pouco disso também, como: Tu és estudante, então vou pagar menos. Mas eu acho que os artistas acabam por entrar em esgotamento artístico e mental” (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025).

A mesma situação pela qual passou a designer e gestora cultural Tânia Martins no início da sua carreira: “Quando vais a uma entrevista de trabalho e te perguntam qual é a tua perspetiva de salário, tu vais sempre jogar para baixo com medo de perder o trabalho” (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025). No momento da entrevista, Tânia era beneficiária de uma bolsa de estudos, o que significava que não podia exercer nenhum trabalho externo. Para Menger, embora essas bolsas possam ser um apoio, elas não garantem a saída da precariedade.

Institutional arrangements regarding artists' legal status and what financial support they can expect may differ greatly among countries and states, yet occupational risk

11 Em suma, as diferentes fontes de rendimento dos artistas, tal como identificadas em estudos monográficos, podem ser classificadas em seis categorias: remuneração por atividades artísticas principais; remuneração por atividades artísticas secundárias ou para-artísticas; rendimentos provenientes de empregos não artísticos; subsídios de desemprego; rendimentos do parceiro doméstico e outros tipos de recursos, tais como apoio material da família e dos amigos ou património pessoal; recursos obtidos através de mecenato público ou privado. (Menger, 2014, p. 125) [tradução livre]

management is a constant, and it is basic to economic survival and personal success. Ironically enough, it brings to the foreground how rationally artists must behave, although artistic work and innovative spirit may symbolize the high end of idiosyncrasy. (Menger, 2014, p. 3)

Para Moisés, artista plástico, o trabalho permite-lhe ter uma base segura para realizar a sua obra e, segundo ele, não ter de vender a sua integridade como artista. “Acho que já aceitei o facto. Se a minha carreira nunca me der dinheiro, tudo bem, eu estou a fazer porque eu preciso e quero. Mas sei que para muitas pessoas isso é importante e não vou mentir, amava poder só fazer as minhas coisas e receber dinheiro disso” (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025).

O paradoxo que está na base desta investigação, artistas que persistem na sua vocação apesar de não poderem viver exclusivamente dela, encontra um firme suporte empírico nos estudos de Menger. Como ele próprio refere:

Studies on the different populations of artists have shown that, as a general rule, less than 10 percent of artists in each category were able to live exclusively from their art at the time of research. This suggests that, for the vast majority of artists who do not hold a stable job in an artistic organization wherein the practice of their art is remunerated as such, resorting to other resources and to one or several other jobs— stable, intermittent, or temporary— is necessary. This economic obligation coexists, more or less easily, with the vocation-related artistic activity. (Menger, 2014, p. 124)¹²

Na pesquisa, contamos apenas com um artista que vive atualmente 100% da sua obra: Henrique Hermes, que, no início da sua carreira, e depois de ter saído do ensino superior, teve vários empregos paralelos para conseguir sobreviver. No entanto, “num momento de sorte”, como ele o designou, conseguiu vender a sua obra a um estrangeiro, conseguindo assim uma base para deixar o emprego que não tinha relação com o mundo da arte. “Desde o momento que consegues sair ao exterior e começares a vender as tuas coisas para fora, acho que é muito mais fácil, até

¹² Estudos sobre diferentes grupos de artistas revelaram que, em regra geral, menos de 10 por cento dos artistas de cada categoria conseguiam viver exclusivamente da sua arte na altura da investigação. Isto sugere que, para a grande maioria dos artistas que não possuem um emprego estável numa organização artística onde a prática da sua arte seja remunerada como tal, é necessário recorrer a outros recursos e a um ou vários outros empregos — estáveis, intermitentes ou temporários. Esta obrigação económica coexiste, com maior ou menor facilidade, com a atividade artística ligada à vocação. (Menger, 2014, p. 124) [tradução livre]

porque fora há pessoas com muito mais poder de compra” (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025).

Para Gonçalo e Carlos, artistas que trabalham nas suas obras e noutros trabalhos culturais, esta ampliação de possibilidades foi encontrada nas grandes metrópoles próximas, como Lisboa, onde o trabalho artístico está concentrado e centralizado, fazendo com que haja uma deslocação regular entre Caldas da Rainha e Lisboa.

O diagnóstico que José Soeiro faz do universo artístico português encontra um eco imediato nas experiências relatadas pelos artistas de Caldas da Rainha. Longe de ser um problema local ou conjuntural, a precariedade que atravessa o setor cultural em Portugal resulta de dinâmicas estruturais que transcendem o âmbito municipal:

Os profissionais deste setor reportam um cenário com cada vez menos oportunidades, consequência de constantes cortes orçamentais para o ramo da Cultura, e com obrigações sociais que acabam por se revelar, em muitos casos, insustentáveis. Com efeito, a precariedade que se impõe no universo artístico português está, em grande parte, associada à “escassez orçamental crónica”, marcada por investimentos, infraestruturas e projetos constantemente aquém das expectativas e das reais necessidades do mercado (Soeiro, 2020, par. 10)

4.3.2. A eficácia e os limites das redes informais de apoio como mecanismo de resiliência

Se as condições estruturais definem o quadro da precariedade, as estratégias de resiliência traçam o mapa da sua sobrevivência quotidiana. Entre estas, as redes informais de apoio emergem dos testemunhos analisados como o tecido conjuntivo fundamental que sustenta a prática artística nas Caldas da Rainha. Esta secção, por um lado, analisará a sua eficácia incontestável como sistema de primeiros socorros logísticos, emocionais e profissionais, que mitiga a vulnerabilidade imediata através da reciprocidade e da criação de uma comunidade densa onde se cria capital social. Por outro lado, serão encontradas as condições que limitam os coletivos, tais como: o seu carácter fragmentário, a sua dependência do esforço individual não remunerado e a sua incapacidade sistémica de transformar as condições de fundo que geram a precariedade. Esses coletivos cumprem uma missão importante de geradores de conhecimento e criadores de redes de apoio,

tanto para artistas emergentes quanto para artistas consolidados; no entanto, pouco se vê refletido esse esforço a nível institucional e formal.

Para a maioria dos artistas entrevistados, a coletividade artística é de extrema importância para a consumação da sua prática, e serve como ferramenta para aliviar a carga burocrática que implica a realização de projetos com entidades formais e institucionais da cultura. Este é o caso do ceramista Afonso Mota, que declara que “se tu queres fazer alguma coisa, tens de preencher tipo 37 formulários.” (A. Mota, entrevista, 7 de agosto 2025). A este respeito, Carla Cardoso afirma, na publicação *Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas* (2024) que:

A administração local, particularmente os municípios, tem também um papel crucial na definição do espaço cultural e nas condições que promovem (ou limitam) a autonomia dos artistas. Políticas culturais bem estruturadas podem criar infraestruturas que incentivem a experimentação e garantam condições para a sustentabilidade artística. Contudo, é vital que esta relação não se transforme numa forma de dependência, mas sim num incentivo à inovação. Os municípios devem ser facilitadores e não controladores da liberdade artística, como em grande parte acontece. (C. Cardoso, 2024, p. 20)

Em resposta a isso, Miranda Chourio, Moisés Feliciano e Tânia Lopes Martins comentam que participaram ativamente na criação de coletivos para enfrentar a dificuldade que os artistas emergentes têm em trabalhar em sistemas mais formais. No entanto, eles enfrentaram desafios como o pagamento aos colaboradores, a gestão do tempo e a incapacidade de manter o projeto por um longo período. “Como é que eu posso estar a chatear um indivíduo quando eu não lhe estou sequer a pagar, como é que eu lhe imponho prazos?” (T. Martins, entrevista, 21 de agosto de 2025).

