

**MARIA JOÃO GOMES LOPES**

**20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA  
UMA ANÁLISE DOS PÚBLICOS DOS ESPETÁCULOS  
DE DANÇA**

**Orientador: Professor Doutor José Soares Neves**

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Escola de Comunicação, Arte e Tecnologias da Informação**

**Lisboa**

**2013**

**MARIA JOÃO GOMES LOPES**

**20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA  
UMA ANÁLISE DOS PÚBLICOS DOS ESPETÁCULOS  
DE DANÇA**

Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Mestre em Programação e Gestão Cultural no Curso de Mestrado de Programação e Gestão Cultural conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Orientador: Professor Doutor José Soares Neves

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias**

**Escola de Comunicação, Arte e Tecnologias da Informação**

**Lisboa**

**2013**

## **Dedicatória**

À minha mãe que sempre me incentivou para o conhecimento.

## **Agradecimentos**

Para além, da perseverança, determinação, esforço, e dedicação pessoais que foram necessárias na realização desta dissertação, foi imprescindível a colaboração e contributo de algumas pessoas, sem as quais este percurso não teria sido possível. A todos a minha gratidão.

Ao meu orientador, Professor Doutor José Soares Neves pela sua disponibilidade, dedicação e conhecimento transmitido. Sempre correto, nas suas partilhas e condutas.

À Professora Maria Franco por me ter dado a possibilidade de fazer parte da Companhia de Dança de Almada e da Quinzena de Dança. Obrigada pela confiança e por permitir a realização deste estudo.

À Professora Doutora Ana Macara pela disponibilidade de ter respondido à entrevista.

À Armanda Capinha responsável pela comunicação e marketing da CDAlmada, pela importante ajuda e cedência de informação.

À Raquel Lima diretora de produção da QDA, pelo apoio e tempo despendido aos meus pedidos.

Ao Alexandre Adôa pelo apoio disponibilizado e ensinamentos muito válidos sobre o SPSS.

À minha amiga Sara Barrento pela importante ajuda na tradução, mesmo estando longe deu o seu contributo.

A todas as pessoas que colaboram e se disponibilizaram no preenchimento do inquérito, imprescindível à concretização da investigação.

Aos professores do Mestrado em Programação e Gestão Cultural que me ensinaram e ampliaram o meu conhecimento.

Ao Hélder, pelo amor, carinho, paciência e compreensão em tantos momentos da minha ausência.

À minha mãe, Maria de Lourdes Lopes, pelos ensinamentos que me transmitiu, que estando sempre presente apoiou, colaborou e incentivou incondicionalmente, compreendendo o meu tempo limitado e convivendo com o meu não.

## Resumo

Na presente dissertação de mestrado procurou-se caracterizar o público da dança contemporânea e analisar as suas práticas culturais. Para tal, foi selecionado como objeto de estudo, a **Plataforma Coreográfica Internacional** da 20ª edição da **Quinzena de Dança de Almada - Contemporary Dance Festival (QDA)** realizada entre 22 de Setembro e 7 de Outubro de 2012, com organização da **Companhia de Dança de Almada (CDAlmada)**. Este evento cultural é um espaço de apresentação e promoção da dança, oferecendo ao público um conjunto de rúbricas representativas da dança contemporânea nacional e internacional. Além dos espetáculos, o festival abrange outras atividades relacionadas com a dança, como workshops, exposições, encontros, vídeodança e debates. Incluída na QDA, a criação de uma **Plataforma Coreográfica Internacional** abriu o evento à participação de companhias e criadores independentes de dança contemporânea de todo o mundo, tornando-se num importante ponto de encontro para coreógrafos e bailarinos.

Foi utilizada uma metodologia quantitativa. Para este fim, construiu-se e aplicou-se um questionário autoadministrado aos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da Quinzena de Dança de Almada entre os dias 4 e 7 de Outubro de 2012 nos locais de realização dos espetáculos, Almada (Teatro Municipal e Auditório Fernando Lopes Graça), Lisboa (Centro Cultural de Belém – Black Box) e Sesimbra (Cineteatro Municipal João Mota). Para além deste inquérito, foi ainda realizada uma entrevista conjunta à coordenadora e à diretora artística do festival, Professora Maria Franco e a Professora Doutora Ana Macara, com vista a compreender as estratégias de programação e a relação com os públicos.

Após a análise dos dados recolhidos, conclui-se que o público da QDA segue em termos gerais as características sociais dos públicos da dança. É maioritariamente feminino, relativamente jovem, solteiro, altamente qualificado (ensino superior e pós-graduação), trabalhador por conta de outrem, com atividade profissional nas profissões intelectuais e científicas e com práticas culturais frequentes. Reside em Almada mas também noutros concelhos, Salienta-se que a ida aos espetáculos da QDA é feita em família e também com amigos, sendo também estes o principal vetor de informação influenciando a sua participação no festival. Destaca-se o gosto por assistir a espetáculos de dança e o fato de ser um espetáculo da QDA, as principais razões apontadas para assistir aos espetáculos de dança. Relativamente à tipologia de relação com a QDA é um público na sua maioria iniciado.

**Palavras-chave:**

Públicos da dança; Públicos da cultura; Dança contemporânea; Quinzena de Dança de Almada.

## **Abstract**

The present study, sought to characterize the audience of contemporary dance and analyze their cultural practices. Therefore, it was selected as a case study, the International Choreographic Platform of the 20<sup>th</sup> edition of Quinzena de Dança de Almada - Contemporary Dance Festival (QDA), which was held between the 22<sup>nd</sup> of September and 7<sup>th</sup> of October 2012, with the organization of the Dance Company of Almada (CDAlmada). This cultural event is a forum for the exhibition and promotion of dance, offering the public a set of titles representing national and international contemporary dance. In addition to the performances, the festival includes other activities related to dance, such as workshops, exhibitions, meetings, video - dance and debates. The creation of an International Choreographic Platform, which was included in the QDA, opened the event to the participation of companies and independent creators in contemporary dance from around the world, becoming an important meeting point for choreographers and dancers.

A quantitative methodology was used. A self-administered questionnaire was developed and applied to the viewers of the International Choreographic Platform of the 20<sup>th</sup> edition of Quinzena de Dança de Almada between the 4<sup>th</sup> and the 7<sup>th</sup> of October, 2012. The questionnaires were distributed in the theatres and auditoriums where the shows took place, namely in Almada (City Theatre and the Auditorium Fernando Lopes Graça), Lisbon (Belém Cultural Centre-Black Box) and Sesimbra (Cineteatro Municipal João Mota). In addition to this investigation, a personal interview was also done to the coordinator and artistic director of the festival, Professor Maria Franco and Professor Ana Macara, respectively, aiming to understand the programming strategies and the relationship with the public.

After analyzing the collected data, it is concluded that the public that follows the QDA has social characteristics that are similar to the general public that usually attends dance. The audience is therefore, mostly female, relatively young, unmarried, highly skilled (with a higher education and graduate) are not self-employed, with professional activity in the intellectual and scientific professions and have frequent cultural practices. The public lives in Almada but also in other municipalities. It must also be stressed that attendance at performances of QDA, is usually by family members and friends, these being also the main source of information influencing other people's participation in the festival. The main reasons to watch the dance performances are the preference of the public for watching dance

performances in general and QDA shows in particular. Regarding the type of relationship with the QDA the public is mostly. The public that attends QDA is mostly people that never attended a QDA show before. Therefore regarding the type of relationship with the QDA the public is mostly a new comer.

**Keywords:**

Dance audience; Cultural audience; Contemporary Dance; Quinzena de Dança de Almada.

## ÍNDICE GERAL

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1. CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 PÚBLICOS DA CULTURA .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 OS PÚBLICOS E A SUA FORMAÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>1.3 PÚBLICOS DA DANÇA: PERFIS E PRÁTICAS .....</b>	<b>29</b>
<b>1.4 A IMPORTÂNCIA DOS ESTUDOS DE PÚBLICOS .....</b>	<b>35</b>
<b>2. A DANÇA CONTEMPORÂNEA E QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....</b>	<b>36</b>
<b>2.1. A DANÇA – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO .....</b>	<b>36</b>
<b>2.2 A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM PORTUGAL .....</b>	<b>40</b>
<b>2.3 20 ANOS DE QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....</b>	<b>46</b>
<b>2.4 A QUINZENA DE DANÇA NA DINÂMICA CULTURAL E ARTÍSTICA DO CONCELHO DE ALMADA .....</b>	<b>56</b>
<b>3. A RECEÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA DA 20ª QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....</b>	<b>61</b>
<b>4. ANÁLISE DOS RESULTADOS DO INQUÉRITO AOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA 20ª EDIÇÃO DA QDA .....</b>	<b>63</b>
<b>4.1 PERFIL DOS PÚBLICOS DA QDA/TIPOLOGIA DE RELAÇÃO COM A QDA .....</b>	<b>63</b>
<b>4.2 RELAÇÃO COM A 20ª EDIÇÃO DA QDA .....</b>	<b>67</b>
<b>4.2.1 Modalidade de Acompanhamento .....</b>	<b>67</b>
<b>4.2.2 Meios de Conhecimento .....</b>	<b>68</b>
<b>4.2.3 Motivações da ida aos espetáculos da QDA .....</b>	<b>68</b>
<b>4.3 AVALIAÇÃO DA QDA .....</b>	<b>70</b>
<b>4.3.1 Intenção de participação nas próximas edições da QDA .....</b>	<b>71</b>
<b>4.4 RELAÇÃO COM A DANÇA .....</b>	<b>76</b>
<b>4.4.1 Géneros de Dança .....</b>	<b>76</b>
<b>4.4.2 Espetáculos de Dança .....</b>	<b>76</b>
<b>4.4.3 Práticas de Expressão Artística .....</b>	<b>78</b>
<b>4.5 RELAÇÃO COM OS EVENTOS CULTURAIS .....</b>	<b>79</b>
<b>4.6 RELAÇÃO COM EQUIPAMENTOS CULTURAIS .....</b>	<b>80</b>
<b>4.7 PRÁTICAS CULTURAIS .....</b>	<b>81</b>
<b>4.8 APRECIÇÕES DOS ESPETADORES DA QDA .....</b>	<b>83</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>85</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>87</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>92</b>

## ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1 - RELAÇÃO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL COM A QDA SEGUNDO OS DADOS SOCIOGRÁFICOS (PERCENTAGEM NA VERTICAL). N=81 ..	66
QUADRO 2 - MODALIDADE DE ACOMPANHAMENTO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA (PERCENTAGEM NA VERTICAL). N= 81 .....	67
QUADRO 3 - INTENÇÃO EM PARTICIPAR NAS PRÓXIMAS EDIÇÕES DA QDA SEGUNDO A RELAÇÃO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL COM A QDA (PERCENTAGEM EM LINHA). N=81 .....	73
QUADRO 4 - INTENÇÃO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL EM PARTICIPAR NAS PRÓXIMAS EDIÇÕES DA QDA EM RELAÇÃO AOS DADOS SOCIOGRÁFICOS (EM PERCENTAGEM). N=81 .....	75
QUADRO 5 - ESPETÁCULOS ASSISTIDOS DURANTE OS ÚLTIMOS 12 MESES SEGUNDO O GÊNERO DE DANÇA, LOCALIDADE E PAÍS PELOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA (EM PERCENTAGEM). N=54 .....	78
QUADRO 6 - A DANÇA COMO PRÁTICA DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA (EM PERCENTAGEM). N=81 .....	79
QUADRO 7 - RELAÇÃO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA COM OS EVENTOS CULTURAIS (EM PERCENTAGEM). N=81 .....	80
QUADRO 8 – RELAÇÃO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA COM OS EQUIPAMENTOS CULTURAIS (EM PERCENTAGEM). N=81 .....	81
QUADRO 9 - PRÁTICAS CULTURAIS DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA (EM PERCENTAGEM). N=81 .....	82

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – MEIOS DE CONHECIMENTO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA N=81.....	68
GRÁFICO 2 - MOTIVAÇÕES DA IDA AOS ESPETÁCULOS PELOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA (EM PERCENTAGEM). N=81 .....	69
GRÁFICO 3 - MODO DE INGRESSO PARA OS ESPETÁCULOS DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA. N=81.....	70
GRÁFICO 4 - AVALIAÇÃO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA AOS ESPETÁCULOS. N=83.....	71
GRÁFICO 5 - INTENÇÃO DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA EM PARTICIPAR NAS PRÓXIMAS EDIÇÕES DA QDA (EM PERCENTAGEM). N=81 ....	72

GRÁFICO 6 - RAZÕES PARA VOLTAR A ASSISTIR ÀS PRÓXIMAS EDIÇÕES DA QDA SEGUNDO OS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA (EM PERCENTAGEM). N=81.....	72
GRÁFICO 7 - PREFERÊNCIA DOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA SEGUNDO O GÊNERO DE ESPECTÁCULO DE DANÇA (EM PERCENTAGEM). N=81.....	76
GRÁFICO 8 – ESPETÁCULOS DE DANÇA ASSISTIDOS PELOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA NOS ÚLTIMOS 12 MESES (EM PERCENTAGEM). N=81 .....	77
GRÁFICO 9 – ESPETÁCULOS DE DANÇA ASSISTIDOS DURANTE OS ÚLTIMOS 12 MESES PELOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA QDA SEGUNDO O TIPO DE RELAÇÃO COM A QDA (EM PERCENTAGEM). N=81.....	77

## ÍNDICE DE TABELAS

TABELA 1 QDA AÇÕES PONTUAIS DE 2002 A 2005.....	51
TABELA 2 ESPETADORES DA QDA ENTRE 2003 E 2012.....	55

## ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO I – INQUÉRITO AOS PÚBLICOS DA 20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....	I
ANEXO II – GUIÃO DE ENTREVISTA À COORDENADORA E À DIRETORA ARTÍSTICA DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....	V
ANEXO III- QUADROS .....	VI
ANEXO IV – GUIÃO DE ENTREVISTA AOS PÚBLICOS DA 20ª EDIÇÃO QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....	VII
ANEXO V - CARTAZ DA 20ª QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....	VIII
ANEXO VI - CAPA DO PROGRAMA DA 20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA .....	IX
ANEXO VII – PROGRAMA DA 20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA (REFERENTE À PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL).....	X

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado tem por objetivos contribuir para o conhecimento dos públicos da dança contemporânea em Portugal e assim criar condições para uma melhor articulação dos gestores culturais com os públicos deste domínio das artes do espetáculo. O objeto de estudo é a **Plataforma Coreográfica Internacional** da 20ª edição da **Quinzena de Dança de Almada - Contemporary Dance Festival (QDA)** que decorreu entre 22 de Setembro e 7 de Outubro de 2012, com organização da **Companhia de Dança de Almada (CDAlmada)**. Refira-se que a **Plataforma Coreográfica Internacional** é uma rubrica inerente à **QDA**, que nesta edição se realizou em Almada no Teatro Municipal (Sala Experimental) e no Auditório Fernando Lopes-Graça, em Lisboa no Centro Cultural de Belém (Black Box) e em Sesimbra no Cineteatro João Mota, entre os dias 4 e 7 de Outubro de 2012 através de 5 programas.

Para além da **Plataforma Coreográfica Internacional**, a **QDA** disponibiliza uma programação com diferentes tipos de acontecimentos relacionados com a dança e dedicadas ao público local, e ao público especializado nacional e estrangeiro, como: workshops; exposições; encontros; debates e vídeo-dança.

Na tomada de decisão sobre o objeto de estudo foi considerado, para além do interesse no aprofundamento prático dos conhecimentos adquiridos ao longo do mestrado sobre os públicos da cultura, a relação afetiva e laboral estabelecida com a entidade promotora (a **CDAlmada**) e, nos últimos quatro anos, com o evento cultural (**QDA**), as investigações existentes sobre públicos da cultura, a proximidade com o estudo de públicos realizado pelo Observatório das Atividades Culturais à 16ª edição do Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA), e a ausência de uma investigação que desse conta da especificidade dos públicos da **QDA**, para mais considerando os seus já 20 anos de existência. O fato de ter sido escolhida apenas uma seção da **QDA**, a **Plataforma Coreográfica Internacional**, justifica-se por ser nela que concentram os espetáculos de dança contemporânea e também a extensão do festival a outras localidades e equipamentos culturais. Ao estudar a 20ª **QDA** procura-se, assim, analisar não apenas os públicos do concelho de Almada, mas também, como especificidade desta edição, os de Lisboa e de Sesimbra.

Para a realização da dissertação que aqui se apresenta, procedeu-se à realização de um inquérito por questionário aos espetadores da **Plataforma Coreográfica Internacional** da 20ª edição da **QDA**, nos espaços de realização dos espetáculos. Com esta aplicação procurou-se

estabelecer o perfil sociográfico dos espetadores, a modalidade de acompanhamento, as motivações que os levam a assistir aos vários espetáculos, os meios de conhecimento e avaliação que fazem dos mesmos, bem como a relação com o festival ao longo das várias edições. Procurou-se, para além disto, perceber a relação com a dança enquanto prática de expressão artística, o grau de realização de outras práticas culturais e também determinar a afluência dos inquiridos a eventos e equipamentos culturais não só do concelho de Almada, mas também de Lisboa e de Setúbal.

Paralelamente, procedeu-se à realização de uma entrevista conjunta à coordenadora e à diretora artística da **QDA**, respetivamente Prof<sup>a</sup> Maria Franco e Prof<sup>a</sup> Doutora Ana Macara, com o intuito de recolher dados qualitativos sobre o festival, procurando compreender as estratégias de programação e a relação que estabelecem com os públicos.

A dissertação organiza-se em quatro capítulos. No primeiro, é apresentada a reflexão teórica e expostos os principais conceitos e autores sobre o tema, públicos. Está organizado em quatro partes: **públicos da cultura**, onde se procede à sua definição; **os públicos e a sua formação**, apresenta as várias tipologias e reflete sobre a sua formação; **públicos da dança: perfis e práticas**, aqui são caracterizados quem são e quais as suas práticas culturais. Por último, reflete-se sobre, **a importância dos estudos de públicos**.

O segundo capítulo é dedicado à **dança contemporânea e à Quinzena de Dança de Almada** e está dividido em quatro secções. Na primeira secção, faz-se uma **breve contextualização sobre a dança**. A segunda secção centra-se na **dança contemporânea em Portugal**. Na terceira secção apresenta a **Quinzena de Dança de Almada** ao longo das suas vinte edições, neste enquadramento é tido em conta, a entrevista conjunta realizada às diretoras da QDA. Para terminar, analisa-se **a QDA na dinâmica artística e cultural do concelho de Almada**.

No terceiro capítulo, para além de se definir a **problemática** e os principais objetivos, especifica-se a **metodologia** aplicada nesta pesquisa.

O quarto capítulo centra-se na parte empírica deste estudo e aborda a **análise dos resultados do inquérito por questionário**.

A concluir sintetizam-se os principais resultados e deixam-se pistas para futuros aprofundamentos dos temas aqui tratados.

# 1. CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA

## 1.1 Públicos da Cultura

Refletir sobre públicos da cultura remete-nos a um conceito amplo “que recobre, em última análise, todos os potenciais consumidores de atividades culturais” (Abreu, 2004, p. 78). A esta reflexão associa-se a noção de heterogeneidade, a qual “parece ser um traço dominante de muitos deles” (Esquenazi, 2003, p. 5) em termos da sua composição social, das suas competências, dos seus gostos e das suas práticas culturais. Perante esta lógica de heterogeneidade, Maria de Lourdes Lima dos Santos acrescenta:

“Mesmo quando se está perante públicos restritos, a mesma lógica continua a impor-se, tendendo estes públicos a configurar-se como um conjunto complexo, não estabilizado, perpassado por clivagens internas, numa tensão entre homogeneidade e diferenciação, conforme se tem verificado através de vários inquéritos” (2004, p. 10).

Ainda, de acordo com esta autora, é fundamental analisar e compreender o domínio dos públicos, um melhor entendimento destes “concorreria para que as instituições culturais e as instâncias políticas pudessem encontrar respostas adequadas para a momentosa questão dos novos públicos” (2004, p. 11).

Acresce, ainda, realçar a opinião de António Firmino da Costa, sobre o conceito de públicos da cultura. Enquanto terminologia sociológica, diz respeito “analiticamente, em primeiro lugar, a relações sociais – ou, mais em concreto, a um tipo específico de relação social”. Em termos gerais, o autor refere-se “a uma relação das pessoas com as instituições”, mais especificamente, “aos modos de relação das pessoas com as artes e cultura enquanto esferas institucionais especializadas” (2004, p. 131,133).

Desta forma, a emergência de uma sociedade de conhecimento, verifica-se devido a mudanças nas sociedades contemporâneas, relativamente a nível educativo, económico e comunicacional. Tais alterações aliadas aos processos de globalização e de inovação tecnológica, potenciam “uma mudança profunda nos modos de relação das pessoas com as instituições” (Costa, 2004, p. 131, 133). Assim sendo, o “estatuto social dos leigos” dá lugar ao “estatuto social dos públicos” (Costa, 2004, p. 131). E por isso, o autor reforça a sua posição, afirmando que assistimos a uma “passagem de uma relação mista de distância e subalternação, de alheamento e ignorância, de reverência e desconfiança perante essas

instituições, a uma relação de carácter mais complexo, mais próximo, mais informado, mais exigente, mais diversificado” (Costa, 2004, p. 131).

É importante, no entanto, não esquecer que as transformações sociais atrás referidas, alteram o comportamento dos intervenientes tornando-os determinantes na influência dos sistemas sociais de amplo alcance, respetivamente “nos processos de democratização dos estatutos sociais e de massificação dos consumos e dos acessos” (Costa, 2004, p. 132).

E António Firmino da Costa acrescenta:

“ [...] o que podemos retirar, hoje, de um balanço e reflexão sobre o importante acervo de resultados e pesquisas sociológicas realizadas na última década sobre públicos da cultura, é, sem de modo algum abandonar ou secundarizar uma vertente nuclear de caracterização dos públicos, o desenvolvimento da agenda de investigação em duas direcções complementares” (2004, p. 133).

Neste contexto, a análise far-se-á por duas manifestações, uma em direcção às instituições e aos modos de relação das pessoas com as instituições e outra “entre o indivíduo e o seu contexto imediato de acção” (2004, p. 133).

Interessa-nos reter aqui, a noção analítica dos indivíduos, afinal de contas são estes que estabelecem relações com certas atividades ou espaços culturais, agem, aprendem e preferem determinados domínios culturais em prol de outros. Neste panorama, acrescenta-se as suas múltiplas facetas suscetíveis de mutação consoante o meio.

Ainda neste sentido, do indivíduo enquanto pessoa singular e plural, João Teixeira Lopes defende que “o mesmo agente receptor accionava diferentes disposições – ora tendencialmente ascéticas e contemplativas, ora marcadamente efusivas e conviviais – consoante o cenário de interacção onde se movia – o que se relacionava, por um lado, com o repertório cultural em cena, mas também por outro lado, com as características intrínsecas à materialidade do próprio espaço” (2004, p. 44).

Esta fundamentação é sustentada pela teoria de Bernard Lahire, que concebe os agentes sociais como portadores de um amplo leque de disposições, sendo que cada uma delas tem a sua própria composição e força, e a intensidade com que estas diversas disposições afetam o comportamento, depende do contexto específico em que se dá acção.

Reconhecemos que a premissa é perceber o relacionamento dos indivíduos com a cultura, com as manifestações artísticas e com as instituições, dissecando a intensidade das suas práticas culturais e o padrão das mesmas. Assim sendo, torna-se pertinente perceber em que conjunturas os públicos são concebidos e como são constituídos consoante os

domínios/áreas culturais (dança, teatro, música, artes plásticas), os locais (equipamento cultural, ar livre), o âmbito (escolar, festival) ou o enquadramento histórico.

Paralelamente a isto, os indicadores sociográficos (sexo, idade, estado civil, nível de escolaridade, profissão), auxiliam na definição do perfil dos públicos da cultura, firmando a elaboração de tipologias, as quais variam “conforme a natureza dos eventos frequentados (eventos regulares ou excepcionais) e dos comportamentos a identificar entre os respectivos frequentadores (comportamentos de fidelização ou de adesão pontual)” (Santos, 2004, p. 10).

Em face das pesquisas realizadas em Portugal sobre esta área, os públicos da cultura distinguem-se “pela forte juvenilidade e a elevada qualificação escolar” (Santos et al., 2002, p. 252). Isto significa, que está patente a “conhecida relação negativa entre a prática e a idade, ou seja, quanto mais se avança na idade menor é a propensão para a prática na maioria das modalidades” (Santos et al., 2002, p. 232). Contudo esta evidência é relativa, uma vez que se verifica um aumento da percentagem de praticantes com o avançar da idade em determinadas atividades, como as idas a exposições, museus, concertos de música clássica/erudita e igualmente a leitura de jornais e revistas.

Já a domiciliação domina o campo das práticas culturais dos portugueses e ocupação dos seus tempos de lazer, fixando-se em torno da prevalência da televisão nos hábitos de consumo. “A ida ao café afirma-se como prática quotidiana de sociabilidade por excelência. E entre as práticas de saída o cinema confirma-se, de longe como aquela que concita mais adesões” (Santos et al., 2002, p. 232).

Relativamente às variáveis sociográficas segundo o sexo, “há uma quase paridade entre homens e mulheres podendo falar-se numa mitigada masculinização de algumas das práticas, designadamente entre as de saída, salientando-se por outro lado, a leitura de livros como a única prática claramente feminizada” (Santos et al., 2002, p. 232). Embora já tivesse sido referido, a conexão que existe entre as elevadas competências escolares e as práticas culturais, convém assinalar que em determinados eventos especificamente, desportivos, concertos de música popular/moderna, espetáculos de rua e festas populares, destacam-se um nível de escolaridade inferior comparativamente a outras práticas culturais, em que os seus praticantes possuem níveis de escolaridade pós secundário.

Apesar do trabalho em torno da democratização da cultura e das políticas culturais inerentes, verifica-se, no entanto que os consumidores regulares de bens culturais que continuam a ser uma parcela minoritária da população portuguesa, acumulam determinados fatores que favorecem o acesso a uma cultura diversificada, como o nível dos estudos, a

profissão, a proximidade da oferta cultural, as sociabilidades, e as redes de relações sociais. Por outro lado, não se pode descurar a ideia que a receção de determinados objetos culturais, implica “condições para a construção da competência, que quando não existe, facultando a decifração/manipulação de códigos, o contacto com a arte decai na experiência de exclusão ou violência simbólica” (Conde, 2004, p. 184).

Quer isto dizer que, é necessário entender o significado da obra de arte e a multiplicidade dos seus signos, “ (...) - como comunica, o que comunica -, em formas, valores, símbolos, sentimentos e sensações” (Conde, 2004, p. 185). Nesta lógica, e segundo Idalina Conde no seu artigo sobre “O Sentido do Desentendimento – Nas Bienais de Cerveira”, “existe uma nova relação entre a produção e a recepção estética. Mais indiferentes à legibilidade, menos comprometidas ao hedonismo, as obras de arte propõem-se como suportes, como Significantes: será da responsabilidade do receptor, com os seus vários entendimentos, a configuração da obra como Signo. A obra é aberta: são os diálogos com ela virtualmente permitidos que a fecham” (1987, p. 50).

Poder-se-á afirmar, que quando analisamos um público de uma determinada manifestação cultural, não o podemos descontextualizar da sua condição histórica, política, económica e cultural. Desta forma, podemos salientar que “um público é uma entidade amorfa e anómica do ponto de vista sociológico: caracteriza-o o seu cariz efémero e circunstancial e o ténue objectivo que o sustenta estrutura-o bem menos do que um grupo” (Lopes, 2004, p. 50).

## **1.2 Os Públicos e a sua Formação**

Os Públicos assumem um papel determinante nas manifestações culturais, podendo ser espetadores ativos ou passivos, constituem a razão da existência da obra. Desta forma, Helena Santos reforça que:

“ (...) o conceito de públicos integra propriedades de mensuração, quantitativa e qualitativa, susceptíveis de múltiplas instrumentações. Quantos são; que categorias sociais, o que praticam/consomem em matéria de bens e serviços culturais e sob que modalidades; como se (re) produzem, são algumas das questões traduzidas em baterias de indicadores de práticas de cultura e lazer.” (2003, p. 78).

Estes indicadores possibilitam identificar distintos tipos de públicos, que se alteram consoante a característica do evento e as suas práticas culturais. Neste contexto, é oportuno o

contributo de Rui Telmo Gomes sobre a “*segmentação dos perfis sociais dos públicos*” (2004, p. 34) distinguindo as suas diversas categorias e o seu carácter plurifacetado.

Gomes, nas suas investigações procura analisar e desenvolver os processos de constituição de públicos da cultura, sustentando a sua exposição nos dados empíricos dos estudos realizados pelo OAC (Observatório das Atividades Culturais) sobre dois eventos, um de natureza pontual e renovável, o Festival Internacional de Teatro de Almada e outro na especificidade de grande evento, o Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. De forma, a dissecar como se constituem o seu público e quais as suas práticas culturais, o inquérito por questionário foi o principal recurso utilizado nestas pesquisas.

Uma vez que em questionário, são revelados indicadores sociográficos elucidativos das práticas culturais dos inquiridos, “os lugares de classe correspondentes a recursos escolares elevados, bem como a elevada qualificação profissional, associam-se a uma maior probabilidade de consumo cultural regular” (Gomes, 2004, p. 32).

Neste sentido, o autor identifica uma sustentação analítica na relação entre qualificação e práticas de consumo cultural, em que se aprecia a repetição entre os capitais simbólicos detidos e as práticas culturais realizadas. Desta forma, é evidenciado o trabalho teórico do sociólogo francês, Pierre Bourdieu, cuja proposta assenta numa visão legitimista dos consumos culturais, quer isto dizer que, Bourdieu diferencia classes sociais em função das suas práticas culturais e por outro lado identifica relações entre agentes que ocupam posições semelhantes em função dos diversos tipos de capital que possuem. Deve notar-se, que os capitais são na visão deste pesquisador, um indicador de distribuição dos indivíduos na estrutura social.