A carga de trabalho para os membros de vários coletivos começa a ser insustentável, pois esses mesmos indivíduos têm empregos fora do mundo da arte para se sustentar. “Já não estou lá porque era um trabalho muito pesado e éramos apenas quatro, a nossa vida social, a nossa vida pessoal e a nossa vida profissional misturavam-se” (M. Chourio, entrevista, 20 de agosto de 2025).

Segundo Marín e Salóm, vários coletivos caracterizam-se por serem formações mutáveis. Costumam ter um pequeno núcleo de membros estáveis e dependem de colaborações esporádicas, o que pode tornar a estrutura de entrada pouco clara para os novos membros ou causar uma sensação de exclusão.

Em muitas ocasiões, são formações instáveis e difusas, mutáveis, que se adaptam às necessidades de cada projeto específico. Assim, por exemplo, é comum combinar uma estrutura básica de poucos membros, mais ou menos estáveis, com a incorporação de outros colaboradores, em diferentes graus de corresponsabilidade, dependendo dos projetos. (Marín García & Salóm Marco, 2012, p. 63)

De acordo com o excerto acima citado, para Gonçalo Formiga, a instabilidade e a precariedade não permitem que as pessoas se fixem numa única cidade, o que, por sua vez, não permite que os projetos artísticos e coletivos se possam desenvolver durante mais tempo e serem mais estáveis.

A maior parte dos projetos que podem ser realmente interessantes acabaram por ser projetos que não duram mais do que dois, três, quatro anos, porque são o tempo às vezes da licenciatura ou de um mestrado. Normalmente só para começar um projeto é preciso algum tempo (G. Formiga, entrevista, 3 de dezembro de 2025)

Para artistas como Carlos Rodrigues, Alice Nicolau e Carolina Costa, os coletivos são um espaço de experimentação e uma base para divulgar o seu trabalho na cidade: “esses pequenos artistas que sem pedir permissão acabam por abrir portas para outras pessoas poderem se expressar também. E eu acho que isso é muito importante porque atualmente muita gente tem medo de falar” (C. Costa, entrevista, 6 de setembro de 2025).

Entende-se que a organização de coletivos trabalha de maneira importante na construção de uma identidade conjunta, como forma de registar a passagem pelo mundo e por esta época, é por isso que:

A memória coletiva é o resultado de uma soma de conhecimentos e experiências que nos constroem como pessoas e como comunidade. Quanto mais plurais forem as fontes dessa memória e quanto mais experiências tiverem sido conservadas e contrastadas, mais rica e útil ela será como ferramenta de conhecimento. A memória coletiva é, acima de tudo, conhecimento valorizado, que merece ser conservado e transmitido como um bem comum. Daí o interesse em poder compilar essa memória de forma coletiva. Recuperar o passado e conservar o presente de forma colaborativa é necessário para poder construir o futuro (se isso for possível). (Marín García & Salóm Marco, 2012, p. 68)

A entrevista de C. Rodrigues resume uma das tensões centrais que marcam as trajetórias dos artistas entrevistados: a importância do apoio entre pares como resposta à ausência de proteção institucional. Ao caracterizar este apoio como um pilar da criação artística contemporânea, Carlos descreve uma prática coletiva que envolve organizar exposições, discutir ideias e partilhar recursos,

mas também revela a dificuldade de, enquanto artista, chegar às instituições mais formais, pelo menos no início da carreira.

Os artistas concordam que esses coletivos criam redes de dinamização artística na cidade. Mantendo vivos os valores que se reproduzem dentro dela, como a criatividade, a criação e o trabalho em conjunto.

Atuam como viveiros de experimentação, aprendizagem e inovação, expandindo os limites do campo artístico. Um aspecto essencial que os caracteriza é a sua defesa manifesta da criatividade e dos seus processos criativos como uma atividade coletiva que muitas vezes combina com objetivos de tipo social e reivindicativo. (Marín García & Salóm Marco, 2012, p. 63)

No entanto, também surgem preocupações sobre a capacidade de acolhimento desses coletivos para com indivíduos provenientes de outros meios e locais, ou que não fazem parte de grupos sociais definidos dentro da cidade. “Como eu disse também sempre são as mesmas pessoas, mas também porque entre elas se ligam, se conhecem, coisas assim. Então, é verdade, às vezes é difícil entras no círculo” (A. Nicolau, entrevista, 14 de setembro de 2025). Henrique Hermes também expressa o seu descontentamento com a exclusividade dos grupos criados em torno da arte, considerando que, para ele e segundo as suas palavras, não foi necessário pertencer a um coletivo. “O problema é depois quando os grupos já começam a ser demasiado grupos e então tudo o que vem de fora faz só outro grupo” (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025).

O capital social não tem apenas um lado favorável. A par da confiança e da transmissão de informação, efeitos positivos amplamente reconhecidos, Portes (1998) identifica efeitos negativos, entre os quais se destaca “a exclusão dos *outsiders*” (Roncero, 2015, p. 16). Esta dinâmica de inclusão excludente ecoa nos testemunhos de alguns artistas entrevistados, que apontam as dificuldades em integrar-se em círculos consolidados, especialmente quando se é recém-chegado a Caldas da Rainha. A rede que protege os seus membros pode, ao mesmo tempo, fechar-se àqueles que estão de fora. Reconhecer esta tensão é o primeiro passo para construir redes mais abertas, permeáveis e verdadeiramente comunitárias.

4.3.3. A lacuna entre as políticas culturais institucionais e as necessidades reais dos artistas

Se as redes informais de apoio e os coletivos representam a resposta autogerida à precariedade, a análise do quadro institucional revela a contraparte estrutural dessa equação: um sistema de apoio formal que, segundo as evidências recolhidas, opera frequentemente num plano dissociado das urgências cotidianas do setor artístico. Nesta parte da discussão, a partir das entrevistas, podemos encontrar as lacunas entre as políticas culturais e as instituições responsáveis e as necessidades expressas pelos agentes culturais e artísticos de Caldas da Rainha. Esta discrepância, acreditam os artistas, instrumentaliza a arte realizada na localidade como recurso turístico e como imagem para o exterior, enquanto os agentes produtores da mesma são esquecidos e desamparados. Aqui serão analisados os discursos dos entrevistados, as suas preocupações, os desafios que enfrentam e a relação que têm com as políticas existentes.

A maioria dos artistas entrevistados admite estar afastada das instituições culturais formais da cidade, do município e da designação oficial de Caldas da Rainha como cidade criativa da UNESCO. “Há uma cena criativa porque as pessoas fazem as coisas acontecerem, mas não é por causa de ser ajudado pela cidade de nenhuma forma” (entrevista, 2025).

Os artistas que não se reveem na denominação de Artes Populares consideram que o selo da UNESCO de Cidade Criativa não fez qualquer diferença na sua prática artística. Esta visão crítica sugere que a designação como Cidade Criativa, longe de se traduzir em melhores condições para os artistas, foi instrumentalizada como um trunfo promocional desligado da realidade do trabalho cultural em Caldas da Rainha.

Com essa forte tradição artística, que já não se reflete apenas na cerâmica, um dos entrevistados considera que existem novos caminhos nos quais a cidade poderia investir:

Eu sinto que às vezes é um bocado uma necessidade de um algo que venda, não é? E então a cerâmica é uma coisa muito forte das Caldas, como uma tradição muito forte, acaba por ser um bom postal. E claro que existe muito trabalho relevante nesse sentido e novos artistas também. No entanto, há muitas outras coisas que podiam ser ex-libris da cidade a nível cultural e a nível de produção artística. (entrevista, 2025)

Outro entrevistado considera que, apesar de a nomeação de cidade criativa poder beneficiar o seu setor, não viu nenhuma mudança substancial.

A câmara dizer que há apoios, que somos cidade criativa, isso está em todo lado. Mas a realidade é que haver uma feira de cerâmica por ano é ridículo. É um bocado triste. (entrevista, 2025)

No âmbito do processo de implementação das atividades anunciadas por Caldas da Rainha, os artistas tendem a concordar com a posição de Celeste Afonso:

Não tenho dúvidas que a cidade tem a criatividade no seu ADN, mas não sinto que o facto de ter aderido à Rede de Cidades Criativas da UNESCO tenha alterado a sua dinâmica cultural, social, económica e educativa. Fica a sensação de que a cidade ainda não iniciou o processo legitimado pela sua designação como Cidade Criativa da UNESCO. (Afonso, 2023)

Um dos processos que se destacava nos objetivos era a criação de um site para a divulgação dos artistas. O site foi lançado em 2020, concebido por Marta Alves e implementado por Pedro Simão. No entanto, apesar de Caldas da Rainha pertencer à rede de Cidades Criativas da UNESCO desde 2019, a base de dados do site encontra-se desatualizada e é notavelmente incompleta, especialmente no que diz respeito aos artistas visuais, que parecem não ter aderido à plataforma.

Com uma visão mais positiva, outra artista entrevistada considera que esta pode ser uma oportunidade para atrair interesse pela cidade e, assim, promover as carreiras artísticas dos seus habitantes.” são turistas que vêm aqui por isso e bebem um café e querem saber sobre ti, perguntam-te se és artista e interessam-se por ti” (entrevista, 2025).

Quando a criatividade e as artes predominam há uma melhoria assinalável da qualidade de vida, pelo ambiente criativo em si, pelo dinamismo criador e pela via da atracção de profissionais qualificados e de novos visitantes ao território.” (Fernandes, 2014, p. 22)

Em relação aos benefícios de contruir um território criativo, Cassián explica que “existe uma tendência mundial de promover e fortalecer as indústrias culturais, vinculando-as a planos de regeneração urbana e fortalecimento económico. A adaptação de novas políticas culturais levou à revitalização económica das cidades pós-industriais. Um exemplo disso são várias cidades europeias, que compreenderam que a construção de modelos de desenvolvimento baseados nas indústrias turísticas, culturais e criativas traz benefícios tanto económicos como sociais (Barcello et al, 2020, p. 2).

Esta característica pode ser cativante para atrair novos indivíduos para a cidade, tanto artistas como consumidores de arte. Mas isso levanta novas questões e preocupações entre os artistas e residentes da cidade, a gentrificação. Quando “entre 2010 e 2025, os preços da habitação em Portugal mais do que duplicaram, aumentando 141 %” (Lusa, 2025, par. 1). A mesma

preocupação foi expressa pelo artista plástico João Gabriel à Gazeta das Caldas, “a falta de apoio ao arrendamento de espaços de trabalho para autores é algo que urge, podendo até ser um fator determinante na escolha de quem se quer fixar nas Caldas da Rainha” (Narciso, 2022).

Nas entrevistas realizadas no âmbito desta investigação, a gentrificação surge como uma preocupação tangível e constante, uma ameaça direta à sustentabilidade das carreiras artísticas. Os artistas entrevistados identificam um paradoxo e um círculo vicioso: o seu trabalho e presença revitalizam e dão carácter a Caldas da Rainha, atraindo a atenção de turistas e novos moradores com maior poder aquisitivo; no entanto, esse mesmo processo eleva o custo de vida e o aluguer de ateliês e casas, deslocando-os fisicamente das redes e ecossistemas que ajudaram a criar. Essa dinâmica não só os desloca geograficamente, como também fragmenta as redes de apoio comunitário e os distancia de potenciais relações comerciais, obrigando-os a assumir maiores gastos de recursos. A gentrificação é percebida como o ápice da precariedade estrutural: o artista é um agente de valorização cultural cujo trabalho, ironicamente, acaba por tornar insustentável a sua própria permanência no território.

A percepção é que os processos de gentrificação das grandes cidades, como Lisboa e Porto, estão a afetar cidades de menor dimensão, comprometendo a qualidade de vida dos seus habitantes. “Embora a gentrificação possa revitalizar os espaços urbanos e impulsionar as economias locais, também acarreta custos sociais significativos, incluindo o deslocamento sistemático de populações vulneráveis e a erosão da identidade comunitária” (Baione, 2023, p. 1).

M. Feliciano propõe uma linha de ação concreta para combater a especulação imobiliária. O seu diagnóstico é claro: o problema não é apenas a falta de recursos, mas sim a orientação que as políticas municipais de gestão do solo estão a tomar. Nas suas palavras,

Precisa de haver mais orçamento para a cultura nas Caldas. Pegar em edifícios abandonados pela câmara e vamos transformá-los ou em habitação mais barata ou em ateliês. Em vez de estarmos a vender estes edifícios gigantes a empresas multimilionárias para fazer hotéis, vamos dar um bocadinho de volta à comunidade. (M. Feliciano, entrevista, 28 de agosto 2025)

A. Nicolau, por sua vez, centra-se nas condições económicas necessárias para se estabelecer em Caldas. O seu testemunho revela que a permanência na cidade não é apenas uma questão de vontade ou de redes profissionais, mas sim de recursos materiais suficientes. Como ela

salienta: “Para ficar nas Caldas, primeiro precisava de ter dinheiro suficiente para comprar uma casa, depois ter um estúdio também” (A. Nicolau, entrevista, 14 de setembro de 2025).