Segundo Bourdieu citado por José Luís Casanova, o “Capital é trabalho acumulado (nas suas formas materializada ou incorporada) o qual, quando apropriado numa base privada, i.e., exclusiva, por agentes ou grupos de agentes, permiti-lhes apropriar energia social na forma de trabalho reificado ou trabalho vivo” (1995, p. 63). Nesta perspetiva, Casanova reforça a definição de capital como uma figura de riqueza, um poder social e valida as suas afirmações mencionando, uma vez mais, Pierre Bourdieu:

“Estes poderes sociais fundamentais são, de acordo com as minhas investigações empíricas, primeiramente o capital económico, nos seus vários géneros; em segundo o capital cultural ou melhor o capital informacional, de novo nos seus diferentes géneros; e em terceiro duas formas de capital que estão muito fortemente correlacionadas entre si, o capital social que consiste em recursos baseados em relacionamentos e

associações a grupos, e o capital simbólico, que é a forma que os diferentes tipos de capitais tomam quando são percebidos e reconhecidos como legítimos” (1995, p. 64).

Casanova explica ainda que, segundo Bourdieu, existe uma ordem sistematizada na obtenção e desenvolvimento dos diversos capitais, estabelecida por meio dos campos, que sendo áreas de ação e tomadas de posição, são compreendidas enquanto zonas de relações de força entre indivíduos e instituições, os quais competem com o objetivo de “melhorar a sua posição através da acumulação ou apropriação de determinados tipos de capitais e da própria definição das regras e da lógica de ação em cada campo” (1995, p. 66).

Outro conceito importante, estabelecido por Bourdieu é o *habitus*. Ora, o *habitus* corresponde às predisposições, ou seja, a um sistema “de tendências incorporadas nos actores (decorrentes da especificidade do processo de socialização por eles percorrido, especificidade essa que, por sua vez, depende em boa parte da inserção social mais objectiva desses mesmos actores) que presidem às suas práticas sociais” (Casanova, 1995, p. 49).

Relativamente a esta questão, João Teixeira Lopes sublinha que Bourdieu distingue *habitus* de hábito “por ser uma noção genética, histórica e não inata” (1998, p. 65). E acrescenta:

“Enquanto conjunto de disposições encarnadas nos agentes, o *habitus* é uma grelha de orientação no mundo, uma espécie de mapa cognitivo que vive o presente e avalia o futuro de acordo com a origem e uma trajectória que formam um capital de experiências. Assim ao contrário do hábito, o *habitus* não é mecânico, automático e repetitivo” (1998, p. 66).

Mas um sistema livre, que segundo Bourdieu estará em constante transformação, com aptidão de atuar como estrutura estruturada, predisposta a funcionar como estrutura estruturante, quer isto dizer, que possui duas capacidades, uma de conceber práticas e obras classificáveis, e outra de distinguir e apreciar esses produtos, que é o que constitui o espaço social e os seus estilos de vida.

De acordo com Bourdieu, a compreensão do consumo de cultura, passa pela ideia de gosto, correspondentes às diferentes classes sociais. A este propósito, o autor descorda da “ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são um dom da natureza” (Bourdieu, 2006, p. 9), e valida a sua tomada de posição, através dos resultados da sua pesquisa empírica. Os quais mostram “que as necessidades culturais são um produto da educação” (Bourdieu, 2006, p. 9) e paralelamente, estabelecem a associação de todas as práticas culturais “ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social” (Bourdieu, 2006, p. 9).

Acresce ainda realçar, a sua opinião, na relação dos indivíduos com a cultura e a obra de arte. Para Bourdieu o interesse e sucesso de uma receção cultural, está correlacionada com um mecanismo de decifração e descodificação dessas mesmas obras, “que implica o accionamento de um património cognitivo e de uma competência cultural” (2006, p. 10).

Nas palavras do autor: “O mesmo é dizer que o encontro com a obra de arte nada tem a ver, em conformidade com a visão habitualmente adoptada, com um pretenso amor à primeira vista (...).O olho é um produto da história reproduzido pela educação” (Bourdieu, 2006, p. 10).

Similarmente, João Teixeira Lopes refere que a inexistência de simplicidade na mensagem cultural influencia a receção, e expõe a analogia de Jacques Leenhardt entre a distancia de um código quotidiano e o esforço racional dos públicos, ou seja, quanto mais a obra de arte se afasta de uma linguagem comum, maior será o “esforço intelectual de abstracção” (1999, p. 4) a ser feito pelos indivíduos. Contrariamente, se a distância diminui, a fruição receptiva “de tipo imediato, espontâneo e emocional” (Lopes, 1999, p. 4) aumenta.

O autor faz ainda alusão às duas formas opostas do prazer estético conforme a concetualização de Bourdieu: a fruição e o deleite. A primeira corresponde a uma percepção sensorial que emprega a um sistema de códigos desconhecidos, os esquemas de interpretação tidos como habituais. É classificada como “percepção não instruída de tipo imediato e emocional” (Lopes, 1999, p. 5). A segunda é inerente aos instruídos “e de todos aqueles que apropriam adequadamente as obras culturais” (Lopes, 1999, p. 5).

É nesta linha de entendimento, que Pierre Bourdieu distingue três tipos de gosto: o gosto legítimo, ou seja, “o gosto pelas obras legítimas (...) que cresce com o nível escolar para alcançar a frequência mais elevada nas fracções da classe dominante mais ricas em capital escolar” (2006, p. 9); o gosto médio “que é mais frequente nas classes médias que nas classes populares ou nas fracções intelectuais da classe dominante” (2006, p. 9) e o gosto popular que “encontra sua mais elevada frequência nas classes populares e varia em razão inversa ao capital escolar” (2006, p. 9).

Pode-se, afirmar que os elementos concetuais atrás referidos são o núcleo da “Teoria da Prática” de Bourdieu, cujo trabalho foi determinante para compreender a vida social no que concerne às práticas e experiências culturais coletivas e individuais. A este respeito, e de uma forma simplista, importa considerar a fórmula que Pierre Bourdieu apresenta para resumir a sua teoria: [(*habitus*) (capital)] + campo = prática]. Isto significa que na avaliação das práticas, esta implícita não apenas o *habitus* e a capacidade do capital dos indivíduos, mas

também a especificidade do campo, a consequência do habitus e dos capitais determinados nesse mesmo campo. O que na opinião de Casanova, influencia as práticas realizadas, uma vez que os sujeitos “tem realizações específicas que dependem do campo em que são concretizadas” (1995, p. 68).

Há a dizer que, segundo os princípios teóricos de Pierre Bourdieu, a arte e o consumo artístico não são extensivas a todas as classes sociais, uma vez que existem elementos como o habitus e a estrutura social que condicionam o comportamento cultural dos indivíduos. Refira-se, por fim que o conhecimento influenciado por meio da família e da escola determinam e “inculcam modos de percepção e gostos culturais diferenciados nos agentes sociais” (Portugal e Melo, 1998, p. 152). A autora Portugal e Melo, destaca igualmente o capital relacional dirigido pelos amigos, um recurso a ter em conta para definir “o gosto por um determinado bem cultural ou obra arte” (1998, p. 152)

Em relação à Teoria da Prática, Bernard Lahire convida-nos a pensar simultaneamente com e contra Bourdieu, ou seja, apodera-se desta teoria para transforma-la e criar um suplemento mais atualizado relativamente às práticas e preferências culturais dos indivíduos de acordo com uma sociedade contemporânea. Para tal, apresenta uma abordagem diferente centrada na variação intra-individual dos comportamentos dos agentes sociais, e distinto do apresentado por Bourdieu, que para compreender as práticas culturais dos indivíduos e a sua relação com a cultura, distingue classes sociais reveladoras de “a maior ou menor distancia relativamente à cultura dominante, as hierarquias culturais que ordenam os grupos, as instituições, as obras e as práticas do mais legítimo ao menos legítimo” (Lahire, 2008, p. 11).

Similarmente, associamos a estas variações intra-individuais as características de cada indivíduo, que de acordo com Pierre Naville estão radicadas na personalidade. De acordo com Naville que é citado por Lahire “a personalidade é a soma das atividades reveladas pela observação direta do comportamento durante um período suficientemente longo para fornecer dados certos; dito de outro modo é apenas o produto final dos nossos sistemas de hábitos” (2002, p. 23)

Assim sendo, Lahire sugere que consideremos os indivíduos, como agentes portadores de um amplo leque de disposições diferenciadas, e acrescenta que essas variadas disposições influenciam os comportamentos dos praticantes, dependendo do contexto específico nem que se insere a ação. Perante as variações intra-individuais, o autor alega que uma mesma pessoa independentemente da classe social em que está inserida (com mais probabilidade nas classes médias e altas do que nas classes populares) pode ter práticas e gostos heterogêneos sob o

ponto de vista da sua autenticidade cultural e do contexto das práticas. Acrescenta ainda, que as práticas culturais legítimas e ilegítimas podem coabitar em sujeitos de uma mesma classe social, fazendo então a distinção não só entre classes mas entre os indivíduos dessa mesma classe.

Segundo Lahire: “ (...) damos-nos conta de que cada indivíduo é susceptível de participar sucessiva ou simultaneamente em vários grupos ou instituições, e obtemos os meios para compreender sociologicamente as razões por detrás de maiores ou menores variações intra-individuais dos comportamentos culturais” (2008, p. 14).

Opostamente a Bourdieu, Lahire defende na sua teoria a inexistência de um eu unificado e unificante, quer isto dizer que “a realidade social encarnada em cada ator social é sempre menos lisa e menos simples que aquele” (Lahire, 2002, p. 18). Em face disso, e sustentado pela teoria de Lahire sobre as diferentes disposições dos agentes sociais, João Teixeira Lopes sugere “um habitus plástico, moldável nas e pelas situações” (2004, p. 44).

Através das suas pesquisas, Lahire constata a existência de “circunstâncias instigadoras, obrigações ou constrangimentos leves ou fortes de todos os tipos” (2008, p. 15) os quais explicam as variações do comportamento cultural dos indivíduos, para além do gosto adaptado ao habitus da classe social proposto por Bourdieu. A este respeito importa considerar, a influência do convívio direto com pessoas com outras práticas culturais, sejam amigos, crianças ou cônjuge, que Lahire apelidou de “prática habitual sem gosto particular” (2008, p. 16), quer isto dizer, que este tipo de prática cultural acontece por “acompanhamento mais ou menos satisfeito de outros” (Lahire, 2008, p. 16), bem como “a prática por cortesia ou delicadeza (para agradar ou não melindrar pessoas de quem gostamos)” (Lahire, 2008, p. 16). Neste contexto, o autor referencia também a prática escolar ou profissional, que embora sejam parte integrante da formação dos indivíduos, são firmadas numa prática de obrigação, “ou ainda o consumo em contexto de gratuidade do acesso à oferta que nos implica menos em termos pessoais, em suma, todas as modalidades menos intensas (por vezes minimais) e menos fracamente positivas e entusiastas (por vezes mesmo ambivalentes) do consumo cultural” (Lahire, 2008, p 16).

Ainda de acordo com o consumo cultural, outros efeitos são igualmente elencados pelo autor, os quais determinam a relação dos indivíduos com a cultura, por exemplo: o volume de capital económico e cultural influenciado pela família de origem, a socialização cultural efetuada através das instituições sociais, religiosas, políticas e culturais frequentadas ao longo da vida, a socialização cultural sexuada, isto refere-se às diferenças de gostos nos

diferentes domínios (musical, literatura, dança, teatro, cinema) durante a vida, e a fase do ciclo em que se encontram os indivíduos (criança, adolescente, adulto, casado, com ou sem filhos, estudante, em atividade profissional ou desempregado).

Enquanto Bourdieu defende que os gostos individuais são condicionadores das práticas, Lahire concebe uma visão mais ampla do universo cultural, estendendo a sua pesquisa a diversos domínios culturais (música, cinema, leitura, saídas culturais, televisão e atividades de lazer) procura avaliar as variações intra-individuais entre domínios culturais (interdomínios) e também no interior do mesmo domínio (intradomínios). Por conseguinte, demonstra, uma posição oposta à de Bourdieu, e defende a fomentação do gosto por meio das práticas, ou seja, os indivíduos não se definem pelas suas preferências mas antes pelas suas práticas efetivas.

A este propósito, Lahire escreve:

“Somos levados a perguntar-nos se os indivíduos em questão se definem mais pelo que consideram revelar da esfera dos seus gostos próprios, pessoais, ou pela multiplicidade das suas práticas efetivas. Os gostos não aparecem senão como parte visível – e declarada – de um enorme iceberg” (2008, p. 15).

Ainda no contexto das variações intra-individuais, é de realçar o trabalho de Richard A. Peterson, sobre as preferências musicais nos Estados Unidos em 1982. Através da sua pesquisa, Peterson desenvolve o conceito de omnivorismo cultural e partindo desta analogia zoológica, constata que no ambiente das elites, existe a capacidade de apreciar e consumir diferentes formas culturais, desde as artes clássicas até à cultura popular e folclórica. Nesta lógica, Lahire sublinha que Peterson “interpreta este facto como forma de eclectismo cultural” (2008, p. 27), mas discorda em classificar os consumos culturais da classe popular de unívoros, como constata Peterson, uma vez que “todas as classes sociais são afectadas num ou noutro grau, por esta variação intra-individual de um registo cultural a outro (Lahire, 2008, p. 27) e acrescenta: “Chegado a este ponto, o intérprete torna-se um pouco precipitado e traça espontaneamente um retrato mais lisonjeiro das novas elites, mais tolerantes, mais ecléticas, menos sectárias, (poder-se-ia dizer “culturalmente cosmopolita”) do que as classes populares mais restritas, menos tolerantes e menos abertas” (Lahire, 2008, p. 29).

Também Olivier Donnat constatou este ecletismo cultural na década de noventa em França, o mesmo pode dizer-se, que este conceito revela práticas culturais individuais híbridas, correlacionando formas legítimas e menos legítimas de cultura no que respeita aos espaços, hábitos e consumos.

Aliás, partindo da referência aos inquéritos aplicados pelo Ministério da Cultura francês, coordenado por Olivier Donnat, identifica-se que as classes correspondentes a recursos escolares superiores, elevada qualificação profissional, os jovens e os solteiros possuem uma maior probabilidade de consumo cultural regular, não só no domínio da cultura clássica, mas também em domínios mais populares, ampliando assim a diversificação das suas práticas culturais.

Todavia, a notoriedade não advém apenas pelas práticas culturais legítimas, como defendia Bourdieu, mas em conhecer e participar em todas as formas culturais, numa perspectiva eclética, ou segundo a terminologia de Peterson, consumo cultural de carácter omnívoro.

Do ponto de vista analítico estas conceções, apoiam também a elaboração de categorias de públicos e praticantes culturais em situações específicas. A este propósito, a abordagem de Rui Telmo Gomes como já foi referida, procurou segmentar os diferentes tipos de públicos, estabelecendo relação entre os perfis sociais e as práticas culturais dos agentes sociais. O autor distingue, seis tipos de públicos e praticantes culturais, cuja base de análise foi o evento Porto 2001, a enunciar: cultivados, liminares, especializados, retraídos, displicentes e recatados.

Os *públicos cultivados* distinguem-se pelo seu ecletismo, tem práticas culturais cumulativas e diversificadas. Isto significa que os seus hábitos culturais são cultivados, abrangem simultaneamente práticas lúdicas e de entretenimento. João Teixeira Lopes define esta categoria de públicos da cultura como *habituais*, estes elementos constituem uma menor representatividade da população portuguesa onde prevalece “disposições estéticas fortemente interiorizadas, fruto de um capital cultural consolidado” (2004, p. 45,46) são jovens e detêm um qualificado capital escolar. Segundo Bourdieu, que foi citado por João Teixeira Lopes na sua comunicação “Experiência Estética e Formação de Públicos”, este público constitui os “novos intermediários culturais, com um papel central na produção, manuseamento e difusão da cultura e da informação” (2004, p. 46).

Em relação aos *públicos displicentes* classificados por Rui Telmo Gomes e igualmente designados de quase-públicos ou públicos potenciais, embora tenham hábitos de saída convivial regular, apresentam uma débil frequência em equipamentos e eventos culturais.

Verifica-se, que apesar deste critério, este segmento foi o mais numeroso dos públicos do Porto 2001, devido à natureza única do evento. Isto significa, que o evento assume-se

como objeto, e não os objetos do evento. Mais se acrescenta, que este tipo de públicos, possui igualmente elevadas qualificações escolares e correspondem a uma faixa etária jovem.

Para João Teixeira Lopes, este perfil de públicos são considerados os *irregulares*, as suas práticas culturais definem-se de circunstância acessória e de “cariz moderno” (2004, p. 46). Na opinião do autor, esta tipologia é mais ligada ao entretenimento e às indústrias culturais, exprimindo uma afinidade “oblíqua ou distraída, estética, mas não artística” (Lopes, 2004, p. 46) com a cultura. Note-se, aliás que este público é revelador do conceito em que a “escolaridade é uma condição necessária mas não suficiente para a prática cultural regular” (Lopes, 2004, p. 46).

Uma outra categoria de públicos e intitulada em ambos os autores são os *retraídos*, esta especificidade destaca-se pelo baixo capital escolar, embora atravesse todas as faixas etárias, tem uma maior incidência nos idosos e opera “quase exclusivamente na esfera das práticas doméstico-receptivas e de socialização local” (Lopes, 2004, p. 47).

De assinalar, a participação significativa deste grupo no grande evento Porto 2001, ilustrando assim um critério pertinente ao alargamento de públicos. Neste sentido, o fator evento, tem um forte significado, ou seja, a importância das suas características define a relação dos indivíduos com a cultura, sendo importante outros fatores, como o contexto do evento e a sua imagem estabelecida pelos meios de comunicação.

Outras tipologias são referenciadas por Rui Telmo Gomes, deste modo apresenta uma particularidade analítica, uma vez que caracteriza os participantes do Festival Internacional de Teatro de Almada em função do grau de fidelização ao evento, cujo principal interesse é pesquisar “o processo de constituição dos públicos por relação à própria história do Festival” (2004, p. 39). Assim sendo, podemos distingui-los como: incondicionais, adeptos, flutuantes e estreantes.

Poder-se-á afirmar, que ambos os autores identificam tipologias de públicos pormenorizadas, são tipos-ideais que se podem e devem confrontar, sendo necessário análises detalhadas e a constante comparação com a realidade.

Segundo Firmino da Costa, “os públicos da cultura surgem como objecto desejável de políticas, assim como de acções de vários tipos: pedagógicas, informativas, promocionais, entre outras” (2004, p. 127), de forma a criar dinâmicas que fomentem positivamente a sua sensibilização, compreensão e participação nos domínios artísticos. Impõe-se desta forma, outra noção inerente ao conceito de públicos da cultura, a formação de públicos. Numa perspectiva analítica, Firmino da Costa reconhece a legitimidade de interesses económicos

inerentes à formação de públicos enquanto “formação de mercados para os produtos culturais, e, portanto, para os agentes, individuais e colectivos, que os produzem e os comercializam” (2004, p. 127).

A este propósito, justifica a pertinência na formação de públicos “sob o ponto de cidadania esclarecida” (Costa, 2004, p. 128), e por outro lado, “das indústrias culturais, e dos profissionais da produção cultural, do universo dos promotores, organizadores, programadores, e, em muitos casos (mas não todos), dos criadores” (Costa, 2004, p. 128). De todo o modo, o autor defende que nos processos de formação de públicos da cultura é preciso “examinar os parâmetros sociais da deseabilidade” (Costa, 2004, p. 128) existentes nas relações culturais, sendo “necessário, sim reintegrá-la no objecto de análise, enquanto elemento dos processos sociais envolvidos” (Costa, 2004, p. 128).

Sobre esta matéria e tendo como parâmetro os resultados dos dois estudos atrás referidos, Vanda Lourenço reflete sobre a importância da formação de públicos e avalia o sentido das “práticas de expressão artística ou práticas culturais amadoras” (2004, p. 163) enquanto meio estratégico na formação de públicos para a cultura, uma vez que são “notórias as relações entre os praticantes expressivos e os consumidores regulares de bens culturais” (2004, p. 165). Assim sendo, analisa os contextos em que são envolvidas as atividades, ou seja, caracteriza o tipo de ações, bem como a articulação dos agentes mediadores.

Relativamente ao estudo do FITA, está patente a articulação entre as escolas e os agentes culturais locais, que visam a prática de teatro “como um meio ou acção significativa na aproximação às artes; e os professores e produtores culturais como importantes agentes mediadores em processos de formação de públicos para a cultura” (Lourenço, 2004, p. 167). Cabe sublinhar, que a prática deste domínio artístico potencia dinâmicas pedagógicas, que estimulam a criatividade e a aquisição de “competências estético-cognitivas que permitem a decifração de conteúdos e a fruição informada” (Lourenço, 2004, p. 171).

Outro caso que na opinião de Vanda Lourenço, ilustra o desenvolvimento de práticas expressivas enquanto estratégia de formação de públicos, foi o Programa de Difusão das Artes do Espetáculo ocorrido entre o ano 2000 e a primeira metade de 2001, cujo objetivo geral consistia em identificar “modos de articulação entre políticas culturais centrais e locais” (2004, p. 167) e especificamente definia “as estratégias que visam a formação de públicos através do contacto de crianças e jovens com actividades de natureza expressiva” (2004, p. 167).

Este programa incluía a participação de vários agentes (autarquias, produtores culturais e escolas) que através de uma plataforma de programação, garantia a diversidade e regularidade de espetáculos e ateliers pedagógicos em diferentes domínios artísticos. Algumas destas intervenções formativas aconteceram em diferentes espaços culturais dos concelhos, o que favoreceu a desmistificação desses equipamentos, tornando-os “espaços dinâmicos, lúdicos e abertos a todos” (Lourenço, 2004, p. 170).

Disto, se vê a importância do lado informativo, uma vez que dá a conhecer a existência de locais culturais e estimula os jovens e crianças a revisita-los, mobilizando provavelmente outros elementos familiares.

Embora algumas autarquias já demonstrassem através dos seus planos de intervenção, determinada disposição sobre a formação de públicos, a autora considera que as ações de sensibilização implementadas acontecessem esporadicamente, não se criando uma cadência regular de incorporação da população ao domínio artístico. Daí que “os ateliês propostos pelo Programa vieram colmatar a inexistência de uma oferta especializada e regular na área da formação para as artes” (Lourenço, 2004, p. 169).

Convém frisar, que a constituição de possíveis praticantes culturais regulares não pode ser apenas assegurada por estas ações formativas, mas o contato com estas iniciativas “pode eventualmente despertar sensibilidades em populações habitualmente arredadas ou pouco familiarizadas com os bens da cultura” (Lourenço, 2004, p. 170), o que de acordo com José Madureira Pinto que é citado por Vanda Lourenço é parte integrante “no processo inacabado da democratização cultural” (2004, p. 170).

Também Paquete de Oliveira discute este implícito. Para este autor, é preciso tempo para entender como despertar os interesses e práticas culturais de um povo e afirma que “O público não existe. Cria-se” (2004, p. 143). Esta afirmação está simultaneamente relacionada com a formação e estudos de públicos, uma vez que na opinião de Paquete de Oliveira, estes estudos são um instrumento imprescindível para compreender como se “inventam públicos” (2004, p. 148).

E acrescenta: “Sem descobrir públicos (s) a evolução da cultura será sempre redutora. E o aprofundamento da democracia e da cidadania medíocre” (Oliveira, 2004, p. 150). Para tal, ressalta que ainda existe um amplo caminho a orientar na criação de públicos, contudo apela à importância de os potenciais públicos se sentirem co-produtores dos produtos ou obras culturais, em vez de serem apenas um “elemento com prestação aquisitiva” (Oliveira, 2004, p. 150).

Acresce ainda, realçar a função do marketing cultural enquanto influenciador na escolha por parte dos indivíduos, destacando o papel dos media contemporâneos como parte integrante desse efeito, bem como o seu contributo para o aparecimento dos “fenómenos e práticas culturais distribuídos em rede” (Oliveira, 2004, p. 149). Por outras palavras, a internet e as suas variantes tecnológicas, de correio eletrónico, blogs e redes sociais, “provocou uma nova ordem de media segmentados, ou se preferirem, por extensão potenciou o aparecimento dos públicos segmentados” que “dinamizam uma nova cultura, novas expressões de cultura” (Oliveira, 2004, p. 149).

A este respeito, Cristine Hine que é citada pelo autor acrescenta “a Internet tem de ser lida como uma nova cultura, entendida esta forma de cultura, introduzida off-line através de uma complexa ramificação de conexões, cujos confins on-line, off-line são difíceis de delimitar” (Oliveira, 2004, p. 149).

### **1.3 Públicos da Dança: Perfis e Práticas**

Refletir sobre a composição e práticas culturais dos públicos da dança pressupõe analisar uma sub-área das Artes do Palco, que contempla igualmente outros domínios artísticos: Teatro, Circo e Marionetas. Deste modo, não se dispensou a consulta aos dados recolhidos nos estudos aos “Públicos do Porto 2001” e às “Práticas culturais dos portugueses (2): espetáculos ao vivo” realizados pelo Observatório das Atividades Culturais, derivando esta última pesquisa do Inquérito à Ocupação do Tempo 1999, lançado pelo Instituto Nacional de Estatística (Lopes, Calado, Neves, Gomes, Perista e Guerreiro, 2001, INE).

De acordo com José Soares Neves e numa perspetiva generalista “para além de minoritárias, as práticas culturais de saída estão geralmente associadas aos grupos etários mais jovens, estudantes, aos grupos sociais detentores de níveis de escolaridade mais elevada, às profissões intelectuais e científicas e aos habitantes das grandes metrópoles” (2001, p. 1) o que é indicador de “consumos predominantes entre as novas classes médias” (2001, p. 1).

Tendo como pressuposto a observação às “Práticas culturais dos portugueses (2): espetáculos ao vivo”, numa referência anual, apenas 7% da população portuguesa com 15 e mais anos assiste a espetáculos de dança, cuja intensidade de frequência situa-se em maior percentagem entre as 2/3 vezes por ano.

No que concerne à distribuição por sexo, verifica-se que são as mulheres que dominam esta prática cultural, quando comparadas com as percentagens de homens que frequentam os espetáculos de dança. Em relação ao grupo etário, é entre os 35 e 54 anos que a preferência pela dança é dominante.

Ao nível do capital escolar, está patente a relação direta entre o nível de escolaridade e a frequência dos espetáculos ao vivo, sobre isto José Soares Neves acrescenta “quanto maior o nível de escolaridade atingido maior a percentagem daqueles que frequentam o espetáculo” (2001, p. 3). Podemos então constatar, quanto à profissão, que as intelectuais e científicas são responsáveis por uma parcela significativa do consumo cultural da dança, representando cerca de 21% entre a população ativa.

É importante também referir, a correlação do rendimento mensal do agregado familiar nas práticas culturais de saída, isto quer dizer, que esta variável influencia o consumo de espetáculos ao vivo, ou seja, quanto mais as famílias auferirem mensalmente, maior será a tendência para frequentar tais espetáculos.

Considerando agora a distribuição regional dos consumidores, verifica-se que é na região norte que se deparam o maior número de praticantes culturais de espetáculos ao vivo. Também em comparação por média anual ao nível das áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto, nota-se a “frequência significativamente mais assídua por parte dos habitantes da AMP relativamente aos AML nos espetáculos de dança (4,2 versus 2,9)” (Neves, 2001, p. 6).

Prosseguindo a análise dos públicos deste domínio cultural, mas agora no âmbito do evento Porto 2001, podemos confirmar que similarmente ao estudo anterior, os públicos da dança, de acordo com os inquiridos são na sua maioria compostos pelas camadas mais jovens, “importando notar que a faixa em destaque é a de 25-34 anos” (Santos et al., 2002, p. 103). Se bem que, ao nível da preferência pela dança segundo a idade “permaneça quase constante em todos os escalões etários” verifica-se “(ligeiramente superior entre os 45 e 64 anos)” (Santos et al., 2002, p. 110).

No que respeita à composição dos públicos da dança consoante o sexo, confirma-se igualmente a forte presença feminina. Segundo o nível de escolaridade, está patente o “predomínio de inquiridos com capitais escolares superiores” (Santos et al., 2002, p. 103). De assinalar que as Artes do Palco, na qual a dança está inserida é a segunda área a seguir ao cinema que “detêm um contingente mais alto de indivíduos com escolaridade de nível Pós secundário” (Santos et al., 2002, p. 103).

Note-se, aliás, que a população estudantil, especificamente os estudantes do ensino básico/secundário, são os grupos de detêm maior percentagem de participação nas Artes do Palco. Esta informação é um indício que “estas serão as áreas que provavelmente melhor correspondem a uma formação precoce de públicos em articulação com a esfera escolar” (Santos et al., 2002, p. 105).

De acordo com o capital escolar familiar dos públicos, nas Artes do Palco prevalece o domínio de dois grupos, capital recente com 35,8% e capital consolidado com 29,3%.

São os professores e os profissionais técnicos e de enquadramento que dominam o grupo socioprofissional que mais assiste a espetáculos de Artes do Palco segundo áreas de programação. Esta constatação vai ao encontro das “linhas de interpretação recorrentes em estudos sobre práticas culturais: por um lado, categorias baseadas em elevadas qualificações – Professores e Profissionais técnicos e de enquadramento – correspondem, pela sua presença transversal às áreas de programação que ocupam os principais equipamentos culturais da área metropolitana do Porto, ao princípio da seletividade dos públicos” (Santos et al., 2002, p. 107). Na preferência por espetáculos de dança, os professores são também o grupo profissional que mais se evidencia com 51% e a seguir os empresários, dirigentes e profissionais liberais com 44,5%. Refira-se, que nas práticas de saída cultural em termos de frequência mensal, o consumo de espetáculos de dança é o mais evidente no grupo dos artistas e intermediários culturais com 21,7%, logo a seguir os empresários, dirigentes e profissionais liberais com 11,1%, ficando os professores e os profissionais e técnicos de enquadramento muito perto, respetivamente, 9,8% e 8,1%.

Considerando o local do evento ser no Porto, regista-se uma maior concentração do público proveniente deste concelho e dos centros urbanos em redor que preenchem a variável local de residência dos públicos em relação à categoria Artes do Palco.

Há que ver, que na prática de atividades de expressão artística como ocupação de tempos livres, a dança tem uma contribuição pouco volumosa com apenas 6,3%, quando comparada com outras atividades, como tocar um instrumento ou pintar. O mesmo acontece quando a ligação à dança se estabelece enquanto profissional somente com 1,3%. Segundo o sexo, continua a ser o carácter feminino que prevalece em ambos os âmbitos, profissional ou ocupação de tempos livres.