H. Hermes reconhece que a sua situação é relativamente privilegiada: ainda tem uma oficina a um preço acessível. Mas isso não o impede de chamar a atenção para a tendência geral do mercado imobiliário. O seu testemunho capta a normalização da precariedade: o que deveria ser excepcional — preços exorbitantes — tornou-se a norma. Nas suas palavras:

Eu ainda tenho um estúdio que é barato, hoje em dia, pronto, com o mercado e com essas coisas todas, os preços estão todos uma maluquice total. Estas condições não são uma coisa gigantesca, mas dá para trabalhar e depois de certa forma ao fim de um certo tempo, tipo, acabas por gostar do espaço onde estás. (H. Hermes, entrevista, 19 de agosto de 2025)

Caldas da Rainha funciona como uma “cidade acolhedora” para talentos, provenientes tanto de outras cidades de Portugal como internacionais. Esta característica gerou um perfil híbrido da arte caldense, fortemente alimentada por jovens de centros educativos artísticos, que, como já foi referido, estão sujeitos a uma precariedade sistemática. E isto extrapola a condição falando dos jovens dedicados à criação artística, porque, da mesma forma, o jovem português comum não pode “nem comprar, nem alugar casa. Esta é a realidade dos jovens em Portugal, que estão longe de ser capazes de assumir os custos atuais da habitação. Empregos precários, contratos irregulares, salários baixos e preços elevados estão na origem do problema, de acordo com um relatório da Cáritas Europa” (Redação, 2025, par. 1). A interrogação sobre como conciliar a autenticidade e a identidade da cidade com a viabilidade residencial dos seus habitantes torna-se, assim, uma questão estrutural.

Além do deslocamento físico, a gentrificação e a transformação social implicam um deslocamento cultural em que certos estilos de vida, práticas e identidades tornam-se dominantes, enquanto outros se tornam invisíveis ou marginais. Jacques Rancière (1996) denomina esse fenómeno de “distribuição do sensível”, ou seja, aquilo que pode ser visto, ouvido, celebrado ou permitido no espaço urbano.

Zukin (cit. Asunción, 2012) afirma que os bairros possuem uma “alma social”: uma memória partilhada construída pelos seus habitantes, os seus rituais quotidianos, a sua história e as suas formas de habitar o território. Quando a gentrificação desloca essas comunidades, também

desloca a sua identidade coletiva, afetando o sentido de pertença e a continuidade cultural do bairro. A transformação é, então, profunda e irreversível (Alatriste, 2025, p. 9).

Da forma como a maioria dos artistas entrevistados comenta que realiza trabalhos fora do âmbito artístico, não se vêem obrigados a procurar segurança social como trabalhadores independentes. No entanto, constitui uma surpresa o facto de existir um Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura em Portugal, enfatizando que tal ferramenta não foi devidamente divulgada, tanto no universo académico como no trabalho diário. Alice Nicolau considera que um antídoto para a falta de informação sobre os recursos a que os artistas têm direito é a democratização dessa informação nos contextos académicos, o que também se traduz em conhecer a economia do setor.

Em relação ao Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura, a opinião de algumas organizações de trabalhadores culturais em Portugal, como a Plateia, Associação de Profissionais das Artes Cénicas, declara ao jornal Expresso que: “Também a redução das taxas contributivas é essencial, para que haja adesão ao sistema de proteção social especial. No entanto, lamentamos que a revisão agora proposta desperdice a oportunidade para fazer as alterações de fundo que são fundamentais” (Pereira, 2024, p. 4).

Para outros artistas, isso também implica adaptar-se às exigências dos seus chefes ou clientes no momento, o que pode fazer com que o artista prefira não aderir a esse estatuto para garantir o seu emprego. É o caso de Gonçalo Formiga, que referiu, na sua entrevista, a dificuldade em contribuir com o montante necessário para a segurança social devido às exigências dos contratantes. Da mesma forma, considera que o estatuto dos trabalhadores da área da cultura é um instrumento que não tem beneficiado o seu círculo artístico mais próximo.

Em 2023, um ano após a implementação do estatuto, o então ministro da Cultura, Pedro Adão e Silva, afirmou que “Acho que não é desejável, do ponto de vista de muitos trabalhadores da Cultura. Tenho muita dificuldade em perceber isso. Há profissões que, pela sua natureza, têm de manter esta possibilidade de ter vínculos precários. A precariedade, em muitas situações, não é um mal absoluto, mas devemos concentrar-nos em corrigir e contrariar a precariedade que efetivamente é um problema.” (Lusa, 2023, p. 6)

A análise das experiências e perceções dos artistas entrevistados deixa uma evidência clara: existe uma lacuna profunda e persistente entre as políticas culturais institucionais e as necessidades

reais daqueles que sustentam a criação artística em Caldas da Rainha. Esta desconexão é estrutural e manifesta-se em múltiplas dimensões.

Por um lado, os sistemas de proteção laboral e social, concebidos para trabalhadores assalariados com contratos estáveis, revelam-se inacessíveis ou inadequados para percursos marcados pela intermitência, pela informalidade e pela multiplicidade de fontes de rendimento. Os artistas não só carecem de acesso efetivo à segurança social, como muitas vezes desconhecem a existência de mecanismos concebidos para eles, como o estatuto dos profissionais da área da cultura. Esta falta de conhecimento é sintoma de uma ausência de políticas de divulgação e educação que aproximem estas ferramentas daqueles que poderiam beneficiar delas.

Este capítulo procurou mostrar, através das vozes dos entrevistados, como se vive essa desconexão: na falta de informação sobre direitos laborais, na impossibilidade de aceder a prestações sociais, na sensação de que as instituições não foram concebidas para eles, na necessidade de recorrer a redes informais para preencher as lacunas que o sistema não cobre. Se algo fica claro, é que colmatar esta lacuna exigirá não só mais políticas culturais, mas políticas diferentes: mais flexíveis, mais próximas, mais informadas pelas experiências reais dos artistas e menos presas a lógicas burocráticas que pouco têm a ver com a forma como hoje se cria e se trabalha na arte nas Caldas da Rainha.

Conclusões

Ao longo desta dissertação, as vozes dos artistas e agentes culturais entrevistados foram traçando um mapa complexo da precariedade em Caldas da Rainha, sendo este mapa uma seleção circunscrita, mas representativa em termos qualitativos das percepções sobre a vida artística na cidade. A partir das suas narrativas, e em resposta ao objetivo central desta investigação, torna-se possível compreender de que forma se configuram as condições de precariedade laboral no campo artístico e que estratégias, individuais e coletivas, são mobilizadas para sustentar estes percursos ao longo do tempo. Para além das experiências individuais, emergem padrões comuns que permitem extrair conclusões significativas sobre o funcionamento do ecossistema artístico local.

Em resposta ao primeiro objetivo específico — conhecer as condições concretas em que artistas e designers desenvolvem as suas carreiras — confirma-se que a maioria dos entrevistados precisa de recorrer a trabalhos paralelos para sustentar a sua prática artística. Em muitos casos, isso é visto como uma base para financiar o início da carreira, enquanto noutros é percebido como uma condição estrutural que atravessa toda a trajetória, uma condição à qual, como observa T. Martins (entrevista, 21 de agosto de 2025), os artistas acabam por habituar-se como se fosse absoluta. Também há casos em que os indivíduos estão envolvidos em trabalhos culturais, mas a sua prática artística continua a não ser a sua principal fonte de rendimento, e há casos isolados em que a sua obra é a principal fonte de rendimento. A necessidade de conciliar trabalhos esporádicos, empregos não artísticos e a produção própria gera uma sobrecarga que dificulta a continuidade e a profundidade do trabalho criativo, revelando que a sustentabilidade na arte não depende apenas do talento ou da dedicação, mas do acesso a condições materiais que permitam o seu desenvolvimento. Como refere Vásquez (2022, p. 5), a falta de rendimentos dignos e contínuos, de segurança social direta da produção artística e a dificuldade em desenvolver carreiras profissionais dignas afetam as decisões e práticas da vida dos indivíduos. No que respeita ao acesso a mecanismos de proteção social, regista-se um desconhecimento generalizado sobre o *Estatuto dos Profissionais da Área da Cultura* (2022): os artistas consideram que houve uma falha na divulgação, tanto nas instituições académicas como na vida profissional, e o único entrevistado que conhecia este estatuto afirmou que ele não era aplicável à sua vida profissional, por motivos relacionados com os seus clientes. Este cenário é reconhecido ao nível institucional: na conferência da UNESCO *MONDIACULT*

2025, a ministra Margarida Balseiro Lopes sublinhou que há menos de duas mil pessoas inscritas num setor com milhares de profissionais (Lusa, 2025, par. 5).

Quanto ao segundo objetivo — identificar os fatores que contribuem para a incerteza e a precariedade no trabalho cultural — as entrevistas fazem emergir quatro dimensões entrelaçadas. A primeira é a *informalidade das práticas laborais*, visível na dependência de trabalhos esporádicos e na ausência de contratos estáveis. A segunda é o *papel das redes de apoio informais*: os artistas concordam que a construção coletiva é um pilar fundamental para a sustentabilidade, pois nelas encontram recursos económicos, apoio moral e laços relacionais que atenuam a precariedade. Muitas destas redes nascem na ESAD.CR como espaço de encontro e socialização e, posteriormente, expandem-se pela cidade: a ESAD.CR é, sem dúvida, um centro de dinamização do talento em Caldas da Rainha. No entanto, este potencial tem uma dupla fragilidade. Por um lado, o tempo de vida de muitos coletivos coincide com a duração dos cursos: quando os estudantes se formam e abandonam a cidade por falta de oportunidades ou de habitação acessível, os projetos diluem-se, tornando-se voláteis e de curta duração. Por outro lado, segundo um pequeno grupo de entrevistados, os círculos mais consolidados nem sempre são acessíveis: existem dinâmicas de inclusão excludente que dificultam a integração de novos membros, especialmente daqueles que acabaram de chegar a Caldas. O desafio é, então, duplo: preservar a força do coletivo e, ao mesmo tempo, torná-lo mais permeável e duradouro, encontrando âncoras territoriais que permitam às redes sobreviver à rotatividade dos seus membros. A terceira dimensão são as *políticas culturais*: para além do desconhecimento do Estatuto, as opiniões sobre a designação de Caldas da Rainha como Cidade Criativa da UNESCO dividem-se em três posições. A primeira, maioritária entre aqueles que não se sentem representados pela categoria de Artes Populares, defende que o selo é excludente, não teve impacto nas suas carreiras e serve principalmente como atrativo turístico. A segunda, proveniente de artistas cujas práticas se enquadram na denominação, reconhece o valor simbólico do título, mas lamenta que os benefícios se tenham diluído devido à burocracia e à falta de gestão eficaz. A terceira considera que a atração de turistas estrangeiros pode abrir portas para o reconhecimento cultural do território e gerar oportunidades a médio prazo. Em conjunto, as três perspetivas coincidem num diagnóstico: o reconhecimento institucional, por si só, não transforma as condições materiais dos artistas. A quarta dimensão liga-se à *perceção comunitária do trabalho artístico* e a uma ameaça externa de intensidade crescente: a gentrificação. Caldas da Rainha é um espaço cheio de essência, nas palavras de C. Costa (entrevista, 6 de setembro de 2025), e é

precisamente essa vitalidade simbólica que hoje a torna vulnerável. O aumento dos preços dos aluguéis de casas e estúdios está a expulsar os artistas dos espaços que eles próprios ajudaram a ativar culturalmente, evidenciando como a valorização simbólica do trabalho artístico, que atrai turismo, investimento e novos residentes, não se traduz em proteção para aqueles que geram esse valor, mas sim na sua progressiva expulsão do território.

Em resposta ao terceiro objetivo — analisar de que modo estas condições se refletem nas trajetórias pessoais e profissionais, na sustentabilidade dos projetos, no bem-estar e nas decisões relativas à permanência ou mobilidade — os dados apontam para consequências profundas em todas estas dimensões. A sobrecarga decorrente da multiplicidade de ocupações compromete a continuidade e a profundidade da produção; a instabilidade dos rendimentos leva vários entrevistados a considerar que esta característica os impede de assumir riscos económicos para impulsionar as suas carreiras; a gentrificação e a fragilidade dos coletivos ligados à ESAD.CR pressionam as decisões de permanência, empurrando muitos para fora da cidade que ajudaram a construir culturalmente; e o bem-estar dos artistas surge condicionado por um conjunto de tensões que não são meramente individuais, mas estruturais.

Em conclusão, os resultados desta investigação revelaram um paradoxo central: a forte identidade vocacional dos artistas funciona simultaneamente como motor de persistência e como fator que naturaliza a tolerância a condições precárias. As redes informais de apoio emergem como um amortecedor vital, mas frágil: permitem partilhar recursos e oportunidades, mas não substituem a necessidade de direitos laborais efetivos. Estes resultados dialogam diretamente com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável que enquadraram a investigação. No que respeita ao ODS 8 (trabalho digno e crescimento económico), e em particular à meta 8.3, o caso de Caldas da Rainha mostra que o empreendedorismo e a inovação no setor cultural existem, mas frequentemente à margem das condições que garantiriam o seu valor económico e social de forma sustentável: falta segurança de rendimentos, acesso a proteção social e reconhecimento jurídico das práticas artísticas. No que respeita ao ODS 11 (cidades e comunidades sustentáveis), e à meta 11.4, verifica-se que o património cultural vivo, aquele que é quotidianamente produzido pelos artistas da cidade, é celebrado simbolicamente, mas não é protegido nas suas condições materiais de existência. A cidade é celebrada como criativa, mas aqueles que a sustentam continuam a enfrentar a precariedade. O caso de Caldas da Rainha evidencia, assim, as contradições de um

modelo que celebra a criatividade ao mesmo tempo que abandona os criadores à informalidade. Esta dissertação procurou ainda demonstrar que, apesar de tudo, os artistas continuam a criar: não porque a precariedade seja desejável, mas porque a necessidade de expressão e a força do coletivo são mais poderosas do que as adversidades. Que estas páginas sirvam para tornar um pouco mais visíveis aqueles que, a partir das margens, sustentam a vida cultural de Caldas da Rainha.