“Apesar dos resultados serem relativamente baixos, quando vistos em números absolutos sugerem uma significativa representação de desempenhos profissionais com conteúdos de carácter artístico entre os públicos do Porto 2001” (Santos et al., 2002, p. 227).

Cabe sublinhar que é “na dança que se faz sentir o desfasamento entre o perfil etário dos públicos que assistem a esses espetáculos e o daqueles que se manifestam interessados por aquela sub-área, o que poderá dever-se a uma menor oferta dos eventos de Dança integrados na programação cultural do Porto, relativamente a Teatro, e a uma distribuição mais irregular dos mesmos ao longo do ano” (Santos et al., 2002, p. 116).

Outra pesquisa a ter em conta é a análise dos públicos da dança contemporânea do Teatro Rivoli no Porto, elaborado por Anabela Teixeira Dantas e Maria de Fátima Gonçalves. Para a obtenção dos resultados, foi aplicado o inquérito por questionário realizado ao público, divididos por três espetáculos de dança contemporânea no Teatro Rivoli.

Segundo este estudo, o consumo de dança contemporânea ainda está “muito longe de um público diversificado, plural e representativo dos diversos grupos da nossa sociedade” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 6). Desta forma, o público da dança contemporânea possui as seguintes características: “muito jovem, tendencialmente feminino, solteiro, urbano e instruído, com baixos níveis de rendimento, pertencente a fracções de classe mais intelectuais (PBIC- Pequena Burguesia Intelectual e Científica) e com um estilo muito próprio” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 6).

Devido a existência de instituições como o Balletteatro contemporâneo do Porto com um projeto pioneiro para o desenvolvimento das artes performativas; a Fundação Serralves que no âmbito da dança contemporânea produz todos os anos um ciclo de novas criações; o Teatro Nacional São João uma vez “que dedica o mês de Julho, na sua totalidade, à dança contemporânea” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 5), e a abertura do Rivoli Teatro Municipal como equipamento de “produção, apresentação e acolhimento de novas obras” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 5) a quantidade e qualidade da oferta cultural em relação à dança contemporânea aumentou na cidade. No entanto, deve notar-se que em comparação com a produção de outras atividades culturais, como a música, teatro, cinema e até mesmo com a dança clássica, a dança contemporânea ainda não têm um peso significativo devido à “sua menor tradição” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 5). Ainda no setor da oferta cultural, as autoras acrescentam, “tem havido um aumento da procura cultural de dança contemporânea na cidade do Porto e no Rivoli, por parte dos jovens e que este aumento tem conduzido a uma preocupação por parte das instituições culturais no sentido de lhe dar resposta. No entanto foi detectado no Rivoli um défice da oferta relativamente à procura, principalmente na opinião dos praticantes mais assíduos” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 5).

Conforme os dados revelam, um dos atributos mais marcados no público da dança contemporânea são os elevados níveis de escolarização, sendo a grande maioria portador do ensino superior e não usufruindo rendimentos muito elevados. Nas palavras de Dantas e Gonçalves, “mais que o rendimento e a própria classe social dos indivíduos, é o grau de instrução que mais influencia o relacionamento com as artes” (2000, p. 5). Por outro lado, as classes com mais capital económico como é o caso da PBIP (Pequena Burguesia Independente e Proprietária) e BEP (Burguesia Empresária e Proprietária) investem “maior percentagem do seu rendimento mensal em vestuário e só depois em actividades culturais; na PBIC a situação inverte-se” (2000, p. 10).

É importante, referir as características dos públicos da dança contemporânea tendo em conta as variáveis profissão e local de residência. Assim sendo, a maioria dos inquiridos são engenheiros, designers e arquitetos, provenientes do Porto ou de zonas limítrofes. A este propósito é partilhado pelas autoras a perspetiva de DiMaggio, que adverte para a influência que é exercida pelo tipo de escolaridade, “dado que na educação de tradição humanista há uma maior familiaridade com os cânones artísticos” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 11), esta ideia é fortalecida com os resultados obtidos por esta pesquisa, uma vez que os inquiridos têm formação de carácter mais técnico, como as profissões atrás referidas.

A relação, valor dos ingressos assiduidade do público, foi outra importante questão avaliada nesta pesquisa, ou seja, de que forma o preço dos bilhetes afeta o grau de frequência nos espetáculos de dança contemporânea. Embora a grande maioria dos inquiridos achasse que o preço influi a regularidade do consumo de espetáculos, considerando, o seu valor alto ou mesmo muito alto. As autoras concluíram “que não é pelo preço que estes deixam de assistir regularmente a estes espetáculos, principalmente quando verificamos que a população inquirida não auferem rendimentos muito elevados” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 11), isto significa que, “são indivíduos que deixam de parte outros consumos para poderem investir em actividades culturais” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 11).

Embora não seja um fator determinante na frequência das actividades culturais, é sabido que o nível económico a afeta, sobretudo nas camadas mais desfavorecidas da população. Daí que, na opinião de Cabral Ferreira que é partilhada pelas autoras, o preço elevado dos ingressos “poderá por em causa a ideia de um acesso democrático à cultura” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 11).

Relativamente ao conceito de democratização cultural, as opiniões dividem-se. Se por um lado, há autores como Augusto Santos Silva e Maria de Lourdes Lima dos Santos que

defendem que a heterogeneidade e a diversidade em termos da sua composição social, dos seus níveis de interesse, das suas competências e dos seus gostos são atributos cada vez mais presentes nos públicos da cultura, podendo-se mesmo falar de uma democratização em relação à cultura. Dantas e Gonçalves discordam e justificam que ocorreram transformações em relação ao público tornando-se conhecedor, exigente e mais regular nos seus consumos culturais. Todavia não estamos perante uma “verdadeira democratização no acesso à cultura uma vez que ainda são numerosas e acentuadas as disparidades entre as diferentes categorias da população” (2000, p. 6). Desta forma, é importante referir que as autoras substituem democratização cultural por difusão cultural, “difusão esta derivada, em grande parte, dos esforços e políticas culturais a favor da oferta e dos efeitos da elevação da escolarização dos Portugueses” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 6). E reforçam o seu ponto de vista, partilhando, a opinião de Alvin Toffler que “a cultura pública ainda não é uma «nítida secção travessa da população total», permanecendo muitos sectores alheios ao interesse pela cultura. O autor fala, assim, de uma democratização parcial” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 6).

Ainda em relação ao preço dos ingressos, as autoras acreditam que embora a gratuidade da oferta destes espetáculos, para quem não os frequenta regularmente não é uma medida a praticar, pode o valor do ingresso ser uma condição dominante para os indivíduos com reduzidos hábitos de frequência em relação à dança contemporânea.

Uma outra questão aferida pelas autoras, é saber se o prestígio social será um fator tendente a uma maior frequência de espetáculos de dança contemporânea. Os resultados mostram que são razões ligadas ao espetáculo que determinam a sua assiduidade, quer isto dizer que, “a interpretação de qualidade, a originalidade artística, a presença de bons bailarinos” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 12) são os motivos elencados pelos inquiridos, em vez do “encontro de pessoas amigas e/ou conhecidas e com figuras públicas e o facto de ser uma ocasião de festa” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 12, 13).

A este propósito acrescentam: “Podemos concluir que, cada vez menos, os indivíduos procuram as actividades culturais com o intuito de se mostrarem ou de aumentar o seu prestígio social, assumindo cada vez mais importância aspectos relacionados com a apropriação estética do próprio espectáculo” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 13).

Um outro indicador observado foi as redes de sociabilidade, tal permite “distinguir os consumidores segundo a extensão e variedade das suas relações sociais” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 13). Segundo este aspeto, foi elaborada uma tipificação dos inquiridos em estudo “com redes de sociabilidade mais amplas, ou seja, os indivíduos caracterizados por um

conjunto de laços e relações de diversos tipos de intensidade, que ligam um actor social a outros actores, bem como os eventuais laços desses com outros actores em si” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 13). De acordo com este perfil, os indivíduos apresentam as seguintes características: são os que saem mais regularmente à noite, assistem a um maior número e diversidade de actividades culturais e os que mais pessoas trazem consigo aos espetáculos” (Dantas & Gonçalves, 2000, p. 13). No polo oposto, estão os indivíduos que tem práticas culturais menos regulares e variadas com redes de sociabilidade limitadas e que por sua vez, assistem sozinhos aos espetáculos.

#### **1.4 A Importância dos Estudos de Públicos**

Como vimos atrás, falar sobre os públicos de determinada manifestação cultural, evento ou instituição, pressupõe analisar o seu perfil tendo em conta as diferentes tipologias, assim como a sua relação com os consumos culturais. Sabemos que a heterogeneidade é um conceito inerente aos públicos num panorama de mudanças das práticas consoante os diversos contextos.

Como Maria de Lourdes Lima dos Santos refere: “Mesmo quando se está perante públicos restritos, a mesma lógica continua a impor-se, tendendo estes públicos a configurar-se como um conjunto complexo, não estabilizado, perpassado por clivagens internas, numa tensão entre homogeneidade e diferenciação” (2004, p. 10).

É importante sublinhar, que a forma de comunicação do público com as diferentes manifestações culturais é distinta, quer isto dizer, que na heterogeneidade dos públicos permanece diferenças no modo de aceder à cultura e às obras culturais.

Um outro conceito inerente à análise dos públicos, é a reflexão sobre a relação da oferta e procura cultural. Para isso, é imprescindível averiguar as dinâmicas da procura conhecendo os públicos de uma instituição ou evento de forma a acentuar e ampliar a oferta no processo comunicativo.

Partindo da noção que o ato recetivo contempla três fases sequenciais: “a criação artística e a produção do bem/serviço; a difusão/distribuição do mesmo produto e a recepção do bem/serviço, isto é a prática cultural” (Costa, 2004, p. 95). É oportuno, ponderar sobre modos de produção, os teores das obras e os conteúdos de uma determinada programação cultural.

Neste sentido, os estudos de públicos permitem identifica-los, compreender o volume das suas frequências e os conteúdos das suas práticas culturais. Por outro lado, atribuem às instituições e aos meios políticos ferramentas que possibilitam atrair, formar, fidelizar e renovar esta realidade plural em constante mudança.

No seu artigo “O Público não existe. Cria-se”, Paquete de Oliveira considera que os estudos de públicos devem ser o caminho a seguir. A este propósito, sugere alguns requisitos que promovem o seu crescimento.

- “Dispor de meios humanos e financeiros. (Estudar o (s) público (s) sai caro);
- Não achar neste investimento um desperdício, mas uma promoção de enriquecimento cultural, a médio e longo prazo;
- Recolher empatias, na redescoberta de interesses e gostos, praticando não a manipulação, mas a sedução de novos públicos;
- Reconverter (aproveitando o seu alto grau de mediação) valores desvalorizados pela vulgarização conseguida pela indústria dos media” (2004, p. 150).

## **2. A DANÇA CONTEMPORÂNEA E QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA**

### **2.1. A Dança – Breve Contextualização**

A dança foi a primeira forma de comunicação do homem, antes de uma linguagem verbal. O homem primitivo corporizava as suas reações “saltava de alegria quando ganhava uma luta com um animal, arrepelava os cabelos quando lhe morria um filho, escondia-se perante as violentas forças da Natureza, adorava o Sol que lhe facilitava a existência” (Pasi, 1991, p. 13). Progressivamente, o homem começou a organizar-se estabelecendo um código de sinais, gestos e manifestações “de comportamento que o clã, a tribo, a aldeia adoptaram automaticamente como expressões vitais da colectividade” (Pasi, 1991, p. 13).

Mario Pasi acrescenta “Como ainda hoje se vê em muitos povos que alcançaram uma fase mais avançada da vida tribal, a dança e a música transmitem em código uma lei que é preciso respeitar em todas as circunstâncias. Quer os homens, quer as mulheres têm nisso as suas atribuições específicas. Os instrumentos de percussão escandem o ritmo da dança, que de início é percussiva. Bate-se com os pés no chão, bate-se palmas. Move-se o corpo segundo antigas inspirações. Tudo nasceu espontaneamente” (1991, p. 14).

Pode-se referir, que desde a antiguidade a dança está relacionada com o ritual, como participação da vida das comunidades; com a religião por meio da adoração aos deuses; com o prazer inerente à vida privada; e com a preparação ou festejo de uma atividade, seja ela a caça ou a luta.

Com a evolução do homem, a dança transforma-se em dança simbólica e posteriormente em religiosa, assumindo aspetos de cultura mais amplos. “De todos os povos que deixaram sinais de si nos ficaram imagens de dança: dançavam os Etruscos e os Assírios, os Hindus e os Chineses, os Astecas e os Maias” (Pasi, 1991, p. 26).

Apercebemo-nos que a dança é referenciada nos textos bíblicos, “fala-se do Bezorro de Ouro e da dança com que os hebreus o adoravam” (Pasi, 1991, p. 26), “de Salomé e dos seus sete véus. E podemos também recordar a dança selvática de David perante Deus. A dança transportada para a religião, é uma expressão de alegria participada até ao êxtase e um momento comunitário da cerimónia” (Pasi, 1991, p. 26).

A civilização grega considerou a dança uma atividade requintada, completa que formava o homem no seu todo e sugeria simetrias corretas ao corpo, assim sendo distingui-a “como elemento de saúde e de prazer” (Pasi, 1991, p. 27).

De acordo com Mario Pasi, os gregos no “teatro trágico ou cómico, desenvolveram todos os modos de expressão possíveis e prestaram uma especial atenção à pantomima e à dança - que segundo Aristóteles, devia exprimir não só acção, mas igualmente pensamento e o sentimento” (1991, p. 29). Entre a civilização grega “a dança espiritual ou de entretenimento tinham dignidade numa sociedade digna. Porém, assim que surgiram os primeiros sinais de decadência, o aviltamento do gosto e a lassidão dos costumes provocaram imediatamente desqualificação da arte e portanto da dança” (Pasi, 1991, p. 28). Os temas cívicos foram escasseando restando o vício do prazer, e a dança torna-se significado de “vulgaridade e degenerescência” (Pasi, 1991, p. 28).

Também entre os romanos a dança fazia-se presente, estes foram influenciados pelas heranças dos gregos no que diz respeito à cultura e também ao gosto pelo prazer. Embora o Estado depreciasse a arte, “principalmente a arte dos efeminados” (Pasi, 1991, p. 28), destaca-se a presença de atores e bailarinos oriundos da Grécia e da Etrúria que sendo escravos faziam parte das festas dos reis e imperadores.

Com a queda do Império Romano e as invasões bárbaras, derrubou-se a cultura e a liberdade de expressão. Similarmente, à poesia, à escultura e à filosofia, a dança foi destituída

e a “nova oligarquia cristã aboliu festas, convívios e banquetes; o espectáculo passou a ser trivial, digno apenas de uma massa ainda animada de ideais primitivos” (Pasi, 1991, p. 29).

A Idade Média, foi um período culturalmente sombrio, marcado pela rápida regressão da humanidade, onde imperavam os grandes martírios e sacrifícios. Neste contexto, a dança é atingida por esses efeitos prejudiciais da mentalidade da época, perdendo a sua firmeza em relação ao corpo, quer isto dizer que “o corpo humano, fonte de tentações, foi agrilhado e ocultado. Fora demasiado privilegiado no Baixo Império para fins viciosos (...). Importava humilha-lo, já que era origem de todos os males e, além disso impedia a entrada no Paraíso” (Pasi, 1991, p. 31).

Como escreve José Sasportes, na “segunda metade da Idade Média, confirmou-se na Europa Ocidental a dessacralização da dança e o seu progressivo investimento nas formas teatrais que vieram substituir as práticas rituais. Não só a dança foi expulsa da liturgia, como as danças populares mais espontâneas foram dando lugar a formas domesticadas, catalogadas e internacionalizadas” (1991, p. 11).

Note-se, aliás que é no Renascimento que se assiste a secularização da arte, tornando-se símbolo de riqueza e poder. Isto significa, que os valores terrenos da vida e do corpo foram novamente exalados, o que potenciou o desenvolvimento da dança.

Neste sentido, é de realçar que foi em Itália nas festas aristocratas da corte que progrediu a dança, sendo a “*danza bassa*, sem saltos nem movimentos inspirados na vida, antes muito digna e solene” (Pasi, 1991, p. 38), a dança preferida nos palácios. Por outro lado, “o *saltarello* ou a piva” eram também danças da corte, que sendo mais velozes e espontâneas exprimiam diversão e alegria.

É nesta linha de entendimento, que surge em Itália em 1440 Guglielmo Ebreu, considerado o primeiro teórico da dança. Na opinião de Pasi, este teórico “parece-nos hoje ter sido no seu tempo o homem mais atento àqueles modelos de comportamento que se revelam úteis em todas as épocas” (1991, p. 38). Para Guglielmo, sem harmonia e consonância a dança não era nada, por outras palavras defendia a existência de uma relação entre a música e a dança. Na sua opinião, um bailarino devia reunir determinadas qualidades: sentido de espaço e de ritmo; movimento corpóreo ordenado e harmonioso e memória dos passos e as suas combinações. Mario Pasi sublinha que “Guglielmo descreveu os passos das suas danças, definindo a relação com espaço (partir do terreno) e com a altura (aiere), entendida como um impulso dinâmico para o alto” (1991, p. 39).

Há a dizer que, as danças palacianas presentes em Itália, foram experienciadas também em França. Neste contexto, a 15 de Outubro de 1581 foi registado na conservatória o primeiro ballet de cour, cujo título foi *Ballet Comique de la Reine*, o libreto desta peça privilegiou a dança. Daí que, a existência do tema determinou uma nova visão ao espetáculo palaciano. Desta forma, estamos perante uma produção teatral, onde “o público e os actores distinguem-se reciprocamente: entra em jogo a apreciação e não apenas o divertimento. A fórmula, imediatamente imitada e aprendida, transformou-se de modelo para o futuro” (Pasi, 1991, p. 40).

Note-se, aliás que a transição do século XVI para o século XVII foi marcada por uma excecional evolução das artes. A dança continuava ligada ao conceito de festa, mas em Itália ganhava importância como domínio independente a representação cantada, da qual seria originada a ópera. No entanto, foi em França, na corte do rei Luís XIV que as danças palacianas originaram o ballet “que se começou a desenvolver como um género performativo com uma estrutura própria, os dançarinos da época executavam adaptações das danças sociais, como a *courante* ou o minuette” (Fazenda, 2012, p. 58). Ora assim sendo, foi graças a este rei Luís XIV que é criada em 1661 a Académie Royal de Danse em Paris, cujo objetivo foi o desenvolvimento técnico da dança clássica e a sua profissionalização.

Acresce ainda realçar, que na primeira metade do século XVII a corte de Luís XIII e Luís XIV tinha notáveis bailarinos, no entanto no final do século os melhores bailarinos eram os profissionais que dançavam nos teatros. Para Fazenda, a “deslocação do contexto de uma dança opera alterações na forma como os movimentos são dançados e na forma como a dança é experienciada pelos que nela participam e a ela assistem, transformando-a necessariamente num acontecimento diferente, mesmo que a sua designação e a sua estrutura formal se mantenham” (2012, p. 58).

Uma outra época a destacar, são os séculos XIX e XX, quando surgiu nos Estados Unidos da América Isadora Duncan, que sugere uma dança oposta à dança clássica, este novo corpo proposto por Duncan “impunha-se contra o artificialismo, o lado mecânico e as poses do ballet e contra o constrangimento imposto pela sua indumentária” (Fazenda, 2012, p. 70). Para esta artista, o corpo devia movimentar-se de acordo com as leis da natureza, com movimentos contínuos, soltos e ondulantes. Daí ter criado um vocabulário sustentado em movimentos quotidianos, como andar, correr e saltar.

A norte americana Martha Graham marca também a história da dança, na medida em que implementou uma nova técnica de dança no final dos anos 30, centrada “nas mudanças

anatômicas devido ao processo respiratório, a partir das quais inventou a sequência *contraction-release* (contração-relaxamento) da pélvis” (Fazenda, 2012, p. 71). O uso do plano horizontal faz parte do vocabulário da sua técnica, quer isto dizer que o corpo em Graham toca e utiliza o chão, dobra e torce, o que Maria José Fazenda descreve como uma “efectiva descida do corpo à terra, no sentido literal e simbólico, na medida em que o corpo é representado como algo real, tangível e humano” (2012, p. 70).

Um outro artista da dança obrigatório nesta abordagem é Merce Cunningham, foi aluno e bailarino do grupo de Martha Graham, e desenvolveu a sua técnica de dança, a qual foi identificada pelo seu apelido Cunningham, que lhe permite criar padrões espaciais e estruturas temporais muito complexos, alargando as possibilidades de movimento” (Fazenda, 2012, p. 72). Refira-se, que foi também o coreógrafo que mais avançou na pesquisa e na aquisição de dados culturais mais modernos, foram seus parceiros de criação, o compositor Jonh Cage um ícone da música contemporânea e o pintor Robert Rauschenberg precursor da Pop art. Cunningham “quis exprimir o indefinível e o inexprimível, deixando que o corpo descobrisse automaticamente as direcções dos seus movimentos. Na sua dança havia além disso, o sabor da ironia e um pouco de provocação vanguardista” (Pasi, 1991, p. 171).

Pode afirmar-se que, o século XX trouxe grandes mudanças na dança, o *contact improvisation* criado por Steve Paxton na década de 70, desenvolveu um novo corpo de movimentos e ideias. Considerando a opinião de Fazenda, esta prática assenta no “desenvolvimento de competências sensitivas fundadas em determinados princípios que regulam a interação entre dois corpos – tocar, transferir o peso de um corpo para outro, preservar um movimento fluido e responder continuamente, a novas situações” (2012, p. 73). Nesta ordem de ideias, “há um corpo importante a considerar na contemporaneidade: o que é concebido como um projeto estético diversificado. Chamemos-lhe o “corpo versátil”. É um corpo caracterizado pelo domínio de várias técnicas sem que contudo, adote a estética de uma única” (Fazenda, 2012, p. 74).

## **2.2 A Dança Contemporânea em Portugal**

A dança contemporânea tem-se desenvolvido em Portugal desde o final dos anos 80, o que coincide com o surgimento “de uma nova vaga de criadores relativamente produtivos dentro do que a fragilidade e orientações estético-ideológicas das estruturas de formação,

produção e criação o permitiam” (Fazenda, 1997, p. 14). Neste enquadramento coreográfico independente, insere-se o trabalho de Paula Massano, Margarida Bettencourt, Madalena Victorino, João Fiadeiro, Vera Mantero, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt e Rui Nunes. Desta forma, António Pinto Ribeiro nomeou este novo movimento por Nova Dança Portuguesa.

Acresce, ainda realçar que as características, intenções sociais e artísticas dos trabalhos coreográficos destes novos criadores autónomos das companhias existentes no nosso país “aproximavam-nos da Nova Dança Europeia que emergira na década de 1970 em França, na Bélgica, na Holanda ou em Inglaterra e cujas repercussões sociais, culturais e artísticas ultrapassaram, logo no início dos anos 1980 os limites dos territórios nacionais de origem” (Fazenda, 2012, p. 178).

De acordo com Maria José Fazenda, a Nova Dança foi um movimento “que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição dos materiais e a individualidade das visões do mundo” (2012, p. 178). Estes criadores “preconizavam uma nova atitude face ao corpo e à dança, que traduzia no interesse por várias actividades motoras (como as quotidianas) e no uso de diversas técnicas de treino físico mais adequadas à sua expressão coreográfica do que a dança clássica ou a dança moderna” (Fazenda, 1997, p. 15). Quer isto dizer que, a dança harmonizava-se com o texto, a narrativa, a voz, a construção de personagens, “com elementos das outras artes performativas e com as artes plásticas” (Fazenda, 1997, p. 15).

Neste sentido, é de realçar a atitude crítica que estes novos criadores adoptavam face ao funcionamento das companhias de dança em Portugal, respetivamente o Ballet Gulbenkian, entidade da Fundação Calouste Gulbenkian e a Companhia Nacional de Bailado pertencente ao Estado, nomeadamente “em relação à organização hierárquica dos seus profissionais e ao facto de, por regra, os seus bailarinos não terem, no seu seio, um papel ativo nos processos criativos” (Fazenda, 2012, p. 179).

Refira-se, que para além destas duas instituições surgiram as primeiras pequenas companhias de dança, vanguardistas “de um movimento alternativo à produção coreográfica do Ballet Gulbenkian” (Ribeiro, 1991, p. 79), respetivamente o Grupo Experimental de Dança Jazz, que iniciou a sua atividade em 1979, transformando-se em Companhia de Dança de Lisboa no ano de 1984 e o Dança Grupo em 1977.

Segundo António Pinto Ribeiro, o Grupo Experimental de Dança Jazz surgiu

“sob a influência de um clima de euforia de um género efémero e de substância coreográfica pobre, como foi a dança-jazz. Passada essa euforia e

no rescaldo de «Fame», a série de televisão que mais adeptos angariou para este género, a Companhia de Dança de Lisboa enveredou por um reportório híbrido, de peças pouco imaginativas acabando por se instalar numa linha coreográfica passível de ser assemelhada a um género de Dança Pop.” (1991, p. 79).

Sobre o Dança Grupo, Pinto Ribeiro acrescenta:

“ O isolamento da coreografia de outras práticas artísticas e a adopção de modelos de produção ultrapassados, terão sido as razões maiores do insucesso do Dança Grupo, ao longo dos onze anos da sua existência” (199, p. 79). Neste contexto, estas companhias foram uma opção falhada, “porque não apareceram, de facto, com alternativas estéticas e porque, mais uma vez a falta de formação sólida dos intérpretes fazia pesar negativamente sobre a recepção das obras” (Ribeiro, 1991, p. 79).

Contudo, António Pinto Ribeiro considera que a peça coreográfica do Dança Grupo “Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica” criada em 1981 por Elisa Worm e Paula Massano, cujo estímulo partiu das pinturas de Picasso, embora não originasse um corte estético imediato, foi o primeiro sinal “de uma nova era para a dança portuguesa que surgiria poucos anos mais tarde” (1991, p. 81). Similarmente, estabeleceu a primeira tentativa de criar uma peça de autor, assim como o “primeiro ensaio para a construção de uma nova linguagem coreográfica à margem da hegemonia do Ballet Gulbenkian e da sua estética” (1991, p. 80).

Nesta linha de entendimento, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) através do Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte – ACARTE, criado em 1984 por Madalena de Azeredo Perdigão, inicia “uma programação atenta ao que de mais vanguardista e inovador se ia fazendo pela Europa e Estados Unidos da América” (Fazenda, 1997, p. 15). Dos criadores que ao longo dos anos fizeram parte da programação do Acarte, são destacados: Pina Baush, Anne Teresa de Keersmaeker, Daniel Larrieu, Wim Vandekeybus, Jean-Claude Gallota e Dana Reitz.

A programação do Acarte estava organizada em ciclos, onde se incluía o festival anual “Encontros Acarte-Novo Teatro/Dança da Europa, cuja primeira edição realizou-se em 1987, que paralelamente “à apresentação de espetáculos, se estendia a promoção de outras atividades de reflexão, como conferências, ou de carácter pedagógico, como os *workshops* dirigidos por alguns dos coreógrafos e bailarinos que apresentavam os seus espetáculos na FCG” (Fazenda, 2012, p. 180).

Desta forma, os Encontros Acarte revelaram-se como manifestação que foi simultaneamente, um testemunho e uma defesa do trabalho coreográfico dos criadores com “obras contemporâneas de primeira água” (Peres, 1997, p. 122) intensificando a sua programação cultural, a par do seu apoio aos jovens coreógrafos portugueses emergentes. Por outro lado, não só contribuíram “para alterar o gosto do público, como também para formar novos públicos para a dança” (Fazenda, 2012, p. 181) potenciando a criação de espetadores mais disponíveis para a receção das novidades e para apoiar o desabrochar de uma geração de coreógrafos portugueses, alargando os públicos da dança. “Com efeito, os espetadores afluíam em grande número e entusiasticamente para assistir aos eventos programados pelo Acarte” (Fazenda, 2012, p. 181).

Na perspetiva de António Pinto Ribeiro, a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia, beneficiou os Encontros Acarte revelando, “mais uma vez a curiosidade artística da sua criadora, no seu sentido de risco e a capacidade de manter contactos com as personalidades mais inovadoras internacionalmente. Os Encontros assumiram-se como projecto político de integração na diversidade artística europeia e foram, por isso, fortemente apoiados pela Comissão Europeia” (Ribeiro, 2007, p. 376, 377).

Em concordância com Cristina Peres, 1991 data o fim da Mostra de Dança Portuguesa Contemporânea organizada pelo Acarte em três edições, ficando “Lisboa sem um espaço de apresentação exclusivo daquela dança” (1997, p. 123). Deste modo, a falta de lugares de apresentação, “programações coerentes e interessadas e, sobretudo, não existia uma política cultural atenta à vitalidade desta dança emergente” (Fazenda, 2012, p. 185), leva à criação da Associação Portuguesa para a Dança, em 1993 por parte dos bailarinos e coreógrafos independentes, que através de debates, espetáculos e manifestos denunciavam “a assimetria existente entre a vitalidade do seu trabalho e escassez de espaços de apresentação, ensaio e formação adequados e o alheamento das entidades governamentais face ao movimento da NDP” (Fazenda, 2012, p. 185).

No entanto, deve notar-se que a associação cultural Fórum Dança criada em 1990, através de parcerias internacionais teve um papel decisivo na divulgação dos trabalhos dos criadores da Nova Dança Portuguesa. Por outro lado, o festival Europália’91 realizado na Bélgica, cujo país tema foi Portugal, “mobilizou meios para a criação e produção de espetáculos de alguns destes criadores” (Fazenda, 2012, p. 185). Assim sendo, “estes foram os primeiros e importantes contributos para um apoio pontual a que era necessário dar continuidade e reforçar de forma mais estrutural” (Fazenda, 2012, p. 185).

Pode afirmar-se que o início dos anos 90, com a abertura de novos equipamentos culturais com capacidade para suportar programações para diversas áreas artísticas respetivamente o Centro Cultural de Belém (1992) e a Culturgest (1992) em Lisboa cooperaram para “a normalização do fenómeno contemporâneo” (Peres, 1997, p. 124), através das suas apresentações e produções de dança contemporânea. Também em 1996, o Porto através da Fundação Serralves, Balletteatro Auditório e Teatro Nacional S. João “passou a constituir um pólo de concentração da dança contemporânea” (Peres, 1997, p. 126).