Bibliografia

“A obra de Rafael Bordalo Pinheiro nas Caldas da Rainha.” (2021, março). GoCaldas.com. <https://gocaldas.com/a-obra-de-rafael-bordalo-pinheiro-nas-caldas-da-rainha/>

Afonso et al. (2024). *74x Caldas = Uma ideia clara?* Centro de Artes Caldas da Rainha.

Afonso, L., & Serra, J. B. (2018). *Colaborações entre artistas plásticos e a indústria cerâmica da SECLA: Catálogo da exposição Produto Próprio*. Centro de Artes.

Alianza Global. (2004). *Redes de ciudades creativas en el marco de la Alianza Global para la Diversidad Cultural*. En UNESCO. UNESCO.

Antunes, J. (2024). “Congresso da Rede de Cultura 2027”. En Rede Cultura 2027 Leiria. <https://www.facebook.com/Redecultura2027/videos/jos%C3%A9-antunes-diretor-do-centro-de-artes-das-caldas-da-rainha-e-focal-point-de-ca/1623090444524722/>

Antuña Dominguez, I. (2019). *¿Qué es la precariedad laboral? Igualdad y Política Social*.

Arte, O. (2024, 11 outubro). “Trabajar gratis, ¡NO! por amor al arte y por dignidad profesional.” Objetivo Arte. <https://objetivoarte.com/recursos-para-artistas/trabajar-gratis/>

Asunción, M. (2012). *Naked City: la muerte y la vida de auténticos lugares urbanos*. Estudio Previo. CEACT/UAL-Centro de Estudios de Arquitectura, Ciudad y Territorio de la Universidad Autónoma de Lisboa.

Azoulay. (2025). “Matosinhos distinguida pela UNESCO como Cidade Criativa da Gastronomia. Portal da Cultura.” <https://culturaportugal.gov.pt/pt/saber/2025/11/matosinhos-distinguida-pela-unesco-como-cidade-criativa-da-gastronomia/>

Baione, A. B. (2023). “Gentrification: A tangled web of cause and effect. EBSCO.” <https://www.ebsco.com/research-starters/social-sciences-and-humanities/gentrification-tangled-web-cause-and-effect>

Barchello, S. B., Cristaldo, J. C., Rodriguez, G. R., Da Silva, M. S., Costa, A. C., & Barrios, O. B. (2019). *Ciudades creativas y su aporte a la creación de un nuevo modelo de desarrollo económico, social y cultural*. Una revisión de la literatura [Proyecto de investigación]. Universidad Nacional de Asunción.

Barros, L. (2026, fevereiro). “Exposição "Toma! 150 Anos de Zés Povinhos" celebra personagem criada por Rafael Bordalo Pinheiro.” Comunidade Cultura e Arte. <https://comunidadeculturaearte.com/exposicao-toma-150-anos-de-zes-povinhos-celebra-personagem-criada-por-rafael-bordalo-pinheiro/>

Bourdieu, P. (1991). *The field of cultural production* (R. Johnson, Ed.; 1.a ed.). Randal Johnson.

Bourdieu, P., & Darbel, A. (2016). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. Zouk.

“Creative Cities Network”. (2026, março). <https://www.unesco.org/en/creative-cities/caldas-da-rainha>

“Centro de Portugal. (2024, fevereiro).” Centro de Portugal.
<https://www.centerofportugal.com/pt/destino/caldas-da-rainha/>

“Caldas late night.” (s.d.). <https://caldas-late-night.webflow.io/#Sobre-nos>

Camún, M. (2024, 29 outubro). “Las prácticas artísticas como instrumento de intervención política ciudadana.” Facultad de Periodismo y Comunicación Social - UNLP.
<https://perio.unlp.edu.ar/2024/10/29/las-practicas-artisticas-como-instrumento-de-intervencion-politica-ciudadana/>

Canclini, N. G. (2013). “Precarious creativity: Youth in a post-industrial culture.” *Journal of Latin American Cultural Studies*, 22(4), 341–352.
<https://doi.org/10.1080/13569325.2013.847566>

Cardoso, C. (2024). *Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas: A economia do artista visual e o modo como a sua realidade financeira determina a sua atuação e produção*. En ESAD.CR. Sobre a natureza e as causas da autonomia dos artistas. Caldas da Rainha, Portugal.

Cardoso, J. (2016). “Um centro cerâmico reconhecido em Portugal.” *Jornal Público*.

Centro de Artes | Caldas da Rainha. (s.d.). “RPAC - Rede Portuguesa de Arte Contemporânea.”
<https://rpac.pt/equipamentos/centro-de-artes/>

Centro de Artes. “Município de Caldas da Rainha.” (s.d.)<https://www.mcr.pt/viver/cultura-e-criatividade/centro-de-artes>

“Cidade Criativa UNESCO. E depois?”(2023) *Gazeta das Caldas*.
<https://gazedascaldas.pt/opiniao/cidade-criativa-unesco-e-depois/>

Cipriano, C., & Rocha, D. (2020, 21 agosto). “Estes silos conservam artistas e estão há dez anos a fixar jovens nas Caldas da Rainha. Público.”
<https://www.publico.pt/2020/08/07/p3/noticia/silos-conservam-artistas-estao-ha-de-dez-anos-fixar-jovens-caldas-rainha-1923954>

Comissão Nacional da UNESCO. (2019, 4 novembro). “Caldas da Rainha e Leiria integram a Rede de Cidades Criativas da UNESCO.” <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/noticias/caldas-da-rainha-e-leiria-integram-a-rede-de-cidades-criativas-da-unesco>

Comunidade Intermunicipal. (2024). “Contar a história das Caldas da Rainha é contar a história deste Hospital.” <https://www.oestecim.pt/1789/contar-a-historia-das-caldas-da-rainha-e-contar-a-historia-deste-hospital>

“Comunidade uniu-se para limpar Museu.” (2024, 4 outubro). Gazeta das Caldas. <https://gazedascaldas.pt/sociedade/comunidade-uniu-se-para-limpar-museu/>

“Condicionalismos geológicos no desenvolvimento de cidade: o caso das Caldas da Rainha.” (2011, 30 maio). Mesozoico. <https://mesozoico.wordpress.com/2011/05/30/condicionalismos-geologicos-no-desenvolvimento-de-cidade-o-caso-das-caldas-da-rainha/>

Cortes, A. (2025, 9 junho). “Caldas da Rainha, em Portugal: como é morar na cidade e suas atrações.” Remessa News. <https://www.remessaonline.com.br/blog/caldas-da-rainha-em-portugal-como-e-morar-na-cidade-e-suas-atracoes/>

Costa, T. (2024, 28 junho). “Cidade criativa em ascensão. Mais Magazine.” <https://maismagazine.pt/index.php/2024/06/28/cidade-criativa-em-ascensao/>

Crespo, N. (2011). “Sabemos como se faz um artista?” Público, 14.

“Cultura y desarrollo sostenible.” Euskadi 2030. (s.d.). <https://unetxea.org/dokumentuak/cultura-desarrollo-sostenible.htm>

Da Silva Ascenso, L. M. L. (2017). *Caldas da Rainha e as conexões com a cerâmica: da cidade criativa à rede criativa da UNESCO* [Trabalho académico]. Instituto Politécnico de Leiria.

Dávila, E. (2024). “Las redes del arte en Ecuador y los sindicatos en América Latina.” Públicos: Revista de Arte y Pensamientos. <https://revistapublicos.com/las-redes-del-arte-en-ecuador-y-los-sindicatos-en-america-latina/>

De Oliveira, L. S. (2000, janeiro). “A outra louça das Caldas.” Público. <https://www.publico.pt/2000/01/07/jornal/a-outra-louca-das-caldas-138358>

De Oliveira, L. S. (2000, março). “Arte efémera.” Público. <https://www.publico.pt/2000/03/31/jornal/arte-efemera-142035>

Documenta fifteen. (2022, setembro). “Documenta Fifteen.” <https://documenta-fifteen.de/en/about/>

ESAD.CR. (s.d.). <https://www.ipleiria.pt/esadcr/escola/>

ESAD.CR. (2025, maio). “Cineclube das Caldas da Rainha — 6ºCiclo.” <https://www.ipleiria.pt/esadcr/2025/05/08/cineclube-das-caldas-da-rainha-6ociclo/>

“Espaços culturais.” Município de Caldas da Rainha. <https://www.mcr.pt/conhecer/espacos-culturais>

Estatuto Cultura. (2024, 20 maio). <http://www.estatutocultura.pt/>

Fernandes Pereira, A. M. (2014). *Impactos culturais, sociais e económicos do Centro Cultural e de Congressos de Caldas da Rainha* [Dissertação de mestrado]. IPL, Escola Superior de Artes e Design.

Ferreira, F. (2021, 2 fevereiro). “Cencal, o único centro de formação de cerâmica no país, celebra 40 anos.” *Gazeta das Caldas*. <https://gazetadascaldas.pt/actualidade/cencal-o-unico-centro-de-formacao-de-ceramica-no-pais-celebra-40-anos/>

Finidori, H. (2021, 21 janeiro). “¿Qué es el procomún?.” *El Salto Diario*. <https://www.elsaltodiario.com/guerrilla-translation/que-es-el-procomun>

Fowler, B. (1997). *Pierre Bourdieu and Cultural Theory: Critical Investigations*. SAGE.

Fradique, T. (2024). O coletivo do limiar. En Pizz Buin (Ed.), *Auf auf Ai que te gritas* (1.a ed., pp. 77-78). ESAD.CR.

Gamez, M. J. (2022, 24 maio). “Objetivos y metas de desarrollo sostenible.” *Desarrollo Sostenible*. <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/objetivos-de-desarrollo-sostenible/>

García Jiménez, E., Gil Gómez, J., & Rodríguez Gómez, G. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa* (1.a ed.). Ediciones Aljibe.

Gestão dos Direitos dos Artistas. (2021, 22 julho). “Gabinete de Orientação e Apoio ao Artista — GDA. GDA.” <https://www.gda.pt/goaa-perguntas-frequentes/>

Gomes, S. A. (1994). *As cidades têm uma história: Caldas da Rainha, das origens ao século XVIII* (1.a ed.). PH. Estudos e Documentos.

Gouveia, L. (2019, 25 janeiro). “Caldas da Rainha: a cidade cerâmica depois da crise.” Projeto CP2S. <https://sites.ipleiria.pt/projetocp2s/2018/10/12/caldas-da-rainha-a-cidade-ceramica-depois-da-crise/>

“Governo vai avaliar Estatuto dos Profissionais da Cultura em 2026.” (s.d.). Lusa. <https://www.lusa.pt/article/45753989/governo-vai-avaliar-estatuto-dos-profissionais-da-cultura-em-2026>

Gracal. “Gráfica Caldense”. (s.d.). <https://www.gracal.pt/>

Guzmán Sánchez, B. (2022). *Cultura y desarrollo sostenible: guía teórica y práctica para la sostenibilidad*. Asociación del País Vasco para la UNESCO.

Haraway, D. (1988). *Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective*. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

“Historial” — Teatro da Rainha. (s.f.). <https://teatrodarainha.pt/historial-3/>

“Historial do CCC”. (s.d.). CCC | Centro Cultural e de Congressos Das Caldas Da Rainha. <https://ccc.com.pt/ccc/historia-valores-missao/historial>

Indergaard, M., Pratt, A. C., & Hutton, T. A. (2013). “Creative cities after the fall of finance”. *Cities*, 33, 1-4. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2012.09.007>

Ingold, T. (2018). *Antropologia, para que serve?* (1.a ed.). Polity Press Ltd.

Instituto Nacional de Estatística, I. P. (2023). “Estatísticas da Cultura 2023 (N.º 1647-4066)”. https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=439486173&PUBLICACOESmodo=2

Jaramillo-Vázquez, A., & Jaramillo-Vázquez, A. (s.d.). “Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México”. *SciELO México*. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732022000100008

“Las redes del arte en Ecuador y los sindicatos en América Latina”. (s.d.). *Revista Públicos*. <https://revistapublicos.com/las-redes-del-arte-en-ecuador-y-los-sindicatos-en-america-latina/>

Ledo, W. (2025, 14 junho). "De que objetos é que queremos estar rodeados?" Há uma "tribo de artistas" que está a usar a cerâmica para transformar as Caldas da Rainha. *CNN Portugal*. <https://cnnportugal.iol.pt/ceramica/caldas-da-rainha/de-que-objetos-e-que-queremos-estar-rodeados-ha-uma-tribo-de-artistas-que-esta-a-usar-a-ceramica-para-transformar-as-caldas-da-rainha/20250615/68432292d34ef72ee446ea59>

Lusa. (2025, 30 setembro). “Governo vai avaliar Estatuto dos Profissionais da Cultura em 2026”. *SIC Notícias*. <https://sicnoticias.pt/cultura/2025-09-30-governo-vai-avaliar-estatuto-dos-profissionais-da-cultura-em-2026-762eec29>

Lusa. (2025b, 17 outubro). “Los precios de la vivienda en Portugal se han duplicado en 15 años”. *Idealista/News*. <https://www.idealista.pt/es/news/casas-en-venta-en-portugal/2025/10/17/71902-los-precios-de-la-vivienda-en-portugal-se-han-duplicado-en-15-anos>

Marín García, T., & Salóm Marco, E. (2012). *Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes*. *Teknokultura*, 10(1), 49-74.