Nesta ordem de ideias, Maria José Fazenda faz referência aos eventos de âmbito nacional como a Lisboa’94-Capital Europeia da Cultura, a Expo’98 e a Porto’2001- Capital Europeia da Cultura, “se bem que pontuais, foram importantes pela visibilidade que deram à dança e pelos meios económicos e condições de produção que disponibilizaram para a sua criação e apresentação” (2012, p. 186).

De todo o modo, na década de 90 emergiram paralelamente pequenas companhias, festivais e estruturas de programação em distintos pontos do país. Desta forma, é importante referir a listagem feita por Maria de Assis dos vários projetos a nível nacional. “Temos a associação cultural Devir (1996), que organiza uma mostra anual de dança em Loulé desde 1994; a Companhia de Dança Contemporânea de Évora (1994) e o Ballet Contemporâneo do Norte (Espinho, 1996), ambas companhias de repertório; o Dançarte (Palmela, 1996) e a Oficina 3º Acto (Vila do Conde, 1996), que funcionam como companhias de autor e o NEC – Núcleo de Experimentação Coreográfica (Porto, 1995) que, enquanto associação de coreógrafos, dinamiza uma mostra anual de dança contemporânea independente. Quase todos eles receberam apoio do poder central, todos são apoiados pelas Câmaras Municipais das cidades onde se encontram sediados e todos têm acesso aos Teatros Municipais para exercerem a sua actividade” (1997, p. 104). Acresce ainda realçar, quatro estruturas que “antes de se legalizarem ou autonomizarem já tinham criado raízes nas cidades onde exercem a sua actividade” (Assis, 1997:104-105), a Companhia de Dança de Aveiro (1986), a Norte Dança (Porto, 1990), a CeDeCe- Companhia de Dança Contemporânea (Setúbal, 1992), a Companhia de Dança de Almada (1991) e o Balletteatro Companhia (Porto, 1992).

Maria de Assis destaca também a estabilidade dos projetos desenvolvidos pelas três últimas companhias. Assim sendo, faz referência aos pontos que lhes são coincidentes, “desenvolveram-se a partir de uma Academia de Dança pré-existente, fundada e orientada pela actual direcção dessas mesmas companhias; beneficiam de apoio local como alternativa ou complemento ao apoio ao Ministério da Cultura; mantêm ligações importantes com

estruturas e/ou profissionais independentes sediados em Lisboa; têm desenvolvido um trabalho pioneiro ao nível da sensibilização de novos públicos, quer através de programas específicos para público infanto-juvenil, frequentemente em articulação com escolas da região, quer realizando digressões por todo o país; estimulam a criatividade dos jovens bailarinos que as constituem; já surgiram do seu seio diferentes projectos de dança autónomos” (1997, p. 105).

Importa no entanto, salientar que a partir de 1996 através do primeiro Governo Socialista alterou-se a importância concedida à Cultura. Em face disso, Cláudia Madeira acrescenta: “Descortina-se neste governo uma preocupação de reestruturação do campo cultural que começa pela criação de um Ministério, pelos aumentos a nível orçamental para a cultura, e por alterações ao nível dos financiamentos” (Madeira, 2002, p. 11).

Neste contexto, foi determinada e realizada uma política cultural para a dança, através do Instituto Português das Artes do Espetáculo do Ministério da Cultura (depois, Instituto das Artes e mais tarde, Direção Geral das Artes). O novo estatuto não só potenciou o desenvolvimento da dança “apoiando de forma mais sustentada outras estruturas já anteriormente existentes” (Fazenda, 2012, p. 186), como contribuiu para a criação de centros de pesquisa, produção, programação, criação, e experimentação como foi o caso da Eira (Francisco Camacho), da Re.Al (João Fiadeiro) e O Rumo do Fumo (Vera Mantero). Por outro lado, o apoio do poder central aliado ao do poder local permitiu a exequibilidade de projetos de descentralização como aconteceu à “Companhia Paulo Ribeiro, residente no Teatro Viriato/CRAE (Centro Regional das Artes do Espetáculo das Beiras), e o trabalho de Rui Horta, em Espaço do Tempo no Convento da Saudação em Montemor-o-Novo” (Fazenda 2012, p. 187).

Refira-se por fim, a opinião de Gil Mendo na sua comunicação “Agir em Parceria – Algumas notas sobre o apoio do Ministério da Cultura à criação e produção coreográfica de iniciativa não-governamental”. “Tanto ao Ministério da Cultura como à comunidade profissional da dança independente interessa a existência de um tecido profissional saudável, actuante, capaz de se adaptar à evolução e ao desenvolvimento cultural e de responder aos desafios às exigências do seu tempo. Só podem, por isso, considerar-se parceiros com um mesmo objectivo; e o sucesso ou insucesso de uma nova política cultural neste campo, e das instituições que a personificam, será determinado pelo sucesso ou insucesso desta parceria” (1997, p. 131).

### 2.3 20 ANOS DE QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA

A Quinzena de Dança é um evento cultural organizado pela Companhia de Dança de Almada (CDAlmada), que despontou em 1992 no concelho de Almada, e tem como missão a promoção da dança contemporânea nacional e internacional. Para um melhor entendimento, é crucial contextualizar primeiramente a sua entidade promotora e de seguida, retratar os acontecimentos emblemáticos do festival ao longo das suas 20 edições. Refira-se que nesta contextualização, está inserida a entrevista conjunta realizada à coordenadora e à diretora artística do festival, Maria Franco e a Ana Macara, com vista a compreender as estratégias de programação e a relação com os públicos.

Fundada em Almada, em 1991 e sob a direção artística de Maria Franco, a CDAlmada é uma Companhia de Dança Contemporânea financiada pela Câmara Municipal de Almada e pelo Governo de Portugal/Direção Geral das Artes. As suas atividades são desenvolvidas nas vertentes de criação, produção, apoio a atividades emergentes, formação profissional e intercâmbio nacional e internacional.

Para o cumprimento dos fins a que se propõe, tem como objetivos a criação e produção de espetáculos originais de artistas nacionais e estrangeiros; a produção de espetáculos para públicos específicos (crianças, jovens e seniores); a conceção de espaços para a experimentação e composição coreográfica; a promoção e divulgação de jovens criadores nacionais; no país e no estrangeiro e a coprodução de projetos multidisciplinares através de parceiros. Em correspondência com o seu projeto pedagógico e de formação, a CDAlmada realiza sessões, debates para diferentes níveis de ensino, promove ações de sensibilização e formação de públicos, ou seja, espetáculos e oficinas de dança em contextos escolares, concretiza cursos de dança abertos à comunidade, bem como estágios e workshops de dança.

Das suas produções constam mais de 60 criações de diferentes autores, tendo sido realizados ao longo destes anos “600 espetáculos que foram vistos por 90.000 espectadores no país e no estrangeiro”<sup>1</sup>. A Companhia participou igualmente em numerosos Festivais e Encontros de Dança destacando, a Plataforma Coreográfica Portuguesa de Bagnolet – Acarte (Lisboa); XIV e XVI Marató de L'Espectacle (Barcelona) e o Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas Expo'98 (Lisboa). Colabora igualmente em acontecimentos de intercâmbio entre criadores/bailarinos portugueses e a comunidade internacional, como são os

---

<sup>1</sup> [www.cdanca-almada.pt](http://www.cdanca-almada.pt), consultado em 9.07.2013.

casos das parcerias com Companhia de Teatrodanza de Tiziana Arnaboldi (Suíça); Silesian Dance Theatre (Polónia); Tala Dance Center (Croácia); Opus Nigrum Dance Laboratory (Áustria); La Becquée (França); Punch! (Holanda); Insoliti (Itália) e ProArt (República Checa). Por fim, mas não menos importante a CDAlmada estrutura o festival anual, **Quinzena de Dança de Almada – Contemporary Dance Festival**.

A Quinzena de Dança tem como direção artística Maria Franco e a Ana Macara, é apoiada pela Câmara Municipal de Almada desde a sua fundação e em algumas edições pelo (Ex) Ministério da Cultura. Para além dos espetáculos, o festival disponibiliza uma programação com diferentes tipos de rubricas relacionadas com a dança e dedicadas ao público local, e ao público especializado nacional e estrangeiro, como workshops; exposições; encontros; debates e vídeodança. Da Quinzena de Dança de Almada (QDA) faz parte igualmente a **Plataforma Coreográfica Internacional**, que através dos seus 5 programas (conforme as edições) possibilita a participação de 20 a 30 companhias/criadores independentes da dança contemporânea durante 3 a 5 dias. Desta forma, a Plataforma potencia o evento ao intercâmbio entre coreógrafos, bailarinos, técnicos e todos os interessados na prática da dança como forma de expressão cultural e artística, sendo que as suas apresentações decorrem em espaços formais e informais do concelho de Almada, ou em zonas limítrofes conforme as respetivas edições.

À intervenção artística e cultural no domínio da dança que a QDA exerce na vida social e cultural da população de Almada, aliam-se os objetivos intrínsecos ao evento, os quais contemplam, a descentralização da oferta cultural na área da dança, a diversificação da programação e a fidelização e alargamento de públicos.

### **Sobre o que é que a Quinzena de Dança de Almada representa para Companhia de Dança de Almada e qual é o lugar da QDA no panorama da dança de Almada**

Ana Macara e Maria Franco consideram que:

*A Quinzena representa sobretudo um desejo muito profundo de divulgar a dança contemporânea. Começou como um sonho, numa altura em que não havia festivais de dança em Portugal e procurámos preencher um espaço, de apresentação de trabalhos de qualidade não confinados a uma única linha estética, Pensamos que é preciso conhecer para poder apreciar, daí o nosso interesse em mostrar um leque vasto de trabalhos de diferentes tendências. Pensamos que esse é um dos traços que distingue este festival, e não queremos abdicar desta postura. Para além disso, o festival é um espaço muito importante de contacto com colegas e possíveis parceiros internacionais. (Ana Macara e Maria Franco)*

A primeira edição da Quinzena de Dança, surge num panorama em que a oferta cultural em relação à dança contemporânea era inexistente em Portugal, e coincide com o arranque do Festival Danças na Cidade (Mostra de Dança Contemporânea que apresentava em Lisboa trabalhos recentes de 12 jovens coreógrafos portugueses) em Junho de 1993. Inicialmente a programação da QDA não era apenas centrada na dança contemporânea, mas em vários géneros de dança (Dança Espanhola, Danças de Salão, Dança Clássica, Contactdance e Improvisação, Dança Moderna, Dança Jazz, Sapateado, Butoh), “de modo a chegar a um público para quem a dança, qualquer forma de dança não popular era ainda muito pouco familiar” (Macara, 2007, p. 12). Assim sendo, o ecletismo tornou-se o conceito inerente às programações da QDA, estabelecendo a apresentação de diversas rubricas, as quais marcariam as bases do desenvolvimento deste evento “com uma política de realização anual numa época do ano fixa” (Macara, 2007, p. 12). Sobre isto, Ana Macara acrescenta: “A Quinzena de Dança de Almada, tem sempre procurado não se limitar a um estilo ou corrente artística de predilecção da direcção. Pelo contrário, este festival procurou sempre ser um espaço aberto à individualidade, à inovação e a miscigenação, funcionando como uma montra da qualidade e variedade que compõe a dança contemporânea dos nossos dias” (2007, p. 14). Desta forma, a oferta de um programa para divulgação de jovens coreógrafos; a apresentação em espaços informais (site-specific performances); o convite a companhia ou coreógrafo nacional reconhecido; a colaboração de coreógrafo (s) estrangeiro (s) para espetáculos e/ou workshops; a estreia de um novo programa da Companhia de Dança de Almada; a organização de uma exposição ou de outros eventos destinados à divulgação de trabalhos artísticos relacionados com a dança, fizeram e fazem parte das atividades oferecidas pela Quinzena de Dança de Almada.

Entre 1993 e 1997 a escassez de infraestruturas com as condições necessárias para a realização de espetáculos de dança, foram um obstáculo que marcaram a QDA. O cinema da Academia Almadense disponibilizado para centrar as atividades artísticas, não reunia os melhores requisitos, uma vez que as “características cénicas eram de uma dificuldade excessiva para a nossa ainda pequena equipa de montagem. Com um palco enorme, mas muito mais adaptado à apresentação de cinema que de espetáculos teatrais, uma cena extremamente difícil de montar e a falta de condições para uma boa iluminação” (Macara, 2007, p. 12) influenciaram a apreciação das obras a nível técnico. Neste enquadramento, surge a necessidade da organização do evento optar por utilizar espaços alternativos de instituições culturais do concelho de Almada, como o Centro de Arte Contemporânea (Casa da Cerca).

Sobre esta escolha Ana Macara sublinha: “Foram conseguidos alguns interessantes espectáculos especialmente adaptados para aquele espaço, então dirigido pelo Professor Rogério Ribeiro, a quem agradecemos a sua colaboração. No entanto, dificuldades várias com a utilização de um espaço concebido para outras actividades repetiram-se ano após ano” (2007, p. 12).

O Centro Cultural Juvenil de Santo Amaro no Laranjeiro, foi também outro local várias vezes utilizado pela QDA, mas persistiam as inconvenientes condições distintas “pela falta de camarins, pela sujidade talvez inerente a um espaço de realização de ateliers de artes plásticas” (Macara, 2007, p. 13), condicionando a preparação dos participantes do evento. Refira-se, que outros equipamentos culturais foram experienciados como, o pequeno Teatro da Academia, a Incrível Almadense e o antigo Teatro Municipal, contudo “as experiencias não se repetiram, quer pelo estado de degradação dos locais, quer por dificuldades diversas” (Macara, 2007, p. 13).

O ano de 1998 foi assinalado por diversos acontecimentos que influenciaram a renovação da Quinzena de Dança. Por um lado, a abertura de um novo equipamento cultural em Almada, o Fórum Municipal Romeu Correia que com o seu Auditório Fernando Lopes Graça “permitiu um concentrar de energias num espaço de grande beleza artística, em todos os sentidos adequado à realização do festival” (Macara, 2007, p. 14). Por outro lado, o Instituto Português das Artes do Espetáculo (IPAE) começou a apoiar o evento. Desta forma, a programação da QDA passou a concentrar-se exclusivamente na dança contemporânea, inserindo nas suas rubricas um espaço para os coreógrafos contemporâneos independentes, representantes de diversas tendências estéticas. Contudo, prevalece a diversidade de convidados na vertente das companhias, a apresentação de trabalhos de jovens coreógrafos, o programa da Companhia de Dança de Almada que nesta 6ª edição ofereceu dois espetáculos, um especialmente dedicado às Associações Culturais e Centros de Dia e outro a alunos do Ensino Secundário, para além, de uma exposição documental relativa às três companhias presentes nesta edição, Companhia de Dança de Almada, Balleteatro Companhia e Ballet Gulbenkian.

Em 1999 outra inovação integrou a Quinzena de Dança, a **Plataforma Coreográfica Internacional**, onde foram programados os trabalhos de coreógrafos provindos de diferentes partes do mundo e também nacionais, tendo como objetivo, não apenas a apresentação de espetáculos mas também o contato direto e o intercâmbio de experiencias entre criadores e bailarinos, como atrás foi referido. A Plataforma “visou, desde o início, não apenas o

enriquecimento da programação, mas também uma projecção internacional do evento” (Macara, 2007, p. 14) representando as variadas tendências no cenário internacional da dança contemporânea.

**Sabendo que desde 1999 a Plataforma Coreográfica Internacional é uma rúbrica da QDA, quais são os critérios na escolha da programação da Plataforma?** Para as diretoras da QDA,

*os critérios que são apresentados desde o início prendem-se com a qualidade da obra, competência técnica dos intérpretes e possibilidades técnicas de apresentação. Assim, algumas vezes têm sido excluídas peças por dificuldades técnicas nos espaços de apresentação. Não sendo o critério principal, a interpretação é tomada em linha de conta, sendo indispensável um nível profissional dos intérpretes.*

*Quanto à qualidade da peça é verificada a coerência no desenvolvimento da temática abordada, a consistência estética, a riqueza do material apresentado e o carácter inovador / original de cada peça.*

*Para além da seleção inicial, têm sido acolhidos também trabalhos vencedores ou selecionados por festivais parceiros. (Ana Macara e Maria Franco)*

De acordo com Ana Macara, a Quinzena de Dança de Almada “procurou sempre atingir públicos diversificados, nomeadamente com acções específicas para públicos específicos e acções de formação” (2007, p. 12), daí que nesta sua oitava edição fossem incluídos espetáculos destinados ao público infantil.

De 2000 a 2005 as linhas programáticas da QDA prosseguiram assentes na internacionalização da dança contemporânea, dispondo de diversos espetáculos e atividades já anteriormente elencados e continuando a ser o Fórum Romeu Correia o equipamento cultural central do festival. Veja-se em tabela, as novidades pontuais proporcionadas pela Quinzena de Dança durante este período.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Informação consultada através dos Programas da 10ª até à 13ª Edição da Quinzena de Dança de Almada

<b>Ano</b>	<b>2002</b>	<b>2003</b>	<b>2004</b>	<b>2005</b>
<b>Edição</b>	10 <sup>a</sup>	11 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup>	13 <sup>a</sup>
<b>Ações/ Inovações</b>	<b>Mesa Redonda</b>	<b>I Conferencia Internacional</b>	<b>Encontro Internacional</b>	<b>Mostra Internacional de VídeoDança</b>
				<b>Seminário de Formação em Dança</b>
<b>Descrição</b>	“A Relação do Coreógrafo com os Bailarinos” coordenação Prof <sup>a</sup> Doutora Ana Macara	“Pluse and Impluses for the Dance in the Community”	“ A Dança como Objeto Cultural na Sociedade Contemporânea”	
				“Encontro com a Dança: Observar, Fazer e Criar”

Tabela 1 QDA ações pontuais de 2002 a 2005

No que respeita à iniciativa “**Mesa Redonda**”, é importante acrescentar que estiveram presentes oradores do Canadá, Áustria e Reino Unido, respetivamente através de Anik Bouvrette; Guillermo Bettencourt e Michael Popper. Em relação à “**I Conferencia Internacional**”, participaram 200 pessoas com apresentações artísticas e académicas de mais de 4 dezenas de profissionais oriundos de diversos países, com comunicações, demonstrações, vídeos e workshops. Há que referir, que em 2004 o “**Encontro Internacional**” especialmente dedicado a profissionais e promotores nesta área, contou com a parceria do departamento de Dança da Faculdade de Motricidade Humana, e foi um espaço de reflexão sobre problemas, necessidades e ambições relativamente ao desenvolvimento e projeção da dança contemporânea. A “**Mostra Internacional de VídeoDança**” surgiu como alternativa de trazer fisicamente a Almada todos os espetáculos candidatos à Plataforma Coreográfica Internacional e o “**Seminário de Formação em Dança**” reuniu propostas para abordar de forma lúdica e reflexiva, o ensino da dança enquanto fenómeno artístico, nas suas vertentes criativa, interpretativa e estética.

**Quem são os públicos da Plataforma Coreográfica Internacional e quais as relações estabelecidas com os mesmos?** Na perspetiva das diretoras,

*Temos feito menos estudos do público do que aquilo que seria desejável, por falta de disponibilidade de tempo e pessoal. Pensamos que o nosso público se divide em vários estratos etários. Muitos jovens, alguns dos quais estudantes de dança, adultos interessados em actividades culturais e um estrato mais idoso que pensamos tem sido atraído por algumas estratégias que temos desenvolvido.*

*Sabemos que temos membros do público que assistem a quase todos os espectáculos do festival desde há vários anos, mas também assistimos à presença de estrangeiros em quase todos os espectáculos. Pensamos que, estando de visita, procuram uma atividade cultural em que não necessitam conhecer a língua. (Ana Macara e Maria Franco)*

**Existem estratégias implementadas na vertente do alargamento de públicos para a QDA? Quais são?**

*Espectáculos e oficinas para crianças e jovens. Espectáculos dedicados a populações específicas, alargamento dos espaços de apresentação, incluindo espaços exteriores. (Ana Macara e Maria Franco)*

Em 2006 a Quinzena de Dança apresentava a sua 14ª edição, neste ano estendeu-se o raio de intervenção através de parcerias com outras autarquias, especificamente Lisboa e Barreiro. A este propósito, é apresentada a Gala Internacional de Dança no Teatro Maria Matos em Lisboa e no Auditório Augusto Cabrita no Barreiro a Companhia Israelita Tami Dance Theatre, convidada dessa edição. Também em Almada, novos espaços começaram a fazer parte da programação da Quinzena de Dança para além do habitual Auditório Fernando Lopes Graça, integrado no Fórum Romeu Correia. Assim, ficavam disponíveis para os espetáculos do festival, o Teatro Municipal de Almada (actualmente designado por Teatro Municipal Joaquim Benite) que tinha sido inaugurado no ano anterior (2005) e a Praça da Liberdade que nesta edição, foi palco de uma performance criada especificamente para esta praça, cuja ideia partiu do conceito de liberdade.

Em 2007, após 15 anos de Quinzena de Dança de Almada, verificou-se que “o Festival cresceu em paralelo com o desenvolvimento da cidade e a construção de novas e melhores infra-estruturas” (Programa da 15ª Edição da QDA) e estabeleceu-se a extensão do evento a outras localidades e equipamentos culturais, já implementado desde a edição anterior. Neste ano, a Quinzena de Dança fez-se apresentar, no Museu da Cidade de Almada que funcionou como site-specific para atos performativos, no Cinema-Teatro Joaquim de Almeida (Montijo);

no Auditório da Casa da Cultura Jaime Lobo e Silva (Ericeira); no Fórum Cultural de Alcochete (Alcochete); no Fórum Municipal Luísa Todi (Setúbal) e na Videoteca Municipal de Lisboa. Importa no entanto salientar, que pela primeira é editado um livro da autoria de Ana Macara, “Alma da Dança: dilemas de criação e produção”, como símbolo comemorativo de uma atividade com 15 anos de existência.

Na 16ª edição novas parcerias foram estabelecidas, e a Quinzena de Dança de Almada para além do seu concelho central, mostrou-se em Odivelas no Centro Cultural da Malaposta e em Sesimbra no Cineteatro João Mota. E pelo segundo ano consecutivo a Videoteca Municipal de Lisboa exibiu a Mostra de Vídeodança do evento. Também nesta edição, a organização apostou na interatividade do público, para tal, em cada espetáculo da Plataforma Coreográfica Internacional, o público foi convidado a votar na sua apresentação preferida.

Em relação à 17ª edição da Quinzena de Dança de Almada, manteve-se as parcerias com Odivelas e Sesimbra e surgiu a grande novidade, que foi a associação do Centro Cultural de Belém (CCB) como co-produtor da Plataforma Internacional Coreográfica, especificamente em relação ao seu segundo programa. Com esta ligação a Lisboa, e particularmente ao CCB, criou-se uma maior visibilidade para o festival e para a dança contemporânea, “sempre no sentido de atingir novos públicos” (Macara, 2007:15) e procurando abranger “o público mais conhecedor e crítico da cidade de Lisboa” (Macara, 2007:15). Ainda nesta edição, a Videoteca Municipal de Lisboa, dá lugar a sala de audiovisuais do Teatro Municipal de Almada para a exibição da Mostra de Vídeodança.

Nas últimas três edições, respetivamente 18ª, 19ª e 20ª para além da cidade de Almada e dos seus equipamentos culturais (Teatro Municipal de Almada, Fórum Romeu Correia, Auditório Fernando Lopes Graça e Museu da Cidade), continuaram presentes as parcerias já estabelecidas com outros concelhos (Odivelas, Lisboa, Sesimbra e Barreiro) Há ainda a acrescentar, um outro espaço cultural o Cinema S. Vicente no Seixal, que colaborou apenas em 2010 na 18ª edição do evento.

**Desde a 14ª edição da QDA que foi ampliado o raio de intervenção do evento a outras localidades, especificamente através da Plataforma Coreográfica Internacional, quais os impactos quantitativos ou qualitativos que advém desta extensão?**

*Pensamos que o impacto é mais quantitativo que qualitativo. Este alargamento tem sobretudo conseguido levar parte da programação a novos públicos. (Ana Macara e Maria Franco)*

Relativamente à 20ª edição e para além da programação com as rubricas atrás referidas, é importante destacar a realização da segunda Conferência Internacional com o título, “Corpos (Im) perfeitos na Performance Contemporânea”, pertencente à rubrica das atividades paralelas do evento. Este colóquio, foi uma organização da Quinzena de Dança em parceria com o Centro de Estudos em Artes Performativas da Faculdade de Motricidade Humana, cuja temática esteve centrada nas noções de corporeidade, corpo físico, corpo idealizado e aceitação do corpo próprio e do corpo diferente. Ainda relacionado com os conceitos de inclusão social e dança contemporânea, evidencia-se o convite da organização à Company Christine Tingskog, uma companhia sueca que desenvolve o seu trabalho na área da dança-teatro com um grupo integrado, quer isto dizer, que reúne bailarinos com e sem deficiência.

Finalmente, importa referir que não há nenhum estudo dos públicos da Quinzena de Dança de Almada. Na tabela 2 incluem-se os dados sobre espetadores recolhidos através de arquivos acessíveis e disponibilizados pela organização do festival<sup>3</sup>. Os dados reportam-se apenas ao somatório total dos espetadores das várias atividades da QDA entre 2003 e 2012, não havendo dados para 2009.

Assim é notório, um forte acréscimo de público na 14ª edição (2006) da QDA, que correspondeu à extensão do festival aos concelhos de Lisboa e Barreiro. Realce-se ainda, que esta edição foi a que contabilizou mais espetadores considerando o período de 2003 a 2012. Embora não existam registos referente ao público da 17ª edição (2009) do festival, edição marcada pela associação ao CCB como co-produtor da Plataforma Coreográfica Internacional, verifica-se novamente um ligeiro acréscimo de espetadores da 16ª edição (2008) para a 18ª edição da QDA (2010). Recorde-se que no ano de 2010, algumas rubricas da QDA estenderam-se a mais um espaço cultural, o cinema S. Vicente no Seixal, para além das parcerias já estabelecidas com os concelhos de Odivelas, Lisboa, Sesimbra e Barreiro. Importará destacar, as edições da QDA em que se registou uma quebra significativa de público, (- 1084 pessoas) na 15ª edição (2007) quando comparada com a anterior, e a 20ª edição (2012) registou (- 602 espetadores) em relação à 19ª edição (2011).

---

<sup>3</sup> Informação cedida por Armanda Capinha responsável pela Comunicação e Marketing da CDAI Almada, por correio electrónico a 20.05.2013.

Ano	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Edição QDA	11 <sup>a</sup>	12 <sup>a</sup>	13 <sup>a</sup>	14 <sup>a</sup>	15 <sup>a</sup>	16 <sup>a</sup>	17 <sup>a</sup>	18 <sup>a</sup>	19 <sup>a</sup>	20 <sup>a</sup>
Espetadores	1400	1166	1384	2684	1600	1700	-	2309	2050	1448

Tabela 2 Espetadores da QDA entre 2003 e 2012

Quanto às principais **dificuldades que a QDA tem enfrentado as entrevistadas consideram que elas:**

*Prendem-se com a necessidade que sentimos de fazer crescer a programação o mais possível com verbas extremamente limitadas.*

*Com as verbas que temos poderíamos escolher trazer até nós apenas uma companhia de grande reputação, e não sobriam verbas para outras apresentações. Preferimos apresentar trabalhos mais diversificados. Pela plataforma têm passado muitos coreógrafos que se foram tornando posteriormente muito mais valorizados e são hoje altamente reconhecidos. A possibilidade de os apresentarmos só aconteceu por conseguir a sua colaboração quando ainda estavam em princípio de carreira. Descobrir novos talentos é um dos nossos grandes desafios.*

*Outra grande dificuldade que sentimos prende-se também com a falta de verbas, que nos faltam sobretudo para fazer uma melhor divulgação, para dar a conhecer a um público mais alargado o trabalho que vai sendo apresentado. Necessitaríamos de mais verbas não apenas para contratar assessoria de imprensa, mas também para poder publicitar melhor o festival.*

*É também muito difícil para nós trabalhar sem dispor de um espaço próprio. As negociações com os espaços teatrais existentes em Almada são sempre muito dificultadas, os prazos ou condições para a sua cedência ou apresentação de projetos têm sido pouco claros, e planear um festival de quinze dias nestas condições é por vezes quase impossível, e lamentamos muitas vezes não poder utilizar os espaços municipais mais adequados às actividades. Finalmente, a dificuldade maior talvez seja sentir que não podemos recompensar todos os colaboradores com os pagamentos que achamos que seriam legítimos para todo trabalho que é feito. Temos uma excelente equipa, que aceita trabalhar muito mais do que aquilo se poderia esperar, atendendo às verbas que lhes são disponibilizadas." (Ana Macara e Maria Franco)*

## 2.4 A Quinzena de Dança na Dinâmica Cultural e Artística do Concelho de Almada

Parece fazer todo o sentido que ao pensar-se em públicos e práticas culturais, não podemos negligenciar a relação entre cidade, cultura e políticas culturais locais. Para além de funcionarem como plataforma de produção e da criação artística e cultural, as cidades exibem-se enquanto valor estético e artístico numa abordagem de “configuração arquitectónica como nas formas da vida social e cultural que pulsam no seu interior” (Abreu & Ferreira 2003, p. 3).

João Teixeira Lopes defende que “é a cidade que lança as modas e as legitima. Mas também é na cidade que fervilham os conflitos, as tensões e contradições, as múltiplas lógicas de (des) construção e apropriação do espaço” (1998, p. 101), e partilha ainda a opinião Louis Wirth. “Para este autor, cidade pode ser definida como um agrupamento vasto, denso e permanente de indivíduos socialmente heterogéneos” (Lopes, 1998, p. 101).

Como é sabido as transformações a nível económico, social e político influenciaram a relação entre a cidade e a cultura nas últimas décadas, tais mudanças incrementaram o significado da cultura nas políticas urbanas e “nos modos de conceber e planear a vida nas cidades” (Abreu & Ferreira, 2003, p. 3). Por outro lado, as atividades culturais favorecem a economia das cidades, a este respeito Paula Abreu e Claudino Ferreira acrescentam: “A revalorização das artes e dos recursos culturais locais constitui hoje um elemento fundamental das estratégias de promoção e projecção da imagem das cidades nos mercados externos, assim como no esforço de identificação interna nas comunidades locais” (2003, p. 4).