Mediana virtude – “Uma década (e picos) de CCC”. (2019, 1 agosto). *Gazeta das Caldas*. <https://gazetadascaldas.pt/opinioao/mediana-virtude-uma-decada-e-picos-de-ccc/>

Menger, P.-M. (2014). *The economics of creativity: Art and achievement under uncertainty* (1.a ed.). Harvard University Press.

- Moliner S. “Grigri Projects”. (2025, 4 junho). Grigri Projects.
<https://grigriprojects.org/personas/susana-moliner/>
- “MOLDA 2016 celebra Caldas da Rainha Cidade Cerâmica”. (2016). Politécnico de Leiria.
- Morais, C. A. (2012). *A inserção profissional de recém-graduados do ensino superior: uma realidade heterogénea*.
- “Museus e Monumentos de Portugal”. (s. d.). José Malhoa Museum.
<https://www.museusemonumentos.pt/en/museus-e-monumentos/museu-jose-malhoa>
- Narciso, N. (2025, 22 maio). “Caldas Late Night está de volta e será mais inclusivo”. Gazeta das Caldas. <https://gazedascaldas.pt/cultura/caldas-late-night-esta-de-volta-e-sera-mais-inclusivo/>
- Oestanguapo - Vacaciones Oeste Portugal. (2019, 29 novembro). Museo José Malhoa Caldas da Rainha. <https://oestanguapo.com/negocio/museo-jose-malhoa-caldas-da-rainha/>
- OSSO. (s.f.). <https://www.osso.pt/>
- Ostrom, E. (1990). *The evolution of institutions for collective action* (1.a ed.). Cambridge University Press.
- Pereira Cardoso, I. (2021). *A precariedade no setor cultural e criativo em Portugal: as artes do espetáculo* [Dissertação de mestrado]. Católica Porto Business School.
- Pereira, L. (2024, 15 março). Novo Estatuto dos Profissionais da Cultura "mantém injustiças de fundo", considera Associação Plateia. Expresso. <https://expresso.pt/cultura/2024-03-15-Novo-Estatuto-dos-Profissionais-da-Cultura-mantem-injusticas-de-fundo-considera-Associacao-Plateia-255a837b>
- Pizz Buin. (2024). *Auf auf Ai que te gritas* (1.a ed.). ESAD.CR.
- Portes, A. (1998). *Social capital: Its origins and applications in modern sociology*. Annual Sociology, 24, 1–24.
- Pratt, A. C. (2008). *Creative cities: The cultural industries and the creative class*. Geografiska.
- “Rafael Bordalo Pinheiro”. Camões - Instituto da Cooperação e da Língua. (s.d.)<https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/rafael-bordalo-pinheiro>
- “Rafael Bordalo Pinheiro”. Museu Bordalo Pinheiro. (s.d.).
<https://museubordalopinheiro.pt/rafael-bordalo-pinheiro/>
- Raquel. (2023, 24 outubro). “Caldas da Rainha: cidade criativa (Portugal)”. 365diasnomundo. <https://365diasnomundo.com/2023/08/30/caldas-da-rainha-criativa-portugal/>

“Recordar a Secla que teria 70 anos”. (2018, 2 fevereiro). Gazeta das Caldas.
<https://gazetadascaldas.pt/sociedade/recordar-secla-existisse-teria-70-anos/>

Ribeiro, J. (2025). “Caldas da Rainha: uma cidade onde a criatividade se molda entre a tradição e o futuro”. Região de Leiria. <https://www.regiaodeleiria.pt/2025/08/caldas-da-rainha-uma-cidade-onde-a-criatividade-se-molda-entre-tradicao-e-futuro/>

Rocío Bustamante. (2017). *La precarización laboral en el campo artístico. ¿Flexibilización o modo de vida? En XII Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Rodgers, G., & Rodgers, J. (Eds.). (1989). *Precarious jobs in labour market regulation: The growth of atypical employment in Western Europe*. International Labour Organization (ILO).

Rodríguez Arias, Á. M., & Peiró López, J. B. (2025). *¿Hay lugar para lo independiente? Infraestructuras de resistencia cultural en el Estado Español*. AusArt.

RTP. (2021, 12 julho). Sara Barros Leitão sobre o "Estatuto dos Profissionais da Cultura" | Programa Cautelar [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Vmfc17vtUlo>

Salomão, A. (2023, 22 dezembro). “Entrevistas semiestructuradas en la investigación cualitativa”. Blog Mind the Graph. <https://mindthegraph.com/blog/es/nitel-arastirmalarda-yari-yapisal-gorismeler/>

Santos, P., & Soeiro, J. (2021). “A arte de (re)existir: a precariedade e as lutas laborais no setor da cultura na última década em Portugal”. Plataforma Barómetro Social.
<https://www.barometro.com.pt/2021/01/06/a-arte-de-reexistir-a-precariedade-e-as-lutas-laborais-no-setor-da-cultura-na-ultima-decada-em-portugal-parte-i/>

Santos, S. I. P. F. (2004). *O enquadramento jurídico-laboral dos profissionais de espetáculos: algumas reflexões*. Faculdade de Direito da Universidade Católica Portuguesa.

Serra, J. B. (1988). *Arte e indústria na transição para o século XX: a fábrica dos Bordalos (1.a ed.)*. Análise Social.

Simões Dos Santos, D. J. (2005). *Museu de José Malhoa. Como se faz um museu de arte: imagem e discurso(s)* [Dissertação de mestrado]. Universidade Nova de Lisboa.

Soeiro, J. (2015, 4 dezembro). “A hora dos recibos verdes”. Expresso.
<https://expresso.pt/blogues/jose-soeiro/2015-12-04-A-hora-dos-recibos-verdes/>

Sousa, H. B. (2023). *Rendimento incondicional: uma contribuição para a liberdade e autonomia do trabalho na arte* [Dissertação de mestrado]. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo Politécnico do Porto.

Standing, G. (2014). *Precariado: una carta de derechos* (1.a ed.). Capitan Swing.

Strategic National Arts Alumni Project. (2025, 24 noviembre). “Skill gaps and gluts in postsecondary arts and design education”. SNAAP. <https://snaaparts.org/findings/snapshots/skill-gaps-and-gluts-in-postsecondary-arts-and-design-education>

Tomaz Do Couto, M. (2020). “Rafael Bordalo Pinheiro. Instituto Camões de Cooperação e da Língua Portuguesa”. <https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/rafael-bordalo-pinheiro>

UNESCO. (2019). “Creative Cities Caldas da Rainha”. <https://www.unesco.org/en/creative-cities/caldas-da-rainha>

UNESCO. (s.f.). “58 ciudades se incorporan a la Red de Ciudades Creativas de la UNESCO”. Recuperado 20 de abril de 2026, de <https://www.unesco.org/es/articles/58-ciudades-se-incorporan-la-red-de-ciudades-creativas-de-la-unesco>

Viera Jürgens, S., & Tavares, E. (2009). *Práticas de autogestão em Portugal* (1.a ed.). Yucunet.