É de notar a preocupação emergente dos concelhos, em desenvolver dinâmicas que potenciem as suas políticas culturais locais. Neste contexto, Natália Azevedo partilha as possibilidades materiais e simbólicas das autarquias em relação à forma como a cultura se apresenta e representa na cidade.

Segundo a autora, o poder local deve ter a capacidade de “criar e animar uma rede de equipamentos culturais que permitem desenvolver actividades de criação cultural e artística e processos de revitalização, valorização e animação do património cultural local“. Bem como, “para formar e alargar públicos”, quer isto dizer, que deve possibilitar a “criação e satisfação dos interesses e das expectativas culturais, particularmente daqueles que, do ponto de vista socioeconómico, mais afastados se encontram das manifestações culturais e artísticas que exigem instrumentos cognitivos de recepção particulares, necessários em última instância, à sua descodificação e fruição plenas” (Azevedo, 2004, p. 215).

No seu artigo “Políticas Culturais: Conceitos e Perspectivas”, António Firmino da Costa defende que as políticas culturais podem ser categorizadas em três tipos: as carismáticas “visam apoiar os criadores reconhecidos e a intervenção dos poderes políticos”; as de democratização da cultura “propõem-se alargar o acesso às obras a um público tão vasto quanto possível” e as de democracia cultural que “ não se limitam a facilitar a criação artística e a seguir democratizá-la, mas pretendem ainda estimular alargadamente a criatividade cultural e proporcionar a expressão cultural dos diversos grupos sociais” (1997, p. 6).

Também João Teixeira Lopes na sua tese de doutoramento “ A Cidade e a Cultura – Um estudo sobre práticas culturais urbanas”, reflete sobre “quais poderão ser os principais eixos estruturais de uma política de intervenção cultural que se distinga da cultura espectáculo do pós-modernismo, mas também das visões arcaicas da actividade cultural endógena” (1998, p. 114).

Assim sendo, faz referência às propostas de José Madureira Pinto em “criar e/ou salvaguardar infraestruturas básicas especializadas e promover estímulos duráveis à criação e criatividade culturais em todos os espaços sociais e sob todas as formas em que elas e podem desenvolver” (Lopes, 1998, p. 114), quer isto dizer que, “para além das suas responsabilidades no campo do arquivo e do património, uma política cultural de sentido decisivamente democratizante deve diversificar a sua oferta, sem deslegitimar *a priori*, quaisquer formas de expressão. Para tal, dever-se-á apoiar com especial ênfase tanto as associações como as escolas” (Lopes, 1998, p. 114). De acordo com Teixeira Lopes, através das associações é possível captar maior fluxo de pessoas das classes populares e através das escolas fomenta-se o alargamento e a formação de novos públicos. Com este procedimento minimiza-se a “desvitalização do espaço público e a crescente tendência para o retraimento na esfera doméstica, com a conseqüente diminuição da intensidade e da densidade das redes e cenários de interacção (1998, p. 114). O autor sugere, em segundo lugar “propiciar a segmentos populacionais vastos, sobretudo das camadas populares, o contacto com formas culturais mais exigentes” (Lopes, 1998, p. 114).

A este propósito João Teixeira Lopes, defende que os responsáveis locais devem visionar políticas culturais num sentido verdadeiro, onde impere o critério qualidade, ou seja, “que uma verdadeira política de cidade não se limite à produção de grandes acontecimentos mediáticos ou de uma imagem para consumo externo” (1998, p. 115). E acrescenta: “É que a cultura na e para a cidade nem sempre significa cultura de cidade. Esta última só é possível

quando se enriquecem os modos de vida quotidianos e os canais de comunicação. Mais do que um efeito de marketing trata-se de um esforço de cidadania” (1998, p. 116).

“Apoiar a realização de eventos nas áreas do Teatro, da Dança e da Poesia contribuindo designadamente para a realização do Festival Internacional de Teatro, da Mostra Internacional de Artes para o Pequeno Público, da Quinzena de Dança e do III Encontro de Poetas”<sup>4</sup> faz parte do eixo 5 das Opções do Plano e Orçamento da Câmara Municipal de Almada. Cidade, que como já foi referido no capítulo anterior protagoniza a Quinzena de Dança.

Situada geograficamente na margem esquerda do rio Tejo, inserida no distrito de Setúbal e na Área Metropolitana de Lisboa, Almada é uma cidade com história, onde o Poder Local Democrático nasceu depois da Revolução de Abril. A partir de 1976, depois da extinção das políticas e práticas fascistas e aquando das primeiras Eleições Autárquicas, iniciaram-se novos processos de planeamento do município, em conjunto com o Movimento Popular de Massas, o qual integrava Comissões de Moradores, de Trabalhadores, de Saúde e a Assembleia Popular, desde o ordenamento do território, à infra-estruturação básica, passando pelos equipamentos sociais e para a infância.

O concelho de Almada apresentando uma dimensão de 70,2 Km<sup>2</sup> (INE, 2011, p. 35) e uma densidade populacional de 2 476,5 hab/Km<sup>2</sup> (INE, 2011:65), é formado por 11 freguesias: Almada, Caparica, Costa da Caparica, Feijó, Pragal, Trafaria, Cacilhas, Charneca de Caparica, Cova da Piedade, Laranjeiro e Sobreda, verificando-se uma maior percentagem de jovens nas freguesias de características mais rurais, quando comparadas com as freguesias urbanas, cujo envelhecimento é notório.

Relativamente aos grupos da população residente no concelho, em 2011, 55,6% (Censos 2011) tem entre os 25 a 64 anos e 49, 6% dos habitantes possui idade inferior a 40 anos (Censos 2011). Em 2011, Almada passou a integrar o grupo dos 10 municípios mais populosos do país, atingindo +8,2% da população (13 205 pessoas).

No que concerne à população ativa, 81 500 habitantes (Censos 2011) fazem parte deste grupo, correspondendo a uma taxa de atividade de 50,6%. (Censos 2011). Em relação, ao emprego por setor de atividade, verifica-se que, o sector terciário emprega 76% (Censos 2011) da população ativa, “reflectindo a evolução deste sector de actividade nos últimos anos, em detrimento dos sectores industrial e agrícola”.

---

<sup>4</sup> Sobre Almada segue-se neste ponto a informação disponível em [www.m-almada.pt](http://www.m-almada.pt) consultado a 11 e 12.07.2013

Na década de noventa, graças à implementação do Plano Diretor Municipal iniciado em 1987 que “visou o lançamento de um processo de planeamento estratégico no concelho de Almada, assente num modelo de desenvolvimento e ordenamento do concelho, através de um conjunto de objectivos estratégicos” (PDM, 2008, p. 7)<sup>5</sup>, Almada assumiu uma política de desenvolvimento sustentável e solidário que procura abranger várias vertentes, nomeadamente no campo cultural, social, económico e ambiental. Desta forma, as linhas de programação cultural do concelho estão muito assentes no incentivo à criação artística local, nomeadamente nas artes performativas, mediante apoios à produção dos grupos artísticos da cidade, e na programação municipal.

O Associativismo é igualmente um dos movimentos mais antigos abrangentes em Almada. Este movimento, resultante da necessidade de criação de novas sociabilidades de populações que se encontravam deslocadas e desenraizadas, abarcou grande parte da população local e desenvolveu atividades muito diversas, desde a cultura, ao lazer e ao desporto, compreendendo também espaços de alfabetização e de movimentação social e política. As Associações e Coletividades que hoje ainda existem no Concelho atuam nas mais variadas áreas, artes plásticas, performativas, literatura, lazer e desporto.

Assim, em Almada acontece, além da oferta cultural dos grupos e associações do concelho, uma programação cultural e artística regular que abrange os vários domínios, integrada quer nos equipamentos municipais ou em acontecimentos de rua, respetivamente: Festival Internacional de Teatro de Almada, Sementes – Mostra Internacional de Teatro para o Pequeno Público, Mostra de Teatro de Almada, Festival Interescolas de Teatro, Quinzena da Dança – Plataforma Internacional, Mês da Música, Concurso de Música Moderna, III Encontro de Poetas, Festa Verde, Festa Amarela, Festa da Cidade, Carnaval, Mercado de Natal Amigo da Terra, Receção à comunidade Educativa, Quinzena da Juventude, Mês do Idoso e Animações na Praça.<sup>6</sup>

Consideremos, agora, alguns dados estatísticos sobre cultura disponibilizados pelo Instituto Nacional de Estatística (INE) referente ao município de Almada e paralelamente a nível nacional. É de sublinhar, que as despesas do município de Almada com atividades culturais e desportivas foram em 2011, 7,6 milhões de euros (INE, 2011, p. 112), representando 10,3% (INE; 2011, p. 106) da sua totalidade. Das quais, 1,2 milhões de euros são referentes aos gastos correntes com as artes cénicas. A este propósito, é de realçar às

---

<sup>5</sup> Relatório da Avaliação de Execução do Plano Diretor Municipal e de Identificação dos Principais Fatores de Evolução do Município, Direção Municipal de Planeamento e Administração do Território, Dezembro 2008.

<sup>6</sup> Agenda Cultural de Almada.

despesas das Câmaras Municipais em atividades culturais durante o mesmo ano, a nível nacional, as mesmas “ascenderam a 406,8 milhões de euros, traduzindo-se numa diminuição de 6,2% face ao ano anterior. Este decréscimo ocorreu quer nas despesas de capital (- 3,1%) quer nas despesas correntes (- 2,5%).”<sup>7</sup>

Ainda neste registo, foi comprovado decréscimos nas despesas em cultura em quase todas as regiões, tendo a região de Lisboa (- 16,1%) das despesas. No lado oposto, apresentaram aumentos e de uma maneira global nas despesas referentes à cultura, as autarquias do Norte com 4,9% e do Centro com 2,5%.

Há a dizer que, na estrutura das despesas totais em cultural realizadas em 2011 pelas Câmaras Municipais, as artes cénicas a par das artes plásticas, do cinema e fotografia e radiodifusão, foram os domínios que detiveram um menor peso, os quais “representaram 8,1% do total das despesas em cultura”.

Importa, no entanto salientar que em relação aos espetáculos ao vivo, realizados em Almada em 2011, assinalaram-se 428 sessões (INE, 2011, p. 109), originando um total de 51 831 espetadores (INE, 2011, p. 109), com 33 775 ingressos vendidos, (INE, 2011, p. 109) gerando receitas no valor de 257 mil euros (INE, 2011, p. 109).

Analisando os dados sobre os espetáculos ao vivo, em 2011 a nível nacional, verifica-se que foram realizadas 25 871 sessões (INE, 2011, p. 181) produzindo 8,5 milhões de espetadores. Em termos de modalidades, a dança clássica, registou o menor número de espetadores, 76 472 mil (INE; 2011:181) tendo sido realizados 211 sessões (INE; 2011, p. 181). Na especificidade da dança moderna, o número das sessões acresce para 845 (INE, 2011, p. 181), das quais foram vistas por 203 849 espetadores (INE; 2011, p. 181).

Em relação às regiões, verifica-se que tanto o número de sessões como o número de espetadores, é consideravelmente maior na modalidade de dança moderna quando comparada com a dança clássica. Refira-se que, na Região Autónoma dos Açores não existem registos em qualquer das especificidades e na Região de Lisboa, cuja Almada é abrangida, assinala-se 43 sessões em dança clássica, com 23 452 espetadores (INE, 2011, p. 182) e em dança moderna 349 sessões, abrangendo 73 990 espetadores (INE, 2011, p. 182).

---

<sup>7</sup>Segue-se aqui [www.ine.pt](http://www.ine.pt) Destaque Informação à Comunicação Social, Estatísticas da Cultura, 2011:11-12 consultado a 13.07.2013

### **3. A RECEÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA DA 20ª QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA**

#### **3.1 Problemática**

O presente estudo apresenta uma análise aos públicos de uma rubrica da 20ª edição da Quinzena de Dança de Almada, os espetáculos de dança contemporânea da Plataforma Coreográfica Internacional, decorridos entre 4 e 7 de Outubro de 2012, em Almada (Teatro Municipal Joaquim Benite e Auditório Fernando Lopes Graça no Fórum Romeu Correia) Lisboa (Centro Cultural de Belém – Black Box) e Sesimbra (Cineteatro Municipal João Mota). Neste sentido, o objetivo central desta pesquisa é a caracterização do conjunto daqueles que assistiram aos cinco programas da Plataforma Coreográfica Internacional.

Na tomada de decisão da escolha do objeto cultural, para além da inexistência de uma investigação na especificidade da dança contemporânea no concelho de Almada, foi igualmente considerado a relação afetiva e laboral estabelecida desde 2004 com a entidade promotora, Companhia de Dança de Almada e nos últimos quatro anos com o evento, assim como a proximidade com estudo de públicos realizado pelo Observatório das Actividades Culturais à 16ª edição do Festival de Teatro de Almada (FITA).

Acresce, ainda realçar que a presente pesquisa pretende cumprir os seguintes objetivos específicos.

- Definir o perfil sociográfico dos públicos da Plataforma Internacional Coreográfica da 20ª edição da QDA;
- Elucidar a regularidade e diversidade das suas práticas culturais;
- Compreender se são um público do concelho de Almada ou pertencem a zonas limítrofes;
- Compreender as razões que levam o público a assistir aos espetáculos da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da QDA;
- Perceber o grau de fidelização dos públicos da 20ª edição da QDA;
- Perceber a relação que os públicos estabelecem com a Quinzena de Dança de Almada.

### 3.2 Metodologia

Na realização desta pesquisa optou-se por uma metodologia quantitativa, o inquérito por questionário, sendo usada como base de consulta a obra, *O Inquérito: Teoria e Prática* de Rodolphe Ghiglione e Benjamin Matalon (2001). Para este fim foi construído e aplicado um questionário (Anexo I) autoadministrado aos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da Quinzena de Dança de Almada entre os dias 4 e 7 de Outubro de 2012 nos locais de realização dos espetáculos, Almada (Teatro Municipal e Auditório Fernando Lopes Graça), Lisboa (Centro Cultural de Belém – Black Box) e Sesimbra (Cineteatro Municipal João Mota).

Composto por 26 perguntas de resposta múltipla e resposta aberta, o inquérito teve como objetivo recolher informações sobre os espetadores da QDA, especificamente em relação as modalidades de acompanhamento, meios de conhecimento dos espetáculos, principais motivações para assistir aos espetáculos, modo de ingresso, avaliação dos espetáculos, intenção de participação em edições futuras da QDA, tipologia da relação com a QDA, assim como perceber a sua relação com a dança, com eventos e equipamentos culturais e o grau de frequência das suas práticas culturais. De forma a garantir uma correta caracterização dos espetadores da QDA, recolheram-se ainda dados sociográficos (sexo, idade, estado civil, escolaridade, profissão e situação profissional), para além do local de residência.

No que respeita à aplicação dos questionários, foram distribuídos 98 questionários aos espetadores no total dos cinco programas da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da QDA, tendo sido obtidos 83 questionários válidos (dos quais 2 responderam em dois espetáculos pelo que as respostas só são consideradas quando se trata de aspetos avaliativos). Tendo em conta que o número de espetadores contabilizado pela organização é de 131 a taxa de resposta (questionários válidos) é de 63,4%. Os questionários foram entregues a todos os espetadores que chegavam ao local do espectáculo, por uma colaboradora devidamente identificada que contextualizou primeiramente o âmbito da pesquisa e solicitava o preenchimento do questionário aos espetadores que se disponibilizaram para colaborar no estudo. Cada questionário estava numerado e identificava o programa, respectiva data e hora. Após o espectáculo, os mesmos foram, recolhidos pela colaboradora.

Posteriormente, depois de verificados e validados, os dados foram introduzidos em suporte informático (SPSS versão 21), procedendo-se à sua análise estatística e depois à análise dos resultados.

Outra opção metodológica foi a consulta e análise de fontes documentais, com o objetivo de recolher informações sobre o historial do evento ao longo das suas 20 edições. Optou-se ainda pela realização de uma entrevista conjunta à coordenadora e à diretora artística do festival, Maria Franco e a Ana Macara, com vista a compreender as estratégias de programação e a relação com os públicos. Esta entrevista foi realizada por e-mail, tendo sido enviado o respectivo guião (Anexo II) e recebida a resposta também por via eletrónica.

#### **4. ANÁLISE DOS RESULTADOS DO INQUÉRITO AOS ESPETADORES DA PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL DA 20ª EDIÇÃO DA QDA**

##### **4.1 Perfil dos Públicos da QDA/Tipologia de Relação com a QDA**

Começando pelo **perfil social dos públicos** da Quinzena de Dança de Almada (QDA) ele é maioritariamente feminino (65,4%), relativamente jovem (40,7,% até aos 34 anos), solteiro (38,3%), residente em Almada (37,0%) mas também em outros concelhos, com níveis de escolaridade maioritariamente superiores e mesmo pós-graduados (60,9%), 46,9% são trabalhadores por conta de outrem e a sua atividade profissional está relacionada com as profissões intelectuais e científicas (49,4%) (quadro 1).

Relativamente ao tipo de relação que os espetadores da QDA estabelecem com o evento, foi determinado um critério de frequência, onde foram considerados **Iniciados** os espetadores que assistem pela primeira aos espetáculos, que correspondem a 55,6% dos inquiridos, **Ocasionais** com 18,5% dos espetadores que já a assistiram aos espetáculos da QDA entre 2 a 3 vezes, e **Regulares** os participantes que já assistiram a mais de 4 edições da QDA e assinalam 8,6% dos espetadores.

Assim, verifica-se que mais de metade dos inquiridos frequenta os espetáculos da QDA pela primeira vez, o que é demonstrativo que o festival cumpre um dos seus objetivos no que se refere à captação de novos públicos. Contrariamente, percebe-se que a relação de fidelização à QDA, encontra-se num patamar inferior não chegando aos 10% dos espetadores que afirmam ter uma ligação de regularidade com o evento. Neste contexto, comparando a

Quinzena de Dança de Almada com o Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA) devido à proximidade dos eventos ao nível do concelho anfitrião, há a dizer que a QDA regista um maior número de pessoas que assistem pela primeira vez ao evento com 55,6% dos espetadores, e o FITA nesta categoria assina-la 32,1% de espetadores. Por outro lado, o público do FITA tem uma maior relação de fidelidade com o evento quando comparado com a QDA, uma vez que os espetadores adeptos do FITA correspondem a 17,2% do seu público, e como já foi referido anteriormente, apenas 8,6% dos espetadores da QDA estabelecem uma relação de fidelidade com o evento.

Após a definição das categorias segundo a tipologia de relação com a QDA, interessa analisar a distribuição dos espetadores segundo as variáveis sociográficas: sexo, idade, residência, estado civil, escolaridade, situação profissional e profissão. Cruzando a tipologia de relação com a QDA com o sexo, verifica-se que o sexo feminino é o que apresenta os valores mais elevados em todas as categorias, em mais de metade, quando comparado com o sexo masculino, chegando a ser representado nos espetadores Regulares por 71,4% da sua totalidade e o sexo masculino com 14,3%.

No que se refere à idade, os espetadores Iniciados registam a percentagem mais elevada entre os 25 e 34 anos com 28,9% da totalidade dos mesmos, já nos Ocasionais o escalão etário mais representado corresponde às idades entre os 35 e 44 anos destacando-se com 40%. Em relação aos Regulares, observa-se que existem dois escalões etários que se encontram equiparados, com 28,6% da sua totalidade, sendo representados pelos mais jovens com idades entre os 25 e 34 anos e os espetadores com mais de 44 anos e até 54 anos de idade. Assim sendo, poder-se-á acrescentar que contrariamente aos Ocasionais o grupo etário entre 35 e 44 anos não se faz representar nos espetadores Regulares da QDA.

No que respeita ao local de residência, destaca-se o concelho de Almada com maior concentração de espetadores Ocasionais com 60,0%, e os espetadores Regulares com 42,9%. Em relação a Lisboa e outros concelhos do distrito de Setúbal apenas 13,3% correspondem aos espetadores Ocasionais. Note-se aliás, que mais de um quarto dos espetadores Regulares reside em outros concelhos do distrito de Setúbal, enquanto que apenas 14,3% reside em Lisboa. Por outro lado, existe uma maior expressão de espetadores Iniciados que residem em outros concelhos do distrito de Setúbal com 37,8% da sua totalidade, seguindo-se Lisboa com 22,2% e Almada com 20,0%.

Analisando a situação conjugal dos espetadores, verifica-se que 40% dos espetadores Iniciados são solteiros, contudo muito perto deste valor situa-se os casados com 33,3% da

totalidade dos espetadores desta categoria. Também em relação aos espetadores Ocasionalmente, os solteiros imperam representando 46,7% desta classe. Apenas os espetadores Regulares indicam resultados diferentes relativamente à situação conjugal, uma vez que os separados tem a mesma representação que os solteiros, nesta categoria com 37,5%. Importa, no entanto salientar que, embora não tivesse sido cruzada com a tipologia da relação com a QDA, 82,7% dos espetadores afirmou que não possuía filhos menores que 12 anos e apenas 11,1% dos espetadores da QDA confirmou positivamente (Anexo III Quadro I).

Conforme se pode constatar, a qualificação escolar é uma característica vinculada dos espetadores da QDA, sendo a licenciatura o nível escolar mais significativo entre os espetadores Iniciados e Ocasionalmente com 35,6% e 40,0% respetivamente em cada categoria. Contudo, importa no entanto salientar que 31,1% dos espetadores Iniciados referem ter o nível secundário de escolaridade. Relativamente aos espetadores Regulares 42,9% detêm um mestrado.

No que concerne à situação profissional dos espetadores da QDA, destaca-se os trabalhadores por conta de outrem em todas as categorias, chegando mesmo a ultrapassar metade dos espetadores Regulares. Depois deles, seguem-se os reformados com praticamente igual concentração em todas as categorias.

Quanto ao grupo ocupacional, os especialistas das profissões intelectuais e científicas constituem o principal grupo em todas as categorias, sendo apenas o grupo representativo dos espetadores Regulares. Com 11,1% apresenta-se o pessoal dos serviços e vendedores nos espetadores Iniciados e os técnicos e profissionais de nível intermédio com 13,3% na categoria dos espetadores Ocasionalmente. Com peso inferior e igual valor nos espetadores Iniciados e Ocasionalmente, 6,7% apresenta-se o grupo do pessoal administrativo de similares.

Variáveis	Tipologia de relação com a QDA				Total
	Iniciados (55,6%)	Ocasionais (2 a 3 vezes) (18,5%)	Regulares (+ de 4x) (8,6%)	Ns/Nr (17,3%)	
<b>Sexo</b>					
Homens	31,1	40,0	14,3	21,4	29,6
Mulheres	64,4	60,0	71,4	71,4	65,4
Nr	4,4	0,0	14,3	7,1	4,9
<b>Idade</b>					
15-24	20,0	6,7	14,3	7,1	14,8
25-34	28,9	13,3	28,6	28,6	25,9
35-44	8,9	40,0	0,0	0,0	12,3
45-54	15,6	13,3	14,3	14,3	14,8
55-64	11,1	13,3	28,6	28,6	16,0
> 65	4,4	6,7	0,0	7,1	4,9
Nr	11,1	6,7	14,3	14,3	11,1
<b>Residência</b>					
Almada	20,0	60,0	42,9	64,3	37,0
Lisboa	22,2	13,3	14,3	14,3	18,5
Outros	37,8	13,3	28,6	7,1	27,2
Nr	20,0	13,3	14,3	14,3	17,3
<b>Estado Civil</b>					
Solteiro	40,0	46,7	28,6	28,6	38,3
Casado	33,3	13,3	14,3	42,9	29,6
União F.	6,7	20,0	14,3	7,1	9,9
Separado	13,3	20,0	28,6	14,3	16,0
Nr	6,7	0,0	14,3	7,1	6,2
<b>Escolaridade</b>					
Até ao 1º ciclo	6,7	0,0	0,0	0,0	3,7
Até ao 2º ciclo	2,2	0,0	0,0	7,1	2,5
Até ao 3º ciclo	0,0	6,7	0,0	14,3	3,7
Até ao secund.	31,1	20,0	14,3	21,4	33,3
Licenciatura	35,6	40,0	14,3	28,6	33,7
Pós-Graduação	6,7	13,3	0,0	0,0	6,2
Mestrado	13,3	13,3	42,9	21,4	17,3
Doutoramento	2,2	6,7	14,3	0,0	3,7
Nr	2,2	0,0	14,3	7,1	3,7
<b>Situação Prof*</b>					
TCP	8,9	13,3	14,3	7,1	9,9
TCO	46,7	46,7	57,1	42,9	46,9
E	11,1	6,7	0,0	7,1	8,6
D	8,9	0,0	0,0	7,1	6,2
R	13,3	13,3	14,3	28,6	16,0
OS	2,2	0,0	0,0	0,0	1,2
Nr	8,9	20,0	14,3	7,1	11,1
<b>Profissão**</b>					
QSAP, D,QSE	2,2	6,7	0,0	0,0	2,5
EPIC	53,3	40,0	71,4	35,7	49,4
T e PNI	2,2	13,3	0,0	7,1	4,9
PAS	6,7	6,7	0,0	35,7	11,1
PSV	11,1	0,0	0,0	0,0	6,2
Nr	24,4	33,3	28,6	21,4	25,9

Quadro 1 - Relação dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional com a QDA segundo os dados sociográficos (percentagem na vertical). n=81

\*Situação Profissional: TCP, trabalhador por conta própria; TCO, trabalhador por conta de outrem; E, estudante; D, desempregado; R, reformado; OS, outra situação. \*\* Profissão: QSAP, D, QSE, quadros superiores da administração pública, dirigentes e quadros superiores da empresa; EPIC, especialistas das profissões intelectuais e científicas; T e PNI, técnicos e profissionais de nível intermédio; PAS, pessoal administrativo de similares; PSV, pessoal dos serviços pessoal dos serviços e vendedores.

## 4.2 Relação com a 20ª Edição da QDA

### 4.2.1 Modalidade de Acompanhamento

Relativamente à modalidade de acompanhamento, apenas 13,6% dos inquiridos assiste aos espetáculos da QDA sozinho (Anexo III Quadro 2). Cruzando a modalidade de acompanhamento com o número de acompanhantes, verifica-se que 70,7% (quadro 2) dos espetadores faz-se acompanhar de uma outra pessoa do seu núcleo familiar. Por outro lado, os espetadores acompanhados por mais de três pessoas que representam 42,1% dos inquiridos estabelecem relações de amizade com as mesmas. Menos expressivas, são as idas aos espetáculos em grupo (escola ou colegas de emprego) representando, 2,4 quando acompanhadas de até 2 pessoas e 26,3% por mais de três pessoas.

Considerando o meio de transporte utilizado pelos espetadores da QDA até ao local do espetáculo, 66,7% utiliza viatura própria ou de amigo/familiar, 18,5% dos espetadores deslocam-se a pé, e 12,3% refere o transporte público como forma utilizada. (Anexo III Quadro 3).

		Número de pessoas			
		Só	2 pessoas	Mais de 3 pessoas	Nr
Acompanhantes	Sozinho	100,0	0,0	0,0	0,0
	Família	0,0	70,7	31,6	63,6
	Amigos	0,0	26,8	42,1	36,4
	Grupo	0,0	2,4	26,3	0,0
Total		100,0	100,0	100,0	100,0

Quadro 2 - Modalidade de acompanhamento dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA (percentagem na vertical). n= 81

#### 4.2.2 Meios de Conhecimento

A análise dos dados recolhidos em relação às fontes de informação sobre os espetáculos da QDA, indica que são duas as fontes com um peso significativo. Em primeiro lugar, a divulgação e influência através de amigos e familiares com 45,7% (gráfico 1) e em segundo lugar o programa da Quinzena de Dança de Almada com 29,6%. Outros meios importantes são, a agenda cultural da Câmara Municipal que regista 21% e a internet com 19,8%. Todos os outros meios têm uma importância inferior, refira-se que apenas 3,7% dos espetadores menciona o mailing enviado pela organização como forma de conhecimento do evento.

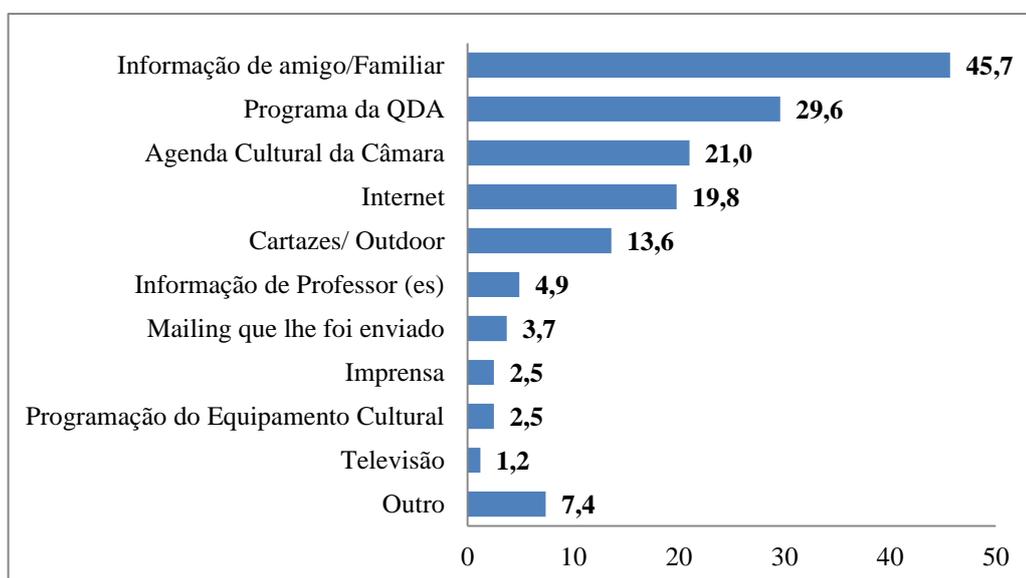


Gráfico 1 – Meios de conhecimento dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA. n=81

#### 4.2.3 Motivações da ida aos espetáculos da QDA

Sobre as razões que potenciam a ida aos espetáculos da QDA, observa-se que 42,0% (gráfico 2) dos espetadores refere a preferência em assistir a espetáculos de dança como motivo principal, logo a seguir 37,0% das escolhas, corresponde ao fato de ser um espetáculo da QDA, o que é revelador da credibilidade e qualidade do festival e da sua programação em relação à Plataforma Coreográfica Internacional perante os seus espetadores. Ser amigo ou

familiar de bailarino (s) também se insere nas opções mais significativas, referida por 27,2% dos espetadores. Com menos expressão está o conhecimento da companhia com 18,5% e conhecer o trabalho do bailarino (s) com 11,1% dos inquiridos. Com valores inferiores, encontram-se as razões profissionais, por ser bailarino ou professor de dança apresentado por 9,9% dos espetadores e a publicidade ao espetáculo com apenas 2,5 % de representatividade.

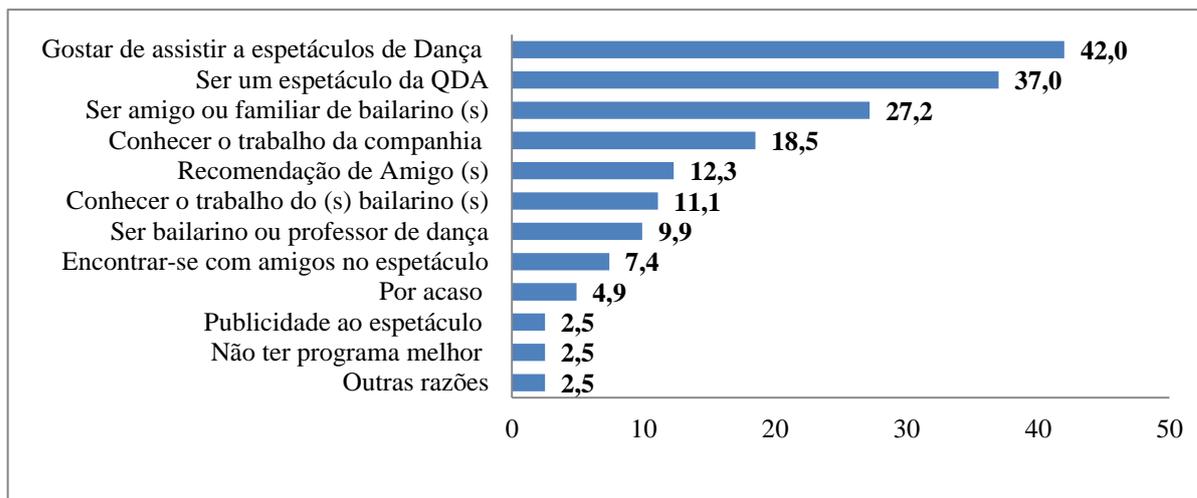


Gráfico 2 - Motivações da ida aos espetáculos pelos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA (em percentagem). n=81

#### 4.2.4 Modo de Ingresso

De acordo com o modo de ingresso nos espetáculos da QDA, há a dizer que metade dos espetadores adquiriu o seu bilhete (50,6%) (gráfico 3). A entrada por convite é a segunda forma mais assinalada com 30,9%. Por outro lado, 18,5% dos espetadores menciona a oferta do ingresso por um amigo ou familiar.

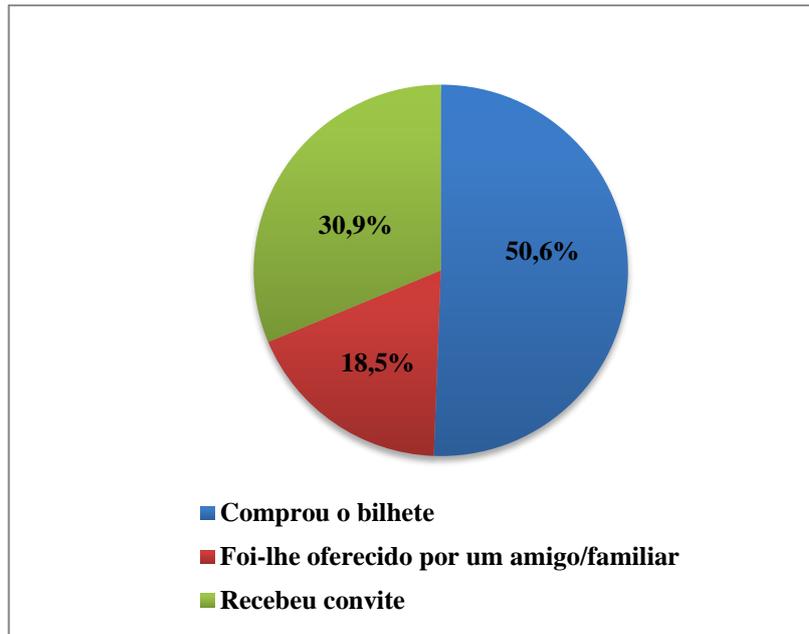


Gráfico 3 - Modo de ingresso para os espetáculos da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA. n=81

### 4.3 Avaliação da QDA

A fim de complementar a análise aos espetadores da QDA, foi contemplado a avaliação destes aos espetáculos assistidos, de forma a registar o grau de apreciação aos aspetos inerentes aos espetáculos (gráfico 4). Em face disso, verifica-se que todos os aspetos foram classificados positivamente e acrescenta-se que a qualidade física e interpretativa dos bailarinos, o desenho das luzes, a música e a coreografia foram os fatores preferidos dos espetadores. Contudo, há a dizer que deste conjunto, são os bailarinos e o desenho de luz, que agradaram muito a praticamente metade dos espetadores. A temática dos trabalhos coreográficos apresentados, agradou razoavelmente a 36,1% dos espetadores e o cenário, a 31,3% dos espetadores. Fazendo uma comparação entre fatores, destaca-se que embora a escolha musical das obras tivesse agradado muito a 42,2% dos inquiridos, foi a música que teve maior concentração de espetadores que declararam ter agradado pouco, com 14,5% dos inquiridos. De forma geral, a apreciação global feita aos espetáculos, foi muito positiva, apresentando resultados idênticos entre os critérios de satisfação, os espetáculos agradaram

muito a 34,9% e agradaram razoavelmente a 33,7% dos espetadores, refira-se que apenas 3,6% dos espetadores revela uma opinião negativa sobre os espetáculos.

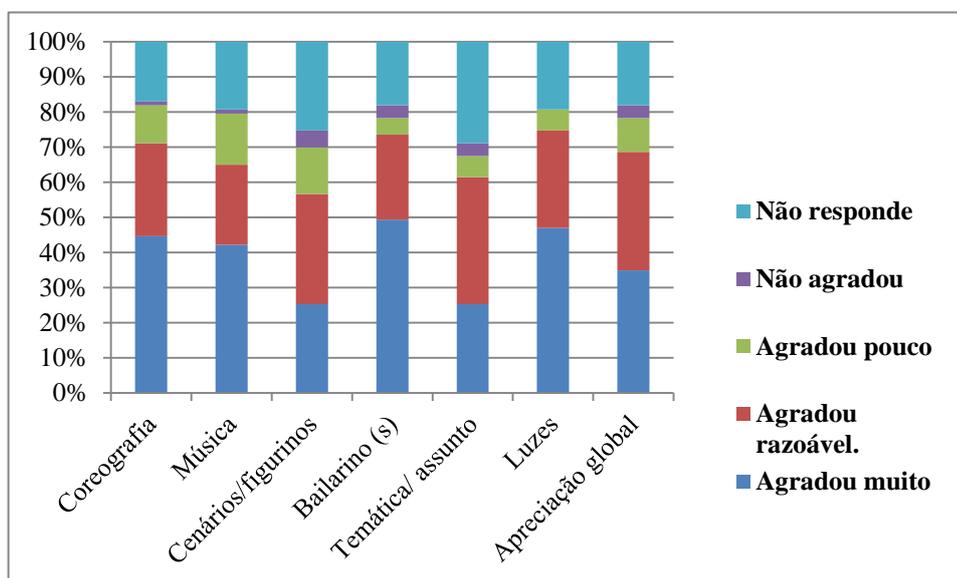


Gráfico 4 - Avaliação dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA aos espetáculos. n=83

#### 4.3.1 Intenção de participação nas próximas edições da QDA

Quanto à intenção de participação nas próximas edições da QDA, verifica-se que as percentagens são de sentido positivo com 81,5% de respostas (gráfico 5). Os espetadores que não têm uma posição definida sobre uma nova visita aos espetáculos da QDA correspondem a 7,4%. Analisando os motivos elencados pelos espetadores, é de realçar sobretudo o interesse pela dança como principal razão para 50,0% dos espetadores em visitar as próximas edições da QDA (gráfico 6). Segue-se os conteúdos da programação do evento que é apresentado por 17,4% dos participantes e a qualidade das edições anteriores exposto por 15,2% dos espetadores.

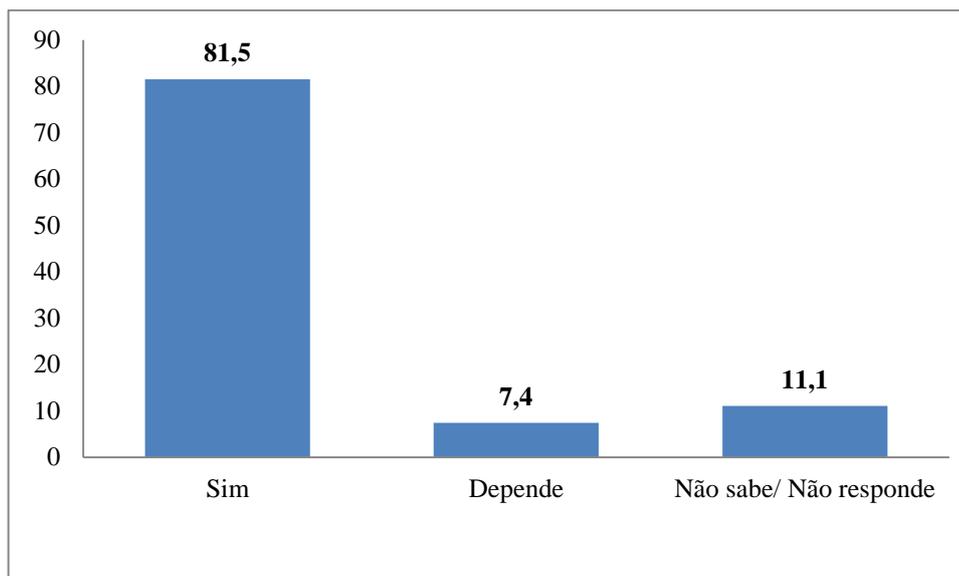


Gráfico 5 - Intenção dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA em participar nas próximas edições da QDA (em percentagem). n=81

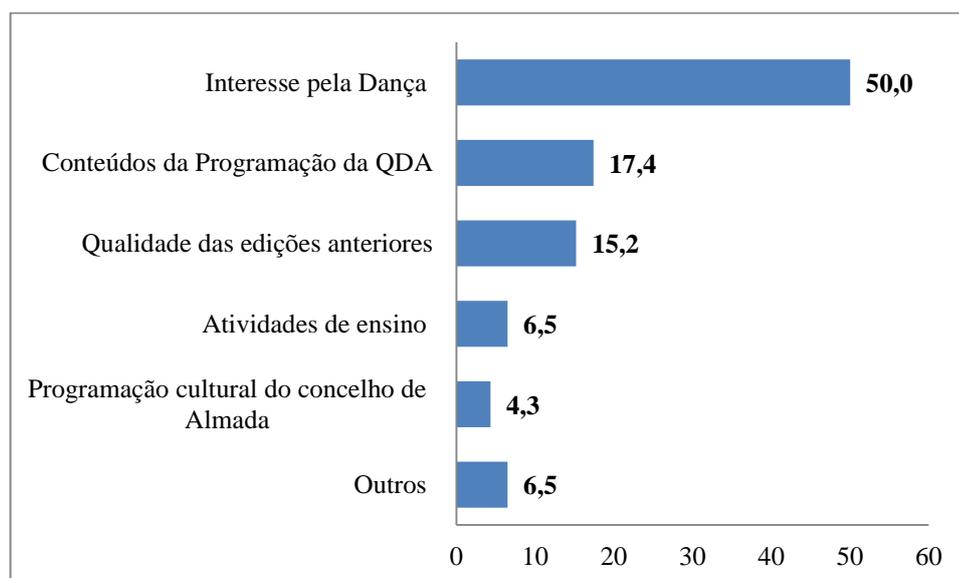


Gráfico 6 - Razões para voltar a assistir às próximas edições da QDA segundo os espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA (em percentagem). n=81

A propósito do cruzamento entre a tipologia de relação com a QDA e a intenção de participação nas próximas edições da QDA, pode-se afirmar que em todas as categorias é relevante a intenção de uma nova participação em outras edições do festival. Assim, verifica-se que os espetadores Ocasionais são os que apresentam as maiores percentagens de respostas positivas com 93,3%. Importa, no entanto salientar que embora seja muito significativo o

número de espetadores Iniciados e Regulares que afirmam querer participar nas próximas edições da QDA, é nestas duas categorias que a não resposta foi apontada por 13,3% e 14,3% dos espetadores respetivamente. Uma vez que estas categorias são opostas, estas taxas podem ser um indicador que alguns espetadores Iniciados consideram que não possuem uma opinião concreta, por ainda não ter uma relação de familiaridade com o festival. Em relação aos espetadores Regulares, pode pôr-se a hipótese que alguns destes, por terem uma relação intensa com o festival, as suas expectativas talvez sejam mais elevadas sobre os espetáculos do evento, daí alguns não apresentarem uma resposta.

Tipologia de relação com a QDA	Intenção em participar nas próximas edições da QDA		
	Sim	Depende	Ns/Nr
Iniciados	80,0	6,7	13,3
Ocasionais	93,3	6,7	0,0
Regulares	85,7	0,0	14,3
Nr	71,4	14,3	14,3
<b>Total</b>	81,5	7,4	11,1

Quadro 3 - Intenção em participar nas próximas edições da QDA segundo a relação dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional com a QDA (percentagem em linha). n=81

Analisando o cruzamento entre a intenção em participar nas próximas edições da QDA e as variáveis sociodemográficas, pode dizer-se que na sua maioria ambos os sexos declaram positivamente em participar na QDA nos seguintes anos, com uma taxa ligeiramente superior no sexo masculino. Os dados são ainda reveladores que 11,3% das mulheres inquiridas ou não sabe, ou não responde sobre a intenção de renovar a sua participação no festival.

Considerando os grupos etários, é de notar que, todos os inquiridos maiores de 65 anos declaram repetir a sua participação em edições futuras, seguindo-se os espetadores entre os 15 e os 24 anos, com 91,7%. Embora as diferenças não sejam muito acentuadas, repare-se que o grupo etário entre os 45 e 54 anos é o que possui uma menor percentagem de respostas positivas quando comparado com outros escalões etários.

Em termos da residência, são na sua totalidade os espetadores de Lisboa que declaram voltar a participar na QDA, e em seguida os espetadores de Almada com uma taxa de 93,3%.

Observando a escolaridade, constata-se que os grupos com um menor nível de ensino, até ao 2º e 3º ciclo, e os de elevado nível de competências escolares, mestrado e doutoramento apresentam uma taxa de 100% no que concerne em voltar a visitar a QDA. 88,9% dos espetadores licenciados declara uma resposta positiva numa próxima participação no evento. Sendo os espetadores pós-graduados os mais indefinidos, 40% afirma que depende.

Relativamente ao grupo ocupacional, é entre os especialistas das profissões intelectuais que se apresenta a maior taxa de respostas positivas com 87,5%. 25,0% dos técnicos e profissionais de nível intermédio afirma que a sua participação depende de outros fatores e 50,0% dos espetadores que pertencem aos quadros superiores da administração pública, dirigentes e quadros superiores da empresa não sabem ou não respondem.

Variáveis	Intenção em participar nas próximas edições da QDA			Total
	Sim	Depende	Ns/Nr	
<b>Sexo</b>				
Homens	87,5	12,5	0,0	100,0
Mulheres	84,9	3,8	11,3	100,0
<b>Idade</b>				
15-24	91,7	0,0	8,3	100,0
25-34	90,5	4,8	4,8	100,0
35-44	90,0	10,0	0,0	100,0
45-54	83,3	8,3	8,3	100,0
55-54	84,6	15,4	0,0	100,0
> 65	100,0	0,0	0,0	100,0
<b>Residência</b>				
Almada	93,3	3,3	3,3	100,0
Lisboa	100,0	0,0	0,0	100,0
Outros	81,8	9,1	9,1	100,0
<b>Escolaridade</b>				
Até ao 1º ciclo	66,7	33,3	0,0	100,0
Até ao 2º ciclo	100,0	0,0	0,0	100,0
Até ao 3º ciclo	100,0	0,0	0,0	100,0
Até ao secund.	71,4	9,5	19,0	100,0
Licenciatura	88,9	3,7	7,4	100,0
Pós-Graduação	60,0	40,0	0,0	100,0
Mestrado	100,0	0,0	0,0	100,0
Doutoramento	100,0	0,0	0,0	100,0
<b>Profissão*</b>				
QSAP, D, QSE	50,0	0,0	50,0	100,0
EPIC	87,5	7,5	5,0	100,0
T e PNI	75,0	25,0	0,0	100,0
PAS	77,8	0,0	22,2	100,0
PSV	60,0	20,0	20,0	100,0

Quadro 4 - Intenção dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional em participar nas próximas edições da QDA em relação aos dados sociográficos (em percentagem). n=81

\***Profissão:** QSAP, D, QSE, quadros superiores da administração pública, dirigentes e quadros superiores da empresa; EPIC, especialistas das profissões intelectuais e científicas; T e PNI, técnicos e profissionais de nível intermédio; PAS, pessoal administrativo de similares; PSV, pessoal dos serviços e vendedores.

## 4.4 Relação com a Dança

### 4.4.1 Géneros de Dança

Aferindo sobre a preferência dos géneros de dança dos espetadores da QDA, verifica-se que a dança contemporânea é o género mais apreciado por 72,8% dos espetadores, de assinalar que este género de dança é integrante do festival. A segunda escolha corresponde à dança clássica com 56,8% das preferências, os musicais foram escolhidos por 33,3% dos espetadores inquiridos e o sapateado assume a quarta escolha com 21,0% das preferências dos espetadores. Os outros géneros de dança, étnica, de rua, social e folclórica possuem uma menor apetência pelos espetadores da QDA.

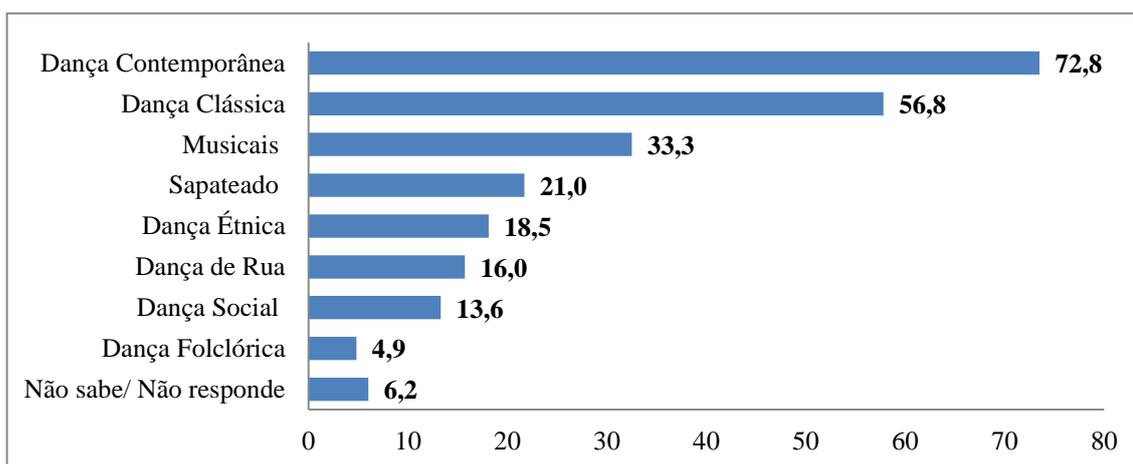


Gráfico 7 - Preferência dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA segundo o género de espectáculo de dança (em percentagem). n=81

### 4.4.2 Espetáculos de Dança

Analisando os consumos de espetáculos de dança registados pelos espetadores da QDA nos últimos 12 meses, identifica-se que 64,2% (gráfico 8) dos espetadores assistiu a espetáculos de dança. Destes consumidores, pode afirmar-se que são os espetadores Iniciados que mais se fazem representar com 32,1% (gráfico 9) de respostas, 18,5% é ocupado pelos espetadores Regulares e 13,6% corresponde aos espetadores Ocasionais. 25,9% dos espetadores da QDA declara não ter assistido a nenhum espectáculo de dança no último ano.

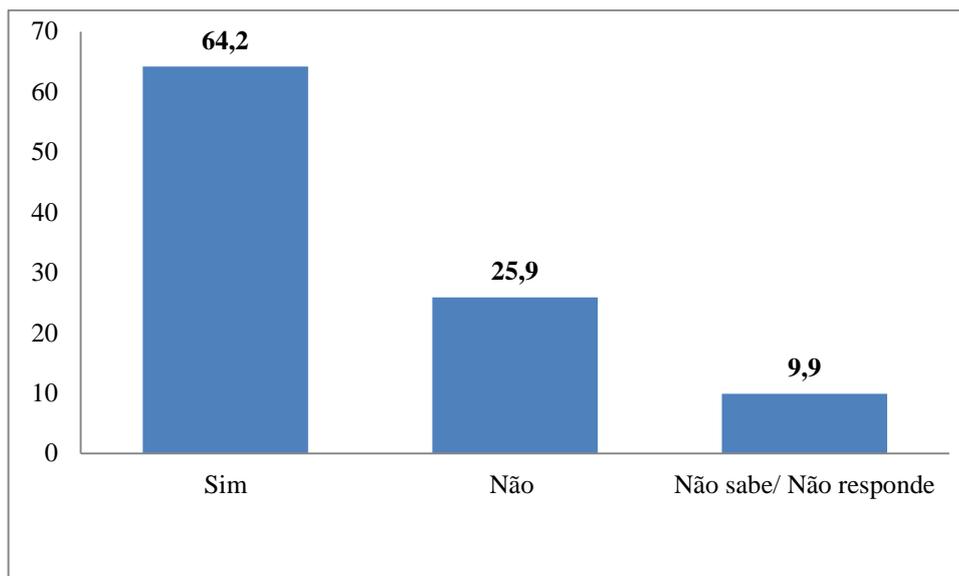


Gráfico 8 – Espetáculos de dança assistidos pelos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA nos últimos 12 meses (em percentagem). n=81

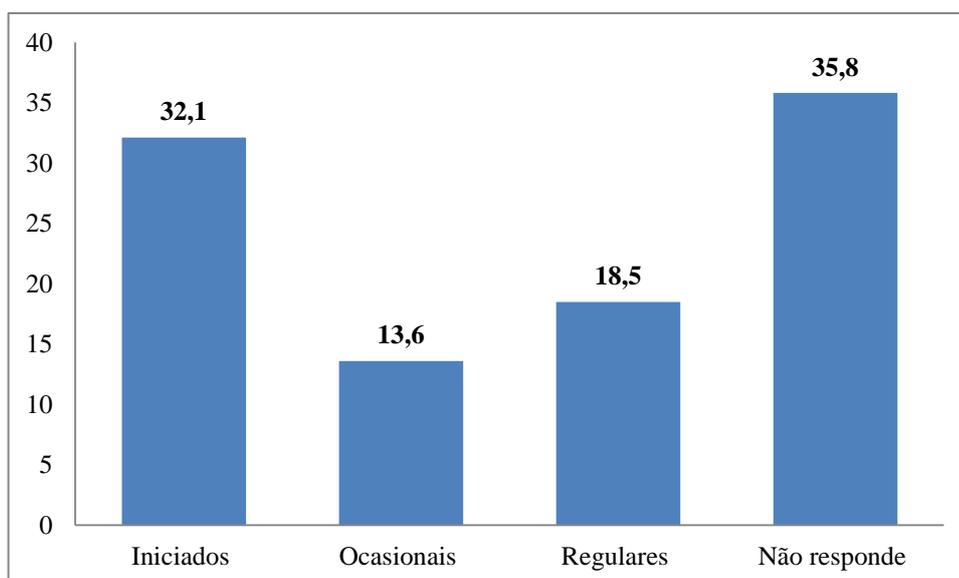


Gráfico 9 – Espetáculos de dança assistidos durante os últimos 12 meses pelos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA segundo o tipo de relação com a QDA (em percentagem). n=81

De entre os espetáculos de dança consumidos pelos espetadores inquiridos, destaca-se a dança contemporânea como o género de dança mais assistido pelos espetadores da QDA com 32,4% das respostas (quadro 5). Relativamente à localidade dos espetáculos, foi Almada o concelho que regista o maior peso de espetáculos que corresponde a 34,8% das respostas

declaradas pelos espetadores, seguindo-se Lisboa com 27,6%. Note-se que foi em Portugal que grande maioria dos espetáculos foi assistida pelos espetadores da QDA (78,1%), e logo seguir o Brasil com 13,2% das respostas.

		Espetáculos
<b>Género</b>	Dança Clássica	6,0
	Dança Contemporânea	32,4
	Outros	25,2
<b>Localidade</b>	Almada	34,8
	Lisboa	27,6
	OC AML	6,0
	Outros Concelhos do País	8,4
	C. Internacionais	18,0
<b>País</b>	Portugal	78,1
	Brasil	13,2
	Outros	9,6

Quadro 5 - Espetáculos assistidos durante os últimos 12 meses segundo o género de dança, localidade e país pelos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA (em percentagem). n=54

#### 4.4.3 Práticas de Expressão Artística

No que concerne à prática da dança, mais de metade dos espetadores da QDA 60,5% (quadro 6) fazem ou fizeram dança. Fazendo uma separação entre as modalidades de prática de dança, regista-se que é em contextos mais informais que a percentagem de respostas é maior com 23,5%. 14,8% dos inquiridos refere o contato com a dança enquanto atividade escolar, o que de acordo com outros estudos de públicos “revela-se aqui a importância que adquire a escola enquanto instância de formação de públicos, através do incentivo efectivo da sua prática” (Gomes, Lourenço & Neves, 2000, p. 236). Nos espetáculos da QDA, 13,6% dos seus espetadores tem uma relação profissional com a dança e não chegando aos 10% os espetadores que declaram ser estudantes de cursos artísticos especializados no domínio da dança.

<b>Modalidades de prática de dança</b>	
Como atividade escolar	14,8
Como estudante de dança	8,6
Como amador	23,5
Como profissional	13,6
Não pratica	39,5

Quadro 6 - A dança como prática de expressão artística dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA (em percentagem). n=81

#### **4.5 Relação com os Eventos Culturais**

Os dados obtidos relativamente ao conhecimento e frequência de eventos culturais dos concelhos que estão ou foram associados em outras edições da QDA, são reveladores que em Almada, o Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA) é o evento cultural mais frequentado por 24,7% dos espetadores (quadro 7). Em relação a Lisboa, são as Festas da Cidade que reúnem o maior número de visitantes com 33,3%. Ainda dentro do distrito de Setúbal, é de acrescentar que a Festa do Avante tem também um peso significativo nas frequências dos inquiridos com 25,9% dos valores registados.

Acresce realçar que embora tivesse sido muito pouco frequentado, o Seixal Jazz é o evento cultural mais conhecido de entre os espetadores da QDA, em quase 40%. Refira-se igualmente o expressivo conhecimento dos espetadores (28,4%) perante a Mostra de Teatro e Festival Sementes, eventos culturais de Almada, isto é significado que Almada tem um público que conhece e frequenta os eventos de teatrais.

Constata-se que no concelho de Almada, o Festival Sementes, direcionado para o público infantil é o evento que apresenta a maior taxa de desconhecimento pelos espetadores da QDA com 28,4%. Além disso, 21,0% dos espetadores da QDA declara não conhecer o evento Dias da Música inerente à programação do Centro Cultural de Belém na área da música no concelho de Lisboa. Ainda relativamente a esta categoria, pode-se acrescentar que o Festroia (Festival Internacional de Cinema de Tróia que se realiza em Setúbal) não faz parte do conhecimento de 29,6% da população inquirida.

	Frequentou	Conhece mas n/ frequentou	Não conhece	Nr/Ns
Festival Sementes	2,5	28,4	28,4	40,7
Mostra de Teatro de Almada	17,3	28,4	18,5	35,8
Festival Internacional de Teatro de Almada	24,7	22,2	18,5	34,6
Festas da Cidade de Almada	21,0	22,2	18,5	38,3
Dias da Música	21,0	19,8	21,0	38,3
Festas da Cidade de Lisboa	33,3	21,0	9,9	35,8
Festroatia	3,7	23,5	29,6	43,2
Seixal Jazz	3,7	38,3	22,2	35,8
Festa do Avante	25,9	32,1	11,1	30,9

Quadro 7 - Relação dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA com os eventos culturais (em percentagem). n=81

#### 4.6 Relação com Equipamentos Culturais

Analisando a relação dos espetadores da QDA com os equipamentos culturais, observa-se que em Almada o Teatro Municipal e o Fórum Romeu Correia são os mais conhecidos e visitados por mais de metade dos inquiridos. Refira-se que 21,0% (quadro 8) dos espetadores da QDA, declarou não conhecer este último equipamento, esta taxa de desconhecimento é considerável, uma vez que Fórum Romeu Correia para além de ser um equipamento disponibilizado para a programação da 20ª edição QDA, coloca-se em hipótese que uma parte destes inquiridos, tivesse neste equipamento quando respondeu ao questionário. Ainda no concelho de Almada, há a dizer que o Solar dos Zagallos é o equipamento cultural menos conhecido.

Dos equipamentos culturais de Lisboa, o Centro Cultural de Belém é o mais visitado, e com a mesma percentagem de respostas que o Teatro Municipal de Almada 63,0%, repare-se que o CCB também se enquadra nas atividades da QDA nesta 20ª edição. Note-se que a Culturgest, é o segundo equipamento mais visitado em Lisboa com 42,0%. Só 27,2% dos espetadores visitaram o Teatro Tivoli, que é o menos visitado dentro dos equipamentos culturais elencados no concelho de Lisboa. De uma maneira geral, os equipamentos culturais de Lisboa são mais conhecidos que os de Almada, refira-se que o Centro Cultural da Malaposta em Odivelas embora esteja perto de Lisboa, só registou 14,8% das visitas dos espetadores da QDA.

Para terminar a análise dos dados obtidos, faz-se referência ao Fórum Cultural do Seixal, que de todos equipamentos culturais, foi o que menos visitas recebeu nestes últimos doze meses e logo a seguir ao Solar dos Zagallos é o que apresenta uma elevada taxa de desconhecimento (23,5% dos inquiridos).

	Visitou	Conhece mas n/visitou	Não Conhece	Nr/Ns
Teatro Municipal de Almada	63,0	11,1	9,9	16,0
Fórum Romeu Correia	50,6	6,2	21,0	22,2
Solar do Zagallos	22,2	23,5	25,9	28,4
Convento dos Capuchos	33,3	29,6	12,3	24,7
Teatro Maria Matos	37,0	29,6	8,6	24,7
São Luís Teatro Municipal	39,5	23,5	8,6	28,4
CCB	63,0	12,3	3,7	21,0
Culturgest	42,0	25,9	8,6	23,5
Teatro da Trindade	32,1	33,3	7,4	27,2
Teatro Tivoli	27,2	35,8	6,2	30,9
Teatro D. Maria II	34,6	30,9	7,4	27,2
Cinema São Jorge	37,0	27,2	7,4	28,4
Centro Cultural da Malaposta	14,8	35,8	17,3	32,1
Fórum Cultural do Seixal	11,1	34,6	23,5	30,9

Quadro 8 – Relação dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA com os equipamentos culturais (em percentagem). n=81

#### 4.7 Práticas Culturais

Avaliando as atividades culturais dos espetadores da QDA num contexto de frequência, verifica-se que a grande maioria dos inquiridos, perto dos 80% (quadro 9) realiza práticas culturais de natureza doméstica em modo frequente, destacando-se por utilizar a internet, ouvir música e ver televisão. Ainda, nesta especificidade domiciliar, constata-se que a utilização de suportes multimédia, a leitura de livros, jornais e revistas são também atividades realizadas frequentemente por mais de 60% dos espetadores. Inseridas em contexto de saída, seguem-se as idas ao cinema com uma taxa de 59,3% dos espetadores, as idas ao café com 44,4% de respostas e as visitas a galerias e museus com 41,7%.

É de se referir, que a ida aos espetáculos de dança tem um peso expressivo quer frequentemente 35,8% como ocasionalmente 39,5%, chegando a superar as idas aos espetáculos de teatro quando avaliado em modo frequente, esta última atividade cultural tem uma taxa menor de respostas 21,0% que passear nos centros comerciais (23,5%) em igual modo. Mais de metade dos espetadores, declara ter hábitos de ir a concertos de música erudita quando somado os valores registado em cada forma, frequente e ocasional. Contudo 29,6% dos inquiridos revela que raramente realiza estas práticas.

Embora a ida aos espetáculos de rua tenha uma taxa pouco relevante em modo frequente 16,0%, quase 50% dos espetadores inquiridos revelou ir a este tipo de espetáculos ocasionalmente. Com um peso relativamente modesto, encontram-se a ida a bibliotecas e a ida a concertos de música popular/moderna em modo frequente com 25,9% e 24,7% dos inquiridos respetivamente. É de realçar, que os espetadores da QDA registaram mais de 30% de realização rara em assistir a eventos desportivos e ir a discotecas e bares.

	<b>Frequente</b>	<b>Ocasional</b>	<b>Raro</b>	<b>Nunca</b>	<b>Ns/Nr</b>
Ir a espetáculos de dança	35,8	39,5	14,8	1,2	8,6
Ir ao teatro	21,0	49,4	14,8	0	14,8
Ver espetáculos de rua	16,0	49,4	17,3	1,2	16,0
Visitar museus e galerias	41,7	34,6	13,6	0	11,1
Ir a bibliotecas	25,9	28,4	21,0	4,9	19,8
Ir a concertos de música erudita	24,7	29,6	29,6	2,5	13,6
Ir a concertos de música popular/moderna	24,7	35,8	17,3	0	22,2
Ir ao cinema	59,3	27,2	4,9	0	8,6
Ver televisão	71,6	9,9	6,2	1,2	11,1
Ouvir música	79,0	4,9	2,5	0	13,6
Utilizar suportes multimédia	59,3	9,9	2,5	3,7	24,7
Utilizar internet	77,8	3,7	1,2	2,5	14,8
Assistir a eventos desportivos	19,8	21,0	33,3	9,9	16,0
Ler jornais e revistas	60,5	18,5	6,2	0	14,8
Ler livros (sem ser de estudo ou profissionais)	61,7	23,5	2,5	0	12,3
Passear em centros comerciais	23,5	42,0	21,0	1,2	12,3
Ir ao café	44,4	25,9	14,8	2,5	12,3
Ir a discotecas e bares	16,0	21,0	33,3	14,8	14,8

Quadro 9 - Práticas culturais dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA (em percentagem). n=81

#### 4.8 Apreciações dos Espetadores da QDA

Acresce ainda realçar algumas apreciações e sugestões, consideradas pelos espetadores da QDA à organização do evento, verificam-se que alguns inquiridos destacam aspetos negativos em relação à organização do festival e à sua programação.

“Organização deficiente; pouco profissional.” (Mulher, 45-54 anos, residente em Almada, Mestrado, tipologia da relação com a QDA- Regular).

“Falta de pontualidade; duração não correspondente ao indicado; linha de programação desconexa.” (Mulher, 15-24 anos, residente em Almada, Mestrado, tipologia da relação com a QDA- Regular).

“Falta de profissionalismo.” (Mulher, 45-54 anos, residente em Almada, Mestrado, tipologia da relação com a QDA- Regular).

Cabe igualmente sublinhar, as apreciações positivas de alguns espetadores, sendo salientada a importância da divulgação do festival e de algumas especificidades em relação à dança contemporânea.

“Este festival traz coreógrafos e espetáculos muito bons, mas deviam fazer uma melhor divulgação, propaganda.” (Homem, mais de 65 anos, residente em Almada, Licenciatura, tipologia da relação com a QDA- Ocasional).

“Mais divulgações.” (Mulher, 25-34 anos, residente em Almada, Pós-Graduação, tipologia da relação com a QDA- Ocasional).

“Que mantenham a mesma organização e com a qualidade de os outros anos.” (Homem, 25-34 anos, residente em Almada, 12º ano de escolaridade, tipologia da relação com a QDA- Regular).

“Achei o espetáculo super cativante e intenso. Gostei igualmente de todos, pois exploravam áreas e vertentes diferentes. Parabéns pelo trabalho.” (Mulher, 15-24 anos, residente em Cascais, 12º ano de escolaridade, tipologia da relação com a QDA- Iniciado).

“Gostei muito da quantidade das representações e diversidade de assuntos abordados. Senti falta de mais companhias de dança contemporânea. Porém o evento me agradou.” (Mulher, 15-24 anos, residente no Rio de Janeiro, Licenciatura, tipologia da relação com a QDA- Iniciado).

“Outras perspectivas dentro da dança acadêmica e profissional e não apenas a perspectiva performática.” (Mulher, 25-34 anos, residente em S. Paulo, Licenciatura, tipologia da relação com a QDA- Iniciado).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação de mestrado que aqui se apresenta, tem como objetivo principal a caracterização e análise das práticas culturais do público de dança contemporânea de um evento cultural, a Quinzena de Dança de Almada (QDA), num contexto temporal da sua 20ª edição. Neste sentido, realizou-se um inquérito por questionário aos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª QDA.

Através deste inquérito, procurou-se determinar o perfil sociográfico do público, a tipologia de relação estabelecida com o evento, motivação da participação no festival, modalidade de acompanhamento, grau de frequência das suas práticas culturais, bem como o conhecimento e afluência a equipamentos e eventos culturais em Almada, Lisboa e distrito de Setúbal.

Em termos gerais verificou-se que o perfil social do público da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da QDA, não é diferente das reflexões existentes sobre o público da dança (Guy, 1992; Lecardeur 1992; Dantas & Gonçalves, 2000). É maioritariamente feminino (65,4% dos inquiridos), relativamente jovem (40,7% até aos 34 anos), solteiro (38,3%), residente em Almada (37,0%) mas também em outros concelhos, com níveis de escolaridade maioritariamente superiores e mesmo pós-graduados (60,5%), 46,9% são trabalhadores por conta de outrem e a sua atividade profissional está relacionada com as profissões intelectuais e científicas (49,4%).

Relativamente à ida aos espetáculos da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da QDA, é feita em família para a grande maioria (70,7%) e também com amigos (42,1%); o gosto por assistir a espetáculos de dança e o fato de ser um espetáculo da QDA são as razões mais apontadas pelos espetadores. É igualmente notório, que para o público da QDA, os familiares e amigos são o principal vetor de informação (45,7%) influenciando a sua participação no festival. Como género de dança, há a dizer que a dança contemporânea é o preferido pela maioria dos espetadores da QDA (72,8%). No que se refere à prática da dança, apresenta-se significativa perante o público da QDA, assim 60,5% fazem ou fizeram dança em diversos contextos.

Avaliando as práticas culturais do público da QDA, verifica-se que são bastante expressivas, perto dos 80% dos espetadores realiza práticas culturais de natureza doméstica em modo frequente, destacando-se por utilizar a internet, ouvir música e ver televisão. É de se referir, que a ida aos espetáculos de dança tem um peso significativo quer frequentemente

35,8% como ocasionalmente 39,5%, chegando a superar as idas aos espetáculos de teatro quando avaliado em modo frequente.

Em relação ao conhecimento e frequência dos equipamentos culturais de Almada e Lisboa, constata-se que o público da QDA conhece e frequenta a grande maioria dos equipamentos culturais destes concelhos, com maior expressividade para o Teatro Municipal de Almada (63,0%) e Fórum Romeu Correia (50,6%) em Almada e Centro Cultural de Belém (63,0%), Culturgest (42,0%) e S. Luiz Teatro Municipal (39,5%) em Lisboa.

Os dados obtidos relativamente ao conhecimento e frequência de eventos culturais dos concelhos que estão ou foram associados em outras edições da QDA, são reveladores que em Almada, o Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA) é o evento cultural mais frequentado por 24,7% dos espetadores da QDA. Em Lisboa, são as Festas da Cidade que reúnem o maior número de visitantes com 33,3%. Fora destes dois concelhos, a Festa do Avante! é o evento mais frequentado pelos espetadores da QDA (25,9%).

Considerando à tipologia de relação que estabelecem com a QDA, salienta-se que na sua maioria são um público iniciado (55,6%), verificando-se que os públicos que mantém uma relação mais próxima com o festival são menos representativos, 18,5% ocasionais e 8,6% regulares. Mesmo tendo em conta a percentagem corresponde aos espetadores cujo tipo não foi possível apurar (17,3%), estes resultados sugerem, portanto, uma assinalável captação de novos públicos.

É de assinalar, que embora tivesse sido planeada uma abordagem qualitativa e efetuado o guião de entrevista aos espetadores da QDA (Anexo IV), no sentido de complementar a informação obtida com o questionário, esta fase da pesquisa não chegou a ser implementada, por fatores de tempo relacionados com o término da dissertação. Assim, embora o inquérito por questionário tenha permitido atingir os objetivos inicialmente propostos, esta parte do processo de investigação que ficou por realizar seria relevante para aprofundar o conhecimento dos públicos da dança, a um nível individual, pelo que deve ser mencionada para outras eventuais pesquisas sobre os públicos aqui abordados.

## BIBLIOGRAFIA

Abreu, Paula, (2004). “Ouvir, comprar, participar... Acerca da reciprocidade cumulativa das práticas musicais”, In AA.VV, *Públicos da cultura* Lisboa, Observatório das Actividades Culturais. pp. 77-92.

Abreu, Paula; Ferreira Claudino (2003). *Apresentação: a cidade, as artes e a cultura*, in Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, 3-6.

Asis, Maria de, (1997). “Lugares de acção – Principais focos de inseminação e disseminação da dança no território português”, in Maria José Fazenda (coord.), *Movimentos presentes. Aspectos da dança independente em Portugal* (Lisboa, Livros Cotovia/Danças na Cidade, pp. 103-108.

Azevedo, Natália, (2004). “Políticas culturais na Área Metropolitana do Porto: Dos equipamentos locais á formação dos públicos da cultura”. In AA.VV., *Públicos da cultura* (pp. 211-222). Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Bourdieu, Pierre, (1930-2002). *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Tradução: Daniela Kern; Guilherme J.F.Teireira.RS: Zouk, 2007.

Casanova, Luís, (1995). “A “Teoria da Prática” – uma prática menos teorizada?”, *Sociologia-Problemas e Práticas* nº17, pp. 61-73.

Casanova, Luís, (1995). “Uma avaliação conceptual do habitus”, *Sociologia-Problemas e Práticas* nº 18, pp. 45-68.

Conde, Idalina, (1987). “O Sentido de desentendimento - Nas bienais de Cerveira: arte, artistas e público”, *Sociologia-Problemas e Práticas* nº 2, pp 47-68.Disponível em: <http://sociologiapp.iscte.pt/pdfs/38/423.pdf>.

Conde, Idalina, (2004). “Desentendimento Revisitado”. In AA.VV., *Públicos da cultura* (pp.173-198). Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Costa, António Firmino, (2004). “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: Algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação”. In AA.VV., *Públicos da cultura* (pp. 121-142). Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Costa, António Firmino, (1997). “Políticas culturais: Conceitos e perspectivas”, *OBS* n° 2, pp. 10-14.

Costa, Pedro, (2004). Públicos da Cultura, Redes e Território: Algumas Reflexões sobre a Sustentabilidade de um Bairro Cultural. In AA.VV., *Públicos da cultura* (pp. 93-120). Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Dantas, Anabela Teixeira; Gonçalves, Maria de Fátima dos Santos, (2000). *Públicos de dança contemporânea no Rivoli. Uma democratização adiada*, in Actas do IV Congresso Português de Sociologia. Sociedade Portuguesa: Passados Recentes, Futuros Próximos, Universidade de Coimbra, 17-19.

Esquenazi, Jean Pierre (2006). *Sociologia dos públicos*. Tradução: Felisbela Lopes, Porto Editora.

Fazenda, Maria José, (1997). Entre o pictórico e a expressão de ideias, in Maria José Fazenda (coord.), *Movimentos presentes. Aspectos da dança independente em Portugal* (pp. 23-28). Lisboa, Livros Cotovia/Danças na Cidade.

Fazenda, Maria José (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. (2ª edição revista e atualizada). Lisboa, Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.

Gomes, Rui Telmo; Lourenço, Vanda; Neves, João Gaspar, (2000). *Públicos do festival de Almada*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Gomes, Rui Telmo, (2004). A Distinção Banalizada? Perfis Sociais dos Públicos da Cultura. In AA.VV., *Públicos da cultura* (pp. 31-42). Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Lahire Bernard, (2002). *Homem plural. Os determinantes de si*. Tradução: Jaime A. Clasen, Editora Vozes Petrópolis, RJ.

Lahire Bernard, (2008). *Indivíduo e mistura de géneros. Dissonâncias culturais e distinção de si*, in *Sociologia-Problemas e Práticas* nº 56, pp. 11-36.

Lecardeur, Jerome (1992), "Les publics de la dance en France" em Conde, Idalina (coord.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, ACARTE/FCG, pp. 61-70.

Lopes, Guilhermina Calado, Edviges Coelho, José Soares Neves, Rui Telmo Gomes, Heloísa Perista e Maria das Dores Guerreiro (2001), *Inquérito à Ocupação do Tempo 1999*:

Lopes, João Teixeira, (1998). *A cidade e cultura: Um estudo sobre práticas culturais urbanas*, Universidade do Porto. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)

Lopes, João Teixeira, (1999). *A "Boa Maneira" de ser público*, Universidade do Porto. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)

Lopes, João Teixeira, (2004). Experiencia Estética e Formação de Públicos. In AA.VV., *Públicos da cultura* (pp. 43-54). Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Lourenço, Vanda, (2004). Aprender com a Prática: Expressividade Artística e Formação de Públicos. In AA.VV., *Públicos da cultura*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais. (pp. 163-172).

Macara, Ana, (2007). *Alma da dança: dilemas de criação e produção*. Almada, Edição Companhia de Dança de Almada.

Madeira, Cláudia (2002). *Novos notáveis: os programadores culturais*. Oeiras, Celta Editora.

Melo, Maria Benedita Portugal e, (1998). *No temp(l)o da arte. Um estudo sobre práticas culturais*, in *Sociologia-Problemas e Práticas* nº 28, pp. 149-166.

Mendo, Gil, (1997). Agir em parceria: Algumas notas sobre o apoio do Ministério da Cultura à criação e produção coreográfica de iniciativa não-governamental, in Maria José Fazenda (coord.), *Movimentos presentes. Aspectos da dança independente em Portugal* (pp.129-131). Lisboa, Livros Cotovia/Danças na Cidade.

Navarro, António Modesto, (2004). *Dar asas ao sonho de Abril*. Almada, Edições Câmara Municipal de Almada.

Neves, José Soares (2001 b). *Práticas dos portugueses (2): Espectáculos ao vivo*, in FOLHA OBS nº3. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Oliveira, J. M Paquete, (2004). O “Público Não Existe. Cria-se” Novos Media, Novos Públicos? In AA.VV., *Públicos da cultura* (pp. 143-152). Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

Pasi, Mario, (1991). *A Dança e o Bailado*. Lisboa, Editorial Caminho.

Peres, Cristina, (1997). Entre produção, apresentação e acolhimento: Uma década de multiplicação e diversificação para a dança contemporânea, in Maria José Fazenda (coord.), *Movimentos presentes. Aspectos da dança independente em Portugal* (pp.119-128). Lisboa, Livros Cotovia/Danças na Cidade.

Ribeiro, António Pinto, (1991). Vinte anos de Ballet Gulbenkian e a nova dança portuguesa, in José Sasportes e António Pinto Ribeiro, *História da Dança* (pp.55-95). Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Ribeiro, António Pinto, (2007). Arte, in António Barreto (coord), *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos 1956-2006* (pp.237-408), Vol. 1. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Santos, Helena (2003). *A propósito dos públicos da cultura: Uma reflexão ilustrada para um caso português*, in Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, pp. 75-97.

Santos, Maria de Lourdes Lima dos, (2004). Apresentação. In AA.VV., *Públicos da cultura*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais. (pp. 7-16)

Santos, Maria de Lourdes Lima dos (coord.); Gomes, Rui Telmo; Neves, José Soares; Lima, Maria João; Lourenço, Vanda; Martinho, Teresa Duarte e Santos, Jorge Alves dos, (2002). *Públicos do Porto 2001*. Lisboa, Observatório das Actividades Culturais.

### **Outros Documentos Consultados**

Agenda Cultural de Almada, Câmara Municipal de Almada.

Classificação Nacional de Profissões (CNP) – 1994, IEFP.

Opções do Plano e Orçamento 2012, Câmara Municipal de Almada.

Programas da Quinzena de Dança de Almada da 1ª Edição até 20ª Edição (1992-2012).

Relatório de Avaliação da Execução do Plano Director Municipal e de Identificação dos Principais Factores de Evolução do Município – Direção Municipal de Planeamento e Administração do Território – Câmara Municipal de Almada.

### **Fontes Estatísticas**

INE, I.P., (2012), Censos 2011 – Resultados Definitivos, Lisboa, Portugal.

INE, I.P., (2012), Anuário Estatístico da Região de Lisboa 2011, Lisboa, Portugal.

INE, I.P., (2012), Estatísticas da Cultura 2011, Lisboa, Portugal.

INE, I.P., (2012), Destaque informação à comunicação social - Estatísticas da Cultura 2011, Lisboa, Portugal.

### **Referências Eletrónicas**

Câmara Municipal de Almada

<http://www.m-almada.pt/xportal/xmain?xpid=cnav2>

Companhia de Dança de Almada

[http://www.cdanca-almada.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5&Itemid=7&lang=pt](http://www.cdanca-almada.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=7&lang=pt)

Instituto de Emprego e Formação Profissional

<http://www.iefp.pt/formacao/CNP/Paginas/CNP.aspx>

## **ANEXOS**

# ANEXO I – INQUÉRITO AOS PÚBLICOS DA 20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA

Programa: \_\_\_\_\_ Espetáculo: \_\_\_\_\_ Questionário nº \_\_\_\_\_ Data: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_ Hora: \_\_\_h\_\_\_

## Inquérito aos Públicos da 20ª Edição da Quinzena de Dança de Almada

O presente inquérito faz parte do estudo aos públicos da **Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da Quinzena de Dança de Almada**, no âmbito da dissertação de mestrado em Programação e Gestão Cultural a realizar na ULHT – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa.

Solicitámos-lhe que participe neste estudo através do preenchimento deste questionário assegurando a máxima confidencialidade na informação prestada.

Desde já agradecemos a colaboração e disponibilidade para o preenchimento que demorará entre 5 a 10 minutos, imprescindível à concretização da investigação.

Para responder às perguntas coloque um (x) no número correspondente à resposta correta.

Depois de preenchido, por favor, deixe o questionário com a colaboradora que estará devidamente identificada para o efeito à saída.

Muito Gratos pela colaboração!

### P.1 Com quem veio assistir a este espetáculo da 20ª Quinzena de Dança de Almada?

(Pode responder a mais do que uma opção.)

Sozinho/a	1
Cônjuge/Companheiro(a) /Namorado(a)	2
Filho (s)	3
Pais ou outros familiares	4
Amigos	5
Grupo (escola, colegas do emprego)	6
Não Responde	99

### P.2 Se veio acompanhado, indique com quantas pessoas.

### P.3 Que meio de transporte utilizou para se deslocar até ao local do espetáculo?

A pé	1
Viatura própria ou de amigo/familiar	2
Meio de Transporte Público	3
Não responde	99

### P.4 Através de que meio ou meios teve conhecimento deste espetáculo?

(Pode responder a mais do que uma opção.)

Programa da Quinzena de Dança de Almada	1
Agenda Cultural da Câmara	2
Programação do equipamento cultural	3
Cartazes/ Outdoor	4
Imprensa	5
Rádio	6
Televisão	7
Internet	8
Informação de amigo/familiar	9
Informação de professor (es)	10
Mailing que lhe foi enviado	11
Outro. Qual? _____	12
Não sabe/ Não responde	99

### P.5 Quais as principais razões que o levaram a assistir a este espetáculo da 20ª Quinzena de Dança de Almada?

(Pode responder a mais que uma opção.)

Recomendação de amigo (s)	1
Ser amigo ou familiar de bailarino (s)	2
Poder encontrar-se com amigos no local do espetáculo	3
Ser um espetáculo da Quinzena de Dança de Almada	4
Não ter programa melhor	5
Publicidade ao espetáculo	6
Informações na comunicação social	7
Crítica especializada	8
Por acaso	9
Conhecer o trabalho da companhia	10
Conhecer o trabalho do (s) bailarino (s)	11
Ser bailarino ou professor de dança	12
Gostar de assistir a espetáculos de dança	13
Outras razões? Quais? _____	14
Não sabe/ Não responde	99

### P.6 Como adquiriu o ingresso para este espetáculo?

Comprou o bilhete	1
Foi-lhe oferecido por um amigo/familiar	2
Recebeu convite	3
Não sabe/Não responde	99

### P.7 É a primeira edição/ano que assiste aos eventos de dança da Quinzena de Dança de Almada?

Sim	1
Não	2
Não responde	99

Continuar na página seguinte, por favor.

**P.8 Se não é a primeira edição/ano, quantas já assistiu?**

Não sabe/Não responde 99

**P.9 No espetáculo a que acaba de assistir por favor indique se agradou muito, razoavelmente, pouco ou não agradou nada:**

	Agradou muito	Agradou razoavelmente	Agradou pouco	Não agradou	Não responde
Coreografia	1	2	3	4	99
Música	1	2	3	4	99
Cenários/ Figurinos	1	2	3	4	99
Bailarino (s)	1	2	3	4	99
Temática/ Assunto	1	2	3	4	99
Luzes	1	2	3	4	99
Apreciação Global	1	2	3	4	99

**P.10 Pensa voltar a assistir aos espetáculos de próxima (s) edições da Quinzena de Dança de Almada?**

Sim 1  
 Não 2  
 Depende 3  
 Não sabe/ Não responde 99

**P.10.1 Porquê?**

---



---



---

**P.11 Relativamente a espetáculos de dança, que género (s) prefere?**

Dança Clássica 1  
 Dança Contemporânea 2  
 Dança Étnica 3  
 Dança de Rua 4  
 Dança Folclórica 5  
 Dança Social 6  
 Sapateado 7  
 Musicais 8  
 Não sabe/ Não responde 99

**P.12 Durante os últimos 12 meses assistiu a outro (s) espetáculo (s) de dança dentro ou fora de Portugal?**

Sim. Quanto (s)? 1  
 Não 2  
 Não sabe/ Não responde 99

**P.12.1 Por favor refira o nome, localidade e País de até 3 espetáculos.**

---



---



---

**P.13 Dos seguintes eventos culturais, indique aqueles que frequentou nos últimos 12 meses, os que conhece mas não frequentou no último ano e os que ainda não conhece:**

	Frequentou	Conhece mas n/ frequentou	Não conhece	NR/NS
Festival Sementes	1	2	3	99
Mostra de Teatro de Almada	1	2	3	99
Festival Internacional de Teatro de Almada	1	2	3	99
Festas da Cidade de Almada	1	2	3	99
Dias da Música	1	2	3	99
Festas da Cidade de Lisboa	1	2	3	99
Festroia	1	2	3	99
Seixal Jazz	1	2	3	99
Festa do Avante	1	2	3	99

**P.14 Dos seguintes equipamentos culturais, indique aqueles que visitou recentemente, os que conhece e não visitou e os que não conhece:**

	Visitou	Conhece mas n/ visitou	Não conhece	NR/NS
Teatro Municipal de Almada	1	2	3	99
Fórum Romeu Correia	1	2	3	99
Solar dos Zagallos	1	2	3	99
Convento dos Capuchos	1	2	3	99
Teatro Maria Matos	1	2	3	99
São Luís Teatro Municipal	1	2	3	99
CCB	1	2	3	99
Culturgest	1	2	3	99
Teatro da Trindade	1	2	3	99
Teatro Tivoli	1	2	3	99
Teatro D.Maria II	1	2	3	99
Cinema São Jorge	1	2	3	99
Centro Cultural da Malaposta	1	2	3	99
Fórum Cultural do Seixal	1	2	3	99

Continuar na página seguinte, por favor.

**P.15 Indique com que frequência realiza cada uma das seguintes atividade:**

	Frequente	Ocasional	Raro	Nunca	NS/ NR
Ir a espetáculos de dança	1	2	3	4	99
Ir ao teatro	1	2	3	4	99
Ver espetáculos de rua	1	2	3	4	99
Visitar museus e galerias	1	2	3	4	99
Ir a bibliotecas	1	2	3	4	99
Ir a concertos de música erudita	1	2	3	4	99
Ir a concertos de música popular/moderna	1	2	3	4	99
Ir ao cinema	1	2	3	4	99
Ver televisão	1	2	3	4	99
Ouvir música	1	2	3	4	99
Utilizar suportes multimédia	1	2	3	4	99
Utilizar internet	1	2	3	4	99
Assistir a eventos desportivos	1	2	3	4	99
Ler jornais e revistas	1	2	3	4	99
Ler livros (sem ser de estudo ou profissionais)	1	2	3	4	99
Passear em centros comerciais	1	2	3	4	99
Ir ao café	1	2	3	4	99
Ir a discotecas e bares	1	2	3	4	99

**P.16 Faz ou já fez dança?**

Sim, como atividade escolar	1
Sim, como estudante de dança	2
Sim, como amador	3
Sim, como profissional	4
Não	5

**Dados Sociográficos**

**P.17 Sexo**

Masculino	1
Feminino	2

**P.18 Idade**

\_\_\_\_\_ anos

**P.19 Residência (Indicar concelho e freguesia)**

\_\_\_\_\_

**P.20 Estado civil**

Solteiro	1
Casado	2
União de fato	3
Viúvo (a)	4
Separado (a)	5
Não responde	99

**P.21 Tem filhos menores de 12 anos?**

Sim	1
Não	2
Não responde	99

**P.22 Nível de escolaridade:**

Nunca frequentou um estabelecimento de ensino	1
Até ao 1º ciclo	2
Até ao 2º ciclo	3
Até ao 3º ciclo	4
Até ao secundário	5
Licenciatura	6
Pós-Graduação	7
Mestrado	8
Doutoramento	9
Não responde	99

**P.23 Situação profissional:**

Trabalhador por conta própria	1
Trabalhador por conta de outrem	2
Estudante	3
Desempregado(a)	4
Reformado(a)	5
Outra situação. Qual? _____	6
Não responde	99

**P.24 Profissão (Indique a sua profissão atual. Se for reformado(a), indique a última profissão exercida:**

\_\_\_\_\_

**P.25 Caso considere adequado, por favor deixe as suas apreciações ou sugestões que entender fazer à organização ou ao espetáculo.**

\_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

**P.26 Já tinha respondido a este questionário noutra espetáculo da Quinzena de Dança de Almada?**

Sim	1
Não	2

Continuar na página seguinte, por favor.

O questionário chegou ao Fim.

Além da análise dos resultados do questionário a que acabou de responder, o estudo sobre os públicos da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª Quinzena de Dança de Almada contempla uma segunda fase de entrevistas a alguns espetadores.

Neste sentido, gostaríamos de poder contar consigo para um eventual contato. Em caso afirmativo indique uma forma de contato direto (telemóvel ou email).

Mais uma vez se lembra que todos os dados são protegidos por sigilo.

**Nome:** \_\_\_\_\_ **Contato:** \_\_\_\_\_

Por favor, ao sair da sala de espetáculo entregue o questionário à colaboradora que está devidamente identificada.

Agradeço a disponibilidade e colaboração.

## **ANEXO II – GUIÃO DE ENTREVISTA À COORDENADORA E À DIRETORA ARTÍSTICA DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA**

### **Guião de entrevista à Coordenadora e à Diretora Artística da Quinzena de Dança de Almada – Profª Maria Franco e Profª Doutora Ana Macara**

A presente entrevista faz parte do estudo sobre os públicos da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da Quinzena de Dança de Almada, no âmbito da dissertação de mestrado em Programação e Gestão Cultural a realizar na ULHT, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. O propósito desta aplicação, consiste na recolha de dados qualitativos sobre a Quinzena de Dança de Almada e a Plataforma Coreográfica Internacional procurando compreender as estratégias de programação e a relação que estabelecem com os públicos.

1. O que é que a Quinzena de Dança de Almada representa para a Companhia de Dança de Almada? E qual é o lugar da QDA no panorama da dança de Almada?
2. Sabendo que desde 1999 a Plataforma Coreográfica Internacional é uma rúbrica da QDA, quais são os critérios na escolha da programação da Plataforma?
3. Quem são os públicos da Plataforma Coreográfica Internacional e quais as relações estabelecidas com os mesmos?
4. Existem estratégias implementadas na vertente do alargamento de públicos para a QDA? Quais são?
5. Desde a 14ª edição da QDA que foi ampliado o raio de intervenção do evento a outras localidades, especificamente através da Plataforma Coreográfica Internacional, quais os impactos quantitativos ou qualitativos que advém desta extensão?
6. Quais as dificuldades que a QDA tem enfrentado?

### ANEXO III- QUADROS

(Fonte: Inquérito aos Públicos da 20ª Edição da Quinzena de Dança de Almada)

	<b>Frequência</b>	<b>Percentagem</b>
Sim	9	11,1
Não	67	82,7
Não responde	5	6,2

Quadro 1 – Filhos menores do que 12 anos dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA. n=81

	<b>Frequência</b>	<b>Percentagem</b>
Sozinho	11	13,6
Família	42	51,9
Amigos	22	27,2
Grupo	6	7,4

Quadro 2 - Acompanhantes dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA. n=81

	<b>Frequência</b>	<b>Percentagem</b>
A pé	15	18,5
Viatura própria ou de amigo/familiar	54	66,7
Meio de Transporte Público	10	12,3
Não Responde	2	2,5

Quadro 3 - Meio de transporte utilizado pelos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA. n=81

	<b>Frequência</b>	<b>Percentagem</b>
Participantes em rúbricas da QDA	3	50,0
Entidades Culturais	2	33,3
Estabelecimento de Ensino	1	16,7

Quadro 4 – Outros meios de conhecimento dos espetáculos pelos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA. n=81

	<b>Frequência</b>	<b>Percentagem</b>
Fazer Dança	2	66,6
Troca de Informação	1	33,3

Quadro 5 – Outras razões que motivaram a ida aos espetáculos dos espetadores da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA. n=81

## **ANEXO IV – GUIÃO DE ENTREVISTA AOS PÚBLICOS DA 20ª EDIÇÃO QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA**

### **Guião de Entrevista**

#### **Públicos da 20ª Edição da Quinzena de Dança de Almada**

No âmbito da dissertação de mestrado em Programação e Gestão Cultural a realizar na ULHT – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, e agradecendo desde já a participação no questionário sobre os públicos da Plataforma Coreográfica Internacional da 20ª edição da Quinzena de Dança de Almada, realizado entre 4 e 7 de Outubro de 2012, gostaríamos de contar novamente com a sua colaboração para responder às seguintes perguntas.

Esta segunda fase da investigação é essencial para a concretização do estudo proposto.

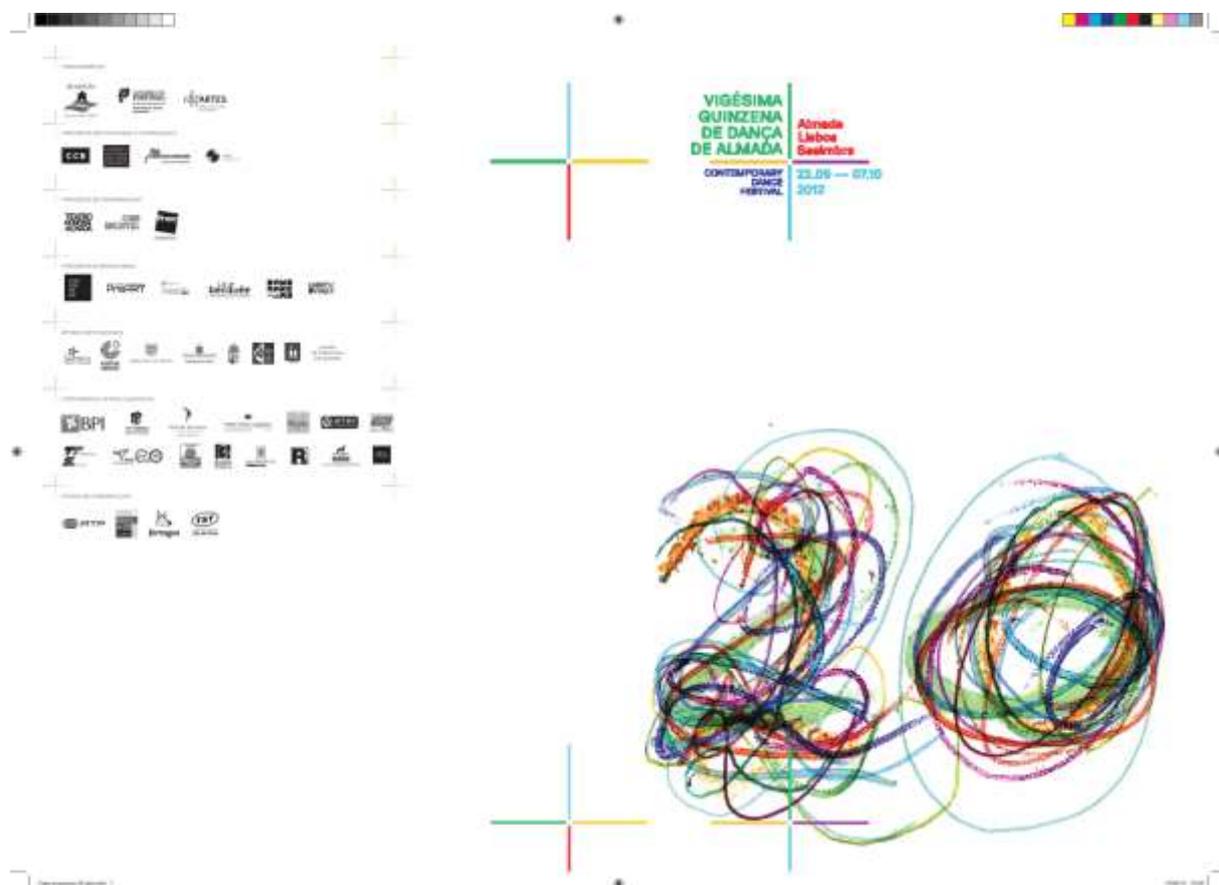
Mais uma vez, estamos gratos pela receptividade e colaboração.

1. De acordo com a oferta cultural na área da dança na sua cidade, qual a importância da Quinzena de Dança de Almada? Como classifica a sua programação e as suas atividades?
2. Que relação estabelece com a dança e a QDA?
3. O que procura quando assiste a um espetáculo de dança?
4. Após assistir aos espetáculos da Plataforma Coreográfica Internacional da QDA, interessa-se por saber informações complementares (por exemplo: sobre o tema da peça, coreógrafo, bailarinos)? E sobre a Companhia de Dança de Almada que é a entidade promotora do festival?



# ANEXO VI - CAPA DO PROGRAMA DA 20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA

(Fonte: Arquivo Companhia de Dança de Almada)



# ANEXO VII – PROGRAMA DA 20ª EDIÇÃO DA QUINZENA DE DANÇA DE ALMADA (referente à Plataforma Coreográfica Internacional)

(Fonte: Arquivo Companhia de Dança de Almada)

## PLATAFORMA COREOGRÁFICA INTERNACIONAL / INTERNATIONAL PLATFORM FOR CHOREGRAPHERS

1 out. 21:30  
Teatro Municipal de Almada  
Sala Experimental

**PROGRAMA 1 / PROGRAMME**  
Duração total / Total duration: 77  
Banca para maiores de 16 anos (programa com 14 integral)  
Vote in ages 16 and over (full program)



**THOMAS TSAI (TW)**  
"More Toll"

Coreografia e interpretação / Choreography and Performance: Thomas Tsai  
Música e Sonoplastia / Music and Sound Design: Joe Knox  
Duração / Duration: 8'

Após 2ª Guerra Mundial e o fim de 50 anos de ocupação japonesa em Taiwan, o governo da República da China perdeu a guerra civil chinesa e fugiu para Taiwan, mantendo a ilha sob lei marcial de 1949 a 1987 – ano em que nasceu o coreógrafo/performer Tsai. "More Toll" é uma exploração do risco de extinção cultural interpretada através da analogia de um corpo não-sustentável, inspirada pela dualidade cultural e identidade indefinida. / Following World War 2 and the end of 50 years of Japanese occupation in Taiwan, the Republic of China's government lost the Chinese Civil War and fled to Taiwan, holding the island under martial law from 1949 to 1987 - the year that choreographer/performer Tsai was born. "More Toll" is an exploration of cultural endangerment interpreted through an analogy of a non-sustainable body, and inspired by cultural duality and undefined identity.



**RENATA CARVALHO (PT)**  
"Por entre Modigliani e outras intimidades"

Coreografia e interpretação / Choreography and Performance: Renata Carvalho  
Figurinos / Costumes: Renata Carvalho  
Duração / Duration: 14'

\*\*\* ESTREIA \*\*\* PREMIERE \*\*\*

A proximidade com o feminino na obra de Modigliani provocou inquietude e estabeleceu conexões e questionamentos de como sou diante de mim mesma. Medo e martírio. Gaudete e coragem. O silêncio que pode atordoar, prevalece como lugar de clarificar o que ficou rentente durante histórias, encontros e escritos. Encarar-se quando se quer esconder, plieutude quando se tem dor, prisão quando quer saltar todas as mordidas, falar para falar e si, partir quando se quer arrumar o que já está. / The proximity of the feminine in Modigliani's work causes restlessness, establishing connections and questions about who am I in front of myself. Fear and martyrdom. Courage and caution. The silence which stuns - a place for clarifying those persisting issues in stories, meetings and writings. / Standing up when you want to hide, pierisude when suffering pain, imprisonment when you want to break free of your shackles, talk to talk to the self, break things when you really want to fix them.



**ALFREDO ZINOLA & JOSÉ MANUEL ORTIZ (PR)**  
"About Josema"

Coreografia e interpretação / Choreography and Performance: Alfredo Zinola, José Manuel Ortiz  
Música / Music: Beyoncé  
Duração / Duration: 20'

20' ODA Apoio / Support: O GOREN INSTITUTE

"About Josema" é uma conversa pública que propõe questões sobre a sexualidade de um jovem bailarino homossexual mexicano: Josema. / "About Josema" is a public conversation which raises questions about the sexuality of a young homosexual Mexican dancer: Josema.



Intervalo / Break

**MAIA ORNELAS (PT)**  
"Corpo Quebrado ou Estudo para a Mulher Cão"

Coreografia e interpretação / Choreography and Performance: Maia Ornelas  
Música / Music: Sots de Natureze  
Sonoplastia e Iluminação de Luz / Sound and Light Design: Eduardo Frazão  
Figurinos / Costumes: Maia Ornelas  
Duração / Duration: 15'

Corpo que se encolhe e que se molda... mulher que se submete docilmente à autoridade humana, adotando comportamento servil. Mulher que se desvanecer em emoção. Mulher-animal que não se limita obedecer somente, pois existe uma forte componente física que transforma o seu ser quebrado, em força. Uma mulher que ataca, morde, rosna, ameaça. Recortes de mulheres... feridas cicatrizadas... Ambiguidades entre o doméstico e o selvagem, complementam esta performance artística, baseada na obra da pintora Paula Rego, "Mulher-Cão". / A compressed and molded body... a woman who submits meekly to human authority, adopting servile behavior. A woman who vanishes in emotion. A woman/beast who is not limited only to obey, because if pushed to the edge will show her strong physical self: she transforms. A woman that attacks, bites, growls, threatens. Compositions of women... healed wounds... Ambiguities between the domestic and the wild make up this artistic performance, based upon a work by painter Paula Rego, "Mulher-Cão". ("Woman-Dog.")



**FERNANDO BELLIURE, Danismakers (FR)**  
"The Miserable Thing"

Coreografia / Choreography: Fernando Belliure  
Interpretação / Performance: Antonio Maia, Fernando Belliure  
Aconselhamento dramático / Dramaturgical Advisor: Katarina Sakatzaki  
Duração / Duration: 20'

"The Miserable Thing" (a coisa miserável) é uma coreografia que pesquisa e expõe as intensidades, alienações e submissões do corpo contemporâneo. Propõe acontecimentos inacabados, com a intenção de provocar a mente/imaginação do público e conduzindo-o por novas formas de compromisso. Composta de mudanças e cortes fortes, a peça pesquisa como o corpo pode se permitir mudar abruptamente todo o espaço, deslocando o estado da mente através da qualidade, movimento e tempo, desconstruindo a linearidade e dando a possibilidade de acesso a diferentes maneiras de lidar com a percepção e sentido, espaço e tempo. / The Miserable Thing is a choreography that researches and exposes the intensities, alienation and submissions of the contemporary body. The Miserable Thing puts forward unfinished events aiming to trigger the audience's mind/ imagination and take the audience through new forms of engagement. Composed with shifts and strong cuts the piece researches how the body can allow itself to change abruptly in a whole space by shifting the state of the mind through movement, quality and time. Deconstructing linearity and giving possibility to access different ways to deal with perception, space and time.

Programa 20da Oda 20

13/09/12 19:30

X

5 out. 21:00  
— Centro Cultural de Belém —  
(Sala de Ensaios)

PROGRAMA 2 / PROGRAMME

Duração total / Total duration: 34'  
Dança para maiores de 12 anos / Dance for ages 12 and over

2



DARIUSZ LEWANDOWSKI <sup>PL</sup>  
"Ikar"

Coreografia / Choreography: Dariusz Lewandowski  
Interpretação / Performance: Kamil Dominiak  
Duração / Duration: 18'  
\*\*\* ESTREIA \*\*\* PREMIERE \*\*\*

Peça de dança-teatro inspirada na vida e obra de Charles Bukovsky, escritor americano, poeta, excêntrico e excelente artista. / Dance theatre inspired on Charles Bukovsky's life and writing, an American writer, poet, and eccentric, excellent artist.



FERENC FEHÉR <sup>HU</sup>  
"STIX 66"

Coreografia e interpretação / Choreography and Performance: Ferenc Fehér  
Música / Music: Ferenc Fehér  
Sopros / Soprano: David Kavácsovics  
Desenho de luz / Light design: Zoltán Pelle  
Luminotécnica / Lighting: Gabi Bánki  
Figurinos / Costumes: Judit Simon  
Duração / Duration: 20'

20ª ODA Apoio / Support:



O meu nome é Stix Sixty-Six, não passa de um nome. Não significa nada. A tempestade dos loucos torna-se necrótica na minha perna. Eu sou eu. Nada. Ando por aqui, a observar. Às vezes olho para ti, mas é só porque existo. Dispo-me. Estou nua, não sou nada nem ninguém. O meu nome é Stix Sixty-Six. / My name is Stix Sixty-Six. It's just a name, nothing more. Doesn't mean nothing. A fools storm becomes necrotic in my leg. I am me. Nothing. I'm just walking and watching. Sometimes I look at you, but only because I exist. I take off my clothes. I'm naked. I am nothing and nobody. My name is Stix Sixty-Six.



INBAL OSHMAN <sup>IL</sup>  
"Fitting Room"

Coreografia / Choreography: Inbal Oshman  
Interpretação / Performance: Inbal Oshman, Ran Ben-Dror, Amnon Lipkin  
Música / Music: Yossi Mer-Chaim  
Desenho de luz / Light design: Judy Kaplitzman  
Figurinos / Costumes: Anat Sherschass  
Duração / Duration: 16'

20ª ODA Apoio / Support:



ASSOCIAÇÃO DO URBAL

Em "Fitting Room", a coreógrafa israelita Inbal Oshman lida com o amor, a perda e a saudade. No palco, uma mulher vestida de luto, ligada a uma máquina de costura, experimenta o último encontro esquivo com o amante perdido. As ânsias e paixões desvendadas, enquanto um alfaiate costura um comboio de 14 metros do seu vestido preto. / "Fitting Room", by Israeli choreographer Inbal Oshman, deals with love, loss and yearning. On stage, a woman in mourning, connected to a sewing machine, experiences one last elusive encounter with her lost lover. Her longings and passions unfold while the tailor sews the 14 meter train of her black dress.

3

6 out. / Oct 6 10:00  
Teatro Municipal de Almada - Sala Experimental

PROGRAMA 3 / 4<sup>th</sup> PROGRAMME

Duração total / Total duration: 73  
Dança para maiores de 12 anos / Dance for ages 12 and over



**DOMINIQUE GUILHAUDIN, Compagnie Gambit (FR/ITA/ES)**  
"eRO"

Coreografia / Choreography: Dominique Guilhaudin  
Interpretação / Performance: Gianluca Giralami, Bertrand Blessing  
Música / Music: Bertrand Blessing  
Sonoplastia / Sound Design: Bertrand Blessing  
Figurinos / Costumes: De Gambit  
Duração / Duration: 18'

Espero criar, através desta pequena peça, a troca de olhares entre atores e público, uma relação íntima e encontros ao acaso na esquina de uma rua ou num sítio público. "... alguém está ali à nossa frente. Como todas as manhãs, ele começa o seu dia, mas desta vez o cenário habitual não lhe serve, ele acorda para a vida, cresce, excede-se a ele próprio, emerge-se, forçando-se a sair fora do trilha. Em eRO eu restrinjo uma nudez, uma luta... um acordar!"  
I hope to create through this short piece an exchange of glances between actors and audience, an intimate relationship and chance encounters on a street corner or in a public place. "... someone is there in front of us. As every morning, he starts his day, but this time the normal routine is not enough: he wakes up to the possibility of life, grows, exceeds his own expectations. - emerges from a cocoon and leaves the beaten path... in eRO, I am restricted to nudity, fighting... awakening!"  
Dominique Guilhaudin



**RAQUEL FARIA (PT)**  
"Imbróglia Imbróglia"

Coreografia e interpretação / Choreography and Performance: Raquel Faria  
Música e Edição / Music and Editing: Joel Zig Faria  
Desenho de luz e Figurinos / Light Design and Costumes: Raquel Faria  
Duração / Duration: 15'

Ele é uma mulher, que vive no meio do meio.  
Encontra-se sempre parada onde nasceu  
e se entrelaça a ser um animal.  
Aparece no meio do nada e renasce no meio de tudo.  
/She is a woman who lives in the middle of her environment.  
She is always trapped where she was born and intertwines to be an animal.  
Appears in the middle of nowhere and is reborn in the middle of everything.



**PIERRE JALLOT, Compagnie pour un soir, Companhis de Dança de Almada (FR/PT)**  
"Autant vaut rester ici, attendre et regarder la colline. Elle est si belle"

Coreografia / Choreography: Pierre Jallot  
Interpretação / Performance: Luciano Fialho  
Duração / Duration: 20'

\*\*\* ESTREIA \*\*\* PREMIERE \*\*\*

O conceito abordado será o tempo, e sua suspensão, o eterno retorno. É um espetáculo concebido como um teatro de malabarismos, uma história dançada na qual um personagem se confronta com a questão do tempo através do seu corpo, do movimento e pelo desejo de controlar objetos à sua volta.  
The concept covers time, its suspension, the eternal return. It's a show designed for theatrical circus, danced as a story in which a character confronts the issue of time through his body, movement and desire to control objects around them.

Resultado da residência artística apresentada na página 15/  
Resulting from the artistic residency presented on page 15

Associação



**GABRIELLA CERRITELLI, Artemovimento (IT)**  
"Many Artist's"

Coreografia e interpretação / Choreography and Performance: Gabriella Cerritelli  
Música / Music: Vladislav Delaj, Mike Ladi, Zenna Parkins, Rue Max  
Esculturas / Sculptures: Filippo Armenise  
Sonoplastia / Sound Design: Roberto Tarasco  
Desenho de luz / Light Design: Roberto Tarasco  
Figurinos / Costumes: Elena Gaudio, Roberta Vacchetta  
Duração / Duration: 20'

20' ODA Apoio / Support



O projeto nasceu de quatro artistas, de forma a proporcionar uma troca e uma união entre diferentes disciplinas da arte: a performance e dança de Gabriella Cerritelli, as esculturas de Filippo Armenise e os figurinos de Gaudio & Vacchetta. Uma interação intensa entre corpo, música, matéria e espaço.  
The project was born of four artists in order to enact a cross over, a union between different art forms: Gabriella Cerritelli's performance and dance, Filippo Armenise's sculptures, and the costumes of Gaudio & Vacchetta. An intense interaction between body, music, matter and space.

6 out. 2012 21:30  
 — Auditório Fernando Lopes-Graça —  
**PROGRAMA 4 / 1ª PRESENTAÇÃO**  
 Duração total / Total duration: 90'  
 Dança para maiores de 12 anos / Dance for ages 12 and over

# 4



**IVANČICA HORVAT, Tala Dance Center** <sup>PH</sup>  
**"Task 04 – Chain Reaction"**

Task 04: Miko Sparemčak  
 Coreografia / Choreography: Ivančica Horvat  
 Interpretação / Interpretation: Tamara Čurić, Larisa Novajec, Mijensko Benzer  
 Direção de palco / Stage Director: Mijensko Benzer  
 Vidral / Glass: Amer Kuharica  
 Música / Music: Goldberg Variations – Bach, Velvet Underground  
 Sonoplastia / Sound Design: Alen Štarič  
 Desenho de luzes / Lighting Design: Mijensko Benzer  
 Figuras / Costumes: Impregium  
 Duração / Duration: 20'

A fim de criar o espaço que queremos, orientamos a percepção do público e continuamos a transformar o volume do espaço atual, usando o conceito de não-definição de limites, reajustando-os ligeiramente o tempo todo. O volume do espaço é o resultado do foco da atenção do público, a partir da "grande figura" global, a um pequeno destinatário focado. No interior do espaço, a dinâmica aparece, muda, o movimento é marcado e o processo de transformação acontece através da excitação. A ideia é criar um ambiente dinâmico, um espaço ativo, transformador, vibrante e instável, usando para a sua construção, ferramentas artificiais de teatro. / In order to create the space we want, we direct the audience's perception and keep transforming the volume of the actual space using the concept of non-defining limits, readjusting them slightly all the time. The volume of the space is the result of the focus of attention by the audience, from the overall "big picture", to a small focused recipient, inside the space, dynamics appear, shift, movement is assigned and the process of transformation through the excitation. The idea is to create a dynamic environment, an active space, transforming, vibrating and unstable. Using artificial theatre tools for its construction.



**MARTÍN DVORÁK, Company ProART** <sup>PH</sup>  
**"Foreign Bodies"**

Coreografia / Choreography: Martin Dvořák  
 Interpretação / Interpretation: Irena Bauer, Lenka Kolářová, Mirka Prokešová, Alena Pajonová  
 Música / Music: Esa-Pekka Salonen  
 Desenho de luzes / Lighting Design: Martin Dvořák  
 Figuras / Costumes: Andra Rychlák  
 Duração / Duration: 20'

Todos os seres humanos estão orientados, ligados e focados nas suas vidas e caminhos pessoais. Conhecemos os ambientes onde vivemos, casas, locais de trabalho, os nossos parceiros, amigos, colaboradores, etc. Contudo, em momentos estranhos, sentimos que algo está errado, alguém está errado ou alguma situação está errada. Somos estranhos para nós próprios, estranhos para os outros. Queremos ir contra a corrente, mas permanecemos com ela. Que são essas situações? Como é que os nossos corpos lhes reagem? É a reação apenas um resultado da nossa fraqueza mental e limites físicos, ou será algo mais? / All humans are orientated, connected and focused on their own lives and personal paths. We are aware of the environments in which we live, home, work space, our partners, friends, coworkers etc. Although, on the odd occasion we feel something is wrong, out of place, somebody, something is just not right. We are strangers to ourselves, strangers to others. We want to fight against the stream, but only go with the flow. What are these situations? How do our bodies react to them? Is the reaction just the result of our mental weakness and physical limits, or is it something more?

Intervalo / Interval



**DARIUSZ LEWANDOWSKI** <sup>PH</sup>  
**"Ikar"**

Coreografia / Choreography: Dariusz Lewandowski  
 Interpretação / Interpretation: Kamil Daminak  
 Duração / Duration: 18'

\*\*\* ESTREIA \*\*\* PREMIERE \*\*\*

Peça de dança-teatro inspirada na vida e obra de Charles Bukovsky, escritor americano, poeta, excêntrico e excelente artista. / Dance theatre inspired of Charles Bukovsky's life and writings, an American writer, poet, and eccentric, excellent artist.

Netflix: based on the



**FERENC FEHÉR** <sup>PH</sup>  
**"STIX 66"**

Coreografia e interpretação / Choreography and Interpretation: Ferenc Fehér  
 Música / Music: Ferenc Fehér  
 Sonoplastia / Sound Design: David Kováčovič  
 Desenho de luzes / Lighting Design: Zoltán Pelle  
 Lumino-tecnia / Light Technology: Gabi Bánki  
 Figuras / Costumes: Judit Simon  
 Duração / Duration: 20'

20' ODA Apoio / Support



O meu nome é Stix Sixty-Six; não passe de um nome. Não significa nada. A tempestade dos loucos torna-se necrótica na minha perna. Eu sou eu. Nada. Ando por aqui, a observar. Às vezes olho para ti, mas é só porque existo. Dispo-me. Estou nã, não sou nada nem ninguém. O meu nome é Stix Sixty-Six. / My name is Stix Sixty-Six. It's just a name, nothing more. Doesn't mean anything. I'm just walking and watching. Sometimes I look at you, but only because I exist. I take off my clothes, I'm naked, I am nothing and nobody. My name is Stix Sixty-Six.

7 out. 2014 - 17:00  
Teatro Municipal de Almada - Sala Experimental

5

PROGRAMA 3/A / PROGRAMME

Duração total / Total duration: 33  
Dança para maiores de 6 anos / Dance for ages 6 and over



MARTIN DVORÁK, Company ProART (CZ)  
"Foreign Bodies"

Coreografia / Choreography: Martin Dvořák  
Interpretação / Performance: Inese Bauer, Lenka Kolářová,  
Miroslav Prokeš, Alena Pajonová  
Música / Music: Esa-Pekka Salonen  
Desenho de Luz / Lighting Design: Martin Dvořák  
Figurinos / Costume: Jindra Ryčká  
Duração / Duration: 20'

Todos os seres humanos estão orientados, ligados e focados nas suas vidas e caminhos pessoais. Conhecemos os ambientes onde vivemos, casas, locais de trabalho, os nossos parceiros, amigos, colaboradores, etc. Contudo, em momentos estranhos, sentimos que algo está errado, alguém está errado ou alguma situação está errada. Somos estranhos para nós próprios, estranhos para os outros. Queremos ir contra a corrente, mas permanecemos com ela. Que são essas situações? Como é que os nossos corpos lhes reagem? É a reação apenas um resultado da nossa fraqueza mental e limites físicos, ou será algo mais? (All humans are orientated, connected and focused on their own lives and personal paths. We are aware of the environments in which we live: home, work space, our partners, friends, coworkers etc. Although, on the odd occasion we feel something is wrong, out of place: somebody, something is just not right. We are strangers to ourselves, strangers to others. We want to fight against the stream, but only go with the flow. What are these situations? How do our bodies react to them? Is the reaction just the result of our mental weakness and physical limits, or is it something more?)



JANAÍNA CASTRO (BR)  
"Cantando sobre meus ossos"

Coreografia e Interpretação / Choreography and Performance: Janaína Castro  
Edição de Banda Sonora / Original Soundtrack Edition: Carlos Mendes Pereira  
Desenho de Luz e Figurinos / Lighting Design and Costume: Janaína Castro  
Duração / Duration: 13'

\*\*\* ESTREIA \*\*\* PREMIERE \*\*\*

A coragem (ou única opção) de mostrar-se tal como se é, assumindo que não há mais nada para ser visto, ou sentido, ou tocado. Em "Cantando sobre meus ossos", a intérprete-criadora Janaína Castro passa sobre questões sensoriais provindas do universo artístico de Clarice Lispector e Florbela Espanca, partindo da questão "Se fosse você, como seria e o que faria?". O contato com a natureza instintiva destas duas artistas traz a inspiração necessária para o reencontro com a mulher selvagem que surge das suas obras como a observadora interna permanente. (The courage, (or only option) to show yourself as you are, assuming there is nothing more to see, feel, or touch. In "Cantando sobre meus ossos", the performer-creator Janaína Castro steps upon sensory issues emanating from the artistic universe of Clarice Lispector and Florbela Espanca, starting with the question "If I were you, how would I be, and what would I do?". Contact with the instinctive nature of these two artists brings the necessary inspiration for the reunion with the wild woman who emerges from their work as someone with a too introspective mind.



BEATRIZ ROUSSEAU & DANIELA ANDANA,  
Companhia de Dança de Almada (PT)  
"Galleu"

Criação e Interpretação / Creation and Performance:  
Beatriz Rousseau, Daniela Andana  
Música / Music: Anja Garbarek, Arvo Part, Michael Galasso,  
Naragonna, Gustavo Santastalla, Paris-Cale  
Sonoplastia / Sound Design: Daniela Andana  
Figurinos / Costume: Daniela Andana, Diana Rodrigues  
Produção / Production: Companhia de Dança de Almada  
Duração / Duration: 20'

Baseado no conto de Patrício Troncal, "Galleu, o rapaz triste, muito triste, que matou Ernesto Vrum", pretende dar a conhecer as particularidades deste rapaz especial. "Galleu" é sobre um desejo inalcançável, intocável, um desejo que se torna numa obsessão. As personagens que nascem a partir do conto são Galleu e a imagem refletida daquilo que não consegue ser e deseja alcançar. Os opostos são uma constante, surgindo simultaneamente o deleite e o enamoramento, contraposto com a frustração e um agudo sentimento de desespero. A obsessão surge sob a forma de sonho lúcido, conduzindo a eventual aceitação e resignação. (Based upon the short story by Patrício Troncal, "Galleu, o rapaz triste, muito triste, que matou Ernesto Vrum", it intends show the specific characteristics of this special boy. "Galleu" is about his obsession with a wish that can never come true. The characters born from the short story are Galleu and his reflection - what he cannot become, but wishes so. The opposites are constant; you have simultaneously delight and falling in love, contrasting frustration and a heavy sense of despair. The obsession is revealed through the form of lucid dreaming, forcing him to eventually accept and be resigned to the fact it will never come true.